# Relation interprète/chorégraphe



Les cahiers de Sentiers N° 1 / 2006

Sentiers, une association pour garder vivante la mémoire de Bernard Glandier disparu prématurément. Mais surtout pour garder vivantes les valeurs qui animaient son travail : l'intérêt pour l'autre, pour l'humain en général. Sentiers envisage de mettre en place différents types d'actions en direction des artistes chorégraphiques (soutien à la recherche), de l'édition (publication d'un bulletin), de la formation.

Ce dernier volet, consacré à l'ouverture d'un "laboratoire" permanent propose, à travers rencontres et stages des espaces de questionnement, de pratique et de réflexion. Quels outils aujourd'hui pour la création ? Comment mettre en perspective et renouveler les formes d'apprentissage ? Comment instaurer un dialogue entre les différents courants de la pensée, de la littérature et de l'art contemporain ? Comment établir une relation (ou une tension?) entre la réalité du champ social et politique et l'expérience du corps ?

Laurence Louppe - 2004

Activités réalisées: Déplacements dans le paysage (été 2004), Marche/démarche un atelier d'expérimentation croisant la danse et la pratique Feldenkrais (février 2005), Jour de fête ateliers/expérimentations: corps en mouvement, corps en parole (été 2005), Expérimenter un séminaire en mouvement (avril 2006), Une migration promenade/atelier avec une artiste chorégraphique et un géobiologiste (mai 2006), Expérimenter, partager nos impressions, penser promenade/atelier avec une artiste chorégraphique et un paysagiste (juin 2006), Villégiature une résidence de recherche d'Anne Collod (juillet 2006), Oser/Doser (phase 1): Commencer une expérimentation (août 2006).

Adhésion: L'adhésion permet de recevoir l'information sur les activités et de bénéficier de tarifs réduits. Avec l'adhésion, vous est attribué un Login et son mot de passe pour accéder à toutes les rubriques du site de l'association au <u>www.sentiers.fr</u> (bibliographies, galeries de photos, textes d'intentions en vue des expérimentations...).

## Relation interprète / chorégraphe

Avant propos Marie-Claire Gelly Aubaret	1
Une relation dans le dépaysement mutuel Marion Baë	2
double, chorégraphe où interprète Laurent Pichaud	12
Et alors ? Christine Jouve	19
Sans titre Bernard Glandier	27

## Relation interprète / chorégraphe,

... un duo indissociable qui s'inscrit dans l'émergence même de la danse, au travers du corps de l'interprète, que cet interprète soit l'auteur de la chorégraphie ou pas.

Comment la relation se tisse-t-elle ? Comment survit-elle au temps, aux expériences, aux pressions du contexte et des urgences ? Comment, au-delà des nécessités techniques, esthétiques, la dimension humaine subsiste-t-elle au profit du sensible qui ouvre les champs de perception ? Comment l'interprétation nourrit-elle le désir d'être chorégraphe ?

Multiples sont les questions qui se posent autour de cette relation, et qui révèlent, selon les périodes dans l'histoire de la danse, les soubassements des courants esthétiques en danse, avec leurs influences et ruptures.

Ouvrir le dossier relation interprète/chorégraphe, pour Sentiers, c'est faire écho au parcours de Bernard Glandier et à la relation empreinte de confiance qu'il a lui-même entretenue avec ses interprètes et ses chorégraphes. C'est laisser exprimer des témoignages à partir de l'expérience artistique et humaine, donnant la place à chaque singularité.

Pour ce premier cahier, trois artistes ont été sollicités, de par la place qu'ils occupent aujourd'hui dans la paysage chorégraphique : Marion Baë, Christine Jouve et Laurent Pichaud.

Marion Baë témoigne d'un parcours d'interprète dans les années 80/90, et d'une évolution radicale dans son parcours artistique liée aux évènements de la vie.

Christine Jouve et Laurent Pichaud, représentatifs d'une génération d'artistes des années 90, associent la place d'interprète et/ou chorégraphe.

Le choix des cahiers de Sentiers est de laisser l'écrit aux artistes. Dans ce cahier, les textes sont issus d'entretiens préparés et réalisés selon les techniques de collecte de mémoire orale. Le processus d'écriture a été généré par l'entretien, et chaque artiste/auteur s'est réapproprié la matière de la transcription de l'oralité.

Ce dossier reste ouvert à d'autres témoignages qui paraîtront dans nos prochains cahiers.

Marie-Claire Gelly Aubaret - septembre 2006

## Une relation dans le dépaysement mutuel

D'où vient le choix de danser? Quel est le souvenir de votre première interprétation? Quelles acquisitions fondamentales conservez-vous de votre formation initiale?

Enfant, je jouais au spectacle comme l'on joue à cache-cache.

J'ai le souvenir d'un passage de Brel à la télévision, des mouvements de ses bras. Les émotions qu'il exprimait me touchaient. Son engagement corporel, son feu intérieur m'avaient impressionnée.

Un autre souvenir : regarder les nuages. C'est le souvenir d'une expérience numineuse¹. Un après-midi à regarder les nuages passer dans le ciel, j'étais profondément calme. Le mouvement des nuages était une promesse de quelque chose. Avec les nuages, c'était le silence. Il y avait du mouvement dans les nuages, moi je ne bougeais pas mais j'avais conscience du mouvement. Je devenais nuage. Je m'en souviens fortement. Ce moment a commencé avec l'ennui. C'était l'été, je me suis allongée dehors. Les nuages m'ont parlé dans leurs mouvements. L'après-midi s'est écoulé ainsi.

Un livre sur l'histoire de la danse, peuplé de photos et d'images de corps traversés par des élans, des postures et des formes extraordinaires, a aussi nourri mon désir de rejoindre cette famille « d'artistes du mouvement ».

J'ai commencé la danse chez Sylvie Tarraube qui enseignait la danse classique et la danse contemporaine. La musicalité avait une place importante, les rythmes, les pulsions, les relâchés, les anacrouses, des éléments qui favorisaient l'extériorisation. Avec le cours de danse, je trouvais une structure. J'aimais le rituel du cours : une géométrie complexe et savante qui donnait un vrai support structurant à mes pulsions incoordonnées de débutante. Le tout accompagné par Madame Clad au piano, une passionnée de musique qui prenait très à cœur son rôle de pédagogue dans son accompagnement des cours.

Puis j'ai rencontré Jacques Garros et Jean Masse. Ils proposaient un travail basé sur la respiration qui permettait de découvrir des espaces à l'intérieur du corps : « expirer c'est se donner, s'abandonner, se retrouver » ; « inspirer c'est accueillir et non prendre », un des fondements de mon parcours.

Dans mes lointains souvenirs d'interprète, une expérience marquante est d'avoir dansé sur des extraits des Concertos pour violon de Bach. Sur l'espace de la scène, j'ai retrouvé le même sentiment que celui ressenti dans mon souvenir des nuages. Un espace s'ouvrait où je fondais : je devenais nuage. C'était un spectacle dans le cadre de l'école de danse de Sylvie Tarraube. Beaucoup plus tard, un inoubliable moment de danse contact avec Mark Tompkins, à l'occasion de mon premier stage avec lui. Un de ces moments dont je ne trouve pas de mots pour en exprimer l'intensité. On peut dire quelque chose comme "l'ouverture à un autre état de conscience" ou "une suspension du temps", une expérience vécue encore très présente dans ma mémoire. Inoubliable!

Vous avez travaillé, plusieurs années avec Catherine Diverrès et Bernardo Montet dans le cadre de leur compagnie et du CCN, comment la rencontre s'est-elle faite ?

Comment nourrissiez vous votre interprétation d'une pièce à l'autre? Que retirez vous aujourd'hui de cette collaboration?

Catherine Diverrès était une amie d'enfance. Pendant nos vacances, nous avions créé un duo pour le plaisir de danser ensemble. Au travers de ce duo, nous exprimions nos questionnements existentiels d'adolescentes. La poésie était associée à la danse. Nous avions treize ans.

2

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> G.K. Durkheim, *Hara*, *centre vital de l'homme*, paru en 1964 aux éditions Vieux Colomb.

Le désir de retravailler avec elle a perduré jusqu'à ce que l'occasion se présente.

J'ai vu plusieurs spectacles qu'elle chorégraphiait et interprétait : Consumée, Instance. De son côté, elle m'a découvert comme interprète dans Le ravissement de Lol V. Stein de Sylvie Tarraube, et Une éclipse totale de soleil de François Verret. Elle m'a engagée avec Thierry Baë pour des ateliers de recherche, dans l'objectif de nous intégrer dans la distribution de L'arbitre des élégances. La création de cette première pièce avec Catherine reste un très beau souvenir.

A l'époque, deux axes constituaient sa démarche de création. D'une part une émulation de l'imaginaire : avec elle, l'échange verbal était une base de travail essentielle dans la relation, nous partagions une nourriture littéraire pour planter un imaginaire, créer un contexte commun. D'autre part, un entraînement physique régulier où se mêlaient yoga, méditation en mouvement, danse classique et art martial. À partir de cette démarche, elle créait des enchaînements de mouvements que l'on apprenait et qui ressurgissaient dans la composition chorégraphique des pièces.

Pour la création de *L'arbitre des élégances*, on a travaillé en improvisation à partir des lectures d'*Hamlet* de Shakespeare et d'Heiner Müller, on partait à la recherche de correspondances intérieures. Comme des surfeurs qui attendent la vague, les heures s'écoulaient avant que quelque chose de réellement nécessaire n'advienne. J'incarnais des personnages, des éléments. Une marche très lente était le support du travail pour l'improvisation. A partir de cette marche, je me mettais à l'écoute du surgissement de visions car l'idée était plutôt de laisser faire que de faire, de suivre comme un rêve éveillé. Je tentais de trouver l'accord entre mon corps et mes états mentaux. C'était chaque fois des expériences périlleuses, des défis à l'inconnu. Je manquais totalement, à cette époque, de support d'analyse kinesthésique et j'avais donc du mal à « mettre en forme », c'est-à-dire mettre dans des formes fixes ce qui m'habitait. C'est Catherine qui en « œil extérieur » prenait le relais, structurait l'écriture à partir de ce que je ramenais de ces voyages. Cela nous demandait beaucoup de temps, de concentration et c'était passionnant.

Je me souviens par exemple d'un extrait de *pornographie* de Gombrowicz : « une fille les bras ballants ». Cette histoire de bras me donnait un goût étrange, grotesque, qui résonnait en moi, c'était un moteur pour l'improvisation. Je me souviens des plongées dans le vide où, sans aucune transition, il fallait « couper » pour passer d'un paysage à un autre complètement opposé, d'une extrême douceur à une extrême violence par exemple. Le corps suivait. Elle disait toujours : « c'est mental! » ... le corps devait suivre...

Il me semble que Catherine cherchait ce qui était « ailleurs », dans l'ombre, dans les possibles encore inexprimés de nos êtres.

Pour les pièces suivantes (Concertino, Taurride) elle a demandé tout d'abord que chacun crée un solo à partir du Journal d'intranquillité de Pessoa, des mythes grecs ou de la Bible, soli dont elle intégrait ensuite des éléments dans son écriture. Ce n'était pas toujours facile, parfois je me sentais trahie car je construisais des danses que Catherine décomposait pour les recomposer autrement. Je devais alors réinterpréter ma propre matière qui était devenue l'écriture du chorégraphe. Je devais retrouver une nécessité intérieure à ces formes qu'elle avait modifiées (lignes, puissance, rythme...). Il me fallait recréer un flux intérieur pour m'adapter, lâcher prise. Un peu comme dans Le tir à l'arc d'Herrigel: une fois que l'étudiant atteignait une certaine maîtrise avec son arc, le maître modifiait la tonicité de la corde et il fallait alors recommencer pour s'adapter à cette nouvelle tonicité...

