

**Aide à la recherche
et au patrimoine en danse
2016 du **CN D**
Enora Rivière**

Moteur – un sacre

RÉSUMÉ DU PROJET

« Moteurs - un sacre », par **Enora Rivière**

[Recherche appliquée]



Sacre #2, version orchestrale ©Alain Julien



Sacre #2, version pianola ©Christophe Poux

« Dans la vie, la seule réalité est la sensation.
Dans l'art, la seule réalité est la conscience de la sensation. »
Fernando Pessoa

À l'heure où s'écrivent ces lignes, le texte « *moteurs – un sacre* » est en cours d'élaboration.

L'écriture chemine, la recherche se poursuit.

Le moteur de « *moteurs – un sacre* »

Le projet de recherche et d'écriture « *moteurs – un sacre* » s'inscrit, poursuit, creuse, tire un fil de mon texte précédent intitulé *ob.scène*. Aussi, je me permets un détour vers *ob.scène* afin d'éclairer les enjeux du projet « *moteurs – un sacre* ».

En septembre 2013 sort mon premier livre intitulé *ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur* dont la réalisation avait été motivée par le constat d'une absence ou presque d'écrits de danseurs sur leurs propres pratiques. Je décide donc de réunir un groupe de danseurs, d'âges, de formations et de culture différentes et de les convier au sein de « laboratoires discursifs » afin d'échanger, débattre sur le métier de danseur. Le questionnaire préparé en amont par mes soins est trop long puisque l'enjeu n'est pas seulement de parler du métier mais du métier dans la vie et d'écrire une biographie fictive de danseur (dans le sens où il s'agit d'une biographie racontant la vie d'un danseur qui n'existe pas sinon par la somme, l'entrelacement, le feuilletage des vies de ce groupe de danseurs interviewés) et de répondre à ces deux questions : *qu'est-ce qu'une vie de danseur ? Comment raconter une vie de danseur ? C'est-à-dire questionner tout autant le fond que la forme.*

En effet, j'ai cherché ce qui ferait la spécificité d'une biographie de danseurs. D'où le choix de construire le texte en faisant évoluer deux types de récits : le premier à la deuxième personne du singulier rendant compte de multiples problématiques liées au métier et le second à la première personne du singulier relatant des récits de danses, des expériences scéniques, puisque j'avais demandé aux danseurs lors de nos entretiens collectifs de me « raconter des danses » depuis leur point de vue, et ce, qu'il s'agisse de danses éprouvées ou fantasmées mais surtout ce qui m'intéressait, c'était qu'ils me racontent ces danses en se remettant dans le contexte de la représentation : ce moment unique, inouï, inéluctable.

Je ne leur demandais pas seulement de décrire ce qui se passait sur scène, je leur demandais de se remémorer ce à quoi ils pensaient tandis qu'ils dansaient – entreprise délicate, exercice difficile que nous n'avons pu qu'effleurer pour des questions de temps et de production. Aussi, je souhaitais me ressaisir de cette question pour tous les intérêts, problématiques, enjeux, défis qu'elle suscite.

Au moment où sort *ob.scène*, je démarre les répétitions de *Sacre #2* de Dominique Brun, un travail de création et de reconstitution du *Sacre du*

printemps de Vaslav Nijinski, Igor Stravinsky et Nicolas Roerich (créé le 29 mai 1913). Je fais partie de ce que l'on appelle « le noyau dur », à savoir une équipe de cinq danseurs et pendant quelques semaines, nous écrivons avec Dominique Brun et son assistante Sophie Jacotot, à partir d'une multitude de documents, l'acte 1 du *Sacre du printemps* pour trente danseurs. La même chose a lieu un peu plus tard avec l'acte 2 et un autre « noyau ». Puis, nous nous retrouvons tous ensemble pendant seulement trois semaines au cours desquelles se transmet l'écriture des noyaux durs au reste de l'équipe. La première a lieu en mars 2014. Depuis, nous le dansons à raison d'une dizaine de dates par année et depuis novembre 2015, nous le dansons en représentation deux fois de suite sur deux versions musicales différentes : une version orchestrale avec costumes, perruques et toile de fond et une version pianola sans décorum, pantalons noir et tee-shirts de couleurs.

