

RÉSUMÉ DU PROJET

« Le décentrement à l'œuvre dans la création collective des années 1970-1980 en France », par **Dominique Rebaud**

[pédagogie]

Un outil pédagogique élaboré par Dominique Rebaud constitué d'un film d'entretiens de cinquante minutes et d'un livret de cent pages, avec l'aide à la recherche et au patrimoine en danse du Centre national de la danse et le soutien de la Région Île-de-France, de la Nikolais/Louis Foundation et de la compagnie Camargo 2015.

Origine et élaboration de la recherche

Cette étude est la **seconde étape d'une recherche consacrée au concept de *décentrement***. Il fait suite à la constitution d'un outil pédagogique, finalisé en juin 2013, intitulé « Le *décentrement* nikolaïen : définitions, transmissions, évolutions », composé de huit entretiens avec Murray Louis, Joan Woodbury, Carolyn Carlson, Dominique Boivin, Marc Lawton, Roberto Del Saz, Manuèle Robert, Peter Kyle.

Ces entretiens sont condensés dans un film de 65 minutes et restitués en intégralité dans un livret de quatre-vingt-cinq pages réalisé avec l'aide à la recherche et au patrimoine en danse 2012 du Centre national de la danse, de la Nikolais/Louis Foundation, de la compagnie Camargo et de la Région Île-de-France. Ces documents sont déposés à la médiathèque du CND à Pantin et à Lyon, à la Nikolais/Louis Foundation et dans de plusieurs médiathèques et espaces-ressources. Le film a été projeté notamment au CND à Pantin et à Lyon, au CNDC d'Angers, dans le cadre de conservatoires et d'autres lieux liés à la formation d'artistes chorégraphiques et de transmission de la culture chorégraphique.

Alwin Nikolais a nommé la technique qu'il enseignait *Decentralization*. Elle permet, selon lui : « [...] d'apprendre la séparation de l'action elle-même d'avec la personnalité. La plupart du temps, le mouvement indique un personnage qu'interprète le danseur. Chez moi, rien de tel.

C'est au mouvement de se définir lui-même, pour lui-même. Il est bien sûr inévitable que ce mouvement sera l'expression particulière de cette personne et c'est dans ce mouvement délivré du personnage que le danseur révélera sa danse... ». Nikolais demande à ses danseurs et à ses étudiants de ne pas

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

reproduire, mais de partir à la recherche de leur propre danse. Les outils qu'il met en place pour élaborer cet enseignement évolutif sont basés sur des concepts qui, bien que ludiques, sont des défis pour la pensée du danseur qui les utilise.

Cette seconde étape revêt la même forme finale : un film d'entretiens (DVD) de 50 minutes et un livret.

Elle s'intéresse à la dissémination et aux managements de ce concept de *décentrement* dans la création collective de la fin des années 1970 jusqu'au milieu des années 1980 en France, création collective dont je fis partie au sein du groupe Lolita Danse. Il m'est apparu essentiel, au fur et à mesure de l'avancée de mes recherches, qu'il fallait explorer un des espaces de l'éclosion de la « nouvelle danse », composée en grande partie de regroupements de danseurs, puis de collectifs qui furent la réponse immédiate aux enseignements américains, et notamment à la technique du décentrement importée par Alwin Nikolais et ses plus proches héritiers.

Cette recherche s'intéresse à la notion de décentrement au cœur des processus de création à partir d'une œuvre choisie par chaque contributeur. Elle a pour base des entretiens d'une heure avec des membres de huit collectifs : Catherine Atlani (Les Ballets de la Cité), Susan Buirge (Danse Théâtre Expérience), Christine Gérard (Arcor), Odile Azagury (Le Four solaire), Santiago Sempere (Groupe Lolita), Philippe Priasso (Beau Geste), Marc Vincent (Artefact), Jean-Christophe Bleton (Terrain vague).

Comme l'attestent les très rares documents consacrés à l'histoire de ces collectifs, on assiste, de la fin des années 1970 jusqu'au milieu des années 1980, à l'éclosion d'une « nouvelle danse » au sein de nombreux groupes, qui prennent la forme de collectifs soit de manière éphémère soit de manière durable. Ils se constituent dans le prolongement des utopies artistiques, politiques, sociales de « l'après Mai 68 », très présentes, et des enseignements porteurs d'une philosophie du partage des grands maîtres américains, dont celui d'Alwin Nikolais qui occupe là une place privilégiée.

C'est cette « alchimie » que je mets à jour dans cette nouvelle recherche en interrogeant les huit contributeurs sur les mécanismes d'appropriation, puis d'adaptation de la technique du décentrement au sein de leurs processus de création.

Ces entretiens sont également un lieu de collecte d'informations sur ce sujet. C'est pour cette raison que les premières questions des entretiens sont consacrées au « récit », avant d'aborder celles des « processus ».

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

En m'engageant dans cette recherche, il m'a paru indispensable de réaliser **un inventaire** de ces collectifs. Il permet de rendre visible, de contextualiser, et ainsi de mieux appréhender, ce phénomène de la création chorégraphique collective durant cette période. Il a été réalisé en collaboration avec Michèle Prélonge, danseuse, documentaliste et témoin de la période étudiée. Il présente de manière chronologique les groupes nés entre 1968 et 1985, et comporte quatre parties :

Contenu

- 32 collectifs et collectifs autour de... ;
- 16 collectifs à deux ;
- 3 exemples de création collective au sein de compagnies ou d'institutions ;
- 5 regroupements de chorégraphes à caractère militant.

