

RÉSUMÉ DU PROJET

« Mémoire(s) : les corps Flamenco empirico », par **Carolane Sanchez**

[constitution d'autres types de ressources]

Ce document n'a pas été conçu comme un article scientifique, ni ne constitue l'objet fini de notre recherche, dans la mesure où cette étude se concrétise par la réalisation (en cours de finalisation) d'une vidéo qui sera accessible, consultable au sein de la médiathèque du Centre national de la danse à partir du 19 janvier 2016. Cet exposé de recherche fait état du processus de notre démarche, la contextualise, en décline les modalités de réalisation et liste des extraits de discours récoltés par ce dispositif.

Travaux réalisés

Entre août et décembre 2016 des entretiens ont été réalisés auprès de Juan Carlos Lériida, Belén Maya, Rocío Molina, Amador Rojas, Olga Péricet, Marco Vargas, Yolanda Heredia et Florencio Campo dans les villes de Séville, Madrid et Paris. Chaque artiste a été interrogé au sujet de sa participation aux improvisations « Tócame las palmas » du festival Flamenco empirico lors de sa première année de lancement en 2009. Nous avons ensuite réalisé un montage vidéo à partir des archives visuelles de ces improvisations et de nos captations d'entretiens filmés.

Genèse du projet

J'ai souhaité mener un travail de recherche sur les archives vidéographiques à ce jour non traitées (car conservées jusqu'alors par le théâtre Mercat de les Flors à Barcelone) des premières rencontres d'improvisations du programme « Tócame las palmas » qui ont été réalisées au sein du festival Flamenco empirico en 2009, lorsque Juan Carlos Lériida en était alors commissaire de programmation. Ces improvisations m'intéressaient car elles étaient régies par une décontextualisation des gestes et des discours dits traditionnels par rapport au langage flamenco. Ces expériences orchestrées par le danseur-chorégraphe Juan Carlos Lériida étaient basées sur la désorientation des artistes participants, qui se confrontaient alors à la réception de contraintes d'improvisations non anticipées, dans un espace défini, celui du théâtre, avec la présence d'un public-témoin, à une époque où le flamenco n'avait pas, de façon référencée, ce type d'espace ouvert à l'expérimentation sous forme spectaculaire au sein d'une programmation festivalière identifiée comme « flamenco ».

Les archives vidéographiques de ces rencontres hétérodoxes ne sont pas à ce jour accessibles au public. J'ai pu recevoir l'autorisation par ses détenteurs (Mercat de les Flors/Juan Carlos Lériida) de pouvoir travailler sur cette matière visuelle, afin que par mon étude (entretiens filmés avec les danseurs et création d'un montage vidéo), je puisse travailler sur la mémoire qu'avaient les danseurs de ces expérimentations.

Je souhaitais en effet évaluer par la mise en place d'entretiens avec les artistes participants les résidus de ces expériences au sein de leur parcours : cerner cet avant-après expérientiel, leur vécu propre, interroger leur mémoire sur un plan physique, gestuel et enfin les

questionner sur la modalité des traces que cette expérience a générée vis-à-vis du concept d'improvisation pratiqué par la suite ou non dans leur processus de création respectif.

Pourquoi vouloir faire ce travail ?

Ces archives et leurs traitements ont pour moi un intérêt pluriel. D'une part, sur un plan historique, leur consultation et archivage offrent la possibilité d'une mise à jour d'autres types d'apports mémoriels contribuant à une compréhension encore un peu plus globale du maillage dense qui fonde l'étendue du panorama flamenco contemporain. De plus, ce qui m'intéresse à travers cette matière d'archives, c'est la pluri-substantialité du jeu à laquelle son traitement invite. Certes, des vidéos-traces sont à notre disposition, mais elles sont néanmoins régies par une contrainte. En effet, Juan Carlos Lériða, commissaire et créateur de ces rencontres performatives, ne souhaite pas que ces archives soient rendues publiques et montrées telles quelles, ceci afin de respecter le caractère éphémère des émergences générées au sein de ces cycles de rencontres, s'inscrivant dans un temps révolu. Mon projet prend donc racine au creux de cette contrainte.

Point contextuel : le festival Flamenco empirico

Le festival Flamenco empirico a été impulsé par Francesc Casadesús, directeur du théâtre Mercat de les Flors, et créé ensuite par Juan Carlos Lériða, ce dernier en a été le concepteur et commissaire durant cinq ans à partir de l'année 2009.

Le concept du cycle Flamenco empirico a été lancé pour répondre à différents objectifs¹ :

- générer un espace de création, d'expérimentation et de présentation de productions « hétérodoxes » sans craindre que ces représentations paraissent apparemment éloignées des dogmes structurels du flamenco, l'idée étant de générer une plateforme de recherche autour du flamenco contemporain ;
- reconnaître la nécessité et l'existence d'un flamenco aux contours extensibles par rapport au concept de « flamenco traditionnel ». Pour cela, il fallait créer des espaces de rencontres afin que se génèrent de nouvelles théories nourries d'observations, réflexions, expérimentations et mises en perspectives communes. Le flamenco pouvait être étudié à partir d'une élaboration d'outils utiles et pertinents pour créer de nouvelles théories, ceci afin d'œuvrer pour la reconnaissance des formes, qualités naissantes d'esthétiques flamenco contemporaines.

À travers les cinq éditions de Flamenco empirico, de nombreux intervenants se sont succédé. Des artistes reconnus à de jeunes danseurs venus expérimenter les formes des *tapeos* (rencontres performatives ayant pour finalité d'encourager les jeunes artistes à se mettre en représentation).

Le festival Flamenco empirico a été proposé comme un espace d'expérimentation où primait la recherche, le processus avant le « résultat », répondant à un besoin personnel de Juan Carlos Lériða d'investir de nouveaux espaces de rencontres entre les artistes flamenco. Sur ce sujet, il déclarait dans un entretien :

¹ Extrait du catalogue PDF de présentation des cycles Flamenco empirico partagé par Juan Carlos Lériða. Nous traduisons.

