

REPORTAGES

cahier de

danse

28

novembre 2011

Se souvenir de la danse

3 TÉMOIGNER

Souvenirs en partage

7 par Raphaël Cottin et Marie Glon

Le souvenir comme effraction

8 entretien avec Foofwa d'Imobilité

À l'écoute du souvenir

par Isabelle Launay

10

La place publique

(d'après *Endless house* de William Forsythe)

par Virginie Mira

RETENIR ?

Pour une mémoire sensitive

entretien avec Catherine Dunoyer de Segonzac

Crise du texte et crise de la mémoire

par Hervé Gauville

14

Un paysage

(d'après trois pièces de Claude Régy)

par Virginie Mira

16

ÉVOQUER

20 Hypothèse de réinterprétation

par Rita Quaglia

Histoire(s)

par Olga de Soto

Un conte intranquille

(d'après trois pièces de Julie Nioche)

par Virginie Mira

22

ARTS DE LA MÉMOIRE

Revivre, fragmenter, dilater

entretien avec Anne Cazemajou

Le corps du souvenir

entretien avec Odile Rouquet

25

XXXX

entretien avec Carlo Severi

Dessiner le souvenir

par Virginie Mira



La revue *Adage* vit le jour en 1969 à l'Académie municipale de danse de Vitry-sur-Seine, alors dirigée par Michel Caserta. Cette publication fut ensuite reprise par la Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, grâce au soutien du Conseil général du Val-de-Marne. Sous des formes diverses, elle exista jusqu'en 1995. En 2003, elle commence à reparaitre sous une nouvelle forme : *Repères, cahier de danse*.

Deux fois par an, artistes et chercheurs se partagent un espace de 32 pages, qui met en valeur la pensée de la danse en s'attachant aux questions relatives au travail des danseurs, abordé sous différents angles : entretiens, analyses d'œuvres et d'ateliers, études historiques ou sociologiques...

fondateur de la publication : **Michel Caserta**
 directeur de la publication : **Daniel Favier**
 rédactrice en chef : **Marie Glon**

comité de rédaction :

Raphaël Cottin est danseur pour la C¹⁶ Illico-Thomas Lebrun et le chorégraphe de la C¹⁶ RC2.

Il est aussi pédagogue et titulaire du diplôme de perfectionnement en notation du mouvement, cinématographie Laban.

Sylviane Pagès est maître de conférences au département danse de l'Université Paris 8.

Annie Suquet est historienne de la danse.

Elle travaille actuellement à la rédaction d'une histoire de la danse de scène pour le compte du Centre national de la danse.

conception graphique : **atelier Pierre di Sciuolo**
 avec **Amélie Lebleu** et **Maud Guerche**
 impression : **Stipa**

couverture :

Repères, cahier de danse n°28
 Tirage 800 exemplaires
 Dépôt légal novembre 2011
 ISSN : 2112-5147

Repères, cahier de danse est édité par le Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne



centre de développement chorégraphique

direction : **Daniel Favier**
 administration : **Christine Fouilleul**
 secrétariat général : **Pascale Pommat**
 direction technique : **Denis Collinot**
 rédaction en chef de *Repères, cahier de danse* : **Marie Glon**
 secrétariat de direction : **Caroline Dabit**
 développement des partenariats européens : **Flora Geley**
 relations avec les publics : **Cécile Vernadat**
 médiation : **Laurence Moreau**
 accueil : **Isabelle Pedezert**

bureau de l'association
 président : **Michel Lefeuvre**
 trésorière : **Evelyne Biribin**
 secrétaire : **Gilles Machto**

Le Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne est subventionné par le Conseil général du Val-de-Marne et par le ministère de la culture et de la communication-DRAC Île-de-France. Il est aussi subventionné par la région Île-de-France au titre de la permanence artistique.

Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne
 domaine Chérioux
 4, route de Fontainebleau
 94407 Vitry-sur-Seine cedex
 Tél. 01 46 86 17 61 — Fax 01 49 78 02 90
 accueil@alabriqueterie.com

www.alabriqueterie.com

ÉDITORIAL

Daniel Favier

INTRODUCTION

Marie Glon

Souvenirs en partage

par Raphaël Cottin et Marie Glon

« Racontez-nous vos souvenirs... » L'exercice est périlleux, tant le souvenir échappe aux fils conducteurs, voire aux mots. Mark Rudkin, grand spectateur de danse, accepte néanmoins de se prêter au jeu. Son témoignage est l'occasion d'explorer l'empreinte laissée par la danse dans une mémoire, mais aussi de questionner l'impact du souvenir sur celui qui l'entend : partager ses souvenirs, c'est inviter l'autre à un voyage, à la rencontre d'une autre conception de la danse.

RAPHAËL COTTIN ET MARIE GLON sont membres du comité de rédaction de la revue *Repères, cahier de danse* (voir p. XX).

Il y a quelques années, à l'entracte d'une représentation de la compagnie Cunningham, Raphaël Cottin a rencontré Mark Rudkin — qui, comme tous les ans, était venu saluer Merce Cunningham lors de son passage en région parisienne. En effet, bien que son activité de paysagiste ne le destine pas à côtoyer des danseurs, Mark Rudkin est un fervent spectateur de danse, et depuis les années 1950 il a noué des relations avec plusieurs chorégraphes : Merce Cunningham entre autres, mais aussi Paul Taylor, auquel il suggère régulièrement des musiques pour ses pièces, ou Martha Graham. Cette dernière, pour nous, est un pan de l'histoire : elle a disparu en 1991 et nous ne la connaissons que par des images, des textes, des éléments de sa technique et des discours qui la présentent régulièrement comme "la grande prêtresse de la danse moderne". Pour Mark Rudkin en revanche, qui fut l'un de ses amis pendant près de quarante ans, Martha Graham ne fait pas partie de l'histoire ou de la mémoire collective, mais des souvenirs personnels. Qu'est-ce que se souvenir de Martha Graham ?

SE SOUVENIR D'UNE DANSEUSE

« Alors, on s'assoit et on parle ? » Mark Rudkin nous reçoit chaleureusement, et ne cache pas son plaisir à évoquer Martha Graham : « C'était quelqu'un d'important dans ma vie. C'est elle qui m'a amené en Europe... » Pour lui, se souvenir de Martha Graham, c'est d'abord se rappeler une présence inimitable, qui n'a jamais quitté la danseuse : « Elle était médusante. Les gens disaient : "J'aimerais mieux voir Martha Graham tricoter, que voir danser n'importe qui d'autre !" À son grand âge, elle ne pouvait plus se déplacer, mais elle était toujours merveilleuse avec les bras, les mains, la tête et le regard... » Il décrit en fait une véritable femme de scène : « Elle avait fait une danse, *Acrobats of God*, qu'elle avait conçue comme une œuvre profondément physique, sérieuse — mais quand le spectacle a commencé, le public s'est mis

à rire. Alors Martha, sur scène, s'est dit "bon, c'est une danse comique"... Et immédiatement, elle a tout transformé pour que ce soit hilarant. »

Mark Rudkin chemine dans ses souvenirs avec aisance — peut-être parce qu'il s'est préparé à notre venue, comme en témoignent la lettre de Martha Graham et les livres de photographies posés sur la table. Nos questions sont l'occasion d'apporter de nouvelles touches au portrait qu'il dresse. À notre demande, il décrit la voix de Martha Graham — non pas grave comme nous l'imaginions, mais "fine" : « Comme tous les grands danseurs, elle avait une voix légère, à peine marquée ; très légèrement casée... » Quand nous lui disons que Martha Graham, pour nous, est avant tout un visage en noir et blanc, extrêmement soigné, il repense à ce visage : « Elle avait toujours cette expressivité extraordinaire — vingt-quatre heures sur vingt-quatre, elle était sur scène. Mais son visage était un problème. Elle me disait : "Quand le visage est bien, le corps n'est pas bien. Et quand le corps est bien, le visage est désastreux !" Cela dépendait de son poids : si elle prenait un peu de poids, son visage était plus beau, mais son corps l'était moins... »

SE SOUVENIR D'UNE ŒUVRE

Le souvenir des spectacles est-il aussi vivace ? « Bien sûr. En 1954, quand j'ai suivi la tournée en Europe, j'ai vu quatre ou cinq représentations par semaine pendant plusieurs mois, souligne Mark Rudkin. J'ai appris le répertoire ! » C'est cependant avec cette demande — nous parler de la danse, et non plus seulement de la danseuse — qu'apparaît la difficulté de se souvenir, ou de mettre les souvenirs en mots. À quoi ressemblaient les pièces de Martha Graham ? « C'était des gens qui bougeaient "normalement". Comme dans la vie quotidienne, mais un quotidien incroyablement magnifié, multiplié par dix... » Nous achoppons sur les mots : qu'est-ce qui était "quotidien" dans cette danse qui nous paraît, au contraire,

NOTES

1. Nous avons notamment été marqués par son autobiographie, *Mémoire de la danse* (trad. C. Le Boeuf), Actes Sud, 1993, et par l'étude de Daniel Dobbels, *Martha Graham*, éd. Bernard Coutaz, 1990.
2. Cette pièce, créée en 1960, est aujourd'hui présentée comme l'une des œuvres humoristiques de Martha Graham.
3. Mark Rudkin décrit le rythme intensif de ces sessions : « Le premier cours durait une heure : on était par terre, puis à la barre, puis on sautait, on dansait debout. Vingt minutes de pause. Puis un deuxième cours d'une heure... »

LÉGENDE

extrêmement stylisée? Face à la difficulté de décrire et de trouver des références communes, la danse nous échappe.

Il apparaît en fait que la façon la plus évidente d'évoquer l'œuvre de Graham consiste pour Mark Rudkin à relier des expériences, sans établir de distinction entre la chorégraphie, les émotions ressenties, les discussions auxquelles les pièces ont donné lieu... De la tournée en Europe qu'il a accompagnée, il dit d'abord les réactions du public : « À Florence, c'était la haine. Les gens riaient et se moquaient des sons qui sortaient de la fosse. Certains s'étaient levés et imitaient les danseurs dans les allées! À Paris, c'était abominable. En Hollande, en Scandinavie, un triomphe, les gens martelaient le sol avec leurs pieds. À Londres, il y avait peu de monde au début de la série de représentations, mais à la fin le théâtre était plein... » Il se souvient nettement des costumes, ainsi que de l'attention que leur accordait la chorégraphe, qui les concevait elle-même. Il se rappelle aussi son travail de spectateur, qui assistait à plusieurs représentations des mêmes pièces pour parvenir à « avaler, vraiment voir les ballets » : « J'ai dit un jour à Martha, qui n'était pas venue en France depuis plusieurs années : "Tu sais, avec tes nouveaux ballets, *I'm a slow reader* [je suis un lecteur lent]." Elle m'a répondu : "Nous le sommes tous, avec ce genre de danse"... »

Quand des images des pièces surgissent, elles sont tou-

jours reliées aux émotions du spectateur : « Je me rappelle la première fois que j'ai vu *Letter to the world*. À la fin, la jambe de Martha montait, et sa jupe, très large, montait elle aussi — il y a une photo de ce moment-là. J'étais bouleversé. Je me souviens avoir pris le métro pour rentrer, et j'étais détruit. Le lendemain, j'ai dit à Martha : "J'ai vu ce que tu as fait hier soir. Je n'en reviens pas. C'était trop." Martha m'a alors parlé de mémoire enfouie en nous, qui soudain ressortait... » Ou encore : « Martha dansait. Il y avait un banc à côté d'elle. Et je me disais : "Il ne faut pas qu'elle s'assoie, il ne faut pas qu'elle s'assoie, Martha, ne t'assois pas sur ce banc!" Elle s'est assise. Ça m'a tué. C'était comme une fin définitive de tout... » Se souvenir de la danse, c'est alors se souvenir de soi, des émotions et des états que l'on a traversés.

SE SOUVENIR D'UNE ÉPOQUE

Mark Rudkin nous fait ainsi toucher du doigt l'expérience qui fut la sienne. Ses souvenirs généreux nous entraînent dans les théâtres traversés, nous font entendre les réparties pince-sans-rire de la chorégraphe, assister à sa rencontre inopinée avec Rudolf Laban, ou percevoir la finesse de la peau de ses mains, décrites dans leur expressivité comme dans leur recroquevillement à la fin de sa vie... Et pourtant, plus notre interlocuteur révèle d'éléments, et plus le mystère s'épaissit. Car il nous dévoile surtout l'irréductible distance qui nous sépare de ce qu'il décrit : tout son récit témoigne d'une culture et d'une inscription de la danse dans la société fondamentalement étrangères à ce que nous connaissons aujourd'hui.

Nous pouvons certes imaginer qu'un jeune homme de vingt-deux ans, étudiant en art dramatique à New York au début des années 1950, se rende un jour à la Juilliard School pour une conférence de Martha Graham et entende « le discours le plus stupéfiant ». Il est déjà plus difficile de comprendre son audace ou sa naïveté quand il demande à l'un des élèves de la chorégraphe de la lui présenter, ainsi que la simplicité de l'épisode qui suit : « Je suis allé la voir ; nous nous sommes assis sur un petit escalier, nous avons discuté et nous sommes devenus amis. » Ce jeune homme qui n'a aucune pratique physique se lance dans les fameux *June courses*... Il ne deviendra pas danseur, et son parcours le destine à un tout autre métier, ce qui n'empêche pas Martha Graham de lui faire une proposition extravagante à nos yeux : « Elle m'a dit : "Tu n'es jamais allé en Europe ? Il est temps que tu y ailles ! Je vais faire une grande tournée, et je voudrais que tu viennes." Ce que j'ai fait. »

Peut-on imaginer, de nos jours, une chorégraphe mondialement connue enseignant à l'université pendant un mois, chaque année, et ouvrant ses cours aux danseurs comme aux néophytes ? Dans quelles conditions — humaines, économiques... — est-il possible à un étudiant de franchir l'Atlantique et de suivre pendant plusieurs mois la tournée d'une compagnie de danse ? Comment comprendre l'irrépressible désir de danse qui transparait dans un tel témoignage ?

Rendue plus proche par ce récit vivant, l'époque devient aussi plus lointaine et plus complexe. Nous quittons Mark Rudkin, riches de nouvelles questions — et du partage de cette expérience qui témoigne, avant tout, de l'intensité d'une vie de spectateur, que les souvenirs font renaître et circuler. ●

Le souvenir comme effraction

entretien avec Foofwa d'Imobilité

Foofwa d'Imobilité s'est souvent présenté comme un "danseur généalogique" : ses souvenirs d'élève et d'interprète sont le ferment de ses créations. Mais lorsqu'il revient sur son parcours, il révèle surtout son attention aux paradoxes du souvenir : exposer des souvenirs peut permettre ou empêcher, figer ou libérer les significations d'un passé.

FOOFWA D'IMOBILITÉ est danseur et chorégraphe. Après avoir été interprète au sein du Ballet de Stuttgart et de la compagnie Cunningham, il a fondé sa compagnie, Neopost Ahrrrt, en 2000.

NOTES

1. Voir l'entretien avec Anne-Karine Lescop dans *Repères, cahier de danse* n°23.
2. Voir www.foofwa.com

Dans vos pièces, vous convoquez et partagez vos souvenirs de danse — qu'il s'agisse d'une mémoire collective (comme lorsque vous évoquez la figure de Mickael Jackson) ou de souvenirs personnels, comme ceux de votre travail au sein de la compagnie Cunningham. Qu'est-ce que "se souvenir", pour un danseur ?

Aux États-Unis, on parle beaucoup de *muscle memory*, la mémoire des muscles : une bonne partie du travail du danseur consiste à incorporer, répéter, pour ne plus avoir à se souvenir consciemment. On développe une sorte de mémoire immédiate : on danse une phrase que l'on a apprise, et c'est comme si on l'inventait sur le moment. Dans la pièce *Mimesix*, Thomas Lebrun et moi passions en revue les marques stylistiques de plusieurs chorégraphes, et nous avons pensé le néologisme "approprioception" pour parler de cette appropriation kinesthésique d'un mouvement par le danseur. Une appropriation dans le corps, la chair, les muscles, etc., qui relie la propriété à la proprioception. Cela pose d'ailleurs problème quand on devient chorégraphe : on veut créer un mouvement nouveau, mais ce

sont nos souvenirs qui reviennent...