D'emblée je réalise le caractère inédit de ce que je suis en train de vivre : danser à trente danseurs sur scène le *Sacre du printemps* que je considère comme un cadeau offert sur un plateau d'argent puisque s'annonce là mon prochain projet de recherche et d'écriture au sein duquel je vais pouvoir déployer les obsessions qui me poussent à écrire sur la danse.

Je décide de me saisir de ce contexte idéal pour déplier la question à *quoi tu penses quand tu danses ?* laissée en suspens depuis *ob.scène*.

Cette question m'intéresse à plusieurs égards. En plaçant la pensée du danseur au cœur de l'échange puis de l'écriture, j'opte pour le point de vue de celui qui pratique la danse, celui qui émet le geste (et non celui qui le reçoit), celui sans qui l'œuvre ne serait pas effective. J'interroge ce qui est constitutif de la matérialité de la danse, ce qui anime le mouvement dansé, ce qui en est le moteur, ce qui se met en branle pour que la danse s'élabore et se réitère, ce que signifie et ce que l'on entend par « être dans le temps présent ». Je tente de nommer le travail de la pensée du danseur, d'énoncer les différents mouvements de sa conscience en situation de représentation. Je parle de ce qui serait de l'ordre de l'invisible – pour le spectateur – et je mets la pensée en mouvement au défi de l'énonciation. Je privilégie la description d'expériences sensorielles, kinesthésiques, imaginaires et fictionnelles des corps en mouvements. J'opte pour le monologue intérieur, l'expérience intime et singulière. Pour autant, je ne prétends pas m'inscrire dans une démarche explicative de l'œuvre ni dans une perspective didactique sinon de proposer au spectateur l'accès à une autre dimension de l'œuvre chorégraphique, l'inviter à une autre expérience perceptive puisqu'il se créera, seul, et par le truchement du texte, ses propres images de la danse dont il est question.

Telles sont mes intentions.

En optant pour cette pièce majeure et mythique du XX^e siècle (recréée par Dominique Brun), j'aime l'idée de s'en ressaisir, non pas d'un point de vue critique, documentaire, historique ou analytique mais depuis l'expérience de son effectuation, dans son rapport physique, charnel, spatial et temporel. Dans

ce sens, j'interroge les discours sur la danse et par extension la manière dont on en pense l'histoire. Et si, pour une fois, l'histoire d'un art s'élaborait depuis le point de vue de ceux qui le pratiquent ? Qu'est-ce que cela changerait, modifierait, apporterait ? À quels endroits les deux pratiques que sont l'art et l'histoire seraient-elles chahutées ?

Le choix de cette pièce est aussi relié au travail conduit par Dominique Brun dont la particularité est de nommer précisément les gestes dans leurs rapports au temps, à l'espace, au poids, à la dynamique mais aussi à l'imaginaire. Dominique Brun nourrit conséquemment le travail de ses mots, propose une sorte de « boîte à outils » à la fois conceptuelle et aussi strictement liée à la pratique de la danse dans laquelle chaque personne pourra puiser ou à partir de laquelle elle pourra créer ses propres outils afin de s'approprier et interpréter l'écriture de cette danse extrêmement rapide, ciselée, aux agencements de corps très complexes propres à l'écriture de Nijinski.

S'entretenir

Très vite, j'annonce aux danseurs mon projet : m'entretenir avec chacun d'eux sur leur expérience de cette danse afin de « raconter » cette pièce depuis le point de vue des trente danseurs que nous sommes sur scène, leur disant qu'il n'y a évidemment aucune obligation tout en espérant secrètement que tous accepteront ou que je parviendrai à dépasser les résistances de certains du fait de leur timidité ou manque de confiance quant à l'intérêt de ce qu'ils pourraient raconter. Et moi de les rassurer d'emblée en leur disant que tout m'intéresse et que je n'ai aucune attente, ce qui est, soyons clairs, toujours une illusion.

J'élabore un questionnaire et je me teste avec trois d'entre eux en groupe car je n'ai pas encore décidé à ce moment si j'opte pour l'entretien individuel ou l'entretien en groupe.