La circulation des danseurs, pionniers de la modernité, modernes et postmodernes, entre les États-Unis et la France est quasi-permanente depuis le début du XX^e siècle. Ainsi se prépare lentement mais sûrement l'installation d'un enseignement américain de la danse en France à partir des années 1970, qui aura un impact majeur sur la recherche chorégraphique et l'avènement d'une nouvelle danse.

La lignée Nikolais occupe une place privilégiée dans cette grande émulation qui voit naître la danse contemporaine française. En effet, cet enseignement basé sur la technique du décentrement se voit dispensé sur de nombreuses années, et de manière remarquable.

Tout d'abord à partir de 1970 à Paris par Susan Buirge, puis en 1973 par Carolyn Carlson, puis par Alwin Nikolais durant le Festival d'Avignon 1978 et au Centre national de danse contemporaine d'Angers (CNDC) de 1978 à 1981, enfin par les nombreux danseurs qui, à leur tour, partagent ces « outils » au sein de lieux qui mêlent cours techniques, pratiques de l'improvisation et de la composition. C'est là que se fondent au sein même de ces « ateliers » des affinités, des alliances, des communautés qui deviendront des collectifs porteurs des premières créations de la danse contemporaine française.

Comme en témoignent les chorégraphes interrogés, **le contenu de l'enseignement nikolaïen et son concept majeur du décentrement** préparent toute une génération à partager l'acte de création chorégraphique. Cet enseignement pousse les élèves non pas à imiter mais à être les explorateurs et les créateurs d'un mouvement « jamais vu ». Cela s'accomplit dans une interactivité permanente entre les danseurs : chacun est amené à chorégraphier et à interpréter, puis à analyser les travaux des autres. Cela passe par une pratique subtile de l'improvisation, improvisation qui implique une conscience continue des autres, un partage de l'espace, une immédiateté à trouver des solutions, une capacité

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

d'adaptabilité et une remise en cause permanente.

La notion de décentrement implique une égalité des danseurs entre eux éliminant d'emblée toutes formes de hiérarchie, redéfinissant les modes de fabrication de la danse. On retrouve dans les collectifs français ce danseur décentré capable de développer une danse unique en utilisant des outils abstraits tout en faisant partie d'un tout. Chaque danseur travaille sa différence mais participe démocratiquement avec distance et détachement à la chorégraphie. Avant la « nouvelle danse », un nouveau danseur s'élabore ici, portant dans son corps une démocratie vécue. Les formes collectives de création qu'ils choisissent par la suite découlent naturellement selon eux, sans heurt ni rupture, de la puissance de cet enseignement.

Les collectifs qui se forment dans les années 1970/1980 surprennent par leur nombre, le milieu de la danse n'analyse pas positivement ce phénomène auquel il ne s'attendait pas. Cette période se situe à la charnière de l'institutionnalisation de la danse contemporaine qui, comme aux États-Unis, n'offrira pas une reconnaissance aux fonctionnements collectifs. C'est, pour les contributeurs, une des raisons de l'abandon de ce mode de fonctionnement.

Plus encore, les collectifs déroutent par le contenu de leurs créations qui semblent à l'opposé de l'enseignement qu'ils viennent de recevoir. Ils sont pourtant dans la dynamique même de cet enseignement qui propose non pas une imitation, une reproduction, mais des systèmes d'extensions à l'infini.

Les huit entretiens qui constituent cette recherche, loin de livrer une image homogène de cet ensemble de collectifs, montrent la manière unique dont chacun a inventé sa manière de faire, tant au niveau du fonctionnement que de la création. Cependant, ce qui pourrait les réunir est ce paradoxe qui défend à la fois la création collective et la singularité de chacun dans un refus de toute hiérarchisation. Ils témoignent d'un incroyable foisonnement de pratiques et de pensées et d'une période éclairée et vive de la danse qui reste à étudier.

Le concept de décentrement n'est pas toujours nommé mais il est un nouvel état de danse dans lequel les danseurs trouvent une réponse lumineuse à leurs attentes et un outil puissant pour leurs recherches personnelles ou partagées. Cette technique a ainsi essaimée puis s'est réinventée au contact des différentes approches et processus de création, jusqu'à produire des démarches très éloignées de leur point de départ.

Il est intéressant de constater que les travaux de **Catherine Atlani et des Ballets de la Cité** autour du « corps spirale... d'un centre qui se déplace en tournant... dans un univers où tout est circulaire... »

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

inventent déjà une autre danse, proche du concept de décentrement.

Susan Buirge parle du corps nikolaïen comme d' « un corps empli de potentialités » et aussi du très ouvert « état d'innocence » qu'elle découvre chez les danseurs à son arrivée en France, puis au sein du **Danse Théâtre Expérience**.

Christine Gérard évoque pour **Arcor** « une façon de s'engager dans le mouvement, une danse la plus démocratique jamais rencontrée... », une danse qui lui offrira une liberté sans cesse renouvelée par la pratique partagée de l'improvisation.

