

CN D ÉCRITURE CHORÉGRAPHIQUE

#1 Interprétations de fonda-mentaux partagés entre les arts
et les artistes

#2 Approche des éléments et influences à l'origine d'un processus
d'écriture à partir d'une trajectoire singulière

Catherine Diverrès & Julie Charrier

Aide à la recherche et au patrimoine
en danse 2019 - synthèse déc. 2020

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

RÉSUMÉ DU PROJET

« Écriture chorégraphique : 1/ interprétations de fondamentaux partagés entre les arts et les artistes - 2/ approche des éléments et influences à l'origine d'un processus d'écriture à partir d'une trajectoire singulière », par Catherine Diverrès et Julie Charrier

[recherche fondamentale sur le corps et le mouvement]

Est pisteur tout humain qui active en lui un style d'attention enrichi au vivant hors de lui : qui l'estime digne d'enquête, et riche de significations. Qui postule qu'il y a des choses à traduire, et qui essaie d'apprendre dans ce style d'attention, l'on est tout le temps en train de faire des liens, en train de noter des éclats d'étrange, et d'imaginer des histoires pour les rendre compréhensibles, pour déduire ensuite les effets visibles de ces histoires invisibles, à chercher désormais sur le terrain.

Baptiste Morisot, *Manières d'être ensemble*

Lorsque Catherine m'a proposé de porter un regard extérieur sur son projet, pour en faire une synthèse, j'ai tout de suite pensé au très beau livre de Jean-Luc Godard Histoire(s) du cinéma.

Et ce, à double titre :

Catherine choisissait pour sa dernière œuvre un support différent de son médium de création habituel, en l'occurrence le choix de passer de la chorégraphie au film comme Godard était passé du film au photogramme imprimé dans un livre et comme Godard, elle rêvait d'interroger la subjectivité de l'art, et de ne pas faire œuvre de danse, mais de méta-danse.

Catherine souhaitait filmer une série d'échanges autour de fondamentaux de la création contemporaine avec des artistes qu'elle avait simplement côtoyés ou avec qui elle avait collaboré au fil de ses quarante ans de création.

Par ailleurs, une voix off posée sur ses images d'archives, écrite et dite par Catherine elle-même ou Laurent Peduzzi incarnait son regard d'auteur et proposait le fameux « point de vue » (« l'endroit d'où l'on voit » évoqué par François Tanguy).

Par ricochets et en montant en parallèle la parole de ces artistes aux extraits de ses archives filmées, elle tentait de mesurer l'influence des autres dans une œuvre et la porosité de ces rencontres sur son propre parcours. Elle-même parlait d'une gageure car comme Godard l'a dit (encore lui !) : « On peut tout faire excepté l'histoire de ce que l'on fait ».

Ainsi, sa quête équivalait presque à s'interroger sur le mystère de la vie :

tenter de cerner ce qui déclenche la création, ce qui construit le soubassement d'une œuvre...

Finalement, cette recherche renvoyait à l'ontologie, l'étude de l'être, l'étude d'une œuvre.

Ce travail de compilation de paroles devient lui-même archive nourrissant un travail de transmission dans le sens où, cette diversité de paroles, cet entrelacs de sensibilités, d'affinités électives et de points de vue, va forcément donner de la distance et enrichir la pensée de la danse et de la chorégraphie en cet instant T de l'hiver 2020/2021.

Ce travail intitulé *Memento*, « Souviens-toi » en latin, serait (dixit Catherine) : « Comme la photographie en 2020 d'une constellation, une toile de pensées qui gravitent autour du quoi et comment est fait l'exercice de nos arts entre une dizaine d'artistes qui, pour certains n'ont rien à voir entre eux directement mais ont croisé (voire plus) mon parcours, et mettre cette parole, qui est présence, en jeu et en dynamique !

C'est à travers ces artistes qui parlent de leur travail et d'eux, que l'on peut tenter de saisir quelque chose d'un parcours chorégraphique singulier mais aussi c'est l'inclure dans une trame vivante celle des métiers et de personnes. »

Mais comment alors inscrire la subjectivité de Catherine comme unificatrice, fédératrice ?

Afin de cadrer sa recherche, Catherine a choisi de systématiser les entretiens ainsi que sa réflexion selon les seize thèmes suivants :

- 1/ Espace/Temps
- 2/ Mouvement(s)/Déplacements/Influences des lieux
- 3/ Politique/Cadres
- 4/ Formes/Dynamiques
- 5/ Déclic/Qu'est-ce qui fait que nous sommes devenus artistes ? / Rencontre avec des hommes remarquables
- 6/ Transmission/Mémoire/Histoire
- 7/ Corps/Gestes/Présence (le vieillissement)
- 8/ Danse
- 9/ Poids et Gravité
- 10/ L'interprète danseur
- 11/ Solitude et Multiple/Processus de création/Écriture/Improvisation/Méthode
- 12/ Dramaturgie/Lumière/Scénographie/Musique/ Son...
- 13/ La Répétition/La Représentation
- 14/ Le Vide/Silence/Page blanche
- 15/ Que dire à un jeune artiste ?
- 16/ Le Rythme

Catherine a rencontré et filmé :

- Daniel Jeanneteau, scénographe, metteur en scène >>> a collaboré à *Fruits et Stances 1 et 2* (1996-97)
- Marie-Christine Soma, éclairagiste, metteur en scène >>> a collaboré à presque toutes les pièces depuis *Stances* (1997)
- François Tanguy, metteur en scène >>> connivence mais pas de collaboration directe
- Jean-Luc Guionnet, compositeur, musicien >>> a collaboré à toutes les pièces depuis *Blowin'* (2007)
- Thierry Micouin, interprète, danseur >>> a collaboré à toutes les pièces depuis *Cantieri* (2002)
- Emilio Urbina interprète, danseur >>> a collaboré à toutes les pièces depuis *Alla prima* (2006)
- Isabelle Kürzi interprète, danseuse >>> a collaboré à toutes les pièces depuis *Corpus* (1999)
- Cédric Gourmelon, metteur en scène et comédien >>> Interprète dans *Le Double de la bataille* (2000)
- Didier Ben Loulou, photographe >>> a collaboré à *Cantieri* (2002)

Elle a demandé aux artistes plus éloignés géographiquement de lui envoyer une vidéo

- Fabio Sgroï, photographe sicilien >>> a collaboré à *Cantieri* (2002)
- Lee Yanor, photographe et vidéaste israélienne >>> a collaboré à *L'Ombre du ciel, Fruits et Stances 1 et 2*

J'ai décidé de suivre ce même cheminement et de proposer un troisième œil avec toute ma subjectivité en tentant de synthétiser les restitutions multiples, y compris celle de Catherine à travers sa voix off.

À moi alors incombait de formuler « Ce qui n'est pas dit », de révéler au sens photographique du terme les soubassements recherchés par Catherine au gré de ces entretiens.

Ce qui m'a amenée à revenir à la source de la réflexion et à me demander très candidement ce qu'était une œuvre, à essayer d'en trouver la formule comme pour une équation.

Même s'il n'y a pas de recette et quel qu'en soit son support ou son expression, on y retrouve toujours :

un rapport à l'enfance,

un rapport à l'évidence de ce choix,

un rapport sensible au monde,

une envie de matérialiser ses perceptions, de se poser en passeur, interprète, traducteur,

des rencontres et des influences avec des gens et avec des lieux,

la place du doute comme moteur.

Notre exercice est contradictoire dans ses fondements mêmes, car, comment s'emparer de grandes thématiques autour de la création et de tout à la fois restituer la singularité de chacun.

Comment faire synthèse de sujets aussi larges et de réponses aussi diverses que les univers et les créations des différents artistes sollicités sinon en rendant compte de l'expérience de la création, expérience aussi diverse que les œuvres et les artistes eux-mêmes.

Malgré la difficulté de synthétiser une grande diversité des réponses, j'ai été cependant traversée, à l'écoute de ces entretiens, par quelques réflexions récurrentes.

Si les thèmes abordés ont tous été les mêmes pour les différents entretiens, la perception même de ces thèmes (assez larges finalement) a été très différente selon les artistes en regard de leur culture, de leur parcours, de leurs maîtres de leur art, et en particulier lorsqu'il s'agit du rapport au corps.

On remarque également que certaines thématiques sont considérées par certains artistes en rapport à leur vie et pour d'autres en rapport à leur geste artistique, détachant celui-ci de la vie quotidienne.

On retrouve une homogénéité de paroles et un consensus total autour de la force du compagnonnage, de la pluralité des métiers, de la relation de confiance qui permet d'aller plus loin, et donc de la porosité entre ces univers, talents, sensibilités, savoir-faire.

Ne serait-ce pas d'ailleurs l'ADN du spectacle vivant ?

Également, une grande homogénéité dans le rapport à la chair, à l'altérité, aux valeurs humaines.

L'importance aussi de faire archive, de collecter, du rapport à la transmission de corps à corps, à la culture orale finalement.

Catherine me confie dans l'un des nombreux mails que nous avons échangés :

« En réécoutant des petits bouts hier des entretiens (notamment Thierry Micouin dans processus de création je crois), j'ai repensé par rapport à la synthèse que, effectivement la rencontre avec Jean-Luc Guionnet et Seiji Murayama et surtout le fait de travailler longtemps avec eux, a modifié de façon assez significative mon rapport à l'abstraction dans l'écriture : je ne dis pas que cela n'aurait pas eu lieu sans eux mais la transformation est très nette après la pièce *Blowin'* (2007). C'est par exemple pour moi un regret de ne pas en avoir parlé dans le documentaire (ou peu) car c'est quelque chose dont j'ai, j'avais pleinement conscience particulièrement avec eux. Certes si des chercheurs se donnent la peine d'analyser la succession de mes chorégraphies à l'aune de ce documentaire (ou sans), ils devraient se rendre compte de ces modifications, transformations dans l'écriture et donc de l'influence de certains collaborateurs. »

Ce document ouvrira, sans y répondre, la porte à un corpus de témoignages divers et sensibles qui interrogeront et feront cheminer une réflexion sur la création.

Qu'est-ce que cet ensemble de paroles peut raconter sur le rapport à la création dans un instant T en 2019, en France dans le théâtre public ?

Que raconte, de notre temps, cette première génération d'artistes contemporains qui ont éclos à la fin des années 70 et développé leur œuvre depuis lors ?

Serons-nous à même de remettre en jeu, par cette choralité, les prérequis du théâtre contemporain, tels que développés par Claude Régy, Didier-Georges Gabily.

Est-ce propre à l'artiste contemporain de revenir sur son processus de création, comme un autoportrait de l'intime ?

1/ L'espace/le temps

Les créateurs contemporains interrogés semblent s'éloigner du cartésianisme occidental et glisser vers la perception japonaise du MA qui parle de l'entre, de l'invisible et qui rend impossible la séparation entre le temps et l'espace.

On parle ici de temps et d'espace métaphysique, sensible.

L'espace et le temps fictionnels, artistiques sont métaphysiques et différents de l'espace et du temps métrique, quotidien, géographique, tangible.

Daniel Jeanneteau propose même de créer une nouvelle unité de mesure, celle qui graduerait l'expérimentation et l'expérience : « Mon idéal absolu serait de reproduire des événements de vie qui offrent au spectateur la même expérience qu'une expérience réelle ».

Le plateau, le studio seraient alors comme des oasis, des pauses pour échapper au temps et à l'espace et à la fois tenter de les attraper.

L'art ne serait-il qu'une astuce pour retenir le temps et se jouer de l'espace ?

Selon Cédric Gourmelon : « l'un des moyens de rester vif et de ne pas être inquiet serait de transmettre cet art », autre astuce pour prolonger le présent dans le futur comme les maîtres l'ont fait par le passé...

Cédric Gourmelon parle aussi de la succession de présents que permet l'acte de création : « l'acte de création est au présent là maintenant et on enchaîne les présents et je me rends compte du temps qui passe parfois » et Daniel Jeanneteau énonce que ce qui l'intéresse, c'est de : « Vivre l'expérience de l'espace dans une durée ».

En quelque sorte, vivre l'espace du plateau et le temps de la représentation.

Lee Yanor, artiste vidéaste, rejoint cette idée en parlant du « temps et de l'espace comme le passé et le futur fusionnés en un présent continu » et elle cite Henri Bergson qui parle de la perception de la danse dans laquelle les mouvements du passé et du futur sont présents à chaque instant du spectacle. Lee Yanor parle d'un temps intérieur, d'émotions, d'intuitions, un temps insaisissable.

Tout serait alors une histoire de perception que les artistes seraient en mesure de révéler, réveiller, décoder, traduire, transcrire, transmettre, transformer, donner à vivre même si selon les arts et les processus de création, le temps et l'espace sont perçus différemment.

Et pourtant même pour le commun des mortels, le temps de l'enfant et le temps du vieillard ne sont pas les mêmes, tout comme l'espace de l'enfance et l'espace de l'adulte sont différents.

Comme le dit Emilio Urbina, « Si je reviens à l'enfance, le chemin de l'école me semblait immense ».

L'artiste traverse des temps différents dans l'exercice de sa pratique.

Didier Ben Loulou, photographe, aime à parler de temps dilaté plutôt que suspendu ou saisi et parle de la photo comme une percée dans le visible.

Il raconte les différents temps qu'il doit s'accorder pour arriver à prendre une photo, le temps infini de l'enquête, de l'imprégnation des lieux et des gens, de l'attente pour le fragment de temps gardé par la photo.

Fabio Sgroi aime photographier son pays car dit-il : « La Sicile, le paysage, les fêtes qui racontent la tradition et qui font partie d'un long travail qui n'a pas de temps, laissent le spectateur à son imagination ».

Jean-Luc Guionnet est passé des arts plastiques à la musique en grande partie pour changer de temporalité dans son art. Les arts plastiques lui demandaient trop de temps et de continuité alors que la musique et l'improvisation en particulier le positionnent dans une discontinuité qui lui convient mieux. Et dans son rapport à l'espace également, il dit : « Je suis encombré par mes peintures, pas par ma musique ».