Il faudrait alors se demander non pas comment on fait ressurgir, mais comment on défait du souvenir... Après huit ans chez Cunningham, vous avez fondé votre propre compagnie : comment vous êtes-vous "piégé" pour mettre à distance ces automatismes ?

J'ai passé beaucoup de temps à improviser, à me redonner de la liberté. J'essayais de revenir à une forme de candeur, de retrouver l'enfant qui aimait danser... L'improvisation permettait de donner la même valeur à ce qui "revenait" qu'à tout le reste.

Cunningham estimait que la spontanéité du danseur le conduisait toujours dans les mêmes chemins...

Pour moi au contraire, c'est dans le lâcher-prise de l'improvisation que je me suis surpris. Mais cela ne se fait pas en un jour ! L'improvisation a également été l'occasion de retraverser des éléments qui faisaient ma culture — la technique de Merce, le classique... Il s'agit aussi de s'accepter, d'observer ce qui fait notre personnalité de danseur.

Outre l'improvisation, il y a eu des pièces pour lesquelles j'ai travaillé

sur les phénomènes de "décorporation" ou, dans *Chore*, sur des pathologies engendrant du mouvement : les syndromes de Tourette ou les chorées. J'ai cherché à expérimenter ces états. Je traversais tant de spasmes que j'en étais saisi en pleine nuit ! Ensuite, j'ai commencé à travailler sur une nouvelle création : les autres danseurs me disaient que mes mouvements étaient devenus très violents...

Peut-on dire que ce travail sur un corps disloqué et spasmatique était une façon de défaire l'empreinte Cunningham ?

Sans doute. Cela dit, c'est la maîtrise technique acquise en classique et chez Cunningham qui me permettait de tenir sur une jambe en laissant mes bras partir dans tous les sens !

Tout en ayant conscience d'avoir à défaire ces souvenirs corporels, vous avez continué d'interroger votre expérience au sein de la compagnie Cunningham, notamment dans *Musings*, où vous développez une temporalité "errante" qui est peut-être aussi celle du souvenir : on circule dans un espace trouble, par associations d'idées...



J'avais commencé avant la mort de Merce, avec l'envie de me lancer dans des variations créatives vis-à-vis de sa pensée. Quand il est mort, c'est devenu une sorte d'hommage... Je voulais que cette pièce, construite autour des figures de Cunningham, Cage et Rauschenberg, soit composée de vraies "études" sur leur travail. Mais je sentais qu'on allait me dire que ce n'était pas vraiment "du Cunningham"... Revendiquer simultanément un côté onirique, énigmatique, m'a autorisé à poser des questions originales, comme « d'où vient le corps de Merce? », et à y répondre

partent de différents endroits du plateau, courent ou marchent, et doivent tous arriver au bon endroit au même moment pour donner à voir la photographie suivante. Je me souviens notamment d'une séquence que je travaillais avec Thomas Caley, Banu Ogan, et Cheryl Therrien (nous avions dansé ensemble pendant plusieurs années dans la compagnie Cunningham). Boris nous avait prévenus que cet enchaînement de photographies était très difficile et qu'il n'était pas possible d'y parvenir sans compter les pas de chacun... Mais il s'est avéré qu'au contraire,

de la compagnie Cunningham, en leur demandant de se souvenir des derniers mois passés avec Merce Cunningham.

J'étais à New York quand Merce est mort. Le lendemain, le studio était ouvert à tout le monde, et, à la classe de 18 heures, nous avons décidé de faire tous ensemble le premier exercice — les *bounces*, par lesquels chaque cours commençait, et que Merce lançait en disant, toujours de la même façon, « ok, ready? Five, six, seven and eight ». Nous étions plus de soixante-dix : il y avait des danseurs qui faisaient cet exercice tous

La mémoire d'un danseur, c'est aussi une intime connaissance du timing de ses partenaires

en évoquant Fred Astaire (Merce avait fait des claquettes quand il était petit), Martha Graham... C'est devenu un hymne à la danse.

Dans cette pièce, vous évoquez également des souvenirs personnels. Que représente le fait de "se souvenir en scène"?

Je voulais tisser ces questions historiques avec ma trajectoire personnelle. À la fin de la pièce, j'évoque quatre souvenirs, liés à des paroles de John Cage et Merce Cunningham, à des expériences fortes vécues au sein de la compagnie : des souvenirs tactiles, qui me mettent les larmes aux yeux. Mais bien sûr, évoquer un souvenir dans une pièce implique de le formaliser. De la dernière entrevue avec Merce, j'ai fait un texte — un vrai texte à mémoriser ! Lors des premières représentations, je le disais de façon très dépersonnalisée, j'étais loin de l'émotion qui m'avait poussé à l'écrire...

Vous avez également participé aux créations d'autres chorégraphes évoquant Cunningham. Était-ce l'occasion de se souvenir autrement de son travail?

Boris Charmatz a réuni plusieurs anciens danseurs de Cunningham pour créer *50 ans de danse*, à partir des photographies du livre *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*. Pour cette performance, à plusieurs reprises, les interprètes

moins nous réfléchissions, plus cela fonctionnait ! Nous nous connaissons tellement bien qu'il n'y avait pas besoin de compter. La mémoire d'un danseur, c'est aussi cette intime connaissance du *timing* de ses partenaires...

J'ai également travaillé avec Mathilde Monnier pour la création d'*Un Américain à Paris* : l'un des challenges, pour moi, a été de trouver une autre façon d'incarner le personnage de Merce. Quand j'ai créé *Pina Jackson in Mercemori*, en 2009, c'était vraiment une "imitation", comme quand je faisais partie de la compagnie et que j'imitais Merce pour faire rire les copains : un portrait grotesque et plein d'affection. Dans *Musings*, c'est plutôt une citation de Merce — citation de ses propos, mais aussi du rythme de sa voix, de son calme... Dans *Un Américain à Paris*, j'ai dû trouver une autre façon de "faire Cunningham", sur un mode très millimétré. Je dois "l'imiter" là aussi, mais je dois également paraître plus âgé, plus expérimenté (Merce est aussi incarné sur le plateau par un petit garçon). Il s'agit finalement plutôt de l'évoquer, d'évoquer sa présence. Et à travers l'imitation de Merce, c'est ma physicalité, ma propre présence que je travaille différemment.

Vous travaillez aussi sur le projet vidéo *Merce – Art forever*, pour lequel vous avez filmé des danseurs

les jours, d'autres qui ne l'avaient pas fait depuis des années, des techniciens et des personnes de l'administration qui ne l'avaient jamais fait de leur vie... Le temps était pluvieux et orageux. Et au moment où Robert Swinston est arrivé et nous a proposé de faire cela tous ensemble, il y a eu un arc en ciel. Et nous étions là, dans ce mouvement qui, en plus, a quelque chose d'un salut...

J'ai alors réalisé que personne ne filmait, et qu'il fallait peut-être garder une trace de ces moments. C'était en outre le début du *Legacy plan*, chargé de mettre en place le futur de la compagnie et des œuvres de Merce : il me semblait crucial de faire parler ceux qui ne faisaient pas partie des décisionnaires, et auxquels personne ne demandait leur avis sur les questions, cruciales, qui se posaient.

En écoutant ces témoignages, on est parfois frappé par leur caractère académique : certains d'entre eux sont étonnamment proches de ce que l'on pourrait trouver à l'entrée *Cunningham* dans un dictionnaire!

C'est vrai, notamment chez les personnes qui étaient habituées à délivrer un discours sur le travail de Merce... Je pense d'ailleurs qu'il est intéressant de constater que parfois, dans un témoignage, c'est la légende officielle qui apparaît d'abord. Mais au fil de l'entretien, en général, les



LÉGENDE

gens se relâchent. Et j'ai aussi interviewé des danseurs qui, eux, n'avaient pas de discours tout prêt sur Cunningham, et qui livraient une autre parole, d'autres souvenirs, parfois "non conformes"...

Les souvenirs font alors "effraction" dans un discours officiel trop univoque... Le risque existe, en effet, de voir l'œuvre de Cunningham réduite à une légende — qu'il a d'ailleurs concouru à former, dans ses propres interviews. Dans votre travail, la parodie joue peut-être aussi ce rôle : se distancier d'une approche trop sérieuse, trop formatée?

Merce détestait les interviews, et il s'en débarrassait le plus rapidement possible, en reparlant le plus souvent des mêmes choses... Il y a effectivement un discours à "desceller". Dans mes pièces, mais aussi quand je donne des ateliers et que j'évoque Cunningham, je suis à la fois très respectueux et prêt à casser le mythe, à en rire...

En ce sens, le souvenir peut en effet "faire effraction". Je remarque d'ailleurs qu'au-delà de la parole des danseurs, ces images que j'ai filmées sur le lieu de travail révèlent des choses que certains, sans doute, préféreraient occulter. Ainsi, Merce Cunningham, immense chorégraphe, mondialement célèbre, travaillait dans un studio misérable. Pour son anniversaire, nous avons proposé de venir repeindre le studio, mais l'autorisation nous avait été refusée... Je vis à Genève : n'importe quel chorégraphe genevois dispose d'un studio infiniment plus confortable et mieux entretenu que celui de Cunningham ! Collecter ces souvenirs, c'était aussi, dans tous les sens du terme, faire un état des lieux. ●

propos recueillis par Marie Glon et Annie Suquet

À l'écoute du souvenir

par Isabelle Launay

Quelle place pour le témoignage dans l'écriture de l'histoire ? À l'écoute du souvenir des danseurs, se dessinent de nouvelles questions, de nouvelles façons de faire l'histoire de la danse.

ISABELLE LAUNAY enseigne au sein du département danse de l'université Paris 8. Elle a publié *À la recherche d'une danse moderne*, Rudolf Laban et Mary Wigman, Paris, Chiron, 1996 ; avec Boris Charmatz, *Entretien*, Presses du réel, 2002 (traduction en anglais, Undertraining, Paris, Presses du réel, 2011) ; avec Sylviane Pagès, « Mémoires et histoire en danse », *Mobiles* n°2, L'Harmattan, Paris, 2010. Elle a également dirigé l'ouvrage *Les Carnets Bagouet*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

SE SOUVENIR, ENTRE TÉMOIGNAGE ET HISTOIRE

Depuis plus d'une vingtaine d'années, j'écoute des danseurs et/ou chorégraphes contemporains parler de leur travail et plus précisément de leurs souvenirs du travail, dans des contextes divers (entretien pour une revue, livres en commun, enquête, entretien ponctuel sur une question, conversation amicale, etc.). Parlant de leur travail, ils se souviennent de ce qu'ils croient avoir vécu, vu, senti, fait, pensé, dit (ou non). Ce faisant, je peux dire aussi qu'ils "témoignent" de leur travail. Se souvenir et témoigner sont des activités si proches que l'on pourrait les confondre. De fait, les origines et fonctions du mot "témoin", *martus* en grec, conduisent vers le radical d'un verbe signifiant se souvenir, du sanscrit *smaranti*, qui a donné *merimna* en grec, puis *memoria*.

Mais tout souvenir ne constitue pas un témoignage : on peut se souvenir en son for intérieur, mais on témoigne publiquement, dans une perspective qui nous dépasse. Cette activité rétrospective a connu diverses visées : chez Homère, le *martur* entend et garde en mémoire, en vue de se porter garant d'un serment ou d'un pacte (on prend ainsi les dieux à témoin). Il diffère de l'*histor*, tel que le définit Thucydide, celui qui voit (autopsie), et qui menant la critique de son autopsie, fait taire le témoin. Le statut moderne du témoin, qui atteste de ce qu'il a vu et peut venir témoigner devant un tribunal, est quant à lui marqué par la figure de Jean le Baptiste, qui selon le premier Évangile de Jean a vu le tombeau vide, a cru, a écrit pour transmettre à d'autres cette expérience. À sa suite, Luc décline la lignée témoignante de la succession des témoins qui ont vu avec les yeux de la foi et ont servi (l'on observera à ce sujet, dans le domaine de la danse, les effets de cette lignée témoignante qu'évoque dans ce numéro Foofwa d'Imobilité : « Chez les personnes habituées à délivrer un discours sur le travail de Merce Cunningham [...], c'est la légende officielle qui apparaît d'abord »). L'histoire née de cette tradition sera l'histoire ecclésiastique, une "histoire avec témoins mais sans autopsie" écrite par un compiler anonyme qui cite les témoins, les témoins de témoins, réunit textes, lettres, documents, pesant leur autorité plus que leur véracité. Aussi ce triomphe du témoin au Moyen-Âge « est-il aussi son chant du cygne », analyse F. Hartog, quand s'affirme la figure d'un historien en scriptor qui signe l'histoire.

Dès lors, les voix se sont tues, l'historien s'est fait lecteur d'archives, et la voie pour le XIX^e siècle est ouverte à l'ambition de l'histoire comme "science" s'écrivant à partir des sources écrites.

Pourtant la nécessité d'un retour des souvenirs du témoin s'est pensée en France, dans les suites de l'affaire Dreyfus, et le dossier historien/témoin a été réouvert, notamment pendant la guerre d'Algérie, puis à propos de l'histoire de la Résistance, telle qu'elle avait été écrite par les témoins. De fait, c'est surtout depuis les années 1980 que la figure du témoin a pris le visage et l'aura du survivant, qui incarne la nécessité et la difficulté de témoigner après les camps. Et en même temps que se développe la valeur du témoignage, se précisent aussi sa critique et les conditions de ses usages.

De fait, l'économie médiatique marche au témoignage, et, dans le champ chorégraphique, à la parole de "l'Artiste", qui sert le désir d'une histoire directe, immédiate et affective, à laquelle le lecteur, l'auditeur ou le spectateur sont conduits à s'identifier. Il y a bien une instrumentalisation médiatique de témoignages qui, s'ils montrent ou exhibent, ne témoignent finalement de rien. Le cauchemar de l'historien, dit justement Hartog : une mémoire sacralisée et éclatée circulant *on line*, sans intermédiaire, comme "vraie" histoire. Je connais donc la méfiance nécessaire de l'historien face à l'histoire orale et "la fragilité" du témoignage, les lacunes du souvenir, ses raccourcis intempestifs, la confusion chronologique de l'activité mémorielle, le travestissement affectif, la manipulation d'un souvenir sous l'action du souvenir des autres ou des images générées par une époque, les surestimations de l'ego, les diverses déformations, la sclérose d'un souvenir ressassé ou les variations d'un souvenir beaucoup raconté, ou encore le mirage du souvenir pourtant extrêmement précis, son caractère fragmentaire, le trop ou le pas assez. Par ailleurs je constate que nombre de récits de souvenirs se ressemblent, que bien des autobiographies sont des commandes d'éditeurs, (r)écrites avec l'aide de professionnels de l'écriture, et que, comme de nombreux récits de danseurs, elles sont répétitives parce que construites autour de modèles structuraux récurrents, issus de la longue histoire depuis l'Antiquité du genre de la "vie d'artiste", de son économie, de la fabrique idéologique d'une figure, etc. Bref, je ne pense pas être naïve quant à la production du souvenir.

Celui qui écoute est aussi responsable du témoignage

NOTES

1. Pour tout ceci, voir F. Hartog, notamment *Evidence de l'histoire*, éd. EHESS, 2005.
2. Le parcours de Daniel Cordier, qui, témoin et jeune secrétaire de Jean Moulin, écrivit à la fois ses mémoires et une contre-histoire de la Résistance fondée uniquement sur les archives, est symptomatique de cette opposition : il s'attache successivement à mettre de côté son activité de témoin puis son savoir d'historien pour écrire ses propres mémoires. Voir son entretien dans l'excellent numéro de la revue *Geste* consacré au témoignage, n°3, automne 2006.
3. J'ai été frappée à ce sujet par les réflexions de cette ancienne déportée, Violette Jacquet, qui souligne l'importance qu'elle accorde à la modulation de ses propres souvenirs d'Auschwitz, pour préserver autant l'écoute que la vie propre de son récit. Donnant à chaque fois, dit-elle, une "couleur" spécifique au témoignage, juxtaposant des moments de détente et des moments terribles. Si elle dit « voir ce qu'elle raconte », en cela collée à une parole qui n'a pas quitté le lieu d'où elle parle, elle est en mesure d'organiser dans son récit, autant que faire se peut, la distance qui la sépare aussi de l'événement, suivant l'état du moment et l'état de l'écoute. Parfois, ayant achevé son récit, elle dit qu'elle s'est sentie « bonne », et parfois « mauvaise », parfois « incorrecte » eu égard aux récits d'autres déportées.