Odile Azagury parle pour le **Four solaire** « d'être dans un rapport de construction, de partage, d'échange, de posture politique aussi » qui ne l'a pas quittée jusqu'à aujourd'hui, et « d'une écriture de la danse bouillonnante »...

Marc Vincent avec **Artefact** fouille, fragmente, collecte et parle du mouvement de la disparition proche du décentrement et du « privilège de pouvoir inventer une langue ensemble ».

Santiago Sempere pense qu'il y avait pour le **Groupe Lolita** « la nécessité d'aller vers un autre monde » et évoque le fait de dévier (décentrer) le mouvement pour le renouveler sans cesse.

Philippe Priasso parle d'un état « naturel » de décentrement tout de suite intégré et prolongé : « dans **Beau Geste**, on s'était réapproprié un espace de liberté en s'autorisant l'apparition de mouvements incontrôlés, jetés, en dehors de toutes danses ».

Jean-Christophe Bleton associe le décentrement à l'idée de constellation et poursuit dans **Terrain vague** « l'idée d'être traversé par la danse... de laisser faire, de laisser advenir des mouvements ».

Extraits des huit entretiens

Catherine Atlani

Dominique Rebaud. Pouvez-vous nous raconter les créations partagées avec Dominique Boivin, Gisèle Gréau ?

CA : Alors, je m'installe à Rouen. À Rouen, le lieu merveilleux que j'avais avec Alain Bézu, c'était quand même à Grand-Quevilly sous les trucs de pétrole, on avait les mouches qui mouraient dans les salles. On avait des grandes salles, on avait l'ancienne mairie de Grand-Quevilly, donc on respirait sûrement une sacrée merde... Et là-dessus, un jour... Donc Gisèle était venue avec moi de Paris, parce qu'elle travaillait déjà avec moi à Paris, et comme elle n'avait pas vingt-et-un ans, j'avais demandé une autorisation à son père pour qu'elle puisse me suivre. On avait besoin de danseurs, et puis, je ne sais

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

pas comment Dominique est arrivé. Lui, c'est lui qui a voulu venir là... Donc un jour, je suis allée le chercher à la gare et là, ça a été une rencontre géniale. Au début, il y a eu Raffinot, Sorin qui étaient là avec moi, ils ne sont pas restés longtemps et je pense que c'est pour ça que j'avais recherché d'autres danseurs. Après, il y a Mic Guillaumes qui est arrivé, mais un petit peu plus tard, et entre Dominique, Gisèle et moi, il y a eu une espèce de coup de foudre de travail, d'amitié. C'est ce que je t'ai dit dans le petit mot, ce n'était pas amoureux, on était tous les trois complètement fous dans le travail qu'on faisait et qu'on partageait ensemble. Souvent, j'impulsais des créations avec des choses mais après, chacun apportait sa sauce dedans et tous les trois, on était..., c'était comme un feu toujours nourri, c'est-à-dire que dès qu'il y en a un qui s'arrêtait, il y en a un autre qui redonnait quelque chose, et c'était une forge, voilà. Et je pense que ça nous a amenés à faire beaucoup de spectacles. *Le Voyage sur le chemin d'un poème*, par exemple. J'ai toujours été fan de chansons. Dans la musique, j'ai aussi pas mal chanté, j'étais fan de chansons, mais la chanson des cabarets, c'est-à-dire que j'allais voir Anne Sylvestre dans des cabarets où on était trois. J'étais toujours dans la musique, mais par la chanson. J'ai fait beaucoup de spectacles avec des chansons qu'on a mis en scène avec Dominique et Gisèle, en se jetant à corps perdu là-dedans. Il y avait des chansons d'Anne, c'était un croisement de chansons, de Colette Magny, *J'aurais tant aimé danser*, voilà... Et Colette, quand j'étais à Rouen, je l'ai fait venir chanter, on a fait deux soirs, pleins à craquer.

DR : Comment naît, entre vous, l'idée de, par exemple, *Voyage sur le chemin d'un poème* ?

CA : J'ai l'idée, j'amène les chansons, pour celui-là particulièrement. Après, chacun crée son personnage à l'intérieur, et on rit beaucoup... On crée des personnages à l'intérieur des chansons, assez théâtralisés. On a souvent des costumes complètement *oufs*. Moi j'écris des bouts de textes, Dominique en écrit aussi. C'est des solos, c'est des groupes, c'est des solos qui se rattrapent, il y en a un qui part, il y en a un autre qui revient, mais ça finit par un truc hyper réglé. Il y a souvent des bouts de textes dedans, soit d'auteurs, soit des textes qu'on écrit, moi j'en écris souvent mais... Dominique et moi, on avait ce rapport à l'écriture facile, des petits bouts de texte qui passent là, puis un autre qui passe là, on a fait des spectacles pour enfants ensemble...

Susan Buirge

Dominique Rebaud : Au début, chez Nikolais, les notions existent mais pas encore les mots. Tout le monde dit que le mot de *Decentralization* vient plus tard. Vous écrivez dans votre dernier livre *Une vie dans l'espace de la danse* qu'il y a une forme de travail collectif dans la compagnie pour créer les chorégraphies, pour *Sanctum* par exemple ?

