Catherine Diverrès

ARTICLES DIVERS / TEXTES PUBLIÉS

LE PLUS VIEUX DANSEUR DE MONDE

Figure historique du Butô, Kazuo Ohno est une légende vivante. À 97 ans, quasi immobilisé, il continue à se « *mouvoir dans sa conscience* ». À partir du témoignage de son fils, Yoshito, Catherine Diverrès revient sur l'apprentissage reçu au début des années quatre-vingt de Kazuo Ohno, « *chaman à sa façon* ».

Kazuo Ohno est né dans la ville de Hakodate à Hokkaido en 1906. D'abord professeur d'éducation physique dans un collège féminin, il décide de se tourner vers la danse en 1929 en découvrant sur scène la danseuse espagnole « la Argentina ». Il commence son apprentissage auprès de deux pionniers de la danse moderne au Japon, Baku Ishii et Takaya Eguchi, ancien élève de Mary Wigman en Allemagne. De 1938 à 1946, Ohno se met au service de l'armée japonaise. À son retour, il est invité à donner des cours à Tokyo dans la fameuse école de Mitsuko Ando. Dans les années cinquante, Kazuo Ohno rencontre Tatsumi Hijikata : ce dernier rejetait toutes les formes de danse occidentale et avait développé le « Ankoku butô », un vocabulaire particulier souvent traduit par « danse des ténèbres ». En 1959, Hijikata crée Kinjiki *(couleurs interdites) – une courte pièce inspirée d'une nouvelle de Mishima – avec un adolescent, Yoshito Ohno, le fils de Kazuo. En 1977, Kazuo Ohno, après avoir participé à de nombreux spectacles sous la direction de Hijikata et du groupe Ankoku Butô Ha, crée sa propre école. Il présente alors son premier solo* La Argentina Sho *dirigé par Hijikata. En 1980, c'est la première de* Ozen *(La Table) et Kazuo Ohno part en tournée dans le monde entier. Il créera ensuite deux œuvres majeures,* Ma mère *en 1981 et* la Mer morte *en 1985, qu'il présente avec Yoshito Ohno. Il a aujourd'hui 97 ans et malgré sa quasi-immobilité physique, le corps de Kazuo Ohno n'en est pas inanimé ; il continue toujours à danser.*

Le Butô, initié par Tatsumi Hijikata à la fin des années cinquante au Japon, se nourrit initialement de ses lectures de Yukio Mishima, Jean Genet, Sade et Lautréamont, avant de prôner à la fin des années soixante « *la révolte de la chair* ». Aux côtés de Hijikata (mort en 1986), Kazuo Ohno est l'autre figure historique du Butô. Révélation du festival de Nancy en 1980 avec son *Hommage à la Argentina* (il est alors âgé de 74 ans), Kazuo Ohno devient une sorte de légende vivante. Jusqu'au milieu des années quatre-vingt-dix, on continue de le voir assez régulièrement sur les scènes européennes, toujours accompagné de son fils Yoshito, tandis que son studio de Yokohama accueille des « élèves » venus du monde entier.

Le plus vieux danseur du monde (il a aujourd'hui 97 ans) ne peut plus guère se déplacer, *a fortiori* en Europe, mais cela ne l'éloigne pas pour autant d'un « état de danse ». La virtuosité physique est évidemment étrangère à cette conception que l'on pourrait rapprocher de « l'informe », selon la définition qu'en donnait Georges Bataille en 1929 : « *un mot dont la besogne est de déclasser, défaire la pensée logique et catégorielle, d'annuler les oppositions sur lesquelles se fonde cette pensée (figure et fond, forme et matière, forme et contenu, intérieur et extérieur, masculin et féminin, etc.).* » L'informe rejoint un concept japonais beaucoup plus ancien, le *ma*. Le *ma* désigne l'intervalle temps-espace, cet intervalle n'est pas un vide au sens d'une absence, il est au contraire une vacuité féconde. Cet intervalle temps-espace est un vide où justement tout peut se produire, où les possibilités sont libérées.

« *La science des contraires est une* » disait Aristote dans sa *Métaphysique*. Kazuo Ohno donne à cette science le nom de métamorphose. Du tragique au burlesque l'espace est ténu ; Kazuo Ohno le démontre absolument. Il est vrai que dans le Butô, le corps du danseur n'exprime pas une émotion ou une idée abstraite, le danseur lui-même devient quelqu'un d'autre, quelque chose d'autre. Ce n'est pas la description ou le symbolisme qui sont en jeu, c'est la métamorphose.

Dans la quasi-immobilité de Kazuo Ohno, le mouvement s'extrait du lieu et se réalise dans le statique. En témoigne l'entretien réalisé l'an passé à Tokyo par Yusuke Koshima avec Yoshito Ohno, le fils de Kazuo Ohno.

Yusuke Koshima : *« C'est par un procédé où les mots pénètrent profondément dans la conscience que le corps se meut », écrit Kazuo Ohno*[1]*. On peut entendre le verbe « se mouvoir » de deux manières : se mouvoir abstraitement dans l'imaginaire et se mouvoir physiquement. Chez Kazuo Ohno, le « mouvement » ne signifie-t-il pas la capacité à littéralement et librement « devenir » animal, fleur, vent, etc. ? Et quelle est alors la relation entre le mot et le mouvement, entre le sujet en mouvement dans la conscience et le sujet imitant ?*

Yoshito Ohno : Le « sujet » devient l'objet même. Il se meut librement. Kazuo Ohno dépasse librement l'abîme du temps et de l'espace. Il devient si subitement un objet qu'il trahit l'attente du public : il est Kazuo Ohno, et tout à coup, une jeune fille apparaît.

Il joue dans un univers libre et ouvert. Cela signifie qu'il dépasse tout librement la limite de l'univers créé par lui-même. Autrement dit, c'est une fête du corps. Il flâne dans le monde étranger et il en sort avec le visage pâle comme la mort. Et il revit. Sa danse remplit le vide.

À l'époque où il faisait de la danse contemporaine, il réfléchissait beaucoup au sens >

1. In *Food for the Soul*, Éditions Film Art Sha, 1999.

« IL A PASSÉ NEUF ANS EN NOUVELLE-GUINÉE COMME SOLDAT,
ABANDONNÉ À LA JUNGLE, SOUFFRANT DE LA FAIM.
QUATRE-VINGTS POUR CENT DE SES CAMARADES SONT MORTS,
TANDIS QU'IL A SURVÉCU ET EST RENTRÉ AU JAPON.
IL S'EST DEMANDÉ: "COMMENT DOIS-JE FAIRE ?".
IL S'EST DONNÉ LA RÉPONSE: "JE DANSE POUR LES MORTS ". »

> de la vie, et il en a fait une création. Un jour, il a décidé de jouer le rôle du prostitué travesti d'après le roman de Jean Genet, *Notre-Dame des Fleurs*. Et c'est à ce moment-là qu'il est devenu pour la première fois un « autre ». Puisqu'il était enseignant dans une école catholique de filles, jouer ce rôle était pour lui un sacrilège. Il en a joué, travesti et maquillé et outrageusement fardé. Ce fut un bouleversement de sa vie quotidienne et de sa foi. Il a pensé que la vie sans immoralité n'était pas réelle. Il s'est rappelé aussi son expérience de la Deuxième Guerre mondiale. Il a passé neuf ans en Nouvelle-Guinée comme soldat, abandonné à la jungle, souffrant de la faim. Quatre-vingts pour cent de ses camarades sont morts, tandis qu'il a survécu et est rentré au Japon. Il s'est demandé: « *comment dois-je faire ?* ». Il s'est donné la réponse: « *je danse pour les morts* ». Plus le temps passe, plus il pense aux morts.

Le temps passe dans sa danse à mesure que sa force physique s'affaiblit. Lors de la distribution de la cérémonie du Grand Prix Ayabe, c'est vous qui souteniez votre père.