Pour Lee Yanor, la vidéo permet la magie de réunir les espaces, de créer un espace artistique, en l'occurrence un fond blanc qui pourrait être associé à un non-espace justement, où se rejoignent des artistes dispersés dans le monde. La vidéo lui permet aussi de faire disparaître l'espace scénique pour aller vers une plus grande abstraction.

Marie-Christine Soma, qui a passé sa vie à révéler l'espace de la scène par sa création lumière, raconte qu'elle n'avait pas de corps ni de sensation de l'espace étant jeune ou enfant et que c'est en se retrouvant dans le volume délimité du théâtre que son corps a pu évoluer. Elle dit encore que c'est comme si la scène lui avait donné la capacité de mesurer ce qu'elle pouvait être.

C'est donc l'espace mental du théâtre appelé souvent la chambre du monde qui l'a aidée à matérialiser son corps physique et charnel.

Pour les danseurs que sont Catherine Diverrès et Thierry Micouin, l'espace et le temps pourraient se modeler à l'aune du corps, tel le modulator du Corbusier.

Catherine dit : « Si je parle de la modification de mon rapport au réel, et pour faire vite à la vie..., c'est important dans la résonance de l'écriture, le rapport à l'autre, aux danseurs, comme le propre vieillissement de mon corps à aussi une incidence manifeste dans ma façon de travailler avec eux ... »

et Thierry Micouin dit très clairement : « L'espace est un corps dans un lieu ».

Et si le mouvement induit par les corps était la jonction, l'onde la trace invisible entre le temps et l'espace ?

2/ Mouvement/Déplacement/Influence des lieux

Le mouvement est fait à la fois d'une forme qui le matérialise, le rend visible, et de l'émotion, de l'énergie qui sont, elles, invisibles, dit Daniel Jeanneteau qui va même jusqu'à considérer la parole comme geste possible.

Le mouvement est le lien qui relie le dedans au dehors, le flux entre l'intérieur et l'extérieur et Catherine dit : « il nous advient de contrôler ce flux, en tant qu'artistes dans notre travail tout autant que dans notre vie (porosité) ».

La diversité des mouvements serait alors le miroir de nos singularités et la danse l'art de l'abstraction. Il peut s'avérer compliqué de lire une danse, de s'attacher au lexique corporel, nous qui sommes êtres de paroles.

Serait-ce alors le mouvement ce porteur de porosité qui questionne notre étude ?

Comment une œuvre se construit : par frottements d'affinités, mouvement des uns vers les autres et ouverture des vannes de la porosité ?

Le mouvement serait comme un parcours, un tracé logique conscient ou inconscient entre des rencontres qui créent un parcours de vie et d'œuvre. Les expériences déplacent alors les curseurs d'intérêt tout au long de la vie.

En photo ; dit Didier Ben Loulou, tu dois capter le mouvement autour de toi et ton propre mouvement, même sensation lorsque l'on filme la danse, on cherche à ce que le mouvement de la caméra n'annule surtout pas le mouvement de la danse.

Lee Yanor dit qu'elle fait des images qui racontent le monde et arrêtent le mouvement.

Comment les lieux influencent-ils la création ?

Jean-Luc Guionnet associe la création in situ à l'improvisation, où le lieu non-scénique nourrit l'improvisation.

Fabio Sgroï au quotidien : « C'est le quotidien qui me fascine, ramasser des morceaux de vie et les transporter en images à travers la lumière et les ombres ».

Le déplacement d'un lieu à un autre n'est pas anodin, il y a des lieux qui réparent et d'autres qu'il faut réparer. Daniel Jeanneteau parle des lieux comme des personnes.

Ils sont les jalons de nos vies, on construit notre rapport à la matière, aux volumes, aux odeurs, on n'en sort pas indemne.

Marie-Christine Soma parle de l'influence des lieux dans une création : « l'endroit des répétitions marque de manière organique les œuvres puis la scénographie, puis la lumière ».

Elle parle aussi de « l'importance de la transmission, encore un mouvement ».

Celui d'une génération vers la suivante, d'un savoir sauvegardé par l'oralité, la passation des gestes et du savoir-faire d'artisan. Que la flamme ne s'éteigne pas, que les artistes veillent toujours sur le poétique et le politique.

François Tanguy en a fait un lieu, la Fonderie, à son image. À la fois cocon de création et village retranché gaulois, un acte politique inscrit dans la matière, le bois.

3/ Le politique

Selon l'âge des artistes interrogés la notion de politique ne se situe pas au même endroit.

Didier Ben Loulou le constate dans son travail, il dit que le monde a changé, que la question du politique s'est déplacée ailleurs, qu'il n'en fait pas un étendard mais que c'est en creux.

On remarque que la question politique s'est déplacée vers la question sociétale. Si le politique est présent aujourd'hui, il est moins le moteur que le garant d'une conscience politique liée à l'expérience vécue tous ensemble dans le respect de la diversité de chacun.

Daniel Jeanneteau parle de sociologie de l'équipe avec laquelle il partage le quotidien le temps d'une création et croit à une sorte de politique de l'existence.

La danseuse Isabelle Kürzi et les danseurs Emilio Urbina et Thierry Micouin parlent eux de politique culturelle qui ne joue plus son rôle face à la détérioration des conditions de travail des artistes, et en particulier des danseurs. Les qualités de l'espace et du temps, intrinsèques aux métiers du spectacle vivant, ne sont plus « à la hauteur du métier » dit Isabelle Kürzi. Au-delà de la saturation du marché du travail, les conditions pour pouvoir mener un travail personnel et de préparation ne sont pas réunies... Un CCN donnait la possibilité de travailler en permanence, la conscience d'être affilié à un lieu, car les travaux de soubassement, de recherche sont continus.

Pour Thierry Micouin, la transmission devrait être considérée comme artistique et les outils vidéo et numériques enseignés afin de permettre aux danseurs de s'autonomiser.

Marie-Christine Soma déplore que la popularisation de la culture l'ait réduite au divertissement.

Cédric Gourmelon rappelle qu'il ne faut pas confondre art et culture et qu'une société accomplie réunit l'art subversif et la culture unificatrice.

Le politique ne se situe pas seulement dans le fond et dans les sujets évoqués, mais également dans la forme, assumer une esthétique est un acte politique.

3/ Le cadre

Même s'il est différent pour chacun, le cadre est nécessaire pour circonstancier et spatialiser son travail, ses idées ou ses désirs.

Fabio Sgroi le construit en mouvement : « Souvent, quand je photographie, je bouge en cherchant le sujet, le cadrage, je tourne patiemment, rapidement comme si je dansais. »

Le format photo est carré pour Didier Ben Loulou, « le plus proche du cercle idéal pour saisir le monde » dit-il poétiquement.

La scène pour le spectacle vivant devient un espace sacralisé, une zone où tout est signifiant et qui permet de se mettre à l'abri du monde pour Cédric Gourmelon.

Il est d'ailleurs le seul espace en cette étrange année 2020 où des gens peuvent travailler ensemble sans masque.

François Tanguy : « le cadre est élémentaire, le plateau une expérience en soi, le théâtre est l'endroit d'où l'on voit. C'est la frontalité, la co-présence qui va interroger le motif qui rassemble la scène et la salle. »

C'est le cadre qui va sculpter le temps et l'espace.

4/ Formes/dynamiques

La forme est elle aussi une sorte de cadre permettant d'orienter le bouillonnement de l'énergie créative. On l'associe presque immédiatement à l'enseignement, la transmission, à la culture. Car, pourquoi telle forme chorégraphique, musicale, théâtrale à tel endroit du monde et telle autre ailleurs ? Quelle serait alors la forme pour les écritures contemporaines ? Autant de formes que de singularités et d'artistes ? Et je ne vous parle pas des artistes synesthètes qui goûtent un mot, voient un son ou sentent une couleur !!

Si la forme n'est que réceptacle, sans écho ou dépourvue de sens, elle devient à la longue un obstacle à la dynamique créative.

Jean-Luc Guionnet aime penser la forme comme une sorte de triangle avec 3 pôles, 3 angles, 3 possibles : « Un serait l'impro d'orgue en solo où je ne pense pas à la forme en présumé, mais en résultat comme le marc de café. Un autre serait la forme en fonction des flux de vide qui se cassent sont détournés et du coup donnent une forme comme la vision. Un serait la décision arbitraire mais où je me force à prendre des décisions sans raison »

Pour Marie-Christine Soma, cela a à voir avec l'âge et la confiance en soi. Elle dit : « allier le dogmatisme de la jeunesse et lâcher prise avec plus de sagesse pour aller vers plus de liberté, accepter l'aléatoire, l'irrationnel donnent d'autres formes qui sont alors plus vivantes ».

5/ Le déclic

Le fameux déclic qui, comme dans toute histoire bien racontée depuis Aristote, nous fait basculer dans une nouvelle réalité. Il y a un avant et un après le déclic, il y a rupture. Pourquoi est-ce plus intéressant de poser cette question à un artiste plutôt qu'à un postier ? Peut-être parce que l'engagement dans la voie artistique renvoie à une puissance messianique, semblable à une apparition ? « On entre en art comme on entre dans les ordres » m'a dit il n'y a pas si longtemps Olivier Py.

Donc le déclic est différent pour tous bien évidemment, car il renvoie à un événement de l'histoire personnelle, mais pour tous, la création sonne comme une évidence qui s'est imposée d'elle-même, et qui parfois est de l'ordre de la survie.

Le déclic arrive souvent dans une vie longtemps ressentie comme solitaire ou n'étant pas conforme à celle des parents, sorte d'intuition de « je serai différent-e ».

Événement unique comme la mort tragique du père pour le danseur Emilio Urbina ou la représentation de *Nelken* de Pina Bausch dans la cour d'honneur du Palais des papes pour le danseur Thierry Micouin qui était en fac de médecine.

Le déclic peut aussi se retrouver en plusieurs temps dans un parcours de vie et induire justement les soubassements d'une œuvre de déclic en déclic, de rencontres, de lieu comme le Japon pour Daniel Jeanneteau en rencontre de maîtres, d'hommes ou de femmes remarquables, de mères ou de pères spirituel·le·s comme Jean-Luc Guionnet et Catherine Diverrès avec Kazuo Ohno.

Je la cite : « En 1982, j'ai découvert le travail de Tadeusz Kantor qui m'a bouleversée et quelques mois plus tard une représentation de Kazuo Ohno, c'est à ce moment précis que j'ai compris que ce que j'attendais se passait ».

Cette étude semble être une allégorie du déclic auscultant les échanges, changements de cap, ouverture nouvelle, vision renforcée qu'une rencontre avec un artiste contemporain peut induire sur une œuvre scénique, donc collective.

Jean-Luc Guionnet en vient même à dire : « Les processus de travail ensemble m'intéressent plus que le résultat ».

6a/ Transmission

La transmission est politique dans le sens où elle perpétue le savoir d'une génération à l'autre, où elle permet de préserver l'organisation d'une société, d'une communauté. En danse elle revêt un caractère essentiel, en effet, l'apprentissage passe par la transmission de corps-à-corps, par l'importance de l'instant et la difficulté d'archiver, du moins de noter sans dénaturer. Les systèmes de notation, les supports audiovisuels d'archivage altèrent et réinterprètent malgré eux l'œuvre chorégraphique. L'archive reste incomplète liée à un instant, un jour, un·e interprète.

Un·e artiste contemporain·e apprend tous les jours, à tout instant de la vie et des rencontres, on pourrait presque se dire qu'aujourd'hui, on apprend des gens et des rencontres autant que des maîtres.

Marie-Christine Soma : « Mon savoir est totalement empirique. J'ai reçu, je suis transitoire donc ce que je sais, je le donne ».

Didier Ben Loulou : « J'apprends de tout le monde, du marché, si quelqu'un tombe sur mes livres il apprendra, pas besoin de pédagogie ».

Catherine : « Tout artiste n'est pas pédagogue, il est regrettable que la destinée d'un danseur ou un acteur soit suspendue à l'injonction d'enseigner, juste pour vivre !? »

Aujourd'hui, la pédagogie peut passer par des workshops, plus sur le mode de l'échange, sur une transmission plus personnelle et originale et sur un rapport horizontal de pratique plus que d'enseignement.

Daniel Jeanneteau se souvient de Claude Régy qui, dit-il, « aurait pu, mais ne s'est jamais comporté comme un maître, il avait un rapport à l'échange et se présentait comme vulnérable. Je suis très nul en pédagogie, mais très intéressé par le travail horizontal ».

Aujourd'hui, le rapport à la technique, au savoir académique tend à laisser sa place à la puissance des échanges, à la conscience de soi et du corps ainsi qu'à la force créatrice du doute. Pourtant, en danse, la technique formelle tend encore trop souvent à ce que les interprètes négligent la conscience, le ressenti, renvoyant à l'idée de la forme qui enferme.

On déplore aussi en danse le manque de transmission de l'histoire de la danse, on remarque une absence assez générale de l'idée de patrimoine commun. (cf. travail sociologique de Pierre-Emmanuel Sorignet).

D'ailleurs pour François Tanguy, enseigner, terme qu'il n'aime pas, c'est « organiser des mondes de formes ». Et ce qui lui importe le plus est que la Fonderie soit un lieu de transmission.

6b/ Mémoire/Histoire

Lee Yanor cite Anselm Kiefer : « My memories is my home ».

La mémoire serait-elle la source de notre identité, les prémices de notre histoire ?

Plus largement encore, porte-t-on la mémoire de nos ancêtres et, à un niveau collectif, de nos prédécesseurs ?

Inconsciemment, jugeons-nous ce qui reste et ce qui est joué (mémoire collective) afin de nous faire une place ?