« Lorsque j'étais à Barcelone, je ne me mettais jamais en relation avec le flamenco. Et quand j'étais à Séville, j'étais assez fermé aux autres, parce que je sentais en moi que s'opérait une transformation forte... Au début, lorsque j'ai rencontré ce nouveau langage de l'improvisation pour m'exprimer, je suis devenu très fanatique, j'étais à fond dans l'improvisation, dans l'organique, du coup, personne ne comprenait vraiment ce que je faisais... Au contraire, on me disait plutôt : "Les choses sont comme elles sont, pourquoi les changer ?" [...] Le festival Flamenco empirico a été pour moi la récompense de tout un travail. Tout ce que j'aurais aimé voir exister quand j'ai commencé à faire ce genre de choses. Je désirais vraiment faire en sorte que les gens se rencontrent, et qu'on ne dise pas "personne ne faisait ce que moi j'expérimentais", parce que si, des choses se produisaient, mais les gens devaient se connaître entre eux, être visibles les uns aux autres, cette pensée était chez moi très forte...² ».

Pour la deuxième et troisième édition, le cycle Flamenco empirico s'est retrouvé, pour des raisons économiques et politiques, rattaché au festival Ciutat Vella organisé par le centre culturel Tallers de Music. Flamenco empirico proposait alors des activités rattachées à la programmation officielle du festival catalan Ciutat Vella qui célébrait en 2010 sa 17^e édition. Les rencontres ont eu lieu au sein du Pati de les Dones, du Centre culturel contemporain de Barcelone.

Pour la quatrième édition, Flamenco empirico est retourné au sein du théâtre Mercat de les Flors, étant rattaché à partir de 2012 au festival alors dénommé à l'époque « Ciutat flamenco » (ex-festival Ciutat Vella qui a réincorporé le concept Flamenco empirico), tout en restant dans la même lignée, c'est-à-dire aussi en maintenant les axes esthétiques et conceptuels du cycle Flamenco empirico. Entre 2012 et 2015 se sont créées de nouvelles activités à l'intérieur du festival pour donner davantage de place aux espaces de rencontres, d'approches réflexives distinctes, afin de penser de nouvelles méthodologies provenant de différentes disciplines, d'où l'émergence d'activités nouvelles telles :

- *Cadena de favores*, qui généraient des rencontres entre chercheurs en danse contemporaine et en danse flamenco, favorisant l'échange autour de connaissances pédagogiques et scéniques plurielles ;
- *Irse por las ramas*, une activité qui proposait des résidences entre des artistes du langage flamenco et d'autres provenant de différentes branches artistiques du panorama artistique de l'époque, afin de créer des rencontres entre professionnels sans la pression de devoir réaliser une performance scénique, ce qui primait avant tout étant le désir d'alimenter l'investigation et les processus de création entre les différentes disciplines ;
- *Fuera del cuadro*, qui consistait en la présentation de performances ou actions en relation avec le flamenco à l'intérieur d'espaces non-conventionnels.

En 2013, le festival flamenco de Londres a intégré l'activité *tapeos* à sa programmation et a demandé à Juan Carlos Lérída de la superviser.

À partir de 2015, il n'existait plus le concept Flamenco empirico à l'intérieur de Ciutat flamenco, bien que Juan Carlos Lérída ait coordonné certaines activités. À partir de 2016, Israel Galvan, Patricia Caballero et Pedro G. Romero ont été nommés commissaires de

² *Conversation avec Juan Carlos Lérída, Séville, 17 mai 2012, nous traduisons, in Carolane Sanchez, « Flamenco entre tradition et contemporanéité : analyse de la trajectoire artistique de Juan Carlos Lérída », mémoire de master 2, sous la direction d'Aurore Després, université de Franche-Comté, 2013.*

Ciutat flamenco. Le descriptif du festival de 2016 englobe les mêmes approches que celles proposées par Juan Carlos Lériida lors du lancement du festival, mais la filiation idéologique au concept Flamenco empirico n'est pas explicitée.

Étude « Tócame las palmas »

« Tócame las palmas » à l'intérieur de Flamenco empirico

Extrait d'entretien avec Juan Carlos Lériida, à Séville, réalisé pour la recherche du CN D, le 15 septembre 2016, traduction de l'espagnol au français par nos soins.

Carolane Sanchez : *Comment t'est venu ce projet de rencontre « Tócame las palmas » ? Et en quoi consistait cette activité ?*

Juan Carlos Lériida : « Le concept "Tócame las palmas" est une des composantes du festival Flamenco empirico. Ce festival a été pensé dans l'intention de réévaluer le concept de "contemporain" dans le flamenco. L'activité "Tócame las palmas" était destinée principalement à proposer à des artistes du flamenco – qui étaient, selon moi à l'époque, idéaux pour vivre cette expérience – un temps unique, qui consistait à improviser durant une heure avec d'autres artistes, quasiment sans se connaître. J'ai pu voir après coup les résultats de ces rencontres. Nombreux d'entre eux ont rencontré après cette improvisation une impulsion pour faire leurs propres investigations. Le titre de "Tócame las palmas" a été pensé de façon espiègle, c'est une expression qu'on a l'habitude d'entendre dans le flamenco : "Tócame las palmas" faisant référence à "tape-moi les mains pour que je rentre dedans...", "Tócame las palmas car je me connais... je vais commencer à danser". J'aimais donc bien le titre ainsi, car cela apportait un peu de sens de l'humour à quelque chose qui pouvait apparaître intellectuel : une investigation à partir des possibles du corps. Donc, réellement, le concept "Tócame las palmas" venait de ce jeu d'humour, et, de proposer aux artistes des temps de rencontres assumant la part d'erreur inhérente au processus, le fait de se tromper, que rien n'ait été fixé était un challenge, comme on le sait, pour la plupart des artistes flamenco, pour nous tous, on a une tendance à avoir les *bailes* construits, ou jouer sur une structure permettant l'apparente improvisation, mais, comme je le dis souvent : "l'improvisation dans le flamenco, ça n'existe pas".

Dans le cycle Flamenco empirico, "Tócame las palmas" était une activité qui avait beaucoup de fondements pour moi, de force, pour l'époque où ces rencontres se sont produites. On parle de l'année 2009, beaucoup de choses se sont passées dans le flamenco depuis cette date par rapport à l'improvisation dans le flamenco, dans le fait de partager avec d'autres artistes des résidences d'investigation... Selon mon point de vue, la genèse de toute cette effervescence se trouve en partie dans "Tócame las palmas". [...]