Pour chaque représentation, le pari était d'être au plus proche de l'état initial trouvé lors de son surgissement dans l'improvisation. Tout mon travail d'interprète consistait à élaborer des stratégies pour atteindre ces états, reliés à la mémoire de l'imaginaire et du corps. C'était toute une cuisine! Pour conserver la mémoire corporelle d'une interprétation à l'autre, je me raccrochais à des images ou à des associations de mots comme à des balises entre lesquelles je dansais. La méditation était un outil qui me ressourçait face aux enjeux de l'interprétation.

Ces années d'interprétation auprès de Catherine ont réveillé en moi un sentiment d'impuissance par rapport à une idéalisation du positionnement de l'artiste et à l'exigence que nécessite ce chemin. D'un autre côté, ce sentiment d'impuissance est devenu un formidable moteur de recherche qui m'a aidée à m'ouvrir ailleurs, autrement.

Par exemple : des détours fondateurs comme la rencontre avec Annick de Souzenelle et le symbolisme du corps humain dans la tradition judéo-chrétienne ; avec la tradition chinoise au travers de l'étude du Tai-Chi-chuan, du Chi gong auprès des maîtres Zhu Jing Houng et Chu King Hung ; avec l'énergétique auprès de Jean-Marc Eyssallet ; avec la pratique de l'improvisation auprès de Julyan Hamilton, Simone Forti ou dans le *Collectif du 22 mai* ; avec également ma participation à l'enseignement de Laurence Louppe sur la Culture Chorégraphique à Aubagne. Actuellement, c'est l'enseignement de Bonnie Bainbridge-Cohen en Body-Mind Centering qui est le plus approprié à ma recherche.

Études, recherches, improvisations sont devenues des terrains d'explorations, d'échanges, de mise en pratique et de responsabilisation tout azimut de mes questionnements inséparables de la création.

Vous avez dansé dans plusieurs pièces de Josef Nadj, notamment ses premières pièces, comment avez-vous abordé son univers esthétique et culturel?

Josef Nadj m'avait vue danser dans *Une éclipse totale de soleil* de François Verret et dans *Sans arrêt* de Thierry Baë. Il m'a demandé de participer à la création de *Canard pékinois*. Notre collaboration a effectivement duré plusieurs années (*Sept peaux de rhinocéros*, *L'effet bœuf*, *La mort de l'empereur*). Avec lui j'ai découvert une vie tribale ; au coeur de la langue hongroise, j'étais une étrangère, mais dans le processus de création, je me sentais très intégrée. Josef m'acceptait telle que j'étais, il avait une grande tolérance et me faisait confiance.

J'ai trouvé, dans *L'empire des signes* de Roland Barthes³, la phrase suivante qui résume bien ma position dans cette compagnie à l'époque: « Aussi à l'étranger quel repos! La langue inconnue dont je saisis pourtant la respiration, l'aération émotive, en un mot la pure signifiance, forme autour de moi, au fur et à mesure que je me déplace, un léger vertige, m'entraîne dans son vide artificiel, qui ne s'accomplit que pour moi : je vis dans l'interstice ».

Dans le travail avec Josef, il n'y avait pas d'entraînement spécifique pour les danseurs. Il posait un cadre, un terrain de jeu à partir d'un synopsis de situations théâtrales et d'une scénographie, dans lequel il nous demandait de jouer. Il y avait du jeu et de l'action. Il choisissait dans nos propositions des séquences pour construire la pièce. Josef donnait peu d'indications techniques pour les mouvements. Il intervenait dans les intentions théâtrales, les rythmes du jeu. Pour les hommes, il définissait des rôles : le prêtre, le magicien, le docteur, divers types de personnages. Puis il y avait les « femmes ». Une question qui restait sans réponse et énigmatique pour moi, c'était son image de la femme...

Avec Josef Nadj, la parole était minimale. Cependant, je ressentais un sentiment d'accueil et de protection. Avant les spectacles on avait un rituel : je faisais le pont, je lui attrapais les pieds, il me prenait sous les omoplates, et il m'étirait le dos. Nous pratiquions la danse contact, cela nous rapprochait. Sa démarche était à la fois physique et porteuse d'une pensée qui ouvrait un espace de liberté dans lequel je rebondissais. Il y avait des moments ludiques et jubilatoires.

Josef avait assez de souplesse pour composer avec ce qui apparaissait, ce qui était là, ce qu'on lui donnait, sans jamais perdre son fil ou son cadre de départ.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Collectif de 22 mai avec O. Gelpe, C. Contour, C. Burgos, T. Baë, B. Dutheil, L. Laabissi, M. Baë.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Roland Barthes, *L'empire des signes*, paru en 1970 aux éditions Albert Skira, Genève.

Il me semble que j'ai traversé l'univers de Josef sans vraiment chercher à l'analyser. Dans un accord tacite, c'est au cœur de la danse que nous nous retrouvions. A cet endroit, nos imaginaires avaient libre cours, je me sentais en confiance, accueillie et reconnue. J'aimais le calme que cela me procurait et la danse qui naissait de cet état.

La rencontre avec deux chorégraphes, Dominique Bagouet et François Verret, a été marquante. Quels souvenirs en gardez-vous aujourd'hui?

Mon premier engagement professionnel s'est fait chez Dominique Bagouet, par audition. J'avais vu Voyage organisé, et j'avais été touchée par cet univers, surtout par la tendresse et l'humanité qui s'en dégageaient. J'ai participé à la création d'Insaisies. L'écriture de Dominique Bagouet était très précise et raffinée. Cela demandait une maîtrise de coordination que je n'avais pas, ma formation de danseuse ne correspondait pas à sa technique. Je n'ai pas pu rester. Ce fut une souffrance pour moi car je pressentais une communauté d'esprit. Pourtant j'aurais aimé avoir le temps pour m'adapter à sa technique, à son style d'écriture.

De ce court laps de temps durant lequel j'ai travaillé avec Dominique, j'ai le souvenir de son émerveillement, de son enthousiasme, de sa curiosité pour la vie et les autres, quelque chose entre rigueur et légèreté.

J'ai rencontré l'univers artistique de François Verret en tant que spectatrice de *Fin de parcours*. Tout de suite, j'ai senti un appel. C'était pulsionnel et intuitif. Depuis mon fauteuil de spectateur, j'étais totalement happée par ce qui se passait sur la scène.

Il m'a demandé de travailler avec lui pour sa pièce *Une éclipse totale de soleil.* J'étais encore stagiaire au Centre National de Danse Contemporaine, sous la direction de Viola Faber.

Au début, je me suis sentie accompagnée, on improvisait beaucoup, très librement, puis au fur et à mesure que l'on s'est rapproché de la date de la première, le rythme s'est accéléré et tout s'est resserré.

Sa démarche de création sollicitait les danseurs dans leur énergie de survie, de pulsion. Il demandait une intensité dans l'engagement, je me sentais très concernée par son questionnement et par ses doutes.

Il demandait à chaque danseur de composer sa partition. Cela impliquait que l'interprète ait ses propres outils de composition et de lecture de la pièce en train de se construire. Il procédait comme pour un montage cinématographique, avec la difficulté pour moi, en tant qu'interprète, de reproduire exactement ce qu'il avait sélectionné dans mes propositions. François donnait très peu de retour dans l'élaboration des matières chorégraphiques, mais je trouvais cependant un point d'appui auprès d'autres interprètes comme par exemple Alain Rigoult qui m'a beaucoup aidée dans la mise en forme de ma partition.

Il me semble aujourd'hui que François était sensible à ma qualité de présence, à mon intense désir d'engagement, mais comme je n'avais pas les outils techniques pour prendre de la distance dans le travail de mise en forme, je m'épuisais émotionnellement et me mettais en péril, ce qui n'était pas très porteur pour lui. Blessée, fatiguée, j'éprouvais un sentiment de lassitude, d'impuissance. J'ai dû arrêter de danser durant une année.

Cette expérience m'a poussée à me responsabiliser dans la recherche de mes propres outils chorégraphiques.

Avec Thierry Baë vous co-dirigez des projets et vous êtes interprètes l'un de l'autre. Pour vous, en tant qu'interprète, comment s'établit la relation?

Être interprète de son compagnon est une position délicate et très intense. C'est une situation complexe qui demande une grande acuité pour comprendre et démêler les dynamiques en jeu dans ce contexte, ce qui peut passer par toutes les gammes, de la complicité à l'affrontement. C'est aussi apprendre à désapprendre, ajuster la distance, pour trouver petit à petit un autre positionnement par rapport à celui qui opère dans notre quotidien.

En tant que chorégraphe, Thierry a une très belle compréhension du mouvement de l'autre, une grande clarté dans sa manière de mettre en forme et j'étais très heureuse de me laisser guider. Mais ce n'est pas toujours facile de le suivre dans ses exigences sur la musicalité et dans sa gestion du temps. Je suis beaucoup plus lente et, pour *Visages de vent* par exemple, nous avons touché des « endroits limites » pour moi (physiquement et techniquement) qui l'ont amené à changer ses plans de départ : je devais en effet rester dans un cube de 1m60 de côté, ne pas en sortir, sauf au final, l'écriture était très précise, avec des mouvements rapides et un rythme soutenu. Il a dû composer avec ma singularité. Nous avons alors décidé d'écrire deux ou trois « sorties » du carré qui me permettaient de reprendre souffle. Ces « lignes de fuites » à l'extérieur du carré traçaient pour moi un espace d'appropriation du territoire. C'est devenu un support pour pouvoir repartir dans son style d'écriture, un pont qui a créé un va-et-vient entre lui et moi.

Pouvez-vous définir aujourd'hui ce qu'était votre singularité d'interprète et comment vous vous adaptiez aux demandes des chorégraphes?

Mon désir profond de faire partie d'une famille artistique, en l'occurrence celle de la danse, m'a amenée à la nécessité de me rattacher à un projet, à être intégrée dans une équipe. Très vite, après quelques tentatives infructueuses de travail en solo, j'ai pris la décision de me mettre au service de chorégraphes qui m'attiraient par leur univers, avec qui je ressentais des résonances.

Ainsi mon engagement et une certaine fidélité font peut-être partie de ma singularité. Dès les premières années de ma formation de danseuse, j'ai éprouvé dans mon corps une souffrance : un nœud de résistance autour de la hanche gauche. J'ai alors cherché les chemins pour continuer à danser. Je crois que ce n'est pas mon corps physique qui a répondu mais mon imaginaire qui a pris la relève : comme des espaces qui s'ouvrent et qui me parlent, une possibilité d'évasion. Ainsi, cette faiblesse était devenue une force particulière : ne pouvant pas compter sur une technicité physique et solide, j'ai développé une certaine « intensité de présence », sensible et fragile.

Dans mon parcours d'interprète, j'ai souvent rencontré la souffrance physique : je ne supportais pas toujours bien les rythmes soutenus et la tension des entraînements, des répétitions et des représentations. Je mettais alors en place des séquences de travail personnel basé sur la respiration et la détente. Je bricolais peu à peu ma boîte à outils, jusqu'au jour où j'ai découvert le Body-Mind Centering. C'est vraiment cet outil qui m'a aidé à construire une géographie interne avec des espaces sensibles et stratifiés : de vrais supports qui m'ont permis d'entrer dans l'action de manière plus concrète, plus enracinée et plus organisée.

Aujourd'hui quels sont vos choix et engagements?

Auparavant mes préoccupations artistiques étaient centrées sur la notion d'interprétation. Un événement personnel ainsi que ma participation à la formation supérieure de culture chorégraphique m'ont permis de déplacer mon positionnement dans le champ chorégraphique.

Mon installation dans une commune de milieu rural a provoqué comme un « retournement » et a créé la nécessité d'une affirmation de mes intentions dans ce nouveau milieu.