PRÉSENCES : LA PERFORMANCE DU SOUVENIR

Alors qu'est-ce qui fait au fond que je continue de prêter attention à ces souvenirs de vie au travail, de suivre des entretiens, de lire des mémoires, de voir des pièces où se performant des récits de vie, même si je connais parfois déjà une part du contenu de ce qui pourra s'y lire ou s'y dire ? Qu'est-ce qui fait que je les écoute avec attention ou les lis avec une certaine ferveur ?

C'est que dans le témoignage s'entend malgré tout une présence, c'est-à-dire un corps, des gestes, une voix qui mènent, suivant des chemins clairs-obscur, un mouvement de remémoration. Du fait même qu'elle soit adressée et écoutée, la production de ce récit permet qu'émergent malgré tout des sujets parlants, parlants de leurs gestes et leurs désirs de gestes. Au delà de ce qui est raconté, c'est le passage à l'énonciation (quel que soit le médium, l'image, le geste, le son ou le texte) qui importe et qui donne un poids particulier à ce qui s'énonce. Ainsi le déploiement particulièrement Olga de Soto, dans ce même numéro.

Quand Foofwa d'Imobilité vient témoigner lors d'un séminaire à l'université de Paris 8, durant trois heures, de son expérience dans la compagnie de Cunningham, il entend bien agir sur le manque de débats qui préside selon lui au *Legacy Plan* (qui établit les modalités d'existence de l'héritage de Cunningham après la mort de ce dernier), mais encore il révèle un point de vue qu'on entend peu sur les modes de travail d'un chorégraphe très affaibli et sur la puissance du savoir individuel et collectif qui permet à des danseurs de décrypter des indications parfois inaudibles, ou aussi brèves que floues. Mimant la scène avec un grand talent, il performe une scène de travail à travers un point de vue bien peu connu, autant qu'il soulève une question complexe : comment le travail de l'art est-il en mesure ou non d'intégrer en son sein la maladie ?

Si le témoignage a pris une grande importance aujourd'hui en histoire, c'est qu'on valorise, souligne Hartog, sa singularité. Même s'il est unique, il appartient à l'historien (au-delà de la règle du *testis unus, testis nullus* qui relève de l'ordre judiciaire) de ne pas l'écartier parce qu'il serait seul. Car le souvenir singulier témoigne bien souvent de la complexité encore insoupçonnée d'une situation, comme il relève aussi d'une situation collective. À travers le souvenir d'un seul, c'est aussi un nous qui s'exprime, rassemblant les autres qui furent aussi présents et qui n'ont pas parlé. Le souvenir fait exister du réel sans l'épuiser ou le clore. Ce souvenir-fiction est une histoire qui se raconte au présent, ou mieux une performance de ce qu'on est en mesure de dire et de faire à partir de ce qu'on croit avoir vécu parce qu'il nous est possible ou

nécessaire de le raconter ainsi. Et Freud nous a appris que cette histoire, si elle est fidèle à l'événement, n'a pas toujours à voir exactement avec lui, mais que ce sont ses effets qui importent.

Cette performance du souvenir se joue dans un entrelacs avec celui qui écoute ou regarde. En ce sens, il n'est pas uniquement pris dans une forme pré-établie : le travail performatif du souvenir pousse celui qui témoigne, s'il veut alimenter ou tendre l'écoute, à chercher des formes et des modes singuliers d'énoncer. Et réciproquement, celui qui écoute est aussi responsable ; il relance son mode d'écoute, à défaut de quoi le désir de témoigner s'étiole. S'y produit un moment de re-saisie d'une vie qui n'a pas encore trouvé à s'inscrire exactement dans un récit, et par lequel les événements et les affects qui y sont liés se diffusent, se transmettent, se discutent encore.

Mais au-delà, l'activité performative du souvenir lui permet de résister à sa réification, au statut de "sources" dont la voix se serait tue. Il est malaisé pour l'historien de transformer l'expérience qui peut se produire dans la performance du souvenir en "document oral", réduit à être inscrit dans une rubrique de sa bibliographie. Comment rendre compte de l'expérience de ce trouble de l'histoire à l'égard du souvenir d'un sujet qui résiste à devenir objet d'études ?

QUAND LE TÉMOIGNAGE EST UNE LEÇON D'HISTOIRE

La ferveur à l'écoute du souvenir tient entre autres à la puissance de ce qu'on prendrait vite pour un détail, parfois une anecdote, qui bouscule et dérange si l'on y prête attention : il y aurait donc un pouvoir "destituant" du souvenir en tant qu'il se construit à chaque fois qu'il se performe.

Ainsi, m'entretenant avec la danseuse Julia Tardy-Marcus, dans son petit appartement de Massy-Palaiseau, en avril 1997, de l'état d'esprit des danseurs modernes quant à la situation politique au début des années 1930, elle répondit que lorsqu'elle avait fait venir Wilhelm Reich pour une rencontre avec les danseurs de l'Opéra de Berlin, au tout début des années trente, celui-ci lui avait dit en sortant : « Je n'ai jamais vu un milieu si apolitique et aussi peu intéressé par la sexualité. » Et elle me précisa : « C'est difficile de comprendre aujourd'hui l'apolitisme des danseurs de l'époque ou leur aveuglement volontaire à ce qui se passait [...]. Il a un fanatisme dans le corps qui danse [...], c'est comme une drogue si j'ose dire [...], alors pourvu que vous dansiez, le monde peut s'effondrer. » Elle nommait, avec une immense économie de moyens, toute la tension entre esthétique et politique de ce moment-là, comme elle analysait les contra-

NOTES

4. Ainsi Mélanie Papin, qui mène aujourd'hui une recherche de doctorat sur la danse en France entre 1968 et 1978, pourra-t-elle sans doute répondre à ces questions.
5. Voir notamment Sylviane Pagès, « Résurgence, transfert et voyages d'un geste expressionniste : une historiographie discontinue et transnationale. Le Butô entre le Japon, la France et l'Allemagne », « Mémoires et histoire en danse », Mobiles n°2, L'Harmattan, 2010.

LÉGENDE

ditions internes propres à la danse d'expression. Peu d'historiens avaient encore nommé si efficacement cette tension. Julia Tardy-Marcus condensait un ensemble de questions sans se poser *a posteriori*. Témoin, elle donnait une forme de leçon d'histoire.

Quels types de savoir historique les souvenirs en danse contemporaine sont-ils ainsi en mesure de produire ? Que "fait" la danse à la discipline "histoire de la danse", et que produisent les danseurs quand ils se penchent sur l'histoire de leur art en historiens ? Que viennent-ils stimuler ou remettre en cause dans les catégories du discours historiographique et dans ses méthodes ? Et réciproquement, que font les historiens au champ de la danse, que viennent-ils bousculer dans les pratiques des danseurs ?

SOUVENIRS ANCIENS, NOUVELLES QUESTIONS

En 2006, le danseur Dominique Dupuy est venu pour un séminaire à l'université de Paris 8, et je bavardais avec lui à la pause-café : lui disant mon désir de travailler un jour sur la danse en 1968, je lui rapportai le souvenir d'un spectateur (l'écrivain Hervé Hamon), étudiant à l'époque, qui avait assisté aux pièces de Béjart : « Étudiants en mai à Paris, on s'identifiait complètement à ces danseurs, ils étaient "dressés à la rhétorique" comme nous l'étions à l'université, et en même temps, ils exprimaient une

riori. Car ces souvenirs activent les neurones historiques, ils condensent en quelques phrases une intuition encore non traitée en histoire de la danse, quant à la complexité du rapport au corps en danse dans ces années-là, qui a fait que 1968 en France, contrairement aux États-Unis (?), n'a pas sans doute trouvé une expression adéquate ou visible en danse à ce moment-là, et qu'il aurait donc eu une vie ultérieure dans le champ chorégraphique, des après-coups, sans doute à la fin des années 1970 ? 1990 ? C'était là une hypothèse à tenter pour un jeune chercheur.

Autre souvenir de recherche, parmi bien d'autres. En 1996, Carlotta Ikeda, suite à une question que je lui pose en vue d'un entretien dans *Mouvement* sur le sens de son nom de scène, me raconte, à mon étonnement, qu'elle l'a choisi en souvenir de la danseuse romantique Carlotta Grisi. Et presque dix ans plus tard, une danseuse contemporaine Fabienne Compét, me raconte qu'ayant démissionné de l'Opéra de Paris, elle partit au Japon suivre les cours d'Ono Kazuo : celui-ci l'accueille, se souvient-elle, en lui disant : « Bienvenue à toi... Pavlova ! » Ces deux souvenirs, en quelques secondes, destituèrent bien des partages historiquement et géographiquement entérinés. Quelles cultures et représentations de la danse classique les danseurs de Butô pouvaient-ils avoir ? Quelle relecture de la chair romantique pouvait éventuellement se lire dans le Butô ? Ces nouvelles questions furent promptes à déclencher le désir d'une histoire transnationale et transhistorique des figures et motifs gestuels, une histoire qui saurait prendre en compte une forme d'inconscient historique dans la circulation des gestes. Il y avait là du grain à moudre, pour plusieurs sujets de thèse, sur la "réception" en histoire de la danse.

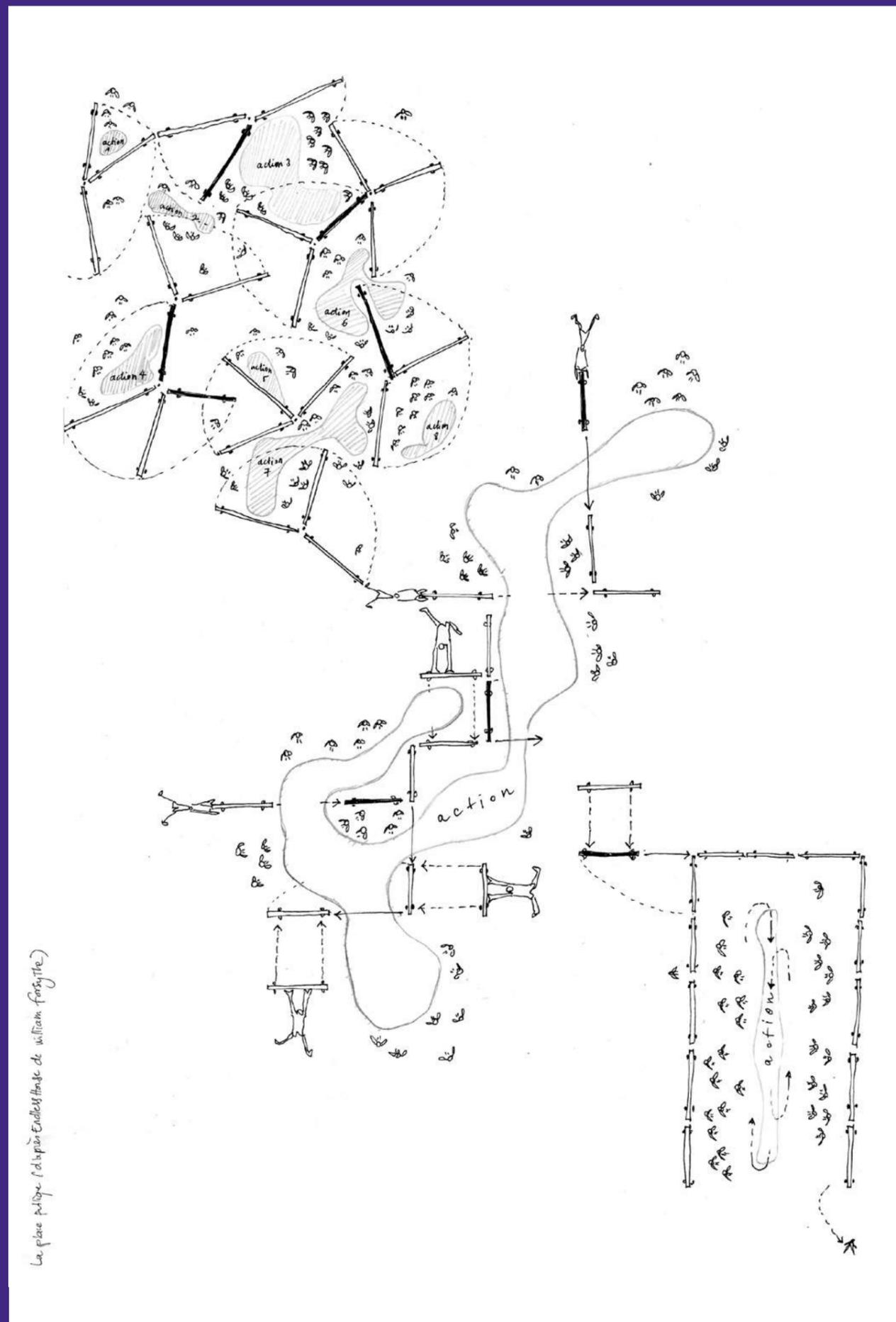
Aussi le dialogue entre historiens et danseurs pour construire le récit historique en danse met-il évidemment en cause ce qui reste encore d'un "ton de certitude" en histoire de la danse, et surtout déplace et transforme les habitudes de travail des uns et des autres. Pour aller vite, on dira que si un danseur entre dans la bibliothèque ou consulte des archives, l'historien entre en quelque sorte aussi à l'école du studio, de la scène et de la salle, pour saisir les traces d'un geste ancien. Ainsi se défait aussi le partage entre ceux qui sont supposés savoir et ne font pas, et ceux qui sont supposés faire et ne savent pas. Et réciproquement.

Dernière anecdote : en 1996, lors d'un séminaire intitulé *danse et politique*, organisé par le CND, je fus marquée par la difficulté de dialogue entre une historienne de la danse (Susanne Franco) et une danseuse (Françoise Dupuy) qui répondit, à propos de l'exposé de Susanne Franco sur la conception du mouvement chez Dalcroze : « Oui, sans doute avez-vous raison... Mais... je ne retrouve pas mon expérience dans ce que vous racontez, vous ne pouvez pas dire cela... et dans la pratique, de toute façon, c'était bien autre chose ! » Je crois avoir alors mieux compris, après-coup, le subtil examen de Ricoeur sur les échanges entre histoire et mémoire. La question n'étant plus prioritairement celle du récit, mais celle de la difficulté propre à un projet en histoire de la danse, où il s'agirait de tenir ensemble deux exigences : à la fois le contrat de vérité sur lequel repose le discours historique et le contrat de fidélité à l'expérience sur lequel repose le rapport ressenti de la communauté des artistes à leur passé. Si l'écart entre véricité et fidélité doit être maintenu, elles devraient s'articuler l'une à l'autre, pour que les découvertes de l'histoire en viennent à enrichir le présent des mémoires, et que le récit des témoins rende les certitudes de l'histoire poreuses à l'expérience et au savoir du geste. ●

Que produisent les danseurs quand ils se penchent sur l'histoire de leur art ?



charge érotique incroyable sur scène», me disait-il. À ce souvenir rapporté, je me souviens que Dominique Dupuy m'avait répondu : « Vous savez, il se passait une chose étonnante à cette époque : les danseurs allaient prendre leur cours de classique le matin à la barre, applaudissaient leur maître à la fin de la classe, et l'après-midi se rendaient écouter ce qui se passait à l'Odéon. » Peu importe de savoir ici si ces dires sont vrais ou non, si ces deux hommes les rediraient aujourd'hui dans les mêmes termes, ou même si je les ai (ré)inventés *a poste-*



La place du geste (d'après Endelstanz de William Forsythe)

Pour une mémoire sensitive

entretien avec Catherine Dunoyer de Segonzac

La pratique du souvenir est au cœur de certains métiers, notamment ceux de journaliste et de programmateur. Catherine Dunoyer de Segonzac, programmatrice depuis près de trente ans, se décrit aux prises avec l'oubli. Elle nous amène en fait à envisager différentes formes de mémoire, informant de façon plus ou moins souterraine notre rapport au corps et à la danse.

CATHERINE DUNOYER DE SEGOZAC a découvert la danse contemporaine à la fin des années 1960, et a commencé à enseigner au début des années 1970. Elle est aujourd'hui directrice de Danse à Lille (Centre de Développement Chorégraphique Roubaix - Nord - Pas-de-Calais), une structure qu'elle a fondée avec Eliane Dheygère en 1983.

Le livre à venir, Gallimard, 1959.