Il a dansé à la limite de sa force physique. Malgré son corps paralysé, Kazuo désire toujours, en tant que danseur, transmettre quelque chose en se mouvant dans sa conscience. Il se meut dans sa conscience profonde. Je le vois. Dans le dernier spectacle, j'ai bougé la chaise roulante en lisant son intention. Je crois que j'arrive à lire son désir: « il veut se mouvoir ici et maintenant ». Ainsi, un autre espace s'ouvre. Alors, la danse change et le public peut en voir un autre aspect. Plus nous manquons de la liberté physique, plus nous avons la possibilité de créer un autre univers avec ce corps. Quand on perd de l'énergie physique, un autre univers apparaît. Les Japonais connaissent naturellement l'intériorité du mouvement, alors que les Européens ont tendance à s'occuper de la force physique, de la technique extérieure.

Quand vous soutenez Kazuo par-derrière, vous lui donnez de l'énergie physique extérieure.

Si je peux le soutenir, je le fais danser debout. Sinon, en l'asseyant. Je le laisse danser jusqu'à la mort. Lors de sa dernière apparition sur scène, en septembre de l'année dernière, il a dormi pendant dix minutes. C'est vrai, il a dormi profondément. Les élèves de Kazuo, qui ont participé à ce spectacle, ont créé l'espace, et Kazuo était là pendant trente minutes. Au bout de vingt minutes, il a dormi complètement pendant dix minutes. C'est moi qui l'ai réveillé: « *Papa, c'est terminé.* »

C'était sa dernière représentation ?

Non. Il est passé à la télévision. On l'a filmé dansant au son du shamisen de sa petite sœur, à Hakodate, sa ville natale. Puisque l'entrée était libre, les spectateurs sont venus de tous les coins, de Tokyo ou de Sendai. Kazuo a regardé sa sœur avec le visage à la fois du frère et du danseur. C'était un spectacle émouvant d'une heure.

Au quotidien, en quoi consiste le « programme » de Kazuo Ohno ?

Autrefois, jusqu'en 1997, à la mort de sa femme, il lisait et écrivait la nuit. J'ai souvent dit à ma mère: « *On dirait que papa a passé une nuit blanche à écrire, hier soir aussi.* » Il se réveillait à midi, mangeait, et s'entraînait vers 19 ou 20 heures. Le reste du temps, il lisait, préparait la scène et regardait des vidéos et la télévision. Mais après la mort de ma mère, il s'est souvent enfermé dans sa chambre tout seul. Je n'arrive pas toujours à saisir sa vie. J'hésite à lui demander ce qu'il fait. Le plus troublant, c'est qu'il reste éveillé jusqu'à 7 heures du matin…

UN JOUR AVEC KAZUO OHNO

PAR CATHERINE DIVERRÈS

Mouvement a proposé à Catherine Diverrès de « réagir » à cet entretien avec Yoshito Ohno. En 1982, avec Bernardo Montet, Catherine Diverrès avait entrepris le voyage à Tokyo pour rencontrer Kazuo Ohno et partager son apprentissage. Le duo *Instance,* né de ce séjour au Japon, allait fonder une œuvre qui s'est construite en rupture avec l'influence cunninghamienne, qui attirait alors nombre de jeunes chorégraphes. Alors qu'elle « revisite » dans la création d'*Écho* son propre parcours chorégraphique, Catherine Diverrès nous écrit, en « réaction » à l'entretien avec Yoshito Ohno que nous lui avons soumis : « *c'est ma mémoire qui s'ébroue, des images, des mots reviennent, une nostalgie, une profonde tendresse.* » À beaucoup, cet entretien paraîtra étrange, mais, nous dit Catherine Diverrès, « *de cet étrange même surgit le langage poétique d'Ohno, quelque chose d'inaccessible, de flou, de lointain, de mouvant.* »

Il y a vingt ans, à l'aéroport de Tokyo nous attendait Kazuo Ohno, âgé alors de 76 ans. Ces premières paroles ont été « *Are you Harald Kreutzberg ?* » à Bernardo Montet, et à moi-même, « *Are you la Argentina ?* » [1]. D'entrée nous étions dans le monde de Ohno, perdus, décontenancés, loin. Le voyage ne faisait que commencer. Ohno venait de faire trois heures de transport en commun et nous amenait chez lui – encore trois heures. Une fois arrivés, il nous a offert un repas que sa femme avait préparé, et tout de suite il nous a parlé de Tadeusz Kantor, « *The dead class* » (qu'il venait comme nous de découvrir) répétant un doigt levé : « *number one !* ». Ensuite il nous a parlé de la sole qui reste longtemps au fond de l'eau, supporte la pression et s'élève… Puis sur deux mètres carrés dans son salon, il s'est mis à danser. Ainsi commençait notre première « classe ».

Encore une heure de transport. Il nous menait à Kamakura dans sa vieille maison de famille traditionnelle prêtée à l'un de ses étudiants. Puis Ohno est rentré à Kamihoshikawa. Nous avons dormi là, dans la famille en quelque sorte, nous rêvions debout. (Ohno avait fait huit heures de voyage, à peu près le temps pour nous passé en avion – com-passion ?)

Ainsi le voyage avec les morts était donc le cœur du travail ? Les questions qu'il posait sans cesse comme des rébus indéchiffrables nous retournaient, nous renversaient, les pieds en l'air. Plus nous cherchions de sens et plus nous nous heurtions à des obstacles. Lorsqu'enfin nous avons lâché prise quelque chose de profond s'est mis à bouger.

Danser en étant immobile. Oui, je retrouve bien dans les mots de Yoshito, ce renversement absolu, pour un danseur occidental, d'une conception de la danse, qui pour nous est associée aux mouvements se déployant dans l'espace d'une manière organique, d'une idée de la dépense physique, énergique, etc. (vanité).

La liberté, oui : celle de l'enfance, de la transformation. Le « Il » qui dépasse le « Je », et que nous trouverons d'une certaine façon dans le « *Neutre* » de Maurice Blanchot. J'oserais dire que le corps dansant de Ohno rejoint ce qu'est l'écriture pour Blanchot. De l'enfance dans l'homme Ohno : sa lucidité, son être joyeux, mais aussi la gravité de ses interrogations, de sa foi, de sa compassion, de son amour : gravité et légèreté. Ohno franchit cet espace physique pour converser avec les morts, garder le lien et transmettre cette filiation. Je me souviens en 1977 de Betty Jones dire : « *Nous avons* >

KAZUO OHNO
MESSAGE À L'UNIVERS

Au seuil de la mort on revisite les moments joyeux de toute
une vie. Nos yeux grands ouverts fixent la paume, contemplent
la mort, la vie, joie et tristesse, avec un sentiment de sérénité.
Cette recherche de chaque jour de l'âme, est-ce cela
le commencement du voyage ?
Je suis assis désorienté sur le terrain de jeu des morts.
Ici je souhaite danser, danser, danser, danser, la vie de l'herbe folle.
Je vois l'herbe folle, je suis l'herbe folle, je deviens un avec l'univers.
Cette métamorphose est la cosmologie et la recherche de l'âme.
Dans l'abondance de la nature je vois les racines de la danse.
Est-ce que mon âme tend à toucher physiquement la vérité ?
Lorsque ma mère mourait, je caressai ses cheveux toute la nuit
sans pouvoir prononcer un seul mot de réconfort. Et après
je me rendis compte que ce n'était pas moi qui m'occupais
d'elle mais elle qui prenait soin de moi.
Les paumes des mains de ma mère sont pour moi de précieuses
herbes folles.
Je désire danser la danse de l'herbe folle jusqu'aux derniers
battements de mon cœur.