Les orientations des projets naissent à la fois de l'observation du milieu où je vis et de l'avancée de mes recherches artistiques et somatiques. Mon objectif : tisser du lien entre tous ces champs. Être amenée à initier et concevoir des projets a radicalement modifié mes processus de travail. Il a fallu changer ma manière de procéder, inventer un autre rapport entre les partenaires, les espaces, les recherches et les modes de production.

Par exemple avec la pièce *Mosaïque*, j'ai pu explorer (à travers les mediums comme l'installation, la mise en scène et la chorégraphie) un des fondamentaux du Body-Mind Centering: une réflexion intérieur/extérieur, contenant/contenu, des questions qui m'ont tout naturellement amenée à choisir le système de la **peau** comme support pour la création: peau- frontière, peau- fenêtre, peau sensible et poreuse... J'ai élaboré tout un dispositif sur plusieurs plans de porosité: rencontres avec la population locale, interview, collectes de vêtements, de témoignages filmés, de textes, jusqu'à l'agencement de l'espace scénique avec des strates périphériques.

A partir de vos nouvelles orientations de travail, comment choisissez-vous vos interprètes et qu'attendez - vous d'eux?

En choisissant l'improvisation comme axe central, je travaille avec des partenaires artistiques plutôt que des interprètes. J'ai éprouvé une réelle nécessité de me dégager des modes de relation chorégraphe /interprète, de susciter des espaces plus ouverts pour la recherche et la création, de participer à des collaborations artistiques ponctuelles autour d'expérimentations collectives, tel que le *Collectif du 22 mai*, ou de m'intégrer à des projets initiés par un artiste, comme *Forêt, désirs en vue* de Véronique Albert.

Lorsque je suis initiatrice de projets (Corps communs, Antiquidanse, Kaléidoscope), le choix des partenaires se fait de façon intuitive. C'est assez complexe de l'analyser. Il y a d'abord une notion de résonance dans les pratiques (réunir des gens avec qui je partage un terreau commun, Tai-chi Chuan, Body-Mind Centering, improvisation...), ensuite une notion d'affinité et de complémentarité des compétences et des façons d'être. Le fonctionnement est bien sûr variable selon les modalités de regroupement, mais en général, j'installe le contexte de départ (lieu, partenaires, pistes de recherche...). Nous échangeons sur nos motivations et nos intérêts. Les règles de travail sont définies en commun. Mon rôle consiste alors à veiller à ce que l'intention initiale du projet continue à nourrir et soutenir son développement. Par exemple pour Antiquidanse, une installation sur un marché à la brocante du village de Château-Arnoux, l'intention était d'« expérimenter un état de porosité à l'environnement mais sans perdre une certaine qualité d'écoute au sein du groupe ». Ce qui était très difficile car tout nous incitait à la dispersion. Mon rôle était de veiller à ce que cet équilibre se maintienne durant toute la proposition. Nous avions installé un stand hybride au milieu des autres stands, qui regroupait des objets récupérés pour recyclage. Ce stand ne vendait rien et produisait des « attentats poétiques poreux » - entre imperceptible et spectaculaire. Et ça durait tout l'après midi! Je me souviens d'un moment où l'on a perdu la qualité d'écoute entre nous, j'ai alors intégré au cœur même de l'improvisation une sorte de discussion pour évoquer cette dérive. Ce fut le seul moment où j'ai dû prendre la décision d'affirmer mon rôle de « veilleur du projet » ; car nous étions suffisamment accordés par le travail en amont et respectueux du processus proposé au départ.

Je ne veux pas diriger des interprètes en donnant des ordres. Cela ne m'intéresse pas. C'est une nécessité pour moi de travailler autrement et de façon plus ouverte. C'est complexe.

Il me semble que pour des projets de ce type-là, je dois trouver des partenaires à la fois autonomes mais aussi respectueux du processus proposé: les accueillir comme des hôtes, des invités dans ma « maison ». La question du territoire est de cette manière posée explicitement et se résout dans le respect mutuel de la singularité de chacun à l'intérieur du projet d'origine. C'est tout un art de « lâcher prise », il faut faire confiance au processus mis en place et en même temps ne pas lâcher son engagement artistique et sa vigilance.

Aujourd'hui, il y a pour moi un troisième type de partenaire/interprète : le spectateur.

En effet, j'envisage le spectacle comme un rituel de célébration de la qualité des présences. En hommage à la diversité, parfois, j'expérimente des sortes de rituels qui peuvent engendrer la nécessité d'élaborer des partitions pour le spectateur. Les questions à la base sont les suivantes : Qu'est-ce-qui nous relie ? Comment le spectateur influe-t-il sur la représentation par sa propre interprétation ? Quels sont les interrelations /interactions entre émetteurs et récepteurs ? Comment jouer avec ces données dans le sens d'un enrichissement commun ?

### Et sur la question du training ?

Lorsqu'on est en création, je pense qu'il est important que l'équipe puisse trouver des outillages communs. Chez Josef Nadj, il n'y avait pas de training physique en commun mais par contre il y avait de fréquentes discussions en langue hongroise. Chez Catherine Diverrès, il y avait des classes de danse, mais, au moment des créations, il n'y en avait pratiquement plus. Par contre, au début, pour commencer ensemble, elle pouvait proposer une pratique de marche méditative. Pour ma part, je pense que le training s'oriente selon les équipes et le projet de création.

Par exemple, pour la création de *Tout ceci (n')est (pas) vrai* de Thierry Baë, c'était très bien qu'existe un espace commun d'échauffement. Après un temps pris individuellement, Thierry nous apprenait des enchaînements de mouvements traditionnels chinois. On pratiquait avec lui, puis on piochait dans cette pratique pour composer des phrases chorégraphiques à propos d'une « danse de santé » qui aurait été créée par son aïeul Jules Amédée Baë. En parallèle, j'ai pu proposer à l'équipe, durant notre résidence à Montpellier, une pratique du « mouvement authentique<sup>5</sup> » d'une demi-heure par jour, avec une règle spéciale : un temps minuté pour le mouvement suivi d'un partage de parole également minuté sur ce que l'on a vécu. Un processus de travail qui rejoint l'intention artistique proposée dans *Tout ceci (n')est (pas) vrai* : aborder le vrai/le faux de divers points de vue. Cependant par la suite et après une discussion en commun, nous n'avons pas poursuivi cette expérience.

Lorsque je mets en place un projet, la modalité de fonctionnement de l'équipe varie selon les contextes.

La question du « training » se discute au préalable entre les partenaires. Je préconise qu'il y ait régulièrement du temps donné à la concertation ; ceci afin que chacun exprime ses besoins pour sa mise en condition et que l'on trouve des solutions ensemble. Puis, de là, s'établit l'emploi du temps dans lequel chacun peut préserver son espace personnel dans l'espace commun. C'est très important que chacun puisse trouver un rythme qui lui convienne.

L'intérêt du « training », pour moi, c'est de développer des « liens-entre-nous » : une trame de base pour la confiance et le partage. J'essaie de constituer une dynamique de groupe à responsabilités partagées. Mes outils pour cela peuvent être par exemple : la configuration d'un cercle de parole en introduction ou conclusion d'une journée de travail, et si nécessaire au milieu de la journée. Parfois, je peux introduire la pratique du mouvement authentique qui permet de placer nos liens dans un autre niveau de conscience.

Vous parlez du mouvement authentique et des artifices liés à l'art, pour vous, dans l'interprétation, comment cela s'articule?

J'interprétais une sainte de théâtre chez François Verret et Josef Nadj ; chez Catherine Diverrès, Ophélie et « la petite mariée ». Tous des personnages vêtus de blanc, illuminés. Tout cela c'est du théâtre. Cependant dans la pratique, tu construis une quête intérieure qui est vraie, tu lui donnes

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Training : échauffement, entraînement, mise en condition

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Fondé par Mary Whitehouse (1911-1979), le «mouvement authentique» s'inspire fortement des recherches que mena Jung vers 1915 pour explorer l'inconscient à partir de l'imaginaire. Cette technique fonctionne selon un dispositif précis : un *mover* ("bougeur") ferme les yeux et se rend disponible à ses images intérieures, puis se lance dans une séquence de mouvements qui peut durer plusieurs dizaines de minutes. Un *witness* ("témoin") assiste au travail et le laisse résonner en lui, éventuellement se lance aussi dans le mouvement. Le *witness* restitue ensuite son expérience au *mover*.

une forme pour sa visibilité, et pour lui donner cette forme, tu cristallises le flux énergétique. A partir de la cristallisation, le flux peut être réactivé et l'interprète peut retrouver à l'intérieur un autre espace de fluidité.

Dans mes projets, j'invite chacun à devenir l'interprète de sa propre danse. Chacun compose dans le moment présent et avec la trame tissée au cours des répétitions en commun, mais aussi avec la présence du public qui redistribue *in fine* le champ des énergies créatrices.

Le plus important pour moi, c'est de parcourir ensemble et de partager des chemins d'ouverture et de disponibilité dans un dépaysement mutuel. Construire un creuset, une sorte de communauté dans lequel chacun puisse se rapprocher de l'étrangeté de lui-même, émettre et recevoir dans la confiance et le partage, et de là, laisser la place à la transformation, à la création. C'est cette alchimie-là qui m'intéresse.

Marion Mortureux Baë - Août 2006.

## Collaborateurs artistiques des projets chorégraphiques :

Guillaume Orti, Gilles Coronado, Seiji Murayama, Olivier Gelpe, Christine Burgos, Thierry Baë, Eckart Spielman, Bernard Menaut, Nadine Laporte, Claude Monteil, Carla Bottiglieri, Emilie Borgo, Alessandro Quaranta, Yanaël Plumet, Yann Lheureux, Janet Amato, Joëlle Bernier, Léo Mingrone, Claire Filmon, Sylvie Beaujard., Ferenc Kalman, Gaëlle Bourges, Olivier Toulemonde, Dominique Comtat, Bertrand Lombard, Andréa Caretta, Véronique Albert, Kamel Maad, Maguelone Ensuque, Henry Bouissou, Sabine De Viviès, Jean-Luc Priano, Bérengère Altieri, Martin Chaput, Pierre Zach, Pascal Quenaud, Karim Sebbar, Françoise Leick, Claude Sorin, Viviana Moin, Virginie Thomas, Michel Benedetto, le groupe Lou Seriol

Catherine Diverrès: Directrice du Centre Chorégraphique National de Rennes depuis 1994 (en codirection avec Bernardo Montet jusqu'en 1998). En 1984, elle fonde avec Bernardo Montet une compagnie Studio DM. 1983 - Instance, (Catherine Diverrès et Bernardo Montet), 1er prix au Concours International de Chorégraphie de Nyon, prix de la Ville de Vernier (Suisse); 1986 - L'arbitre des élégances, (Catherine Diverrès)

Josef Nadj: Directeur du Centre Chorégraphique National d'Orléans depuis 1995. Il fonde, en 1985, sa compagnie Théâtre JEL. 1987-Canard pékinois; 1988-7 peaux de rhinocéros, 1989-La mort de l'empereur.

Francois Verret: Chorégraphe depuis 1980, année où il a reçu le premier prix du concours chorégraphique de Bagnolet avec la pièce *Tabula Rasa*. En 1993, il crée Les Laboratoires d'Aubervilliers dont il a assuré la direction artistique de 1994 à 2001. 1982 - Fin de Parcours; 1983 - Une éclipse totale de soleil.

Dominique Bagouet: Chorégraphe de 1976 à 1992. Directeur du Centre Chorégraphique Régional de Montpellier / Languedoc – Roussillon en 1980, qui devient Centre Chorégraphique National en 1984. Chansons de nuit, première chorégraphie, reçoit en 1976 le premier prix, mention Recherche, au Concours de Bagnolet. 1982 – Insaisies

Thierry Baë: en 1985, sa première chorégraphie, Sans arrêt, reçoit le premier prix du jury et du public au concours de Budapest. En 1997, il fonde avec Marion Baë la Cie Traits de ciel. 2000 - Visages du vent.