Si la dynamique de l'entretien collectif permet, en s'appuyant sur le récit de l'autre de rebondir, alimenter, réactiver son propre souvenir, le fait est qu'exposer le récit de sa propre expérience reste une affaire délicate, difficile, nécessite du temps, une relation de confiance, une situation confortable. D'où le choix de l'entretien individuel qui probablement a facilité l'éclosion du discours des uns et des autres mais ne m'a pas facilité la tâche en terme de quantité de travail et de logistique. En moyenne, les entretiens duraient 2 h 30. Si possible, j'essayais de prendre rendez-vous avec chacun d'eux aux abords d'une date de spectacle afin qu'ils n'aient pas à aller chercher trop loin dans l'oubli et la mémoire et surtout j'en profitais pour attraper ceux qui ne vivaient pas dans la même ville que moi. La base de l'échange s'organisait autour de ce petit questionnaire que j'adaptais en direct en fonction des réponses données. Moi-même sachant et ne sachant pas ce que je cherchais, et surtout dépendant de ce que mon interlocuteur souhaitait me livrer, je ne pouvais que laisser ouverts ces temps d'échange. Les entretiens se sont étirés sur deux ans. Avec certains, j'en ai fait deux. J'aurai pu me contenter de prendre seulement des notes pendant ces longues discussions mais je souhaitais me sentir complètement disponible et l'enregistrement me permettait cela. Je vous laisse

faire l'addition approximative du nombre d'heures d'entretiens qui m'attendaient à la transcription. Oui, c'est vertigineux.

Les danseurs avec lesquels je me suis entretenue sont : Romeo Agid, Matthieu Bajolet, Caroline Baudouin, Garance Bréhaudat, Marine Beelen, Fernando Cabral, Lou Cantor, Sylvain Cassou, Clarisse Chanel, Miguel Garcia Llorens, Judith Gars, Sophie Gérard, Maxime Guillon Roi Sans Sac, Anne Laurent, Clément Lecigne, Corentin Le Flohic, Anne Lenglet, Diego Lloret, Johann Nölhes, Virginie Mirbeau, Marie Orts, Édouard Pelleray, Laurie Peschier-Pimont, Maud Pizon, Sylvain Prunenec, Julie Salgues, Marcela Santander, Jonathan Schatz, Lina Schlageter, Mathilde Rance et Vincent Weber.

Le questionnaire

1. Comment te prépares-tu à danser *Le Sacre* ? Est-ce que tu fais toujours la même chose ? Est-ce différent des autres pièces que tu dances ? Ta préparation a-t-elle évolué au fil des représentations ? As-tu des rituels ou des habitudes avant d'aller sur scène ou pendant la journée précédant la représentation ? Si oui, lesquels ?
2. Quels sont pour toi les enjeux de danse spécifiques à cette pièce ? Qu'est-ce que tu aimes mettre en jeu dans cette pièce ?
3. Peux-tu d'écrire le « corps du *Sacre* » du point de vue de la figure ? Qu'est-ce que ce corps convoque comme imaginaire ?
4. Quel rôle as-tu dans la pièce ? Peux-tu le définir ? Quelle serait la psychologie de ton personnage par rapport à la narration ? Si tu devais identifier ton rôle par un motif chorégraphique, quel serait-il ?
5. Que fais-tu avant l'ouverture du rideau ? Que fais-tu pendant l'ouverture
6. Pour toi, l'élue meurt-elle ?
7. Quelle distance entretiens-tu avec la narration de la pièce ? Joues-tu le jeu ?
8. Ce serait quoi pour toi une « bonne » représentation ?
9. Quelle relation entretiens-tu avec la partition ?
10. À quoi tu penses quand tu dances ? Deux possibilités : choisir un extrait de la pièce ou bien dérouler la pièce du début à la fin. Nommer les récurrences de ce sur quoi tu focalises ou attires ton attention (préoccupations spatiales, temporelles, rythmiques, qualitatives, dynamiques, musicales, kinesthésiques etc.), les images, les sensations, les mots qui t'animent et/ou que tu actives.

D'emblée, on remarque, malgré la diversité des questions, deux rapports à la pièce :

- pour les questions 1 à 9 : un rapport exogène renvoyant à des temporalités (avant et après spectacle) et des points de vue différents sur la pièce ;
- pour la question 10 : un rapport endogène à la pièce.