À l'intérieur de Flamenco empirico, "Tócame las palmas" comportait cette idée d'aller déplacer, chatouiller les artistes en leur proposant une situation de mise en risque, de vertige. Je les conviais à se lancer dans l'espace sans aucun type de matériel fixé, en plus du vertige de s'unir aussi à d'autres artistes. À cela s'ajoutait aussi le défi de réaliser ces improvisations devant un public dans un espace scénique conventionnel. Il faut comprendre que ces artistes flamenco que j'ai invités étaient reconnus comme des "figures" du panorama flamenco. J'ai vécu cela pour ma part comme un acte révolutionnaire de proposer à ces danseurs de se confronter à ces improvisations. J'avais l'intuition que certains avaient besoin de ce piège, d'être poussés en participant à ce défi. Rends-toi

compte : il y a eu très peu de refus devant cette proposition de faire une improvisation, de s'unir à d'autres artistes. C'est comme si j'avais eu l'intuition de ce qui allait se produire après, le fait que beaucoup d'artistes ont eu *a posteriori* la nécessité de faire des investigations, s'unir entre eux pour réaliser des improvisations dans des lieux non conventionnels. Quand cela s'est produit en 2009, ce n'était pas visible encore dans le flamenco. [...] Flamenco empirico vient d'un rêve de ma part, celui de faire un festival dans lequel j'aurais aimé me produire à vingt-deux ans, ou vingt ans, où le flamenco que je faisais aurait pu être accepté, recueilli par un lieu, ou une personne. À vingt ans, je me sentais un *outsider* dans le monde du flamenco, et je ne trouvais pas de lieu où proposer ce regard sur le flamenco qui était le mien. Je devais toujours cacher les vérités sur ce que je faisais, car je ne me sentais pas accepté. Mais avec Flamenco empirico, ce festival que j'aurais aimé avoir à vingt ans a pu se concrétiser. Et il a eu lieu à une échelle importante, dans la mesure où j'ai pu inviter des figures reconnues, d'autres artistes qui étaient sur le point de franchir cette étape de reconnaissance, et enfin, des artistes amateurs qui n'avaient pas tant de possibilités de montrer leurs travaux, mais qui ont pu le faire dans le cadre de ce festival. D'une certaine façon, j'ai pu faire en sorte que les artistes de ces différentes strates se mettent en relation entre eux et qu'ils apprennent les uns des autres. Les figures connues apprenaient des amateurs leur sens de la spontanéité et du courage, réalisant une action performative avec le public autour d'eux. Beaucoup d'artistes me disaient : « J'adorerai avoir le courage de faire cela... », et pour beaucoup d'artistes amateurs, ils ont pu voir des figures reconnues réaliser ces improvisations et assister à tout ce qui s'est joué là-bas, en être inspirés. »

Enjeux de la démarche d'étude

Durant les trois premières années du festival, au sein des rencontres « Tócame las palmas », se retrouvaient réunis, devant un public, des danseurs de flamenco dans un même espace de jeu sans qu'ils ne se connaissent forcément ou qu'ils ne se soient rencontrés artistiquement auparavant. Juan Carlos Lériada, en chef d'orchestre de ces réunions, partait tant d'une proposition de contraintes à la liberté totale, déstabilisant ainsi les enjeux scéniques structurant le type flamenco traditionnel, codifié par les rapports chant/danse/guitare qui conditionnent les *habitus* des artistes flamenco.

Il nous intéresse à travers ce dispositif que l'artiste ait été déstabilisé dans ses habitudes. Comment cela se manifeste-t-il en termes de gestes ? discours ? Comment cette expérimentation de la mise en risque a-t-elle déposé des traces (et lesquelles ?) dans leur processus artistique respectif ?

Avant la concrétisation de mon étude, mon objectif était de réaliser des entretiens d'explicitation (cf. inspiration technique Pierre Vermersch) des artistes concernés par ces performances, focalisant la stratégie des conversations sur l'analyse par l'artiste du déroulement de ses actions – au sein des improvisations de Flamenco empirico –, désirant ainsi inviter le danseur à verbaliser de façon détaillée son vécu subjectif. L'objectif était d'atteindre, par une analyse de type phénoménologique, le fait que les danseurs puissent rendre compte le plus finement possible de ce qu'ils avaient fait réellement et comment ils s'y étaient pris. Un processus de réflexion voulait être conduit par l'entretien, afin que les sujets interrogés recontactent leurs vécus subjectifs et en effectuent une mise en mots, qu'ils en déploient les aspects implicites, afin de passer ensuite à l'étape du processus

de réflexion sur les vécus mis à jour. Par cette étude, je voulais traiter la question de la trace découlant du processus de décontextualisation du geste, et observer de quelle façon la résonance de cette expérience se décline dans leurs travaux chorégraphiques aujourd'hui. Le lien à établir entre les archives visuelles des improvisations du Mercat, et les enregistrements d'entretien, recueil de mémoire, réalisé auprès des artistes devait ensuite être pensé, traité, afin de réaliser un montage visuel de ces matières, le proposant sous un format vidéo, créant une nouvelle unité présente à ces fragments de traces dispersés dans le temps.

Réalisation du projet/descriptif de la démarche

À l'origine, je devais me rendre au Théâtre Mercat de les Flors à Barcelone pour visionner les enregistrements des improvisations « Tócame las palmas » et travailler dessus, car ils n'étaient accessibles qu'au sein du théâtre. C'est ce qui avait été en tout cas convenu avec Juan Carlos Lériida. Cependant, au fur et à mesure de nos échanges, sa position à l'égard du partage des archives a évolué, et il a fini par me proposer de m'envoyer les vidéos de ces improvisations *via* des liens de téléchargement. J'ai pu avoir ces vidéos directement sur mon ordinateur pour commencer le travail.

En juillet 2016, j'avais en ma possession les vidéos des improvisations de 2009 de la première édition de « Tócame las palmas » des rencontres entre :

- Juan Carlos Lériida, Belén Maya, Florencio Campo et Rocío Molina ;
- Amador Rojas et Yolanda Heredia ;
- Marco Vargas et Olga Péricet.