Body Mind Centering (BMC): Bonnie Bainbridge Cohen, pédagogue du mouvement, a élaboré une approche novatrice de l'analyse du mouvement, le BMC. En 1973, elle fonde l'Ecole de BMC consacrée à l'exploration et à l'enseignement du mouvement sur la base des principes anatomiques, physiologiques, psychologiques et de développement. Le BMC est une étude par l'expérience des principaux systèmes du corps (squelettique, musculaire, liquide, organique, neuroendocrinien) et des schèmes de développement liés à l'évolution qui sous-tendent tous les mouvements humains. Un Ouvrage de référence : Sentir, ressentir et agir -L'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering de Bonnie Bainbridge Cohen, traduction de Madie Boucon éd Nouvelles de danse - Contredanse, Bruxelles, 2002.

## Marion Mortureux Baë

## Interprète

1980 : Un visage arraché aux 1000 et 1 visages de l'autre, Jean Masse, Bordeaux.

1981 : Dandelion, Viola Farber, Angers

1982 : Insaisie, Dominique Bagouet, Montpellier.

1983: L'europe vous dit bonsoir, Sally Shess, Montpellier.

Une Eclipse totale de soleil, François Verret, Aulnay-sous-bois.

: Urgence, ARC de Bordeaux.

Le ravissement de Lol V. Stein, ARC de Bordeaux.

1985 : Sans arrêt, Thierry Baë.

1986 : L'arbitre des élégances, Catherine Diverrès et Benardo Montet, théâtre de la

Bastille/Paris.

1987 : Canard Pékinois, Josef Nadj, Budapest, Théâtre de la Bastille/Paris.

1988 : 7 peaux de rhinocéros, Josef Nadj.

L'Effet bæuf, Josef Nadj.

1989 : La mort de l'empereur, Joseph Nadj.

1991 : Concertino, Catherine Diverrès et Benardo Montet, Brest.

Tauride, Catherine Diverrès et Benardo Montet, Angers.

Le printemps, Catherine Diverrès.

1994 : Entre chien et loup, Cécile Proust, Théâtre de la Bastille/Paris.

Ciro Esposito Fu Vincenzo, Paco Decina. Théâtre de la ville/Paris

Retour, Catherine Diverrès et Benardo Montet, Rennes.

1997 : labyrinthe de la chute, Thierry Baë, Digne.

1998 : Les épouvantails, Catherine Contour, Bourg en Bresse

1999 : Cliché de verre, Patrick le douaré, Quimper

2000 : Visages de vents, solo de Marion Baë, Thierry Baë. CCN Aix en Provence

2003: Tout ceci (n') est (pas) vrai, Thierry Baë, Orléans.

## Chorégraphe associée

1983 : Le jardin de ciment, Marion Baë et Didier Liébart, Bordeaux.

1994 : La source, 1ère version, Marion et Thierry Baë, Rennes, travaux des danseurs du CCNRB.

1999 : La source, 2ème version, Marion et Thierry Baë, CCN d'Aix en Provence.

2001 : Mosaïque, Marion et Thierry Baë, Volonne.

### Collectif de recherche et de création :

1998 / 2001 : Polaroïds (n°1 à 13), groupe du 22 mai, O. Gelpe, C. Contour, C. Burgos, T. Baë,

B. Dutheil, L. Laabissi, groupe d'artistes pluridisciplinaires.

1999 : improvisations Danse/Musique/Art plastique au Garage Laurent, Forcalquier. Et au

festival de Cruis

2000 : Kaléidoscope, session d'improvisation Danse/Musique, Peipin.

## Invité chorégraphique

1999/2000: perturbations chorégraphiques, Bernard Menaut.

1999: Friendly one, Pascale Gilles, Bruxelles.

2001/2002 : l'heure où l'on ne savait rien, Lila Green

2002/2003: Forêt, désir en vue, Véronique Albert.

2004: Blowing in the wind, Fort de Vinadio, Italie.

## Chorégraphe / « Veilleur de projet »\*

\* cf un dépaysement mutuel

1996 : Opération carton 3 : pièces improvisées Danse/Art plastique, Centre Culturel le Grand

Cordel', Rennes.

1997 : Martin, solo, Danse au cœur, théâtre de Chartres.

2000 : Antiquidanse, Château-Arnoux.

2002: Corps communs, Forcalquier.

2002 : Au pied de la Lettre, spectacle Jeune Public de Marion Baë, Château-Arnoux.

2004/2005 : Matières et Mémoires, cycle de recherche initié par Marion Baë

I - Chemin de Pied, L'Escale.

II - Immeuble Berluc, Forcalquier.

III - A partir d'un arbre généalogique/version I, Volonne.

IV - Journal de voyage - version I, Château-Arnoux...

V - Esquisse, Saint-Raphaël.

VI - A partir d'un arbre généalogique - version II

VII - Journal de voyage - version II, Busca (Italie).

VIII - Je suis une star, je suis une Etoile de mer, Bourg-en-Bresse.

2005 : performance de Marion Baë à Santa Maria, Dronero (Italie).

2006: Un dimanche au bord de l'art, Volonne.

2006: Performance anatomique – Les os et la peau, Château-Arnoux.

## Entretiens entre Marion Baë et Marie-Claire Gelly Aubaret

Premier rendez-vous Le 21 août 2003, chez Marie-Claire à Lamelouze, une série de questions a guidé la conversation qui est enregistrée sur K7.

La transcription est faite par Marie-Claire et envoyée à Marion.

Deuxième rendez-vous Le 6 janvier 2005, chez Marie-Claire à Lamelouze, à partir de la transcription commence le travail de ré écriture.

Troisième rendez-vous Le 28 juillet 2005, à Aix en Provence, la conversation est reprise à partir du texte écrit. Des précisions sont apportées dans le contenu.

Propositions faxées par Marion, le 10 août 2005 : modifications dans la forme et le contenu

Quatrième rendez-vous Le 12 septembre 2005 chez Marion à Villeneuve, le texte est relu. La conversation permet d'approfondir des points dans le contenu.

Conversations téléphoniques Les 11 février 2005 et 17 mai 2005. Des modifications sont apportées au texte.

Transmission par mail du texte entre le dernier rendez-vous et le 24 août 2006 : des corrections dans la forme et des précisions dans le contenu sont apportées

## Série des questions qui ont guidé l'entretien

## Les fondations

D'où vient le choix de danser?

Quels sont les souvenirs de ta première interprétation?

Quels sont les manques que tu as sentis ? Comment penses-tu les avoir compenser ?

#### La mémoire

Comment sens-tu l'apport, dans le processus de création et pour répondre à la demande du chorégraphe, de la mémoire corporelle construite entre la formation et les expériences de travail ?

## La singularité

Dans l'interprétation as-tu eu conscience de ta singularité ? Comment penses-tu l'avoir construite ?

Que penses-tu avoir apporté à l'œuvre du chorégraphe?

Comment nourrissais-tu ta propre créativité pour garder ta singularité, ta part d'autonomie par rapport aux demandes du chorégraphe ? Quels pouvaient être tes points d'appuis ou de recherche (politique, social, environnemental, plastique...) ?

### Les éléments de la relation

L'idée du regard du spectateur est-elle sous jacente dans la phase de création ?

La notion de lisibilité est-elle posée et comment s'exprime-t-elle entre l'interprète et le chorégraphe ?

L'oralité est-elle une base essentielle de la relation entre le chorégraphe et l'interprète ? Quels sont les moyens mis en oeuvre dans cette relation ?

 $\Upsilon$  a t-il nécessité de connaître le chorégraphe au-delà du cadre de travail pour être au plus juste dans la proposition de travail ?

### L'évolution de la relation

Peut-on être interprète de n'importe quel chorégraphe ou chorégraphie ? Pourquoi ? Où se situe la limite d'acceptation de la demande du chorégraphe (corps, esprit, relation...) ?

Qu'est ce qui amène le manque de désir d'interpréter pour un chorégraphe?

## Le changement de chorégraphe

Lorsque tu as travaillé avec un autre chorégraphe, comment s'est opéré le changement dans ton travail, ta proposition ? As-tu eu l'impression d'être dans une disponibilité qui te permettait de ne pas reproduire ce qui était dans la relation précédente ou/et le travail précédent ?

Les traces des expériences cumulées émergent-elles?

## De l'interprète au chorégraphe

Dans ton parcours as-tu eu l'impression qu'il fallait prouver quelque chose pour exister dans la danse et dans le monde artistique ? Quand ?

Aujourd'hui, quels sont tes choix et engagements? Que t'a appris ton parcours d'interprète pour t'engager dans une démarche de compagnie et pour être, aujourd'hui, interprète ? Qu'est-ce que cela représente pour toi de signer ou co-signer une œuvre chorégraphique ? Comment engages-tu ta recherche chorégraphique personnelle et ta relation avec les interprètes que tu choisis ?

## double, chorégraphe où interprète

#### [...] Marie-Claire :

— On est parti de cette idée qu'il y avait un besoin qui s'était fait ressentir dans les générations fin 80/90 vis-à-vis de l'improvisation – dû peut-être à l'histoire de la danse contemporaine en France et aux influences de Trisha Brown et Steve Paxton que l'on redécouvrait alors...

#### Laurent:

--- Quand j'ai commencé professionnellement la danse à cette charnière-là, il y avait dans le travail deux espaces qui n'avaient pas forcément de correspondance : l'espace du studio – le matin – où l'échauffement, la pédagogie, la technique, n'étaient pas forcément transmis par le chorégraphe, et l'espace du studio – l'après-midi – où le chorégraphe déployait ses propres outils de création.

Il me semble, que de nos jours, et c'est peut-être ce qui m'intéresse ici, une unité est revendiquée, à savoir que les processus de création font processus de formation, et vice-versa. Et que la séparation d'alors – le matin – l'après-midi – s'est justement résorbée autour de cette notion : le processus.

C'est une introduction qui me semble spécifier ce que pourrait être la relation chorégraphe/interprète aujourd'hui.

Dans mon propre parcours la notion de processus a été inaugurale. Je ne sais plus quand j'ai entendu parler la première fois de cette notion. J'avais sans doute aussi croisé ce terme dans mes études en histoire de l'art, bien que l'art contemporain n'y soit pas très présent. Dans la danse, il me semble que c'est en juillet 1996 quand, au festival Montpellier Danse, le Quatuor Knust discutait avec Yvonne Rainer et Steve Paxton, et qu'ils nous aidaient à contextualiser la danse américaine des années soixante-soixante-dix.

Juillet 1996 c'est aussi l'été des premières répétitions de ma première création : viva, J'avais alors en tête une négativité longtemps entendue dans mon parcours de spectateur au sortir de certains spectacles : «ça, c'est une pièce d'interprète...». Il me fallait donc, pour créer, pour devenir chorégraphe, prouver une différence d'avec l'interprète que j'étais.

Ce que j'ai conforté alors, car cela m'avait paru évident, était assez naïf : surtout ne pas transmettre une danse, que j'aurais préalablement écrite, aux interprètes conviés sur ce premier projet. Devenir chorégraphe c'était inventer quelque chose, appelons-le maintenant processus, qui "fasse" danser l'interprète.

De cette première pièce, ici, je retiens donc cela : le plaisir d'inventer des jeux de contraintes – surtout – où chaque interprète (moi compris), pouvait être auteur de ses propres mouvements. Bien sûr mon œil de premier spectateur choisissait des résultats formels plus que d'autres, et bien sûr je spectacularisais ces mouvements formels dans des séquences (musique, effets dramatiques)... et heureusement je découvrirai plus tard la question des codes de représentation.