Kazuo Ohno, Message pour la Journée Internationale de la Danse, sous l'égide de l'Unesco, 29 avril 1988

« LES MOTS PEUVENT SEMBLER EMPHATIQUES LORSQUE YOSHITO DIT QUE SON PÈRE DÉPASSE LIBREMENT L'ABÎME DU TEMPS ET DE L'ESPACE, ET POURTANT JE CROIS QU'IL A RAISON. OU PEUT-ÊTRE PLUS JUSTEMENT, IL SE TIENDRAIT TOUJOURS SUR L'ARÊTE, LE FIL TÉNU ENTRE VIE ET MORT. »

CATHERINE DIVERRÈS

> *de nombreux oncles et tantes, la danse est une grande famille* » (famille entendue non dans le sens affectif mais en tant qu'affinité et communauté intellectuelle). Ne voulait-elle pas dire : ce que je vous enseigne vient de quelqu'un, de quelques-uns, je ne suis que passeur, demain peut-être vous passerez, n'oubliez pas… Déjà les vivants et les morts. Avec Ohno l'anecdote de Kreutzberg et de l'Argentina est le reflet de cette idée de passation. Mais parce qu'il est habité véritablement par eux, il est reconnaissant. À travers eux, c'est l'Europe qui l'a bouleversé qu'il nous renvoyait. C'est également au-delà de la communauté de la danse faite de rupture et de continuité que se tient Ohno dans son rapport aux morts. À travers la question posée il intègre malgré lui cette humble lucidité du passeur dont parle Betty Jones. Rencontrant Ohno en 1982 je rencontre Kreutzberg et la Argentina. C'était apprendre à voyager en arrière. Un chaman à sa façon, dans une grande poétisation du monde, un monde infini invisible. Il serait plus proche de la réalité des physiciens (l'invisible comme réel) que nos regards attachés à la concrétude des formes visibles.

Les mots peuvent sembler emphatiques lorsque Yoshito dit que son père dépasse librement l'abîme du temps et de l'espace, et pourtant je crois qu'il a raison. Ou peut-être plus justement, il se tiendrait toujours sur l'arête, le fil ténu entre vie et mort. C'est de cette conscience aiguë que naît la fragilité extrême où se tient Ohno, dans ses gestes, fragilité qui peut être le sens, le cœur et l'origine ou foyer de toute danse, de tout acte de danse.

La spiritualité de Ohno n'est pas un appareillage de pacotille, moralisant, naïf, soporifique. C'est un travail, un combat de tous les jours, de tout son être : la foi est inexplicable et non communicable. Chez Ohno il n'y a pas d'emphase ni de pathos. Pas de méthode, pas de technique, pas de recette, pas de dogme.

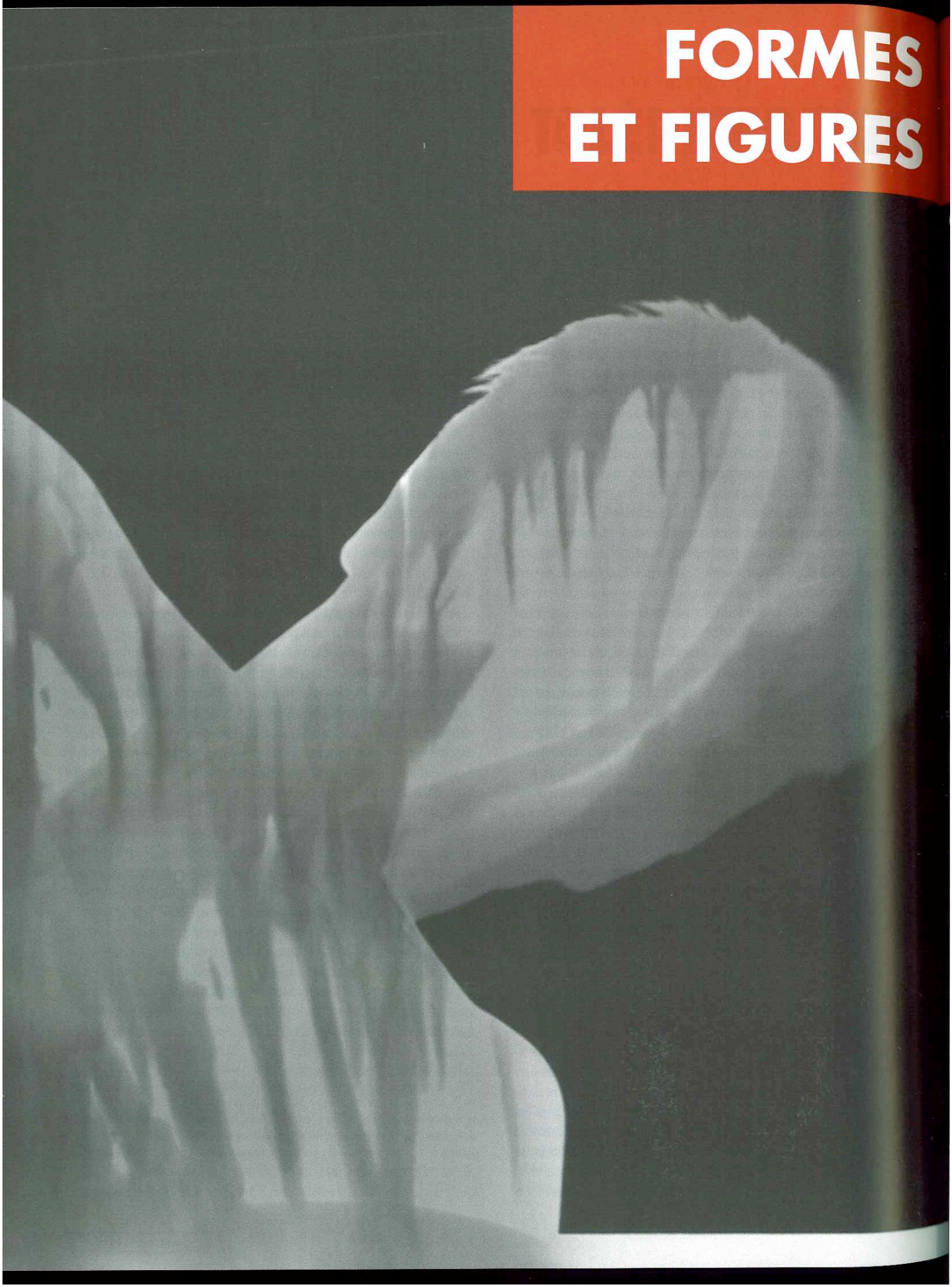
Il y a dans l'art d'Ohno comme dans tout grand art quelque chose d'innommable et d'inconnaissable mélangé à l'amour du jeu, du dépassement des limites. Dans l'homme Kazuo Ohno la compassion, le respect de l'autre au-delà du vivant et dans le vivant nous appelle à le suivre, à s'interroger sans cesse à cet endroit, dans nos pratiques artistiques, dans nos vies tous les jours. La merveilleuse étrangeté de Kazuo Ohno est non pas rare, mais unique.

Entretien avec Yoshito Ohno traduit par Mami Takebe
Photographie : Yusuke Koshima
Éléments réunis par Camille Moulonguet

1. Harald Kreutzberg, danseur expressionniste allemand. La Argentina, célèbre danseuse espagnole. Kazuo Ohno les avait vu danser l'un et l'autre au début du siècle, à Tokyo.