Sonia Sanchez et Pastora Galván ont, elles aussi, participé individuellement au cycle « Tócame las palmas » en présentant des solos. J'ai fait le choix à travers cette première recherche de réaliser une étude sur les « rencontres » entre les artistes. Un travail sur ces deux solos sera donc réalisé postérieurement.

Pour mon étude, je suis partie en septembre 2016 à Séville, où j'ai passé trois semaines pour rencontrer et interviewer Juan Carlos Lériida, Belén Maya, Yolanda Heredia, Amador Rojas et Marco Vargas. J'ai rencontré par la suite Rocío Molina à Paris lors de sa venue pour la présentation de sa pièce *Caída del cielo* au Théâtre national de Chaillot, et enfin, j'ai réalisé l'entretien avec Florencio Campo à Madrid début décembre 2016.

Pour réaliser ces entretiens, je pensais utiliser les entretiens d'explicitation technique Pierre Vermersch. Or, mes prises de contact par courriers avec deux spécialistes de la technique d'explicitation se sont avérées infructueuses, je ne souhaitais pas non plus faire une formation spécialement pour valider, cocher la case du cadre de mon impulsion première. Suite à la lecture de l'ouvrage *L'Entretien d'explicitation* de Pierre Vermersch, j'ai réalisé que de façon intuitive, j'arrivais avec assez de facilités durant mes entretiens à conduire l'artiste vers la description d'états. J'ai donc choisi de créer mon propre protocole dans la façon de poser mes questions, souhaitant conduire l'interviewé à opérer un processus de réfléchissement durant l'entretien, afin que les sujets interrogés recontactent leurs vécus subjectifs tout en effectuant une mise en mots, qu'ils en déploient les aspects implicites.

Durant les entretiens, avec tous les artistes, j'ai suivi le fil thématique suivant : leur demander comment ils avaient reçu cette proposition de participer à « Tócame las palmas », de décrire le fil de l'« avant-pendant-après » improvisation, comme s'il tirait un fil de mémoire, puis très souvent, la parole se déliait peu à peu et ils étaient eux-mêmes surpris de se remémorer telles ou telles actions. Au début des entretiens, ils étaient davantage dans une dynamique de récit d'éclats de mémoire, mais plus je les invitais à entrer dans la description de mémoire de gestes, plus m'interpellait la façon dont chacun entraînait dans un « état » pour se lancer dans la remémoration : yeux fermés, ralentissement du rythme du débit de paroles, mise en mouvement pour activer le souvenir, rejet de la proposition puis lâcher-prise, entrée dans l'« état » d'écoute mémorielle. Ce procédé ne fut pas opérant pour tous, j'ai rencontré plus de difficulté avec Florencio Campo et Marco Vargas qui sont restés dans une approche plus extérieure.

Étude du dispositif « Tócame las palmas », suite aux entretiens

L'improvisation et le flamenco

Nota bene : toutes les citations sont tirées des entretiens réalisés pour cette recherche, et sont consultables via la vidéo réalisée dans le cadre de notre projet de constitution d'autres types de sources.

Cette recherche m'a révélé à travers l'étude des discours des artistes que leur participation à « Tócame las palmas » a été pour eux une première prise de contact/d'accroche expérientielle avec le concept d'« improvisation », entendu sous des paramètres davantage propres à la culture de la danse contemporaine : l'improvisation comprise en tant que génératrice d'expériences, proposant un cadre au discours performatif, mais aussi outil à la composition. L'investiture par l'expérience chez ces artistes d'une autre façon d'envisager l'improvisation que les chemins proposés par le flamenco plus traditionnel est un aspect qui ressort dans les entretiens en sa qualité d'élément déclencheur impactant, un générateur d'effluves créatives, résonances par la suite. Il faut savoir que dans le flamenco les structures musico-chorégraphiques sont relativement définies, et l'improvisation à l'intérieur de ces codes reste relative, les mécanismes interrelationnels danse/musique étant assez normalisés.

Juan Carlos Lérída déclare même à un moment de l'entretien qui a été réalisé pour cette recherche : « L'improvisation dans le flamenco n'existe pas », d'où cette proposition, selon lui, d'avoir voulu chercher le « déplacement » des artistes par ces improvisations, avec cette idée de *pinchar*. Belén Maya a déclaré, elle : « Juan Carlos Lérída a été un pionnier à improviser dans le flamenco contemporain, dans la mesure où personne à l'époque n'utilisait le terme d'« improvisation ». Quand je parle d'« improvisation », je fais référence à la façon dont on traite l'improvisation dans la danse contemporaine, non le fait de faire une *pataita*, ou que dans ton *baile*, tu improvises, ce qui se fait dans le flamenco tout le temps, non, je ne me réfère pas à cela. Le fait de proposer un temps qui est celui d'une heure, et de faire des improvisations pour que cela devienne un spectacle, dans le flamenco, cela ne s'était jamais fait, vu, avant. »

Il convient de préciser qu'à travers cette étude, il nous importe au final peu de qualifier ces expériences performatives/improvisées de « premières ayant eu lieu » et de cristalliser en la

figure de Juan Carlos Lériida l'exclusivité d'un apport, étant donné que l'histoire est construite de « trous », de gestes et d'actions non-visibles qui en sont bien souvent exclus. Cependant, dans les discours, si on part du principe qu'ils sont constitutifs d'une réalité qui « existe », tous les artistes interviewés ont verbalisé le ressenti d'un caractère unique pour qualifier cette expérience singulière, et l'appréciation, pour eux, très novatrice de ces rencontres performatives pour l'époque.