Je resituerais ici ce que ma formation initiale a impliqué dans cet état de découverte. Je ne crois pas pouvoir faire une généralisation des enjeux de formation en danse à la fin des années 80 car cette formation n'était pas institutionnelle : je n'ai fait ni Conservatoire, ni École de danse, ni formation pré-professionnelle. Les méthodes pédagogiques de la chorégraphe-enseignante qui m'a fait découvrir la danse contemporaine et qui m'a formé étaient simples – on crée par sa singularité.

Aucune concentration surexposée sur la technique, sur le savoir-faire, sur l'apprentissage du maître. Ce n'est que plus tard que je rencontrerai ces données et que je les éprouverai. Chorégraphier et/ou interpréter n'avait pour moi, à cette époque, aucune valeur séparée, donc pas de différences – 'on' crée car les 'je' crée.

Pour moi c'est donc le passage à l'acte lors de ma première pièce qui aura fait office d'acte de naissance, de dé-fusion.

C'est pas grand-chose à dire aujourd'hui de ce constat, mais je suis encore dans la résonance de ce premier submergement : être auteur de sa danse et être auteur d'une chorégraphie ne relève pas du même travail, ni de la même responsabilité.

J'irai, plus loin, plus tard, en demandant de ne plus confondre danse et chorégraphie. Il existera même dans mon parcours une chorégraphie sans danse – écho anticipé, pièce chorégraphique invisible, 2001, tout comme il existera une danse absorbant son propre chorégraphique – faire néant, solo hors contexte, 2003.

Dans mon rapport à l'œuvre, la chorégraphie est la responsabilité du chorégraphe, la danse celle de l'interprète. J'ai aimé ce cinéaste qui disait que les comédiens en savaient plus sur leur rôle que lui-même. Et cette chanteuse qui disait, en rigolant, qu'elle serait bien la première à comprendre ce qu'on lui fait chanter. L'espace faussement contradictoire entre ces deux propositions révèlera et réglera pour moi la question de la responsabilité des auteurs dans un projet, et du rapport au lâcher-prise nécessaire dans l'acte de création.

Je crois aussi qu'il m'a permis de m'investir dans cette double voie de chorégraphe ou interprète.

\*

[...]

#### Marie-Claire:

— On a parlé du pouvoir, on est revenu sur la formation, le contexte, les enjeux sur la décision d'être chorégraphe et/ou interprète. On a parlé d'interprétation, de l'interprétation du spectateur, et à partir de là de l'existence de l'œuvre.

#### Laurent:

— On pourrait creuser un peu plus ce que l'on nomme ici et qui devient implicite. La différence, par exemple, entre la responsabilité que l'on nomme "être chorégraphe d'une œuvre" et la responsabilité "être interprète d'une œuvre"...

Dans les manières dont je travaille, mon acte premier en tant que chorégraphe, c'est de créer des processus de création. Ces processus ont évolué dans mon parcours : au début, ils me servaient surtout à faire inventer du mouvement aux interprètes. Par exemple dans *viva*, on traduisait mot à mot/geste à geste un poème ou un extrait de livre pour construire des phrases dansées...

Maintenant ces processus m'aident plutôt à générer des états de corps ou de présence : par exemple dans *feignant* il y a une consigne qui s'appelle «faire semblant de danser» que tu inventes chaque fois différemment avec les mouvements que tu choisis... Et depuis que je fais des pièces in-situ ils m'aident aussi beaucoup plus à concevoir directement un rapport au lieu : dans *référentiel bondissant*, la dernière pièce en gymnase, il y a par exemple une séquence où deux des danseurs doivent produire un «match d'intentions»...

[....]

Ces processus que j'invente dans la solitude de mon imaginaire, on les découvre donc ensemble. Car je ne sais jamais comment ils vont se résoudre avant que l'interprète ne les travaille. De ce qui advient, naissent des éléments qui vont constituer le projet et qui vont petit à petit trouver leur forme artistique.

Chaque projet nécessite, ou plutôt j'ai envie de commencer chaque projet en inventant des nouveaux processus de création.

Dans la relation à l'interprète, par exemple, cela me permet de créer des fidélités : je n'ai pas envie de voir Christine danser dans feignant de la même manière que dans référentiel bondissant. Je veux la voir être travaillée différemment par les projets, et si je change les processus de création, je changerai mon regard sur l'interprète aussi, je verrai apparaître ou advenir chez l'interprète autre chose, non pas forcément du nouveau, mais quelque chose de différent...

Il existe différentes manières d'œuvrer en chorégraphie, et dans la danse contemporaine dite "d'auteur" chacun cherche à inventer sa propre manière. Je vais parler ici d'une méthode assez dominante que j'ai pu rencontrer dans mon début de parcours d'interprète et qui sans doute perdure encore. Je l'appelle le "chorégraphe-thème" (le chorégraphe-t'aime?!).

Il travaille thématiquement avec l'outil improvisation. Il choisit un thème de recherche pour sa pièce, par exemple : *Le lac*, de Lamartine, et propose des thèmes d'improvisation aux interprètes : des thèmes imagés : l'animal, des thèmes corporels abstraits : le liquide, émotionnels : la mélancolie, etc. De ces séances d'improvisation il choisit, il capte des matériaux, d'une certaine manière extérieurs à lui – que l'interprète lui amène –, afin de documenter sa thématique principale.

Puis il compose, il assemble ces matériaux dans une fluidité chorégraphique qui deviendra ce que métaphoriquement on peut appeler la "musique" de la pièce.

La période de création s'articule donc dans une forme de deux-temps : de la danse improvisée des interprètes surgiront des séquences chorégraphiques réglées par le regard extérieur du chorégraphe. La danse *puis* la chorégraphie.

[...]

Laurent:

— C'est justement passer du statut de travailler pour quelqu'un, au statut de travailler pour un projet. Si je travaille avec des chorégraphes qui travaillent de la même manière que moi, je le verrai dans le processus proposé. Si je travaille avec des chorégraphes qui ont d'autres méthodes, par exemple qui travaillent principalement par thèmes d'improvisation, c'est toujours une responsabilité que d'essayer de lire quel est le projet recherché et d'y répondre, et non pas de répondre à sa personne, à son désir, à ce que je soupçonnerais qu'il veut.

C'est plus ou moins facile suivant les méthodes mises en place, mais il y a cette nécessité d'objectiver le projet. Sinon le seul référent en face c'est l'inconscient du chorégraphe, et cela ne suffit pas pour trouver sa place dans le projet commun.

J'ai pu ainsi me trouver face à des auteurs qui avaient précisément une image à atteindre mais qui ne donnaient aucun outil pour y aboutir. Ce peut être généreux l'image que l'autre souhaite voir de toi ou avec toi, mais il n'y avait aucun processus pour faire advenir cette image. Je les vois comme des artistes qui ont beaucoup d'imaginaire mais qui ne savent pas se donner les moyens d'accéder au réel via leur imaginaire.

[...]

Cela a été une découverte pour moi de me rendre compte que l'on pouvait avoir de l'imaginaire mais pas de créativité. Or en tant qu'interprète je ne peux être travaillé que par un projet, et non par une personne...

Il y a eu un moment de mon parcours où je ne voulais plus employer le mot "représentation", je lui préférais celui de "présentation". Je voulais d'ailleurs titrer ma première pièce, celle qui s'appellera viva, du simple verbe présenter.

La question du présent, d'être dans le présent, est une donnée importante dans ma vie, et cette forme d'impossible m'attire. Disons que chez moi l'impossible ne veut pas dire inaccessible. Et que j'aime le travail sur soi qu'il implique.

Faire néant, est un solo que j'ai écrit en 2003. Cette pièce est un processus scénique unique de 10 minutes. Ce processus pose une question : «comment produire du rien, du vide, sans pour autant être immobile», et s'incarne par une contrainte physique : «je me lance dans un mouvement et dès que ma conscience comprend ce que ce mouvement est et ce qu'il peut devenir, je me contrains à aller dans un autre mouvement. Et dès que ma conscience... etc., etc.,». Le mouvement qui apparaît ne va pas plus loin que son intention.

Danser *faire néant*, c'est placer l'interprétation au plus près du mouvement, au plus près de la création du mouvement. Les mouvements de *faire néant*, de soir en soir, apparaissent je ne sais d'où avant que la conscience cherche à les éviter. Et d'une certaine manière, sur scène, je ne fais que présenter ces mouvements qui m'adviennent.

Par contre et par raccourci, j'écrirai aujourd'hui qu'une danse déjà écrite avant d'entrer en scène, à la différence d'un processus, permet au danseur d'interpréter non pas tant les mouvements que les choix d'écriture qui ont localisé ces mouvements dans la dramaturgie de la pièce. C'est cela la représentation dans mon schéma : de soir en soir, le danseur actualise son interprétation d'un projet *fini*. Il en est un *représentant*.

Γ....

Il me semble que si je bossais toujours à l'endroit du mouvement comme j'ai pu le faire, par exemple les processus à l'époque de viva, de double v, le danseur est remplaçable. Parce que ces processus généraient essentiellement des mouvements chez l'interprète, c'est-à-dire principalement du formel, qui devenaient le tiers entre l'interprète et la pièce, mais d'une certaine manière une fois que ces gestes, ces mouvements formés étaient nés et que la chorégraphie leur avait trouvé leur place, on pouvait faire reprise de rôle, car la forme était dégagée et reproductible.

Mais dans mes processus actuels, ce n'est pas la forme qui émerge, c'est l'état de présence, c'est à dire la singularité d'un interprète à incarner son présent en scène. À inventer devant nos yeux, son présent en scène.

D'où l'irremplaçabilité de l'interprète à cet endroit-là. Ce qui fait que dans la nature même des processus, ce qu'il faut que j'accompagne, c'est faire comprendre à l'interprète que sa présence est en train de faire travailler le projet et que c'est cela-même qui fait le projet...

L'évolution de la formation en danse contemporaine, tout du moins celle que je connais et côtoie, est une piste de réflexion pour moi. L'enseignement s'est en effet beaucoup tourné vers les techniques d'improvisation, techniques qui réclament et stimulent chez le pratiquant une indépendance d'action et de décision. Mais cette indépendance qui doit se travailler est vorace : elle veut des moyens et elle veut des preuves. Et je pense qu'il y a une sorte de phénomène donnant-donnant qui s'installe : l'apprenti veut des preuves d'indépendance et on lui demande de faire ses preuves beaucoup plus vite. Du coup, de nos jours, l'apprenti danseur en danse contemporaine est amené à devoir se définir comme auteur beaucoup plus tôt qu'avant. Les continuités d'apprentissage, autrefois clairement balisées : je suis interprète puis chorégraphe donc auteur, en sont considérablement bousculées.

Artistiquement, cette réévaluation a permis certainement de nouvelles pratiques chorégraphiques et de nouvelles relations chorégraphes/interprètes. J'en prendrais pour exemple le rapprochement qui a pu s'opérer dès les années 90 entre danse contemporaine et "performance" en art plastique.

Là aussi je ne me sens pas assez historien pour discerner les mouvements de logiques internes ou externes, mais je poserai comme hypothèse que c'est parce qu'un réajustement entre interprète et chorégraphe a eu lieu, que la danse des années 90 s'est autant intéressée aux arts plastiques et à la notion de "performance" en particulier. La "performance" peut en effet facilement s'interroger sur la question du «corps

de l'artiste» : ce corps 'unifié', à la fois support et outil, qui fait se rapprocher dans un même temps spectaculaire le principe d'acte et celui d'incarnation. Et bien que l'on ne puisse pas confondre processus plastique et processus chorégraphique (peut-être justement parce que la "performance" ne s'interprète pas, elle (s') acte), la "performance" a permis à toute une génération de réinterroger, voire peut-être de se réapproprier, la question de l'identité d'un corps utilisé artistiquement. Et dans la relation chorégraphe/interprète hiérarchique et conflictuelle qui pouvait apparaître à cette époque-là, on pouvait se dire et comprendre qu'un corps artistiquement utilisé n'est pas qu'un outil que l'on délègue à un autre, qu'il a une identité. Qu'il a un sujet.