> ÉCHO, DE CATHERINE DIVERRÈS, LES 22 ET 23 JANVIER, AU TRIANGLE DE RENNES. TÉL. 02 99 22 27 27.
LE 26 MARS, À LA MAISON DE LA CULTURE DE NANTES. TÉL. 02 51 88 25 20
> «NOTRE JAPON», L'INFLUENCE DU JAPON SUR LA SCÈNE OCCIDENTALE, RENCONTRE ANIMÉE PAR GEORGES BANU AVEC CATHERINE DIVERRÈS ET SUSAN BUIRGE, LE 23 MARS, À LA MAISON DES CULTURES DU MONDE, PARIS

FORMES ET FIGURES



Agir avec

Dans l'art, contraires, contrastes et contradictions sont en tension, pas en opposition mais tressés, embrassés. L'art est le seul lieu où l'homme peut se détacher de son asservissement au fonctionnel, à l'utilitaire et au consumérisme. L'artiste, s'il use et tente de magnifier et jouer avec les contraires, excerce sa liberté en liant le concept et le sensible. Le potentiel des forces de création, d'imagination, est un formidable flux d'énergie qui dit « oui ». Mais c'est en même temps une force de subversion, pour dire « non » à une société policée. Parce que l'art continue à donner ampleur au singulier, c'est-à-dire à sa force propre, sa présence au sein du multiple. Et ce singulier n'existe que dans la participation, la rencontre (tout regard est actif) d'une mise en jeu publique et collective. « L'artiste est une figure exemplaire de l'individuation psychique et collective, telle qu'un "je" n'est qu'au sein d'un "nous"[1]. »

Donc flux, autant que résistance. Résistance en ce qu'il maîtrise les notions d'opposition associé à l'âgon (le combat) mais aussi à l'agir et au non-agir. Et non agir est encore agir.

Donc qu'est-ce qui passe et qui ne passera pas ?

Être contre, mais aussi « tout contre ». Agir *avec* – ce qui entraîne à l'exercice subtil du Kaïros (le moment opportun) dans la pratique de l'art, mais pour les artistes dans leur comportement de tous les jours et donc l'acuité de chaque instant – il qualifie hautement le « suspend » et non la mécanique. Ainsi, il brise le mur des stéréotypes, des tranquillités conscientes et inconscientes, interroge inlassablement, fait disjoncter les circuits de sens établis et provoque « l'exclamation », l'inattendu.

L'art est au cœur des hommes depuis la nuit des temps au centre du partage du sensible dans la répétition de gestes singuliers et désintéressés. Il est, en ses pratiques, le lieu d'une mise en commun de techniques non pas toujours plus performatives, mais il les rend balbutiantes, fragiles. Il est le lieu où se renverse l'économie par la dépense, où s'exercent l'humilité, le tremblement autant que le courage, car pour faire, il faut savoir défaire.

L'art est aussi un processus de transformation donc énergie, mouvement. C'est pour ça qu'il est un moyen de résister, de projeter, de voir plus loin que les écrans et les murs qui nous entourent. Parce que l'art traverse – comme il nous traverse.

Il ne s'élève pas, ne verticalise ni ne hiérarchise rien, il traverse latéralement, glisse, transforme. Il est le lieu de l'inefficace par excellence, de l'inutile parce qu'il tutoie et dialogue avec la vanité de l'homme, sa fragilité, sa faiblesse. Il s'intéresse aux choses, aux mouvements les plus infimes, les plus pauvres (*aux objets du rang le plus bas* – T. Kantor).

L'art est peut-être le seul lien d'interrogation véritable du réel, de nos lieux, de nos liens : ces lieux qui vont de l'espace intime à l'espace public, et ces lieux de fabrique de l'art nommés par Michel Foucault « hétérotopiques[2] ». C'est dans ces espaces, où l'individu, l'imaginaire, l'intime rencontrent d'autres imaginaires, d'autres intimités que le lien citoyen et où existe l'articulation entre le « je » et le « nous ». Si l'œuvre n'a pas à produire de « message » politique, l'art est politique dans son faire et son « apparaître ». Il convoque le(s) citoyen(s) à l'intersection du « je » et du « nous » – en reliant, non en excluant, ou hiérarchisant comme font « les politiques », mais en tressant. Une rumeur réactionnaire circule « l'artiste est dans sa tour d'ivoire »...

Il ne faut pas avoir peur. Chacun à son poste, à son endroit, est mobile dans le suspend, toujours prêt à bouger : à chacun sa pratique du « Kairos » ! Mais surtout éviter de s'asseoir. Ce serait entrer dans le jeu du (et des) pouvoir(s). Là, où il n'y a plus ni jeu ni enjeu. ▲

1. Bernard Stiegler, « La catastrophe du sensible », *De la misère symbolique*, tome 2, éd. Galilée, 2005.
2. Michel Foucault, *Dits et Écrits*, Gallimard, 1994.
Voir aussi texte de Catherine Diverrès dans « Mise en scène du monde », *Colloque international de Rennes*, éd. Les Solitaires intempestifs, 2005.

Catherine Diverrès est chorégraphe et dirige le Centre chorégraphique national de Rennes et Bretagne.

CATHERINE DIVERRÈS >>> PENONE / LEROUX

ELOGE DU MOUVEMENT

Je voudrais dire quelques mots de deux artistes découverts récemment et que tout sépare, apparemment. L'âge, le mode d'expression qu'ils ont choisi; leurs nationalités: il s'agit de Giuseppe Penone, jeune sculpteur de l'Arte Povera, né en 1947, et de Brice Leroux, chorégraphe français qui vit et travaille en Belgique, et âgé de 27 ou 28 ans. Je n'ai pas l'intention de les comparer ou de les opposer, ni de les rapprocher, les mots livrés ici le sont avec la timidité due à la méconnaissance que je peux avoir, en profondeur, de leur travail. Ces mots viennent de mon étonnement et de ma reconnaissance envers des gestes, des formes qui me touchent.