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

Susan Buirge : Oui, mais dans toutes les pièces de Nik, il y avait, pas tous, mais beaucoup de moments où Nikolais était assis dans la salle au milieu, à mi-chemin, un peu plus loin, et nous, on était sur le plateau et c'est très évident quand il apportait les accessoires, les objets, the props, qu'il avait conçus, qu'il avait fabriqués lui-même avec ses mains et il les déposait sur le plateau... Comme, dans la compagnie, on n'était vraiment que dix, c'était plus malléable, si je puis dire ; *Sanctum*, il y avait beaucoup de danseurs. Donc il apportait ces objets sur le plateau et c'était « Show me what you can do with this ». « See what you can do for this, you know », il ne nous donnait pas une idée préconçue de ce qu'il fallait faire, même si lui en avait peut-être. Mais il ne nous disait rien. On avait beaucoup d'expériences d'improvisation dans les cours, on savait très bien comment travailler ensemble, comment prendre des éléments de l'un et l'autre, les faire passer, être instigateur ou être passeur, à quel moment, comment faire. Quand j'étais dans la compagnie, il y avait encore Murray Louis et Phyllis Lamhut, et Bill Frank, qui étaient vraiment les anciens, qui étaient les maîtres. La compagnie était en train de se renouveler, donc il y avait un écart entre les anciens et les plus jeunes. On prenait ces objets dans les mains ou on les posait, ça dépendait ce que c'était, et on explorait, d'une manière très personnelle d'abord, parce qu'il fallait que chacun s'approprie à sa manière la chose. On n'était pas là pour montrer à Nik ce qu'on pouvait faire parce qu'on ne travaillait pas comme ça. Il fallait d'abord qu'on s'approprie la chose, l'objet, donc on explorait chacun à sa manière, il n'y avait pas de relation entre nous. À un moment donné, Nik pouvait dire « Ah, faites comme untel et untel », comme Ann par exemple, mais on ne s'arrêtait pas. Lui nous donnait des directives mais nous, on n'arrêtait jamais. On avait l'habitude de ça, de continuer et continuer, on avait une certaine manière de continuer et de regarder Ann, il fallait d'abord la trouver, Ann, et faire tout ce qu'elle faisait. On faisait la même chose qu'elle et, à un moment donné, il pouvait dire, par exemple, « Est-ce que vous pouvez faire la même chose plus vite ? Ou plus lent ou plus haut, plus bas ou à travers... ? À partir de ce moment-là, il commençait à y avoir une matière brute, qu'il commençait à modeler, si je puis dire. Je ne veux pas dire « manipuler » parce qu'il n'a jamais posé sa main et je pense que ce n'est pas un manipulateur. Nik n'était pas un manipulateur, il était un mineur, il travaillait dans la mine... Il cherchait l'or dans la mine, c'était un mineur.

DR : On retrouve les méthodes de travail que vous décrivez, en France, intactes, au CNDC d'Angers, mais aussi dans vos cours à Paris, on va y revenir, et ensuite dans les collectifs. On voit qu'il y a là une source, c'est très net ?

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

SB : L'important, c'est que c'était collectif... En fait c'est lui qui avait la vision, qui était à l'extérieur, ça c'est très, très important, ce n'est pas un collectif qui cherche son identité, pas du tout. C'est un ensemble de danseurs qui se connaissent et qui ont une confiance totale les uns envers les autres et qui ont une confiance totale en Nik, qui est à l'extérieur et qui guide cette matière qu'il a creusée, qu'il trouve dans la mine. Je ne sais pas trop comment tous les collectifs en France ont travaillé, je ne sais pas si tout était comme ça.

Christine Gérard

DR : Vous voulez dire qu'à ce moment-là, il y a vraiment une remise en cause de tout ce que vous avez appris ?

CG : Complète. Du coup, dans un premier temps, je ne pouvais absolument pas faire de pont. L'espace – on parlait de l'espace –, pour moi l'espace, c'était plutôt l'espace wigmanien, donc expressionniste, donc je m'exprimais, j'exprimais l'espace, et Susan disait : « Non, ce n'est pas l'expression qui est importante, c'est l'acte »... Par contre, je me rappelle qu'il y avait des gens à côté de moi qui faisaient très bien. Donc il y avait déjà des corps, à l'époque, qui portaient en eux cette forme d'abstraction de danse, puisqu'il y en avait qui avaient « Nice » et d'autres « Not good ». Je faisais plutôt partie des « Not good », pas des « Nice », donc je regardais les « Nice », en me disant « Pourquoi *nice* ? », j'étais accro comme ça... Susan, après, est retournée aux États-Unis, et elle est revenue dans l'année – je crois que c'est ça –, et elle enseignait à la Schola Cantorum chez Karin Waehner et c'est là qu'elle a formé, si je ne me trompe pas, le Danse Théâtre Expérience. Elle venait chez Jacqueline Robinson donner des cours le soir, où moi j'allais. On a fait des expériences absolument extraordinaires. Je pense qu'elle donnait des cours plus ouverts, parce que je ne me rappelle pas avoir traversé les « concepts » de Nikolais à cette période-là. Pas de compo, je crois qu'on n'avait qu'un cours par semaine, c'est un peu flou. Je me rappelle d'une impro qu'elle nous a demandé de faire une fois, une horreur absolue, je n'ai toujours pas compris ce qu'il fallait faire... Elle est arrivée, nous a dit de sortir dans la rue, il était tard, c'était le soir, de monter-descendre l'avenue Junot, d'aller embrasser un arbre (c'est dans les années 1971), de parler à quelqu'un dans la rue et puis de rentrer dans le studio, et de faire. Je n'ai jamais su ce qu'il fallait faire, je ne sais pas s'il fallait imiter les arbres... Je me rappelle de cette impro, qui est la clef de quelque chose dont je rêve toujours... Qu'est-ce que tu fais ? Tu sors dans la rue, tu descends une rue, tu entoures un arbre, tu parles à quelqu'un, il y avait deux ou trois autres consignes, tu rentres dans le studio, et tu fais quoi ? Mystère.

