

CN D
Chemins dansants
(RE)collection Hervé Robbe



Ce livret accompagne l'exposition

Chemins dansants
(RE)collection Hervé Robbe
27.02 > 16.03.24

organisée dans le cadre du temps fort consacré au parcours artistique du chorégraphe Hervé Robbe.

Commissariat
Carole Rambaud et Hervé Robbe

Création sonore
Andrea Cera

Traitement des archives
Juliette Riandey

Montages vidéo
Stéphane Caroff, Lisa Calvet, Vincent Bosc

Production
Travelling&Co et le CN D

Administration de production pour Travelling&Co
Clémence Huckel / Les Indépendances

Technique
Les équipes du CN D et de Travelling&Co

Documents issus du fonds Hervé Robbe conservé à la médiathèque du CN D.

La compagnie Travelling&Co est conventionnée Drac Île-de-France / ministère de la Culture.

Spectacles

DEERS
Hervé Robbe
2.03 / 16:00 et 18:00

Remix Factory 93/23
Hervé Robbe
8.03 / 20:00
9.03 / 18:00

Sollicitudes
Hervé Robbe et Jérôme Combier
15.03 / 20:00
16.03 / 18:00

Formation

De la musique pour la danse à la danse pour la musique
par Hervé Robbe et Jérôme Combier
11 > 15.03 / 10:00 - 17:00

Conversation

De la musique pour la danse à la danse pour la musique
avec Andrea Cera, Jérôme Combier et Pierre-Yves Macé
Animée par Hervé Robbe
13.03 / 17:30

CN D

Chemins dansants

(RE)collection Hervé Robbe

Carole Rambaud
Chemins dansants – *page 4*

Jean-Christophe Paré
Hervé Robbe et la spatialisation du geste : du corps au chœur à l'ouvrage – *page 7*

Rosita Boisseau
Transfrontalier Hervé Robbe – *page 17*

Pauline Chevalier
« Homo ludens. Homo faber » : rythmisation et vie des formes – *page 23*

Irène Filiberti
Cadrer, entrevoir, outrepasser – *page 31*

Jérôme Combier
Des épiphanies insoupçonnées – *page 39*

Roberto Fratini Serafide
Vers une topologie du sens – *page 45*

Hervé Robbe
Mes chemins dansants – *page 56*

Créations et réalisations d'Hervé Robbe – *page 58*

Notes – *page 62*

Chemins dansants

Carole Rambaud

Co-commissaire de l'exposition

L'exposition « Chemins dansants » est consacrée au parcours artistique du chorégraphe Hervé Robbe, personnalité exigeante, discrète, inlassablement convaincue de la force d'expression du corps dansant. Défenseur de la danse pensée comme un terrain de jeu en perpétuelle transformation, inventeur de nouveaux espaces pour l'art chorégraphique et de rencontres avec les autres arts, il s'est constitué une place singulière au sein de l'histoire de la danse française des années 1980 à aujourd'hui.

Présenter un parcours artistique pose toujours la question des choix à effectuer parmi un ensemble vaste et prolifique de projets et réalisations. À ce titre, l'exposition ne se veut pas exhaustive mais a pour ambition de révéler les fondements qui composent l'œuvre d'Hervé Robbe. C'est ainsi qu'elle souhaite mettre particulièrement en valeur : les débuts du chorégraphe, l'affirmation d'une signature ; sa danse comme source ininterrompue de questionnements et placée au centre de sa création ; l'appropriation et l'incorporation de celle-ci par plusieurs générations d'interprètes ; son lien précurseur avec l'image ; son goût pour l'expérimentation inscrivant la danse au sein de différents médiums et inventant des dispositifs spectaculaires ; son inclination pour la confrontation de la danse avec des espaces architecturés ; l'importance des thématiques comme matrices de ses créations ; la pluridisciplinarité des pièces ; et son processus de création conçu en arborescence avec des contributions artistiques d'autres auteurs - compositeurs, vidéastes, plasticiens, designers.

Exposer la danse reste toujours un enjeu complexe nécessitant un parti pris. En adéquation avec l'identité de la démarche propre à Hervé Robbe, l'approche se veut essentiellement visuelle, privilégiant la présentation et la mise en espace de documents vidéographiques, photographiques et scénographiques. À travers cette intention, elle favorise une vision déployée de la danse et réinscrit celle-ci dans l'espace. Elle met en évidence le très riche et constant lien que le chorégraphe a entretenu avec l'image en intégrant des vidéos au sein de ses pièces, en créant des films et en réalisant des captations.

À ce déploiement visuel s'associe la présentation d'archives, traces des processus de création et de la réception des œuvres - graphies, textes d'intention, notes, textes critiques, programmes. L'ensemble de ces archives structurées selon les trois grandes étapes de son parcours - la compagnie Le Marietta Secret, le Centre chorégraphique national du Havre Haute-Normandie, la compagnie Travelling & Co - est déposé au Centre national de la danse.

Les espaces de l'exposition s'organisent ainsi autour des différentes spécificités de l'œuvre. En introduction l'exposition dévoile les premières pièces*, puis

souligne « le geste robbien » et donne la parole aux artistes qui l'ont interprété. La structure architecturale de l'installation *So long as baby... Love and songs will be* devient le réceptacle des films *Remembrance 1, 2 3*, traversée exhaustive des pièces créées de 1987 à aujourd'hui et témoignage des interprètes de l'œuvre au fil du temps.

Vient ensuite la présentation des films** du chorégraphe réalisés en collaboration avec des vidéastes, créations significatives de son exploration de différents médiums visant à inventer de nouvelles manières de faire apparaître le chorégraphique et de nouvelles écritures artistiques.

Puis la dimension pluridisciplinaire et collaborative du travail d'Hervé Robbe est traduite par l'assemblage d'une (re)collection de documents photographiques et vidéographiques, de dessins et croquis, d'éléments de communication et d'objets scénographiques évoquant huit projets emblématiques*** choisis parmi plus de quatre-vingts produits par l'artiste et composant un parcours retraçant autant de liens entre danse et image, danse et musique, danse et arts plastiques.

Enfin, pour habiter ces « Chemins dansants », le compositeur Andrea Cera, fidèle collaborateur d'Hervé Robbe de 2001 à 2010, a créé une installation sonore à partir d'archives de ses compositions musicales - sons en arrière-plan, champs magnétiques et sonorités oubliées - qui, selon ses mots, trouvent un nouvel horizon.



Double je - Nous comme entre deux © Vincent Bosc

* *De humani corporis fabrica, Antichambre, Appassionata, Flowers for Madame.*

** *Une maison sur la colline, Un appartement en centre ville, Vaguely light 01, Wave 03.*

*** *<<REW, Id, Permis de construire - Avis de démolition, V.O., La Tentation d'un Ermitage, Factory, Des horizons perdus.*



Flowers for Madame © Christiane Robin

Hervé Robbe et la spatialisation du geste : du corps au chœur à l'ouvrage

Jean-Christophe Paré
Danseur-interprète

« C'est la présence de tout mon passé sédimenté¹ qui décide de mon allure, de mon style, de ma manière particulière d'habiter mon corps, de préférer ma parole, de me tenir dans le monde, avec les autres². »

Jacob Rogozinski

Les toutes premières images du film *Remembrance 1* saisissent le danseur en pleine action dans le studio, le lieu de travail. Alors même que se déroule sous nos yeux un fragment de son premier solo, Hervé Robbe nous annonce : « Cette traversée, je ne l'ai pas faite seul. » Et en effet, ce film nous dit en quoi il a été, certes, la source inséminatrice de ses créations, mais aussi comment l'*autre* a participé de l'accomplissement de sa vie d'auteur.

Il s'agit ici de poser un regard depuis l'*intérieur* du geste dansé du chorégraphe, en son corps, là où germe et prend forme l'expressivité. Point de départ pour tenter de comprendre comment il a ciselé sa danse, son style. Mais le propos fait apparaître du pluriel dans le singulier. S'il n'a pas été seul dans l'aventure de la création alors il nous faudra observer ce qui, en son geste devenant *texte*, fut véhiculé par lui-même et apporté par autrui ; chercher où se glisse sa *signature* corporelle en deçà et au-delà des apports extérieurs ; relever ce qui lui appartient en propre et ce qu'il a ingéré, digéré, incorporé, transformé... Ce qui, au bout du compte, fait son monde.

Par une « boucle récursive », tentons d'interroger comment un chorégraphe existe, s'épanouit et s'auto-régénère artistiquement en interagissant avec un environnement qui le nourrit et qu'il nourrit. Comment identifier une *signature corporelle* transformée, altérée, apparaissant et disparaissant au gré des jeux compositionnels ? Comment les



Cello Fantassin

changements de formes et supports, questionnements et récits ont-ils pu faire *écriture* chorégraphique ? Essai de décryptage en trois solos, quelques extensions et un incontournable de l'art d'Hervé Robbe : l'apprentissage collectif de la matière générative.

Cello Fantassin (1987) - C'est là une danse de déplacement. Les gestes sont lancés en tous sens dans l'espace. Le danseur explore en traçant son chemin. La « spirale » du mouvement - ces directions de torsions d'un étage à l'autre du corps donnant l'impression d'une vrille des pieds à la tête - est organisée du bas vers le haut. La marche est enracinée. La poétique du geste robbien est d'emblée plus terrestre qu'aérienne. L'expression gravitaire du mouvement se lit à travers les transferts d'appuis « tombés », décontractés sans être lâchés. L'ancrage s'organise en un point fixe autour duquel se « visse » le corps. La danse tourne beaucoup avec des vitesses de rotations découplées entre le haut et le bas augmentant la sensation de torsion. Robbe apprécie particulièrement le plan transversal, d'où de nombreuses girations dans sa danse. Lors des pirouettes on remarque parfois des mouvements en rebond d'un bras à l'autre. Ils semblent se propulser mutuellement en un effet cinétique de transfert instantané d'énergie. Ce trait gestuel vaut aussi pour d'autres endroits du corps. Il sera présent dans la plupart de ses pièces.

Pour ce premier solo, le chorégraphe n'hésite pas à réinvestir des « pas » de danse qu'il connaît bien. Danseur de formation classique appréciant le style balanchinien, il a incorporé toute une expérience gestuelle où le jeu de verticalisation du corps est dynamisé par des sorties de l'axe gravitaire. On voit encore le dessin des « battements » de jambes, pirouettes « retirées » ou « en attitude »... L'effort d'écriture se concentre moins sur la texture du geste que sur un chemin sensoriel encore très habité d'une syntaxe classique. À ceci près qu'on y lit tout autant d'autres motifs de la gestualité de la danse contemporaine de l'époque. Entre emprunts et émancipation, un *mouvoir* personnel se dessine, traversé d'un vaste lexique très référencé avec lequel il prend déjà distance. Nous sommes face à un danseur-interprète créatif.

Assai Vivace (1990) - Toujours aussi volontaire, Robbe investit l'espace en multipliant les girations. Il oppose ses nombreux mouvements circulaires aux points d'appuis visuels fixes que sont ses yeux, autour desquels s'enveloppent les mouvements spiralés. Impression d'un art de l'attaque tout en stratégies d'évitements... À propos de ses compositions faites de pirouettes et triplettes en tournant, le chorégraphe ne cache pas son intérêt pour cette danse belge qu'il côtoyait à l'époque, depuis l'école de Mudra où il se formait à la danse. Notamment, une Anne Teresa De Keersmaeker avec ses girations répétitives hypnotiques.

Le premier geste d'un solo dit toujours l'essentiel du chemin qui sera tracé. Ici, un « tombé » en rond de jambe glissé sur le sol. Contact « velouté ». Caresse circulaire du pied. De plus, le mouvement est balancé. D'autres « cellules souches » qui trouveront ultérieurement de nombreuses variations spatiales et temporelles. La musicalité corporelle s'organise en un balancement qui dilate plus qu'il ne comprime le temps. Pourtant, au cœur de cette souple dynamique

s'engagent de vives accélérations enchaînées avec des suspensions hautes et de brèves immobilités. Les silences corporels sont moins les temps d'arrêt d'une structure rythmique que la ponctuation de longs phrasés. Le geste n'explose pas. Une douce pesanteur corporelle prédomine. Les passages au sol sont comme la prolongation du flux roulant des pirouettes, déplacé de la verticale à l'horizontale. Robbe aime étirer les phrasés d'un plan à l'autre de l'espace. Le lexique des pas de référence est toujours lisible mais le phrasé s'organise par tuilage des motifs gestuels. Il déjoue les logiques internes de ses acquis et délivre sa propre interprétation. Surtout il a déjà posé les traits saillants de son écriture personnelle avec d'autres créations (*Histoire courte des enfants de la place Hébert, Ignudi Ignude, Flowers for Madame*)... où il a joyeusement redistribué la matière première de son geste à d'autres danseurs et posé ses propres motifs compositionnels.

Polaroid (1999) - Douze années séparent le premier solo de 1987 de ce geste d'écriture en solitaire inaugurant l'entrée au Centre chorégraphique national (CCN) du Havre Haute-Normandie. La danse ne renvoie plus aux emprunts à des lexiques issus d'autres histoires chorégraphiques. Le geste se fait plus complexe. La danse est très maîtrisée mais des « coupures » du geste y prolifèrent en une écriture de l'hésitation. Ici, l'enjeu corporel donne l'impression d'une « dé-saisie » de l'espace plus que l'embrassement qu'on lui connaissait. Impression de vertige avec les successions d'appuis « piqués » contre le sol, dos courbé. Robbe nous livre ici un geste contrarié, baigné d'une musicalité corporelle qui reste fluide mais se dévoile plus heurtée. Une danse de l'incertitude.

Pourtant, le chorégraphe est plus que jamais en marche, assuré désormais de pouvoir s'engager dans une nouvelle période artistique. D'ailleurs, au sens strict du terme, ce solo est une marche. Un pas entraîne toujours le suivant. Le dessin spatial, simplement circulaire, se répète sur lui-même. Marche rebouclée sur les traces précédemment déposées... Hervé Robbe revisite autrement ses fondamentaux gestuels en créant de nombreuses ruptures. Rotations vrillées, ondulations, transferts d'énergie, balancés suspendus... n'arrivent pas à leur terme. Ils sont détournés, décalés, empêchés. La danse cohabite avec des images-mémoires projetées sur un écran suspendu. Douze premières années de création sont ici secouées par des jeux de contradiction gestuelle.

Le débat intérieur de *Polaroid* ne laisse transpirer que très peu de traces des pièces antérieures - pas moins de quatorze - où l'on a vu bien des compositions baignées d'un évident plaisir, une forme de sensualité où se sont construits avec les autres autant de lieux de partage du sensible. Pourquoi cette expressivité bouleversée ? Reprenons l'histoire à rebours pour tenter quelque hypothèse...

Made Of (1993) - Ce trio, créé avec Emmanuelle Huynh et Rachid Ouramdane, est une cocréation. À partir d'une « phrase commune », chacun a développé sa propre version solo. Une expérience d'écriture significative pour le chorégraphe se plaçant en spectateur d'un substrat gestuel dont il peut observer les possibles jeux d'altérations par les écarts d'appropriation. Robbe livre ici un geste chorégraphique très

affirmé. Le temps est suspendu. Le chorégraphe donne un nouveau *sens* au dépôt du geste. Le corps n'est plus lâché après l'impulsion mais au contraire très conduit. Dégagée des affects, la présence se fait *texturale*. Une abstraction. Le lent et calme tempo donne toute sa dimension à l'indexation incessante de chacun des gestes dans l'espace. Comme si Robbe se donnait à lui-même lecture de ce qu'il danse. Il se décrit en une lecture qui devient écriture et non l'inverse. Les points d'initialisation, les moteurs du mouvement et leur circulation dans l'espace corporel sont d'une grande précision. Millimétrée. Cette expérience gestuelle s'inscrit en droite ligne du quatuor *De humani corporis fabrica* (1992) où il interrogeait déjà une histoire des représentations anatomiques du corps. Mais avec *Made Of*, la dissection du geste prend une autre dimension. Espace nu, tout de noir vêtu, rien ne vient troubler la lecture du matériau. Il s'agit d'une *étude* où les gammes robbiennes réarticulées deviennent virtuoses. Et le *sujet* apparaît, simplement là, agissant au centre des possibles. La danse semble se lover en quelque invisible pièce d'intimité où il se retire avant de retrouver ses comparses. Ces lieux d'isolement structurant l'espace, il en a également fait l'expérience peu de temps auparavant avec *Factory* (1993). Sans doute était-elle encore inscrite dans le corps, cette imposante machinerie scénographique qui découpait l'espace de représentation et isolait divers lieux, où danser devenait fugacement un acte pour soi, en partie caché aux yeux des spectateurs. Avec *Made Of*, la danse ne cherche plus à conquérir l'espace. Elle s'y installe.