Comment parvenez-vous à vous souvenir de tous les spectacles que vous voyez ?

À chaque fois que j'entre dans une salle de spectacle, il y a chez moi une attente, une grande excitation vis-à-vis de ce que je vais découvrir. Pendant la représentation, je suis une spectatrice extrêmement attentive : je ne "décroche" pas, même dans les cas où je n'adhère pas à la proposition esthétique... Vient ensuite l'après-spectacle — et là, je suis confrontée à ce que j'appellerais mon handicap de mémoire. Je fais partie de ces gens qui oublient les noms, les titres, qui peuvent aller deux fois voir le même film... ou le même spectacle, et ne s'en rendre compte qu'après le lever du rideau. Je reviens d'un festival : si vous me demandez ce que j'ai vu, mon premier mouvement sera la panique, l'impression de n'avoir rien retenu ! Ensuite, bien sûr, je vais vous parler de la pièce magistrale, que je n'ai pas oubliée. Mais je vais avoir du mal à me rappeler toutes les autres... Et dans la plupart des cas, j'aurai perdu le titre, le nom des danseurs, peut-être même celui du chorégraphe.

Toute ma vie, j'ai envié ceux qui avaient de la mémoire. On me dit que cela se travaille, qu'il faut apprendre des vers, etc.. Cela ne fonctionne pas. Alors je prends des notes : je vais au théâtre avec des carnets, sur lesquels je note mes impressions, je décris la scénographie ou l'atmosphère, des anecdotes, en espérant que cela me fournira le déclic nécessaire pour me souvenir de la pièce. Puis je recopie ces carnets sur des fiches, pour les archiver par ordre alphabétique de noms de chorégraphes, en y adjoi-

gnant les feuilles de salle... J'espère toujours un peu que le fait d'écrire inscrira aussi les souvenirs dans ma mémoire — ce qui, malheureusement, n'est pas concluant. Mais au moins, grâce aux fiches, quand un chorégraphe m'appelle, j'ai des éléments pour discuter avec lui. Cependant, je n'aurais bien sûr pas pu exercer mon métier si les œuvres avaient simplement glissé sur moi, et si mon regard critique n'était pas façonné par ce que j'ai aimé — ou pas aimé — dans le travail des chorégraphes. Aujourd'hui, je suis moins complexée par mes problèmes de mémoire, qui n'ont jamais mis à mal ma passion pour la danse, et je me dis que j'ai simplement une mémoire différente. Tout au long de ces années, la danse m'a fait vibrer : je suis profondément convaincue que je vis avec la mémoire de ces vibrations, mais il s'agit d'une mémoire non formalisée, non verbalisée... Ce qui ne l'empêche pas d'être extrêmement active.

Sauriez-vous préciser "l'action" de cette mémoire ?

On pourrait parler d'une mémoire sensitive, qui rend le corps perméable à de nouvelles choses : des influences, des postures, des atmosphères... Pour moi, la danse, c'est ce qui nous permet de développer de nouvelles antennes. Cela m'est arrivé par exemple lors de mon premier cours de Feldenkrais, quand j'ai découvert tout le travail que l'on pouvait faire allongé, simplement en tournant les yeux à droite, puis à gauche ! De même quand j'ai compris, avec Hideyuki Yano, l'intérêt de trouver soi-même le chemin d'un

mouvement, de ne pas se reposer sur les indications des autres, mais sur notre propre vécu. Ou encore lorsque j'ai vu des spectacles qui m'ont bouleversée, comme ceux de Pina Bausch, qui me plaçaient dans un conflit permanent, heurtée et attirée à la fois ; j'étais une balle de ping-pong dans la tempête...

Pour quelqu'un qui décrit sa mémoire comme inconsciente, vous relatez des souvenirs très précis...

Les souvenirs viennent en parlant ! Si, au lieu de me proposer un entretien, vous m'aviez demandé d'écrire, l'exercice aurait été très difficile pour moi. C'est dans l'oralité que ma mémoire s'active...

Votre récit me rappelle l'opposition que Maurice Blanchot établit entre le souvenir et la volonté de retenir en archivant : « Qui, plus que Proust, désire se souvenir de lui-même ? C'est pourquoi il n'est pas d'écrivain plus étranger à l'enregistrement au jour le jour de sa vie. Qui veut se souvenir doit se confier à l'oubli, à ce risque qu'est l'oubli absolu et à ce beau hasard que devient alors le souvenir. » Ce que vous appelez un handicap de mémoire est peut-être votre façon de vous confier à l'oubli — pour laisser au souvenir la possibilité de surgir...

En effet, il est peut-être logique que j'oublie : "retenir" est un mouvement qui m'est très étranger. J'aime au contraire tout ce qui s'ouvre et nous emmène vers l'avant... ●

propos recueillis par Marie Glon

Crise du texte et crise de la mémoire

À PARTIR DE *ADMIRING LA ARGENTINA* DE KAZUO ONO (1977)
par Hervé Gauville

Nous avons demandé à Hervé Gauville d'évoquer sa pratique de l'écriture et du souvenir, à partir d'une pièce elle-même fondée sur un souvenir de danse.

Je me souviens d'un homme qui se souvenait d'une femme. Mais déjà cet incipit dérange. Enfant, il m'avait été inculqué qu'on ne doit jamais commencer une lettre par « je ». À l'université, les étudiants apprenaient à écrire « nous » à la place de « je ». Dans le journalisme que j'ai pratiqué un temps, le pronom personnel à la première personne du singulier était proscrit au profit de formules dilatoires telles que « on apprend à l'instant », « des sources bien informées », etc.. Suivant ces préceptes professionnels, l'article que je rédigeais alors pour parler de cet homme commençait ainsi : « Il a soixante-treize ans, il en paraît le double » et non par : « Je me souviens d'un homme qui se souvenait d'une femme ». Il est vrai qu'à ce moment-là, mon souvenir de cet homme datait de quelques heures à peine puisque je venais de le découvrir dans le spectacle qu'il offrait au quatorzième festival de Nancy. Aujourd'hui, plus de trente ans ayant passé, ce souvenir risque de perdre sa fraîcheur. Et pourtant non. Il s'est plutôt décanté comme un vin de jeunesse dégageant ses arômes à la faveur du vieillissement. Georges Pérec pourrait aussi me servir de sauf-conduit pour cette expression incantatoire du « je me souviens ». Il vaut mieux se passer de cette caution qui a servi à ses thuriféraires jusqu'à l'usure, à maintes occasions. Cela dit, le souvenir, pour briller d'un vif éclat, parfois s'éteint comme une allumette. Ainsi, de l'article cité, rien d'autre que cette première phrase ne me revient. Autant donc abandonner le reste à l'oubli, au bienheureux oubli.

Je me souviens d'un homme qui se souvenait d'une femme. Mais, de cette femme dont il se souvenait, moi, pour ne l'avoir jamais connue, je ne me souviens pas. C'est une autre dont je me souviens qui était là en même temps que lui sans toutefois être avec lui. Cette autre femme que je voyais pour la première fois s'appelait Pina Bausch et dansait dans un café nommé Müller au milieu de chaises et de tables qu'elle menaçait sans cesse de renverser et toujours une main secourable au dernier instant lui ouvrait un passage. Et cette femme blanche et maigre est restée associée à cet homme habillé en femme blanche et maigre que je voyais aussi pour la première fois et qui dansait un hommage à une danseuse espagnole surnommée *La Argentina* que je n'avais, elle, jamais vue danser. Il y avait une raison à cela. Elle était morte en 1936 à Bayonne où je ne naîtrais que bien plus

tard. Deux guerres, d'Espagne et mondiale, nous séparaient et bien d'autres choses encore. Et donc cet homme dont je me souviens à présent s'appelait Kazuo Ono ou, du moins, se serait appelé ainsi si la mode orthographique n'avait pas, à plusieurs reprises, modifié son patronyme. Celui-ci étant la transcription du japonais commença par s'écrire Ono pour faire traîner la voyelle initiale. Puis, afin de la faire traîner davantage, il opta pour un accent circonflexe, de préférence placé sur le deuxième « o », la typographie du O majuscule accentué n'étant pas toujours très pratique. Donc Oôno. C'était une époque qui aimait les circonflexions. Il y avait ainsi un chapeau sur le « i » de Min Tanaka et il y en avait un aussi sur le « o » de butô. Comme on ne pouvait en rester là, Oôno migra vers Ohno et s'y stabilisa de longues années. Apparut enfin, timide, un Ono qui ne réussit pas à supplanter Ohno, mais, discret, se rangea à ses côtés. Ces variations orthographiques valent pour l'incertitude qu'elles désignent dans l'accueil, la réception et l'écoute de personnages et de danses difficiles à entendre. Quant à Ono, il a pour lui la simplicité d'un palindrome concis. Il ne faut pas croire que ces variations accentuées sont vains jeux de signifiants et que la danse, puisque après tout c'est d'un souvenir de danse qu'il s'agit, n'ait rien à y faire. Et il n'est peut-être pas sans intérêt que Nancy soit à la fois le nom d'une ville et un prénom de femme tout comme *La Argentina* est le surnom d'une danseuse et le nom d'un pays. Ces variations onomastiques traduisent assez bien, non pas quelques secrets dissimulés dans le chiffre des lettres, mais l'allure funambule qu'a soudain adoptée, en 1980, l'apparition aussi fugace que persistante de Kazuo Ono. Pour une critique chorégraphique, il n'y avait guère de mots, pas de noms, pour désigner ou simplement dire une danse jamais vue, en tout cas jamais vue comme ça, dans ses atours et son aspect déjà fantomatiques. Le public de Nancy contemplant une femme qui n'en était pas une et qui devenait, par la grâce d'une danse qui ne ressemblait pas à une danse, l'incarnation d'une fleur. D'abord une artificielle fichée dans sa coiffe et enfin un bouquet en guise de finale. Cela réveillait une vague réminiscence culturelle. N'appelait-on pas *onnagata* ces acteurs masculins du théâtre kabuki qui interprétaient des personnages féminins ? *Onnagata*, *Ono-gata*, les sons balbutiaient, les noms dérapaient, les genres se mélangeaient.



LÉGENDE

PRESQUE RIEN

D'où venaient ces gestes ralentis par d'invisibles algues ? L'impression, à la découverte de cet *Hommage à La Argentina*, était celle de quelque chose qui allait commencer, mais qui ne commençait jamais, comme si tout ce que faisait Ono, ses cassures de bras, ses genoux cagneux, cette échine tordue, comme si tout cela préfigurait une danse à venir. La danse était là, sur le point d'éclore, il suffisait d'attendre, voilà, ça y était, et puis rien. Un rien qui n'en finissait plus de faire des ronds dans l'air et des courbettes dans l'éther à la manière d'un ectoplasme rassemblant ses lambeaux.

Rentré à l'hôtel passablement ébranlé dans mes encore trop fraîches connaissances chorégraphiques, je me disposais, comme d'habitude, à lire les notes crayonnées au cours du spectacle pour, de ces instants qui m'avaient paru singuliers ou plus importants que d'autres, tenter de rédiger un compte-rendu. Soudain se produisit ce que je pris alors pour une infortune et qui se révéla vite être une bénédiction. J'avais égaré mon carnet et donc adieu le secours des remarques gribouillées. Faute de mots, il fallut se rabattre sur le corps. Les mouvements de Kazuo Ono m'ayant semblé de faible envergure et d'énergie très mesurée, je tentais de les reproduire, pour ultérieurement les décrire, devant l'armoire à glace de ma chambre. J'ai tout de suite compris que le presque rien du danseur Ono resterait à des années-lumière de mes gesticulations empruntées.

Dès lors, le dilemme devenait crucial. Ne pouvant m'appuyer ni sur le secours d'écrits hâtifs saisis au cours de la représentation ni sur le recours à un mimétisme gestuel peu convaincant — pour rester dans l'euphémisme —, je n'avais d'autre solution que courir après les images plus ou moins nettes que ma mémoire avait retenues. Course vaine, les souvenirs s'estompaient dès qu'approchés et, surtout, je me rendais compte que j'étais en train de les fabriquer sans vergogne. La fleur qu'Ono portait, comme je le croyais, dans ses cheveux n'était-elle pas

D'où venaient ces gestes ralentis par d'invisibles algues ?

plutôt plantée sur un chapeau et était-elle un bouquet ou l'absente de tout bouquet ? La robe longue dont il était costumé était-elle blanche, comme je commençais à en douter, ou noire ? Évoluait-il pieds nus ou chaussé d'es-carpins ? Au fur et à mesure que je battais la campagne des réminiscences, chaque détail menaçait de s'inverser, se décolorer ou disparaître. Quant aux mouvements exécutés par le danseur, ils étaient si ténus et si fragilement ralentis que j'avais bien de la peine à en dessiner les trajectoires. À peine surnageait un sourire d'outre-tombe d'une douloureuse douceur.

PARIER SUR L'OUBLI

Je ne me souviens plus très bien d'un homme qui lui-même ne se souvenait peut-être pas si bien que ça d'une femme. La vulgate prétendait alors que le danseur japonais aurait été, à l'âge de vingt-trois ans, bouleversé par la découverte de *La Argentina* se produisant en 1928 sur la scène du théâtre impérial de Tokyo. Elle ne mentionnait pas que la rencontre fût réciproque et aucune biographie de la danseuse espagnole née à Buenos Aires ne rapporte que celle-ci ait été, fût-ce de loin, sensible à l'admiration de ce jeune spectateur. Il est vrai qu'à la différence de l'amour, l'admiration ne réclame ni retour ni reconnaissance. Il fallut néanmoins attendre presque cinquante ans pour que Kazuo Ono mette cette admiration en scène, longtemps après la mort de son idole. Voilà pourquoi il m'apparaît que cette résurrection en forme de métempsychose, loin de s'appuyer sur les ressources incertaines d'un souvenir si lointain, s'est élaborée à partir de l'oubli, lui-même bien plus capable que la mémoire d'inventer, et non pas reproduire, la vision d'une danseuse éperdument chérie. Une danseuse davantage qu'une femme et peut-être même une danse davantage qu'une danseuse. Ceci explique en partie comment un vieillard oriental incarnait au plus près de la vérité, c'est-à-dire de l'oubli, une jeune femme occidentale. Ono ne

ressemblait en rien à Antonia Mercé, il en était simplement la réincarnation ou plutôt l'avatar. Parier sur une vérité de l'oubli revient ainsi à miser sur les vertus de l'image émergeant à la conscience comme, après un naufrage, une épave remonte à la surface de l'eau, ce qu'on appelle ailleurs un bois flotté. Et ici, ce n'est pas la vieillesse qui est un naufrage, mais la mémoire.

Le bois flotté serait cette palette sur laquelle le scribe grave les caractères de son texte. L'activité critique consiste dorénavant, du moins telle que je la conçois et la pratique, à fabriquer de l'écrit sur les décombres de la mémoire ou, plus précisément, à transformer ces ruines du souvenir en phrases, à la manière dont un Hubert Robert peignait la grande galerie du Louvre sur les ruines imaginaires du musée. Critiquer reviendrait donc à mettre d'abord en crise, ou en doute, ce que la mémoire s'est efforcée de conserver, c'est-à-dire de trahir, selon le modèle fourni par la traduction (*traduttore, traditore*). Traduire une arabesque par une ellipse, une torsion par une anacoluthie, une cambrure par une prolepse sont des acrobaties rhétoriques qui réussissent quelquefois à faire illusion. Toujours est-il qu'il n'y a pas d'autre alternative qu'entre restitution mémorielle, à mon sens toujours sujette à caution, et pari sur l'oubli. Il y va avant tout d'un acte de confiance qui prend sa source dans l'élan enfantin du jeu de rôles ainsi parlé : « À toi maintenant, on dirait que tu serais mort. »

Dans cette optique, l'exemple d'Ono n'est pas choisi au hasard puisque son hommage à *La Argentina* fonctionne de la même manière. En effet, loin de tenter une opération de sauvetage mimétique d'avance vouée à l'échec, le danseur s'efforce d'oublier le spectacle qu'il a (peut-être) vu pour récupérer des gestes, des postures, des attitudes, des mouvements, des saluts, mais aussi son costume, sur la décharge de sa mémoire. C'est peu dire qu'Antonia Mercé ne se reconnaîtrait pas dans ce portrait posthume où toute recherche de ressemblance est non seulement congédiée, mais carrément piétinée. L'hommage était d'autant plus fidèle qu'il s'élaborait au prix d'une défiguration.