Transcrire

Au moment de la transcription, que j'essayais de faire au fur et à mesure mais je n'y parvenais pas, s'est posée la question de comment transcrire. Forte de l'expérience d'*ob.scène* pour lequel je m'étais donné comme principe de transcrire précisément et exhaustivement tout ce qui s'était dit, je doutais de ce principe pour *moteurs* puisque que le projet, certes basé sur des témoignages, s'annonçait d'une facture littéraire et fictionnelle encore plus assumée. Se posait donc la nécessité d'une transcription stricto sensu, assumant d'emblée ma position d'auteur tout autant dans la recherche que dans la création. J'assumais et je défendais aussi le présupposé de ce travail d'écriture basé sur la remémoration des danseurs impliquant la réactivation de leur souvenir et donc la recréation incessante de leur récit de danseur.

*L'événement aboli, nulle gardienne ne peut en être la mémoire*¹.

L'opération de transcription ne devenant alors plus qu'une étape, une couche de fiction parmi les autres. De plus, la quantité d'heures que cela représentait a eu raison parfois de mon impatience, ma fatigue, mon manque de concentration, parfois même mon désintérêt allant jusqu'à douter de la faisabilité de ce projet, voire de son intérêt. Pour toutes ces raisons, je n'ai pas mis en place de méthode, sinon celle de l'intuition, partisane sans le savoir encore du « je fais ce que je peux et on verra ». Une chose est claire : je n'archive pas.

Classer, trier, thématiser

Je ne sais plus ce que je décide, ni comment je m'y prends au fur et à mesure. Probablement, je commence par créer un fichier par personne pour qui chaque écoute et transcription demande déjà une réorganisation puisque souvent l'entretien se déploie de façon plus chaotique ou décousue que prévue. Au bout de quelques personnes, j'élabore rapidement les « thématiques » qui se dégagent. Je donne un tempérament aux réponses pour les questions allant de la 1 à la 9 et je sous-divise les deux actes de la pièce en fonction des parties et détails récurrents pour la question 10.

Tempéraments (55 pages)

- la préparation ;
- le trac ;
- enjeux de danse / états de conscience sur scène ?
- rapport à la dimension historique ;
- posture constructiviste ;
- rapport physique à la pièce, à l'action ;
- rapport à la narration ;
- rapport à la musique ;
- rapport au groupe ;
- le corps du *Sacre* ;
- les rôles ;
- la question du genre ;
- mort de l'élue ;

¹ Alain Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, Paris : Seuil, p. 192-193.

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2016

- le salut ;
- une bonne ?
- la répétition dans le temps : effets, changements ?
- lendemain de tournée ;
- vrac.

Acte 1 (42 pages)

Rideaux fermés / attente du groupe / entrée public

Rideaux fermés / ouverture musicale

Levée de rideau

Les augures (gars groupe 1 + vieille femme + garçons groupe 2 + entrée des cueilleuses + entrée des violettes + départ des bleues + les coquettes + groupe foule)

Les jeux du rapt (danse collective + encerclement + boom)

Les rondes printanières

Le vivo

Le khorovod

Le jeu des cités rivales ⇒ grande macédoine

Le vieux sage + les tremblements

Le cortège + les courses en 5 ou vortex ⇒ fin

Acte 2 (24 pages)

Entrée des filles + mise en place du cercle

Les premiers cercles + piétinés

Les premières courses chacune dans son cercle

Les courses avec le bras devant le visage

Les faux pliés – pizzicato + balancés

Les cercles mystérieux

Les amazones

La chute de l'élue et son immobilité

La glorification

L'évocation des ancêtres

Les ancêtres

Entrée : mise en place par petits groupes

Les deux lignes qui se croisent au fond + la fontaine + la mise en place du cercle

La danse repoussante

La danse du rire

La grande claudication

Le nœud coulant + les courses

Les 16

Le solo de l'élue

Chute + porté final

Écrire : comprendre et trouver la structure globale du texte

À partir de là, se posent les questions suivantes :

- comment articuler, agencer le tout ? Les différents tempéraments peuvent-ils s'intercaler avec les récits de la pièce ? Quelle forme donner au texte ?
- penser le texte comme une seule entité, écrit d'un seul tenant ? Intégrer des chapitres ? Raconter la pièce dans sa chronologie ? Créer un fourre-tout ? Accompagner le lecteur dans sa compréhension de la pièce ou le conduire à sa perte en l'amenant à éprouver la masse de personnes que nous formons sur scène et d'informations que nous traitons et recevons en direct ?
- comment trouver un équilibre dans le déséquilibre des contenus ? (En effet, la quantité de matériel n'est pas la même pour chaque section ou tempérament).