Le travail photographique de Fabio Sgroi s'inscrit dans un rapport sensible et au long cours à la mémoire historique : « De tous mes projets, naît une réflexion qui tourne autour du concept de mémoire historique, la photographie existe aussi pour cette raison, pour nous laisser entrevoir dans la réalité quelque chose que nous ne connaissons pas, que nous avons oublié ou à laquelle nous ne pensons pas ».

Didier Ben Loulou parle de « la petite boîte noire liée à l'enfance ».

Je filme actuellement les étudiants en théâtre du TNB et, en les écoutant parler à la fois de leur courte vie, de leur récente enfance, et de leurs rêves notés depuis qu'ils ont intégré l'école, j'ai été frappée par la présence récurrente dans leurs rêves des images totémiques, et des expériences sensibles vécues dans leur prime enfance.

La mémoire émotionnelle liée aux premières sensations induit à vie notre rapport au monde, notre construction sensible pour réagir face à des situations données.

Les danseurs parlent de la force de la mémoire corporelle qui s'inscrit dans des interstices encore méconnus, indépendante de la volonté.

Je suis moi-même danseuse et je suis toujours fascinée par les comédien·nes qui retiennent un texte de plusieurs heures alors que la mémoire liée à l'enchaînement des mouvements constituant une chorégraphie me semble normale. Est-ce que la mémoire des mots et des mouvements se niche au même endroit ?

Est-ce que les artistes auraient une propension plus grande à laisser affleurer cette mémoire liée aux sens et à l'enfance ?

7/ Corps, geste, présence (le vieillissement)

Le mystère, le vertige du corps, ne réside-t-il pas dans ce double mouvement, celui du corps mécanique, organique, indépendant de la volonté ou de la pensée et celui du corps lié à la conscience, la volonté, l'expression, l'adresse.

Catherine dit : « Le corps est un cheval que notre esprit, notre raison conduisent et pourtant les 3/4 lui échappent : nos gènes, notre héritage ainsi que notre inconscient font le reste... Le corps est en mouvement avec nous ou sans nous, il est en transformation perpétuelle et pourtant, il est unique, n'appartient qu'à nous-mêmes ! »

Lee Yanor recherche toujours le contour et le flou, c'est un rapport au hasard qui révèle le corps et le geste, le noir comme un vertige, donne un espace plus grand que l'espace réel.

Est-ce ainsi que certaines personnes, dans certaines cultures, parviennent à faire lâcher l'emprise de la raison sur le corps et à partir en transe ? En faisant ressurgir les images primales que chacun porte pourtant en soi ?

Pour le photographe Didier Ben Loulou, nous ne faisons que chercher les images qui sont inscrites en nous et le graal de l'artiste plasticien serait « de toucher quelque chose de l'ordre de l'invisible », ce qui reviendrait à rendre l'invisible visible par la forme...

Daniel Jeanneteau considère le corps comme son étalon scénique : « Le théâtre de mon théâtre est le corps humain ».

Le corps serait alors le théâtre de l'être et l'acmé de l'interprète, un état fait de justesse, d'adéquation parfaite entre ce que l'on est profondément et ce que l'on incarne (dans la chair). L'interprète serait l'intercesseur entre le créateur et le spectateur et ses gestes composeraient le vocabulaire de son adresse.

Pour les interprètes, la quête s'articule autour de cet état de corps scénique fait à la fois de travail, de technique, de modelage, de perméabilité et de présence métaphysique.

Isabelle Kürzi a fait de la présence le sujet de son mémoire et dit : « C'est le sentiment de la présence, c'est relier son mouvement avec l'extérieur. Ce mémoire m'a permis de continuer à faire ce métier. La présence, c'est tout l'inverse que de se regarder dans un miroir et de danser. C'est ne pas être face à une image de soi ».

La présence, l'aura, l'épaisseur, la vibration de l'interprète est une sorte d'alchimie qui renvoie au mystère de la beauté et de la vie.

« C'est le seuil qui est le seuil, ni en arrière, ni en avant » dit François Tanguy.

Les formes de spectacle contemporaines moins formelles permettraient à l'artiste de préserver cette singularité, de faire évoluer son jeu au fil de sa vie donc de ses états de corps et de maturité, d'ailleurs, les courbes entre performances physiques et maturité métaphysique s'inversent souvent pour les danseurs au mitan de la trentaine.

8/ La danse

Le propre de la danse serait de ne pas avoir de sémantique (dixit Didier Ben Loulou), d'être une tradition orale éminemment virale aujourd'hui par le biais de la vidéo sur les réseaux sociaux.

Catherine cite Federico Garcia Lorca qui s'interroge sur l'impossibilité d'écrire le duende.

Comment de rituelle et sacrée la danse a-t-elle atteint à la fois le statut d'art et de medium ultra populaire ?

Jean-Luc Guionnet l'aime plus que tout, surtout lorsqu'elle prend position en solo comme le danseur de flamenco qui s'affiche tout à coup pris par la musique, et alors comme il le dit : « Le solo ne permet pas d'excuse. L'équivalent de l'orchestre en danse ne me touche pas, je n'arrive pas à voir l'ensemble ».

Pour le danseur Emilio Urbina : « La danse c'est la vie, c'est une conscience d'être, une observation. Une façon d'être, de penser, de s'arrêter de penser ».

La danse permettrait à ceux qu'elle touche d'activer plus que de coutume une pensée intuitive, un corps pensant.

9/ Poids/gravité

Catherine dit : « Le poids, le transfert de poids est un outil fondamental pour la danse contemporaine. S'il n'y a pas de lâcher prise, on tombe vite dans le formalisme. Abandon et retenue, suspension et chute sont des véhicules mais ce sont aussi des mots, qui font sens. "Le poids des mots". Une chute n'est intéressante que si elle est radicale, c'est-à-dire sans anticipation. Le suspens a autant de valeur que la chute. Une chute doit me surprendre, je dois chuter avec. »

Pour Lee Yanor, « la notion de la chute est quelque chose de très total, c'est une fin et un début. »

Plus que toutes autres, ces notions de poids, gravité, chute résonnent simultanément au sens propre et au sens figuré et concernent particulièrement les danseurs.

La chute serait-elle le nouvel état de grâce de la danse contemporaine et du hip-hop, formes émergées à la fin du XX^e siècle en résistance à l'air, la gravité et la culture dominante ?

En feuilletant le livre de Denis Darzacq *La Chute*, série de photos de danseurs hip-hop en plein envol de sauts et donc de chutes, les arrêts sur images et les mots se catapultent et décuplent leurs sens artistique et sociologique : résistance, gravité, suspension, respiration, puissance, trajectoire, poids, effort, lévitation, fracas, etc.

Didier Ben Loulou et Thierry Micouin soulignent l'importance du poids, de l'enracinement et du centre pour pouvoir avancer et Catherine Diverrès revient sur son expérience de la densité dans le butō où « on ne laisse pas faire son poids, on le retient ».

10/ L'interprète danseur

On est danseur à vie par une sorte de résonance au monde et d'empreinte corporelle si particulière. Le dédoublement permanent de ce corps instrument sensible, performatif poussé dans ses limites et de ce corps quotidien et domestique font du danseur cet être dont la pratique y est inscrite de façon visible et pérenne. Lorsque l'on entend les audiodescriptions sensibles de danseurs, travail de Valérie Castan ou de la compagnie *Himé* récemment autour du spectacle *Chers*, on peut percevoir le langage, les images, les mots-chocs qui passent par la tête et le corps du danseur lorsqu'il danse, sorte de partition intérieure dont la parole serait peut-être la meilleure des interprètes. Collaborateurs au long cours, ou pas, ils sont à la fois la matière et le médium, la chambre d'écho de l'écriture et du monde porté par le-a chorégraphe. Ils sont également porteurs de transmission, figures vivantes d'un style, d'une école, garants d'une pratique, les œuvres passent de corps en corps à la manière d'une tradition orale, in situ, en présence.

11/ Solitude et Multiple/Processus de création/Écriture /Improvisation/Méthode ?

Il n'y a pas de vade-mecum.

Nous l'avons dit en introduction et Catherine le redit ici : « C'est une gageure : les questions soulevées auxquelles les artistes répondent témoignent d'un processus de vie pour chacun et d'une pensée toujours en action, en actes, en transformation ainsi que de rencontres ».

Tel le pisteur à l'affût, ouvert à l'imprévu, le créateur doit s'adapter, observer et accepter, quelle que soit sa pratique, l'attente, la lenteur, le doute, l'endurance avant que l'idée, l'écriture, la construction, l'œuvre n'apparaissent.

Didier Ben Loulou : « Très important d'être organiquement lié au lieu et ensuite ça va très vite, instinctif, félin, prédateur, par contre avant de sentir que la chose est là, ça peut-être très long. »

Le temps de l'écriture, de la préparation se tourne vers les sources et les maîtres en solitaire. C'est le temps des intuitions, intentions, pulsations, soumises à l'épreuve de la méthode. Souvent construite sur mesure, elle permet de rassurer et de relier les interprètes et collaborateurs à l'univers en train de surgir.

Jean-Luc Guionnet : « Le fait que je pose une question et que l'interprète y réponde, c'est une méthode pour moi ».

Le travail, toujours, creuse son sillon dans le quotidien et l'endurance afin de parfaire et de lisser un style.

Puis vient le temps de la rencontre avec le coin du monde choisi pour le photographe, avec les interprètes et collaborateurs pour les autres. Dialogue et confiance autour du terreau, de la matière proposée par le créateur, modelée avec les interprètes. L'énergie du collectif, du groupe, de la compagnie, de la troupe, et enfin des tournées vient prendre le relais dans le travail.

Emilio Urbina et Thierry Micouin pointent un processus de création altéré par une détérioration des conditions de travail, de tournées ainsi que par la disparition des compagnies attachées aux CCN.

Tous s'accordent sur la permanence de la solitude malgré le caractère collectif du spectacle vivant. Daniel Jeanneteau : « Je suis un solitaire paresseux, toujours entouré de monde, mais toujours au travail. »

12/ Dramaturgie/Son/Lumière/Scénographie

Qu'elle soit abstraite comme en danse ou narrative comme au théâtre, la création scénique se construit dans l'espace par la scénographie et dans le temps par la dramaturgie. Un espace mental et un temps mille-feuilles se déploient alors faits de la convergence de talents et d'univers à la fois tangibles et sensibles.

Le texte est souvent à la source et une scénographie n'existe que traversée par des corps, des voix et habitée d'éclats de sons et de lumière. Les corps apparaissent, disparaissent, se métamorphosent, révélés par la lumière, véritable architecture nomade, reproduite de théâtre en théâtre selon les plans de feux articulés entre les différentes rues pour les latéraux et les nombreuses perches, faces et autres poursuites.

Pour Daniel Jeanneteau, même le son et la musique permettent d'interroger l'espace.

Comme sur tout chantier, la création scénique repose sur un ajustement parfait des savoir-faire artisanaux transmis de génération en génération dans les ateliers des théâtres malheureusement en voie de disparition.

Les nombreux métiers s'emboîtent tel un « en commun » au service de l'œuvre initialement sortie, elle, d'une pensée solitaire.

Marie-Christine Soma : « On naît, on vit, on meurt dans la lumière, c'est un élément auquel chaque être humain est soumis. C'est un des "en commun" ».

Au théâtre, la voix souligne le silence et la lumière le vide.

Conclusion

Les dernières notions que Catherine a voulu évoquer ont finalement été peu débattues avec les complices et collaborateurs interrogés. Les contraintes de temps et d'économie du projet l'ont amenée à plutôt y répondre par ses textes (ci-après en annexe) et ses archives.

J'en témoignerai sous forme de conclusion et en profiterai pour redire combien la beauté et la fragilité de ce projet tiennent sur la matière à la fois dense et ouverte, brute et vivante de ces entretiens et archives.

Certaines associations d'images ou d'idées révèlent une parole ou un extrait d'œuvre de façon tout à fait circonstancielle et néanmoins poétique et porteuse de sens.

Certains collaborateurs surgissent au détour d'une archive comme Bernardo Montet dans le film de Lee Yanor ; d'autres comme Anish Kapoor vont peut-être pouvoir donner leur parole au projet en janvier 21.

Ce qui est certain, c'est que « Tout est dans tout » et que comme le dit Brian Eno « La répétition est une forme de changement ».

Car oui, chaque représentation est à la fois unique et se répète afin de remettre en jeu les corps et les mots au présent et d'être à la fois dans l'instant et dans le souvenir de l'origine. C'est la justesse des états de corps, du geste et des intentions initiales sans cesse remémorées qui régénèrent alors l'œuvre vivante.

Tout comme les générations ne cessent de se renouveler, de citer leurs maîtres et de se projeter dans l'avenir, « il y a cette idée qu'il faut à la fois assumer sa solitude, sa singularité et se penser comme un maillon dans une chaîne, articuler sa présence entre l'immédiateté et la mémoire, afin de se placer dans l'histoire » dit Marie-Christine Soma.

Daniel Jeanneteau préconise de se fier à son « intime conviction » et Catherine Diverrès de « garder le cap ».

Je laisserai très humblement le mot de la fin à John Cage qui n'a pas collaboré avec Catherine, mais l'a beaucoup inspirée et prône encore et toujours l'aléatoire.

« Se proposer de classer les choses
aujourd'hui nous entraîne
dans un système infini
de références croisées. Ne serait-il pas
moins efficace de commencer par
faire le contraire, comme dans
un obscur magasin de livres de d'occasion... »

John Cage, extraits de Silence, conférences et écrits
(éditions Héros-Limite / Genève 2003), traduction Vincent Barras

ANNEXES

PRÉSENTATION ARTISTES INTERROGÉS ET FILMÉS

Didier Ben Loulou

Photographe, vit entre Jérusalem et Paris. Son travail le porte essentiellement autour des pays de la Méditerranée. Il publie différents ouvrages et expose dans différentes galeries.

Il rencontre Catherine Diverrès en avril 2002 lors de la résidence de la compagnie à Palerme. À l'invitation de la compagnie, il réalisera un reportage sur Palerme en parallèle au processus de la création, participera à une conférence et par un choix de photographies aux installations organisées par le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne à Palerme et Rennes.