Défigurer le joli visage de la danseuse, défigurer une vieille peau pour la flétrir jusqu'à l'outrage étaient sans doute les conditions *sine qua non* d'une telle transfiguration. Passer de *La Argentina* à Kazuo Ono relève d'un bouleversement de formes et d'apparences qui autorise ce passage d'une surface corporelle à une autre, par-delà les années et les continents, ce qu'en d'autres lieux on désigne sous le terme de transfert. Et, comme on le sait, le transfert, c'est l'amour. Personne, assistant à cette première française d'*Hommage à la Argentina* au festival de Nancy, personne, un seul instant, n'en a douté. Oui, mais quel amour ? Amour d'une femme disparue ou amour d'une silhouette que la mémoire accompagne vers l'oubli ? Cet amour ne serait-il pas plutôt celui de la connaissance, amour d'une sagesse qui se transmet à l'aveugle, mains tendues vers l'épiphanie d'une danse tout droit sortie de la nuit des temps ?

À présent, je me souviens d'une femme qui se souvenait d'un homme. Mais ceci est une autre histoire. ●

Transformer ces ruines du souvenir en phrases

Revoir les longues phrases dans traduire et trahir

HYPOTHÈSE DE RÉINTERPRÉTATION

par Rita Quaglia

Faire vivre en nous le souvenir d'une pièce que nous n'avons pas vue... C'est ce que Rita Quaglia propose avec le solo *Hypothèse de réinterprétation*, qu'elle a créé en 2009.

RITA QUAGLIA est née à Naples, et découvre la danse contemporaine en France dans les années 1980. Son parcours d'artiste interprète commence avec Régine Chopinot, Bernardo Montet et Catherine Diverrès, et se poursuit avec Mathilde Monnier, François Verret, Francesca Lattuada et le metteur en scène Jean-François Peyret. Elle crée aussi ses propres projets chorégraphiques, en collaboration avec Lluis Ayet. Ils fondent ensemble l'association Acta en 1997. En 2006, ils sont lauréats de la fondation Beaumarchais pour la création Bleu de Terre Rouge.

NOTE

1. Conception et interprétation : Rita Quaglia, en collaboration avec Loïc Touzé.
Regard extérieur : Carole Perdereau.
Partition sonore : Henri-Bertrand Lesguillier.
Suivi artistique et technique : Lluis Ayet.

Je suis danseuse et chorégraphe, et j'occupe aussi, depuis de nombreuses années, une autre place dans le milieu de la danse : celle de spectatrice, une spectatrice avertie et sensible, avant tout, à ce qu'elle aimerait interpréter. Une pièce m'éblouit quand, sans présumé et sans préavis, mon regard devient celui du corps, un regard physique qui me projette mentalement sur le plateau ; d'où mon intérêt, dans le cas de pièces de groupe, pour des hypothèses de réinterprétation solitaire, sorte de réappropriation possible, à échelle réduite, de pièces conçues pour plusieurs interprètes. Cet intérêt, bien que souvent présent, n'a jamais pris une forme concrète. Mais ce soir de janvier 2007 les choses en sont allées autrement... Comme je le dis dans le texte du solo : « Dès que ça a commencé j'ai eu l'impression que j'étais en train de la faire, j'étais en train de la danser... C'était dans un théâtre à Paris et j'étais assise par là, juste devant... Mais c'est vrai que ce n'est pas la première fois que ça m'arrive de voir une pièce, et comme je suis aussi interprète, d'avoir envie de la danser, de me sentir projetée dans l'espace avec les danseurs qui sont là... de m'imaginer en train de danser avec eux. Et parfois, je suis même jalouse de ne pas avoir été choisie par le chorégraphe pour la danser. C'est vrai que la plupart des fois, je me laisse traverser par ce désir et ça s'arrête là, j'attends qu'il me traverse et qu'il s'estompe avec le temps. Ça me suffit comme ça.

Mais cette fois-ci, pour cette pièce-là, j'ai voulu en savoir plus, j'avais besoin de comprendre qu'est-ce qui avait pu faire sens et désir en moi à ce point-là, au point de me mettre au travail physiquement, dès le début, à ma place de spectatrice... »

Je me rappelle avoir été littéralement happée par la pureté et la force du propos, au point de ressentir le désir

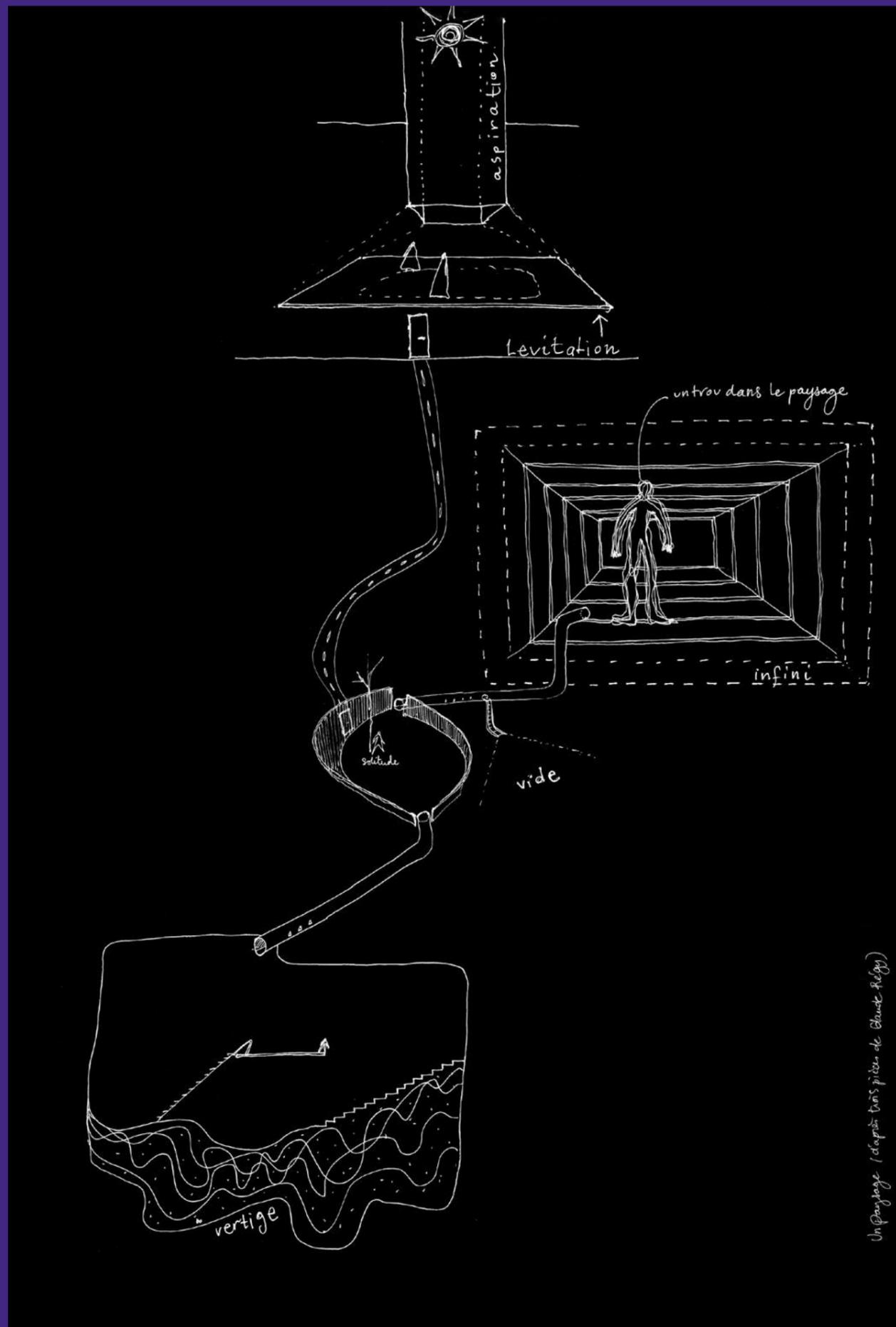
physique d'éprouver la blancheur aveuglante du dispositif scénique, la densité de la matière sonore, les subtiles géographies rythmiques des interprètes. Plusieurs mois après, je n'avais toujours pas oublié mes impressions, et mon désir de faire naître un acte chorégraphique de ce premier impact était toujours aussi fort.

APPROCHER LES SOUVENIRS DES INTERPRÈTES

Je me souviens aussi que le soir même, j'ai commencé à m'interroger sur la méthodologie du chorégraphe et des interprètes, et je me suis aperçue que cette interrogation est celle qui revient constamment dans les rencontres avec le public après un spectacle : de quelle façon avez-vous travaillé ?

La curiosité du public quant au processus de création apparaît toujours légitime, mais les réponses données par les créateurs donnent un aperçu des choses qui parfois diffèrent du vécu des interprètes. Il m'est apparu alors intéressant de m'adresser directement aux interprètes et presque une année après, j'ai commencé une série d'interviews avec elles. Je voulais mieux comprendre comment chacune s'était confrontée aux propositions de

C'était dans un théâtre à Paris et j'étais assise par là, juste devant...





travail du chorégraphe et comment, à chaque représentation, elles œuvraient intimement pour rendre lisible en scène les propos chorégraphiques.

En réécouter les enregistrements des voix de ces femmes en prise avec leurs souvenirs, parfois dans la nécessité de s'exprimer par le geste avant la parole, j'ai été frappée par leur puissance évocatrice. La voix, surtout quand elle traverse des corps qui ont été habités par le mouvement, porte en elle, comme le souffle, toutes les nuances dynamiques de nos états physiques et émotionnels.

TRADUIRE ET TRAHIR

Certains de ces témoignages enregistrés m'ont servi comme une matière sonore, sur laquelle je me suis souvent appuyée dans l'élaboration de ce solo, cette "hypothèse" : une forme nouvelle, qui traduise, tout en le trahissant, le propos chorégraphique de la pièce d'origine. Car ce projet de solo relevait pour moi d'un double défi : d'une part, il s'agissait de donner, à ceux qui n'auraient pas vu la pièce, la possibilité de s'en faire une image mentale. Pour cela je voulais engager avec les spectateurs une relation sincère, proche de l'acte documentaire, en m'appuyant sur les conversations avec les interprètes et en réinterrogeant le dispositif scénique, la partition sonore et lumineuse, pour les faire exister autrement, peut-être dans une échelle différente, à la mesure d'un seul corps. D'autre part, au-delà de cet aspect documentaire, il y avait le projet d'une performance de danseuse, pour laquelle je voulais me plonger dans ce qui avait fait la singularité des différents "actes dansés" de la pièce, de ces multiples "événements rythmiques", retrouver les chemins à la fois imaginaires et matériels empruntés pendant le processus de création.

LE PROBLÈME

J'avais fait part au chorégraphe de mon désir de me lancer, à partir de sa pièce, dans ce projet de solo, et je lui avais demandé sa collaboration. J'ai ensuite commencé à chercher des moyens pour monter ce projet. C'est à ce moment-là que le problème est arrivé. J'en parle dans le texte du solo :

« Le problème est que, déjà trouver les financements pour un projet de danse c'est un peu long, mais en plus quand le projet concerne une autre pièce et que la pièce concernée n'est pas une pièce de répertoire, elle n'est pas inscrite dans nos mémoires collectives, donc elle ne fait pas partie de notre patrimoine chorégraphique, et très peu de monde l'a vue... et en plus il n'existe pas de documents vidéo, c'est encore plus long. »

J'étais décidée à ne jamais plus revoir la pièce, pour laisser place à une reconstitution imaginaire et hypothétique. Mais, entre le moment où j'avais commencé à réfléchir à ce projet et le moment où j'ai trouvé les moyens nécessaires à sa mise en place, il s'est écoulé si longtemps — presque deux ans et demi — que, le jour venu, la mémoire a fait défaut. J'avais pensé que je me souviendrais corporellement de la pièce, mais, une fois en studio, c'était mon vécu de danseuse, mes habitudes qui faisaient surface. Il a fallu trouver une stratégie pour donner corps à mes oublis et c'est de cette façon-là que la pièce d'origine a commencé à apparaître : à travers tout ce que elle n'avait jamais contenu.

« Par exemple ce dont je suis sûre c'est que dans cette

pièce-là personne ne parle... il n'y a pas d'adresse directe envers le public, ni par la parole, ni par le regard... mais il n'y a pas non plus des regards absents, ou des regards perdus. Aucune intention expressive dans le regard, pas de joie, pas d'agressivité... pas de regards dans la nuque, d'ailleurs je suis sûre aussi de ne pas avoir vu des marches très ténues, comme sur un fil et aspirées par le vide... »

Quand on m'a demandé d'écrire ce texte pour un dossier consacré au souvenir, ma première réaction a été de dire que pour moi, *Hypothèse de réinterprétation* parlait moins de souvenir que d'oubli.

HYPOTHÈSE DE RÉINTERPRÉTATION AUJOURD'HUI

Hypothèse de réinterprétation aujourd'hui pourrait être définie comme une partition en trois mouvements :

1^{ère} partie — Dès que ça a commencé...

Ici tout est écrit minutieusement, chaque chose a son rythme, son intention, sa place. C'est la partie la plus délicate pour moi, c'est là que l'espace mental des spectateurs peut s'ouvrir ou se fermer, selon l'état dans lequel je m'adresse à eux. C'est là qu'il faut les convoquer au présent, ne pas être dans la mémoire d'une partition verbale et gestuelle déjà existante, mais chercher les mots, même s'ils ont été répétés mille fois. N'étant pas actrice, ne pouvant pas m'appuyer sur les outils dont disposent

et aux matériaux collectés pendant mon enquête, j'arrive à bricoler une maquette du décor de la pièce d'origine, en miniature. Dans cette scénographie fragile et improvisée, je laisse apparaître des paysages, rythmiques et poétiques. Il faudrait pouvoir s'émerveiller dans le dévoilement de cette sorte de géodynamique de l'intime. Il y a beaucoup d'ambiguïté ici : un va-et-vient continu entre l'être interprète et l'être spectateur.

Une fois le travail abouti, nous nous sommes rendu compte que cette hypothèse était devenue un objet chorégraphique autonome et qu'elle aurait aussi bien pu parler d'une autre pièce, ou de toutes les autres pièces.

Lors des premières ouvertures publiques du travail en studio, il y avait des personnes qui voulaient absolument savoir le nom de la pièce d'origine, et si par hasard elles en avaient été spectateurs, elles devenaient comme prisonnières de la comparaison. Il y en avait d'autres qui ne voulaient pas savoir (peur d'être déçues?...). Quant à nous, nous souhaitions que chacun, en m'écoutant, puisse puiser dans son propre univers pour se construire des images mentales d'une pièce à lui, une pièce qui surgirait non pas du souvenir d'une œuvre précise, mais d'une mémoire plus vaste et pas comparative. Oui, finalement il s'agit bien de "se souvenir de la danse", mais sans doute plus pour qui a bien voulu venir me voir que pour moi... Avec peut-être au bout du compte une interrogation : est-ce que ce dont il est question dans cette hypothèse a vraiment existé? ●

La voix porte en elle, comme le souffle, toutes les nuances de nos états physiques et émotionnels

les acteurs, je cherche à me mettre dans un état volontaire d'amnésie, à travailler avec les mots comme j'ai toujours cherché à le faire avec le geste : faire en sorte que chaque élan, chaque mouvement m'étonne par sa force, sa poésie, sa sensibilité, être à chaque fois unique et singulière dans la répétition du même.

Cette relation sincère et complice aux spectateurs, je voudrais l'établir avec chacun d'entre eux, je voudrais que chacun puisse penser ce que l'un d'eux m'a dit après une représentation : « Personne ne s'est jamais adressé à moi en tant que spectateur de cette façon-là... »

2^e partie — Les partitions en mouvement

Rien n'est écrit à l'avance dans cette partie. On entend la voix de certaines des interprètes de la pièce d'origine lire des partitions qu'elles avaient écrites, en bonne partie elles-mêmes, et qui avaient servi comme matériaux de base pendant leur création. Ici il faut juste se mettre au travail, oublier l'état de représentation, sans pour autant couper le lien avec le spectateur. C'est à partir d'un mot, d'une phrase, d'un rythme, d'un état, d'une image que le corps entier s'active et répond par le mouvement aux partitions entendues, restant à la lisière entre la traduction et la trahison. L'enjeu étant de ne pas se laisser emporter par un état d'improvisation, de rester à l'écoute de la partition que l'on entend, et de jouer avec ces mots — pour les respecter ou pour s'en éloigner.