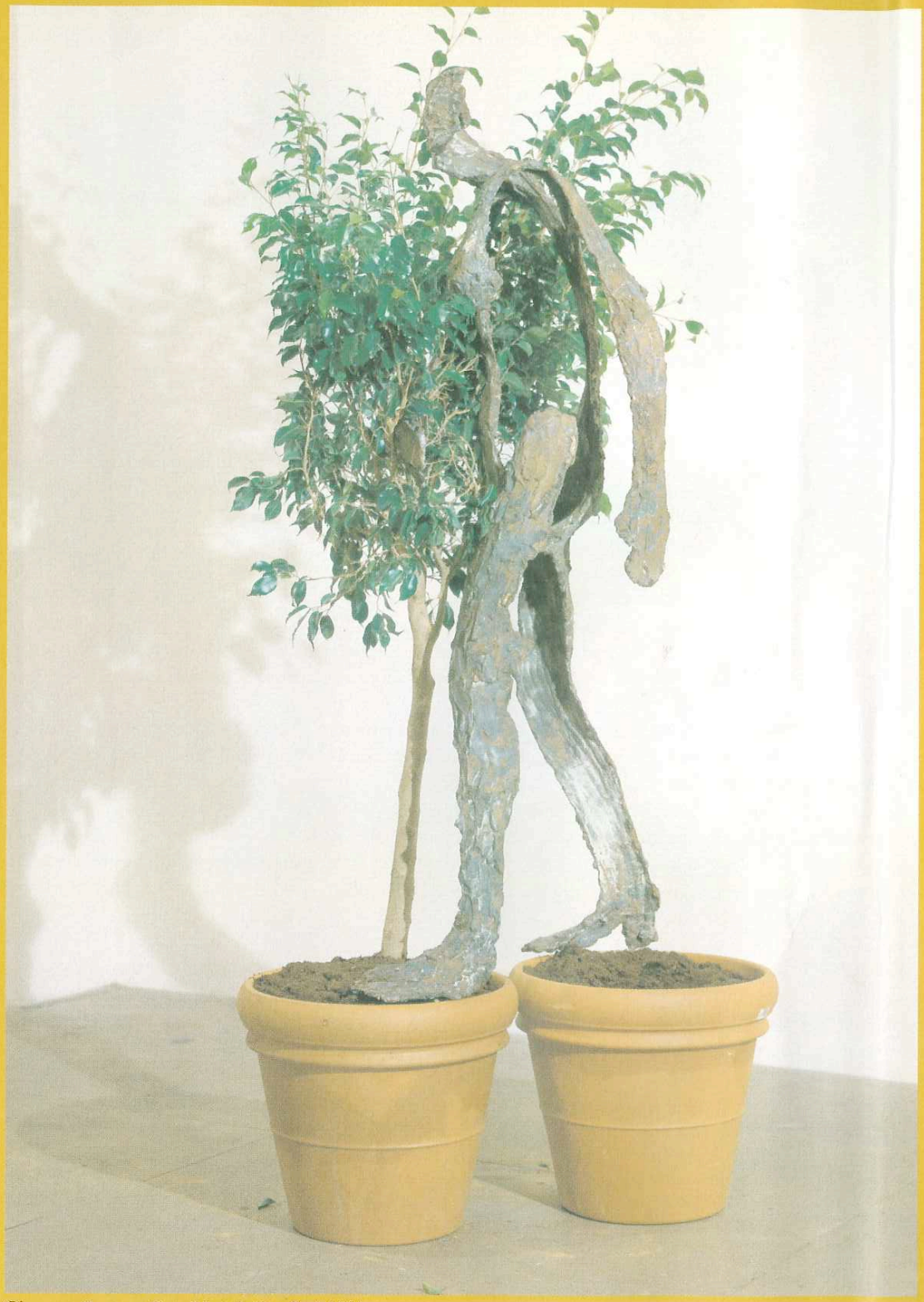
Curieusement, c'est par les mots de Giuseppe Penone, dans son livre *Respirer l'ombre*, et par les images de ses œuvres, que j'ai pris connaissance du travail de cet artiste. Rien ne remplace la rencontre physique avec une œuvre plastique, mais les mots de G. Penone sont d'une force et d'une douceur archaïque, nerveuse, conciliant l'organique et la beauté (au sens classique) dans la reconnaissance qu'il a de la forme. Je trouve au cœur du processus de son travail une résonance, un souffle proche de moi. Le long cheminement à travers la « chair » des arbres, à l'écoute de leur croissance, de leur fluidité, ou lorsqu'il parle du poids de la pensée, des cils, des paupières, de tous les « pas », et parce qu'il explore les limites dans la structure de la matière, entre le minéral, le végétal, l'animal, le corps au cœur même de son travail: tout semble, dans la pensée de Penone, rejoindre les préoccupations d'un danseur, d'un chorégraphe, attentif au mouvement le plus infime, le plus lent – empreinte, transformation. Et qui évoque la transformation, parle du temps. C'est ce que dit si justement Catherine Grenier: *« La forme et le geste sont les deux faces d'une même probabilité. La forme comme geste et le geste comme forme sont les deux polarités de l'axe unique qui articule tout ce travail… »*[1] G. Penone me fait de nouveau voyager dans les forêts de mon enfance et rêver de celles que je n'arpente pas aujourd'hui, mais agrandies par la conscience de la fluidité de la croissance des arbres. Avec ces mots fondamentaux, si simples, si « pauvres »: *« Je sens la respiration de la forêt, / j'entends la croissance lente et inexorable du bois / je modèle ma respiration sur la respiration du végétal / je perçois l'écoulement de l'arbre autour de ma main posée sur son tronc. / Le rapport inchangé du temps rend fluide le solide et solide le fluide / la main s'enfonce dans le tronc de l'arbre qui, par la vitesse de sa croissance et la plasticité de la matière devient l'élément fluide, idéal pour être modelé. »*[2] Mais ces mots « simples » révèlent un secret de la vie et du mouvement: la transformation et l'interpénétration des éléments, des qualités. Ils appellent une pensée en acte, à l'écoute de ce qui se passe sous la peau, comme sous l'écorce – une intelligence de l'invisible et de l'infime écoulement du temps.

Brice Leroux, « gravitation ». Etonnante radicalité d'un jeune chorégraphe découvert lors du Festival Mettre en Scène, à Rennes, en 2002. Utiliser le minimalisme, la problématique de la « répétition ou série » en chorégraphie est devenu conventionnel, pourrait-on dire, chez beaucoup de chorégraphes (et tant pis pour le public qui n'a pas connu les années 60, 70). Avec Brice Leroux, je me souviens avoir été soulevée par des ombres chamaniques, fantomatiques, où le concept de la répétition se trouve sublimé, sinon laminé par la puissance imaginaire qu'il provoque, que le peu de lumières (savantes) favorise; nous sommes alors véritablement au cœur de la physique, de la gravitation des sphères ou des mouvements des atomes, mais aussi du dédoublement des êtres, vie et mort conjugués, « organicité » et onirisme, géométrie et fluidité. A partir d'un concept rugueux et éculé, le tour de force de l'illusion théâtrale: tout se transforme et l'imagination travaille. L'émotion est grande de voir enfin un jeune chorégraphe qui ne tombe dans aucun lieu commun, où n'apparaît aucune filiation, et qui utilise un concept pour le sublimer, nous emmener ailleurs. Aujourd'hui, cela revêt un caractère exceptionnel. Découvrir une écriture aussi singulière est rare. Etait-ce une étoile filante ou bien une étoile stabilisée qui va continuer sa vie?

Ces moments de jonctions, de véritable empathie entre des artistes et des œuvres restent rares. Mais quelle grâce et quelle reconnaissance infinie nous éprouvons lorsque cela advient. Nous sommes des enfants. Mais malgré tout, difficiles à éblouir.

Née en 1959, **Catherine Diverrès** dirige le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne. Elle présentera le 28 juin prochain, lors du festival Montpellier Danse, sa nouvelle création: *Alla prima*, pièce pour dix danseurs et un musicien.

1. *Catherine Grenier*, Giuseppe Penone, *Editions du Centre Pompidou, 2004.*
2. *Giuseppe Penone*, Respirer l'ombre, *Editions de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1968.*



Giuseppe Penone, *Gesto Vegetale (Standing)*, 1984.
Courtesy Galerie Marian Goodman, Paris/New York.