Le présent entretien est la 2^e rencontre entre eux depuis dix-huit ans.

Jean-Luc Guionnet

Saxophoniste, improvisateur et compositeur, il travaille avec de nombreux musiciens. Il rencontre Catherine Diverrès en 2007 par l'intermédiaire du percussionniste Seijiro Murayama. Ils participeront à toutes les pièces de la chorégraphe jusqu'en 2020. *Blowin'* (2007), pièce basée sur l'improvisation, avec les danseurs à laquelle ils participent en tant que musiciens, donnera lieu à plusieurs ateliers qu'ils accompagnent jusqu'à aujourd'hui. En 2017, il crée une partition originale pour 7 instrumentistes du groupe Dédalus qui participent en live à la chorégraphie *Blow the Bloody Doors Off* ! Il écrit et dessine pour différentes revues.

Daniel Jeanneteau

Scénographe et metteur en scène, il crée toutes les scénographies de Claude Régy à partir de 1989. Il devient directeur du Studio-Théâtre de Vitry de 2008 à 2016 et dirige le Théâtre de Gennevilliers depuis 2017. Il rencontre Catherine Diverrès en 1996 et signe les scénographies de *Fruits* en 1996 puis *Stances 1* et *2* en 1997. Il présentera à Catherine Diverrès l'éclairagiste Marie-Christine Soma. Le présent entretien les réunit après vingt-trois ans.

Marie-Christine Soma

Créatrice lumières pour différents chorégraphes et metteurs en scène. Elle co-signe des mises en scène avec Daniel Jeanneteau à partir de 2001. À partir de 2010, elle crée ses propres mises en scène. Elle est professeure associée en arts du spectacle à l'université Paris 10-Nanterre depuis 2016. Elle signe pour la chorégraphe les lumières de *Stances* en 1997, puis de presque toutes ses pièces jusqu'à ce jour.

Elle favorisera la rencontre entre Laurent Peduzzi et Catherine Diverrès en 1998.

Elle est une des plus proches et fidèles collaboratrices complices de la chorégraphe depuis vingt-deux ans.

Fabio Sgroï

Photographe sicilien, vit à Palerme ; son travail le conduit dans différents pays européens notamment en Yougoslavie au moment du conflit, il photographie magnifiquement la Sicile et Palerme. Il publie différents ouvrages et participe régulièrement aux Rencontres photographiques d'Arles.

Il rencontre Catherine Diverrès à Palerme en 2002 et participera au processus de création en réalisant un reportage qui se conclura par des photographies de la pièce. Une exposition de ses photos, fruit de cette collaboration, sera organisée au Centre chorégraphique à Rennes.

Fabio Sgroï et Catherine Diverrès ne se sont pas revus depuis lors.

Sa participation présente est un montage personnel en réponses aux questions posées par Catherine qui témoigne à distance d'une amitié et estime partagée.

Cédric Gourmelon

Metteur en scène et pédagogue, il vit entre Paris et Rennes.

Comédien de formation, il se consacre à la mise en scène à partir des années 2000 et crée sa compagnie Le Réseau lilas. Il sera artiste associé au Quartz à Brest puis à la Passerelle à Saint-Brieuc.

Il travaille régulièrement en Russie où il met notamment en scène *Tailleur pour dames* de Georges Feydeau qu'il adaptera pour la Comédie française en 2016.

Il rencontre Catherine Diverrès en 1994 lors de l'audition à l'école du Théâtre national de Bretagne à Rennes (2^e promotion).

Il sera interprète dans la chorégraphie *Le Double de la bataille* en 2000, pièce pour sept comédiens de l'école et cinq danseurs de la compagnie.

Le présent entretien les réunit après vingt ans.

Lee Yanor

Photographe et plasticienne israélienne, elle vit et travaille principalement à Tel Aviv. Elle expose dans différentes galeries en Israël, en Allemagne, à New York et en France.

Elle sera très proche de Pina Bausch et de sa compagnie à Wuppertal et réalisera différents films avec eux, dont le très beau *A coffee with Pina...*

Elle rencontre Catherine Diverrès à Paris en 1994 et photographie *L'Ombre du ciel*, *Fruits*, et *Stances 1 et 2*.

Sa contribution ici par une réalisation personnelle répond aux questions posées par la chorégraphe et témoigne à distance d'une longue amitié et estime partagée.

Thierry Micouin

Danseur, pédagogue, vidéaste et chorégraphe. Il vit entre Paris et Rennes. Il entre dans la compagnie en 2002 pour la création de *Cantieri* et participera à presque toutes les pièces de la compagnie jusqu'en 2013 (*Penthésiléés*). Il a travaillé en tant qu'interprète pour Boris Charmatz et Olivier Dubois et récemment Catherine Legrand.

Il reprend le fil avec Catherine Diverrès pour transmettre et danser *Écho* (recréé en 2021) qu'il a lui-même appris d'anciens interprètes en 2003.

Il réalise les films autour de la création de *O Sensei* ainsi que celle de *Cantieri* et *Alla prima* et réalisera un film autour de la résidence à Palerme.

Emilio Urbina

Est espagnol, il vit entre Paris et Madrid.

Danseur et pédagogue, il travaille avec différents chorégraphes dont Bernardo Montet qu'il rencontre au CNDC d'Angers et pour la création de *Cirque* en 1995

Il rejoint la compagnie en 2006 pour la création *Alla prima*.

Il participera à toutes les créations de la chorégraphe jusqu'à aujourd'hui. Notamment le duo *Dentro* en 2014 avec Harris Gkekas.

Il enseigne et accompagne Catherine Diverrès dans de nombreux ateliers notamment *Blowin'* et devient un des principaux danseurs, passeur en tant qu'interprète et pédagogue d'une grande partie du répertoire et du vocabulaire de la chorégraphe.

Isabelle Kürzi

Danseuse, pédagogue, vit à Paris.

Elle a travaillé avec différents chorégraphes ; avec Bernardo Montet pour *Cirque* en 1995 après leur rencontre au CNDC d'Angers. Elle rejoint Catherine Diverrès en 1999 pour la création de *Corpus*. Elle participera aux pièces de la chorégraphe jusqu'en 2002. Notamment, elle sera une des deux interprètes avec Carole Gomès de *Voltes*, pièce de transmission de différents solos de la chorégraphe. Le fil reprend en 2010 avec la pièce *Encor* et en 2019 avec *Jour et Nuit*.

Elle crée entre temps différents solos, réalise un mémoire autour de la notion de la présence et du temps. Aujourd'hui elle poursuit son travail de recherche de création et de pédagogue.

Teo Hernandez

Cinéaste, photographe mexicain installé à Paris à la fin des années 1970. Il faisait partie du mouvement dit « cinéma expérimental ». Extrême vitesse d'exécution et extrême lenteur particularisent son travail. Il filmera beaucoup Paris, en particulier l'ancien quartier de Belleville. Il nomme son travail « un ciné tactil » et il sera très proche du peintre Michel Nedjar et de l'art brut.

Il rencontre Catherine Diverrès et Bernardo Montet en 1987. Il réalisera les films de *Tauride*, *Concertino*, et *Le Livre brûlé* avec Catherine Diverrès et Bernardo Montet.

Il réalisera le film 52 mn *Pas de ciel* avec Bernardo Montet et de nombreuses photographies de celui-ci. Il décède en 1993.

Une rétrospective de son œuvre a eu lieu en 2018 à Mexico, Paris (Beaubourg) et au centre culturel mexicain.

François Tanguy

Metteur en scène, vit et travaille au Mans. Il fonde le Théâtre du radeau en 1977. Le Théâtre du radeau s'installe en 1985 dans un ancien garage automobile qui devient la Fonderie en 1992.

François Tanguy réalise de nombreuses mises en scène qui témoignent d'une écriture singulière. La Fonderie devient au fil du temps un lieu de fabrique et de bouillonnement d'idées.

François Tanguy et Catherine Diverrès se rencontrent en 1994.

Lors du conflit en ex-Yougoslavie, la Fonderie devient un lieu de rassemblement des artistes pour participer à une résistance active contre le positionnement de la France et de l'Europe face à ce conflit.

Il se construira un fil entre eux à partir de cette période maintenu jusqu'à aujourd'hui. De façon éloignée, espacée (ils n'ont jamais collaboré à un projet ensemble), ce fil persiste.

TEXTES CATHERINE DIVERRÈS

Espace / Temps

« L'Espace est l'aimant des apparitions. » (Octavio Paz)

« On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. » (Héraclite, *Fragments*)

« Le temps n'est que présent. » (Saint Augustin)

« Les souffrances des autres ont été gravées en nous et nous n'avons survécu que parce que d'autres sont morts à notre place. » (Kazuo Ohno)

Peuvent être abordés sous différents angles : celui des scientifiques ou de la métaphysique, ou de notre subjectivité, de notre sensibilité.

La géométrie peut être une approche fréquemment utilisée pour traiter l'espace dans le travail chorégraphique. Mais on peut l'aborder différemment. Kazuo Ohno disait : « Il n'y a pas de haut ni de bas », « d danser sans bouger », ce qui veut dire que l'on supprime l'espace extérieur nécessaire au déplacement, que l'on se déplace alors dans un espace intérieur, mental, voire de l'ordre de l'ontologie.

Penser à la fois le plus petit et le plus grand espace. Penser l'espace non pas comme une étendue (à parcourir), dimensions, directions, mais comme matière faite d'atomes.

Cette approche fait voler en éclats l'approche de l'organicité de la danse et du mouvement. C'est pourquoi, dans le giron de la pensée de Kazuo Ohno, j'ai écrit pour *Instance* : « ... pas de droites, pas de plans, la route s'élève en spirale, retourne-toi, sur toi-même, regarde-moi... ».

Cette pensée a été prépondérante pendant de nombreuses années dans mon travail chorégraphique puis s'est modifiée progressivement. En se complexifiant, se mélangeant du fait du nombre croissant des danseurs, des rencontres et de la reconnaissance d'autres enseignements antérieurs à celui de Kazuo Ohno. De fait, dans les quinze dernières années, la géométrie a pris une part de plus en plus prépondérante dans l'écriture de certaines pièces, une sorte de mise à distance du sujet. Par exemple : « le plus petit espace et le plus grand espace » sont des questions posées aux danseurs dans *Blow the Bloody Doors Off!* en 2016. Les trois quarts de l'écriture partent de parcours très définis, dessinés dans l'espace au préalable...

Notion de « l'entre » : rendre visible l'espace entre deux corps.

« Rendre visible l'invisible. » (Vassily Kandinsky)

Comment faire bouger cet « entre », le rendre palpable ?

La présence tout entière du danseur doit s'effacer pour laisser place à cette densité de l'espace « entre ». Paradoxalement pour lui dans une conscience qui agit cet « entre ».

Le temps est mouvement ; le temps ne fait que « passer », s'écouler, c'est un flux.

« Je comprends ce qu'est le temps mais si on me demande de le définir, je ne sais plus... » (Saint Augustin, *Confessions*)

Le temps se perçoit subjectivement dans un infini antérieur et un infini à venir qui dépasse notre personne, le réel ; les événements ne sont que des bulles sur l'écume du temps. Mais dans la perception de ces infinis, il y a notre présence au monde. Notre acuité à saisir l'instant avec toute l'intensité qu'il nous est permis de vivre : c'est un des plus hauts enjeux de la danse en particulier, mais aussi de ces arts frères.

Le temps n'est pas que durée quantifiable en minutes, secondes, dates, donc métrique, mais émotion, pensée, conscience : c'est la qualité d'une conscience du temps qui singularise ou pas la démarche d'un artiste.

Penser la mort, c'est penser aux morts : c'est donc prendre en soi, ici et maintenant, le flux du temps qui relie à notre geste, notre trajectoire d'aujourd'hui des êtres qui ont vécu un autre temps, mais que nous portons en nous.

C'est une approche de l'espace et du temps ontologique, sensible : du point de vue de l'humain, du sujet, la douleur, comme la schizophrénie, annule toute perception de l'espace-temps, (sujet du *Double de la bataille* en 2000 avec les élèves acteurs du TNB à partir des textes *Les Démons* de Fiodor Dostoïevski et *Dieu gît dans les détails* de Marie Depussé)

Tout comme la conscience d'un enfant qui joue n'a rien à voir avec celle d'un vieillard...

Un autre concept de l'espace-temps existe au Japon : le *ma*, assez indéfinissable. On pourrait dire qu'il revient à la notion de « l'entre », de l'invisible, mais aussi de ce qui se transforme tout en restant le même. La transformation est un attribut du temps, il en va de la pierre comme de tous les êtres vivants jusqu'à nos relations, nos pensées ; les scientifiques transforment les découvertes de ceux qui les ont précédés ...

Espace / Temps / Mouvement sont une trilogie : conditions de notre présence et de tout le vivant (sans compter la lumière !).

Le Mouvement / Déplacements / Influences des lieux

« La forme en mouvement n'engendre pas une autre forme mais son ombre, le son en mouvement n'engendre pas un autre son mais son écho, le néant en mouvement n'engendre pas un autre néant mais quelque chose. » (Lie Zi, *Du vide parfait*)

« Les chorégraphes ressentent la géographie du pays où ils vivent et la projettent dans leurs œuvres. » (Susan Buirge)

Tout est mouvement ! Respirer est mouvement, si l'eau ne se déplace pas, elle devient nocive, nos cellules meurent et se régénèrent sans cesse : « tout ce qui est beau dans la nature a à voir avec le mouvement » a dit Pina Bausch.

Le mouvement est vie ! Si la danse est par définition l'art du mouvement, il reste néanmoins que l'art n'est pas la vie ! Tout ce qui se voudrait être « naturel » sur un plateau, performance comprise, tout ce qui est en situation de représentation n'a rien à voir avec la vie. Comment le mouvement peut-il être traité par un chorégraphe ? De multiples façons. D'où le fait que la danse contemporaine – cette jeune dame dans l'histoire de l'art, d'à peine plus d'un siècle (1910/ 2020) – voit fleurir récemment un grand nombre de jeunes chorégraphes ; autant de singularités « d'écritures » où le mouvement – en tant que véhicule d'une pensée – serait au cœur de cette diversité ? Rien n'est moins sûr...