Étrangement, par le biais de contextes thématiques très différents, des pièces telles que *Made Of*, *De humani corporis fabrica* ou *Factory* ont été l'occasion pour le chorégraphe de libérer une strate texturale singulière de son mouvement : la « caresse » de l'espace. Ou plutôt, les phrasés exhalent toujours plus cette qualité gestuelle profondément inscrite dans sa danse depuis ses premiers travaux. Plus enfouie précédemment, elle trouve dans ces années-là toute son ampleur, sa surface. *L'éprouvé* du chemin d'événements corporels s'affine comme conscience syntaxique. Le chorégraphe, au sens propre comme au figuré, *étouffe* sa danse. Remontons le temps un peu plus encore avec *Appassionata* (1990) et *En espérant l'éclipse* (1991). Avec ces pièces, Hervé Robbe avait déjà entrepris d'approfondir un sujet fondamental en danse : la conscience des appuis. Il cherche à en intensifier sa propre perception. Et c'est avec la scénographie qu'il affine ses explorations. Le sol se fait plan incliné, marche d'escalier ou palier induisant des changements de niveaux eux-mêmes générateurs du phrasé. À l'aide de ces environnements tout en dénivelés, il peut rejouer d'autres « planchers » en son propre corps et il en profite pour inventer de nouvelles mobilités. Les plans d'appuis corporels se dérobent, s'effacent sous les surfaces de contact et s'immiscent dans le geste sous forme de micro-précipités spiralés. *Polaroid* peut être vu comme un *instant* articulant deux modes de questionnement de la spatialité du geste. Avant Le Havre, il y eut les années apparition-déploiement du geste fondateur. S'ouvrent maintenant les années de mise en distanciation de celui-ci par toutes les composantes - surtout *externes* - pouvant entrer en dialogue avec lui. Et l'espace est plus que jamais au centre de cet



Un terrain encore vague © Tristan Jeanne-Valès / Enguérand

enjeu. Par lui, sont touchées de grandes questions : l'entrelacs entre intérieur et extérieur, surface et profondeur et, au-delà, le fond et la forme. Ce n'est certainement pas le hasard si, au sein du CCN, les projets vont rapidement proposer une déconstruction de l'unité architecturale de la Maison qui a vocation à réunir. Robbe met en scène la désarticulation des espaces et par là de la syntaxe de sa danse (*Avis de démolition* - 2000), sa fragmentation, sa mise en virtualisation par la vidéo (*Permis de construire* - 2000). Il travaillera à la mise en tension entre la volumétrie de la danse incarnée et sa mise en à-plat pour l'écran dans des projets déambulatoires et des installations où s'imbriquent les deux modes de représentation (*In Between - Yellow Suite, Vaguely light*). Plus tard, il poursuivra l'effacement de son propre geste, le confrontant à d'autres corporalités créatives avec des projets plus participatifs, constitués de collectifs plus hétéroclites (*La Tentation d'un Ermitage, A NEW LANDSCAPE*). Il ira jusqu'au « tremblement » de la présence des danseurs, aux limites du mouvement infini où la présence humaine devient pur climat sensoriel, *élément* liquide, torrent gestuel (*Slogans, Dahlias Song*). Il ira jusqu'à la décomposition de la réalité du mouvement corporel en utilisant le traitement numérique de l'image (*Wave 03*). Il réduira les variations gestuelles au plus simple pour se consacrer aux pures lignes de fuites d'un espace recouvrant d'immenses tissus relationnels de grands ensembles d'interprètes. Rituels dédiés au seul espace (*Grand Remix, Danse de 4 & Danse de 20*).



Slogans © Vincent Bosc

L'écriture est une pratique. Pour Hervé Robbe, le maillon incontournable de la chaîne des événements de sens apparaissant au fil du travail de création est celui de la production d'un matériau collectif.

S'il a multiplié au fil du temps les expériences de collaborations, il revient, pour autant, toujours à l'apprentissage des « phrases » chorégraphiques dont il fait un moment clé de son processus d'écriture. Là, se constitue le *chœur* sensible traversant et reliant les interprètes. Au sens tactile du terme, les danseurs se comprennent d'autant mieux qu'ils se saisissent du mouvement de l'autre à travers le précieux temps passé à incorporer ce *bien commun*. Il sait combien le tissu relationnel à travers le groupe se densifie par le fait même de vivre ensemble, observer, accompagner et résoudre les négociations intercorporelles afin qu'advienne un juste geste partagé par tous. Il a vu les effets de la richesse sensorielle d'une gestualité portée par l'émotion d'accéder à une perception commune de l'espace, du temps et de la présence des autres autour de soi. Évoquant *Wave 01*, Carole Quettier se souvient d'« une expérience vraiment forte de partage avec mes trois partenaires³ ». « J'avais la sensation d'un temps global qui était vraiment dessiné à distance entre nous et tissé à la seconde près pour se rattraper, se redonner rendez-vous et reprendre une énergie commune. J'ai pris plaisir à ce jeu de modeler le temps et le conjuguer à plusieurs avec des sensations différentes pour chacune. Il y avait tout un jeu de résistances, de densités, d'appuis dans l'air (...) qui me rassemblait et me connectait tout entière dans ce mouvement. »

L'apprentissage est la répétition d'un *faire* précisément nommé qui advient comme *représentation* partagée. En cours de pratique, chacun peut progressivement identifier chez l'autre la manifestation de l'état sensoriel à partager mais

aussi ce qui fait irréductiblement *différence*. Si l'expérience de substantivation spatiale du mouvement dansé est si intense, c'est surtout par le fait que le geste des *autres* est irrémédiablement inatteignable. Le travail sur le matériau collectif est avant tout celui de l'altérité. Renseignement précieux pour se voir soi-même. Ainsi, les composants du geste collectif deviennent *signes* par l'acquisition d'une connaissance multimodale : images mentales associées au mouvement, reconnaissance des multiples événements kinesthésiques... Une pratique de codification approfondie qui permet de s'entendre à distance, dialoguer silencieusement par le geste. Dans les deux sens du terme, les danseurs *se font signe*. Shlomi Tuizer à propos de *Des horizons perdus* explique : « Cette idée-là... qu'un geste a du sens (...) que ce sens ne peut apparaître qu'avec ce geste (...) et qu'à travers un geste dansé... je voyais comment, tous... et parce que c'était contenu dans le mouvement même... on était dans la vraie préoccupation de donner sens à ce qu'on faisait⁴... »

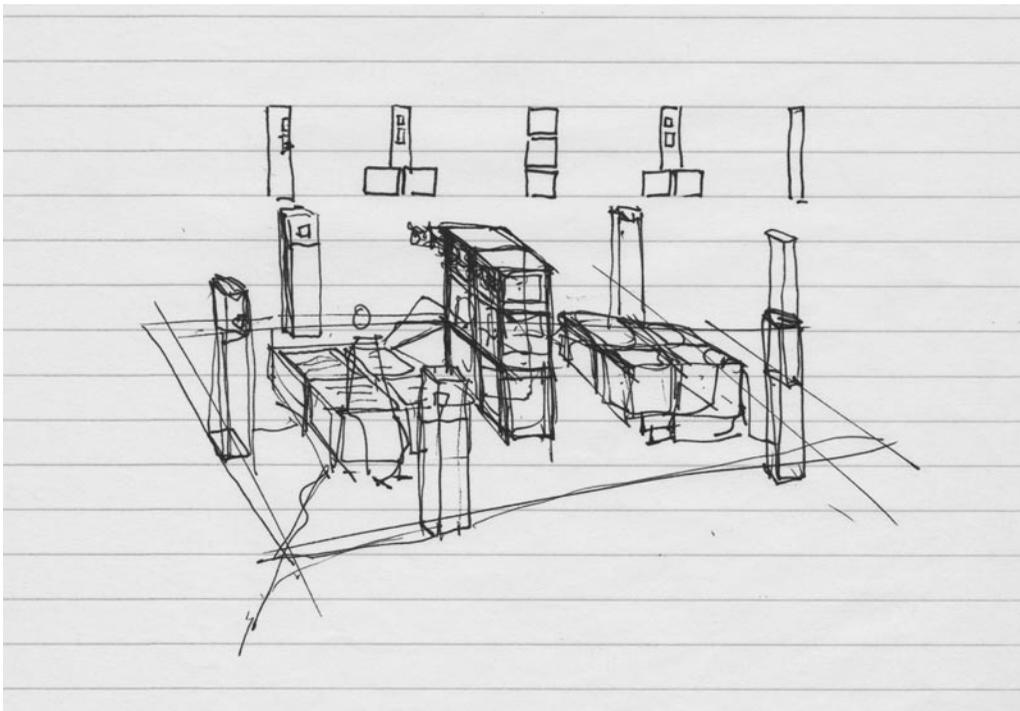
Le chorégraphe a confiance en sa matière dansée. Il en connaît les moindres cellules pour les avoir infiniment retravaillées. Il le sait, à travers la répétition, la gestuelle se dégage progressivement du *devoir-signifier*. En centrant l'attention sur les enveloppes spatiales et temporelles, Robbe situe le geste dans un *en-deçà* du signe où il peut rester sémantiquement ouvert. Jamais explicitement « noué » à son contexte thématique, il le maintient délibérément à distance des significations. Ainsi, en sous-texte du récit gestuel, le matériau reste pénétré d'un pur plaisir d'indexer l'espace et de s'y sentir libre d'en rejouer sans cesse les réorientations. Geste anaphorique. Dépense énergétique primitivement dédiée à la production d'un langage scriptural. *Dire* silencieux, simplement opéré en traçant l'espace. Prélude à un système sémiotique reposant sur l'indication.

Le geste retenu ici pour caractériser le processus de travail d'Hervé Robbe, c'est celui de son énergie dépensée à l'endroit de la spatialisation du geste dansé. S'il a méthodiquement mis en pièces les briques des lieux imaginaires qu'il créait, il lui fallait cependant maintenir le lien avec la danse. Ainsi, les lieux, maisons, appartements et autres habitats réels et imaginaires ont toujours cohabité avec l'espace du corps dansant. Il semble que ce *dialogue* n'aurait pu se déployer sans un croisement entre un solide outillage conceptuel et une expérience sensorielle fondatrice. Et cela, antérieurement à toute expérience de danse. Dès lors, imaginons...

Années 1980 - Un étudiant en école d'architecture reçoit un enseignement dont le discours de fond est imprégné des pensées structuraliste et postmoderniste de l'époque. Théories de l'espace, notions de « structure ouverte », « espaces participatifs », interactions entre les formes spatiales et leurs usagers, « formes structurantes » reliant détails et macrostructures.

Années 1970 - Un jeune garçon au sein d'une fratrie de six frères et sœurs. C'est l'heure du repas. Il quitte sa chambre promptement, se repousse de la main contre un mur pour ajuster son pas à l'angle d'un couloir, dévale les marches de l'escalier, frôle ses sœurs au passage, négocie avec les obstacles dans l'espace un peu étroit de la maison pour retrouver toute sa famille...





Id - Croquis d'Hervé Robbe



Id © Guy Thouvignon

Transfrontalier Hervé Robbe

Rosita Boisseau

Journaliste, critique de danse, autrice d'ouvrages consacrés à la danse⁵

C'est une première et on s'en souvient (presque) comme si c'était hier. On est en 1993, à la Ferme du Buisson, à Noisiel. Hervé Robbe présente *Factory*, une œuvre chorégraphique qui fait parler avant même qu'elle ne soit créée. Mais pourquoi ? On annonce un décor qui n'en est pas tout à fait un mais plutôt un environnement signé par le plasticien britannique en vue Richard Deacon. On nous indique que les interprètes circuleront donc au milieu de cette scénographie où sera également accueilli le public.

Partage du gâteau spectaculaire autour de l'effondrement du quatrième mur ? Dispositif et danse au contact ? Observation en gros plan du travail gestuel les yeux dans les yeux avec les performeurs ? Le gâteau se métamorphose en pièce montée dont on peine à mesurer les couches avant de pénétrer dans un champ magnétique que l'on ne nomme plus exactement un plateau. Quelle excitation ! Quelle attente aussi dans cette invitation à vivre vraiment différemment le spectacle ! On y va, on y fonce. Avec précautions. Le mobilier de Richard Deacon est de grande beauté et délicatesse. Ses haricots immenses en bois clair composent une partition visuelle de vagues douces comme autant de « huitis » voguant à l'infini. Les six danseurs-ouvriers, en tabliers d'usine fantaisistes, vaquent, déposent ici un grand développé, étirent là une torsion, pour repartir bon pied. Droite, gauche, devant, derrière, on n'a pas assez d'yeux pour profiter de tout. Quant à la vision d'ensemble classiquement au rendez-vous d'une représentation, elle s'est évanouie. Mais si on se surprend à avoir envie de caler un coin de fesses sur un haricot ? Pas question. On se fait vite remettre à sa place d'observateur debout. Désir de tourner autour d'un interprète pour mieux en observer le dépliage corporel en gros plan ? Attention à ne pas parasiter le mouvement et la dramaturgie.

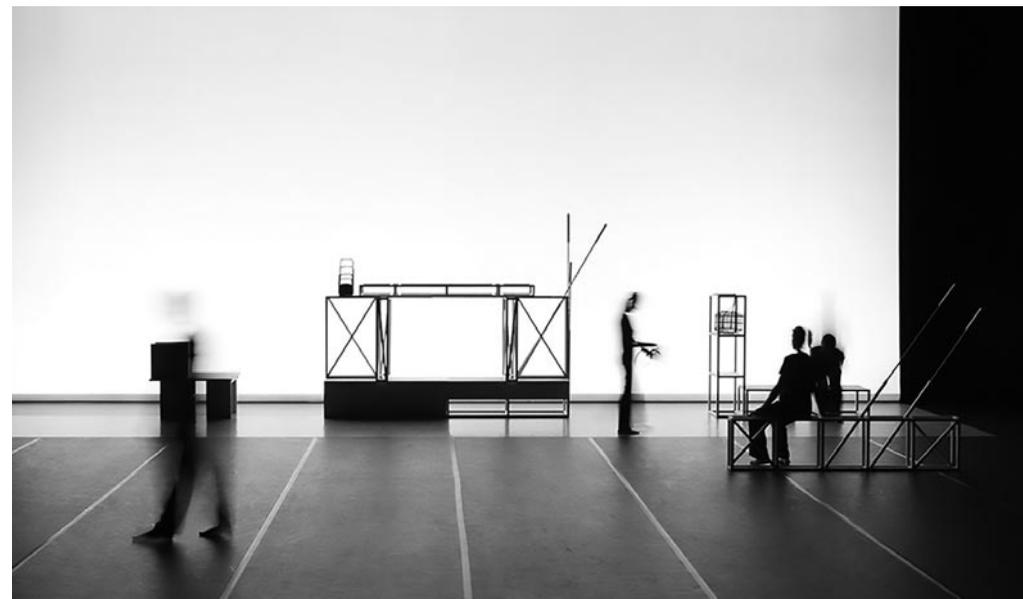
La règle du jeu se veut paradoxalement libre et stricte. L'écriture chorégraphique est précise et intangible en dépit de ce cadre apparemment mouvant. Et la liberté du spectateur, toute relative. Une fois pigée et digérée la marge de manœuvre, on savoure ce récit visuel inédit où la présence mobile du public devient une composante à la matière et à la circulation des corps, entretenant les lignes conflictuelles des déplacements aléatoires des spectateurs avec ceux, précis, des interprètes sans oublier, en variables d'ajustement, les oscillations du mobilier de Deacon. Cette addition de paramètres compose un ensemble nettement moins prévisible et calculable que celui d'une pièce normale. Elle déplace le front spectaculaire vers des horizons mouvants et versatiles au diapason des humeurs des spectateurs.

Avec *Factory*, Hervé Robbe, que l'on avait connu dans un registre créatif classiquement frontal, bouleverse la donne. Posé au carrefour de la danse et des arts plastiques, il confronte d'abord ici son geste à celui d'un sculpteur. Il s'inscrit dans la déjà longue liste des collaborations entre chorégraphes et plasticiens.

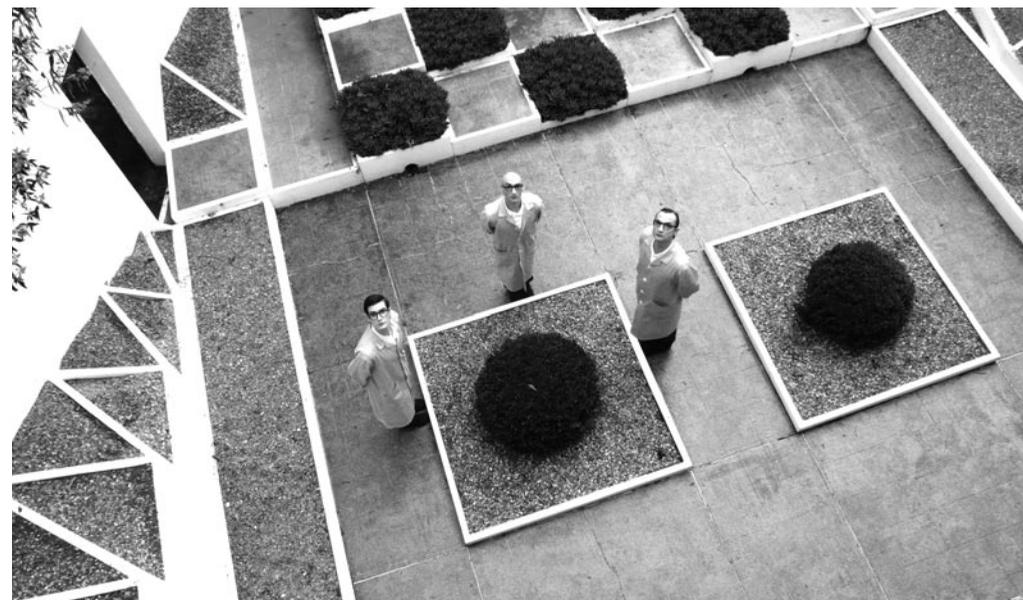
Il y a bien sûr les Ballets russes (1909-1929) avec les affiches de rêve où copine merveilleusement le gratin de l'époque : les artistes Léon Bakst (1866-1924), Alexandre Benois (1870-1960), Georges Braque (1882-1963) ou Pablo Picasso (1881-1973) ; les chorégraphes Vaslav Nijinski (1889-1950) ou George Balanchine (1904-1983) ; les compositeurs Claude Debussy (1862-1918), Igor Stravinsky (1882-1971)... Quelques dizaines d'années plus tard, les noms de Merce Cunningham (1919-2009) et Robert Rauschenberg (1925-2008) qui travaillait aussi au coude à coude avec Trisha Brown (1936-2017) s'imposent également.

En 1993, alors que la « belle danse » des années 1980 commence à connaître un coup de frein et une remise en question bien raide de la part de la jeune génération montante, on note un retour à l'exploration à travers cette confrontation choré-scénographique. Raide ? La « non » danse, selon la formule désormais acceptée, dans les traces du « No Manifesto » des années 1960 de l'Américaine Yvonne Rainer (« *No to spectacle, no to virtuosity...* »), surgie au milieu des années 1990 avec, entre autres, Jérôme Bel, Boris Charmatz, Christian Rizzo ou Xavier Le Roy. Elle gèle le mouvement, rejette la recherche d'écriture, prétendument parfois gratuite, de ses aînés pour se chercher de nouveaux combats sur le front du concept et de l'expérimentation plastique. Flairant plus ou moins cette bascule dans une ère aux antipodes ou ressentant eux-mêmes les limites de leurs avancées artistiques, des figures de la « danse qui danse » selon l'expression follement pléonastique qui apparaît, se cherchent aussi ailleurs. La même année qu'Hervé Robbe, en mars, Odile Duboc (1941-2010) conçoit *Projet de la matière*, pour neuf interprètes, en complicité étroite avec Françoise Michel aux lumières et la plasticienne Marie-José Pillet. Elle imagine de gros galets blancs aux formes arrondies et molles qu'elle baptise « baleines ». Elle y teste l'élasticité et le poids, y aérant son univers. Deux ans après, en 1995, Régine Chopinot cosigne le spectacle *Végétal*, avec le land-artist Andy Goldsworthy. Là aussi, les interprètes endossent un rôle plus proche du jardinier, empilent des pierres, amassent des feuilles mortes... En questionnant l'éventuelle gratuité du geste chorégraphique, Chopinot dynamite aussi le timing présumé de la pièce : les cailloux n'arrêtent pas de tomber et exigent qu'on les replace sans fin en se moquant bien d'étirer la séquence jusqu'à exaspération du public qui ne comprend plus trop ce qu'il est en train de regarder. Où est la danse ?