Bretons
Avril 2006

CATHERINE DIVERRÈS

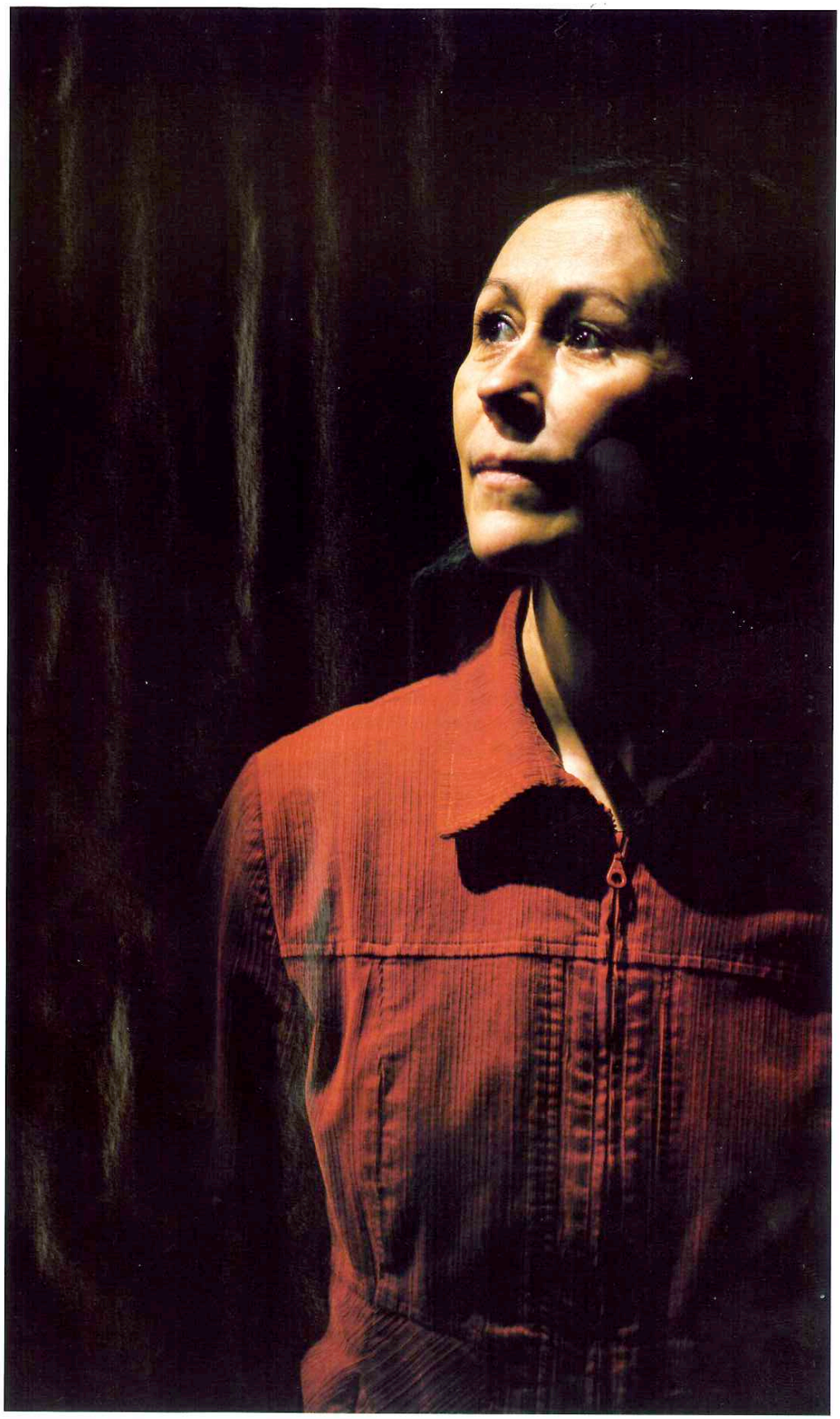
Essence du mouvement

Voyages, littérature et rencontres tissent l'univers de tensions et de sensibilité de cette chorégraphe. Depuis le milieu des années 1980, elle réalise le délicat équilibre entre chaos et poésie.

À contre-pied d'une danse gracieuse et vivante, Catherine Diverrès, chorégraphe de renom, a choisi de "mettre en jeu la fragilité humaine". Elle dirige depuis 1994 le Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne (CCNRB). Sa dernière création, *alla prima*, nous transporte aux confins des désordres sociaux aliénant nos individualités. Dix danseurs et un percussionniste jouent en 1 h 30, d'un seul trait, la reconquête de leur liberté. Inspirée du texte de William Faulkner *Si je t'oublie Jérusalem*, la pièce transcrit "les murs qu'on peut se construire dans notre société". Celui de Gaza se montait tout juste lorsque l'écriture de Catherine s'esquissait. Aussi les méandres politiques et sociaux alimentent l'ensemble de son travail. Et sa propre finitude, son rapport au temps s'avèrent d'autant plus essentiels à sa force de créer. Car cette créativité s'est imposée à elle très jeune.

Photos Emmanuel Pain

À 22 ans, elle se dit insatisfaite de sa formation à l'école Mudra de Maurice Béjart et de sa confrontation aux divers courants de l'époque, notamment l'influence américaine. En 1983, accompagnée de Bernardo Montet (qui dirige aujourd'hui le centre chorégraphique de Tours), la danseuse part donc six mois au Japon à la rencontre de Kazuo Ohno. Ce maître du butô lui permet alors d'envisager la chorégraphie. Le butô, danse japonaise initiée dans les années 1950, s'approprie "la lenteur et met en scène un être recroquevillé". Elle est indissociable du corps japonais, et l'imiter serait fallacieux. Catherine Diverrès a donc intégré la pensée du butô, plutôt que ses codes gestuels, dans sa réflexion chorégraphique. De cette pensée, on retrouve la conscience du temps et la mort, qui rôde tout au long du spectacle dans la solitude et la masse des corps. Drôle, puis sauvage, enfin presque douce... Mais si le tragique et le lyrique ont inspiré la chorégraphe par le passé, "ceci se transforme aujourd'hui en gravité". Une nuance, qui laisse place à l'harmonie et à l'espoir dans un univers plutôt sombre. En collaboration avec le scénographe Laurent Peduzzi, Catherine Diverrès a conçu *alla prima* à partir de l'espace mis à sa disposition. "Le décor, au même titre que la lumière, est très important. Il est foncièrement lié au scénario, et fait partie intégrante du ballet." Celui-ci est particulièrement abouti, mais nombre d'autres créations ont arboré des écrins plus minimalistes, qui permettent au spectacle de mieux "voyager". Le CCNRB,



alla prima
Théâtre National de Chaillot, Paris. Les 18, 19, 20 mai. www.ccnrb.org

qui compte parmi 18 centres en France, propose ainsi ses créations sur les scènes françaises et à l'étranger. "En danse contemporaine, la France a longtemps été un exemple pour tous les pays européens", mais "elle traverse actuellement une période de turbulences"... Selon Catherine Diverrès, l'économie culturelle connaît d'ailleurs des difficultés criantes en Bretagne. À son arrivée à Rennes, il y a treize ans, elle trouvait une véritable "belle au bois dormant". La situation s'est améliorée, mais compte tenu de l'offre croissante de jeunes chorégraphes, des compagnies en péril, et de la rareté des moyens de diffusion des spectacles, "il faut réveiller la politique culturelle régionale !".

À l'instar de son travail artistique, Catherine n'y va pas par quatre chemins. Son regard est franc sans être dur, son sourire, discret. Cette dame de la danse contemporaine ne se cache derrière aucun faux-semblant. Un trait breton ? Elle nous confie que son arrière-grand-mère paternelle vivait sur l'île de Sein, et qu'elle ressent des affinités bretonnes, ne serait-ce qu'avec la rudesse du paysage côtier. "Je n'ai pas d'attrait pour la capitale !" nous harangue-t-elle avec ironie. Mais l'imaginaire breton demeure encore étranger à sa démarche chorégraphique. Quelque musique celtique lascive et envoûtante aurait peut-être un jour raison de cette absence...

KRISTELL MENEZ

Catherine Diverrès

Chorégraphe et militante de la danse

Ville de Rennes
Saison 05/06

Danseuse, chorégraphe, directrice du Centre Chorégraphique National de Région de Rennes (CCNRB) depuis 1994, Catherine Diverrès est une véritable militante de la danse. Elle est devenue rennaise suite à "une conjonction de désirs". Pour la chorégraphe il y avait un besoin d'ancrage et un a priori favorable sur la vie en Bretagne. En face, résonnait une volonté conjointe de l'Etat, de la Ville, de la Région et du Théâtre National de Bretagne. Depuis, le Conseil Général d'Ille-et-Vilaine s'est associé à l'aventure. Et les liens avec le TNB n'ont cessé de se renforcer. "*Il est clairement engagé dans la danse et c'est notre principal co-producteur. Mettre en scène est aussi l'un des seuls festivals à associer théâtre et danse à parité.*"

"*Un centre chorégraphique, poursuit Catherine Diverrès, abrite le travail d'un chorégraphe et d'une équipe. Mais c'est aussi un acteur pour rendre le territoire sensible à la danse contemporaine.*" Une mission qui prend la forme de conférences ou d'ateliers d'écriture qui permettent "*de ne pas laisser, après le spectacle, le spectateur partir simplement seul avec son émotion et sa solitude*". Le travail de nombreux autres chorégraphes est aussi proposé "*notamment dans de petites formes au cœur du processus de création. Des moments que le public n'a pas forcément l'occasion de voir.*" D'ailleurs, le studio du CCNRB accueille aussi d'autres artistes afin qu'ils puissent mener un travail de création. Un accueil qui prend une dimension de plus en plus européenne. Catherine Diverrès refuse néanmoins que son centre apparaisse comme la crème des institutions. "*Nous connaissons aussi des problèmes de moyens et sommes très fragiles.*"