Cette recherche nous conduit à investir les modalités de l'improvisation dans le flamenco pour cerner ce qui se joue à travers ces déplacements de pratiques et de savoirs. Olga Péricet a déclaré durant les entretiens : « J'ai deux théories, je pense que dans le flamenco il y a toujours eu de l'improvisation, par contre, nous ne l'avons jamais vraiment pensé, théorisé. Le flamenco est né d'un folklore, ensuite il s'est développé, puis, par la suite, en animaux viscéraux, rythmiques que nous sommes, et par sa construction exotique si on le regarde de l'extérieur, il s'est produit des choses dans le flamenco, car c'est un art en vie. C'est pour cela que la tradition continue à me donner la chair de poule, parce que oui, il existe cette improvisation. Après, sur un plan de l'investigation, de la communication, de la composition par rapport à ce qu'est l'outil flamenco pour d'autres langages, qui ouvrent, apportent des choses, afin que s'amplifient les possibles de cet art, je crois qu'en cela, Flamenco empirico – d'où son nom – a apporté un nouveau regard, et a ouvert d'autres portes, des connaissances. Avant, cette approche n'existait pas. Je voyais cela chez les artistes du milieu contemporain, de la danse contemporaine, mais pas dans le flamenco. »

Il convient en effet, face à cette matière mobilisée par les entretiens, de situer d'une part l'improvisation dans le cadre flamenco traditionnel, qui serait un renouvellement constant de gestes et discours au sein de cadres établis, et l'improvisation pensée d'autre part comme outil dans une acception plus large, se situant au-delà des règles structurelles musique/danse. Sur ces questions relatives à l'improvisation, Amador Rojas déclarait : « Moi, j'improviserai toujours, pour moi, c'est un besoin biologique, je ne peux pas faire toujours la même chose. J'essaie de fixer les choses mais à chaque fois, c'est différent. Ma manière de travailler est telle : je conçois un concept musical, définissant où se situent les *letras*, mes *golpes* dans les *letras*, mais ensuite rien n'est jamais pareil. » J'ai pu remarquer à travers les entretiens que chez Amador, le concept d'improvisation est une composante intégrée au sein de son processus chorégraphique, entendu comme très ouvert, flexible, cependant, cet artiste situe son travail à l'intérieur du cadre structurel flamenco. Ce qui l'a impacté durant cette improvisation, comme il le partage dans la vidéo (cf. vidéo réalisée), c'est cette insistance à m'expliquer sa sensation d'avoir éprouvé la « pureté » – concept souvent présent dans la lexicologie flamenca en usage et pouvant être souvent excluant – à travers la rencontre hybride entre leurs deux corps (lui et Yolanda Heredia) emprunts de technique, influence flamenca, et l'accompagnement par un accordéoniste de musique argentine. Il se disait ému d'avoir pu découvrir par cette expérience le « pur » à travers le mélange de styles musicaux différents. On le verra plus tard, mais ce processus éprouvé par le dispositif d'improvisation a déposé des traces dans sa conception musicale des pièces chorégraphiques post-« Tócame las palmas ».

Au sujet des improvisations, Juan Carlos Lériida déclarait : « Dans ces improvisations, la perspective était davantage celle de la danse contemporaine, mais on utilisait le *zapateado*, le mouvement des mains, toute cette corporéité qui définit le flamenco. Par contre, on n'utilisait ni le chant, ni la guitare, ni la percussion. [...] "Tócame las palmas", ça a été

pour moi un acte qui cristallisait le miroir d'où les corps flamenco étaient aussi en train de se situer, prendre place. »

Ce qui fait lien entre ces récoltes de *feedback* épars, provenant d'artistes différents, c'est ce point commun entre tous à expliciter la « vivance » (*vivancia*) de ce moment singulier durant ces improvisations. Les occurrences des termes d'« unique », « magique » revenant si souvent, on pourrait se demander pourquoi l'intensité d'une telle réminiscence expérientielle ? En quoi cette déstabilisation des canons structurels musico-chorégraphiques a pu générer une telle accointance dans l'exacerbation d'une intensité d'action ? Le terme *un reto* (qui signifie « défi ») revenu très souvent dans les entretiens semble une piste à investir.

Belén Maya a déclaré en entretien « [...] c'est que dans les improvisations, [...] se passe quelque chose sans que cela soit verbalisé entre tous, c'est cela la force de l'improvisation selon moi, quand ces moments apparaissent. [...] À un moment, nous nous sommes retrouvés tous les quatre en ligne sans se le dire, et nous sommes descendus vers le public, chacun faisait ses trucs, mais on a maintenu cette connexion jusqu'à la fin, c'était incroyable, sans même se le dire. » L'improvisation a généré chez ces artistes un entendement possible au-delà des codes entendus, des logiques communicationnelles ouvrant au métalangage. Olga Péricet déclarait également : « Il y a des moments où on était tellement dedans (avec Marco)... parfois tu cherches cet état, cette intensité de présence dans quelque chose que tu as déjà pu travailler, d'être tant dans le lieu, la situation, la justesse de cette présence ». De façon récurrente, les artistes interviewés s'accordaient conjointement à reconnaître la qualité de présence du « juste là, et là pleinement » expérimenté. Belén Maya évoquait ainsi ses retours d'impressions : « [...] tout s'est passé avec beaucoup de naturel, on est sorti sur scène sans ce sentiment de responsabilité. Par la suite, je n'ai jamais pu revivre cela. Aujourd'hui, je ressens davantage de responsabilité, de poids, mais au moment de "Tócame las palmas", c'était comme un jeu, un dispositif de jeu qu'avait programmé Juan Carlos, entre nous, et avec le public ». Belén Maya ajoutait de façon plus descriptive : « À un moment de l'impro, on s'est retrouvé devant le public, et quelqu'un a sorti un appareil photo, on a commencé à poser. Le public était si bienveillant, et tellement conscient qu'il était en train de se passer quelque chose de si étrange. Il faut quand même se rendre compte que réunir quatre artistes de flamenco ainsi, c'était quelque chose de très étrange pour l'époque, aujourd'hui pas tant, mais avant, c'était tellement curieux. »

Juan Carlos Lérída précise à propos des improvisations : « Il y avait beaucoup d'émotion dans les improvisations, cela se passe généralement ainsi lors de la première qui s'expérimente en public. Lorsque l'improvisation rentre dans l'émotion, c'est peut-être là où pour moi il y a moins d'intérêt, même si parfois, il faut que cela se passe ainsi. Mais c'est vrai que je trouve que lorsque survient l'émotion dans l'improvisation, on commence à se séparer de la corporalité. L'émotion te stoppe dans un espace très interne, et lorsque l'improvisation se partage avec le public, ces derniers entrent moins facilement dans cette émotion, me semble-t-il. Cela nous arrive beaucoup à nous les danseurs. On parle de l'émotion, mais pour moi, je dirais davantage qu'on bouge plus du muscle, et qu'après, cette émotion explose dans le muscle. »

À la suite de cette première étape de récolte des discours de chacun, il conviendrait d'investir une réflexion sur les modalités descriptives de la présence ressentie par chacun, passant de l'approche phénoménologique à celle davantage poétique dans l'élaboration des discours. Nous pourrions même investir, dans un prochain temps de recherche, l'étude des moteurs du mouvement, des gestes, générant émotion, afin de questionner ce qui se lit à travers une lecture physique. Les terrains d'étude à investir à partir de cette compilation de données mémorielles sont denses mais les directions d'étude sont mises en reliefs par les discours eux-mêmes.