Si « *motion it is not emotion* », Merce Cunningham n'avait peut-être pas raison...

Lorsque l'on distingue (supprime) le mouvement du déplacement dans l'étendue de l'espace, le travail du corps dans le domaine des dynamiques, les différentes qualités du mouvement, que reste-t-il ?

La « sensibilité à s'écouter bouger » ? Ou les fameuses *tasks* d'Yvonne Rainer : actions, codifiées selon une méthode précise, chaque geste quotidien est mouvement certes ! Le bouddhisme enseigne la prise de conscience de chaque geste, mais la conception de la représentation du mouvement est une autre démarche. Le geste, mouvement naturel conscientisé, devient concept : représentation ! Le mouvement serait-il alors pris en otage par la question de sa représentation ?

Pour moi, rien n'est naturel sur un plateau et le quotidien n'a rien à y faire.

Le mouvement est un flux entre des forces extérieures et intérieures. Il nous advient de contrôler ce flux, en tant qu'artistes dans notre travail tout autant que dans notre vie. Il y a porosité.

Temps = Mouvement = Transformation

Dans le travail du corps, pour les danseurs, distinguer, canaliser, nommer, voire circonscrire ce flux : tout compte ! Des « éléments », des forces telluriques dont parlent Empédocle et Héraclite aux mouvements du quotidien. Le mouvement du plus petit au plus grand est aussi vital que la pensée.

Le déplacement en fait partie : nous pouvons faire des milliers de kilomètres juste pour savoir que déjà tout était en nous.

Influence des lieux

Alors que je faisais des recherches autour d'Oskar Schlemmer pour *San* (2001), la chorégraphe Susan Buirge m'a dit : « Alwin Nikolais vient d'Allemagne, sa pensée est liée aux travaux d'Oskar Schlemmer au Bauhaus, puis il a vécu aux États-Unis. Je viens des États-Unis, c'est un pays immense (on pense à l'espace lié aux travaux de Bob Wilson, Merce Cunningham, Carolyn Carlson, Trisha Brown...) ».

L'Allemagne, c'est le Heimat, la terre..., il est évident que la danse, les chorégraphes projettent, vivent la géographie du pays où ils vivent... ».

J'ai alors pensé à Kazuo Ohno. À notre réception à l'aéroport, il nous a dit : « Are you la Argentina ? Are you Harald Kreuzberg ? » Le geste vers l'Europe et sa reconnaissance étaient faits. C'est en voyant danser la Argentina et Kreuzberg qu'il a décidé de danser.

Le butō est profondément lié à la terre japonaise, qui est une île : tellurique, montagneuse, sans étendue.

Comment se déplace la pensée et comment des artistes à l'opposé d'un continent déplacent leurs gestes vers des formes diamétralement opposées ?

Comment le mouvement physique, le déplacement géographique n'altère pas une certaine continuité de transmission, même pour créer des formes nouvelles ? La danse dépasse les frontières mais sa pensée se développe et prend ses racines dans les influences géographiques et culturelles d'un pays.

Marguerite Duras a dit : « On ne travaille pas devant un lit défait ».

La question du lieu : c'est non pas la chambre où écrit un chorégraphe mais le studio.

Les lieux, c'est ce que nous en faisons. Ceux dans lesquels nous travaillons doivent être en adéquation avec ce que nous avons à y faire : si tel veut travailler dans un encombrement d'objets, libre à lui. Nous cherchons les « conditions », tel un écrin où la pensée trouve son espace de déploiement.

Transmettre à un danseur comment entrer dans un espace et par là même en sortir. Dans un travail quotidien, pas de traces d'aujourd'hui, l'espace doit être prêt à accueillir demain, vierge des passages du jour, c'est un mouvement, conscientisé. Une discipline.

Les traces s'impriment, se ressentent dans les lieux (les murs même), c'est parfois très présent, voire pesant.

Si l'influence des lieux est manifeste, elle s'articule avec ce que nous en faisons.

Comment des paysages, autant que des visages résonnent en nous ? Nous pouvons aussi influencer, agir sur les lieux.

Formes / Dynamiques

« Toute forme est mouvement donc énergie, c'est le dessin immobile du mouvement même. » (Henri Bergson)

« Un objet n'est pas là dans l'espace, il est le là de l'espace. » (Henri Maldiney)

« L'ange et la muse viennent du dehors, l'ange donne des lumières et la muse des formes... En revanche, le duende il faut le réveiller dans les dernières demeures du sang. » (Federico Garcia Lorca)

Pour la danse, les danseurs, la forme est à la fois obstacle et support : cette contradiction engendre une dynamique.

Dans ce que dit Henri Bergson, il faut entendre la forme en tant que résultat d'un processus donc : œuvre, écrit, chorégraphie ou objet plastique, musical, etc.

La « forme » est immobile, mais va voyager, dans le temps, les regards.

C'est un réceptacle, réservoir d'un dépôt.

La forme est un piège pour la danse et surtout pour les danseurs : elle n'est que résultat d'un processus sur lequel s'appuyer pour la mémorisation, la transmission.

C'est à un autre endroit que se produit la création : celui de l'énergie, de la liberté du flux de la pensée, consciente ou inconsciente qui va conduire un danseur à créer quelque chose dans son mouvement premier, au-delà de la forme.

Si un metteur en scène ou un chorégraphe privilégie la forme, son travail avec les interprètes sera différent.

Les formes ne sont rien pour le danseur sans la dynamique, la qualité spécifique qui oriente et organise le flux de l'énergie.

Dans la tradition secrète du théâtre nō, art par excellence codifié par des gestes et des formes qui se transmettent depuis des siècles, Zeami décrit minutieusement l'infinie complexité avec laquelle chaque geste doit être le résultat de la maîtrise d'une certaine intensité d'énergie particulièrement dosée. La forme devient véhicule de gestes ritualisés, l'expression des émotions se trouvant en dessous.

La question des forme(s) ouvre la réflexion sur le mimétisme et par là même de l'enseignement.

Le mimétisme : voir les ouvrages de René Girard (*Le Bouc émissaire, La Violence et le Sacré...*) ou de Pier Paolo Pasolini (*La Divine Mimesis*).

On enseigne la danse par mimétisme : transmission de formes par le regard.

Concernant la danse classique, il y a écriture, cette mimesis est plus qu'honorable elle est nécessaire : transmettre des formes parfaites pour atteindre l'excellence !

Un professeur de théâtre à Mudra, M. Goris nous disait : « Allez au zoo d'Anvers, observez les animaux ! » Plus tard, j'ai compris qu'il ne fallait pas confondre l'observation avec le mimétisme ; il s'agissait de comprendre le « rythme » de l'animal !

Puis j'ai compris que le mimétisme est inutile en rencontrant Kazuo Ohno : il danse le fantôme des formes, l'entre-les-formes, c'est pourquoi son art n'est pas reproductible.

La forme est véhicule de transmission, mais sans la transmission de ce qui anime, origine et conduit cette forme, c'est une coquille vide en particulier pour la danse.

Se poser la question de la nécessité de toute reproduction en art : reproduire un tableau ou une œuvre d'art plastique, on dit : « faussaire » ; si quelqu'un reproduit un tableau d'Andy Warhol, ce n'est pas une œuvre de Warhol, même si Warhol a placé au cœur de son geste le principe de reproduction.

On peut se poser la même question pour une chorégraphie : parce que la chorégraphie comme la musique sont des arts immatériels ? Problématique de l'écriture : sur la base des partitions ou des

codes, des figures pour la danse classique, c'est possible, mais pour un compositeur contemporain qui écrit sur un autre mode ? De même pour un chorégraphe ? On a vu des tentatives en danse qui nous laissent perplexes...

Qu'est-ce qui fait que nous sommes devenus artistes / Rencontres avec des hommes remarquables/ Table rase ? / Déclat

« On ne devient artiste sans qu'un grand malheur s'en soit mêlé. » (Jean Genet) [cité par le metteur en scène Cédric Goumélon]

Les ruptures m'ont accompagnée depuis ma petite enfance. L'apprentissage de la danse a tracé ma vie, voire un chemin de solitude, grâce à des personnes à des moments charnières (dès 10 ans). L'apprentissage est une chose, l'expérience de vie intérieure en est une autre. Mais il y a des rencontres qui sont fondamentales et rares.

Nous apprenons de beaucoup de personnes et il faut du temps pour faire ressurgir cette reconnaissance ainsi que le savoir qui nous a été transmis.

Très tôt, j'ai su que je serai indépendante, créative et rebelle.

En 1982, j'ai découvert le travail de Tadeusz Kantor qui m'a bouleversée et quelques mois plus tard une représentation de Kazuo Ohno. C'est à ce moment précis que j'ai compris que ce que j'attendais se passait.

La rencontre avec Kazuo Ohno a créé les conditions de la table rase, c'est-à-dire de tous les apprentissages remis maintes fois en question, mais cette fois-ci, de façon radicale. Rencontrer Kazuo Ohno, c'est aussi rencontrer le Japon, un autre côté du Japon contemporain et superficiel, car à travers le travail avec Kazuo Ohno et la pensée du butō nous étions au cœur d'un Japon très ancien, presque chamanique.

La découverte du théâtre nô, aussi éloignée et conservatrice du butō soit-elle, est un autre envers de cette civilisation. C'est un théâtre de signes ritualisés où les morts viennent visiter les vivants, d'où le lien aussi éloigné dans l'esthétique et le propos du furieux butō, mais des racines communes ancestrales liées à la conscience de l'âme des morts...

Ce sont des expériences dont on ne sort pas indemne.

Avec Bernardo Montet, nous avons créé *Instance* dans ce bouleversement en contradiction ou réaction avec ce que nous vivions à ce moment-là, et, avec ce duo fondateur, une écriture. Notre compagnonnage a duré jusqu'en 1995.

En même temps, nous avons rencontré le musicien et compositeur Eiji Nakazawa qui a conçu les musiques de presque toutes mes pièces de 1983 jusqu'en 2006 !

La rencontre avec le cinéaste Teo Hernandez en 1987 a été un moment important.

Partage d'idées, sensibilité, lectures, collaborations sur des projets. Découverte du cinéma expérimental, de l'art brut, retrouver Antonin Artaud... et les poètes russes Anna Akhmatova, Marina

Tsvetaïeva... J'ai écrit de lui qu'il filmait comme un chaman, il ne filmait pas la danse, il vivait la danse. Il était à l'intérieur du mouvement non pas avec une caméra-stylo, mais une caméra gestuelle, prolongement de sa main. L'organicité, la vitesse, rythme du ressenti à l'instant, le « sujet » était incorporé, avalé, faisait un avec lui (voir *Pas de ciel*, 50 mn avec Bernardo Montet). Plusieurs films réalisés avec nous loin de la simple « captation » vidéo d'une pièce...

Sensibilité, délicatesse et rigueur, un fou furieux ! Baroque et abstraction en torsion... Vertigineux !

D'autres artistes, autres rencontres, tous, que ce soit par de fugaces ou de fidèles compagnonnages, m'ont permis des déplacements de pensée de façon significative, parfois plus lente. L'écriture en témoigne. Chaque fois, j'ai l'impression de faire un pas ! Un pas nouveau. Le scénographe Laurent Peduzzi avec qui je vis et collabore depuis vingt ans a considérablement modifié mon rapport au réel, entre autres... La rencontre avec chaque artiste qui a croisé mon parcours a ouvert un angle de vision, de perception autre. Tout comme les œuvres plastiques ou littéraires.

Il y a des fils invisibles qui se relient parfois aux antipodes. Et le temps n'y change rien. Ce document en témoigne.

En dehors des artistes et des œuvres, il y a des personnes de l'ombre, qui agissent avec intuition et par leurs conseils peuvent nous indiquer des directions auxquelles on ne pense pas. C'est précieux. Ainsi, des bifurcations s'opèrent. Tous les arts sont sources de révélation lorsqu'il y a une rencontre voire « sidération ». C'est ce qu'elles provoquent en nous. Parfois, comme le dit Denis Diderot, « comme un tremblement de terre ». Parfois, c'est plus lent, plus diffus, mais tout compte. Des œuvres, des êtres, des choses anodines, des lieux, des accidents... La transformation est inéluctable à la vie, à la pensée.

« Ô poètes dramatiques ! l'applaudissement vrai que vous devez vous proposer d'obtenir, ce n'est pas ce battement de mains qui se fait entendre subitement après un vers éclatant, mais ce soupir profond qui part de l'âme après la contrainte d'un long silence, et qui la soulage. Il est une impression plus violente encore, et que vous concevrez, si vous êtes nés pour votre art et si vous en pressentez toute la magie : c'est comme de mettre un peuple comme à la gêne. Alors les esprits seront troublés, incertains, éperdus, et vos spectateurs tels que ceux qui dans les tremblements d'une partie du globe, voient les murs de leur maison vaciller, et sentent la terre se dérober sous leurs pieds. » (Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*) [cité par le metteur en scène et scénographe Daniel Janneteau] (Nous le retrouvons dans le documentaire des entretiens dans la thématique : Politique et cadres.)

Transmission / Mémoire (Histoire)

« L'oubli, quand nous nous le remémorons, est à l'intérieur de la mémoire, non pas dans sa réalité mais par son image puisque s'il y était dans son exacte réalité, il nous ferait non pas nous remémorer, mais oublier. » (Saint Augustin, *Confessions*, livre X, 16)

« En proie à des sentiments douloureux, je veux devenir un fantôme, une apparition, je veux emprunter à la forme d'une apparition la rencontre avec d'autres fantômes. » Kazuo Ohno

Transmettre veut dire « passer au-delà ! »

Quoi, pourquoi et pour qui transmettre ? Des artistes répondent : ce sont « mes » œuvres qui comptent ! Pour la danse, et pour une certaine famille dans le théâtre, c'est différent. Parce que nous savons que nos gestes sont éphémères, ils sont liés au vivant, au multiple, au présent.