La nature du travail d'interprète que j'ai eu à traverser dans mon parcours s'est modifiée ces dernières années. Il m'arrive même, par moment, de ne plus me nommer "interprète" sur des projets où je suis convié à venir danser, et j'emploie alors par exemple l'expression "invité chorégraphique".

Je crois que je me nomme comme "invité chorégraphique" et non comme interprète, lorsque les pratiques chorégraphiques dans lesquelles j'interviens se rapprochent plus de cette question de la "performance" que de celle de l'écriture chorégraphique.

Cela me demande une autre disponibilité, voire d'autres outils, qui vont d'être un simple corps au service d'une tâche à mener, jusqu'à un travail créatif beaucoup plus singulier et autonome. Où le danseur invité que je suis doit inventer parfois son propre contexte chorégraphique à interpréter, à l'intérieur d'un projet dont il n'est pas pour autant l'auteur.

Et c'est parce que ces nouvelles écritures me demande un travail autre que celui de l'interprétation que je puise dans mes propres pratiques chorégraphiques des outils adaptés à me construire la singularité réclamée. Cette "invitation" peut paraître plus floue, et sans doute l'est-elle : une sorte d'espace mixte interprète-puisant-chez-le-chorégraphe, mais elle demande réellement un investissement nouveau et précis, et déplace encore la question de l'auteur.

Je ne pourrais vraiment pas théoriser ces nouvelles pratiques, je sens cependant qu'elles stimulent chez moi un besoin aigu de précisions quant à la nature des réponses que je dois apporter afin d'incarner au mieux un projet.

Mais lequel?

[...]

Il m'a fallu du temps pour être interprète de mes propres pièces, un interprète libre de mes propres chorégraphies. Au début, je n'y arrivais pas... le mental.

Pour mieux y arriver il m'a fallu en fait inventer la séparation entre le moi-chorégraphe et les projets que ce moi mettait en place.

La notion de processus m'a beaucoup servi pour cela : d'abord parce que tenter d'incarner un processus comme tous les autres interprètes du projet me ramenait à la même expérimentation par le physique. Et puis surtout le processus devenait littéralement un tiers entre le souhait chorégraphique personnel et l'incarnation des interprètes.

Il m'a aidé littéralement à mesurer l'écart entre ce que je voulais chorégraphiquement et ce que je générais réellement. Je dirais que grâce au processus, en tant que chorégraphe, je ne sais pas ce que je vais voir, et en tant qu'interprète, je ne sais pas ce que je vais aboutir.

[...]

Marie-Claire:

— Pour qu'advienne cette autonomie de l'œuvre, il a été question du lâcher-prise qui est nécessaire pour l'auteur afin qu'il y ait une part interprétative du spectateur. L'espace d'interprétation du spectateur ne naît-il qu'à partir de ce lâcher-prise ?

#### Laurent:

— Je me suis posé la question un jour : qu'est-ce que c'est qu'un processus de création, et j'ai écrit : «un processus mûrit quand, souvent accidentellement, il fait apparaître un réel insoupçonné à l'imagination qui l'a créé. Ce qui échappe à un processus, ce qui échappe à un auteur, c'est une donnée indispensable à la place d'un spectateur».

Cette place du spectateur est quelque chose qui échappe à l'envie première de créer. Je pars du principe qu'on a un désir, des intuitions, que l'on veut partager et que l'on cherche donc à 'matérialiser' sous une forme artistique adéquate. Pour moi, je le redis, la définition d'un chorégraphe c'est : créer des processus de création. Si ce processus de création une fois qu'il est incarné ne découvre pas autre chose que ce pour quoi il a été motivé, il est validé par les regards des spectateurs mais il n'est pas travaillé, parce qu'il ne permet pas une interprétation créatrice du spectateur.

- Est-ce une transformation nécessaire?
- S'il n'y a pas transformation, s'il n'y a pas crise du spectateur comme le dit le cinéaste Jean-Louis Comolli, il y a simple validation, mais pas d'interprétation. Si je ne reconnais pas cela au processus que je crée, le projet ne m'échappera pas et il n'y aura pas d'œuvre possible parce qu'il n'y aura pas de place pour le spectateur...

\*

J'ai dit d'entrée à quel point le passage à l'acte chorégraphique de ma première pièce m'avait servi de dé-fusion entre le dansé et le chorégraphique. Et je suis d'ailleurs surpris qu'aujourd'hui dans ce texte, je revienne autant à ce qui s'est passé dans cette pièce qui va avoir dix ans.

Je me souviens d'avoir répondu un jour à un journaliste qui m'interrogeait sur mon parcours – «je suis devenu chorégraphe parce que je suis spectateur de chorégraphies.»

Je me souviens aussi que dans le programme de cette première pièce, j'ai voulu écrire *traducteur*, à la place de *chorégraphe*. J'aimais ce rapprochement par une différenciation infime : le chorégraphe-traduit, le danseur-interprète.

Mais il m'est nécessaire aujourd'hui, et ce texte sert à mieux me le prouver à partir de cet événement inaugural, de nommer mon parcours chorégraphe/interprète qui a suivi en le séparant par un ou. Chorégraphe ou interprète. Alors que j'ai toujours voulu revendiquer une double appartenance, je m'invite à ne plus être, au moment présent du travail chorégraphique ou au moment présent de l'élaboration de ce texte : chorégraphe et interprète. Mais je tiens à préciser cette différence comme ni excluante, ni exclusive.

Je le résumerai donc aujourd'hui sous une périphrase qui ne me convient pas encore, mais qui, dans sa nomination poétique, respecte un élan où, à mon endroit, la question du chorégraphique prédomine de plus en plus à celle de la danse :

double, chorégraphe où interprète.

Laurent Pichaud – Mai 2006 Mise en page par l'auteur.

## laurent pichaud

## 1. chorégraphe

1996, viva - Mois de la danse. Nîmes

1997, jusqu'à / présent - Festival d'Uzès

1998, double v - CCN de Montpellier.

 $2000,\,g\acute{e}n\acute{e}ration,\,un\,spectacle,\,co-réalisation$ avec Christian Trouillas, NIOC en compagnie de-CCN de Montpellier.

2000, écho anticipé, Potlatch, dérives : CCN de Montpellier/ Montpellier Danse 2000

2001, année de résidence au CCN de Montpellier

2001, *névé*, Commande du Conservatoire National de Région de Montpellier. Classes contemporaines.

2001, lande part - Festival Corps & Graphies. Saint-Jean de Védas

2002, feignant - Festival Montpellier Danse 2002.

2003, faire néant - Biennale du Val de Marne, Vitry. Coréalisation avec la cie tHEL danse, (Gabriel Hernández)

2003, fer terre - Festival Les Intranquilles .Villa Gillet, Lyon.

2005, référentiel bondissant - Les Subsistances, Lyon.

## 2. performeur

2002, land épart - Commande du Festival Entre cours et jardins. Barbirey sur Ouche.

2003, voirre - Performance, Le Plateau, centre d'art, Paris.

2005, double sens de la visite - Carré d'art, musée d'art contemporain, Nîmes.

2005, faire cavalier néant - 'la revue louma', TNT, Bordeaux.

### 3. écriture en musée

2003, visite guidée : La collection permanente, 'Peter Doig' - Carré d'art, musée d'art contemporain, Nîmes.

2004, visite guidée: Exposition 'Kupka' - Pavillon du musée Fabre, Montpellier.

2005, visite guidée: La Collection Permanente en regard de 'John Baladessari\_From\_Life' -

Carré d'art, musée d'art contemporain, Nîmes.

2006, Les regardiens - Carré d'art, musée d'art contemporain, Nîmes.

## 4. interprète

1992, Cérémonies d'Ouverture et de Clôture des J.O. d'Albertville. Philippe Decouflé

1994, Rendez-vous au jardin. Cie Michèle Ettori. Festival Montpellier Danse

1994, Tel que. Cie Isabelle Blanco. Grenoble

1995, Géométries. Cie NIOC (Christian Trouillas). Iles de Danse. Paris

1996, Dense et meuble. Cie D.I.T. (Robert Seyfried). Grenoble

1996, Si j'étais toi. Cie La Camionetta. Festival Montpellier Danse

1997, Alles klar. Cie D.I.T.(Robert Seyfried). Grenoble

1997, L'antichambre. Cie NIOC (Christian Trouillas). Bagnolet

1998, Elles, nous, eux. Cie D.I.T.(Robert Seyfried). Grenoble

1999, Précipité (reprise de rôle). Cie La Camionetta. Montpellier

1999, Fragments. Cie D.I.T.(Robert Seyfried). Maubeuge

2000, Sans. Cie du solitaire (Martine Pisani). Postdam

2002, Slow down. Cie du solitaire (Martine Pisani). Dieppe

2002, Matière première. Les Carnets Bagouet. Montpellier

2004, L'invention de la giraffe. Cie Zabraka (Benoit Bradel). Bourges

2004, De l'avant invariablement. Les Gens du quai (Anne Lopez). Festival Montpellier Danse.

2006, O,O. Deborah Hay. Les Subsistances, Lyon.

## 5. invité chorégraphique

2003, Continuités discontinues. Eefro's project. Villa Gillet Lyon

2003, Allitérations. CCN de Montpellier / Mathilde Monnier. Paris

2004-2005, Retransmissions. Alain Michard et Catherine Legrand. Angers, Rennes

2005, Finissage. Alain Buffard. Tanzquartier, Wien

## Et alors?

Juin 2006, dernière note avant la fin

Je relis une nouvelle fois, quelques mois après écriture, ce texte témoignant de nos échanges. J'aurais encore à redire, à réécrire autrement tant ces points de vue sont subtils et mouvants.

Ou renoncer : être interprète, être chorégraphe ... comment penser à partir de cela même que je souhaite précisément déjouer ? Cet angle n'est pas le mien ; je lui tourne le dos. Ne pas répondre à des rôles assignés, mais être toujours en mesure de renouveler sa place et sa réponse en tant que sujet dans la relation au projet. Il en va de cette possibilité comme d'un nerf vital.

## une forme d'inséparabilité

Poser comme problématique le fait d'être " interprète et chorégraphe", c'est aborder la question de la création par la fonction - Quel est mon rôle ? Quelle est ma profession ? -, et poser comme point de départ cette distinction entre les rôles ; la première donnée que je perçois dans l'énonciation de notre sujet relève d'une sensation de compartimentation implicite à notre réflexion.

Oui, le chorégraphe et l'interprète ne se tiennent pas au même endroit du projet. L'un signe, l'autre pas ... la question a son poids. Alors comment discerner sans appuyer au-delà du nécessaire ?

J'ai écrit *Haeres*, premier solo, et ai commencé presque dans le même temps mon travail d'interprète auprès de Nadège Macleay et Bernard Glandier. Léger différé de quelques semaines : mon premier « geste chorégraphique » précède de peu ma première aventure d'interprète.

La concordance des temps est claire : j'ai commencé à ce moment-là un parcours "public" avec la danse, dans une simultanéité de l'interprète et du chorégraphe.

La nature double de cette identité professionnelle, là depuis le départ, m'a souvent été renvoyée comme étant problématique - un manque de positionnement, l'endroit possible d'une hésitation, une forme d'indétermination gênante.