Concernant l'attitude à avoir face à l'exercice d'improvisation, Olga Péricet déclarait : « Avant j'avais cette tendance flamenco à vouloir beaucoup fixer les choses. Depuis, j'ai réalisé mon processus. » Elle ajoute : « Pour moi, Flamenco empirico, c'est une amplitude de connaissances pour créer, et générer tant d'outils qu'on peut ensuite les utiliser pour la création. [...] mais pour pouvoir réaliser ce type d'improvisation, il faut quitter tout jugement de soi, et il faut qu'il y ait un maître de cérémonie, quelqu'un qui sache faire se rencontrer ».

Improvisation et contraintes

- Le temps

Les improvisations ont été proposées dans un cadre temporel, les artistes devaient rester sur scène quarante-cinq minutes. Lors de l'entretien, Juan Carlos Lériida me disait qu'aujourd'hui il n'y aurait pas de critère de temps si cette expérience devait se produire de nouveau. Les outils pour soutenir ce critère temps ont été multiples. Dans le cas de l'improvisation avec Belén Maya, Juan Carlos Lériida, Rocío Molina et Florencio Campo, il avait été convenu avec le technicien que c'était lui qui signalerait le passage du temps, si l'improvisation devait durer une heure, au bout d'une demi-heure, il devait éteindre la lumière puis la rallumer, quand il restait quinze minutes, il devait mettre toute la lumière sur une seule partie de la scène, et quand il manquait cinq minutes avant la fin, il devait éteindre durant le temps restant. Juan Carlos Lériida déclare à ce sujet : « J'avais mis en place cette contrainte du temps pensant que c'était le mieux pour nous, mais aujourd'hui je le ferais autrement, il n'y aurait pas de délimitation de temps. »

- L'accompagnement musical

Lors de l'improvisation de Belén Maya, Rocío Molina, Juan Carlos Lériida et Florencio Campo, il y avait un iPod sur scène avec de la musique en mode aléatoire. Pour l'improvisation entre Yolanda Heredia et Marco Vargas, il partageait la scène avec un musicien accordéoniste, Yolanda étant passionnée par la culture d'Amérique latine. Pour Olga Péricet et Marco Vargas, des musiques enregistrées étaient lancées par moments, et il y avait la présence en live – bien que très pondérée – d'un chanteur et un guitariste (ils sont apparus seulement vers la fin pour boire du champagne avec eux).

Regards sur l'improvisation

- Mémoire visuelle du costume pour impro 1

À travers les entretiens, j'ai relevé qu'au sujet de leur improvisation la mémoire de Belén Maya, Florencio Campo, Juan Carlos Lériida et Rocío Molina s'accrochait en premier lieu

au souvenir du costume. Presque tous ont eu de façon immédiate le souvenir du costume de Rocío Molina, qui a été décrit comme un « kimono », une « veste de peintre ». Cette image fut marquante pour Belén Maya qui était surprise de voir Rocío Molina vêtue ainsi dans la mesure où elle portait à l'époque encore des costumes davantage traditionnels, non comme aujourd'hui. Juan Carlos Lérída se souvenait que Belén Maya voulait porter une moustache, ce qu'elle ne fit finalement pas, mais elle a réutilisé cet élément par la suite dans son spectacle *Habitaciones* (2014). Florencio Campo a enlevé à un moment son pantalon, et Juan Carlos Lérída avait une chemise blanche avec des petits pois roses.

- Mémoire visuelle des objets, impro 2 et 3

Olga Pérícet et Marco Vargas ont fait la demande pour leur improvisation que l'espace soit délimité avec des cordes, Olga Pérícet voulait avoir recours à l'utilisation visuelle d'éléments.

Amador Rojas, lui, dans son improvisation avec Yolanda Heredia a joué en créant tout un cercle de chaises, il détaille : « On a dansé dedans comme si le cercle était occupé, au sein de ce cercle on voyait seulement nos deux ombres danser avec nous à l'intérieur. »

- Mémoire des contraintes

Pour l'improvisation de Belén Maya, Rocío Molina, Juan Carlos Lérída et Florencio Campo, ce dernier a proposé que des règles soient mises en place, telle celle structurant le début : « J'ai proposé qu'on dessine un tableau au sol avec les noms de tout le monde, et qu'on lance des dés afin de tirer au sort une association de noms et de numéros, pour déterminer l'ordre des solos pour commencer, puis des combinaisons de duo et trio. [...] J'avais demandé aussi qu'improviser avec le silence fasse partie des règles de notre improvisation. »

Yolanda Heredia et Amador Rojas ont reçu comme unique contrainte de Juan Carlos Lérída d'effectuer chacun un solo puis de continuer en duo. Il n'y a pas d'autres règles qui ont été posées par les artistes, Yolanda Heredia désirait être libre.

- Description d'états

Juan Carlos Lérída a déclaré par rapport à son improvisation : « J'ai senti que c'était un espace très agréable au sein duquel nous avons évolué. Ce qui était beau, c'était de pouvoir observer les autres, et voir comment ils improvisaient. L'improvisation pour moi est tellement liée aux questions sociales, politiques. »

Lorsque je leur demandais d'être davantage dans la description, certains fermaient les yeux. Pour Juan Carlos Lérída, c'était plus dur de réactiver la mémoire des gestes, car il craignait que ses souvenirs n'aient été altérés par le fait d'avoir vu *a posteriori* plusieurs fois la vidéo des archives, il appréhendait que sa mémoire des gestes puisse être modifiée par le souvenir de la vidéo.