Et Catherine Diverrès reste avant tout une créatrice. Parfois pourtant, sa double casquette de directrice du CCNRB et de chorégraphe provoque le télescopage du doute de l'artiste et de la détermination du responsable d'un équipement important. "*C'est compatible parce que je travaille en équipe et que je suis dans une ville où il y a une vraie volonté politique pour la culture. Si cette ville n'avait pas, par exemple, été solidaire du combat des intermittents cela aurait été inconciliable.*" Mais ici, elle poursuit son travail de créateur avec la volonté d'avoir une équipe sur Rennes qui soit bien lisible et visible dans la ville. Elle le fait avec une exigence qu'elle réclame aussi au public. "*La danse n'est pas un divertissement pour un divertissement. Elle doit amener à voir autre chose que (de) l'air du temps.*" •

l'Hôte

CATHERINE DIVERRÈS

Le dit de Diverrès, la dive
(diverses divergentes divagations)

L'hôte, (celui ou celle qui reçoit, ou donne, l'hospitalité), telle était la présentation que nous faisions naguère[1]. Nous nous proposions de lui offrir l'hospitalité d'un espace d'écriture comme un temps de parole, charge à lui ou elle de nous faire entrer à notre tour dans sa pensée et entendre sa voix.

Aujourd'hui, L'hôte, c'est Catherine Diverrès ; elle nous accueille à l'orée de ce numéro, et nous ouvre tout grand les bras, le corps, de sa pensée.

De par l'ouverture même de sa pensée, elle ouvre la porte aux différents auteurs et à leurs propres travaux.

Porte grande ouverte, à nos yeux exemplaire, de la complicité entre la danse et les autres, que nous souhaitons voir s'infiltrer dans les travaux de cette publication.

1_ « (Celui ou celle qui reçoit, ou donne, l'hospitalité) ; nous lui offrons l'hospitalité d'un espace d'écriture comme un temps de parole, charge à lui ou elle de nous faire entrer dans sa pensée et entendre sa voix. » Dominique Dupuy, « Celui qui danse et celui qui ne danse pas », in quant à la danse numéro 3, février 2006, p. 5.

Sur quelques invariants dans le parcours d'une chorégraphe.

(notes)

« Il faudrait que vienne autre chose, quelque chose d'absolument nouveau, mais de plus ancien encore. Un autre corps, un autre corps pensant »[1].

Jacques Derrida

Notes écrites au cours des neuf mois écoulés ; pas tout à fait carnet intime, mais fruit de rencontres qui ont demandé préparation et réflexion et qui, j'espère, peuvent donner un humble éclairage sur ce qui nous occupe :
la danse, la chorégraphie, la transmission, la création, l'écriture.

La première de ces rencontres est à l'initiative de Stéphanie Richard, philosophe, responsable au Collège international de Philosophie d'un cycle de cours sur la danse. Un des axes de ce cycle, intitulé « corps ontologiques, corps dansants... », s'appuie en partie sur le butô. Depuis quelques temps, Richard souhaite une rencontre entre Jean Lévêque, professeur de philosophie et directeur de recherche à Nantes et moi-même. Nous nous rencontrons une première fois, pour poser les termes de notre entretien, au Collège de France.
Nous nous mettons d'accord pour dégager ce qu'il pourrait y avoir de permanent et de courant dans ma propre écriture et en dégager des thèmes : voici les propositions de Lévêque et Richard :

La chute
L'espacement
L'infiniment petit / le désert
Les modes d'une résistance

Tout ceci, lié en particulier à l'origine de mon travail, et à l'influence de mon séjour au Japon en 1982 et la rencontre avec Kasuo Ôno.

Le poids

On ne peut aborder la notion de chute sans évoquer la notion de poids. Poids, transfert, rebond, abandon, déséquilibre et suspension, sont les mots les plus utilisés dans la danse contemporaine. On peut dire qu'avec l'espace, le temps et les dynamiques, ce sont les mots-clés de cette danse. Isadora Duncan, déjà : « Tout mouvement sur la terre est régi par la loi de la gravitation. Attraction, répulsion, résistance, non-résistance, c'est ce qui compose le rythme de la danse » et Doris Humphrey : « La chute et le rétablissement sont la matière même du mouvement. La danse existe dans l'arc tendu entre deux morts »[2].

À partir de ces propositions, on peut considérer la danse moderne comme geste d'acceptation à la loi de la gravité, et abandon naturel du corps à cette loi (même dans le jeu avec les résistances) ; en composant un enchaînement de figures possibles à l'infini entre la chute et le rétablissement, (soit dans la globalité du squelette soit dans sa fragmentation), c'est ce qui distingue le corps et le mouvement du danseur contemporain du danseur classique qui, au contraire, contrarie cette loi et tend vers l'élévation et la retenue (en allant vite). Un danseur classique n'abandonne pas du tout son poids dans le sol dans une chute, mais pose son corps ; pour représenter quelque chose (la mort par exemple) il fait une pose, une figure.

La danse moderne/contemporaine utilise le poids « naturellement », organiquement dirons-nous ; il existe effectivement d'infinies possibilités pour chuter, lentement, rapidement, pour se déposer, se poser et non pas « poser ». Cependant, c'est bien cette naturalité organique qui me semble poser problème car, et cela peut créer polémique, il n'y a vraiment rien de naturel à s'exposer sur un plateau ; donc répéter avec virtuosité un enchaînement de chutes et de rebonds, aussi élégants soient-ils, relève plutôt de la gymnastique esthétique que de ce que peut porter et soulever un art.

1_ Jacques Derrida, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, Éditions Galilée, 1999.

2_ Isadora Duncan et Doris Humphrey, in *Le Dictionnaire de la danse*, Éditions Larousse, 1999.

Pesée

« Penser, c'est peser »

Giuseppe Penone[3].

Peser, c'est être ancré, résister aux forces motrices et organiques ; c'est à partir de la tension entre deux forces opposées, que le mouvement, la projection la plus tranchante, la plus vive, peut se déployer. L'image la plus forte serait l'arc et la flèche. Tranchant ne veut pas dire qui blesserait mais, dans l'incise limpide qu'il dessine dans l'espace, dans sa justesse, un mouvement fluide et infime peut être tranchant pour celui qui le reçoit, le touche, l'atteint, l'amène à une résonnance en profondeur. On peut dire autrement tranchant, on peut dire coupure et, ici, couper le flux organique, ce serait aussi trancher le mur des stéréotypes - « un mur de fer qu'il faut limer » Antonin Artaud.

Peser, c'est ne pas laisser aller la mobilité naturelle mais au contraire y résister. C'est entrer en contact avec les forces telluriques et non organiques. Peser, c'est prendre avec soi la force de la gravité et « prendre avec » c'est ne pas y céder. Peser, c'est aussi soupeser : « le poids des mots, des ongles coupés, des cheveux, des battements de cils... »[4]. Donc c'est penser, peser l'espace et le temps (nous y reviendrons pour le « mâ » et la « résistance »).

Chute(s)

« L'homme ne se tient debout que pour autant qu'il veut se tenir debout ; nous nous écroulons dès que nous ne voulons plus nous tenir debout »

Hegel[5] .

L'homme tombe et se relève : combat entre des pulsions, adhésion à des pensées, des actes, plus tard réfutés. Conscience qui s'effondre, se relève ; petites morts quotidiennes, chute des cheveux, des ongles, des cellules etc... La chute n'est pas un jeu d'acrobatie mais bien une question philosophique et si les merveilleux clowns, tels Buster Keaton ou Charlie Chaplin, usent des chutes pour nous faire rire, c'est une lègèretè qui touche et joue avec la métaphysique. Cette grâce si légère porte sa gravité... toute grâce...