Sur ce que l'on peut annoncer comme un nouveau terrain de jeu, Hervé Robbe, lui, ajoute un paramètre vraiment et toujours déstabilisant au risque même du bazar et de perdre de vue au passage ce que serait l'œuvre en elle-même : la déambulation. Ce qui n'est pas encore devenu la tarte à la crème d'un spectacle vivant en rupture d'emprise avec son public jusqu'à confondre création et animation se révèle un parti pris particulièrement audacieux à l'époque. Le terme « immersion », qu'on ose à peine employer aujourd'hui tant il sert de liant à nombre d'évènements artistiques et culturels, n'a pas encore été mis à toutes les sauces et ouvre la porte ici à une exploration autre que celle qui se joue dans un théâtre. Parallèlement, la danse change de statut. Elle ne décore plus, n'illustre pas. Elle entend euphoriser l'espace, en devient potentiellement une émanation, un parfum.



La Tentation d'un Ermitage © Benjamin Graindorge



Une maison sur la colline © Vincent Bosc

Hervé Robbe poinçonne ici le paysage chorégraphique avec un ballet de formes déambulatoires inédites à l'époque mais qui vont devenir relativement banales quelques années après. Ce talent d'ouvrir des brèches l'air de rien, il le cultive avec la tranquillité et la modestie qui sont les siennes. La pudeur aussi. En 1999, il se met en scène dans le solo *Polaroid*. Sur fond d'une barre de HLM en train de s'effondrer, il incruste son écriture délicatement sophistiquée et concentrée, qui dépose néanmoins et se déplie du sol à la verticale avec un sens des lignes droites ainsi que des torsions et des bascules. Mais parlons d'abord du fond. Hervé Robbe nous convie à découvrir la « cité radieuse » de son enfance, passée dans la banlieue lilloise, dont il a filmé la démolition et la disparition. Il évoque ainsi ses origines familiales et sociales modestes alors même qu'il prend la direction du Centre chorégraphique national du Havre Haute-Normandie.

Cette confiance de l'ordre de l'autofiction, plutôt rare à l'époque dans la danse contemporaine et plus généralement le spectacle vivant, résonne ici avec force et délicatesse. Si on n'est pas dans la revendication « transfuge de classe », très tendance depuis quelques années, les questions de la légitimité, de l'autorité et du pouvoir sont ici évoquées en filigrane. Cette voie inaugure une ère identitaire et documentaire qui colonisera les plateaux bientôt sous perfusion de dévoilement, révélation, confiance et autre tendance égomaniaque où l'on étale sa vie en racolant tout en pensant faire œuvre universelle.

Pas de ce genre de dérapage chez Hervé Robbe mais une façon de tendre la main à l'autre et au public en se présentant au plus intime. Il glisse au passage un code d'accès à son point de vue sur la danse et fait apparaître sa singularité : passion pour les jeux de Lego et de construction, attention à l'endroit où l'on vit... Parlons maintenant de la forme. La vidéo, qui va envahir les scènes pour mieux faire déflagrer le réel et diffracter notre environnement, sert de fond d'écran et de conducteur dramaturgique subtil. Réalisée par Aldo Lee, projetée en biais - ce qui aiguise la question du temps et de la mémoire qui filent -, elle se veut éclat d'abstraction suggestive d'un bâtiment dont on attrape des détails de la routine quotidienne (le linge accroché aux fenêtres, par exemple) en le perdant parfois dans un trafic de lignes et de blocs qui se télescopent. L'image filmée, déjà au cœur de la pièce *Id* (1995), va peu à peu s'installer comme un pan important dans la création d'Hervé Robbe. Il imagine et coréalise une dizaine de films, notamment avec Vincent Bosc, parmi lesquels *Une maison sur la colline* (2009), autour de la villa Noailles, à Hyères (Var), et la même année *Un appartement en centre ville*.

Spectacles, films et installations déplient le motif de la maison, de l'habitat, prépondérant dans son travail naturellement interdisciplinaire. Ses études d'architecture et de danse s'étreignent telles deux obsessions jumelles, trouvant une incarnation ajustée. Un an après *Polaroid*, *Avis de démolition*, épaulé par l'installation *Permis de construire*, ajoute un chapitre au récit choré-architectural de Robbe. Cinq ans après, *Mutating score* (2005) joue la carte de la mobilité à fond. Il entraîne le public dans une scénographie dont le mobilier - des tables - permette de reconfigurer le lieu. La « partition en mutation » porte bien son

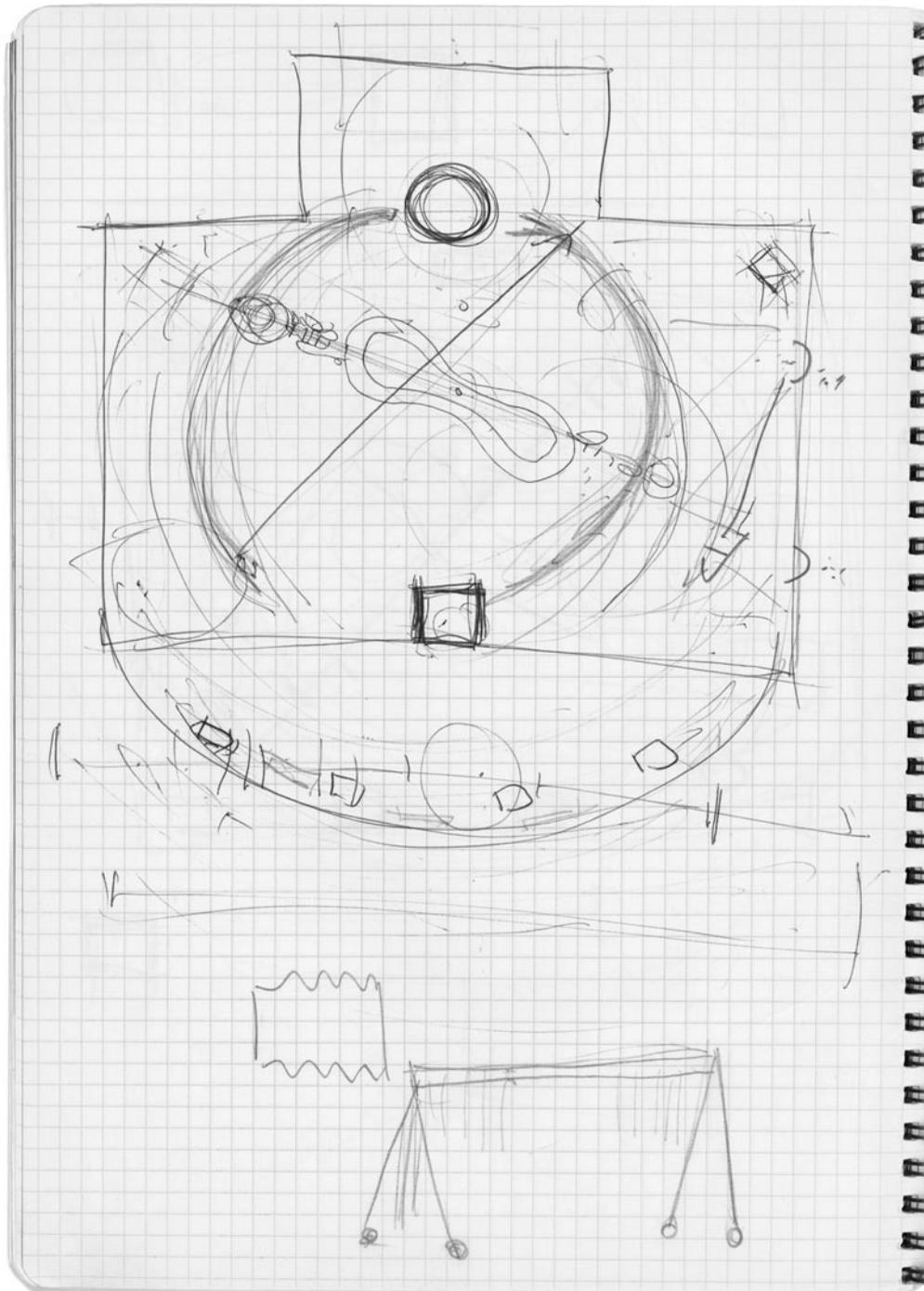
titre : les tables deviennent murs, chambres, placards... Les danseurs et les spectateurs se croisent sans se gêner, embarqués momentanément dans le même bateau. Les sons et musiques d'Étienne Cuppens et Andrea Cera, les projections vidéo de Vincent Bosc, les lumières de François Maillot enveloppent ce plateau à aménager, selon la formule consacrée dans l'immobilier, cette pièce-environnement dont l'humain est la meilleure valeur ajoutée.

Que signifie habiter un espace pour Hervé Robbe sinon le danser ? Comment le geste se conditionne et s'invente au gré d'une circulation dans des lieux ? Virage à droite, étranglement à gauche, dégagement soudain, angle aigu, coins et recoins, le corps en mouvement se construit au gré et au contact d'une architecture. Il s'y confronte, s'y coule, s'adapte peu ou prou en se surprenant parfois lui-même de sa capacité à être incroyablement malléable. Se ratatiner, se dilater ou grandir d'un coup, l'habitat nous sculpte, nous étouffe ou nous protège ou les deux à la fois et au-delà.

Cette modulation infinie et sans cesse recomposée entre soi et l'espace trouve chez Hervé Robbe une incarnation unique. Elle se décline sous différents aspects particuliers. Elle se referme sur elle-même dans l'installation-vidéo intitulée *So long as baby... Love and songs will be* (2006), sorte de coquille pour l'écoute musicale dont Robbe a dessiné et conçu le mobilier. Elle se love dans *La Tentation d'un Ermitage* (2013-2014), qui met en avant le thème de l'abri, du refuge, de la retraite et de la mise à l'écart. La cabane alors surgit dans son environnement naturel, convoquant avec elle un désir d'humanité débarrassée d'artifices et tranquillement elle-même au plus près de ses besoins rudimentaires. Sans asséner un propos écologique, Robbe a toujours les antennes fines et ultrasensibles à l'écoute de l'instabilité du monde dans lequel il s'ingénie à inscrire ses besoins d'homme et d'artiste.

Depuis ses premières créations sculpturalement écrites et dansées en passant par ses explorations plastiques jusqu'à ses installations irradiées par la danse, il a traversé à sa façon et sans jamais forcer ses désirs ou les attentes différentes séquences de l'évolution du paysage contemporain : l'écriture d'auteur des années 1980, le concept des années 1990, le multimédia des années 2000... Avec le talent de l'horizontalité et celui de la transmission innée : Emmanuelle Huynh, Christian Rizzo, Rachid Ouramdane partageaient *Factory* avec Hervé Robbe. Il a magiquement tressé les fils chatoyants de son inspiration hybride pour bâtir une œuvre protéiforme où le dedans et le dehors, l'intime et l'extérieur, font peaux communes et réversibles. On est ce que l'on habite et ce que l'on habite devient qui l'on est.

La première cabane d'Hervé Robbe a été la table de sa grand-mère sur laquelle il posait une couverture, histoire de lui donner des murs flottants mais protecteurs. Les pieds en bois étaient sculptés de personnages et moteurs de fictions. Et la cabane décollait loin et plane toujours.



Factory - Carnet d'Hervé Robbe

« Homo ludens. Homo faber » : rythmisation et vie des formes

Pauline Chevalier

Maîtresse de conférences à l'université de Bourgogne-Franche-Comté et conseillère scientifique à l'Institut national d'histoire de l'art

« Il semblait difficile d'imaginer autre chose après ça, il était impossible de faire mieux⁶ » : c'est en ces termes que le sculpteur Richard Deacon revient aujourd'hui sur *Factory* et sur un certain renoncement heureux. Depuis 1993, il n'a jamais réitéré un tel projet de collaboration entre danse et sculpture. Aucune amertume ici, bien au contraire : alors que tout sculpteur craint de voir ses pièces réduites au rang d'accessoires, Deacon insiste sur la manière dont Hervé Robbe et les danseurs de la compagnie ont su élaborer un processus qui répond si subtilement à cet idéal d'une relation vivante à l'œuvre, contre ce que décrivait Adorno à propos du musée et de ses « objets avec lesquels l'observateur n'a plus de relation vitale et qui sont en train de mourir⁷ ».

Cette phrase d'Adorno en 1953 eut une résonance particulière dans les années 1960, quand nombre d'artistes cherchèrent justement à bouleverser les conditions d'appréciation des œuvres, les modes d'exposition, pour impliquer directement le spectateur et renouveler les temporalités du musée. De l'art processuel des années 1970 à l'esthétique relationnelle des années 1990, la part accordée au spectateur dans la construction de l'œuvre devient un sujet majeur des pratiques artistiques et muséales contemporaines. Les premières pages du cahier de travail de *Factory* témoignent de l'inspiration d'Hervé Robbe pour cette confrontation offerte par l'art contemporain entre œuvre et spectateur :

- « - situation physique du spectateur/objet
- situation du regard/objet
- implication du spectateur/objet
- comment le spectateur lui-même par son implication physique ou son regard participe du jeu de l'œuvre ».

Marqué par sa formation d'architecte, par des œuvres comme celles de Dan Graham qui, dans leurs jeux de miroirs, imposent le spectateur au centre de l'œuvre, Hervé Robbe, dans sa collaboration avec Richard Deacon, conçoit en 1993 une pièce qui bouleverse le statut même de la relation entre spectateur et sculpture, au-delà de ce que pouvait alors permettre le musée. Si les années 1990 voient émerger des pratiques décrites en 2001 par Nicolas Bourriaud sous l'étiquette d'« esthétique relationnelle », quand « l'œuvre d'art (...) transforme le regardeur en voisin, en interlocuteur direct⁸ », *Factory* se positionne à la marge de ce courant, tout en œuvrant directement à un élan essentiel pour les pratiques d'aujourd'hui. Contrairement à la « relative immatérialité de l'art des années 1990⁹ », *Factory* revendique une attention radicale à la manière d'être des formes et des matériaux, attention qui conditionne aussi la participation des spectateurs : « L'objet n'est pas devenu moins important. Il est devenu moins insolent », pour reprendre les termes du sculpteur Robert Morris.



Factory © Jorge Leon

Trente ans après, les formes créées en 1993 portent les traces de leur usage, une certaine usure maîtrisée. Elles n'ont pas été exposées, ne le seront pas, et pourtant elles ne sont ni décors ni accessoires. Leur statut si singulier est né de l'intuition d'Hervé Robbe d'une convergence entre sa propre pratique et celle de Richard Deacon, dans une façon d'aborder le geste du travail – ou du labeur –, le processus et sa mise en scène. Si Richard Deacon a eu une pratique de perfor-

mance au début de sa carrière, en 1970, en pleine critique du minimalisme américain, il en parle aujourd'hui comme d'un modèle pour sa propre pratique : « J'ai appris de la performance une façon d'être dans l'atelier. » Un modèle qui résonne aussi dans *Factory* quand la pratique de l'atelier vient directement se confronter à la manipulation des formes par les danseurs. Laurence Louppe, dans son texte de 1993, relève précisément cette conjonction de l'atelier et du studio de danse, « ces deux dénominateurs de lieux et de labeurs¹⁰ », conjonction qui se poursuit au-delà de la production de l'œuvre, dans la relation même au spectateur.



Remix Factory 93/23 © Elsa Cavallès

La participation potentielle du spectateur à l'œuvre n'est cependant pas un phénomène nouveau. Diderot dans sa chronique du Salon de 1767 évoquait le fantasme de l'entrée dans le tableau, tout en décrivant une œuvre du peintre Hubert Robert par l'impossibilité même de la transgression : « La beauté de l'idéal frappe tous les hommes, la beauté du faire n'arrête que le connaisseur ; si elle le fait rêver, c'est sur l'art et sur l'artiste, non sur la chose, il reste toujours hors de la scène, *il n'y entre jamais*. » L'entrée dans l'espace de l'œuvre est nécessairement associée à une entrée en scène, conservant l'artificialité du dispositif artistique. Une entrée en scène justement au cœur du dispositif de *Factory* : Deacon parle de la manière dont « les spectateurs ont été regroupés ». Il utilise alors le terme *herded* en anglais, qui signifie « rassembler », mais comme le ferait un berger, dans un mouvement collectif. Lors de notre conversation, il se reprend sur le terme, conscient de ses résonances. Un terme pourtant si approprié, *visuellement*, dans la manière de diriger subtilement les individus sur le plateau.

L'hésitation sémantique peut paraître anecdotique mais elle me semble traduire une difficulté fondamentale dans la participation du spectateur. Hervé Robbe dans ses notes de 1993 évoque la « canalisation » du public, notamment durant l'accueil, après la distribution des gilets pour « éviter qu'il aille s'asseoir dans la salle ». Les spectateurs attendent patiemment, se prêtent au jeu de se laisser habiller par ce gilet bleu - comme une sculpture bidimensionnelle, découpe rigide d'une forme modulaire posée sur leurs épaules et assemblée ingénieusement à la taille¹¹. Au sol, les rubans adhésifs noir et jaune signalent autant le « travail » que les « travaux ». Le terrain de jeu aussi, les formes ludiques des ponts, des grottes ou des toboggans.

Robert Morris avait transformé le Whitney Museum of American Art en vaste chantier en 1970¹², invitant les spectateurs au vernissage durant lequel l'artiste maniait Fenwick et poutrelles de bois, chorégraphiant le travail de ses assistants. En 1968, l'artiste et architecte Palle Nielsen proposait *The Model* au

Moderna Museet de Stockholm, un vaste espace de jeux pour enfants, entièrement libre durant les trois mois de l'exposition. Les exemples sont très nombreux et l'articulation travail/jeu a toujours été un outil de la construction d'un nouveau rapport au spectateur.