Je lis aujourd'hui dans ces retours, et dans cette problématique telle que nous nous la posons, la présence d'un héritage des années 80, où les rôles, me semble-t-il, étaient plus clairement définis, où les productions s'élaboraient dans d'autres contextes, héritage à partir duquel s'est construit le fonctionnement institutionnel avec lequel nous travaillons aujourd'hui.

La nature mouvante des projets actuels, leur délicat contexte d'émergence, ont redistribué autrement "l'organisation" de la création. Sensations de déplacements, de décloisonnements entre les langages artistiques, de modalités se réinventant vite et sans cesse... De fait, on ne me pose plus de la même façon la question d'être interprète et chorégraphe, comme si ce déplacement était aujourd'hui acquiescé.

Je réponds à mon tour à cette simultanéité de départ : je n'investis pas une fonction - interprète ou chorégraphe -, mais prioritairement une relation au projet par la danse. Peu m'importe l'endroit d'où je travaille, d'où je regarde... Je "pratique". Appréhende en personne la singularité du projet - son inconnu, ce qu'il représente d'autre.

Je pourrais parler ainsi d'un postulat unitaire, d'une forme d'inséparabilité, plus justement que d'un double statut.

L'essentiel est ma possibilité de répondre par la danse, hors préfiguration.

## se placer, se déplacer

Essayer malgré tout de discerner.

Il va de soi que l'endroit originel diffère: interprète, je suis sur le plateau, une parmi d'autres, matière vivante d'une pièce dont l'élan vient d'un autre; chorégraphe, j'ouvre le champs des questionnements à partir d'une intuition première, engage une démarche, veille du dehors à garantir l'unité de ce qui advient: rien à voir.

Vu sous un autre angle :

Etre interprète : ce serait non seulement participer à la forme d'un projet mis en oeuvre par l'autre mais au-delà, prendre part d'une manière active à son processus d'émergence, c'est-à- dire fondamentalement s'apprêter à "partir", se déplacer avec lui, et demeurer vivant dans ce que l'inconnu travaille en soi. Mon travail d'interprète consiste à trouver une possibilité "d'agir le projet" autant que d'être modifiée par lui, d'en dégager du sens - depuis soi à cet autre qu'il représente -, d'être sujet de mes actes en son sein. De l'habiter comme vivant.

Au fond, je pourrais dire la même chose s'agissant de l'auteur vis à vis du projet : mon travail de chorégraphe est un travail de déplacement, de cette origine que je génère, à la pièce d'arrivée.

Interprète ou chorégraphe, il y a en première instance l'entrée en dialogue avec cet inconnu qu'est la pièce à venir. Le point de départ est là, dans cette mise en mouvement fondamentale de l'un par l'autre. C'est en regard du projet que l'on se place, que l'on travaille et que l'on est travaillé.

## appréhender le projet

La question du contexte. D'où vient le projet ? Il s'origine en soi ou en l'autre. Que l'on soit interprète ou chorégraphe, il y a toujours la même possibilité de répondre à une proposition ou de l'initier. Comme auteur, j'ai souvent "répondu" à des propositions venant d'un autre : ce que l'on appelle l'exercice d'une commande, plus ou moins définie dans son format, sa durée, son temps d'élaboration, ou son "sujet" :

Haeres, proposition d'écriture d'un solo dans le cadre d'une exposition précise au musée Pierre-André Benoît à Alès; Chants lointains, commande d'un solo par et pour Daniel Larrieu qui soit une forme courte correspondant à un temps de travail d'une semaine environ; l'Art de la fugue - concert dansé, invitation à écrire une pièce sur l'oeuvre de Bach, donnée en direct par un ensemble musical précise et pour une interprète précise...

Dans la situation de la commande, il y a cette étrangeté qui est d'être à la fois pleinement auteur, tout en répondant à la proposition d'un autre. Je réalise que la commande représente pour moi la possibilité de mettre en oeuvre. Il y a un contexte ouvert, préexistant à la pièce, comme un port d'arrivée symbolique me donnant en quelque sorte l'accord d'un départ : cela fait alors sens de faire.

En deçà même du cadre d'une commande, je pourrais presque parler d'une nécessaire forme de disponibilité du contexte : j'ai ainsi pu penser la possibilité des Allées et venues, première pièce de groupe et première soirée, parce que l'on m'a offert le cadre de sa faisabilité en premier lieu. Je veux dire qu'il y avait d'ores et déjà un écho possible, une capacité de résonance du terrain, l'existence d'une réceptivité coexistant à l'amorce souterraine d'un projet - peut-être la devançant même...

Au fond, je ne sais pas si j'aurais pu commencer à chorégraphier sans y avoir été un jour invitée.

En cela, je renoue sans doute avec la question de l'interprète, dont le projet est de répondre à une proposition venant de l'autre.

De ce point de vue, le projet de l'auteur m'apparaît comme le contexte nécessaire à la présence de l'interprète. Il porte l'ouverture préexistante en laquelle ce dernier peut être convoqué dans sa capacité à donner corps et présence, à se "prêter" comme on se prête au jeu, à re-présenter.

Si j'ai toujours eu plus de facilité à me saisir en qualité d'interprète, c'est probablement parce que je suis d'emblée dans cette pensée de la réponse - réponse dont j'interroge en premier lieu la possibilité, dans le sens d'une possibilité d'être sujet.

Il me semble qu'aujourd'hui, j'initie davantage; je choisis : interprète, en émettant le souhait de travailler avec des chorégraphes ou pour des projets précis ; chorégraphe, en puisant dans les pièces finies les questionnements qui mettront en mouvement les prochains projets. Ou en m'aventurant simplement avec d'autres, sans me soucier d'autre chose que du projet lui- même, et de la relation de travail à inventer ensemble pour lui permettre "d'avoir lieu".

Répondre ou initier, cela n'a en soi aucune importance.

Reste toujours cette curiosité, dans l'invitation, l'interprétation ou la commande, d'avoir à rallier un point de départ hors de soi, et de mettre au travail sa pensée dans ce déplacement même.

Entrer dans le projet.

Lorsque je suis auteur, tout part d'une intuition, concentration sans forme comme une tension pure. Je n'ai aucun imaginaire, aucune représentation visuelle, aucune idée préconçue. Je m'appuie sur la littérature, parfois sur une matière musicale, pour convoquer les premières accroches, commencer à cerner

l'endroit de la recherche, avant de parvenir à formuler l'intention et induire les modalités de travail. Je constate que se révèle toujours à un certain moment l'existence d'un premier texte, plus ou moins lointain, là dès le départ ou finissant par apparaître. Eclaireur fraternel plus que sujet.

Commencer par écouter, presque traquer, depuis le seuil, ce dont il s'agit ; de là, accompagner l'émergence du sens dans un aller-retour permanent entre l'écriture de la matière et sa lecture.

Je partage ce cheminement avec ceux qui collaborent au projet pour indiquer une entrée, donner un sol commun. Cela va des temps de paroles au partage des sources ou des journaux de travail.

Lorsque je suis à l'endroit de l'interprète, c'est le chorégraphe qui me permet d'entrer dans le projet. J'essaie alors d'appréhender une forme de pensée qui n'est pas la mienne et qui témoigne d'un autre regard sur le monde.

Il y a toujours là une part d'implicite côtoyant l'explicite. Le projet s'approche par ses dits et ses non-dits, ses à-côtés, ses informations directes ou indirectes : l'intention de départ, mais aussi ce que je sais du chorégraphe, de l'équipe artistique, du temps de travail, des lieux de répétitions...

## accompagner

La question des outils. Avec quoi est-ce que je travaille?

Le regard, l'éprouvé, la pensée.

Chaque projet invente ses modalités propres : il n'y a rien d'extérieur, rien de préexistant au questionnement qui le met en route. Interprète ou chorégraphe, je constate qu'aucun savoir- faire ne se met en place. Les trouvailles et résolutions d'un projet ne peuvent rien pour un autre.

Abandonner dès lors l'idée d'un gain, d'une forme de rentabilité qui serait de s'assurer pour la fois prochaine.

J'apprends de l'un, repars à zéro au suivant, suis toujours face à la même opacité de départ.

Nous ne travaillons pas avec des outils "en dur", mais dans leur impermanence nécessaire à l'arrivée du nouveau.

Ce qui s'affine et s'apprivoise est l'expérience d'avoisiner avec l'inconnu.

Ecrire en lisant.

C'est mon accompagnement d'auteur.

Après ce temps d'émergence évoqué précédemment, il y a souvent un moment de bascule repérable. Je le situe au premier tiers du travail : quelque chose est clairement là, sur quoi je peux m'appuyer pour continuer à écrire. J'accompagne le projet en le lisant, comme s'il avait trouvé en lui-même sa propre voie de développement.

Lorsque je ne danse pas et qu'il m'est possible d'embrasser le projet de l'extérieur, j'en énonce toutes les résonances au fur et à mesure qu'elles apparaissent afin de les renvoyer vers cet intérieur du projet où se situe l'interprète, intérieur d'où il peut à son tour ouvrir d'autres potentialités.

La pièce se développe ainsi, par déploiements successifs de l'intérieur vers l'extérieur et inversement.

## dedans, notes de travail (extrait):

"4 septembre 2003,

"avec le moins d'appuis possibles"

Il y a l'envie de travailler sans faux-semblant, c'est-à-dire sans prétexte, sans sujet autre que cette intuition-là : d'où vient l'écriture, qu'est-ce qui la génère, qu'est-ce qui la prédétermine.

Procédé : chaque jour commence par un nouveau "jet". Je ne m'échauffe pas. Je rentre dans le studio, m'habille (ou non), me déchausse (ou non) ; et commence à écouter ce qui vient d'un rien qui n'est jamais un rien.

Aujourd'hui, des anciens pas sont revenus.

D'où écrit-on ?

De sa pratique passée et du jour présent.

Ce matin, médiathèque fermée, studio pris. Finalement lire le journal qui parle de l'actualité de la rentrée. Je rentre au studio, marche, un premier geste vient, et la suite... le comprends que c'est la démarche même de ce travail : l'expérience de l'écriture en marche.

Tenter d'appréhender ce qui se passe :

le n'improvise pas.

Je n'additionne pas du mouvement pour produire.

le suis dans un processus de transformation qui passe par un travail d'écoute : celle du mouvement (m') arrivant.

Ce n'est pas de l'improvisation parce que j'attrape tout. Le premier geste, porteur de l'état unitaire, est gardé. Guetté, capturé, et tout de suite écrit. J'écris d'emblée. Chaque geste qui passe. Je ne lâche pas jusqu'à avoir trouvé le geste juste : celui qui me convainque, intimement. Comme on veut trouver le mot juste qui traduit au plus près la pensée. Je peux fouiller longtemps. Des sets de 2 heures, puis pause en général.

le sors, relance à nouveau : j'écris des bribes de 5 ou 6 gestes.

l'observe :

- que le corps n'obéit pas à l'imaginaire; il a son avis propre...
- à quel point les "commencements" varient, s'opposent, d'un jour à l'autre. Parfois même au sein d'une seule journée.
- qu'il y a des moments d'une grande limpidité, tellement évidents d'emblée que je n'y toucherai plus ; d'autres où il faut triturer, où le geste n'est pas tout à fait conforme à l'intention à moins que ce ne soit l'intention qui soit trop insaisissable. Il me faut alors sculpter dans la masse.
- qu'une forme de sélection inconsciente commence à opérer hors du studio, comme une mise en travail intérieure. Le projet cherche par lui-même.

#### Pause.

le suis rentrée dans une librairie-papeterie pour acheter un cahier de notes. Pas de cahier. Me laissant guider du côté de la librairie, vers le rayon philo, j'ai vu : Bataille, l'expérience intérieure.

Accompagner le projet, ce serait se mettre en travail de "quelquechose" et en rendre témoignage, quel que soit l'endroit d'où l'on se place. Je pense aux échanges de paroles pendant les séances de travail : dire ce que l'on voit d'une proposition ou comment on la traverse - le regard et l'éprouvé. Aux prises de notes dans le studio, en saisie ; ou après coup, comme un retour sur l'expérience.