Susan parlait anglais tout le temps, moi je ne comprenais rien du tout. Il y en avait qui comprenaient,

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

d'autres qui traduisaient un petit peu, mais moi je ne comprenais pas. Je n'ai jamais compris, je suis restée huit ans avec Susan, et après, petit à petit, elle parlait français. Elle parlait un tout petit peu français dès le départ, si je ne me trompe pas, mais c'était incompréhensible. Elle parlait anglais, donc les concepts de base Nikolais en anglais... Après avoir traversé un an avec Susan et été dans la compagnie de Françoise et Dominique [Dupuy], j'ai quitté Françoise et Dominique et j'ai demandé à Susan si je pouvais intégrer ce groupe. Avec Alexandre Witzman-Anaya aussi.

Odile Azagury

DR : Pourquoi décidez-vous de travailler de manière collective ?

OA : C'était là avant, ça a été là avec Catherine Atlani, avec Les Ballets de la Cité. Ça a été d'une certaine façon, avec Carolyn, moins, parce qu'elle était vraiment chorégraphe, alors que Catherine était, je dirais, plus chef de troupe. En même temps, elle aimait la danse, elle s'engageait complètement, elle était très engagée politiquement. Mai 68 est tout près, je pense qu'on était fondamentalement tous vraiment à gauche... Du coup, quand on est arrivés chez Carlson, toute l'équipe de danseurs qui était là, il n'y en avait pas un qui était pareil, on n'était pas du tout dans un corps de ballet. On était, entre Peter Morin, Caroline Marcadé, Anna Weill, même Jorma Uotinen quand il est arrivé, cette espèce de centaure... C'étaient des personnalités très différentes, et c'étaient ces personnalités qui se confrontaient, qui s'aimaient, où il y avait des moments conflictuels, mais qui faisaient la richesse et l'épaisseur des projets de Carolyn. Même s'il y avait des mouvements d'ensemble, tu n'avais pas en face de toi des clones, tu avais des danseurs qui avaient tous des personnalités différentes. Et quand on crée Le Four solaire avec Anne-Marie [Reynaud] – on l'a créé toutes les deux à l'initiative d'Anne-Marie –, vraiment, je pense que c'est clair. On a fait un premier spectacle à Paris, au Théâtre de la Gaîté-Montparnasse, c'était *Nom ou Prénom*, c'était l'histoire de ces deux femmes, on a composé toutes les deux, ensemble, ce projet. Ce n'était pas Henri Gendrot le musicien, c'était Jacky Moreau... Je ne me souviens plus très bien, je regarde un peu mes notes. La problématique du collectif, elle était..., en tout cas pour moi, je n'avais pas envie, si tu veux, de me soumettre à l'esthétique de quelqu'un. J'avais envie d'être dans un rapport de construction, de partage, d'échange, de posture politique aussi. Je pense que, que ce soit avec Catherine Atlani ou avec Anne-Marie Reynaud, on a été quand même des sacrées militantes, parce que, pour aller danser partout... Ensuite, j'ai enseigné à Fleury-Mérogis, au temps de Badinter. Dominique Petit était chez les garçons, moi j'étais chez les femmes, il fallait y aller... Et puis on était partout, partout...

DR : Partout, c'est-à-dire ?

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

A0. On était dans les supermarchés, on était aux croisements de rues... On a fait un projet avec Daniel Larrieu et Pascale Houbin, au marché des Enfants-Rouges, on était dans les cagettes de légumes... La proposition, pour Daniel c'était quelque chose, pour moi c'était fondamentalement une chose qui était très engagée. Je disais à un moment donné « Corps consommable, corps consommé, je vais finir sous un cello frais »... On était couchés sur des cageots de légumes, décorés avec des blettes, avec des fraises... Au début, c'était très beau, on avait des pipettes pour pouvoir boire du café chaud et vers 1 heure de l'après-midi, quand le marché finissait, on était des corps avariés. Heureusement qu'on était filmés, sinon je pense qu'il y avait des images de guerre qui s'installaient là, dont on était parfaitement conscients. Et quand on a traversé toute cette histoire avec Le Four solaire, c'est resté comme ça pendant, je ne sais pas, j'ai fait vingt-deux créations avec Anne-Marie... Et ça a toujours été ça, du collectif, avec une direction. Et la direction, c'était Anne-Marie. Ça, c'était très important... Après oui, on pouvait effectivement prendre en charge une partie de la pièce, mais Anne-Marie était vraiment le pilier.