Certains détails sont toutefois apparus clairement après quelque temps de lâcher-prise : « [Les yeux fermés d'abord] Je me rappelle *zapatear* à côté des autres, puis je les vois tous s'en aller, ce qui a généré chez moi une certaine frustration, et comme je ne pouvais *rematar* sans l'aide de personne, j'ai dû me *rematar* moi-même. C'est resté un ressenti tellement interne, parce que ce n'était pas un *remate* pour fermer afin que les autres puissent dire : "olé", non, rien de cela. Cependant, comme j'avais généré un discours avec

mon mouvement, quand ils sont partis, j'ai senti qu'on m'abandonnait, et je suis resté un peu déstabilisé, mais j'ai effectué un mouvement de bras [il le montre] pour me *rematar* moi-même, qui est resté par la suite, ce mouvement est resté pendant longtemps. »

Amador Rojas, lui, décrivait : « Tout était tellement spirituel, j'effectuais des espèces de posture, me sentant la déesse Shiva, ou une divinité hindoue [...] mais j'ai senti que tout cet univers était transposé au flamenco. »

- Un « rituel »

Ce qui ressort principalement de ces rencontres, à travers les discours, c'est d'une part l'idée de *reto*. Florencio Campo parle d'un avant et d'un après. Yolanda Heredia et Amador Rojas eux parlent d'un évènement « magique », « spirituel », « on s'est transmis quelque chose ».

Yolanda Heredia avait amené un tabac d'offrande, et envoyait de la fumée sur les gens, Amador raconte en souvenir de cette vision : « Je suis resté sans pouvoir bouger quand je l'ai vue ainsi, je me suis senti si respectueux... J'ai fumé aussi, c'était comme un cigare de la paix. Ce tabac contenait des herbes, pas des drogues, mais des herbes de rituel m'a dit après Yolanda. Notre improvisation s'est déroulée comme un rituel, une cérémonie, si pure, si régénérante. Le public a beaucoup applaudi à la fin, mais comme s'il applaudissait une cérémonie, c'était fort... »

Rocío Molina et Belén Maya, elles, insisteront sur ce « sentiment de liberté » éprouvé, la récurrence du terme de *libertad* est revenue de nombreuses fois, Rocío Molina parlant même d'un « sentiment de liberté absolue » durant cette rencontre.

Traces et effets chez les artistes, récoltes

Belén Maya a déclaré : « Je ressens que le travail qu'a fait Juan Carlos durant ces années a beaucoup libéré les esprits d'artistes flamenco. D'une part, car il a proposé un espace pour que l'on puisse faire des choses qu'on ne pouvait pas faire dans d'autres endroits, car seul ce festival nous donnait cet espace-là. Cela nous a permis de laisser aller librement notre esprit, afin de pouvoir faire des choses si étranges qu'on ne se permettait pas de les faire ailleurs, seulement dans le cadre de ce festival. Cet espace a permis d'apporter de la confiance aux artistes flamenco afin qu'ils croient en leurs intuitions, leurs envies qui n'entraient pas à l'intérieur du circuit flamenco existant à l'époque. »

Florencio Campos : « Pour moi, ce que m'a permis Flamenco empirico, ça a été de ne pas improviser seulement moi tout seul, mais avec d'autres personnes, avec trois autres danseurs dans mon cas, et que puisse se faire également une improvisation sans musique en direct. Certes, on a utilisé la musique par moments, mais il y en avait peu. C'était important pour moi cela. »

Amador Rojas : « Je garde en mémoire cette rencontre avec le tango argentin, ce que nous avons fait dans notre rencontre avec Yolanda était très pur, on s'est senti tellement libre, qu'à partir de là, pour moi, il y a pureté. Ce fut un spectacle unique, qui ne pourrait se répéter. Et cette union avec Yolanda, cette rencontre, ça a changé quelque chose en moi, dans ma manière de penser, ça m'a fait comprendre que je pouvais fusionner avec d'autres musiques tout en trouvant cette pureté. »

Traces de corps à travers la rencontre

À travers les entretiens réalisés avec Marco Vargas et Olga Péricet, la caractéristique la plus récurrente dans les récits descriptifs de leur improvisation, ce fut l'explicitation d'une rencontre s'étant expérimentée par le toucher. Tous deux racontent ces déposés de poids, cette trace de l'autre qu'ils ont encore en mémoire de corps. Olga Péricet dit à ce sujet : « Notre danse fut une espèce de "contact-flamenco" sans même le savoir, un "contact-flamenco" qui tendait vers le lyrique, car à l'époque, j'étais beaucoup dans ce type d'esthétique, cherchant à allonger mes extrémités. » Marco Vargas ajoute, lui : « J'ai eu besoin en rencontrant Olga de sentir tous ces points de contact, par ces échanges de poids, ces portées. » Olga Péricet évoque la trace d'une curiosité corporelle et intellectuelle stimulée après cette rencontre.

Yolanda Heredia et Amador Rojas ont fait référence au toucher également, mais pour souligner surtout un moment de leur rencontre qui a abouti en une embrassade, une intensification de la conscientisation partagée d'être là, réunis.

Résonances dans leurs travaux respectifs

Ces rencontres me permettent de traiter la question de la trace découlant du processus de décontextualisation des gestes, et de questionner la résonance que ces rencontres, expériences ont pu générer dans les travaux chorégraphiques des participants par la suite.