Dans *Factory*, l'entrée en scène, en jeu ou en matière, rappelait à la fois l'usine et l'atelier de Warhol : un rail circulaire, un portique métallique massif, un dispositif circonscrit qui relève autant d'une unité de production artistique que d'une expérience sociale. Un espace à la fois public et privé, un lieu d'exposition, de performance, de sociabilité où le spectateur participe aussi de l'image de l'œuvre, s'y insère et s'y observe. « Idée de trajet : actif dans le regard, inséré dans l'image par d'autres spectateurs », note Hervé Robbe dans son cahier de travail, décrivant un dispositif typiquement warholien.

Ce n'est pas uniquement le partage d'un même espace qui rend la création de *Factory* si singulière, mais bien l'imposition discrète d'un rythme commun, inscrit dans l'espace. Les dessins d'Hervé Robbe tracent les instants de déambulation et de pause, des zones de repos, des espaces de respiration et des lieux de passage et de frottement - des espaces plus incertains aussi, dans la relation aux formes et aux danseurs. Des carrés et des ronds très appuyés, au stylo, et des lignes sur lesquelles le crayon a insisté, dans ce geste d'oscillation qui est aussi celui des formes de Deacon. Hervé Robbe synthétise dans le dessin le mouvement essentiel de la pièce, ce rythme oscillant, par deux lignes formant un cercle discontinu, deux lignes comme deux aimants qui s'opposent et s'animent. Les dessins préparatoires modélisent littéralement l'espace et la structure d'un jeu : « *Homo Faber. Homo Ludens* », quatre mots encadrés en rouge dans ce même cahier. Johan Huizinga décrivait le jeu comme une « structure sociale » : « Tout jeu est d'abord et avant tout une action libre. Le jeu commandé n'est plus du jeu. (...) Il possède son cours et son sens en soi. Ce sont des mondes temporaires au cœur du monde habituel. (...) Il réalise, dans l'imperfection du monde et la confusion de la vie, une perfection temporaire et limitée¹³. » C'est bien par la réunion des conditions du jeu que naît justement cette relation vivante aux formes, dans un dispositif spectaculaire bouleversé par l'absence de frontalité, propice à une œuvre qui « resserre l'espace des relations¹⁴ ».

Si la pièce propose un espace partagé, celui d'une sculpture vivante, ou d'une « sculpture chorégraphique », pour reprendre les termes largement utilisés dans les textes des années 1990 autour de la pièce, elle impose aussi une cadence collective, faisant converger rythme du labeur et de la fête. La musique d'Éric Sleichim se mêle aux bruits des formes, heurtées sur le sol, rebondies, puis silencieuses. La bascule des sculptures crée ce bref instant de suspension, avant la chute accélérée par la gravité. Ce bref moment d'instabilité donne l'illusion d'une forme animée, quasiment imprévisible. Le rebond est à la fois sonore et visuel, occupant tout l'espace sensible et répondant ici subtilement à l'origine même du terme « rebond » qui désignait d'abord cette « impression auditive de sons montants et descendants » avant de signifier l'impression visuelle qui s'y substitue¹⁵. Deacon insiste sur le mouvement de « pendule » auquel il tenait dans

ces formes. Le pendule c'est la bascule, le rythme précis et le rebond, mais c'est aussi une relation directe entre le rythme et la forme : de la taille du fil du pendule dépend la cadence et le rythme. C'est ainsi que les lignes, les formes qui occupent l'espace, sont aussi indirectement les métronomes de la pièce.

En déterminant des espaces mouvants, en impulsant un rythme, les formes cadrent les corps, sans être ni décor ni accessoires : elles ont leur propre *manière d'être*. Elles partitionnent l'espace, créent des points d'appui, un piédestal très éphémère pour un danseur, une toupie, manège ludique, puis pont d'un groupe à un autre. Ces intentions que l'on croirait inscrites dans la forme elle-même tiennent avant tout de la manipulation par les danseurs qui ont su expérimenter, basculer, ou laisser inertes ces formes dans lesquelles se blottir, s'arrêter et suspendre la cadence à son tour.

« Faire quelque chose et voir comment les danseurs les manipulent » : le travail certes, mais dans l'*action libre*, dans un subtil rapport de forces, de maîtrise des formes qui conditionnent le geste. Jamais la pièce ne propose une vision littérale du travail ouvrier - les notes d'Hervé Robbe sont très claires dans ce sens - mais plutôt une exploration du geste de travail, des rythmes et des manières collectives d'articuler le jeu, la fête et le geste de production. Quelques listes de mots essaient le cahier, « pour s'en servir de façon métaphorique » : « travail à la chaîne, chaîne de montage, rendement, sécurité, engrenage, presse, affûtage, bleu de travail, outils, machine, moteur, syndicat, contremaître, équipe, graisse, fatigue, sueur, désir, force, épuisement ». De la cadence collective naissent parfois ces rythmes différenciés, que l'on retrouve explicités dans les notes de travail, « 3 rythmes de travail, un rapide, un slow, un médium », ceux aussi de la chaîne de montage, cette diversité décrite par Robert Linhart dans son récit *L'Établi* en 1978 : « diversité dans ce qui, au premier coup d'œil, ressemblait à une mécanique humaine homogène : l'un mesuré et précis, l'autre débordé et en sueur, les avances, les retards, les minuscules tactiques de poste, ceux qui posent leurs outils entre chaque voiture et ceux qui les gardent à la main, les "décrochages"... »

Remix Factory semble pousser encore plus loin le processus d'abstraction qui permettait ce mouvement d'oscillation entre jeu et labeur. Une abstraction qui passe paradoxalement par la présence moins massive des formes, et par l'arrivée de lignes, par le détail et non par la masse. Seules deux grandes formes originales occupent l'espace. Une multitude de lignes serpentine, rubans de bois assemblés ou épars occupent plusieurs zones du plateau. Les fragments nouveaux sont issus d'un travail mené par Richard Deacon depuis l'installation *UW84DC* en 2001 et déjà utilisés par Hervé Robbe dans *Un terrain encore vague* (2011) : des lignes discontinues qui donnent l'illusion, une fois mêlées au sol ou agencées, de former un ruban continu¹⁶. Formes sophistiquées, leur surface est laissée brute, loin du vernis brillant des formes de 1993¹⁷. Alors que ces dernières portaient le mouvement en elles, voire le définissaient, les fragments utilisés en 2023 laissent entrevoir un rapport mimétique au mouvement, une dimension diagrammatique, celle de la ligne fugitive, celle d'un dessin dans l'espace « résultat d'un mouvement traçant¹⁸ ».

Les danseuses et danseurs se sont approprié ces fragments, les soulevant, les associant, les alignant, revenant à un processus originel de manipulation de ce qui, en apparence, pourrait être désigné comme objet, mais qui, là encore, résiste fortement à toute dénomination. Les lignes sont certes complexes mais encore saisissables dans leur inertie. C'est par leur mise en mouvement qu'elles deviennent lignes et dessins dans l'espace, retrouvent cette inconstance et cette vitalité qui caractérisaient la manière d'être des volumes de 1993.

La ligne est ici « quantité de temps¹⁹ », mais aussi ligne serpentine, « manière graphique de noter quelque chose qui est difficile à saisir, qui semble irréprésentable²⁰ ». La ligne graphique devient à la fois trace (du mouvement) et signe (du temps). Dessiner, esquisser, c'est composer par la conjonction du geste et de sa trace : le dessin est avant tout témoin de sa propre construction, et non transposition directe d'une idée qui le précéderait. On ne peut s'empêcher de voir, dans *Remix Factory*, un retour au dessin, une réduction des formes, comme des métaphores, pour ne conserver que les lignes, les rythmes et les cadences. Matérialisation directe de l'assemblage, de la ligne de montage, elles nourrissent aussi ce « rapport paysager aux objets » souhaité par Hervé Robbe dans des effets de circularité, de rebonds, de retours et de circulation. *Remix Factory* offre en 2023 une pluralité des rythmes encore plus frappante, par de nouvelles formes fragmentées, évidence visuelle de cette pluralité des cadences. L'alignement ponctuel des lignes courbes - comme des danseurs - vient parfois donner une unité aussi rythmique que visuelle, et les lignes portées, réagencées, posées, donnent une structure temporelle complexe à l'ensemble et de faux airs d'architecture éphémère.

Même si le « ballet mécanique » occupe une place centrale dans la chorégraphie d'Hervé Robbe, la fluidité, l'organicité des formes et du dessin témoignent d'une rythmisation du travail plus que de sa mécanisation. La distinction entre ces deux concepts, *rythmisation* et *mécanisation*, est au cœur des textes de Rudolf Laban sur les relations entre danse et industrie, sur la place et le rôle de la danse dans la construction de l'efficacité industrielle laquelle ne passe pas par un apprentissage mécanique des tâches mais par une rythmisation des corps, celui de l'ouvrier comme celui de l'ingénieur.

Alors que la mécanisation est aliénation du corps dans son assimilation à la machine, la rythmisation combine la « répétitivité » et « la liberté de mouvement », garante de l'*action libre*, et par-là de l'association du labeur et de jeu. Si le spectateur de *Factory* entre en scène, noue cette relation vivante à l'œuvre, c'est aussi dans cette rythmisation des corps et des formes, dans une certaine manière de saisir le pouls de la matière et la *vie des formes*.



<<REW © Olivier Houeix



Un appartement en centre ville © Vincent Bosc

Cadrer, entrevoir, outrepasser

Irène Filiberti

Critique de danse, conseillère artistique, dramaturge et enseignante pour différentes institutions et artistes

Il y aurait un donné, une évidence, l'espace. Et nombre de ses possibles. Des lieux tout d'abord nomades, à partir de la création de sa compagnie Le Marietta Secret (1987) devenue plus tard Travelling & Co (2012) et de son développement au travers de résidences d'artistes, d'échanges et de créations dans différents lieux et pays²¹. Feront suite de nouvelles périodes, plus ancrées, selon les différentes fonctions assumées par Hervé Robbe : Le Havre, son urbanisme entre mer, docks et entrepôts, lorsqu'il devient directeur du Centre chorégraphique national du Havre Haute-Normandie puis Royaumont et son abbaye cistercienne entre nature et jardins ; monument historique aux vies multiples doté depuis 1964 de sa propre Fondation consacrée à la musique et à la danse. À la direction artistique de son champ de prédilection, le chorégraphe en fera évoluer les formes d'accueil d'artistes et de formations dédiées durant une dizaine d'années, modifiant titres, thèmes et modalités, passant de prototypes en laboratoires pour aboutir en 2020 au pôle Création chorégraphique.

Au fil de ce foisonnant parcours demeure la singularité d'un questionnement immanent à l'écriture chorégraphique, à la danse et son rapport au monde. Mais cet aspect du travail est tout aussi bien conduit par la vision de l'architecte qui est partie prenante dans la formation d'Hervé Robbe. Trois dimensions caractérisent cette démarche : une discrète et radicale conviction envers le mouvement, sa vitalité et sa créativité ; une curiosité constante envers l'espace public ; une approche de la création qui pense la relation et dont les procédés, les outils et les instruments font partie intégrante du travail.

Cette façon de concevoir les projets qui consiste à confronter le chorégraphe à sa propre matière - notamment grâce aux collaborations artistiques d'autres domaines - invite à questionner la danse autant que son statut, ses représentations et son fonctionnement dans son propre milieu. Et surtout à en confronter les possibles grâce aux différents espaces, formes et formats qui sont recherchés, pensés, élaborés et investis par les interprètes. Elle prend en compte le terrain, l'habitat, la nature, elle témoigne du passé, s'étonne du présent et réenvisage jusqu'à ses utopies²². Dans ce grand œuvre, l'écoute et le regard ont vocation à mettre en débat les sujets qui considèrent le corps, ce qu'il vit au présent dans son environnement, social ou artistique, culturel, médiatique, technologique, etc.

Investir de nouveaux espaces

Si Hervé Robbe a débuté par le cadre de scène, douze pièces créées au sein de sa première compagnie, ses propositions intègrent rapidement l'image et questionnent la place du public, avant même que ces aspects ne soient plus largement revisités par les artistes de la danse contemporaine des années 1990.

Dans certaines pièces - *Factory* (1993), *Id* (1995), ou *V.O.* (1996) notamment -, plusieurs espaces se côtoient où les environnements ne cessent de se modifier tandis que se déploient d'autres univers, sonores et visuels, à travers les possibilités technologiques à disposition. Cette attention accordée à l'art et au public est en cohérence avec une certaine vision : du partage du sensible à la co-créativité, elle interroge la nécessité des utopies - avec ses territoires imaginaires et ses projets improbables qui stimulent la création - le tout revisité à l'aune des enjeux de société qui font événement pour le chorégraphe.

« Un art n'est vivant que s'il a la capacité de se confronter, et non de se sécuriser au sein de sa propre communauté²³ » expliquait-il à la veille de sa nouvelle pièce *Là on y danse* (2007), après avoir exposé les différents éléments de sa réflexion. « Ces dernières années, j'ai souhaité interroger d'autres espaces. L'inscription dans un centre chorégraphique a suscité beaucoup de questions et de stimulations. En arrivant au Havre, en 1999, j'étais dans l'élan de *Factory*, où il y avait cette question de la place du public, le souci d'amener un mode de perception différent... Assez naturellement s'est posée la question d'investir de nouveaux espaces, et l'image a été pour moi ce nouvel espace. En quoi cela peut-il induire de nouveaux processus, une nouvelle vision du corps ? J'ai appréhendé ces différents outils de façon très artisanale, car j'ai besoin de m'appropriier la matière, la grammaire constituée par ces médias...

Toutefois, ce temps-laboratoire s'est aussi confronté à une réalité très forte. Je travaille au Havre, entre une station-service et un magasin d'électricité... Il y a une dimension sociologique, une réalité de paysage, une urbanité très particulière, avec une difficulté à créer dans cette ville des points de convergence et de rencontre. Cette réalité m'a obligé à me demander comment y faire vivre des enjeux de modernité, de rupture, d'évolution des formes, sans faire de compromis ; comment ne pas susciter un enfermement où un rapport arrogant lié au culte de la création ? »

Intégrant des collaborateurs artistiques de façon ponctuelle ou régulière, Hervé Robbe mène un travail de bâti de plus en plus sophistiqué, associant au mouvement dansé, des univers visuels, sonores et technologiques. Ses projets, œuvres polysémiques, prennent des formes multiples : spectacles frontaux ou déambulateurs, films, vidéos et installations. Leur propos tissé entre fiction et réalité se rejoue dans la simultanéité des espaces : extérieurs, intérieurs, déformations des images, cadrages, décadrages, mises en scène des corps, complexité des angles d'approche ou de vue, relation du réel au virtuel, alliant la projection à l'expérimentation.

Du mouvement dansé aux objets chorégraphiques

Ainsi a-t-il conçu en 2008 à la demande du musée Malraux du Havre l'exposition « Double Je, nous comme entre deux », un objet singulier, qui se voulait non pas une rétrospective de son travail, mais une nouvelle création à inscrire dans la suite de ses précédentes collaborations, notamment avec Vincent Bosc, vidéaste et musicien. Après avoir souvent inclus l'image dans l'écriture de scène, le chorégraphe a ainsi modifié le statut habituel des films de danse.

Dans ce projet et de façon autonome, ils font partie en tant qu'œuvres de cinq installations respectivement intitulées *Wave 03*, *Vaguely light 01*, <<*REW 01*, <<*REW 02*, <<*REW 03*. Dans chacun d'eux ressurgissent des emprunts aux matériaux dansés. Ils sont revisités, remaniés.

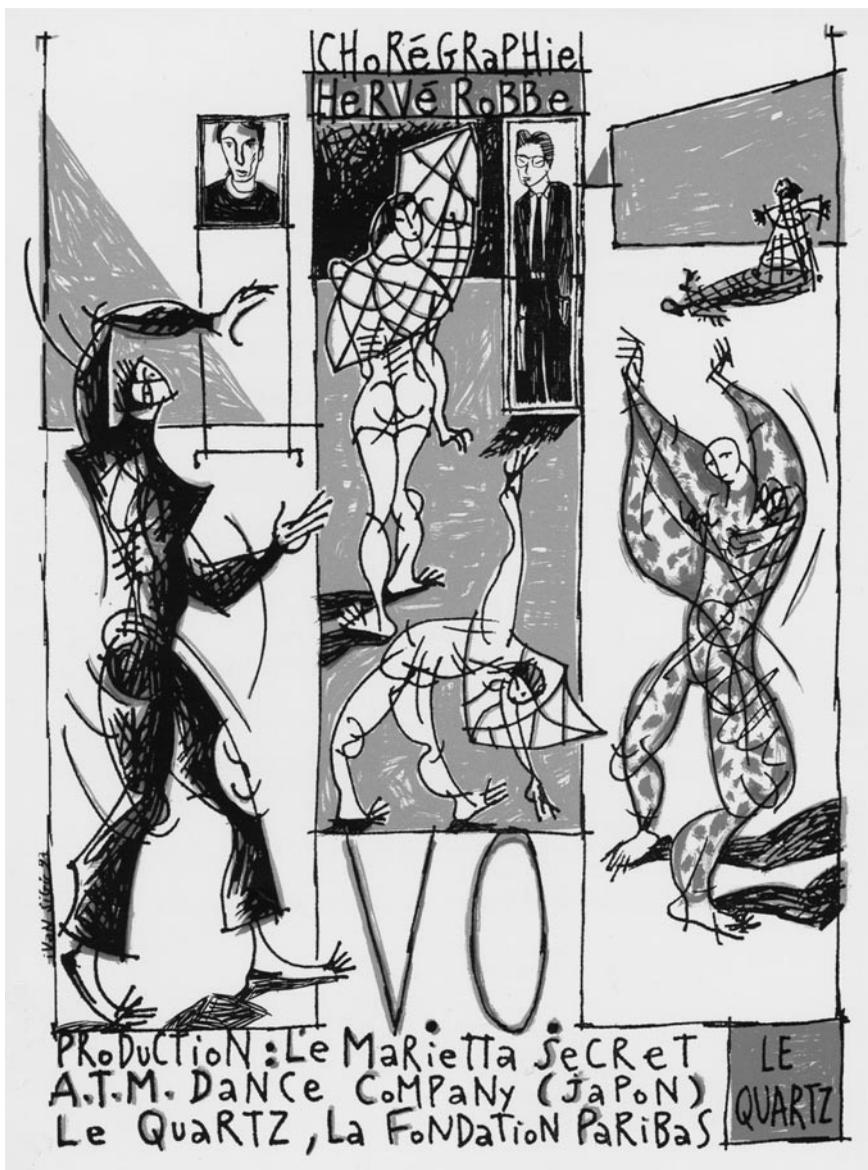
D'autres éléments reprennent au cinéma, au texte, au scénario. Les images comme la danse, même quand elles sont joueuses, restent dans l'abstraction. L'absence de théâtralité et de psychologie donne aux microfictions créées un aspect énigmatique, le récit étant pris en charge par les corps et le mouvement. Son caractère implicite se fait alors force d'évocation. En travaillant sur les contrastes, des aplats transparents, des paysages géométriques, différents thèmes musicaux et actions dansées, Hervé Robbe fait de ces objets chorégraphiques des lieux de transformation, où différents langages sont décomposés et reconfigurés sur des modes inhabituels - associations improbables, contradictoires, par effets d'hybridation, jeux de confrontation. Une déclinaison de situations pour faire advenir le chorégraphique dans le paysage de l'art contemporain.