3^e partie — La maquette

Finalement, en m'accrochant à quelques souvenirs épars

histoire(s)

par Olga de Soto

Olga de Soto relate le processus de création de sa pièce *histoire(s)*, “vidéo-performance documentaire”, qui met en scène les souvenirs des spectateurs d’un ballet de 1946.

OLGA DE SOTO se forme à Madrid et au CNDC d'Angers, puis commence à travailler avec Michèle Anne De Mey, Claudio Bernardo, Pierre Droulers, Felix Ruckert, Jérôme Bel et Boris Charmatz. En 1995, elle fonde la compagnie Abaroa. Elle est actuellement chorégraphe en résidence à Charleroi/Danses (Bruxelles).

En septembre 2002, je reçus une commande pour créer une pièce courte en hommage au *Jeune homme et la Mort*, ballet mythique de Roland Petit, créé d'après un argument de Jean Cocteau, interprété par Jean Babilée et Nathalie Philippart. La première eut lieu au théâtre des Champs-Élysées, à Paris, le 25 juin 1946, c'est-à-dire presque deux ans après la libération de cette ville et un peu moins d'un an après la fin de la seconde Guerre mondiale. La pièce courte qui m'était commandée devait quant à elle être créée en juin 2003, dans le cadre de la programmation *Hommages* du théâtre Culturgest, à Lisbonne.

Je me rappelle très bien être restée assise là, bouche bée devant l'ordinateur, clouée à ma chaise, à relire plusieurs fois de suite le mail que je venais de recevoir. Je me trouvais devant une invitation que je n'arrivais pas bien à comprendre. Je me suis beaucoup questionnée quant à l'objectif, au sens et à l'utilité de l'hommage en soi, d'autant plus qu'on m'invitait à rendre hommage à une pièce dont les “acteurs” principaux étaient, pour la plupart d'entre eux, à ce moment-là, encore en vie. Je suis vite arrivée à la conclusion que je ne voulais pas rendre hommage à ce spectacle. Néanmoins, en réfléchissant au sujet-objet de la commande, j'ai dû reconnaître que, quand bien même je connaissais le ballet dont il était question et son importance dans l'histoire de la danse française, son impact réel restait pour moi un mystère d'une autre époque.

Consciente de l'impasse dans laquelle je me trouvais, ayant cette tendance naturelle à interroger la mémoire et à tenter de trouver les traces, les empreintes, les strates que des expériences vécues peuvent laisser — tendance qui était déjà un élément fondamental dans mon travail —, je décidai de me pencher tout d'abord sur mon souvenir du *Jeune Homme et la Mort* à moi. En avais-je un ? Feuille et stylo en main, et après quelques minutes les yeux fermés, des images fulgurantes d'un film en noir et blanc firent surface... Jean Babilée, en équilibre sur la pointe des pieds au bord d'une chaise basculant vers le sol, des pirouettes insensées avec une jambe tendue au dessus d'une table... Une femme à l'expression sévère et au regard noir... Babilée encore, danseur extraordinaire aux mouvements poignants, le visage renversé sur un lit à moitié défait, cigarette en main... Des tremblements de mort du pendu mourant, suspendu à la potence... Puis,

Mikhail Baryshnikov, souple, énergique, surprenant ; plongé à l'intérieur de son corps désespéré, puis à l'arrêt en plein vol, au milieu des trajectoires de ses sauts hallucinés, hallucinants... Peu de choses finalement. La trace de ces quelques images ne justifiait pas de répondre positivement à cette invitation, mais mon incapacité à comprendre l'impact de cette œuvre-là me fit réaliser que durant les huit ans de travail que j'avais consacrés au thème de la mémoire, je ne m'étais jamais posé la question de la mémoire perceptive des spectateurs.

À LA RECHERCHE DES SPECTATEURS DE 1946

Je décidai alors de me poser le défi d'aller à la recherche de ceux qui auraient assisté à la première du *Jeune Homme et la Mort*, le 25 juin 1946, à Paris, afin de les interviewer et d'essayer de reconstruire la description du récit par le biais des traces que le spectacle aurait laissées chez les témoins trouvés. Je souhaitais également essayer de situer l'œuvre dans le contexte historique de sa création. J'avais l'impression qu'étant née à une autre époque, et n'ayant donc pas vu ce spectacle au moment de sa création — en pleine après-guerre —, je n'étais pas réellement en mesure de comprendre son impact. J'acceptai l'invitation, intéressée par les thèmes abordés dans l'œuvre — la vie, l'amour et la mort — et aussi parce que la date de sa création, et les presque soixante ans écoulés depuis lors, me permettaient véritablement de mettre la mémoire à l'épreuve. Il y avait également d'autres questions sur lesquelles j'avais envie de m'interroger, et face auxquelles *Le Jeune Homme et la Mort* me paraissait être un bon prétexte. Ces questions touchaient notamment à la définition de l'art vivant, à son utilité, à son impact et à sa pérennité.

Le moteur du projet consistait à se demander comment visiter une œuvre phare de l'histoire de la danse, la danse étant entendue comme art vivant. Je pensais aux personnes qui étaient dans la salle en 1946, au public, à ceux qui avaient été marqués, touchés par ce spectacle... sans les connaître, sans savoir très bien comment les chercher ni comment faire pour les trouver. Je spéculais au sujet des souvenirs que ces gens pouvaient encore avoir ou ne pas avoir, aux souvenirs qu'ils auraient pu garder de l'argument, des personnages, des interprètes, de la cho-



régraphie, du décor, des costumes, de leurs ressentis, de leurs émotions... Cette spéculation a assez vite laissé la place à ce qui est devenu une sorte d'enquête. J'élabore des listes de noms de personnes qui auraient pu être là, le jour de la première : des comédiens, des peintres, des danseurs, des metteurs en scène, des musiciens, des décorateurs, des costumiers... Je faisais des listes sans savoir qui pouvait être encore en vie. Je cherchais des biographies, et mes listes devenaient des listes de morts. Des jours entiers, des heures et des heures pour trouver des dates de décès. Mais au fond, je voulais trouver de simples “vrais” spectateurs, c'est-à-dire des gens qui ne faisaient pas partie du milieu artistique de l'époque, des personnes anonymes dans la salle. Le théâtre des Champs-Élysées n'avait pas d'archives pouvant apporter des réponses à ce genre de recherches.

Après quatre mois de quête infructueuse, je décidai de publier une annonce dans les journaux. J'invitai alors Vincent Druguet, complice de longue date et collaborateur sur ce projet, à se joindre à moi et à jouer le rôle de mon contact en France... L'annonce fut publiée le 26 mars 2003 pour la première fois, et le jour de sa parution, tôt le matin, Vincent commença à recevoir des coups de fil de spectateurs émus, curieux et désireux de partager leurs souvenirs. Vincent récoltait et me transmettait les informations au fur et à mesure des appels. Neuf au total. Ils habitaient un peu partout en France, et ils venaient se joindre à la minuscule liste que j'avais pu déjà établir. Je pris ensuite le relais, je téléphonai aux personnes qui avaient répondu à l'annonce, tout en continuant de chercher à entrer en contact avec les danseurs qui avaient créé le spectacle. J'interviewai Jean Babilée, au début du mois d'avril, chez lui, à Paris ; mais, malheureusement pour moi, une rencontre avec Nathalie Philippart ne fut pas possible...

CRÉER LA RENCONTRE DES SOUVENIRS

Cependant, je pouvais commencer à interviewer des spectateurs. Je souhaitais les rencontrer chez eux, et je m'étais fixé comme objectif de le faire une seule fois... J'avais décidé d'y aller seule, de les filmer et d'enregistrer leurs témoignages en essayant de donner une priorité totale au rapport d'intimité qui pourrait se créer entre eux et moi, sans la présence d'une tierce personne. Je voulais prendre le temps de les écouter vraiment, les regarder, attendre ; leur laisser tout le temps dont ils auraient besoin, afin que la parole se délie et que des souvenirs surgissent. Lors de chaque rencontre j'essayai de rester le plus silencieuse possible, une fois l'interview commen-

cée, et de ne pas répondre aux questions directement liées au spectacle — que les spectateurs interviewés pouvaient éventuellement avoir envie de me poser —, sauf une fois l'interview terminée. Vu le nombre de spectateurs trouvés, et vues les limitations financières et temporelles auxquelles j'étais confrontée, je devais faire des choix : je décidai de me consacrer aux spectateurs qui habitaient dans le Nord de la France avant d'aller rencontrer ceux du Sud pendant l'hiver, avec le risque que certains d'entre eux ne soient alors plus là — ce qui fut malheureusement le cas.

Durant le printemps 2003, j'interviewai un total de cinq personnes. La première rencontre me bouleversa. Dès la deuxième rencontre, je me trouvai surprise par la densité de la matière, sa précision et son étendue. Après quatre interviews j'étais perdue, noyée au milieu des mots. Je décidai de commencer à transcrire les témoignages, afin de les analyser et les décortiquer pour leur donner forme. Je travaillais à l'ordinateur. C'était la danse des doigts. Je donnais aux phrases des couleurs. Je me fixais des objectifs, une direction à l'intérieur de ces pensées que je séparais, que je joignais à celles des autres. Sur le papier, les spectateurs interviewés commençaient à se répondre. Je fis ensuite des maquettes sonores, sans images, en divisant la matière par thèmes, et en essayant de trouver un rythme, des pauses, une articulation. C'est à ce moment-là qu'entra en scène Montxo de Soto, mon frère, pour réaliser le montage vidéo, en faisant en sorte que les images des spectateurs que j'avais rencontrés, se rencontrent. En juin 2003 je créai une première étape, la pièce courte qu'on m'avait commandée, à Lisbonne.

Le temps passait, je continuais de travailler. Durant les diverses étapes du montage mes questions étaient multiples. Complexes. Elles touchaient aux êtres, à leur parole, à leur mémoire. Comment agencer ces voix avec justesse ? Comment être juste dans le temps ? Comment concevoir un rythme pour le spectacle sans trahir leur rythme à eux ? Tout au long de l'été, je n'arrêtai pas de penser aux différents sens du mot “histoire”... Comment aller d'une histoire, en passant par l'Histoire, à des histoires ?

UNE DANSE À FABULER

Histoire(s), la pièce née de ce travail, été créée en 2004 au Kunstenfestivaldesarts, à Bruxelles. Le travail de documentation que j'avais réalisé parallèlement à la recherche de témoins, durant tout le processus de création, m'avait permis d'être en contact avec divers documents d'archives : des films du ballet, des photographies, des



dessins de la scénographie et des costumes, des articles de presse de l'époque, etc.. Mais durant le travail de montage vidéo et de construction d'*histoire(s)*, le choix de ne rien montrer du ballet d'origine dans la forme finale m'apparut indispensable.

Le choix conscient de cette "omission", de cette privation, s'était affiné tout au long des mois, après le travail d'analyse des mots dits par les spectateurs dans les interviews. Dans ma manière d'aborder le thème de la mémoire au travers de mes différents spectacles, le temps et les mots occupaient jusque-là une place fondamentale. Mon travail gestuel et de composition prenait souvent naissance dans les mots, et plus précisément dans les verbes d'action. Mais les mots de ma danse restaient inaudibles pour les spectateurs, et n'étaient que simple sous-texte pour les interprètes. Cependant, *histoire(s)* avait fini par reposer principalement sur les mots, les souvenirs, les affects, les visages et les voix de ces merveilleux spectateurs, qui avaient partagé ce moment en 1946, et qui avaient été interpellés, touchés, émus, marqués par ce ballet. Micheline Hesse, Suzanne Batbedat, Robert Genin, Brigitte Evellin, Olivier Merlin, Frederic Stern, Julien Pley et Françoise Olivaux me transmettaient, et nous transmettaient, ce qu'ils avaient gardé en eux presque soixante ans après la création. *Le Jeune Homme et la Mort* les avait accompagnés durant un bon bout du chemin.

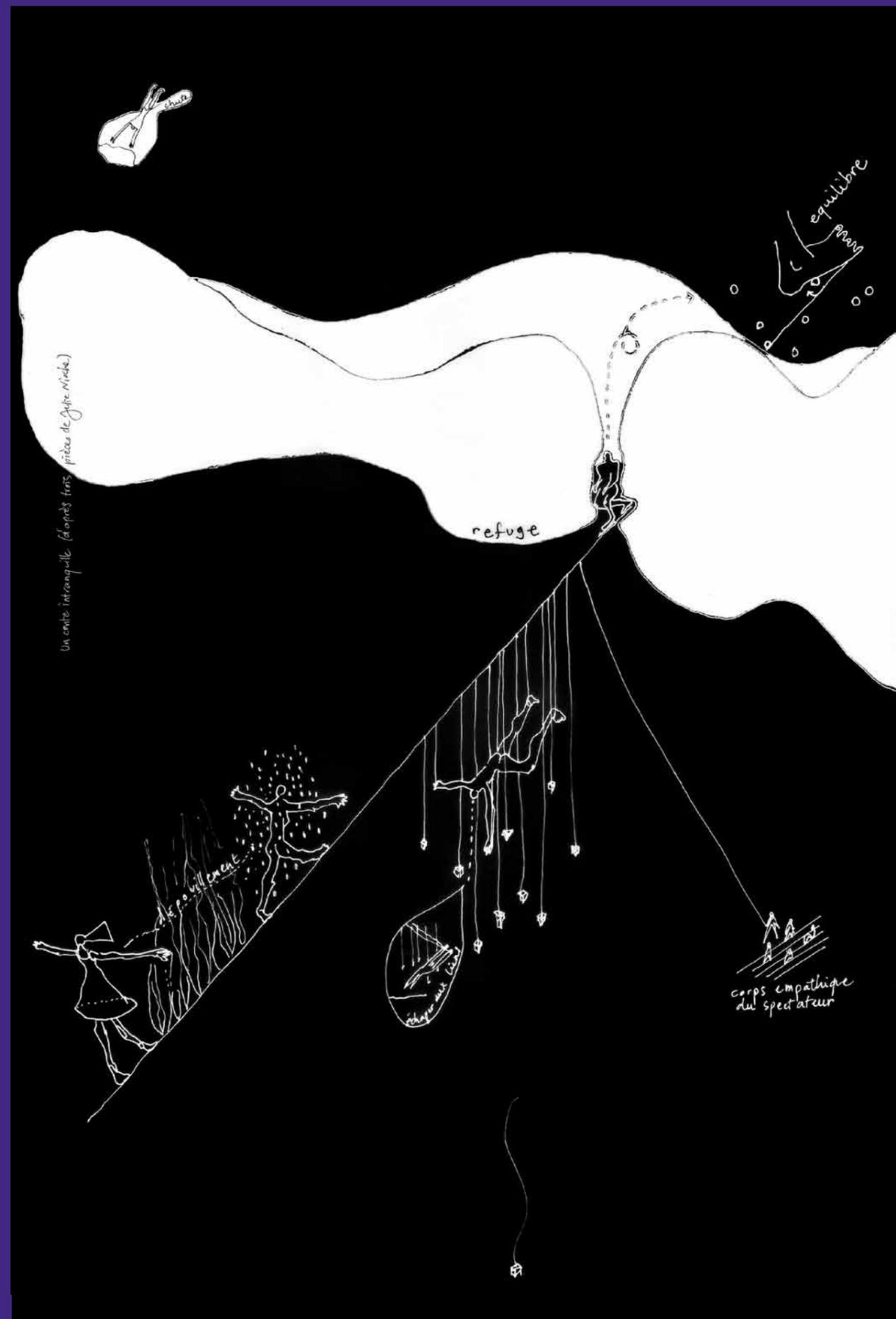
Dans *histoire(s)* la nature de la trace du spectacle, produite par ces témoins oculaires-là, prend forme grâce aux mots, aux hésitations, aux contradictions parfois palpables, aux expressions de ces visages filmés dans l'intimité, aux regards qui les accompagnent, et aux paroles qui passent d'une bouche à l'autre, en partie par le biais du montage vidéo. Alors que dans mes pièces précédentes les corps en mouvement ouvraient des champs de paroles possibles, dans *histoire(s)* ce sont pour moi les mots qui créent des espaces. La force de ces paroles récoltées a réduit les mouvements des danseurs, un homme et une femme, jusqu'à les reléguer à un rôle discret, dont la présence, les actions et les déplacements me semblent indispensables dans le spectacle. En même temps, durant le processus de création, les questions liées à l'invisibilité, à la frustration et au désir me sont apparues comme fondamentales afin de créer ces espaces.