Transmettre en danse est un vaste sujet : rien n'est transmissible sans le rapport au corps et à la parole ; possible encore de décrypter pour les ballets sur vidéos, mais cela n'est pas concevable avec certaines écritures.

Aucun système d'écriture (Laban compris, je l'ai vérifié moi-même) ne fonctionne tout à fait, Rudolf Laban le savait, il n'avait pas fini son alphabet.

Cela peut fonctionner pour des codes de ballets (Merce Cunningham, Trisha Brown en font partie aujourd'hui) mais pas sur certaines écritures depuis des années.

La question du poids en fait partie, mais pas « que »... Reprendre l'alphabet de Laban et réfléchir à comment le faire évoluer aujourd'hui, voici une piste par exemple pour les chercheurs et notateurs !

Transmettre est une grande affaire : la mémoire intervient, la reconnaissance de ce qui nous a été transmis. Il faut, à quelque endroit que l'on soit, avoir fait le chemin pour faire une synthèse : cela peut prendre du temps individuellement. Beaucoup de temps !

La transmission passe par la question de l'enseignement.

Je suis incapable d'enseigner à des enfants par exemple ou à des amateurs, sinon de façon très marginale. Je donne à certains de mes danseurs des outils, différents, pour qu'ils puissent poursuivre le fil, après moi. À travers cela, la mémoire individuelle fera son chemin. Laissons le temps faire son travail pour chacun.

Enseigner est un don et surtout une responsabilité. Mais quoi enseigner et à qui ?

Tout artiste n'est pas pédagogue, il est regrettable que la destinée d'un danseur ou un acteur, soit suspendue à l'injonction d'enseigner, juste pour vivre !

Demande-t-on à un philosophe, un sociologue, un scientifique, un artisan d'enseigner à des enfants ou des amateurs ? Non !

Chaque fois que l'on entre dans un studio au moment d'une « classe » pour des danseurs professionnels ou quiconque : c'est faire passer une pensée,

« Chaque jour compte, aujourd'hui aussi ... » (proverbe japonais)

C'est s'inquiéter à travers ce que l'on enseigne, de vivre en commun un espace-temps immédiat.

Il n'est pas simple d'enseigner la valeur de cette conscience.

Une classe n'est pas le lieu pour faire uniquement des exercices mécaniques.

Ma mémoire personnelle n'est pas un sujet de création, par contre la matière du temps est un des fils conducteurs de mes chorégraphies.

La mémoire est ce qui définit et construit notre humanité, notre identité, notre subjectivité, c'est une évidence ! Mais la mémoire du corps est indépendante de notre volonté.

C'est un tout : apprendre à oublier est aussi important que d'apprendre à se « re-souvenir » !

Vivre le présent sans reconnaissance de notre « passé » est vain pour penser, se projeter dans l'avenir. J'ai vécu la notion de table rase en rencontrant Kazuo Ohno : apprendre à désapprendre, c'est à partir de là que c'est opéré un renversement radical qui a permis l'apparition d'une écriture singulière. Mais des années plus tard, la reconnaissance d'enseignements et de pensées antérieures à la rencontre sidérante avec le Japon et Kazuo Ohno est apparue comme une richesse, une complémentarité. Nous apprenons de tant de personnes et nous apprenons toujours ! Sinon nous devenons des « endormis »...

Renverser les acquis est fécond afin de rester en alerte, en état de veille. Mais ce qui nous a été transmis continue de travailler en nous et donne une mesure à nos élans.

Une « madeleine de Proust » : au Havre avec un ami de ma petite enfance connu en Afrique trente ans plus tôt, nous errions sur le port tardivement ; nous avons parlé de l'odeur de la graisse des bateaux, des coupées, d'une odeur très particulière que nous connaissions bien à 8 ou 10 ans (nos deux pères étaient dans la marine marchande). En rentrant à l'hôtel, j'ai écrit dans la nuit, le projet de *Blow the Bloody Doors Off!* Question de la subjectivité de l'espace et du temps, mais grâce à la mémoire et grâce à ce moment partagé : l'apparition du souvenir sensible a déclenché de la pensée.

La grande Histoire collective intervient comme une borne de conscience dans ce que nous faisons chaque jour ; à chacun de trouver l'adéquation dans tout cela. Complexe où chacun se trouve à un moment de sa vie pour conduire à bon escient ce qu'il a à réaliser.

C'est une des vocations et responsabilités des artistes : le geste aussi intuitif et immédiat, soit-il, est toujours en lien, de façon consciente ou non, avec sa propre mémoire, comme avec l'Histoire présente ou passée, ou de sa transmission...

« Influence de l'actualité sociale et politique dans l'œuvre » :

Une œuvre qui porte un message, qui colle à l'actualité sociale ou politique ne m'intéresse pas, l'art est ailleurs et agit néanmoins. Bernard Stiegler parle de « court-circuit » qui s'opère dans la rencontre avec des œuvres. J'adhère pleinement à cette idée.

Penser une trajectoire, à travers les œuvres, qui porte haut la défense de la diversité des métiers et du tissu collectif constitutif de celles-ci, est politique. La transmission en fait partie. Le présent document en train de se construire en fait partie.

Corps / Gestes

« Le corps est le fait que la pensée plonge dans le monde qu'elle pense et, par conséquent, qu'elle exprime ce monde en même temps qu'elle le pense. Le geste corporel n'est pas décharge nerveuse, mais célébration du monde, poésie. » (Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, éd. Fata Morgana, 1972)

« Une expérience de toute une vie s'accroche à votre corps et ce geste ne nous dit-il pas quelque chose à propos d'une blessure que vous avez subie ? » (Kazuo Ohno, *Butoh 3*, de Nourit Masson-Sékiné, préface de Jonathan Marshall)

« L'homme qui marche » de Giacometti : cette silhouette si frêle qui avance, debout, m'a toujours accompagnée et m'émeut, ce n'est pas encore le visage, ni la présence, c'est le mouvement et la fragilité de tout corps à se tenir debout, un corps au visage de l'humain, qui n'est pas un colosse, mais qui dans sa sûre verticalité témoigne de sa force dans sa fragilité même à avancer. Il ne tient que par un fil ! J'ai souvent emprunté cette figure dans mes ateliers, pour moi, c'est la plus belle image pour véhiculer quelque idée de la danse.

Le corps est véhicule d'une pensée : on ne peut mieux dire qu'Emmanuel Lévinas, qui plonge corps et pensée, tout à trac dans le monde !

Pour un danseur, il est un outil dont il faut prendre soin : les muscles, les os, la respiration, il est réceptacle de toutes nos émotions conscientes ou inconscientes.

Un corps qui dort, n'est pas inerte, la vie poursuit son chemin, dans notre inconscient et nos cellules : chaque seconde des cellules meurent, d'autres se régénèrent.

Le corps est un cheval que notre esprit, notre raison conduisent et pourtant les 3/4 lui échappent : nos gènes, notre héritage ainsi que notre inconscient font le reste ...

Le corps est en mouvement avec nous ou sans nous, il est en transformation perpétuelle et pourtant il est unique, n'appartient qu'à nous-même !

Un corps n'est rien sans l'identité qui l'habite. C'est sa mémoire ancestrale inconsciente et sa mémoire active, en train de se vivre au présent qui le définit.

Le travail d'un danseur (peut-être aussi d'un acteur) dans le travail de création, par le mouvement et les idées d'un processus en cours, « agit » son identité, réveille sa mémoire (voir l'Actors Studio en 1950) et par là agit sur son présent : son corps, plongé dans le monde, devient actif par conscience (pas seulement en s'écoutant « respirer ! »).

Le mouvement est un véhicule, la pensée aussi : le corps flotterait en quelque sorte entre les deux ? C'est possible... La « volonté » n'est pas une petite affaire, mais le corps a une mémoire indépendante de notre volonté.

L'art et en particulier la danse ne « guérissent » pas les pathologies graves : les sciences de la psychiatrie, psychanalyse et psychologie sont incontournables !

L'idée du *care* des différentes méthodes Feldenkrais, yoga, tai-chi, sont très pertinentes pour un bien-être commun.

Mais le corps des artistes, spécifiquement des danseurs, (quelques acteurs), se jette dans le feu de cette immense inadéquation dit plus haut : les 50% que notre cheval peut conduire ? On peut en perdre la raison... Mais c'est avec cela que nous jouons.

Tout geste est mouvement. Est-ce la qualité du mouvement qui définit le geste ?

Comprendre au-delà du mouvement des oiseaux, des poissons dans leur migration.

La main de l'homme se distingue dans l'histoire des espèces par le geste.

Le geste est culture sociale : les gestes transmis de génération en génération... Suivant tel ou tel milieu qui correspond à des règles, appliquées dans l'art et d'autres domaines. Un geste veut dire : « Aller vers », c'est une adresse ! Un geste est adressé vers l'extérieur. Un geste est culturel, acquis, reçu, mais peut être modifié par la conscience.

Les danseurs, devraient s'occuper de leurs mains, qui sont mortes, sans vie, sans conscience. Chacun de nos gestes nous exprime tout entier et nous avons tant de gestes inconscients...

Il y a les grands gestes qui sont des trajectoires ! Mais c'est un autre élément de langage.

« J'ai commencé à danser lorsque j'ai cessé de sauter » (Martha Graham) [Citée par l'interprète Isabelle Kürzi, autour de la question du vieillissement du corps.]

La danse

« L'enfantement fleurit où se fait danse. » (William Butler Yeats)

« La danse exprime les pulsions anonymes d'une époque. » (Catherine Diverrès)

« Tout ce qui a des sonorités noires a du Duende. » (Emmanuel de Falla)

« ... el fin de la danza no está en las figuras, sino en su peso, es decir, la carne. » [« La finalité de la danse n'est pas dans les figures, mais dans son poids, c'est dire la chair. », Teo Hernandez]

La danse existe depuis l'origine de l'humanité, depuis que les hommes ont dessiné sur les murs des cavernes. Elle a au cours des millénaires exprimé des émotions humaines intraduisibles par des mots. Puis est devenue ritualisée, sacrée dans différentes communautés et civilisations. Si la danse aujourd'hui n'est plus ni sacrée, ni n'accomplit de rituel en Europe et dans notre monde du 21^e siècle, il est toujours d'actualité, où que ce soit, que les êtres se rassemblent pour danser ; mais seul, c'est vrai aussi : un enfant danse naturellement !

La danse n'a pas de frontières, de limites, elle est cœur de l'humanité et, comme le dit William Butler Yeats, de l'enfantement, donc de la vie. De nos émotions les plus profondes.

Comment la danse est-elle devenue un art à part entière après les arts majeurs en oubliant sa part rituelle, dionysiaque ou sacrée ? Les évolutions sont longues par couches successives de transformations, pour progressivement fonder les codes d'une grammaire (Louis XIV). À partir de ce moment-là, la danse devient autre chose. Un art « mondain » discipliné par les règles d'une éducation aristocratique puis bourgeoise durant des siècles...

La danse contemporaine a un siècle et est reconnue en tant qu'art autonome depuis à peine cinquante ans ! L'écriture de la danse, la chorégraphie, ne cesse de modifier les règles, les codes et les enfreindre.

La danse est un langage, le mouvement est véhicule. Un langage se construit, s'articule en couches de signes, de constructions culturelles et sociales... Une grammaire de la danse singulière passe par des chemins inattendus et patients, hors chemins construits.

Qu'elle soit sacrée ou rituelle, la danse, codifiée ou pas, dépasse réflexion ou projet : elle Est ! Dépasser toutes formes : approcher le duende, c'est comprendre un au-delà des formes.

Si la danse est l'art de l'éphémère par excellence, c'est aujourd'hui dans le monde de marchandisation et de divertissement où nous vivons, et de l'invasion du virtuel, ce qui en fonde sa plus haute valeur. « Un corps ne ment pas » ! (Isadora Duncan ou Martha Graham)

Le grand écart entre incarnation et éphémère se trouve dans le cadre de la « représentation », l'impossibilité de toute thésaurisation, car pas de reproduction possible.

Mais hors la représentation, la danse se trouve dans ce que disait Federico Lorca à propos du Duende. C'est sa source. Non pas collective et festive, mais elle retrouve une origine presque sacrée à l'abri des regards : elle apparaît soudain de façon intime, elle est là !

« Où est le duende, à travers l'arche vide, passe un vent de l'esprit qui souffle avec insistance sur la tête des morts, à la recherche de nouveaux paysages et d'accents ignorés ; un vent qui sent la salive d'enfants, l'herbe écrasée et le voile de méduse, qui annonce le baptême permanent des choses fraîchement créées. » (Federico Lorca)

Je crois en cette danse-là comme celle que l'on trouve dans la grâce des enfants...

Poids / Gravité

« La chute et le rétablissement sont la matière même du mouvement. C'est ce qui compose le rythme de la danse. » (Doris Humphrey, *Dictionnaire de la danse*)

« ... le poids des paupières, le poids des cils, des ongles coupés... des plumes... le poids des mots... » (Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*)

Le poids, le transfert de poids est un outil fondamental pour la danse contemporaine. S'il n'y a pas de lâcher-prise, on tombe vite dans le formalisme. Abandon et retenue, suspension et chute sont des véhicules mais ce sont des mots aussi qui font sens. « Le poids des mots ». Une chute n'est intéressante que si elle est radicale, c'est-à-dire sans anticipation, le suspens a autant de valeur que la

chute. Une chute doit me surprendre, je dois chuter avec. C'est ce qui donne la valeur au miracle de se tenir debout : c'est cela. Prendre conscience de la force de gravité qui nous est supérieure. Le donner à ressentir ; tout ce qui est mécanique n'a pas de poids. Et ainsi, il ne peut y avoir de vraie légèreté, qui, elle, est élévation.