Du documentaire au portrait, de la parole publique à l'expérience intime

Le souci de rompre avec les apparences conduit Hervé Robbe à la création de *Id* (1995), réflexion radicale sur l'image, de l'écran au miroir, du narcissisme à ses vertiges, et la danse au cœur de cette problématique. L'idée de la transparence alliée à une dissection de la visibilité guide encore la pièce suivante, *V.O.* (1996-1997). Ce diptyque conçu comme une enquête ou un documentaire interroge la danse, son être-là en société. Des bribes d'interviews menées auprès de personnes extérieures à son monde et retravaillées dans la bande-son en restituent l'opinion publique sur la scène et rythment le propos chorégraphique dont chaque volet est issu d'un travail effectué dans un lieu et avec des interprètes différents : France, Japon, États-Unis. Présence et représentation de la danse fondent le questionnement de *V.O.* qui se livre à une inédite façon de portrait journalistique, sonore, visuel et chorégraphique.

Dans ce projet compte pour beaucoup la rencontre avec la compositrice Cécile Le Prado, présentée au chorégraphe par l'Ircam. Également réalisatrice d'installation sonore, elle s'intéressait de longue date à l'architecture, au paysage et à la spatialisation sonores. Hervé Robbe se souvient qu'elle travaillait alors dans la musique « dite » concrète :

« À cette époque, Cécile Le Prado faisait beaucoup d'enregistrements et commençait à développer sur ordinateur la conception et l'agencement musical à partir d'une dimension souvent documentaire. Ce qui nous a permis, dans *Id*, de débiter une forme de collaboration très riche. Elle a conçu les éléments sonores en même temps qu'on travaillait sur la pièce. *Id* comportait d'emblée une certaine complexité y compris dans la diffusion sonore. Avec un film projeté sur le plateau, il y avait à traiter le son du film, celui pour la scène et même un procédé compositionnel qui pour elle consistait à enregistrer des sons, les transformer et créer des partitions sonores sur ordinateur, comme cela se fait généralement aujourd'hui mais sans les mêmes possibilités. C'était déjà pour l'époque assez sophistiqué. La collaboration s'est poursuivie dans *V.O.* avec



V.O. Brest - Invitation, graphisme Ivan Sigg

toutes nos interviews collectées qu'elle enregistrait et dont elle retravaillait parfois les sons pour ne garder que des onomatopées, des éléments rythmiques. Elle amenait aussi d'autres matériaux musicaux. Elle enregistrait les sons des villes où nous nous trouvions tous ensemble, sauf à New York où elle s'est rendue seule pour travailler sur des atmosphères en captant des sons dans les cours de danse, dans la rue, etc. J'avais la liberté de la conception chorégraphique et on se mettait d'accord sur une sorte de ligne dramaturgique, avec des couleurs, des humeurs. Je lui disais, là c'est bien si c'est plus rythmique, documentaire, une

atmosphère. Cela se fabriquait comme ça au fur et à mesure. Cela se construisait comme une sorte d'architecture qui petit à petit s'affinait. C'est vraiment la nature de ses recherches qui a mené à ce processus collaboratif. Son univers musical, qui travaillait beaucoup sur le document sonore, permettait ce jeu²⁴. »

Architectures urbaines, entre corps et regards

Dans *Permis de construire - Avis de démolition*, œuvre créée pour l'an 2000, la question porte sur l'habitat domestique : la maison, son rapport à la danse et au regard. Le premier volet de ce diptyque est une installation déclinant les trajets, découpes et angles de vue chorégraphiques intégrés à la fonctionnalité intérieure des maisons contemporaines. Le public circule autour de cette fascinante mise en perspective de cadrages - couloirs, fenêtres, portes, écrans, reflets - multipliant la fragmentation des corps en mouvement. Après cette expérimentation publique, le dispositif fait l'objet d'un remaniement pour la scène. La seconde partie intègre six danseurs dans un espace urbain fait de pans de murs, de couloirs et de fenêtres. Dans ce labyrinthe, les corps jouent entre liberté et contrainte avec une gestuelle complexe et déstructurée. Pour ce projet, une autre forme de collaboration se met en place avec Andrea Cera, musicien et compositeur, ainsi que le raconte Hervé Robbe : « À l'époque où nous nous sommes rencontrés, Andrea était très engagé sur les questions technologiques musicales, ce qui l'avait amené à l'Ircam. Avec *Avis de démolition - Permis de construire*, ce qui l'intéressait beaucoup, c'était d'avoir à créer d'une part pour une installation et d'autre part pour une pièce. Nous avons un espace dialectique d'échanges qui s'appuyait sur des ressources diversifiées, comme le cinéma par exemple. Il était passionné par les musiques de films et avait, c'était surprenant pour l'époque, une grande culture musicale pop. Ce qui était bien différent que de décortiquer une partition. Cela tombait bien puisque n'étant pas musicien - donc incapable d'en lire une ! - je devais trouver un autre mode de collaboration. C'est comme ça que nous avons commencé à construire des sortes de lignes dramaturgiques chorégraphiques qui ne décrivaient pas le mouvement mais les séquences, un peu comme on fait pour le cinéma. Il était très investi, inventif, réactif et présent dans le travail. Son plaisir à travailler en équipe, avec des danseurs, ainsi que nos goûts communs, contribuaient à notre bonne entente.

On a par la suite "navigué" sur la conception de <<REW en s'appuyant sur ses nouvelles recherches technologiques. À l'époque, l'Ircam commençait à développer de nouveaux outils de capture du geste et d'analyse du mouvement par l'informatique et nous nous sommes prêtés au jeu de l'exploration de ces outils qui ne généraient pas de musique mais permettaient à Andrea de travailler sur des matériaux sonores qui pouvaient être liés dans l'impact du geste. Nous avons vraiment essayé les plâtres de toutes ces nouveautés ! La pièce était assez complexe dans sa dramaturgie, avec son mouvement en spirale, dans la répétition, son côté cyclique et deux univers musicaux différents, l'un évoquant une domesticité, l'autre plus abstrait. On allait chercher plein de références filmiques.

Évidemment, je n'intervenais en rien dans la fabrication des choses, j'en aurais été bien incapable ! J'ai beaucoup profité de ces possibilités de rencontres et de collaborations au CCN du Havre. »

Des danses de coexistence

Sollicitudes (2021) agence encore différemment un projet de création musique et danse transformé par la période de confinement. Hervé Robbe « sollicite » quatre danseurs-chorégraphes, des interprètes de générations différentes auxquels il demande de créer chacun un solo, afin de les faire dialoguer ensemble en présence de deux musiciennes, « sous le regard du chorégraphe et du compositeur Jérôme Combier ». Les propositions musicales ainsi que les costumes et objets scénographiques de Jeanne Vicerial, designer textile, contribuent à la mise en scène d'une atmosphère étrange. Le noir d'un totem, comme celui des costumes aux formes souples, révèlent gestes et présences dans un climat parfois empreint de nostalgie, d'attente ou de pressentiment et d'où la danse surgit soudain avec une énergie plus vive ou explosive qui emporte les corps. Dans cet espace clair-obscur, le regard et l'écoute explorent la gravité comme le dessin des lignes. Le public accompagne cette quête mystérieuse, presque enchantée, d'où s'échappent réminiscences et sensations d'un voyage d'hiver en solitudes. Un singulier processus dont Hervé Robbe fait le récit suivant : « Dans *Sollicitudes*, je n'avais pas à écrire la danse puisque je sollicitais les danseurs de façon assez libre et ouverte. Il s'agissait d'une pièce pour quatre interprètes de différentes générations qui portaient tous leur propre histoire de danse mais auxquels j'avais demandé de créer chacun un solo en relation au patrimoine dansé qui est le mien ou à son interprétation, certains n'ayant jamais participé à mes créations. Chaque interprète - en particulier ceux qui ont acquis une grande maturité dans leur parcours comme Catherine Legrand ou Jean-Christophe Paré - est porteur d'une culture de la danse à sa façon qui traverse sa propre présence, ses gestes au plateau.

Pour compléter le cadre encore peu défini de *Sollicitudes*, j'ai aussi sollicité Jérôme Combier pour la musique en lui demandant cette fois de proposer lui-même un mode de travail.

Le seul enjeu requis de ma part étant la présence physique de musiciens pour une interprétation *live*. Quant à la musique, je n'avais pas d'idée définie. Il a évoqué la relecture de lieds de Schubert à laquelle il réfléchissait déjà. Nous avons gardé cette première piste qui renvoie aussi à l'historicité des œuvres, d'autant plus qu'il y avait deux chants et des textes. Il a alors proposé pour l'interprétation une violoncelliste et une accordéoniste, formule que je trouvais très intéressante. Mais je souhaitais aussi rajouter des pièces contemporaines et lui ai demandé s'il n'avait pas dans ses bagages des compositions de ce type pour l'un et l'autre instrument. Il a repris l'un de ses projets pour l'accordéon et créé une autre composition pour le violoncelle, partitions qu'il a remaniées en direct pour les musiciens et les danseurs. C'était à nouveau un laboratoire mais qui fonctionnait sur d'autres bases que les précédents. C'était formidable, nous avons vraiment eu l'opportunité de temps d'échanges, de répétition et de

création avec les musiciennes et les danseurs et cela crée une vraie relation au plateau. Des conditions de travail qui se font rares aujourd'hui, voire luxueuses dans nos milieux d'autant que la musique proposée était exigeante à interpréter sur scène pour les musiciennes. J'avoue que cette sophistication me plaît beaucoup. Qui plus est, cela alimentait la dramaturgie globale.

Ensuite est venu se greffer le traitement des costumes de Jeanne Vicerial. Avec leurs signes mystérieux, on ne sait pas exactement à quoi se réfèrent les objets de Jeanne. Mais tous ces agencements, musiques, danses, costumes créaient un monde à la fois très lyrique et ethnique. J'étais sensible à cet univers sombre et à cette imagerie en lien avec les lieds de Schubert, qui esthétiquement questionnait une espèce de néoromantisme sombre. La friction entre ce côté sculptural et lyrique et de l'autre l'aspect usiné, fabriqué, avec tous ces fils, nous ramenait à des tenues ethniques et à une sorte de néogothique inattendu. »

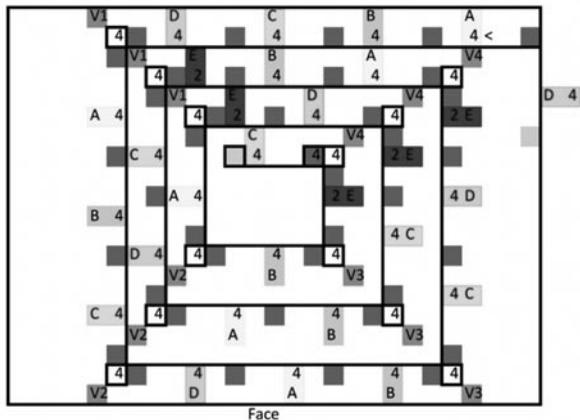
De l'archive à l'émergence, une culture de l'éphémère

Remembrance est une série documentaire comprenant trois épisodes présentés en voix off par le chorégraphe. Ces trois films allient documents d'archives, extraits de pièces où se croisent des bribes d'interviews des interprètes de différentes générations. Presque un travail de montage choral, avec sa cinquantaine de participants qui se prêtent à l'exercice de remémoration face à la caméra. Propos et portraits de danseurs s'agent au fil des périodes temporelles à la façon d'une mosaïque sans cesse recréée.

Structurée de façon chronologique, cette série fait aussi l'objet d'une forme d'écriture hybride et spécifique comprenant cadrage, décadrages, évoluant selon les époques. Les multiples paroles d'artistes - essentiellement les réactions et commentaires des interprètes invités à évoquer leurs souvenirs face aux images d'archives des pièces où ils dansaient - sont réorchestrées entre image et son, intégrant travail et jeu sur les voix, les rythmes, les séquences. Questions, récits, témoignages, éléments biographiques, hommages, informations sont en lien avec le contexte professionnel et l'importance de l'environnement. L'ensemble documente la mémoire d'une œuvre au long cours, interroge la transmission et l'oubli.

Du corps à l'archive, le chorégraphe prend en charge sa propre mémoire du travail et des œuvres sans renoncer pour autant à la conception d'un nouvel objet artistique et hybride.

Ainsi Hervé Robbe rejoint une récente tendance, où les chorégraphes eux-mêmes²⁵ réfléchissent ce tissage du temps qui génère aussi de nouvelles expériences et approches de l'écriture multimédia. On peut y voir une forme de bâti oscillant entre mémoire et oubli témoignant d'un ouvrage artistique singulier ou d'une contribution du champ chorégraphique aux esthétiques de l'éphémère. Mais c'est peut-être aussi, comme l'évoque Arlette Farge, parce que « dans l'archive se lit le poids des êtres parlants, ce battement de l'histoire que l'histoire efface sous son récit officiel²⁶ ».



Intro rythme: 8 temps

Partition Alice & Alexis
12 temps de décalage entre ALICE et ALEXIS au démarrage
pour ALEXIS + 4 et 2

Motifs en 4: A B C D
Motifs en 2: E
Virages en 4: v1 v2 v3 v4

■ ALICE
■ ALEXIS

PULSE A 70

Des épiphanies insoupçonnées

Jérôme Combier

Compositeur et fondateur de l'Ensemble Cairn

La première fois que j'ai vu un spectacle d'Hervé Robbe, c'était à l'abbaye de Royaumont, il s'agissait d'*Un terrain encore vague* et Hervé Robbe dansait lui-même avec Johana Lemarchand. Les corps étaient majestueux, ils balayaient l'air, se frôlaient, composaient des figures que les pierres de l'abbaye et l'obscurité enveloppaient d'une sorte de mystère. J'eus la sensation de reconnaître quelque chose, comme si j'avais trouvé là, enfin, la danse qui me correspondait, celle pour laquelle j'entendais de la musique.

Plus tard, j'ai vu *A NEW LANDSCAPE* au théâtre de Chaillot qui confirmait l'attirance naturelle que je ressentais pour cette danse qui envahissait l'espace du plateau, ces corps qui arpentaient inlassablement le rectangle noir sous leurs pieds, ces bras qui semblaient littéralement caresser l'air. Bien sûr je n'ai rien osé dire. Comment se fait-il alors qu'on se reconnaisse ainsi dans une danse, dans une musique, un livre. On n'ira pas plus loin dans l'exploration de ce mystère, mais ces quelques lignes sont l'occasion pour moi de dire à quel point la danse que sait créer Hervé Robbe est forte, et belle à mes yeux et dans ce que je crois y lire.

Ce qui me fascine avant tout, c'est ce lyrisme serein, tranquille mais obstiné, que les corps déploient collectivement sur le plateau. Il y a là, pourtant, quelque chose d'un peu triste, d'un peu mélancolique, dans cette obstination ; comme si de ce lyrisme, on ne pouvait se débarrasser, qu'il était là inévitablement présent, lancinant, comme un souvenir obsédant peut-être qui viendrait d'un passé fantôme. En quoi s'incarne-t-il ? Peut-être dans ces grands gestes de bras qui semblent dessiner dans l'espace des courbes infinies, élans désabusés que viennent contrepointer, et peut-être contredire, ces marches, un brin mécaniques, qui sont l'inverse de tout lyrisme, invitant le danseur à compter, à diviser les écarts, à quadriller les espaces. Il y a là quelque chose d'un lyrisme empêché, d'où peut-être ce sentiment de mélancolie, lyrisme que les marches maintiennent à distance mais qui surgit sitôt que les corps sont face à face, dans les duos, les trios, et qu'il n'y a plus d'alternative que de se toucher, souvent plutôt de glisser l'un sous l'autre dans des combinaisons bien complexes ; si complexes que les danseurs sont saisis, dans tout leur corps, par une concentration extrême qui les dépousse même.

Cette dialectique inépuisable d'une marche inépuisée (comme l'écrit Deleuze à propos de *Quad* de Samuel Beckett) et d'un lyrisme mélancolique est l'une des racines, profondes et belles, que je lis dans ces chorégraphies savantes. Dit autrement, la marche serait à l'envers du lyrisme et lui conférerait, par son obstination, pudeur et mélancolie, et même lorsque les corps se retrouvent face à face, il y a encore, à cet endroit, une sorte d'évitement ou plutôt de glissement, comme s'ils ne se voyaient pas vraiment, comme s'ils n'étaient pas des individus

émotionnés, comme s'ils étaient perdus dans ces figures d'une extrême complexité et que cela requérait la plus grande concentration qui soit. Cet effort du corps, sa dépossession par le chorégraphe, je le trouve fascinant quand bien même serait-on à rebours des convictions de notre époque qui lient la signature auctoriale de l'écriture chorégraphique à une autorité qui n'a plus lieu d'être... Oui, c'est peut-être là une autre nature d'empêchement, qui conférerait aux corps quelque chose de vaguement absent mais qui permettrait précisément d'être au-delà d'une sur-expressivité du sujet qui me met toujours un peu mal à l'aise. À cela je préfère la distance que l'écriture chorégraphique induit, cette écriture qui subsume l'expressivité corporelle, qui la pose et la dispose avec une distance qui est aussi une force. Où ne disparaît jamais l'émotion des corps qui écrivent dans l'air des figures en variation.