Marc Vincent

DR : Avec Jeannette Dumeix, une personne que vous dites à l'opposé de vous, vous formez un collectif que vous nommez Artefact ?

MV. Ah oui, oui, c'était vraiment un choix dès le départ. Souvent, ce qui se passe, c'est que quand on a un projet, il y a une détermination vers ce projet, c'est à la fois nécessaire et à la fois ça peut être un piège parce qu'on peut être en projection vers ce projet-là et ne pas voir tout ce que ce projet-là déclenche, même hors du sujet, ce qu'on peut appeler le hors-sujet. Donc quand on est danseur, on s'aperçoit qu'il y a des moments où il y a des événements qui sont bien et il y en a aussi qui ne sont pas pris en compte, et je pense que quand on est assistant aussi. C'est un petit peu ça qui nous a réunis, et souvent quand on a fait des interventions où on intervenait verbalement, on disait toujours « Un plus un égale trois », pas « Un et un font deux », ce n'était pas du tout une question de fusion, du tout. On avait envie de partir ensemble dans cet aspect-là, c'est pour ça qu'on a appelé la compagnie Artefact. Après une lecture de Derrida où il parle des artefacts, on s'est dit « Ce mot-là est effectivement juste », parce qu'un artefact, c'est vraiment un phénomène, un événement qui apparaît en-dehors du projet qu'on peut avoir, mais qui ne peut pas apparaître si on n'a pas ce projet-là. Donc c'est cette vigilance des événements qui se déclenchent dans une recherche, qui sont très, très importants, qui peuvent être des pépites, qui peuvent être des moments très, très précieux. Être deux, c'est être vigilant à ça aussi, c'est pour ça qu'on ne peut pas parler d'un couple, on ne peut parler vraiment que de deux personnes

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

qui sont vraiment différentes. Déjà, Jeannette est une femme, moi un homme, déjà il y avait une différence de ça et on s'aperçoit que souvent, il y a une façon d'aborder de manière féminine l'espace et une manière masculine d'aborder l'espace, qui est très différente. On ne parle pas de collectif, on parle de différence. Et que quelque part, autant dans une différence, il y a une confrontation, qui permet à chacun... moi, je ne me souviens pas exactement de moments précis mais de situations où Jeannette me disait des choses, je n'étais pas d'accord. Mais ça ne veut pas dire que je n'étais pas d'accord parce que j'avais quelque chose d'autre à proposer, je n'étais pas d'accord tout simplement. J'étais incapable de définir pourquoi je n'étais pas d'accord. Donc ça me questionnait moi, à l'intérieur, pourquoi je dis non. Du coup, j'allais chercher un petit peu plus loin et ça me permettait d'aller plus loin dans ma réflexion, dans ma façon d'aborder les choses et, de l'autre côté, pareil. Moi j'étais un danseur plus physique, c'est-à-dire que je suis plus dans l'action que la réflexion, alors que Jeannette, c'est l'inverse. Pareil, moi, en me mettant physiquement dans l'espace, ça questionnait Jeannette autrement, je suppose hein, on n'en a pas vraiment parlé. Mais on se complétait d'une certaine façon à ce niveau-là, il y avait deux places bien distinctes. Après, cette histoire de communauté, de collectif, elle n'était pas là pour partager un collectif, elle était là parce que l'opportunité était que quand on se retrouve dans la création d'une pièce, c'est un moment excessivement privilégié, très court, privilégié. À cette époque-là, on travaillait sur trois mois, quatre mois, et c'était très court. Maintenant ça paraît une éternité, c'est impossible maintenant de le faire. Ce qui était là, c'était de pouvoir – je reviens à James Joyce, c'était de pouvoir inventer un langage, un langage à plusieurs. Et je disais toujours aux danseurs « On a ce privilège, pendant trois mois, de pouvoir inventer une langue ». C'est plus dans ce sens-là que d'avoir un langage communautaire, collectif, comme il pouvait y avoir Anne-Marie Reynaud ou des gens comme ça, il y avait vraiment un esprit, on mangeait ensemble, on vivait dans la même maison... Non, nous, chacun vivait chez soi, on n'a jamais partagé un même espace de vie quotidienne ensemble. C'était plus le fait de se dire « Quel langage on va inventer ? ». C'est dans cet esprit-là qu'à un moment donné, on propose une situation, on propose une idée – et ce n'est pas rien d'avoir une idée déjà, c'est ce qui réunit les gens –, et que cette idée soit suffisamment forte – il est éminemment important qu'elle soit forte –, et pour qu'elle soit forte, il faut qu'à la fois elle concerne une réflexion philosophique en actualité, avec ce qui se passe sur le moment où on va la faire et en même temps, suffisamment forte pour que chacun s'y retrouve. Quand chacun s'y retrouve, ça trouve quelque part quelque chose chez chacun de personnel. Ça me semblait très important que chacun puisse défendre son point de vue, pourquoi il s'engageait dans cette situation, pourquoi il travaillait avec nous. C'est plus un rapport presque politique, presque citoyen.

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

Santiago Sempere

DR : Pour revenir au décentrement, est-ce qu'à ce moment-là vous avez déjà conscience de cet enseignement, de ce qu'il contient, de ce qu'il est ?