Une des premières images de l'enseignement de Kazuo Ohno, c'est l'image de la sole qui supporte longtemps la pression de l'eau puis soudain s'élève ! Au moment de sa mort, la mère d'Ohno lui a dit : « la sole nage en moi ».

On peut travailler à partir de cette image toute sa vie...

Dans le butō par exemple, on ne laisse pas faire son poids, on le retient. Il s'agit d'une accumulation d'énergie qui peut devenir extrême, très intense. Pensez à la densité de l'uranium, ou d'un trou noir : 20 milliards de tonnes/cm³ !

Dans le théâtre nô, comme le dit Zeami (dans la tradition secrète du théâtre nô) pour exprimer un geste, pleurer par exemple, il est nécessaire d'avoir 90% d'intensité intérieure et à peine 10% à l'extérieur, alors ce geste certes abstrait et stylisé est néanmoins d'une grande densité. L'abstraction peut être autre chose que formelle...

La notion de gravité vient alors de la résistance au laisser faire naturel du poids. Il passe par l'ancrage dans le sol et par le centre du corps ; mais il réveille aussi une autre énergie en l'accumulant, ainsi apparaît une autre conscience, un autre « état » du corps.

Si vous restez immobile longtemps de façon active, vous allez ressentir beaucoup de chaleur... Résistance, retenue, ancrage et abandon, suspens, sont des articulations complexes de la maîtrise du poids.

Apartés hors enregistrements dans le documentaire :

La notion de gravité n'est certes pas la même pour Steve Paxton ou Ushio Amagatsu (voir leurs beaux ouvrages) quoi que... il y a des ponts ! Pour le concepteur et praticien américain de la danse-contact, c'est au Japon lors de sa découverte de l'aïkido et sans doute de sa pratique par la suite, qu'il a développé une technique spécifique qui est devenu un mouvement très important en Europe et au-delà dès la fin des années 1970].

La gravité prise dans le sens d'une tonalité philosophique ou autre.

Bien sûr : « La gravité c'est ne faire qu'aggraver les problèmes. » (Alain Badiou) [cité par le compositeur Jean Luc Guionnet] ou « La gravité est l'apanage des sots » [cité par le photographe Didier Ben Loulou]

Vive alors le magnifique et aérien philosophe Vladimir Jankélévitch : « Le presque rien » et tant d'autres ouvrages...

L'interprète danseur

« Un des caractères qui nous frappe le plus dans l'exercice du tir à l'arc, et en fait de tous les arts tels qu'on les étudie au Japon – et probablement aussi dans d'autres pays d'Extrême-Orient -, c'est qu'on n'en attend pas des jouissances uniquement esthétiques, mais que l'on y voit un moyen de former le mental, et même de le mettre en contact avec la réalité ultime. Aussi, le tireur à l'arc ne se propose-t-il pas de toucher sa cible ; l'escrimeur ne manie pas son épée uniquement pour triompher de son adversaire ; le danseur ne danse pas simplement pour exécuter avec son corps certains mouvements rythmés. Il faut d'abord que le mental se mette au diapason de l'inconscient.

Si l'on veut vraiment maîtriser un art, les connaissances techniques ne suffisent pas.

Il faut passer au-delà de la technique, de telle sorte que cet art devienne « un art sans artifice » qui ait ses racines dans l'inconscient.

Dans le cas du tir à l'arc, celui qui reçoit et celui qui lance ne sont plus deux entités opposées, mais une seule et même réalité. L'archer n'a pas conscience de lui-même, comme un être occupé à atteindre la cible devant lui... » [préface de Daisetz T Susuki, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* d'Eugen Herrigel].

Est un médium, un passeur, un marcheur infatigable ! Il n'interprète rien au sens littéral.

Il est acteur de sa propre vie, il met, en conscience, son expérience au service d'une affaire collective qui converge vers un seul objet : celui à conduire au moment d'un processus de création.

« Un acteur est un gymnaste des émotions, il doit utiliser toutes les cordes de son être. » (Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double*)

Un danseur est plus qu'un gymnaste, c'est un coureur de fond : physiquement, mais sans sa sensibilité, son imaginaire, sa créativité, sa conscience et sa subjectivité, un interprète n'est rien.

C'est son choix critique qui le portera vers tel chorégraphe, tel metteur en scène.

Cela correspondra à une idée de sa propre sensibilité, à une perception de l'art et où est sa place. Cela peut prendre du temps.

Dépasser ses limites n'est pas un enjeu physique, c'est un enjeu mental, psychologique, sensible...

Relisons Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre des marionnettes*. Revoir les œuvres de Tadeusz Kantor...

Filer la métaphore sur la « marionnette » : il est possible qu'un interprète le soit en conscience, pas pour un demiurge, mais dans la lucidité et confiance du geste qu'il est en train de faire et construire avec un auteur. C'est un choix fondamental.

Il livre son corps à la bataille, mais avec toutes les cordes de son être. Progressivement, de manière de plus en plus profonde et subtile. Je crois dans un danseur qui recherche le *duende*.

« Le duende remonte par dedans depuis la plante des pieds... le duende est dans ce que l'on peut et non dans ce que l'on fait, c'est une lutte et non une pensée. » (Federico Garcia Lorca, *Jeu et théorie du duende*)

Un interprète danseur est responsable, redoublé par sa mémoire du corps qui est transmissible : l'éphémère de la danse ne passe pas par l'écrit, mais de personne à personne et aussi par les mots.

L'interprète est autant médium, que passeur.

L'interprète est avant tout un être : le principal sujet ou moteur (pour toutes formes) d'écriture... pour d'autres, un véhicule...

Nous nous choisissons ! Un interprète pour moi, c'est d'abord une rencontre avec une personne. Il ne s'agit pas d'efficacité, mais d'intuition. Plus dans le temps le compagnonnage existe, plus devient aisé et riche mutuellement le travail car, comme dans toute relation, lorsque la confiance est là, l'abandon à l'autre est possible et la liberté prend toute sa place de façon fluide et évidente.

Un danseur au-delà de sa qualité d'« interprète », où que ses choix de vie l'amènent, peut être danseur toute sa vie !

Processus de création : Écriture / Méthode... / Solitude et multiple

Comment « ça marche » ? Comprendre comment l'idée d'une œuvre apparaît ?

C'est une gageure : les questions soulevées auxquelles les artistes répondent témoignent d'un processus de vie pour chacun et d'une pensée toujours en action, en actes, en transformation ainsi que de rencontres.

L'Écriture

Je la place haute en ce qui concerne la chorégraphie. Une écriture n'existe que lorsque l'alphabet est construit et pour la danse cela veut dire : une grammaire du corps et de la pensée, cela passe par le verbe du mouvement que le corps va véhiculer (voir la définition du « Verbe » chez Nicolas de Cues).

Mouvement que, patiemment, on a construit et transmis sur lequel on peut s'appuyer. Mais chaque processus de création modifie et dépasse ses propres appuis pour s'ouvrir à ce qui vient, apparaît !

L'écriture est la signature d'un geste qui réunit et dépasse les interprètes au moment où un processus de création a lieu. Cela n'a pas d'importance, car ils savent que la forme adviendra : confiance.

L'écriture est l'aboutissement d'un long processus : avant, avec, et en dehors des interprètes.

C'est ce qui distingue le chorégraphe, le metteur en scène d'un écrivain : l'écrivain n'a pas d'autres médiums entre lui et sa pensée.

Je n'ai pas de méthode, je m'appuie sur mon expérience, ma vie : ne jamais « prévoir ». Je laisse toujours ouverte la 1^{re} rencontre avec les danseurs pour commencer une pièce, dans le studio : J'attends ! Même si je pose des questions des mois avant, je n'écris, ou ne dessine que peu au préalable.

L'écriture vient de l'alchimie de ce travail patient d'attente, pour que quelque chose advienne, libre de la part des danseurs : créer les conditions pour que leur imaginaire, leur créativité se mettent en marche à partir des thématiques choisies.

Puis, je sélectionne et organise l'articulation (musiques comprises). J'attends le plus tard possible. Cela prend du temps pour arriver à la construction que je conduis seule. En comprendre le long processus n'est pas simple, encore moins y rechercher une logique. Et pourtant, à un moment, la pièce est là et il ne faut ni plus ni moins, elle existe en elle-même comme une évidence.

L'écriture passe par l'accumulation, les essais, les ratages, puis par la soustraction, puis l'organisation ; c'est une construction.

L'improvisation à l'inverse est déconstruction. L'improvisation est un outil, je l'ai beaucoup utilisée, en particulier pour trouver des « états », mais moins aujourd'hui.

Par contre avec la pièce *Blowin'*, l'improvisation en était le sujet, le moteur, le concept exploité à son maximum !

Chaque projet est différent, porté par des interprètes et collaborateurs que j'ai choisis.

L'écriture de la chorégraphie passe par le multiple : ce sont des êtres qui travaillent une affaire poétique ensemble, leur intimité, leur sensibilité au service d'un objet.

Ce sont des psychologies avec des expériences très différentes à un moment précis de leur vie. Comme une diapositive mentale à un moment T.

Mais si la chorégraphie se construit avec le multiple, néanmoins, on n'écrit jamais à deux sur la même page ! Le chorégraphe seul donne les directions et prend les décisions.

J'ai autant besoin de solitude (je suis une solitaire) que de penser et de réaliser des projets qui mettent en action de multiples personnes. Il faut du vide et de la solitude pour accueillir et qu'apparaisse quelque idée que ce soit.

Quant à la méthode, s'appuyer sur son expérience est possible, mais apprendre à défaire est un état d'alerte et de vigilance qu'il s'agit de maintenir.

Dramaturgie / Lumière / Scénographie

« La lumière est le toucher des choses lointaines. » (Valère Novarina) [cité par l'éclairagiste et metteur en scène Marie-Christine Soma]

Pour la chorégraphie, c'est la lumière, le son, la musique avec les corps, le mouvement, parfois des mots, qui ensemble créent une dramaturgie : c'est un tout. Une scénographie est déjà une part du récit, car une chorégraphie est un récit abstrait, sans narration, même s'il est porteur de sens. C'est dans la construction, dans l'agencement de tous ces éléments que se crée l'unité de ce récit abstrait.

Une scénographie doit-elle être visible ? Pas forcément : un espace vide n'est pas un mur de théâtre : les murs du théâtre sont les murs du théâtre et donc racontent « Le » théâtre en tant que lieu ! Créer un espace « vide » ou « neutre » n'est pas simple !

Un scénographe n'est pas décorateur : une scénographie est la condition des possibles, le support, l'enveloppe à la fois mentale et concrète où peuvent converger tous les éléments du récit abstrait. Un scénographe définit, construit un espace.

Tant que l'idée de la scénographie, de la conception de l'espace, n'est pas là, la lumière ne peut pas travailler. La scénographie est à la fois un geste plastique sans avoir la même adresse : la scénographie sert un geste collectif et existe en cela en toute humilité. L'œuvre créée par un plasticien existe en tant que telle ! Pas une scénographie. Celle-ci est conçue et n'a d'existence qu'à travers et pour servir une œuvre théâtrale ou chorégraphique.

C'est en quoi, l'humilité d'un scénographe fait corps avec les métiers du spectacle vivant. Même si leurs gestes sont des œuvres plastiques en elles-mêmes.

C'est un art qui demande une connaissance parfaite des métiers des artisans, avec lesquels travailler, tout en étant à l'écoute des intentions du chorégraphe (ou du metteur en scène). C'est un savoir qu'il s'agit de transmettre. Il est regrettable de constater que peu d'ateliers de construction survivent aujourd'hui, conséquence d'une économie du spectacle vivant qui s'appauvrit.

La lumière naturelle nous est vitale tout comme l'eau. Elle peut modifier considérablement notre organisme, notre comportement. Une plante sans lumière ne se développe pas. Concernant toute représentation, sans la lumière, aussi artificielle soit elle : il n'y a rien « à voir » !

(L'art de) la lumière, organise à la fois un geste plastique par ses directions mais surtout par sa capacité à nous révéler telle ou telle image sous un angle particulier ; elle agit de façon très forte sur la réception, l'interprétation sensible de celles-ci ; c'est pourquoi la lumière a un impact considérable dans la « dramaturgie », elle participe et sert ce récit abstrait. La scénographie est le support à partir duquel le créateur lumière peut concevoir la lumière. Les discussions avec le chorégraphe sur des directions et intentions sont importantes, mais marginales, tant que la scénographie n'est pas définie ainsi que l'espace. Tout projet nécessite une adéquation entre tous et à travers une équipe. Et les techniciens participent du processus ;

La relation avec le créateur lumière et le scénographe est fondamentale pour un chorégraphe, de même que la musique est acteur premier dans le processus de création et s'ajoute comme partenaire majeur. Au-delà de la sensibilité, il s'agit de donner tout le champ possible à la créativité de ces collaborateurs. Cela existe par « intuition » au départ, ensuite par une confiance, liée à nos expériences, à la fidélité et au-delà, mais surtout une convergence vers l'objet à réaliser ensemble.

« Dire aux autres, s'avancer dans la lumière et redire aux autres,
une fois encore, la grâce suspendue de la rencontre,
l'arrêt entre deux êtres, l'instant exact de l'amour,
la douceur infinie de l'apaisement, tenter de dire à voix basse
la pureté parfaite de la Mort à l'œuvre, le refus de la peur... » (Jean-Luc Lagarce) [cité par le metteur en scène Cédric Gourmelon]

La Répétition

C'est le retour du même, mais différent du fait de son retour.

Dans le processus de création, le temps de ce que l'on nomme la « répétition » commence tout d'abord par l'apparition, le surgissement de quelque chose, c'est le moment le plus exaltant. Ensuite, vient celui de la répétition proprement dite : il s'agit de reprendre, ressaisir le mouvement, le geste à son origine.