C'est à cela que j'assiste lorsque je vois Hervé travailler, avec les uns et les unes, et toujours autant avec douceur qu'avec précision et détermination. Il sait où nous conduire et comment. Alors oui, ce lyrisme, qui est (pour moi) l'expressivité intime des corps, même s'il est maintenu à distance, évité par la marche, empêché par l'écriture, il affleure malgré tout, il émerge - et avec une grande pudeur - lors de moments qui sont comme des épiphanies. Et c'est cela, cette grande pudeur qui est hauteur de vue, qui m'émeut tellement dans les chorégraphies d'Hervé Robbe. Peut-être qu'il s'agit là de mesurer encore et toujours l'écart qui se produit indéfectiblement entre une écriture savamment élaborée et finalement le surgissement de l'imprévisible, ou dit autrement, qu'il s'agit ici de l'incroyable capacité de prise en charge des contraintes de l'écriture par les danseurs eux-mêmes, lorsqu'ils se retrouvent face à ces obstacles et à ces efforts que l'écriture induit. Ainsi comme par réactivité, par soulèvement, les uns et les uns en viennent à trouver des forces insoupçonnées.

Ce mécanisme, je le trouve fascinant. Souvent toutefois, dans les projets que nous avons réalisés ensemble, Hervé Robbe tenait à accueillir, à intégrer les particularités des uns et des unes, ce que pouvaient leurs corps, leur force d'expressivité dans ce qu'elle avait de particulier pour l'un et pour l'une, finalement leurs propositions éventuelles. Nous avons beaucoup parlé des signatures du chorégraphe et du danseur, et j'ai pu constater qu'Hervé cherchait précisément à jouer de cet écart entre écriture millimétrée et moments plus libres où les danseurs deviennent force de proposition. C'est à cet endroit précisément de l'écriture que nous nous sommes rencontrés. Comment écrire conjointement le temps en musique et l'espace en danse ? Comment travailler avec des figures, les agencer, les construire, les défaire ? Comment écrire une dramaturgie qui lie intrinsèquement la musique et la danse ?

J'ai appris beaucoup de choses auprès d'Hervé Robbe, en ce qui concerne les ajustements de la musique et de la danse (j'ai la sensation qu'auprès de lui on ne cesse jamais d'apprendre). J'ai appris que rien ne sert de courir si l'on ne sait pas où aller ni comment y aller, et qu'il y a - dans toute rencontre artistique - aussi une science de la méthode de travail.

L'écriture en soi, musicale et chorégraphique, n'est pas seule gage de cohérence et de maîtrise - et de sensibilité. Il faut mettre au point des petites stratégies. Dans cette question de la convergence des écritures, je crois vraiment que quelque chose vient toujours en premier, que la notion de travail conjoint est peut-être même à relativiser : la musique peut tout à fait être déjà écrite et l'on pourra tout de même la retravailler au besoin. La danse peut aussi procéder *a priori* pour elle-même et le compositeur s'y ajuster dans un second temps et tenter d'en multiplier les forces. Mais quel que soit le cas de figure, il faut concevoir son chemin et son cheminement. C'est ce que j'ai appris lors du projet *In Extenso, Danses en Nouvelles. Danse de 4*. Hervé m'a convié dans ce projet qu'il avait déjà imaginé et qu'il avait déjà ancré dans des référents très établis : le krump, *Quad* de Samuel Beckett, la musique de Charles Ives, *Central Park in the Dark*. Trois références totalement hétérogènes autour desquelles il m'invitait à le rejoindre. Très vite nous sommes convenus d'un tempo pour les parties « Quad » (que j'ai appelé « Square ») et pour la « Ligne » (que j'ai nommé « Line »). Celui-ci était de 70 (enfin 71 pour moi, mais Hervé n'en a rien su...). Et puis nous avons travaillé séparément. Hervé de son côté a élaboré les « Quad » et j'ai rassemblé des matières pour l'élaboration de la musique : j'ai enregistré en studio les lignes de *Central Park in the Dark*, et quelques variations, avec le trompettiste André Feydy ; j'ai transformé la musique de Charles Ives, *Unanswered Question*, par synthèse granulaire, ou par analyse-resynthèse ; j'ai volé quelques samples à Pan Sonic (*mea culpa* mais très peu, je le jure, et courts). Puis j'ai construit sur un logiciel de son la matrice rythmique des « Quad » alors que de son côté Hervé en élaborait les parcours. J'ai même composé sans avoir rien vu. Nous avons travaillé séparément mais la trame rythmique que nous avons conçue nous reliait.

Ensuite il y eut les temps de plateau qui mirent à l'épreuve nos propositions, temps où se construisaient également, et plus intuitivement, les quatre solos de *Danse de 4* (Vera Gorbacheva, Alexis Jestin, José Meireles, Alice Lada) dans des *tempi* moins définis, des processus plus libres. Mais dans tous les cas, Hervé travaillait souvent sans musique et je le rejoignais lorsque je me sentais prêt. Bien sûr le processus s'est étalé sur plusieurs mois et j'ai pu souvent retourner en studio et parachever les esquisses que j'avais émises en répétition (la vidéo aidant à cela). J'ai pu ajouter des sons, des événements sonores, sur les propositions gestuelles d'Hervé, jouant ou non du synchronisme.

C'est ainsi me semble-il que les écritures chorégraphiques et électroacoustiques ont convergé, selon une méthode de travail faite de rencontres mais dont le point de départ fut très disjoint. Alors peut-être, je veux le croire, ce lyrisme dont je parlais a-t-il émergé subrepticement dans des moments imprévus, dans ces interstices où nous avons lâché prise quant aux processus rythmiques, quand les marches se sont arrêtées et quand les corps se sont rejoints. Mais il fallait probablement que les marches fussent là pour créer ce contexte d'apparition et construire, par contraste, cette petite dialectique de la marche et du lyrisme.

L'épisode de la « Ligne » (« *Line* ») figure bien cette alternance d'une écriture pulsée à laquelle obéir et d'une écriture « désordonnée » qui intègre le « lâcher

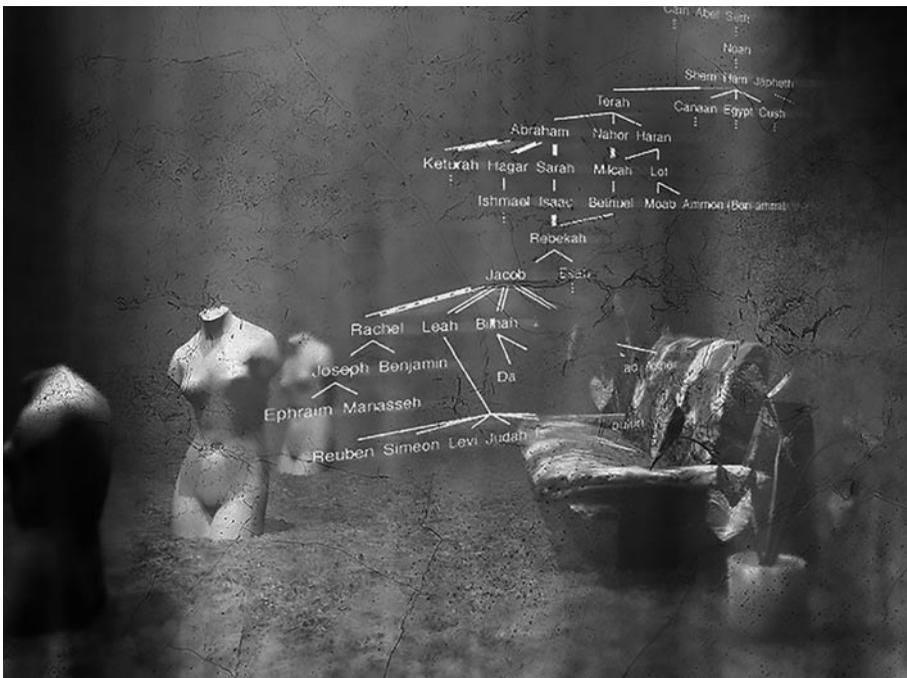
prise ». Ainsi, pour *In Extenso*, nos écritures n'ont pas procédé conjointement - j'avais même ressenti sur le moment un petit sentiment d'isolement dans ce processus de travail - et pourtant je suis certain qu'elles se répondent, qu'elles construisent une dramaturgie qui les réunit, qu'elles élaborent un monde indissociable, un temps commun.

Une année plus tard, nous avons procédé tout autrement pour le projet *Sollicitudes* et avons renversé les rapports puisqu'il fut question de commencer par les musiques déjà écrites et d'y concevoir ensuite les chorégraphies. Souvent d'ailleurs je proposais de revoir l'écriture musicale, d'ôter certains événements, mais toujours Hervé me répondait de ne rien toucher, que le danseur (Yann Cardin) ou la danseuse (Vera Gorbacheva) y frayeraient leur chemin. J'avais toutefois senti que le solo de Yann requérait quelque chose de plus ample et avais ajouté à la pièce instrumentale une courte introduction électroacoustique qui ouvrit littéralement les propositions du danseur. Comme quoi il faut douter de tout. Ainsi, dans la genèse de *Sollicitudes*, alternaient musique déjà écrite sur laquelle construire la danse et danse en construction que la musique tentait de rejoindre puis, à un moment, de fixer.

Ce que j'ai appris de toutes ces étapes de création, de toutes ces combinaisons de sons et de gestes, c'est que, dans tout travail multimédia, scénique, on n'échappe pas à la question : Qui est le maître du temps ? qui est le gardien du *time code* ?, et que cette question, nécessaire, induit un rapport de causalité qui n'est nullement un rapport de forces ou de pouvoir ; que ce rapport, à tout moment du processus de travail, peut être remis en cause et s'inverser. L'écriture est le lieu de ces élaborations. Elle est garante de cohésion parce qu'elle est écriture du temps dans lequel s'inscrivent les sons, les gestes, les images. Elle est la terre sur laquelle peut lever toute moisson, tout discours, mais aussi toute imprévisibilité. Peut-être alors le propos même dans l'écriture n'est autre que celui-ci : la dépasser, l'oublier et accéder ainsi à des épiphanies insoupçonnées.



In Extenso, Danses en Nouvelles. Danse de 4 © Vincent Bosc



Images pour *Des horizons perdus* © Stephan Muntaner

Vers une topologie du sens

Roberto Fratini Serafide

Dramaturge de la danse, théoricien et écrivain

« L'heure de fermeture sonnera bientôt dans les jardins de partout. »

Cioran

L'aspect le plus touchant de la poétique d'Hervé Robbe - tout en ayant traité de l'architecture avec une capacité d'abstraction unique dans l'organigramme de la chorégraphie - est qu'il n'a quasiment parlé que de maisons et du mystère, affectif et gestuel, qui consiste à les habiter.

La généalogie mythique que le Filarète a livrée à l'Occident chrétien situe l'origine de l'architecture dans le premier geste d'Adam et Ève après leur expulsion de l'Éden : se couvrir la tête avec les mains²⁷. La construction la plus primitive, la cabane, serait née de cette figure de l'inanité et de la vulnérabilité. En engageant toute l'histoire de l'architecture dans un destin d'évolution à rebours (de retour, en dernière instance, au jardin perdu), le mythe fusionne dans un unique lapsus gestuel, celui de se couvrir, l'origine de l'architecture par nécessité et l'origine de la danse par vanité. Protagoniste et narrateur, au fil des années, d'une vraie « recherche de l'espace perdu », Hervé Robbe nous rappelle que le démêlage de ces deux causalités, vanité et nécessité, est la maladresse idéologique sur laquelle la danse et l'architecture ont le plus souvent trébuché.

Leon Battista Alberti, autre père du canon architectural occidental, explique pour sa part la nécessaire imbrication entre la nudité de la structure et la splendeur formelle de la réalisation par la même honte qui avait poussé les premiers pécheurs à se vêtir²⁸. En définitive, il serait démentiel d'affirmer que toute l'histoire de l'architecture n'ait tendu qu'à satisfaire le besoin dont elle est née - vêtir, réparer, accueillir l'indigence du corps biologique -, de même, que dans le simple instinct adamique de se couvrir soit déjà inscrite toute l'histoire, sans doute vaine, de la mode. Ce n'est pas un hasard si ce même geste - envelopper sa nudité dans une couverture, se couvrir au mieux - était l'un des leitmotifs de *Permis de construire - Avis de démolition* (2000). La danse est en effet une autre manière, la plus mythique (et sans doute la plus vaine), de répondre par une surabondance de signes au même besoin primitif de vêtir le corps : faire des gestes une parure (habitation, décorum et arme), dans les mêmes termes où la mythopoeïse, loin de répondre rationnellement à des questions simples sur le réel, en « orne » inlassablement les significations.

La honte primitive qui fait naître la danse et l'architecture est la même que celle qui lie l'humanité aux chaînes du sens, qui la condamne à l'interprétation, qui la perd dans les labyrinthes de la figuration. Il est également emblématique que ce soit précisément sur cette notion de cabane ou de « canopée » - et sur le rapport entre structure et rhétorique - que s'est jouée toute la controverse entre

utopies et pragmatismes architecturaux vers la fin du xx^e siècle, lorsqu'il est apparu inévitable à l'architecture d'avoir à s'accommoder de l'éloquence, de la figuration, voire de la décorativité : accepter que son corps (fétichisé par mille organicismes constructifs) ne soit véridique que dans la mesure où il est un masque ; que sa revendication de nudité ne soit ni honnête ni souhaitable et qu'aucune pétition ou instance structurelle ne puisse, en danse comme en architecture, s'émanciper de ces qualités de prolifération, de sensualité et même de vanité des signes. Dans le cas d'Hervé Robbe, les critiques les plus alertes ont appelé cela la luxuriance. Peut-être est-ce parce que la luxuriance, terme végétal, exprime le mieux la nostalgie de paysage dont la danse et l'architecture déplorent la perte ? Passé par les « mythes de la fabrication » (*Ignudi ignude, De humani corporis fabrica, Factory*) et les « mythes de l'habitation » (*Permis de construire - Avis de démolition ; <<REW, Une maison sur la colline, Un appartement en centre ville*), le parcours tectonique et architectural, ou architectonique, d'Hervé Robbe ne pouvait que déboucher sur des mythes ultimes d'« acclimatation » et d'« ermitage » (*Des horizons perdus, Jardinage, Dahlias Song, La Tentation d'un Ermitage*). Je tenterai, dans ces pages, de résumer les principales péripéties poétiques de ce voyage.

La danse du siècle dernier n'a cessé de supplier l'architecture de la doter d'une norme statique qui défierait les tremblements de terre, les subductions et les effondrements de sens. L'expérience - généralement ratée - a plutôt mis en évidence le subconscient dynamique, le mouvement de l'impulsion (ou l'impulsion du mouvement) qui sous-tend la syntaxe impassible de l'architecture. Après tout, la statique est la discipline qui détermine la résistance des bâtiments aux mouvements accidentels et indûment organiques qui perturbent parfois leur droiture. De cette panique tectonique - le sombre éros de tout acte de construction - Hervé Robbe a toujours été conscient : « un sentiment profond et inavoué d'effondrement²⁹ ». Quitter ses études d'architecture pour la chorégraphie était peut-être une façon d'intégrer cette science mélancolique de l'effondrement dans l'équation de la jeunesse, de chiffrer dans les impondérables de l'architecture toute une théologie négative du sens. Hervé a laissé le coffre-fort des valeurs discursives et des revendications sémantiques à sa place : au-dessus de la tête des trésoriers du signifié. Il a demandé à l'architecture d'être plus qu'un fétiche d'abstraction, moins qu'un exemplaire de concrétion, mieux qu'un stimulant pour le tic de la construction et de la déconstruction. Il se préoccupe moins des églises que des maisons.

Les dramaturgies silencieuses sont nécessairement diastémiques (du grec *diastéma*, mot qui subsume la notion d'espace avec celle d'intervalle, de vide relatif, de saut). Pour démasquer le débat sur les dettes tectoniques de la danse, Hervé Robbe l'a fait remonter à la véritable impulsion dont, comme toute fausse dialectique, il est issu. En appelant cette impulsion figuralité, nous revendiquons comme modèle diastémique de toute dramaturgie taciturne la chose qu'on appelle poésie. Composer des vers, c'est composer des vides et des intervalles,

des ravins et des gouffres d'indétermination, traversés en tous sens par les gesticulations d'un sens toujours révoquant. De même que la structure prosodique de cet artefact diastémique n'est pas extérieure aux figures rhétoriques, et s'ac-complit entièrement en elles et par elles, la structure du sens en poésie n'est jamais extrinsèque ou antérieure à la chair de ses signes : elle est entièrement contenue et dissimulée dans la parure rhétorique qui ne véhicule ce sens qu'en le retenant (qui ne le garde qu'en l'habillant ; ne l'habille qu'en le dissimulant ; ne le dissimule qu'en le « décorant »). Il n'y a pas d'architecture du sens qui ne soit un fantôme évoqué en permanence par la réticence gesticulante d'un corps de langage, ni de construction plus impalpable et charnelle que la gestualité muette des figures.

Plutôt que d'égrener les dramaturgies postmodernes de l'espace phénoménal (vouées à converger irrésistiblement dans le fétichisme du *site specific*), Robbe a égrené une véritable *spatialité de la dramaturgie*, interprétant les travaux du sens comme une mise en forme artisanale d'intervalles, d'interstices et d'an-fractuosités qui permettent au sens de se visiter, de s'ajourner et de se différer mille fois, dans une quête sinueuse de la figuralité. La figure est la concrétisation gestuelle de ce qui échappe à la stabilité sémantique du discours et à l'évidence matérielle du réel : rhétorique ou gestuelle, elle incarne toujours une errance sémantique ; elle échappe à toute conceptualité tectonique. C'est ce qu'avaient pressenti les anciens rhétoriciens qui, précisément sur la base des modèles d'errance, avaient conçu le système dynamique des *topoi*, des lieux rhétoriques et gestuels à retrouver et à traverser mentalement par un procédé de courbes et hystérésis, sachant que précisément dans cette spatialité figurale se fléchissait le corps du texte, sa sémiose.