Santiago Sempere : Ce mot « décentrement », je ne l'ai jamais pensé en tant que tel, à l'époque. Mais je l'ai vécu, absolument, oui. À tous les niveaux. D'abord, hégémonie d'un maître qui impose son style, qui lui va bien, qui est sur mesure, avec des gestes et une façon de bouger qui lui ressemblent. Donc c'est une rupture. Le décentrement, ça commence par l'annulation de cet égocentrisme dans la création, c'est-à-dire que je ne vais pas proposer aux danseurs une façon de bouger qui est la mienne, qui m'est propre. Pour moi, c'est très politique aussi et humain. C'est le respect, de l'autre, pour moi le décentrement, le respect que l'autre a un autre parcours, qu'il est fait autrement, physiquement, mentalement, émotionnellement... Je considère que c'est une agression que d'imposer à quelqu'un ma façon de bouger parce que ma façon de bouger est forcément issue de mon histoire personnelle. Pourquoi je vais obliger quelqu'un à bouger comme moi ? Je l'agresse en faisant comme ça, je l'empêche, en lui imposant ma façon, de s'exprimer librement, d'être ce qu'il est et de laisser libre cours à son existence, à son intériorité, à son émotion, à ses choix... Pour moi, le décentrement commence déjà à ce niveau- là. C'est très important, c'est ce qui m'avait charmé aussi dans cet événement à Aix dans lequel j'avais été complètement ébloui par la liberté, l'audace de ces gens-là, la qualité. C'est-à-dire que ce qu'ils faisaient était très beau mais très personnel.

DR : Il y aurait donc un terrain propice, comme préparé et une nouvelle danse qui est déjà en gestation ?

SS : Je pense que cette époque-là, c'est une émergence d'idéologies, qui étaient déjà là dans les années 1930 en Allemagne et qui a fait, avec cette interruption de la guerre mondiale (il y en a qui sont partis aux États-Unis à ce moment-là), comme une espèce de chose souterraine pendant la guerre et l'après-guerre, tout ça a ressurgi. Par exemple, tout ce qui vient de Weimar et de cette idéologie allemande, de Goethe et tout ce monde-là qui a donné plus tard et logiquement, artistiquement, le Bauhaus... Il y avait aussi ces communautés qui partaient dans la nature, Laban... Il y avait ce respect, en se référant à la nature, de ne pas mettre les choses dans des cases. Libérer les choses, comme la nature est libre, ça vient aussi de ces mouvements de retour vers la nature. Ça vient aussi de l'expressionnisme allemand, libre cours à l'expression. Quant à notre concept de déviance, chez Lolita, je pense qu'il y a de ça aussi.

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

Philippe Priasso

DR : Chez Nikolais, on amène les autres à s'intéresser aux travaux qui sont devant eux, à les analyser ?

PP : Absolument, le regard, c'est important, le regard sur les compositions des autres par exemple... Évidemment le regard sur l'improvisation, qui te fait grandir, d'une improvisation à une autre, parce que tu ne peux pas revenir à l'étape précédente. Quand le premier groupe passe, il est tout neuf par rapport à une idée mais celui qui a regardé n'est plus neuf. Après ce qu'il a vu des autres, il doit pouvoir se réajuster, réajuster aussi sa compréhension du sujet qui est demandé. C'est ce qui est intéressant, tu grandis constamment, les autres te font grandir. C'est un partage constant, il n'y a pas de hiérarchie, l'improvisation est au centre, on met le projet au centre. Tout comme un spectacle, tu le mets au centre, ensuite tu discutes de la façon dont tu vas atteindre le projet. C'est une façon de décentrer. C'était tellement naturel. En tout cas, je l'avais intégré depuis le début avec l'enseignement de Nik, donc je ne me posais même pas la question, c'est comme ça que j'étais fait, de toute façon. Quand Beau Geste s'est constitué, c'est à travers ces idées-là. C'est vrai que parmi nous, il y avait la star, Dominique Boivin, ça c'est quand même particulier. Quand je l'ai rencontré au stage à Avignon, à la Chartreuse, c'est quelqu'un qui était auréolé. Non seulement ses cheveux l'auréolaient, qui étaient magnifiques, une toison, son espèce de collant déchiré, tricoté à la main, avec une seule bretelle... C'était un personnage qui emportait par son charisme l'adhésion de tous, le rire de tous. Nikolais était souvent étonné par la subtilité de la proposition par rapport au sujet qu'il donnait. Pour moi, c'était un ovni. Je savais qu'il était auréolé de cette qualité rare qui fait les artistes. On le ressentait. Lui-même était, je pense, dans le décentrement, d'ailleurs il travaillait les détails, beaucoup les détails, les petits mouvements. Il allait souvent contre les propositions de Nik, qui n'avait rien à dire, je crois qu'il avait compris qui était Dominique. Donc, on se retrouve sept, huit danseurs, un administrateur, embarqués dans cette aventure, après le départ de Nikolais. On vole de nos propres ailes, on se retrouve ici à Rouen, on a préparé le nom de la compagnie par des *brainstorming* à Angers.

DR : C'est là que vous créez Beau Geste ?