Écrire : trouver la syntaxe

Si pour le projet *ob.scène*, l'enjeu dans l'écriture se situait notamment dans comment faire miennes la syntaxe, l'oralité de l'autre, comment faire cohabiter la pluralité des rapports au langage, au monde, comment trouver dans l'écriture une homogénéité laissant émerger, s'échapper les singularités des uns et des autres, comment passer de mes mots aux leurs, là, avec ce projet sur le *Sacre*, cette question se trouve d'emblée exacerbée de part la quantité de mes interlocuteurs, au point de m'interroger sur la faisabilité de cette question devenue vertige. En effet comment ingérer, digérer autant de mots et de syntaxes différents. Comment dépasser, contrarier, contourner l'indigestion latente du cannibalisme auquel je devais faire face ?

Quand je souhaite commencer à écrire, je passe d'abord du temps à lire et relire, surligner, supprimer, faire des liens entre les récits des uns et des autres, je passe beaucoup de temps à défricher, à comprendre ce que j'ai recueilli et à comprendre comment je passerai d'une idée à une autre de la façon la plus fluide en termes de sens, de direction, de dynamique comme lorsque l'on cherche le passage d'un geste à l'autre, le chemin dans le corps. Je ne pourrai évidemment rendre compte du point de vue de tous pour chaque chose que j'aborde, non seulement parce que tous n'ont pas répondu à tout mais aussi parce que la diversité des réponses est telle que je ne sais plus parfois à quelle question cela renvoie.

Je tâtonne, je cherche un rythme. À un moment donné, j'ai fantasmé sur le fait de suivre la partition musicale de Stravinsky pour trouver le rythme de l'écriture. J'ai laissé tomber cette idée, ou tout du moins je l'ai laissée au statut de fantasme. Peut-être qu'au cours de l'écriture du texte, le rythme de la musique et donc de la danse apparaîtra dans l'écriture.

Face à ce matériel d'environ cent-vingt pages, je fige. Presque trois ans se sont écoulés entre le premier entretien et le moment où je commence à écrire. Les tournées du *Sacre*, la logistique des rendez-vous, les entretiens et les transcriptions ont pris beaucoup de place dans ma vie, auxquels s'ajoutent

évidemment de nombreux événements personnels, sociaux et politiques. Face à cette surcharge d'informations, je commence à écrire à la première personne du singulier en décrivant la situation de départ : des entretiens individuels avec des danseurs et je déploie un récit personnel de vie. Je réalise après coup que la solution se situe à cet endroit-là : faire émerger le récit sur *Le Sacre* depuis le récit quotidien, personnel. En somme imbriquer l'art et la vie. Et l'assumer. Et c'est ce que je cherche dans l'écriture en réalité, ne pas isoler, mythifier, fantasmer l'œuvre à partir de laquelle s'écrit ce récit mais bien rendre compte de ce que signifie partager son quotidien avec *Le Sacre du printemps*. Il y aura donc de moi dans ce texte, bien plus que je ne le pensais puisque je serai probablement ce qui me permettra de faire le lien entre le *Sacre du printemps* (le récit « historique ») et les danseurs (le récit collectif et individuel). Cette décision ou plutôt cette inclination me renvoie nécessairement à la question de l'adresse et confirme ce qui anime également mon désir d'écriture sur la danse : m'adresser au plus grand nombre et non pas strictement à un lectorat de spécialistes.

Dans ce sens, au fur et à mesure de l'écriture, et là où j'en suis aujourd'hui, deux choses s'affirment :

- le livre sera en deux parties : une partie « recto » où s'entremêleront récit de vies et tempéraments (les réponses aux questions 1 à 9) en-dehors de la scène ou plus ou moins autour ; une partie « verso » où, en retournant le livre, un autre récit démarrera : celui du *Sacre du printemps*, sur scène ;
- dans la partie recto s'immiscent des notions ou réflexions sur le corps, la pensée du corps ou encore des mécanismes physiques qui font le terreau de l'expérience du danseur sans jamais que l'on prenne le temps de les nommer tant elles apparaissent comme des évidences. En somme, je souhaite rendre compte de la complexité de cette pratique et du savoir qu'elle implique.

Décembre 2017.