Si certains des dispositifs d'Hervé (peut-être tous) rappellent des labyrinthes, c'est parce que le labyrinthe contient et libère en même temps, comme un paradoxe structurel et une folie architecturale, toutes les relations d'ambivalence, de désorientation mutuelle qui façonnent la relation entre le corps et l'espace construit. Topos d'une inconclusivité littérale - ses surfaces sont toutes à la fois extérieures et intérieures - le labyrinthe est, comme le corps chiasique de la phénoménologie, une chair d'espace irréductiblement topologique. Sur cette membrane infinie, sur ce tourbillon d'indétermination gestuelle, l'imagerie architecturale de l'Occident flotte comme une arche, ou s'arbore comme une négation. Or, le labyrinthe relève précisément de la dynamique de la figuration : d'un dire réticent, qui déroule ses chemins aberrants en dehors de toute syntaxe et logique binaire, à travers des mouvements concrets de torsion, flexion, déplacement, involution, tergiversation, qui - d'après Jean-François Lyotard - nient sans saisir, affirment sans affirmer. Figure des figures. Et figure du monde, dans la mesure où à l'infini abstrait des mathématiques pures, l'imaginaire labyrinthique oppose l'infini sémantique d'un monde toujours à signifier, un univers placentaire et angoissé, auquel sont attribués le privilège et le châtiement de gérer, *gester* et gesticuler la mascarade de ses révélations partielles et

traductions précaires : sans pouvoir en saisir ou en bâtir la structure conceptuelle, on peut encore en pérégriner le mystère, le *bivouaquer* en mille figures. La danse a été une manière jamais trop humaine d'organiser le dépaysement comme mythe.

Dans tout cela, l'intérêt récent d'Hervé pour le mythe et ses modes de signification est presque un corollaire de l'élan poétique qui l'a poussé vers l'architecture. Sa manière « radicale » de saturer d'images les surfaces et les cloisons spatiales dans certaines œuvres, à partir de la fin des années 1990, comme *Permis de construire - Avis de démolition* (2000), est mythopoétique. Non seulement parce que ces vidéos font penser à des écailles d'histoires, à des boucles perdues, à des motifs à combiner dans des constructions infinies, hypercubes ou rhizomes diégétiques, ordonnés par la déambulation de ceux qui circulent dans le dispositif ; mais parce que, omniprésentes et subliminales, elles sont elles-mêmes des « affabulations spatiales » : elles conforment et révèlent, mais en même temps dissimulent ou tergiversent l'évidence métrique du lieu phénoménique ; elles en font une matrice d'image, un *topos*, voire un mythe de l'espace,

dont elles n'amplifient les dimensions qu'en les aberrant, en les déformant, en trahissant comme une déchéance la pulsion d'adimensionnalité. Et comme elles expriment l'urgence - inhérente à toute mythopoïèse - d'atténuer l'absolutisme du réel, l'obtusité implicite de l'espace donné, elles sont à leur manière une version technologique de l'art rupestre : elles balancent, elles attachent d'autres espaces et de dimensions autrement narrables aux murs d'une demeure « trouvée » où elles se succèdent comme des quadrupèdes fabuleux. L'élan le plus atavique de l'architecture naît de cette réinvention mythique de nouveaux modes de vision et de dimension dans l'espace de la caverne ; d'autres mondes adventices appelés à bivouaquer dans une cavité du monde, dépossédée pour que l'incalculable la possède. Un endorcisme de l'espace. En traitant de sa généalogie figurative et gestuelle, Hervé Robbe a enjoint à l'architecture d'avoir été et d'être toujours un problème moins de *projet* que de *projection*.

La mythopoïèse dit aussi le doute, exprimé dans un entretien³⁰, sur le « statut d'auteur » des projections, qui sont après tout des stratigraphies fabulatoires : les mises en abyme, les diffractions et les aberrations, le chroma studieusement



candide, les contradictions de perspective, nous disent à chaque instant que la même histoire a été vue sous mille angles et s'est dénouée en mille regards avant d'être déposée sur les murs. Aucun regard ne peut s'en attribuer le syntagme spatial et temporel. La paternité du mythe est aussi secrètement plurielle que celle de l'architecture. Le stress du style (obsession des chorégraphes de sa génération) ne peut être surmonté que dans le charisme anonyme du mythe. Si l'espace architectural et sémantique s'en remet au *projet* de ceux qui s'en arrogent la création (liturgie de la subjectivité fréquente en ces temps de sublime hystérique et de rodomontades structurelles), il ne peut être *projeté* que par ceux qui l'habitent. Le mythe, la *fable du lieu* - l'expression est de Georges Didi-Huberman - est toujours immersif.

Le maniérisme avait viralisé la tentation de tous les arts de s'extrader, de se déséquilibrer, de se transfigurer, dans des dimensions voisines, dans des régimes de signes étrangers. En s'y intéressant (*Ignudi ignude*), Hervé préfigurait déjà comme une « tragédie de la figuration » les imbrications entre corps dansant et architecture. Dans le noyau poétique de la *manière*, le corps compassé de la Renaissance devient une forme prise d'assaut par le *milieu-médium*, maniaquement exposée aux mille « accidents contradictoires de la matière et de la pensée³¹ », prise entre laconicité objective et éloquence subjective, entre anatomie et théâtralité, entre construction et constriction : prise dans l'incalculable chiasme sémantique de tous les théâtres anatomiques, réels ou métaphoriques.

Défiant la matière insurgée du mur, se congestionnant pour contenir en mille gestes de résistance et d'opposition la tension tellurique du monde, la figure humaine s'est soustraite par tous les moyens à l'obligation d'être seulement l'objet représentatif d'un sujet dans l'espace. Au contraire, elle s'affuble d'une contradiction ou dissension subliminale à chaque acte de fabrication : elle déclare l'infini refus de la structure à se résoudre en géométrie, sa secrète pulsion d'effondrement. En froissant l'architecture dans mille plis d'indétermination, le corps figuré en fait l'interface impensable d'une erreur primordiale de la raison architecturale (sa propension pathologique à s'interroger comme chair), et de l'imagination charnelle (sa propension pathologique à s'interroger comme *organe*). L'éloquence maniériste est une héraldique spasmodique, un mariage difficile de la figure et du champ, du *praecceptum* et du *perceptum*. Il n'est pas étonnant qu'Hervé Robbe décrive ainsi l'équation énergétique de sa danse : « Entre l'invisible de la sensation et la projection d'une forme articulée, le danseur éprouve et intègre l'espace comme un *réseau de résistances*³² ». La figuralité vécue de la danse est la recherche d'un équilibre charnel alternatif, et toujours transitoire, aux garanties disciplinaires de toute science statique. *De humani corporis fabrica* relit déjà Vésale à la lumière de l'*Anatomie de la mélancolie* (1621) de Robert Burton. Et l'élégie d'Hervé Robbe répète celle de Tatlin et de tout constructivisme sincère : les mythes de la fabrication ont beau l'envoûter, dans son monde la contingence rappellera toujours l'instance ; la sensorialité répudiera toujours la sensibilité, la figure répudiera toujours la structure. Possédé par cette blessure

primitive du sens, Hervé Robbe déroule depuis trente ans, d'*Ignudi Ignude* à *La Tentation d'un Ermitage*, un exercice de synergie qu'il faut imaginer moins comme un programme de coopération ou de « parlement des arts » que comme une hypothèse sur la capacité oblique des langues à se rêver l'une l'autre.

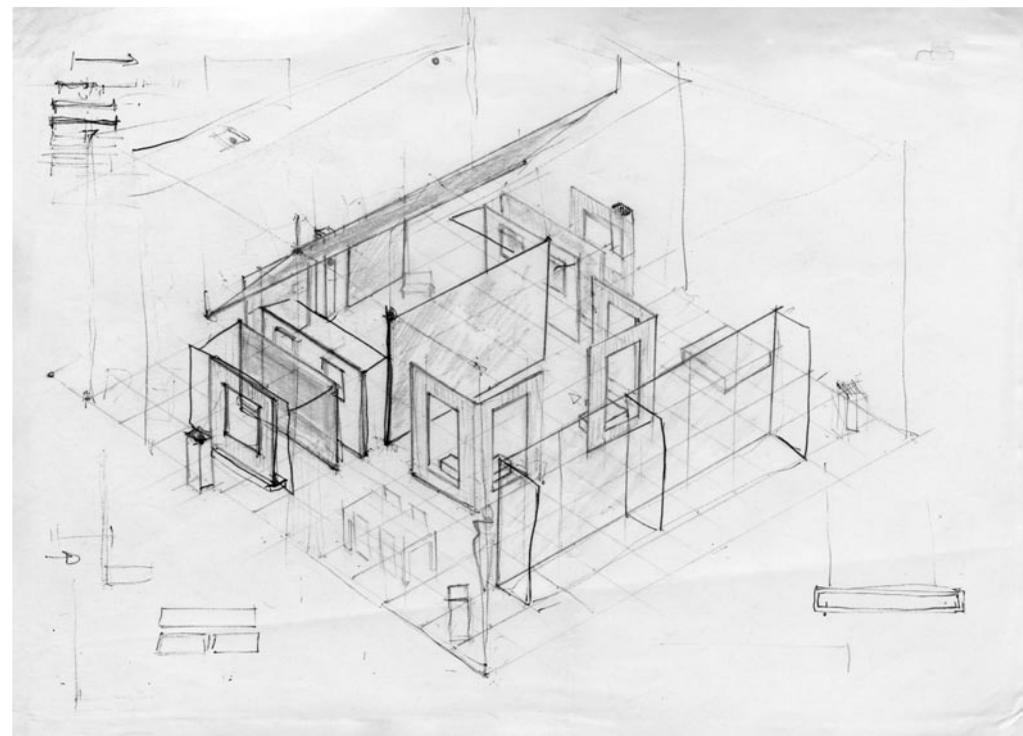
Factory, version 93, a été la première occasion pour lui de repenser l'architecture comme un champ haptique de convergence entre langages. L'appétit partagé avec Richard Deacon de faire entrer le public dans l'œuvre vise dès lors à faire de chaque spectateur le coauteur d'une vision *radicante* et métamorphique de l'espace donné. Et le soupçon que l'architecture en tant que trésor de corps et de mythes soit le point de fuite des perspectives poétiques invoquées ici par la danse et la sculpture trouve une confirmation ironique dans le fait que Deacon ait fabriqué, parmi les autres « objets fonctionnels » du spectacle, la maquette de la Ferme du Buisson, le grand atelier qui accueille la gestation de *Factory*, sa matrice.

Dans cette entreprise de liquidation du protocole topographique qui régissait, en art, les places putatives du corps, de l'objet et du regard, Deacon et Robbe ont fait l'hypothèse d'une idée topologique et discrète de l'observation coresponsable : la danse et la sculpture étaient moins invitées à créer des objets pour la vision, qu'à tracer ou esquisser le champ erratique d'une exégèse subjective et infinie. Précurseur des formats participatifs, Hervé Robbe est totalement insensible à l'ambition performative dans laquelle se bercera l'engouement des futures esthétiques relationnelles. Au contraire, il a anticipé la nécessité de former le spectateur non pas à être un performeur, mais au drame (et au jeu) d'être précisément un spectateur ; l'invitant à lire l'espace de la performance de la manière la plus compliquée qui soit, en s'y perdant. Aucune participation n'est poétiquement et politiquement flagrante tant que le public ne se voit pas reconnaître la compétence de constituer l'accident primitif, le traumatisme du dispositif, dans les mêmes termes que le corps vivant est l'accident primitif de l'architecture : celui qui l'invoque en le révoquant à chaque instant.

Hervé Robbe travaille par anamorphose. Il applique la même malice perspectiviste qui avait permis à un certain maniérisme de piéger le mouvement de l'observateur et la dérive de son regard dans la surface picturale. L'anamorphose était le raccourci drastique qui dissimulait l'ensemble au spectateur « collatéral », lui révélant diaboliquement le détail, lui offrant une frontalité dérobée, à laquelle on ne pouvait accéder qu'en faisant abstraction de la frontalité normative. En insinuant de cette façon la nécessité pour le plan orthogonal de se prêter à une exégèse dynamique, capable d'en révoquer l'impératif illusionniste, l'anamorphose inscrit dans la « vision décalée » de son spectateur un geste de déconstruction macabre, une allégorèse. Dans le disque allongé placé au pied des *Ambassadeurs* de Holbein, la « chair » du tableau révèle « après coup », à ceux qui l'ont laissée de côté ou dépassée, le squelette, le crâne, le subconscient funèbre de l'architecture prospective et des pouvoirs qui cautionnent l'ensemble de la représentation.

Hervé Robbe prescrit à l'un et à l'autre, corps phénoménique et regard, une danse de l'attention et de l'intention. « Choroscopie » qui, si elle décrit bien les modalités de la vision comme errance du public, s'applique néanmoins au statut charnel, à l'errance comme vision de l'interprète. Danser devient, avec Hervé Robbe, une manière de « déambuler » pour observer l'image de l'espace, ou pour se perdre dans l'espace de l'image. Ce que l'on appelle contemplation, c'est en effet une « imagination de l'image » (ou *imagin-action*). Et l'acte de contempler implique une capacité passive de brouillage, de fluctuation de l'attention : « Dans le dialecte de ma région on dit "*imagà*" en indiquant l'expérience d'avoir le regard fixé sur quelque chose, mais sans la voir en réalité. Peut-être que dans mon dialecte cette expression a une relation avec le domaine de la magie, et l'idée de l'ensorcellement³³. » Le *templum* de l'Antiquité n'était rien d'autre que le rectangle du ciel, le diastème de la vision, qui marquait le territoire désigné pour signifier tous les signes aléatoires qui le traversaient (par exemple le vol des oiseaux). Lorsque, à propos de *Permis de construire*, Hervé Robbe affirme que « le parcours de chaque spectateur indique une différente théorie-vision des problématiques impliquées », il donne au fond à chaque observateur la possibilité de choisir, de déplacer, de fantasmer le *templum*, le cadre de fixation et de désorientation, dans lequel la contemplation redevient possible. Présager – le geste propre à la divination –, c'est discerner dans l'image du mouvement et dans le mouvement de l'image les écritures chiffrées qui disent où nous allons alors que nous croyons être des observateurs impassibles ; la divination consiste somme toute à arpenter les choses qui, même maintenant, nous voient là où nous ne sommes pas encore : et nous observer fondamentalement dans un « espace-temps » labyrinthique, où tout bouge – même nous – et où tout se perd parce qu'« on se retrouve ». Comme le « je me suis retrouvé » de ceux qui racontent qu'ils se sont perdus.

La danse deviendrait, en quelque sorte, l'expérience par chacun d'une image de l'espace que le corps contemple en étant contemplé par lui : une sensation de l'espace floutée qui rappelle (ou mieux, anticipe) la nécessité, invoquée par Juhani Pallasmaa dans *The Eyes of the skin* (2012), de repenser haptiquement et sensoriellement l'expérience des espaces construits, et qui renvoie plus généralement à un aspect trop souvent oublié des statuts de l'architecture : que l'objet produit par l'architecture n'est visible qu'à ceux qui se laissent contenir par lui ; et que ce n'est qu'en supprimant l'image de cet objet que nous pouvons le voir, dans tous les sens. La relation entre l'espace donné du corps et l'espace construit du monde est une parallaxe inépuisable. Aventure timide d'abord, luxuriante ensuite, de perte de l'image de soi, de désalignement. Un corps sans paupières, qui travaille à perte, et finit par disparaître comme certains horizons picturaux.



Permis de construire - Croquis d'Hervé Robbe



Mes chemins dansants

Hervé Robbe

J'aime raconter que mon désir de danse s'est révélé parce que la feuille de papier sur laquelle je dessinais était devenue trop étroite pour contenir toutes mes gesticulations graphiques. Il y avait aussi en face de la maison familiale, un terrain vague, un espace accidenté et sans usage, qui allait être le lieu propice de mes cavalcades ludiques et courses folles que je ne nommais pas encore danse. Mes chemins dansants ont eu un point de départ et d'ancrage improbable, car le paysage qui m'entourait ne dessinait aucune perspective chorégraphique. Des motivations inconscientes, un besoin irrévéréncieux de flouter le réel et de le transformer, je commençais à cheminer timidement dans la danse, en amateur, à la fin des années 1970. J'avais pour objectif de devenir architecte. Mes débuts furent un vrai parcours d'obstacles, tant les panneaux indicateurs étaient peu fiables et les représentations que j'avais du danseur pouvaient me faire douter de ma destinée dansante. Heureusement, le contexte et l'époque m'obligèrent à emprunter des chemins de traverse ou de contournements. Plus aventureux, ils furent jalonnés de rencontres hasardeuses et chanceuses, sources de découvertes, de riches apprentissages et souvent d'encouragements. Finalement je ne suis pas devenu architecte mais danseur au début des années 1980.

Mes chemins dansants ont été multiples, ils m'ont parfois porté dans des contrées lointaines, mais aussi au plus proche de l'intime. Ils ont été jalonnés de constructions poétiques et mouvantes, éphémères ou temporaires, parfois durables, dont je laisse les traces aujourd'hui.

Cette riche traversée dans le monde de la danse et toutes ces créations ne sont pas de mon seul fait. Elles sont le fruit d'une aventure humaine, de la rencontre, de la collaboration et du soutien de nombreuses personnes qui, de près ou de loin, auront permis l'apparition d'une œuvre protéiforme que j'affectionne. Merci à toutes et tous.