Le choix de l'absence d'images du ballet dans la forme finale, ainsi que le choix d'une danse non "incarnée" sur scène, étaient liés à la volonté de laisser à chaque spectateur d'aujourd'hui la liberté d'imaginer un certain spectacle — le sien —, en partant de ce qui était raconté là, et de lui laisser la liberté de "voir" ou de "ne pas voir". Je voulais également composer avec les intentions, intonations, modulations, en essayant de faire en sorte que ces éléments-là participent à la dimension chorégraphique de la pièce, et à ma volonté de mettre en valeur la dimension affective, sensorielle et émotionnelle de l'expé-

rience dansée. Cependant, malgré l'absence d'une danse "visible" dans le spectacle, *histoire(s)* est pour moi le fruit d'une démarche résolument chorégraphique.

La danse pourrait s'inscrire dans le spectacle, ou en tout cas être fabulée, imaginée, projetée, par les spectateurs qui regardent *histoire(s)*, grâce aux mots qui composent les souvenirs de ces témoins d'un autre temps, et à la manière dont ces mêmes mots rebondissent d'une bouche à l'autre, s'entrechoquent, omettent la mort dans *Le Jeune Homme et la Mort* — alors qu'elle accompagne le Jeune Homme dans le titre même —, se répondent, se confondent, composent le film que j'ai réalisé et sa décomposition dans l'espace. Cette décomposition du film s'opère par le biais d'un dispositif dont le but consiste à déclencher un espace mental, où le mouvement est perpétuellement convoqué, mais jamais montré. Il est toujours à imaginer au milieu de la disparition, qui se dessine tout au long des témoignages, celle des deux formes que la mort prend dans le spectacle, le suicide du jeune homme et la mort incarnée par la femme dont finalement il était amoureux...

Lors de la création d'*histoire(s)*, j'ai découvert le plaisir de ce type de recherche, en partie sous forme d'enquête. Je n'ai pas arrêté de penser à d'autres œuvres que je considère vraiment fondamentales dans l'histoire de la danse, des œuvres qui m'ont marquée. Aujourd'hui, et depuis un certain temps déjà, je travaille sur *La Table Verte*, œuvre mythique du chorégraphe allemand Kurt Jooss, créée le 3 juillet 1932, également au théâtre des Champs-Élysées à Paris, dans le cadre de la première édition du Concours chorégraphique des archives internationales de la Danse, dont il obtint le Premier prix. La même ville, le même théâtre après une autre guerre, une œuvre très différente, considérée comme l'une des plus politiquement engagées de l'histoire de la danse du XX^e siècle, d'une logique implacable, poignante, d'une construction brillante, créée en une époque trouble, complexe, dans un autre contexte historique, nous montrant une autre représentation de la mort, une œuvre qui n'a jamais cessé d'être jouée, qui est toujours là et dont les interstices n'ont pas fini de me surprendre, un projet qui nécessite une autre temporalité, une temporalité de la résistance... ●



Revivre, fragmenter et dilater

entretien avec Anne Cazemajou

À l'omniprésence de l'oubli, qui traverse ce numéro, la technique de "l'entretien d'explicitation" oppose une autre conception de la mémoire : nous n'avons pas oublié nos expériences passées, c'est l'accès à ces souvenirs qui nous fait défaut. Anne Cazemajou décrit cette méthode d'entretien, qu'elle a utilisée pour approcher le travail des participants à un cours de danse.

ANNE CAZEMAJOU est l'auteur d'un doctorat en anthropologie de la danse, *Le travail de yoga en cours de danse contemporaine : Analyse anthropologique de l'expérience corporelle* (université de Clermont-Ferrand, 2010). Elle enseigne au département danse de Paris 8 et elle est membre du Groupe de recherche sur l'explicitation.

Peut-on dire de l'entretien d'explicitation qu'il s'agit d'une technique du souvenir ?

Tout à fait. Cette forme d'entretien, conçue par Pierre Vermersch dans les années 1980, repose sur le constat que nous avons une mémoire passive : à tout moment, nous sommes en train d'absorber des informations et de les retenir, sans même en avoir l'intention. L'entretien d'explicitation vise à solliciter cette mémoire. Cela implique de susciter ce que Pierre Vermersch appelle une "parole incarnée", c'est-à-dire non pas un discours explicatif, général, mais une parole directement liée à l'expérience de la personne au cours d'une activité précise. Un "revécu" de cette expérience, dans toutes ses couches : l'enchaînement chronologique des actions, la sensorialité, l'état émotionnel, les activités cognitives... On parvient peu à peu à élucider la situation donnée, ou la façon dont la personne s'y est prise pour accomplir l'action en question. Cette technique est utilisée par des enseignants dans le cadre des difficultés d'apprentissage scolaire, des ergonomes, des professionnels pratiquant des interventions d'urgence et qui doivent évaluer *a posteriori* les modalités de

leur action... Elle a donné lieu à des recherches sur la mémorisation des partitions chez les pianistes, sur les décisions tactiques des joueurs de rugby, sur l'expérience intuitive ou encore sur les signes précurseurs de la crise d'épilepsie.

J'ai découvert la technique de l'entretien d'explicitation en 2005, alors que je commençais mon travail de thèse sur les cours de danse contemporaine de Toni d'Amelio, à l'école Peter Goss (Paris) : je voulais comprendre comment l'enseignante parvenait à amener les élèves vers un état spécifique, une sorte d'absorption dans l'expérience, qui m'intriguait beaucoup. Comment s'y prendre ? On peut observer, et même filmer un cours, mais cela ne dit que peu de chose sur ce que traverse intérieurement l'élève... J'ai alors commencé à suivre les stages organisés par le GREX, et à me former à cette technique.

Vous parlez d'un "revécu" de l'expérience passée : c'est un projet très ambitieux — qui peut même paraître hors de portée...

« Je ne peux pas me rappeler », « c'est impossible à décrire » : c'est effectivement une croyance que l'on

entend souvent — notamment en danse, où l'on considère volontiers que l'expérience est indicible... Mais pensez à la psychothérapie : dans ce domaine au contraire, on est très confiant dans la possibilité de faire ré-émerger et de verbaliser les expériences passées qui nous constituent — même si cela demande du temps, un travail et un guidage spécifiques. Pierre Vermersch, qui est psychologue de formation, propose d'utiliser les outils de la psychothérapie, mais à d'autres fins.

La première condition consiste précisément à lâcher prise par rapport au fait de se souvenir. C'est en ce sens qu'à été conçue la phrase d'amorce de l'entretien d'explicitation, avec laquelle j'ai débuté tous mes entretiens : « Je vous propose, si vous en êtes d'accord, de prendre le temps de laisser revenir un moment qui vous a intéressé pendant le cours de danse d'hier... » On est donc très loin de l'injonction « rappelez-vous » ! Et cela induit une posture très différente. Tout l'enjeu consiste en effet à guider l'interviewé vers un état d'évocation, c'est-à-dire un état où il retranscrit ce qu'il a vécu. Plusieurs signes indiquent qu'il est en évocation : le décrochage du regard (il re-

NOTES

1. P. Vermersch et D. Arbeau, « La mémorisation des œuvres musicales chez les pianistes », *Médecine des arts*, 2, 1997.
2. A. Mouchet, « Un regard différent sur les décisions tactiques des joueurs de rugby : la valorisation de leur propre point de vue », *Explicitation* n°48, janv. 2003, en ligne sur le site www.grex2.com.
3. C. Petitmengin, *L'expérience intuitive*, L'Harmattan, 2001.
4. C. Petitmengin, « Peut-on anticiper une crise d'épilepsie ? Explicitation et recherche médicale », *Explicitation* n°57, déc. 2004, en ligne sur le site www.grex2.com.
5. Groupe de recherche sur l'explicitation. De nombreux textes relatifs à l'entretien d'explicitation sont accessibles sur le site du GREX : www.grex2.com

garde ailleurs, non pas pour chercher des informations mais pour plonger dans son expérience interne), la détente musculaire, le ralentissement de la parole, le fait de s'exprimer au présent... Il est à nouveau dans le moment qu'il verbalise.

Une fois cet état d'évocation atteint, avez-vous encore un rôle à jouer en tant qu'interviewer ?

L'interviewer parle relativement peu — ce n'est pas une conversation, et il ne cherche ni à juger, ni à rationaliser ce qui est dit — mais il a un travail très précis à faire, d'une part pour maintenir la personne en état d'évocation, d'autre part pour vérifier qu'elle est toujours en train d'évoquer un seul moment (le risque est de se mettre à parler d'une autre expérience similaire, de mélanger les sources...), et enfin pour la guider dans différents espaces de sa mémoire, pour approfondir : « Et que faites-vous à ce moment-là ? Que faites-vous d'autre ? À quoi prêtez-vous attention ? Vous dites qu'alors vous avez senti que vous étiez juste ; à quoi l'avez-vous repéré ? »

On considère que l'expérience revécue peut être déroulée chronologiquement, mais qu'elle peut aussi être fragmentée, et que l'on peut décider de rester à un moment précis du déroulement. On cherche alors — c'est la partie la plus délicate pour l'interviewer — à dilater ce moment, c'est-à-dire à tirer des fils pour enrichir la description, de la façon la plus précise possible. Il y a toujours encore de l'expérience à aller chercher, pour peu que l'on trouve les questions adéquates.

Par exemple, il est arrivé qu'un interviewé me décrive un exercice spécifique, où il cherchait, assis au sol, avec les jambes vers l'avant et le buste redressé, à "s'étirer". Je lui ai demandé comment il s'y prenait. Il m'a alors dit des choses comme : « Il faut plaquer toute la jambe au sol, rectifier la position du bassin, en mettant les ischions le plus en arrière possible... » Il reprenait en fait les indications de l'enseignante. Mon travail était alors de le ramener vers la façon dont lui-même s'était organisé pour mettre en œuvre ces consignes. Ainsi, petit à petit, je parvenais à toucher des éléments beaucoup plus précis : l'énergie que lui demandait le fait de mobiliser l'enveloppe de chair autour des os de la jambe, le plaisir qu'il avait alors à sentir que "ça bougeait" à l'intérieur de lui, de façon extrêmement ténue et néanmoins perceptible... Revisitant ce moment,

l'élève découvrait aussi qu'il n'avait pas toujours fait ce qu'il avait cru faire !

Combien de temps dure un entretien d'explicitation ?

Cela peut durer plusieurs heures, mais je dirais que pour évoquer et élucider un moment d'un cours de danse, une demi-heure peut être une bonne durée. D'une manière générale, on s'arrête lorsqu'on sent — et le sentiment est généralement partagé par l'interviewer et l'interviewé — que l'action a été élucidée, que l'on est suffisamment informé. Tant que ce n'est pas le cas, l'interviewer relance l'interviewé, en l'invitant à aller plus loin, à explorer d'autres couches de son vécu. À plusieurs reprises, il s'assure que l'interviewé est d'accord pour continuer cette exploration.

À l'issue de l'enquête que vous avez menée sur ces cours de danse, comment résumeriez-vous les apports de l'entretien d'explicitation ?

L'entretien d'explicitation m'a permis, entre autres, de mesurer l'impact des mots de l'enseignante : elle donne de très nombreuses consignes, dont on peut, de l'extérieur, se demander comment elles peuvent être suivies, tant elles sont multiples. En fait, il est apparu que les consignes jouaient le rôle d'"embrayeurs" d'action et de perception. Si les élèves insistent sur le fait qu'« il faut faire des efforts, il faut se concentrer, tu ne peux pas lâcher », ils rapportent eux-mêmes qu'au terme de ces efforts sans cesse réinvestis, quelque chose finit justement par "lâcher" et ouvrir sur une autre dimension de leur expérience. C'est ce qu'ils désignent par l'expression « rentrer dans le mouvement ». Une élève décrit : « J'étais assez dans mon corps, assez autonome, pour faire, et en même temps, écouter. J'étais comme en mode mécanique et en même temps, c'était entier. J'étais complètement consciente de ça. Je ne faisais pas mécaniquement les choses, mais ce pouvait être mécanique tout en étant vivant. C'était une sorte de mécanique intelligente ». Il apparaît aussi que la façon dont les consignes sont prononcées influe autant que leur contenu : la voix, le rythme, la mélodie des mots, l'accent américain de l'enseignante sont apparus comme autant d'éléments constitutifs de ce que les élèves traversaient. Si la voix de l'enseignante agit parfois comme un véritable geste sur le corps des élèves, elle leur permet aussi, par l'enveloppement qu'elle crée, de

s'abandonner et de plonger dans leur expérience.

Je dirais que le principal intérêt de l'entretien d'explicitation, dans un tel cadre, est de décaler le regard sur le cours de danse : il ne s'agit plus seulement d'interroger le travail de l'enseignant, la démarche pédagogique, etc., mais de se pencher sur le point de vue de l'élève, la façon dont il construit son expérience pendant le cours. Il s'est d'ailleurs avéré que ces entretiens, très précieux pour moi, l'étaient aussi pour les interviewés. L'entretien consistant à faire passer des éléments vécus pré-réfléchis au stade réfléchi, c'était l'occasion pour ces élèves de comprendre comment ils avaient procédé, les chemins par lesquels ils étaient passés... Ce qui peut être très utile : on ne sait pas toujours pourquoi on a réussi, ou au contraire pourquoi on a buté sur un mouvement. Cela m'a amenée à imaginer une "pédagogie phénoménologique", sur laquelle je commence à travailler avec le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon... L'entretien d'explicitation pourrait devenir une technique personnelle pour les danseurs, fondée sur la réappropriation de leur expérience. ●

propos recueillis par Marie Glon

Le corps du souvenir

entretien avec Odile Rouquet

La “mémoire corporelle”... Odile Rouquet déplié ce lieu commun : elle révèle une multiplicité d’activités de mémoire et de strates de souvenirs, qui fondent la pratique du danseur.

ODILE ROUQUET enseigne l’analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Elle est l’auteur des livres *La tête aux pieds* (Recherche en mouvement, 1991), *Les Techniques d’analyse du mouvement et le danseur* (1985, téléchargeable sur www.rechercheenmouvement.org et, avec Marie-Hélène Rebois, du DVD *Le Geste créateur* (CNSMDP, 2008). Elle est responsable d’une collection de DVD sur l’éducation somatique en lien avec la création chorégraphique, éditée par Recherche en mouvement.

NOTES

1. Daphnie production, Idéale audience, Mezzo, Les Carnets Bagouet, 2003.
2. Le livre de la mémoire, Macula, 2002.
3. F. Eustache et B. Desgranges, Les Chemins de la mémoire, Le Pommier, 2010.

Les danseurs sont de véritables experts du souvenir. Ils retiennent, sans support écrit, d’innombrables danses...

Absolument. Mais de quoi se souvient-on ? Avant toute réflexion sur la pratique de la mémoire, je crois qu’il faut mettre à distance le rêve de se souvenir “à l’identique”. On voit ainsi des danseurs qui, deux ans après une création, reprennent une pièce et se souviennent de la chorégraphie, tout en ayant oublié l’essentiel du style : la posture, ou encore la place de l’appui par rapport au temps fort de la musique, etc.. D’abord parce que, le temps passant, les coordinations propres à chaque danseur prennent le pas sur les chemins de mouvement spécifiques proposés par une chorégraphie. Il retrouve sa façon de prendre les élans ; il perd, par exemple, une qualité saccadée qui n’est pas spontanée chez lui...

En outre, on se souvient, bien souvent, des difficultés d’une chorégraphie. Or, à force de travailler, les difficultés s’estompent. La mémoire peut s’en trouver altérée, d’une part parce que les émotions ont changé — on se souvenait d’une émotion de difficulté, mais la difficulté est devenue un plaisir... —, d’autre part parce que la difficulté jouait le rôle d’une contrainte, qui permettait d’accéder à la “signature” du chorégraphe. C’est exactement ce type de contraintes que les notateurs cherchent à définir pour qu’il soit possible, à partir de

quelques éléments donnés par leur partition, d’inférer la cohérence interne d’une œuvre. Par exemple, en faisant attention à la longueur exceptionnelle d’un pas dans une pièce de Jiří Kylián, le danseur retrouve toute l’organisation du corps liée à cet intervalle entre les deux pieds. Dans les danses de François Malkovsky, c’est en vous forçant à aller en arrière avant chaque mouvement vers l’avant que vous allez réintégrer sa façon, très spécifique, d’accumuler de l’énergie avant de relâcher... Des passages difficiles mais “trop bien mémorisés”, devenus automatiques, risquent de ne plus jouer ce rôle !