Amador Rojas raconte dans les entretiens que par cette rencontre avec Yolanda Heredia qui fut placée selon lui sous l'égide d'une rencontre « spirituelle », cette expérience lui a insufflé par la suite son spectacle *Mandala* (2010), et l'a ouvert à une envie de croiser les styles musicaux. L'artiste Yolanda Heredia, quant à elle, a décidé à la suite de cette rencontre de fusionner ses deux passions : celle du tango argentin et sa technique de *bata de cola*, afin d'explorer cette rencontre artistique croisée. Rocío Molina a elle aussi continué à investir le concept d'improvisation comme outil à la composition, puis elle a, par la suite, mis en place ses séries de rencontres performatives improvisées dénommées « los impulsos ». Belén Maya, elle, déclare à ce sujet : « Ces rencontres m'ont ouvert à un monde de possibilités dans lesquelles je pouvais enfin oser m'engouffrer, et en faire mes outils. Cette expérience m'a aussi révélé à quel point le public de Barcelone est à un tout autre niveau, par rapport au flamenco, sur un plan des connaissances. Ils ont un esprit beaucoup plus ouvert, ce qui ne se sent pas dans le reste de l'Espagne. »

Florencio Campo a continué d'explorer tous ces outils avec sa compagnie madrilène Arrelito.

Olga Péricet a conclu son entretien ainsi : « Ce que j'ai appris à travers cette expérience, c'est qu'il faut se donner à l'improvisation comme un enfant, pour être en communion avec l'univers, afin que puisse se dérouler cette magie. »

Penser l'archive sous la contrainte – phase création vidéo/montage

- La contrainte

Juan Carlos Lérida : « Je ne voulais pas que ces images soient données à voir telles quelles. Quand on voit une vidéo chez soi, on a une opinion dessus, due à son caractère bidimensionnel, c'est trop facile. Mais quand tu es dans le public, si tu veux partir de la salle alors que se réalise une improvisation devant toi, c'est beaucoup plus fort, car s'en

aller devient un acte. Je préfère que les personnes qui verront cette vidéo que tu vas réaliser aient la capacité de créer dans leur tête ce qu'elles ne peuvent pas voir. Je trouve cela nettement plus intéressant. La troisième étape serait même que des gens extérieurs qui découvrent ton travail décrivent cette improvisation selon ce qu'ils projettent par le récit des mémoires. Comment serait l'improvisation que tu vois selon tes propres informations ? »

Les archives visuelles des improvisations du Mercat et les entretiens filmés, recueil de mémoire des artistes, ont donc été pensés, traités, afin de réaliser un montage visuel de ces matières, le proposant sous un format vidéo, créant une nouvelle unité présente à ces fragments de traces dispersés dans le temps, alliant temps des archives du spectacle, temps des souvenirs. Ce projet s'inscrit en effet dans cette intention de penser la nature même de l'archive visuelle en danse : comment l'appréhender comme un outil dynamique, en mouvement pour témoigner du mouvant ?

Pour réaliser cette vidéo, j'ai été inspirée par l'approche de Chris Marker et son regard poétique sur la notion de mémoire, et plus particulièrement sa réflexion sur la mémoire et les images au sein de son essai documentaire *Sans soleil* (1983). Ce film est construit autour du discours fictif du caméraman Sandor Krasna, rédacteur des lettres lues tout au long du film par Florence Delay. Cette œuvre est un essai poétique qui investit une réflexion sur la mémoire des images, des sensations, émotions vécues. Lorsque j'ai étudié cet essai filmique, j'ai été interpellée par cette méditation réflexive sur ces images de temps révolu. Dans son essai, Chris Marker tisse un discours poétique situant une rencontre entre Sandor Krasna et le Japonais Hayao Yanyaneko, ce dernier ayant trouvé une solution pour ce traitement des images qui ne sont plus, les envoyant dans ce qu'il appelle la « zone ». Il dit à ce sujet : « si les images du présent ne changent pas, il faut changer les images du passé » [...] « Il (Hayao Yanyaneko) m'a montré les bagarres des *sixties* sur son synthétiseur. Des images moins menteuses dit-il, avec la conviction des fanatiques, que celles que tu vois à la télévision, au moins, elles se donnent pour ce qu'elles sont : des images. Pas la forme transportable et compacte d'une réalité déjà inaccessible. [...] Hayao appelle le monde de sa machine : la zone – en hommage à Tarkovski. »

Cette démarche d'étude se construisant sur l'archivage d'images qui ne peuvent être considérées que comme telles, c'est-à-dire des « images » appartenant à un espace-temps révolu, ou du moins, réactualisées par le présent du souvenir, elles vont être elles aussi envoyées dans notre « zone » à nous. J'ai fait appel au monteur Pablo Teyssier-Verger pour traiter ces séquences d'images, qui viendront s'intercaler, ou se superposer au récit des mémoires.

Je souhaiterais revenir sur ces extraits des lettres lues dans *Sans soleil* :

Je vous écris tout ça d'un autre monde, un monde d'apparences. D'une certaine façon, les deux mondes communiquent. La mémoire est pour l'un ce que l'Histoire est pour l'autre. Une impossibilité. Les légendes naissent du besoin de déchiffrer l'indéchiffrable. Les mémoires doivent se contenter de leur délire, de leur dérive. Un instant arrêté grillerait comme l'image d'un film bloquée devant la fournaise du projecteur. La folie protège, comme la fièvre. J'envie Hayao et sa Zone. Il joue avec les signes de sa mémoire, il les épingle et les décore comme des insectes qui se seraient envolés du Temps et qu'il pourrait contempler d'un point

situé à l'extérieur du Temps – la seule éternité qui nous reste. Je regarde ses machines, je pense à un monde où chaque mémoire pourrait créer sa propre légende.

À travers notre étude, et le choix d'arrêt de notre loupe sur un phénomène précis, une pratique traditionnelle décontextualisée de ses habitus, retranscrit à nous par un relais mémoriel, c'est bien d'enjeux de mémoire dont il est question. Cette étude a ouvert une brèche dans cette perspective d'investir, isoler, traiter, considérer ces traces expérientielles constitutives de gestes, discours qui créent, réévaluent le maillage historique d'une pratique culturelle dansée.

À ce jour, la création vidéo est en cours de finalisation, nous apporterons un regard plus détaillé sur les modalités du traitement des images d'archives lors de la présentation publique des résultats de recherche qui sera faite au Centre national de la danse le 19 janvier 2016.

Décembre 2016.

Pour citer ce document : Carolane Sanchez, « Mémoire(s) : les corps Flamenco empirico. Synthèse du projet ». CN D, Aide à la recherche et au patrimoine en danse, 2015.
http://www.cnd.fr/syntheses_des_projets_aides