Adolphe Jean-Marc - Adret Françoise - Allais Dominique - Alquier Laurence - Alston Richard - André Benoît - Andujar Julien - Bagouet Dominique - Barcelo Véronique - Bargues Michèle - Barnaud Camille - Barré Laurent - Basilis Irène - Bayle Laurent - Bigot Alexia - Bioret Olivier - Blanc Jacques - Boisseau Rosita - Bosc Vincent - Bossatti Patrick - Boustani Christian - Bozzini Annie - Bretel Agnès - Brun Anne-Marie - Burchi Ron - Calvez Émeline - Camus Robin - Cappello Romain - Cardin Yann - Cardona Wally - Caroff Stéphane - Caserta Michel - Cera Andrea - Chaperon Judith - Chevalier Erik - Chevalier Pauline - Chopinot Régine - Combiér Jérôme - Cornillot Émilie - Cosse Vincent - Crépin Sarah - Croquet Nadia - Crouillère Garance - Cuppens Étienne - Cuvillier Guillaume - De Groat Andrew - De Keersmaeker Anne Teresa - Deacon Richard - Denizot Sara - Deschamps Didier - Despin Didier - Devaure Rodolphe - Domingues Jean-François - Dondi Solange - Drillet Gwenola - Druguet Vincent -

Duboc Odile - Dupuy Vincent - Ernoult Chantal - Escoffier Ginette - Fabrègue Dominique - Ferry-Tschaeglé Christian - Filiberti Irène - Fontaine Marylise - Fontana Laure - Franc Jérôme - Fratini Serafide Roberto - Fusco Massimo - Garnier Cathy - Garot Sylvie - Gkekas Harris - Godani Jacopo - Godin Yves - Gonçalves Daphnée - Gorbacheva Vera - Grach Emmanuelle - Graindorge Benjamin - Granet-Bouffartigue Jean-Marc - Grolet Françoise - Guitton Ariane - Haudiquet Annette - Hedman Hanna - Henrot Pascale - Henry Pierre - Héritier Nicolas - Hiramatsu Miki - Horiuchi Hanako - Hubert Nicolas - Huckel Clémence - Hugo Jean-Michel - Huilmand Roxane - Huynh Emmanuelle - Iwabuchi Takiko - Jacot-Descombes Pierre - Janelle Fabien - Jestin Alexis - Kelemenis Michel - Kronenberg Romain - Lada Alice - Lamarre Thierry - Langlois Laurent - Larriéu Daniel - Lasselin Rebecca - Laurent Nathalie - Lebreton Myriam - Lecardeur Jérôme - Lee Aldo - Lefèvre Bastien - Lefèvre Brigitte - Legrand Catherine - Lemarchand Johana - Le Prado Cécile - Lequileuc Cédric - Lescop Anne-Karine - Lison Pierre - Lombard Alain - Loukos Yorgos - Louppe Laurence - Maillot François - Maréchal Francis - Marteyn Franck - Martin Christophe - Martin Hélène - Mathieu Anita - Maignon Laurent - Matsumoto Koshiro - Meireles José - Mendes Pedro - Miereanu Costin - Mirbeau Virginie - Monfort Aude-Valérie - Morel Michel - Morell Alvaro - Moulin Serge - Muntaner Stephan - Nagayama Yasuhisa - Naharin Ohad - Naito Kazue - Nioche Julie - Noisette Philippe - Nuts Jan - Olhandéguy Élise - Olivré Didier - Ouramdane Rachid - Panchout Jean-Louis - Paoli Pascale - Paquet Gérard - Paradon Michèle - Paré Jean-Christophe - Pick Yuval - Picq Charles - Pitrat Colin - Prouteau Ninon - Prunec Sylvain - Quettier Carole - Ramalingom Fabrice - Rambaud Carole - Raulin Antoine - Ribeiro Paulo - Rizzo Christian - Robbe Ginette - Robbe Nathalie - Robbe Pascale - Robbe Roger - Robbe Valérie - Rognerud Françoise - Rougier Françoise - Rouiller Quentin - Rousier Claire - Russo Edmond - Sagna Carlotta - Saunier Laurence - Schirren Fernand - Schmitt Géraldine - Sebillotte Laurent - Sembinelli Nathalie - Soulas Sonia - Steele David - Swinston Robert - T. Toeplitz Kasper - Takei Yutaka - Tamet Christian - Tran Claire - Tridde Martine - Tripier Bernadette - Trouboul Doriane - Tsekenis Alexandre - Tsekenis Catherine - Tuizer Shlomi - Urréa Jean-Marc - Urréa Valérie - Uwano Tomoko - Van Hoecke Marina - Véron Claude - Verrières Frédéric - Vicente Juan-Manuel - Vicerial Jeanne - Vincent Geneviève - Vincent Valérie - Violette Gérard - Waisman Hanna - Wako Yoshifumi - Welinski Gilles - Yoshida Norio...

Créations et réalisations d'Hervé Robbe

Compagnie Le Marietta Secret

- 1987** *Cello Fantassin*. Solo (Ménagerie de Verre - Paris)
Madison Slag. (Ménagerie de Verre - Paris)
- 1988** *Histoire courte des enfants de la place Hébert*. (Théâtre contemporain de la danse dans le cadre de L'After-Mars - Paris)
- 1989** *Ignudi Ignude*. (Théâtre de la Bastille - Paris)
Antichambre. (Biennale nationale de danse - Val-de-Marne)
Solo pour Nijinsky. (Théâtre 14 - Paris)
Flowers for Madame. (Festival Danse - Aix-en-Provence)
- 1990** *If music be the blood of love*. Commande pour le ballet junior du CNSMD de Lyon, direction Didier Deschamps (Festival Danse - Aix-en-Provence)
Manèges. Commande pour les étudiants du CNDC d'Angers, direction Nadia Croquet (Festival d'Avignon à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon)
Assaï Vivace. Solo (Festival Danse - Aix-en-Provence)
Appassionata. (CNDC - Angers)
- 1991** *En espérant l'éclipse*. (Théâtre Jean-Vilar - Suresnes)
Hiding Game (La chambre des trois paravents). Commande pour la Rambert Dance Company de Londres, direction Richard Alston (Festival Danse - Aix-en-Provence)
- 1992** *De humani corporis fabrica*. Version-1 trio (Festival d'Avignon)
Antichambre Repetita. Reprise d'*Antichambre* version-1 trio (Danse au Centre-Orléans)
Work. Pièce préparatoire de *Factory*. (Présentation de la Biennale nationale de danse - Val-de-Marne)
Sienna. Solo (Théâtre de la Bastille - Paris)
- 1993** *Factory*. (La Ferme du Buisson - Noisiel)
Matériaux d'un voyage. Commande pour la Batsheva Dance Company, direction Ohad Naharin (Suzanne Dellal Centre for Dance and Theatre - Tel Aviv)
Made Of. Co-chorégraphié avec Emmanuelle Huynh et Rachid Ouramdane (École de l'ESIEE - Marne-la-Vallée)
- 1994** *Flowing along*. (Petöfi - Budapest)
Flip Flac. Commande pour Nouvelles Scènes de Dijon (Centre Pompidou - Paris)
De humani corporis fabrica. Version-2 quatuor (Rencontres chorégraphiques internationales de Bagnolet)

- 1995** *Id*. (TNDI - Châteaувallon)
2.Id. Film de Valérie Urrea pour *Id*

- 1996** *Factory*. Reprise (Le Quartz - Brest)
Id. Reprise (Centre Pompidou - Paris)
V.O. Brest. (Le Quartz - Brest)
Initiales. (Le Quartz - Brest)
V.O. Mito. (Art Tower de Mito - Japon)

- 1997** *V.O. Project*. (Le Quartz - Brest)
– *V.O. Brest*
– *V.O. U.S.*
– *V.O. Mito*
Miss K. Commande pour le Ballet de l'Opéra national de Lyon, direction Yorgos Loukos

- 1998** *Bye see you next... no more*. (Le Quartz - Brest, Théâtre du Muselet - Châlons-en-Champagne)
Karada no Ongaku. Commande pour ATM Dance Company de Mito (Art Tower de Mito - Japon)

Centre chorégraphique national du Havre Haute-Normandie

- 1999** *Polaroid*. Solo (CCN du Havre Haute-Normandie)
Factory 99 (recréation). (CCN du Havre Haute-Normandie)
Origami. Échange avec ATM Dance Company - Mito et le CCN du Havre Haute-Normandie (CCN du Havre Haute-Normandie)
- 2000** *Permis de construire - Avis de démolition*. (Festival Octobre en Normandie - Rouen)
Permis de construire. Installation
Avis de démolition. Spectacle
- 2001** *Untitled for ten*. Commande pour le ballet junior du CNSMD de Paris, direction Quentin Rouiller (CNSMD - Paris)
In Between - Yellow Suite. (Fondation Cartier pour l'art contemporain - Paris)
Avis de démolition. Film coréalisé avec Aldo Lee, 11^e Grand Prix international Vidéo Danse (2002)
Duo. Commande de la Biserk Company - Oxford
- 2002** *Des horizons perdus*. (Festival Danse - Aix-en-Provence)

- 2003** <<REW. (Festival de danse - Cannes)
Partition en noir. Commande pour le ballet junior du CNSMD - Paris
Partition en bleu. Commande pour l'Academy of Performing Arts - Hong Kong
V.O. Brest. Transmission pour la compagnie d'insertion Coline, direction Bernadette Tripier - Istres
- 2004** *Jardinage*. Jeune public (CCN du Havre Haute-Normandie)
- 2004-2005** *Mutating score*. *Wave*, *Vaguely light*, *Erasing Territory*. (Le Volcan-Scène nationale - Le Havre)
- 2005** *In Between - Yellow Suite*. Transmission pour la compagnie d'insertion Coline, direction Bernadette Tripier - Istres
Pergunta sem resposta. Commande pour le Ballet Gulbenkian, direction Paulo Ribeiro (Fondation Calouste Gulbenkian - Lisbonne)
- 2006** *So long as baby... Love and songs will be*. Installation dans le cadre de la biennale d'art contemporain Arts Le Havre 2006
Wave 03. Film coréalisé avec Vincent Bosc
- 2007** *Vaguely light 01*. Film coréalisé avec Vincent Bosc
Là on y danse. Dans le cadre du festival Météores 2007 (Le Volcan-Scène nationale - Le Havre)
Wave 02. Duo (CCN du Havre Haute-Normandie)
Vaguely light. Duo (CCN du Havre Haute-Normandie)
Sextet variation/Coline 07. Commande pour la compagnie d'insertion Coline, direction Bernadette Tripier - Istres
- 2008** *Exposition Double Je - Nous comme entre deux*. (Musée d'art moderne André Malraux - Le Havre)
 – *So long as baby... Love and songs will be*
 – Création de cinq installations : *Wave 03*, *Vaguely light 01*, <<REW 01, <<REW 02, <<REW 03
Vingt plus un. (Le Volcan-Scène nationale - Le Havre)
- 2009** *Une maison sur la colline*. Film coréalisé avec Vincent Bosc (Musée d'art moderne André-Malraux - Le Havre)
Un appartement en centre ville. Film coréalisé avec Vincent Bosc (Musée d'art moderne André-Malraux - Le Havre)
Les ombres d'une guerre sans nom. Commande pour le CCN Ballet de Lorraine, direction Didier Deschamps - Opéra de Nancy

- 2010** *Next Days*. (Le Volcan-Scène nationale - Le Havre)
Un autre jour. (Musée d'art moderne André-Malraux - Le Havre)
Flow Down/opus 12. Commande pour l'École nationale supérieure de danse, direction Jean-Christophe Paré - Marseille
- 2011** *Un terrain encore vague*. (Pavillon Dance Bournemouth - Angleterre, festival Météores - Le Havre)
Slow Down/Prototype 32. Projet pour 32 amateurs (La Plage et les Jardins suspendus - Le Havre)

Compagnie Travelling & Co

- 2012-2013** *Slogans*. (Théâtre 71-Scène nationale - Malakoff)
- 2013-2014** *Dahlia's Song*. (CDA - Enghien-les-Bains)
La Tentation d'un Ermitage. (Royaumont abbaye et fondation)
Polyphonie. Commande pour la compagnie Panthera (Festival Televidenie - Kazan, Russie)
- 2015** *Corridors*. Film et performance réalisés pour étuDianse 2015, commande du CNSMD de Paris, direction Jean-Christophe Paré (CNSMD - Paris)
Unexpected Game. Commande pour le ballet junior du CNSMD de Lyon, direction Jean-Claude Ciappara
- 2016** *Grand Remix « Messe pour le temps présent »*. Commande pour le CNDC d'Angers, direction Robert Swinston/Claire Rousier (Philharmonie - Paris)
- 2017** *A NEW LANDSCAPE*. (KLAP-Maison pour la danse - Marseille)
Remembrance épisode 1 (1987-1998). Film coréalisé avec Vincent Bosc
- 2018** *Remembrance épisode 2 (1999-2011)*. Film coréalisé avec Vincent Bosc
- 2019** *In Extenso, Danses en Nouvelles. Danse de 4 & Danse de 20*. (CNDC d'Angers)
Remembrance épisode 3 (2012-2019). Film coréalisé avec Vincent Bosc
- 2020** *In Extenso, Danses en Nouvelles. Danse de 6*. (CNDC d'Angers)
- 2021** *Sollicitudes*. (Royaumont abbaye et fondation)
- 2022-2023** *In Extenso, Danses en Nouvelles. Danse de 16*. Recréation et adaptation de *Danse de 20*. pour la compagnie d'insertion Coline, direction Bernadette Tripier - Istres
In Extenso, Danses en Nouvelles. DEERS. (Théâtre de l'Olivier - Istres)
Remix Factory 93/23. (Royaumont abbaye et fondation)

Notes

- 1 Formule de Maurice Merleau-Ponty.
- 2 Jacob Rogozinski, « La réversibilité qui est vérité ultime », *Rue Descartes*, vol. 4, n° 70, 2010, p. 61-73.
- 3 Dans *Remembrance 2* (1999-2011), séquence : 2004/2005 *Mutating score - Wave - Vaguely light, Erasing Territory*, de 38'15" à 39'45". *Ibidem* pour la citation suivante.
- 4 Dans *Remembrance 2* (1999-2011), séquence : 2002 *Des horizons perdus - Entre nature et culture, Une traversée au jardin*, de 22'30" à 22'33".
- 5 *Danse et art contemporain, Pina Bausch, Danser hip hop, Danseuses* (Nouvelles Éditions Scala).
- 6 Richard Deacon, entretien avec l'auteur, 2 octobre 2023. *Idem* pour les autres propos rapportés.
- 7 Phrase citée en exergue du texte de Douglas Crimp, « On the Museum's Ruins » dans *October* en 1980.
- 8 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, p. 45.
- 9 *Ibid.*, p. 55.
- 10 Laurence Louppe, « Voyage dans l'usine des corps », dans *Richard Deacon, Hervé Robbe*, La Ferme du Buisson, 1993.
- 11 Les costumes sont le fruit de la collaboration entre Hervé Robbe, Richard Deacon et Dominique Fabrègue.
- 12 Exposition « Robert Morris : Recent Works », Whitney Museum of American Art, New York, 1970.
- 13 Cf. *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951.
- 14 Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 15.
- 15 Cf. Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 1, Paris, Le Robert, 2000 (1993), p. 262.
- 16 Deacon raconte comment ces formes répondaient à deux manières de traiter la matière, un premier processus de torsion du bois, puis une improvisation dans l'assemblage des formes ainsi réalisées. Deux phases de production, l'une qu'il associe à la création d'un alphabet, et la seconde à la construction de séquences à partir de piles enchevêtrées de lignes et de courbes.
- 17 Si le vernis permet quelques jeux de reflet et une présence lumineuse, il était avant tout indispensable pour la sécurité des danseurs et la nécessité de contenir toute aspérité du bois.
- 18 Paul Valéry, *Cahier 98*, 1922, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits.
- 19 Manlio Brusatin, *Histoire de la ligne*, Paris, Champs Flammarion, p. 85.
- 20 Richard Deacon, « In the Garden » (2007), dans Richard Deacon, *So, And, If, But. Writings 1970-2012*, Düsseldorf, Richter/Fey, 2014, p. 234.
- 21 La Ferme du Buisson à Marne-la-Vallée, le Quartz de Brest ; le Japon, les États-Unis, entre autres.
- 22 Corps, danse, architecture, arts visuels, société.
- 23 Mouvement.net, propos recueillis par Jean-Marc Adolphe, publiés le 3 mai 2007.
- 24 Hervé Robbe, extrait de propos recueillis le 26 octobre 2023, *ibid.* pour les extraits suivants.
- 25 Notamment le site web en abécédaire de Georges Appaix, le film *Memento* de Catherine Diverrès, le site web « Collection Daniel Larrieu ».
- 26 Arlette Farge, *Le Cours ordinaire des choses. Dans la cité du XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1994.
- 27 Antonio Averlino (*alias* Filarete), *Codex Magliabechianus II, I, 140*.
- 28 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria libri decem*, Madrid, Akal, 1992.
- 29 Hervé Robbe, « Une tentation de jeunesse. La danse ou l'architecture », *Nouvelles de danse, danse et architecture*, n°42-43, 2000, p. 198-202.
- 30 Interview Hervé Robbe - Charles Picq, Numeridanse.tv, production Maison de la Danse, 2010. [En ligne : <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/interview-herve-robbe>]
- 31 Laurence Louppe, « Voyage dans l'usine des corps », (...) corps», *op. cit.*, p. 11.
- 32 Hervé Robbe, « Une tentation de jeunesse. La danse ou l'architecture », *op. cit.*
- 33 Hervé Robbe, *Notes sur Permis de construire (lettre à Carole)*, 2000, inédit.

Éditions du CN D
Directrice des publications
Catherine Tsekenis
Directeur des collections
Laurent Sebillotte

Collection
Documents

Suivi éditorial
Laurent Sebillotte, Mathilde Puech et Florence Fabre
Textes
Rosita Boisseau, Pauline Chevalier, Jérôme Combier, Irène Filiberti, Jean-Christophe Paré, Carole Rambaud, Hervé Robbe, Roberto Fratini Serafide
Recherches iconographiques
Juliette Riandey

Responsable de publication
Domitille Desforges
Coordination
Ophélie Martin
Relecture
Laurence Lassimouillas
Traduction *Vers une topologie du sens*
Irène Filiberti
Conception graphique
Casier / Fieuchs
Typographie EideticNeo & TradeGothic
Papier Munken Lynx rough 120 gr/m²
Impression
Graphius

Crédits images
Couverture Portrait d'Hervé Robbe
© Grégoire Alexandre
4^e de couverture *Permis de construire*
© Vincent Bosc

CN D
Centre national de la danse
1, rue Victor-Hugo
93500 Pantin – France
cnd.fr
magazine.cnd.fr

Président du Conseil d'administration
Rémi Babinet
Directrice générale
Catherine Tsekenis

Le CN D est un établissement public à caractère industriel et commercial subventionné par le ministère de la Culture.



Licences L-R-21-7749 / 7473 / 7747
SIRET 417 822 632 000 10
ISBN 979-10-97388-32-4
ISSN 2967-5421