On est amené ici à distinguer “se souvenir” en tant que mémoriser, d’une part, et en tant que se remémorer, d’autre part. Commençons par la mémorisation. Comment mémorise-t-on un enchaînement de mouvements ?

Je me souviens de mon étonnement, dans les années 1970, quand je me suis rendue aux États-Unis : dans les cours, on demandait aux danseurs d’apprendre, en un temps record, des variations complexes. En France, on prenait le temps de s’imprégner d’un geste, d’analyser le mouvement... J’avais demandé aux danseurs américains comment ils parvenaient à “attraper au vol” les phrases chorégraphiques. Un tel apprenait d’abord le rythme des changements d’appui, ou les trajets, avant de se pencher

sur les passages du mouvement dans le corps ; un autre se focalisait sur quelques détails, autour desquels il poserait ensuite la structure d’ensemble de la danse... Les danseurs classiques disent souvent qu’ils mémorisent le nom des pas : c’est l’une des raisons pour lesquelles une pédagogue comme Anne-Marie Sandrini insiste aujourd’hui pour que l’on ré-enseigne aux enfants les pas de danse et leurs noms, qui invitent à comprendre la logique de ces pas et à donner une saveur particulière à chacun d’eux (balancé, ballonné, ballotté, brisé, gargouillade, saut de l’ange...!).

On mémorise d’autant mieux que l’on a intégré le mouvement avec clarté. Ainsi, je remarque souvent que les yeux des danseurs sont mal coordonnés avec le reste du corps : on peut être quasiment sûr, alors, qu’ils ne se souviendront pas du mouvement. Par exemple, je tends le bras dans la diagonale en regardant mes doigts, puis je suis censée allonger le bras pour créer une ligne de fuite dans l’espace : si mon regard reste au bout de mes doigts, sans aller plus loin, ma colonne ne va pas pouvoir s’impliquer par rapport au bras... Il sera alors très difficile de se souvenir de ce mouvement, resté incohérent car je ne l’ai pas “compris” corporellement. Certains chorégraphes jouent justement sur des directions et des qualités contradictoires, mais c’est très différent : cette

structure complexe est consciente, et le danseur trouvera sa propre cohérence à l’intérieur des oppositions.

Qu’en est-il de la remémoration ? Comment certains danseurs, des années parfois après avoir dansé une pièce, parviennent-ils à la retrouver ?

Il y a de magnifiques exemples dans le documentaire *Ribatz, Ribatz!* ou le grain du temps de Marie-Hélène Rebois, sur la reconstruction d’une pièce de Dominique Bagouet, qui n’a pas été dansée depuis vingt ans... Et dont il ne reste que quelques photographies et une bande-son. Certains danseurs se souviennent nettement des trajets, d’autres des comptes et du rythme, d’autres encore commencent par se remémorer l’atmosphère. Il y a ceux qui partent de la musique, ceux qui se souviennent des relations avec leurs partenaires : s’ils sont seuls en revanche, ils sont perdus ! D’autres encore replongent dans la mémoire de la danse en se rappelant l’ambiance des répétitions, la plaisanterie qu’ils faisaient à leur partenaire depuis les coulisses.

Dans tous les cas, la remémoration passe par les coordinations : on se rappelle un mouvement de bras par exemple, on le fait et avec lui revient celui de jambes. Dans le système nerveux, les choses sont couplées ! L’enjeu est de trouver la “madeleine” qui permettra de déclencher ce processus.

Vous décrivez une mémoire en acte, qui implique de se mettre en mouvement... Refaire, re-sentir, esquisser, tâtonner : pourrait-on parler d’une “danse du souvenir”, avec des qualités de mouvement spécifiques à cette activation de la mémoire ?

On danse bien sûr différemment si l’on se rappelle facilement la danse, ou si l’on est en train de chercher dans sa mémoire... On pourrait aussi penser à l’improvisation : qu’est-ce qui fait que l’on distingue sans peine quelqu’un qui improvise de quelqu’un qui interprète une chorégraphie qu’il maîtrise ? Chez celui qui connaît la danse, on voit, avant chaque action, le changement postural préparant le mouvement suivant, et, dans ses yeux, la projection dans l’espace qu’il va investir. Bien se souvenir de la danse, au sens de “l’avoir en mémoire”, c’est être en mesure d’anticiper ! L’improvisateur, au contraire, travaille sur le fait de ne pas anticiper. Quant à l’élève qui n’a pas réussi à mémoriser la phrase

qu’on lui demande de danser, il n’est pas “actuel”. Il n’arrive pas à se positionner dans son espace, à diriger son regard, occupé qu’il est à se remémorer l’enchaînement...

Cela dit, la remémoration peut aussi devenir une vraie technique : s’immerger dans les souvenirs, retrouver des sensations passées... Certaines danseuses se plongent dans cet état, par exemple, pour une danse comme celle d’Odette dans *Le Lac des Cygnes*. Elles repensent au passé, à ce qu’elles étaient avant d’être un cygne. On le voit tout particulièrement à leurs yeux : ils regardent en elles, des images de derrière, l’ombre de ce qu’elles ont été. Cette danse sans aucune projection peut être très intéressante ; tout le dos est plus investi que l’avant du corps lorsque le danseur danse ainsi dans les traces du passé. J’imagine que dans les cultures qui considèrent que le passé n’est pas derrière nous, mais devant, un tel état de remémoration induit un autre investissement corporel, qui implique sans doute moins l’arrière du corps.

Il s’agit donc d’une autre activité encore : non plus se souvenir de la danse, mais se souvenir pour danser... Ces danseurs qui nourrissent leur danse de leurs souvenirs — voire de souvenirs fictifs, comme ceux du personnage d’Odette — peuvent nous renvoyer aux travaux de l’historienne Mary Carruthers, qui souligne le fait qu’au Moyen-Âge, on ne faisait pas de distinction entre mémoire et imagination. Les souvenirs étaient conçus comme autant de matériaux à convoquer, réutiliser, réagencer...

La mémoire regorge de ressources pour nourrir le mouvement. Il peut s’agir du souvenir de différents lieux où l’on a dansé une pièce, qui l’ont “colorée” de diverses façons ; de souvenirs d’autres saveurs et sensations, qui vont permettre d’inventer de nouvelles intentions. Certains chorégraphes sont très forts pour nourrir l’imaginaire en proposant aux danseurs de se rappeler un goût, une odeur, une image, la sensation du vent ou de l’eau... Tout le travail des sensations est un travail du souvenir. L’analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé prête attention à tous ces états pour nourrir le mouvement.

On constate parfois que ce processus de réinvention du mouvement passe par des moments de perte, car, en proposant de nouvelles coordi-

nations, on met à bas la mémoire du geste, c’est-à-dire la suite de “coordinations automatisées” que le danseur avait mise en place ! Mais cela s’avère souvent utile, car le danseur doit aussi toujours lutter contre les travers de la mémoire : les choses dont on se souvient si bien qu’on les fait mécaniquement... Et que “ça ne danse plus”. Il faut alors trouver des moyens de réinjecter du nouveau dans la danse, avec un nouvel imaginaire ou de nouvelles contraintes ; le système nerveux aime les problèmes à résoudre !

Le danseur est alors toujours en train de se souvenir — et, en se souvenant, toujours en train de créer. Chaque fois que l’on active un souvenir, on le réactualise, on le re-crée : « La mémoire est une synthèse vivante, en perpétuel changement »... C’est un processus physiologique, inscrit dans le corps, et c’est en ce sens qu’il faudrait sans doute que nous concevions nos traditions chorégraphiques : j’ai parfois l’impression qu’on les tue en voulant les conserver. On devrait pouvoir garder — ou plutôt retrouver, redécouvrir — les spécificités d’un style, sans pour autant figer l’œuvre. Un souvenir qui ne soit pas visité par le présent n’aurait aucun intérêt, et n’est peut-être même pas envisageable... ●

propos recueillis par Marie Glon

Dessiner le souvenir

par Virginie Mira

Virginie Mira est l'auteur des trois compositions graphiques qui jalonnent ce numéro. Elle relate ici le chemin qu'elle a emprunté pour concevoir ces images, qui témoignent de la créativité à l'œuvre dans le souvenir.

VIRGINIE MIRA est architecte et exerce depuis 2000. Parallèlement, elle s'engage dans des aventures « scénochorégraphiques » qui intègrent le corps en mouvement comme donnée constitutive du projet spatial. Elle s'attache à concevoir des dispositifs dans lesquels l'espace scénographique est pensé comme un partenaire vivant, en lien avec l'état de corps. Elle collabore notamment avec les chorégraphes Julie Nioche et Richard Siegal, ainsi qu'avec le metteur en scène Julien Fisera.

J'ai fait l'exercice de "me souvenir". Me souvenir de spectacles qui m'ont marquée et qui sont encore vivants dans mon imaginaire aujourd'hui. Sans trop réfléchir, trois univers ont surgi : *Endless house* de William Forsythe; trois pièces de Claude Régy : *Brume de Dieu*, *Ode maritime*, *Comme un chant de David*; trois pièces de Julie Nioche : *H2O CaCO3 NaCl*, *Matter*, *Nos solitudes*. L'équipe de *Repères*, *cahier de danse* m'a proposé de fabriquer des iconographies à partir de mes souvenirs. Par la suite nous avons décidé ensemble de disperser ces trois pages tout au long du numéro.

Dans le cadre de ma pratique d'architecte et de scénographe, j'utilise le dessin mais je ne suis ni illustratrice, ni dessinatrice. Avant de me mettre au travail, je ne savais pas à quoi cela pouvait ressembler : un schéma, une bande dessinée, un dessin figuratif, un conte, un plan ? Je ne me suis imposé aucune contrainte, la seule limite étant celle de ma maîtrise du dessin.

Il s'agissait d'une mise à nu et pour cela j'ai joué le jeu d'un moment ritualisé : j'ai pris une posture assise en tailleur, les yeux fermés, en silence. J'ai tenté de me vider de toute pensée. Il m'a fallu toucher un état quasi méditatif. Une feuille blanche devant moi et surtout une mise à l'écart consciente de tous rappels, archives, images qui auraient pu me distraire de mon souvenir. Puis je me suis concentrée sur mon objet au cours de trois sessions distinctes, consacrées à chacun des trois univers artistiques que je me proposais d'évoquer.

À l'intérieur du souvenir qui jaillit, il m'est difficile de distinguer entre ce qui a réellement existé, ce que mon imaginaire d'alors avait projeté et qui est réactivé, et ce qui s'invente au moment de ma visualisation. Je me suis laissée aller à cette confusion agréable car créative, et j'ai pu observer les effets que ces spectacles ont sur moi aujourd'hui. Paradoxalement, cet exercice m'a permis de verbaliser de façon nette ce que ces expériences de spectacle ont produit en moi. Et de prendre conscience, par le souvenir, des traces dont ils m'imprègnent et qui me nourrissent.

Le souvenir m'a donc légué un gros cadeau.

Il a surgi à ma mémoire sous forme, entre autres, de trajectoires et circuits (*Endless house*), de paysages (Claude Régy), d'apparitions d'images (Julie Nioche). Mais deux logiques traversent ces pages dessinées : mon souvenir et la mise en forme de mon souvenir, car j'ai dû procéder à une construction raisonnée du chaos de l'apparition de mon souvenir.

LA PLACE PUBLIQUE (D'APRÈS ENDLESS HOUSE DE WILLIAM FORSYTHE)

Le souvenir de cette pièce est une sensation d'excitation : celle d'être invité à rejoindre l'espace de jeu des danseurs. Un grand sol ouvert à tous : danseurs et spectateurs, et une activité frénétique qui s'y déroule. Les mouvements des danseurs se mêlent à ceux des panneaux pivotants qu'ils manipulent et qui créent des micro-scènes pour deux, trois ou dix spectateurs. Vient s'ajouter le déplacement du public qui se glisse dans les interstices d'espace au milieu de cette activité. Je me souviens de cette liberté d'être au milieu de l'action et d'une sensation forte d'enveloppement, au milieu d'un espace en perpétuel transformation. Mon souvenir est aussi fortement lié à la frustration de ne pas pouvoir embrasser la totalité des actions, sensation qui s'était atténuée en imaginant une vue à vol d'oiseau de l'entité du grand sol. Mon dessin reprend cette vue du dessus qui m'est revenue au moment de dessiner.

Je me suis souvenue alors que c'est par cette pièce que j'ai véritablement eu un choc concernant la puissance de repenser la limite entre le plateau et la salle, l'empathie du spectateur, qui est aujourd'hui un point de focalisation central dans mon activité de scénographe.

UN PAYSAGE (D'APRÈS TROIS PIÈCES DE CLAUDE RÉGY)

Quand j'ai fait l'exercice du souvenir de *Brume de Dieu*, il m'est venu l'image d'une barque. Cette barque n'existe pas sur le plateau mais j'ai reconvoqué l'imaginaire que j'avais eu alors, d'une barque dont il est question dans le texte. J'ai voulu la dessiner mais sans y arriver. Je découvre alors la force des espaces des pièces de Claude Régy pour moi : l'abstraction proposée sous mes yeux laisse une telle place au vide que mon imaginaire peut alors l'investir. Et cette appropriation me semble extrêmement riche, car unique pour chacun des spectateurs, moteur de son regard. Peut-être aussi que ces pièces deviennent marquantes du fait de cette appropriation ? Ces pièces me transportent manifestement vers des éléments de nature vierge, le corps étant au centre de ce paysage, seul face à l'immensité. L'effort du souvenir autour de trois de ses pièces m'a fait percevoir la notion d'infini dans le travail de cet artiste.

UN CONTE INTRANQUILLE (D'APRÈS TROIS PIÈCES DE JULIE NIOCHE)

Le titre que je donne à ce dessin fait écho à la dernière pièce de Julie Nioche, *Conte tordu*, coréalisée avec Christophe Huysman.

Je n'ai pas voulu réinventer mon souvenir mais cette image-métaphore d'un corps funambule a fait irruption, alors même que je tentais de me souvenir (peut-être car j'ai travaillé sur le texte du *Funambule* de Jean Genet l'année dernière avec Julien Fisera ?). Elle rassemblait tout ce qui me semblait juste par rapport aux images qui me venaient à l'esprit : un corps en danger, un corps fragile, un corps sous la contrainte, un corps solitaire, un corps puissant, un corps en recherche d'équilibre.

Je me suis octroyé la liberté de faire cohabiter mes souvenirs sur ce fil.

Julie Nioche et moi collaborons depuis 2005 et il était intéressant de voir ce qui subsiste après l'aventure de trois pièces sur lesquelles nous avons travaillé ensemble. J'ai essayé de me concentrer davantage sur le souvenir de la pièce elle-même, comme spectatrice. Me sont apparues des images en mouvement fortes et très visuelles. Cela m'a confirmé que ces spectacles sont très photographiques, en même temps qu'il génèrent une émotion vibrante, liée à la fragilité des corps mis en scène. Mon corps dans son entier était à nouveau dans l'empathie lorsque le souvenir a fait surface. ●

ABONNEMENT À REPÈRES, CAHIER DE DANSE

4 numéros pour 24 € (frais d'envoi offerts),
de avril 2012 à novembre 2013.

Merci de nous envoyer ce bon complété, accompagné d'un chèque de 24 € libellé à l'ordre de la Biennale de danse du Val-de-Marne, à l'adresse suivante :

Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne
domaine Chérioux,
4 route de Fontainebleau,
94407 Vitry-sur-Seine cedex

Nom et prénom : _____

Adresse : _____

Téléphone / e-mail : _____

Cette offre ne concerne que la France métropolitaine. Elle est valable jusqu'au 30 avril 2012, dans la limite des stocks disponibles.

Au-delà de cette date ou pour une commande des numéros déjà parus, un envoi dans les DOM-TOM ou à l'étranger, veuillez nous contacter :

01 46 86 17 61

accueil@alabriqueterie.com



6 €