PP : On sait que Nik va rendre son tablier et qu'il n'est pas question pour nous, et même pour la direction future, de reconduire nos présences au sein du CNDC. On sait qu'on va devoir choisir, qu'on va devoir partir. Déjà on entrevoit la possibilité de la compagnie, qui est là, présente, et des membres qui veulent bien se lancer dans l'aventure, la possibilité de continuer. On s'est réunis assez vite pour savoir. Il y avait ceux qui ne désiraient pas continuer l'aventure et puis ceux qui ont désiré. On s'est quand même tous réunis pour trouver le nom de la compagnie, et de proposition en proposition... Des

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

brainstorming, c'est vraiment ça. On avait eu vent de ces réunions où justement on mettait en commun, on mettait une idée au centre et puis hop. *Brainstorming*, c'est l'orage du cerveau, se mettait en route et quelque chose en sortait, je trouvais ça magnifique. Je le prenais presque littéralement, je me disais « C'est extraordinaire, il peut naître des idées comme ça, à travers simplement le fait de glisser un mot et puis quelque chose va naître ». Quelque chose me fascinait là-dedans. Le nom de Beau Geste est sorti comme ça. Il y avait plusieurs interprétations mais en tout cas, il y avait un film avec un légionnaire, Beau Geste, j'ai l'affiche... Il y avait un peu du Decouflé derrière, il y avait un peu tout le monde, de fil en aiguille, de geste en mouvement, on est arrivés à Beau Geste. Comme un pied-de-nez à la grâce du mouvement, c'était un titre ironique à l'origine, ce n'était pas à prendre au premier degré, on était bien dans la distance.

Jean-Christophe Bleton

DR : Comment décide-t-on de quitter ce collectif, le Four solaire, pour en former un autre que vous appelez Terrain vague ?

Jean-Christophe Bleton : Il y a une chose qui est liée très, très, très profondément liée à cette technique Nikolais. Une chose qui a été très forte pour moi, et pour plein d'autres personnes, c'est qu'on est dans un apprentissage artistique qui vise à une autonomie de chaque interprète, chaque interprète étant un artiste. Et ça, je crois que c'était vraiment une chose très forte, sur laquelle il faudrait revenir. D'ailleurs, je me rappelle très, très bien qu'après, un peu plus tard, il m'arrivait de discuter avec des gens de l'institution, du ministère de la Culture, ils disaient « Mais qu'est-ce qu'on va faire de tous ces gens qui veulent devenir chorégraphes ?! ». Et c'était un vrai problème pour l'institution qui disait « On n'a pas assez de moyens »... Mais je dirais que, dans la pensée, la philosophie, et dans la générosité aussi – générosité que j'ai rencontrée et chez Karin [Waehner] et chez Carolyn [Carlson], évidemment, de façon extrêmement puissante –, c'est-à-dire qu'elle était vraiment dans un don, une transmission d'une pensée philosophique... Le décentrement, il est là, déjà, il est très présent là, c'est-à-dire que c'est rendre les gens autonomes, ce qui interroge beaucoup la question du pouvoir, c'est-à-dire est-ce qu'on est prêt à lâcher le pouvoir ? C'est cette question-là qui est au cœur des collectifs. Même si à l'époque, on ne se posait pas tellement la question politique, de savoir est-ce qu'on est en collectif parce qu'on revendique une chose... Je ne suis pas sûr, on ne revendiquait pas ça. Mais il y avait dans la pensée même de Nikolais, que je considère comme, sans doute, l'approche de l'art la plus démocratique qui puisse être, il y avait en gestation cette idée du collectif, de quelque chose qui n'appartenait pas à un seul. Quand tu regardes beaucoup, beaucoup de

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

courants, d'écoles, c'est très pyramidal, le système est très pyramidal. Chez Nikolais, le système est très horizontal. Avec, à la fois, une structuration très, très précise des concepts, et en même temps, il le dit lui-même (enfin moi, je n'ai jamais travaillé avec lui, je n'ai fait qu'assister à des cours et, entre autres, à Avignon, ce fameux stage de la Chartreuse, j'ai été spectateur de quelques cours), c'est vrai qu'il y avait cette idée que, finalement, chacun pouvait, avec sa technique, avec sa pensée, chacun pouvait développer ses propres aventures artistiques. Pour moi, le glissement du Four solaire à la première aventure que j'ai montée avec trois copines, c'était ça. C'était, à un moment donné, exercer soi-même sa propre liberté et sa propre autonomie de création. Christine Morquin, qui était donc la première personne que j'avais rencontrée chez Carolyn et qui, elle, avait fait en suivant, assez rapidement, le CNDC d'Angers avec Nikolais, elle avait aussi été présente à ce stage en Avignon, alors que moi, j'avais fait le stage avec Carolyn parce qu'il y a eu aussi un stage mémorable de Carolyn Carlson à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, un grand moment...

Conclusion

Au-delà des corps démocratiques de la danse postmoderne américaine, les danseurs qui composent les collectifs des années 1970-1980, éclairés par le concept de décentrement, explorent **un corps utopique**, un corps lieu de tous les possibles. Et ce sont bien les structures de partage de leurs recherches et de leurs créations qui vont leur permettre d'accéder à cet ailleurs de la danse par la mise en marche d'une intelligence collective dont chacun continue de se nourrir, et que tous transmettent et font évoluer.

Décembre 2015.