Retrouver la sensation, la qualité en l'approfondissant. Il y a différentes étapes : reprendre les formes qui véhiculent le mouvement en conscience, mais en se désinvestissant, c'est revenir à l'intention tout en la dépassant. Puis dépasser la forme pour s'impliquer dans le mouvement en pure présence à l'instant : ce qui ne veut pas dire le « sur-investir ».

C'est un travail patient, rigoureux, méthodique, qui s'apprend.

Il est fondamental, collectivement et individuellement, car les répétitions vont s'espacer dans le temps à partir de la première représentation : c'est, on peut dire, ce qui va constituer l'ancrage d'un devenir de la pièce dans le temps.

Le troisième temps est celui de la représentation qui elle-même est répétition : représentation veut dire « présenter de nouveau », « se » présenter de nouveau dans l'acuité et la fraîcheur de l'instant.

Aucune représentation n'est identique, c'est le même dans le différent.

Pour que rien ne devienne formel, mécanique, pour que la vie circule à tous moments au fil des représentations, alors il s'agit d'avoir une grande exigence et conscience au moment du travail en studio. Être là, juste, c'est être là à chaque instant. Il vaut mieux travailler moins d'heures mais être tous très attentifs, en intensité à chaque instant.

Comprendre la potentialité de l'instant, vivre le suspens sont des notions fondamentales qui effacent toute intention et toute anticipation.

Le Vide, le Silence, la page blanche...

« Le silence n'existe pas

Il se passe toujours quelque chose qui fait un son

Personne ne peut avoir une idée

Une fois qu'il commence vraiment à écouter... »

John Cage, *Silences, conférences et écrits*

C'est dans la potentialité du vide, du silence ou de la page blanche, lorsque le monde bruyant saturé d'informations se retire, par abstraction ou volonté de notre part, qu'alors il est possible d'imaginer un « geste ».

Sans eux, il n'y a aucune possibilité !

Aucun son, musique, ne peut advenir sans le silence qui le contient et l'origine, aucune langue, aucun mot...

Jean Luc Godard a dit « Pour qu'existe un texte, il faut une marge ! »

Encore faut-il qu'il y ait texte ! Rimbaud, Apollinaire, Hésiode ou Proust, Dostoïevski, Faulkner tant d'écrivains et poètes pensaient-ils « à la marge » ? À la page blanche au moment d'écrire ? De même un compositeur, un plasticien, un chorégraphe.

On commence toujours par une page blanche lorsque l'on écrit, un geste, une forme. Que l'on choisisse d'être entouré de bruits et de personnes, c'est le vide trouvé en soi, par abstraction du bavardage du monde immédiat qui permet l'idée. Chacun a sa méthode.

Le début est toujours le début : pour qu'il y ait commencement, apparition de quelque chose qui soit geste de « création » ou d'amour : l'art est aussi amour (hors lyrisme) et l'amour commence par l'inattendu troublant de se sentir naissant.

Si Godard parle de la marge, il dit implicitement aussi l'espace critique à créer où se placent les artistes : un espace autre, non pas « virginal » mais actif, essentiel.

Cette image magistrale ouvre de multiples interprétations (comme les haïkus mais différemment). À partir de la marge dans la page, on peut penser au(x) cadre(s).

« Ces murs de fer qu'il s'agit de limer... » (Antonin Artaud)

C'est à partir de la page blanche ou de la notion de vide que quelque chose advient : mais cela n'est pas « donné » ! Ce vide (ou ce silence) se crée de façon volontaire ou intuitive.

Le geste de création implique d'oublier au moment même où il apparaît, les couches de nos savoirs et apprentissages. Attendre devant l'espace vide du studio, le temps qu'il faut, pour enfin se lever et produire quelques mouvements est essentiel, comme une sève. L'attente signifie ne surtout pas laisser faire les automatismes, c'est une direction que j'ai prise en tant que chorégraphe et danseuse depuis longtemps : la rapidité d'exécution (apparition) peut ensuite être radicale. L'attente, la patience sont des clés qui favorisent cette potentialité.

Un exercice zen « Attendez 2 minutes, si vous vous ennuyez, recommencez 4, 16, 32 minutes et ainsi de suite. Finalement, on découvrira que ce n'est pas ennuyeux du tout mais très intéressant » (John Cage)

Le vide n'est pas le Rien, il est potentialité de tout le vivant. Toute matière à 90% est composée de vide !

« Parce que 99,9999999...% du volume de l'atome est vide, nous pouvons dire que la matière est du « presque vide » » (Trinh Xuan Thuan, *La Plénitude du vide*) [voir également « Conférence sur rien », toujours de John Cage dans *Silences*]

Que dire à un artiste qui commence ?

Poème de Friedrich Hölderlin : Les Fruits sont mûrs

« Les fruits sont mûrs, baignés de feu, cuisants,
Et goûtés sur la terre ; une Loi veut
Que tout glisse comme des serpents au cœur des choses,
Prophétique, rêvant sur
Les collines du ciel. Et il y a beaucoup
(Comme aux épaules une
Charge de bois bûché)
À maintenir. Mais perfides
Sont les sentiers. Oui, hors du droit chemin,
Comme des coursiers, s'emporent les Éléments
Captifs et les antiques
Lois de la Terre. Et sans cesse un désir vers ce qui
N'est point
Lié s'élançe. Il y a beaucoup
À maintenir. Il faut être fidèle.
Mais nous ne regarderons point devant nous, ni
Derrière, nous laissant bercer comme
Dans une tremblante barque de la mer. »

Rester ouvert et curieux, cultiver l'exigence vis à vis de soi-même et garder un cap.

Préserver le sens du collectif et rester soi-même. Dépasser ses limites, c'est penser les limites ! Donc la Liberté...

S'armer d'endurance ce qui veut dire énergie, détermination et patience.

Ne pas céder à la facilité. Accepter les erreurs, les échecs pour les dépasser.

Rien n'est acquis : accepter le principe de transformation

Mais comme le dit Friedrich Hölderlin : « si tout glisse comme des serpents au cœur des choses... il y a beaucoup à maintenir ! »

Travailler, c'est donner sans compter, aimer ce que l'on fait ! Penser ce que l'on fait, du présent (du proche) au plus lointain ...

Accepter les contradictions en soi c'est comprendre déjà un peu d'Arthur Rimbaud, Jean-Sébastien Bach...

Et comme le dit très justement le scénographe Laurent Peduzzi : « Surtout pensez plutôt à devenir plombier ! »

Rythme(s)

Le mouvement engendre la diversité des rythmes.

Chaque être, comme tout dans la nature, possède son propre rythme. Étudier le rythme d'un animal, c'est tenter de le comprendre. Pour l'homme, le rythme commence avec les battements de son cœur.

Chaque langue a son propre rythme.

En art, toute forme avec la composition des lignes, des volumes, des couleurs, des sons exprime un rythme, une dynamique particulière.

Certains poètes pensent leurs vers en rimes, d'autres en prose, créant un rythme devenant scansions singulières. L'écrivain dans sa préhension du temps conçoit des phrases au rythme singulier : l'écriture de Marcel Proust n'a pas le même rythme que celle de Louis-Ferdinand Céline ou William Faulkner. Au-delà du sujet de l'ouvrage, de l'époque et de la langue, on pourrait dire que le rythme est peut-être l'inconscient qui parle...

Pour l'écriture musicale, chorégraphique ou cinématographique, c'est à la fois différent et le même : se soucier du rythme de chaque note et mouvement et concevoir le rythme global de l'œuvre en même temps.

Aujourd'hui les objets audiovisuels produits sont conditionnés par des instruments techniques et électroniques de plus en plus performants qui annulent le geste humain dans sa capacité à produire des rythmes complexes et singuliers. Le « binaire informatique » organise et nivelle notre perception : c'est un vaste sujet, certains musiciens ne sont pas d'accord avec ce point de vue. Un espace-temps quotidien toujours plus accéléré, auquel le zapping et Internet participent.

Les « teasers », objets outils de communication marchands, ainsi que les médias, conditionnent, pervertissent notre perception du temps en l'uniformisant au détriment de la richesse et de la diversité des rythmes.

Nous savons que l'espace-temps est en expansion et donc se ralentit ?

Si le rythme est lié en tout premier à l'organicité, il est maîtrisé dans les arts et surtout dans la musique. La métrique musicale indienne est aussi savante voire plus complexe que la métrique occidentale classique par exemple, elle combine ce que je vais développer plus loin.

On peut décider de se passer du rythme, de l'annuler en danse : par exemple dans le butō et dans beaucoup de formes musicales... On entre dans un espace-temps qui est celui du continuum, matière même de ce que l'on appelle la durée pure, c'est-à-dire le grand flux.

Si nous ne pouvons l'aborder de manière métaphysique, disons abruptement, il « court-circuite » a dit notre regretté Bernard Stiegler, il vient interrompre le temps mécanique, conditionné, policé de notre temporalité au quotidien. Mais...

Le rythme procure du fait de son association avec la pulsion, donc simple et répétitive, la transe dans toutes les danses africaines, brésiliennes... Il accompagne les danseurs, les métamorphose dans les

rites et cérémonies de passage initiatique. Le rythme est aussi nécessaire et sacré que la danse ; il devient acteur, médiateur médicinal.

Central dans toutes les danses folkloriques du monde, on va aussi le retrouver dans les boîtes de nuit. Il rassemble ! Il n'est pas étonnant que cette dernière décennie, certains chorégraphes se soient intéressés à cela, je pense à Christian Rizzo par exemple... La notion du rythme qui réunit et pousse dans sa pulsion primitive à la joie de danser.

Que les spectateurs adhèrent à cette communication (en tant que spectateurs !), voilà qui raconte beaucoup sur nos sociétés d'aujourd'hui...

Mais le rythme autre que la pulsation, dans l'écriture savante, avec la syncope, les contretemps, la polyrythmie pour faire très vite, est à mon sens un apprentissage aussi important et nécessaire pour le danseur et la maîtrise de son mouvement, que celui de vivre l'expérience du « non-rythme », de la durée pure. On retrouve là, la résistance à l'organicité naturelle, la non-pensée, la non-intention développée par Kazuo Ohno liée aux questions du rapport du mouvement à l'espace-temps.

Si le rythme et la conscience, l'expérience du flux, se trouvent en opposition, il est nécessaire de l'expérimenter pour un danseur.

C'est exactement la même chose pour un chorégraphe. C'est avec l'alchimie de ces deux qualités qu'il travaille. Une phrase dansée est, indépendamment d'un rythme extérieur musical, organisée par un rythme intérieur qui en crée sa propre et unique musicalité ; sauf si le choix est autre, tel que se plier à un rythme musical extérieur, ce qui est profondément contraire à ma propre conception de l'écriture chorégraphique.

De même, pour l'articulation d'une pièce dans son intégralité – qu'elle dure quinze minutes ou deux heures –, c'est l'alchimie de ces deux fondamentaux, avec la multiplicité des corps en présence et de tous les éléments dramaturgiques, qui va articuler le sens même de la composition.

On retrouvera la même problématique de dynamique, chez certains metteurs en scène, entre le respect de la langue de l'auteur-écrivain et la notion de l'espace-temps du plateau, la fameuse « mise en espace, ou mise en scène ». Le rythme de l'élocution pour les acteurs sera dirigé de façon singulière.

Lorsque l'on entend Marguerite Duras parler (ou Céline), on sent de façon significative la langue et le rythme de leur écriture, c'est frappant !

Le rythme nous renvoie aux notions fondamentales qui sont aux origines profondes de nos personnalités, comme le balancement de la mère envers son enfant : rythme, mouvement primitif ineffaçable.

La conception et réalisation des œuvres passent par la qualité du (des) rythme(s) qu'il soit maîtrisé ou inconscient en particulier pour la danse ou le théâtre : combien de fois avons-nous entendu cette vulgaire expression : « cela manque de rythme » ! Sic ? Ou le lamentable « C'est trop long ! », autre sujet qui le frôle...

L'alchimie entre le flux et le rythme, c'est comme le yin et le yang : quelque chose entre deux opposés qui se complètent ou, disons, l'un est dans l'autre...

La terre dans son mouvement circulaire autour du soleil inscrit un rythme. L'image est simplissime ! Cette alliance ou alchimie des opposés, symbolique du yin et du yang est un axe conducteur dans mon travail. Nous trouverons à la base de mon vocabulaire du mouvement dansé : la spirale, les torsions, la fluidité dans la vitesse ou la lenteur et à l'inverse l'ancrage, la retenue, et des gestes tranchants, amples et puissants, comme une « grammaire » inventée.

Il est violent pour les corps, mais aussi pour l'esprit d'aller très loin dans l'exploration des énergies contradictoires...

Il en va de même dans l'écriture des chorégraphies, cela a toujours été un fil conducteur dans la conception et l'articulation de mes pièces : l'opposition, la torsion voire la fragmentation comme rythme pouvaient être un premier support formel plus ou moins conscient.

Mon rythme « biologique » bousculé, par exemple, par des découvertes musicales telles que Béla Bartók et Arnold Schönberg, à vingt-quatre ans, en tant que néophyte, ne laisse pas indemne...

La rencontre avec les musiciens et d'autres collaborateurs modifiera, influera ma perception et ma sensibilité musicale de façon significative et continue. [cf. « hors documentaire » : je pense en particulier à Seijiro Murayama et Jean Luc Guionnet à partir de 2007, Eiji NaKazawa étant à part)

Au fil du temps, cette alchimie, flux-rythme toujours active, s'est transformée, peut-être au niveau de la forme et de l'essence du mouvement dansé, mais pas au niveau du fond et du sens. Le rythme sourd ou présent dans *Blow the Bloody Doors Off !* ou *Jour et Nuit* est l'écume du flux, conscience du continuum espace-temps qui ne cesse de s'affiner. Et l'importance de transmettre la force de l'abstraction et de la poésie à travers des êtres passe par le rythme de l'écriture.

Ainsi, les processus d'écritures témoignent de rythmes particuliers qui sont propres à chacun.