Aujourd'hui, nous travaillons tous en discontinu sur des projets multiples.

Et depuis peu, je pense inversement à un journal de travail en continu, qui me permettrait d'éprouver comme unité la mise en oeuvre des divers projets, tout en m'appuyant sur l'entrelacs des temps de travail. Tentative de saisir l'endroit d'une permanence évolutive, d'une constance vivante dans nos déplacements même.

## faire advenir

Arrive le moment où la pièce trouve sa forme finale et peut s'adresser à d'autres.

Elargissement du cercle et glissement : le temps de la représentation n'est plus celui de l'auteur, mais celui de l'interprète - dans sa dimension transitive de passeur et sa propension à incarner - et du spectateur.

Faire advenir n'est pas clore - ce serait prendre le risque d'extraire le spectateur de sa propre interprétation. Il s'agirait plutôt de maintenir une résolution ouverte, capable d'énigme.

Une pièce est un acte vivant qui travaille un contexte donné de représentation au-delà de la question de sa lisibilité. Créée, elle continue à être agissante ; parce qu'elle est vue, perçue, elle conserve une dimension évolutive, processive : elle travaille à son tour celui qui la reçoit comme celui qui la traverse. Modifie et déplace.

Quelque chose a lieu.

Libre à chacun d'accepter ou non d'être dépassé par ce qui survient.

Christine Jouve, le 29 juin 2006

## Christine Jouve

Panorama, en collaboration avec Laure Bonicel

1995 Haeres, solo, C'est ça le paradis?, Nadège Macleay Le roi des bons, Bernard Glandier	chorégraphe et interprète interprète interprète
1996 Viva, Laurent Pichaud	interprète
1997 Fenêtres, Nadège Macleay Jusqu'à / présent, Laurent Pichaud Esquisse, solo in situ	interprète interprète chorégraphe et interprète
1998 Autre monde, Bernard Glandier Champs lointains, solo pour Daniel Larrieu Double v, en collaboration avec Laurent Pichaud	interprète chorégraphe chorégraphe et interprète
2000  Les allées et venues, cycle de 4 pièces courtes composées de :  En pente douce, duo Chants lointains, duo Les souliers rouges, solo pour Thomas Lebrun Un qui s'en va, quintette Nata lux, Bernard Glandier Peau, Thomas Lebrun	chorégraphe et interprète chorégraphe et interprète chorégraphe chorégraphe et interprète interprète interprète
2001  Juste à temps, Thomas Lebrun  D'en haut, Thomas Lebrun	interprète interprète

chorégraphe et interprète

2002 Feignant, Laurent Pichaud interprète Dehors, pièce d'extérieur pour une ville, 4 danseurs et un chœur d'habitants chorégraphe 2003 Dialogues, Gang Peng interprète N'oublie pas ce que tu devines, Daniel Larrieu interprète 2004 chorégraphe et interprète Dedans, solo L'art de la fugue, concert dansé, solo pour Anne Laurent chorégraphe 2005 Référentiel bondissant, Laurent Pichaud interprète Und du, Ulrich Funke interprète 2006 Les pressentiments, solo pour Anne Laurent chorégraphe Never Mind, Daniel Larrieu interprète

France – Algérie, en collaboration avec Patrickandrédepuis 1966

chorégraphe et interprète

## Conversations entre Christine Jouve, Laurent Pichaud et Marie-Claire Gelly Aubaret

## à 3

Premier rendez-vous : le 5 septembre 2003, dans le hall du Cratère théâtre d'Alès, une première série de questions a guidé la conversation, enregistrée sur mini disque (MD). Afin que chacun dispose d'un enregistrement, le MD est réenregistré sur K7.

Deuxième rendez-vous : le 2 octobre 2003, chez Laurent à Nîmes, une deuxième série de questions a structuré la conversation, enregistrée sur MD. L'opération de réenregistrement sur K7 a échoué.

Troisième rendez-vous : le 11 novembre 2003 chez Marie-Claire à Lamelouze, Christine a retranscrit les deux premiers enregistrements. Avant de reprendre la conversation, la transcription est lue. A partir de cette dernière, un canevas est structuré:

Le sujet / artiste : décision d'auteur, l'altérité entre chorégraphe et interprète, la responsabilité, la signature.

L'oeuvre : le processus, la caisse à outils, la relation (l'affectif), la lisibilité/ la visibilité, la danse/ la chorégraphie.

Les contextes: les reconnaissances, l'histoire, les influences.

Quatrième rendez-vous : le 9 avril 2005, chez Marie-Claire à Lamelouze, les notes de chacun sont relues.

A partir de cette relecture la conversation est engagée. Son enregistrement a échoué. Marie-Claire a pris des notes. Elle les lit; Christine et Laurent précisent certains points. Cette lecture/conversation est enregistrée. Marie-Claire fait la retranscription de l'enregistrement et l'adresse à Christine et Laurent, qui écriront un texte à partir de cette retranscription. Marie-Claire regroupe les données qui font apparaître le processus.

## à 2

Cinquième rendez-vous : Laurent et Marie-Claire. Le 18 mai 2005, au Centre Méditerranéen de Littérature Orale (CMLO) à Alès, sont lues les parties de la transcription de l'enregistrement du 9 avril qui concernent essentiellement Laurent. Un plan du texte de Laurent est élaboré. Un compte rendu de la séance de travail est transmis à Christine.

Sixième rendez-vous : Christine et Marie-Claire. Le 15 juin 2005, au CMLO, sont lues les parties de la transcription qui concernent essentiellement Christine. Un examen du plan du texte établi pour Laurent permet à Christine de préciser certains points par rapport au double statut. Son plan de texte sera différent.

## à 3

Septième rendez-vous : le 11 juillet 2005, chez Laurent à Nîmes, Christine a écrit un texte, elle l'a oublié chez elle, de mémoire elle donne les grandes lignes de son contenu. A partir des plans dégagés pour chaque texte et des notes écrites par chacun, la conversation est engagée. Des allers et retours se font entre la transcription de l'enregistrement du 9 avril, les premiers textes rédigés par chacun et des traces/mémoire de la première conversation (5/9/03). A chacun d'écrire pour le prochain rendez-vous.

Huitième rendez-vous : le 11 octobre 2005, chez une amie à Alès, chacun a apporté son texte ou des notes. Lecture est faite. La forme du texte est en question. La transcription, les traces de l'oralité, qu'en fait-on ? Ces questions sont intimement liées au contenu, à la singularité des deux auteurs, au processus choisi.

Neuvième rendez-vous : le 31 janvier 2006, chez Laurent à Nîmes, chacun lit son texte. Est-ce que des extraits de la transcription seront intégrés dans le texte ou en marge? Des points sont précisés notamment par rapport à l'autobiographique. Les textes devraient être terminés en mars 2006.

## Série des questions qui ont guidé la conversation

Vous avez tous les deux engagé le double parcours d'être chorégraphe, d'être interprète dans vos propres pièces et d'être interprète auprès de plusieurs chorégraphes, qu'est ce qui guide ce choix ?

Comment vous situez vous envers l'interprète quand vous êtes chorégraphe?

Que vous apporte l'interprète ? Qu'apporte-t-il à votre démarche et à votre œuvre ?

Quels sont vos critères pour choisir l'interprète?

Quand vous êtes interprète, qu'est ce qui vous décide à travailler avec tel ou tel chorégraphe?

Comment vous situez-vous en tant qu'interprète par rapport au processus, à l'œuvre ? Votre singularité de chorégraphe influence-t-elle l'interprète que vous êtes ?

Pour vous quelle est la part de créativité de l'interprète?

Pensez vous que cette relation est conditionnée à des enjeux extérieurs à l'enjeu artistique ? Lesquels ? A quel degré ?

Partagez vous avec l'interprète les questions de lisibilité, du regard du spectateur ?

L'oralité a-t-elle une place importante dans cette relation, ainsi que le partage de sources, de moments de vie ou autres éléments...?

Installez vous une fidélité avec des interprètes ? Avez- vous souvent changé d'interprète ? Pourquoi ?

Qu'est ce que cela représente pour vous de signer ou co-signer une œuvre ?

La danse est entrée dans ma vie par effraction. Mon corps noué, déjà accidenté, a résisté avant de s'offrir le plaisir du mouvement.

Après avoir de toute ma volonté, affûté ma technique, après avoir tant et tant douté de moi-même et de mes capacités, après avoir tellement attendu que l'on me rassure, que l'on me dise « mais oui, tu danses bien », j'ai commencé à cheminer autrement, à me donner différemment.

J'ai alors accepté les questions irrésolues et les blessures (narcissiques et corporelles) comme autant de promesses de me construire en profondeur, de possibilités d'obliquer vers une plus large intimité de mon être.

Passer du faire au laisser "advenir" témoigne de l'accumulation d'une expérience vitale qui conduit organiquement à choisir peu à peu ce qu'il convient de renforcer ou d'abandonner.

Ainsi m'apparaît l'instant, fondement de la présence au mouvement dansé, qui induit l'émergence du sensible à son incessante réactualisation.

Tout est toujours à recommencer, à connaître de nouveau, à reconnaître.

Les outils techniques de la danse forment une structure qu'interroge l'expression à formuler, l'intuition du moment, les relations au temps, à l'espace, au rythme, à l'énergie...et à l'autre.

Le cœur est là. Le sens de ma démarche n'est pas un objet que je peux réussir en mêlant les ingrédients connus, à ma disposition, mais bien de réunir une équipe, de partager des élans, de croiser des regards.

L'autre m'aide à me définir comme j'aide celui-ci à se déterminer.

Nous jouons ensemble, par les multiples allers et retours d'une attention ouverte et rigoureuse, à rebondir autour du "sujet chorégraphique ".

Le "sujet " est un prétexte à rencontrer des interprètes qui donnent corps et émotion à la danse.

Les danseurs s'emparent des gestes et paroles qui naissent au studio de répétitions, les transforment et les accordent à ce qu'ils sont.

Ils ne trichent pas, ils s'adaptent pour chercher et pour grandir, pour aiguiser et pour lâcher.

Les interprètes sont ma danse comme ma danse est à eux. Dans ce perpétuel échange, ils découvrent parfois des résonances inconnues de même qu'ils me sollicitent à plonger avant dans l'axe de ma quête.

Dans cette écoute mutuelle, dans ce respect du mystère de chacun se joue l'essentiel de l'acte artistique par lequel chacun peut se dire, par lequel nous laissons au public la possibilité d'y trouver une place.

Je dis à mes danseurs qu'ils sont le prolongement de moi-même au moment où la maladie me touche, maladie me privant de l'étendue des sensations portées et si longuement affinées par le travail patient de la danse.

Il me reste le plaisir de transmettre à ceux qui ont choisi de m'accompagner, le plaisir de livrer au public l'idée que j'ai de la danse.

Bernard Glandier - 1997

Remerciements à Chantal Scotton, Christine Jouve, Colette Chamard, Julie Teyssier, Marie-Claire Gelly Aubaret, Marion Mortureux-Baë, Laurent Pichaud. Conception et réalisation de ce cahier: Julie Teyssier, Marie-Claire Gelly Aubaret.

Toute reproduction ou représentation par quelque procédé que ce soit, constituerait une contrefaçon sanctionné par les articles L 335-2 et suivant le code de la propriété intellectuelle.

Achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie Com'Impact Impression

647 av Croupillac – 30110 ALES / 04 66 52 88 41

Dépôt légal : 4ème trimestre 2006



Sentiers L'Arboux 30110 Lamelouze Tél 04 66 24 93 86 Site: www.sentiers.fr Mail: sentiers.bg@wanadoo.fr