L'arbre, l'eau ne se redressent pas, seuls l'homme et l'animal le peuvent. Ou plutôt l'animal « peut » se dresser, l'homme « veut » se redresser.

La chute pour l'homme est accidentelle : dans la rue, dans un geste maladroit ou dans la syncope, l'évanouissement. Sur un plateau, la chute est décidée, organisée et donc maîtrisée. La chute intervient comme écriture. Si la chute est lente et que le corps se dépose, alors elle est toute de retenue, de conscience vers le dépôt, mais non le repos comme dans le sommeil. C'est la qualité du suspens, la tension du suspens qui donne la « profondeur » de la chute, non pas vers le sol, le plancher, mais vers la terre. La chute est un acte mental, total, qui doit toucher le spectateur parce qu'il va « chuter » aussi, en lui-même.

La chute a un intérêt lorsqu'elle exprime la fragilité, la tension, la force mentale et vitale qu'il faut pour se tenir debout. Dans l'écriture, elle met à distance l'organique, pour que l'effondrement ne s'arrête pas au regard du spectateur, mais soit ressenti par lui. Vivre l'effondrement comme perte de tous repères, comme toucher ou atteinte du désertique, où la transformation devient possible, où quelque chose advient. La chute peut être comprise comme une béance vers l'obscur. Comme une blessure dans l'être qui ne peut plus tenir, tenir debout et faire face.

« Le plus obscur : absurdité de vouloir échapper à la terre : Tragédie ? » Telle est une des questions de Lévêque. Je n'y réponds que très brièvement, par cette phrase de Claude Romano[6] :

« C'est l'homme aux prises avec l'insoutenable, c'est l'homme soutenant l'insoutenable, qui constitue le thème tragique par excellence... » Mais ce thème du tragique nous amène trop loin, même si gravité, chute et pesée prennent sens en lien avec *le tragique*.

Aujourd'hui, je me demande si ce n'est pas l'écriture elle-même qui doit provoquer la chute, (donc la descente, l'abandon absolu) et non pas la visualisation, et donc la réalisation physique d'une chute ; écriture chorégraphique, c'est-à-dire la forme même de la pièce, de l'œuvre.

3_ Giusepe Penone, *Respirer l'ombre*, Editions Centro Galego de Arte Contemporanea, 2000.

4_ Giusepe Penone, *Respirer l'ombre*, Editions Centro Galego de Arte Contemporanea, 2000.

5_ *Encyclopédie des sciences philosophiques*, philosophie de l'esprit, 1817, tome III, trad. Bourgeois, Vrin, 1988, p. 434.

6_ Claude Romano, *Le chant de la vie*, Phénoménologie de Faulkner, Gallimard, (coll. Essais), p.255.

L'espacement – le Mâ – Le désert

À partir de la notion « d'espacement » plutôt que d'espace, je soulève la question de l'infiniment petit et de l'infiniment grand, l'un contenu dans l'autre, notion chère aux Japonais (en particulier Ôno). Lévêque, à partir de là, propose le thème du désert, du point : le grain de silice = point ultime...

Loin donc de l'espace géométrique et euclidien ou galiléen, la notion du *ma*, l'espace-temps japonais est conçu comme intervalle et transformation.

« ce qui sépare et relie » - « intervalle naturel entre deux objets ou plus au sein d'un ensemble continu » - « Délai naturel ou intervalle entre deux évènements (ou plus) au sein d'un processus continu » [7]. Ce terme désigne aussi bien l'espace que le temps, considérés comme interdépendants, et donc la notion de transformation/le « Sabi » : ce qui se transforme tout en restant le même, ce qui imprègne dans la matière le passage du temps (la rouille par exemple).

C'est cette perception-là de l'espace-temps que je retiens dans mon expérience avec Ôno. C'est bien dans la tension, - qui est **attention** de toute la conscience de l'être dans le franchissement d'un pas, où la **transformation** du geste en micros-mouvements est reliée au *mâ*, que se conçoit toute présence, tout déplacement dans l'univers du danseur butô. Le butô n'est pas la forme d'une succession de gestes contrôlés au ralenti. Il est une conscience qui résiste non seulement au flux organique, au fameux transfert de poids (le butô supprime le poids au profit de la pesée), pas par la volonté de gérer la temporalité, la durée d'un déplacement, d'un mouvement, mais s'ancre véritablement dans la conscience du mâ : **« ne brisez pas les atomes »** dit Ôno.

Acuité : à l'**écoute** de la **potentialité** de tout **instant**, du **devenir** de chaque instant (ici nous retrouvons le grand procès (processus) du Tao, de l'interaction permanente du Yin et du Yang) **urgence** et **suspens**, maintien du suspens. Ici les vitesses s'annulent au profit d'une **intensité**, une **densité** (l'infiniment rapide au creux de l'infiniment lent), mais aussi l'espace géométrique s'efface : plus de lignes, plus de plan = **vivre l'intervalle pur.**

C'est aussi prendre l'invisible comme partenaire et appui, que l'on ne dérange pas. C'est ce qui m'intéresse dans l'écriture chorégraphique : voir le vide, l'espacement entre les danseurs, rendre au *mâ* sa présence et non se présenter soi-même. Enfin, il s'agit de tendre vers cela, de tenter de s'en approcher ! C'est une pensée que l'on trouve dans le flamenco, la tauromachie... et chez Ôno ; chez lui il n'y a plus de résistance du tout, il est de « l'autre côté », la forme s'évanouit. Donc cet espacement serait **l'espace-entre**, mais aussi le lieu où l'infiniment grand, l'infiniment petit se rejoignent et où le haut et le bas s'annulent.

Dans un café, peu avant notre intervention au Collège International de Philosophie, je porte la réflexion sur l'horizontalité du quotidien Japonais : les pliures, les glissements des parois, le glissement dans la marche en opposition avec la verticalisation européenne. La base de la conversation s'axe sur le *mâ*, en opposition à l'espace temps aristotélicien, la géométrie euclidienne. L'espace japonais s'ouvre par glissement, et non par effraction, pénétration[8].

Lévêque intervient alors sur le vent. *Kazé* : repousser les ennemis par le vent et par glissement et horizontalité, s'oppose à la flèche grecque d'Athéna qui vient « du haut » et perce - transperce. Le glissement plutôt que la verticalisation. Dans la nourriture en Asie, on peut décider de manger le dessert avant le plat salé, puisque tout est servi ensemble, etc...

Reprise du thème de tourner autour, et non de verticalisation, en particulier dans l'art, ce qui ne veut pas dire devoir circuler autour d'une œuvre, mais que l'œuvre englobe et fait circuler, même dans la frontalité. Il remet en question le moteur immobile, source de tout mouvement cher à Aristote.

Le désert serait-il l'espacement absolu, c'est-à-dire qui se retourne en son contraire : le point – un grain ? « Le grain de silice » cher à Lévêque. (Je ne transcris pas ici ses propos mais mes notes).

Apogée de la résistance à l'organique et au fluide, pour se tenir debout devant l'ouvert ; l'ouvert, peut-être, serait non pas étendue spatiale mais potentialité de tout advenir. Le suspens continu (le re-tenir). Retrait de la pensée ? Point ultime et originel de toute forme et sentiment ? Ôno

« Souffle-feu, le Sec – Aveuglement lumineux. »

« Éclaircie sans lumière » Martin Heidegger.

Advenir de l'abîme, de l'extension, de l'irradiant : pure potentialité. Et cette *« éclaircie sans lumière »*, autre thème évoqué par Lévêque et Richard, que finalement nous ne parcourrons pas, je me hasarderais à dire que la figure du solo y répondrait. Ce thème du désert demanderait une place tout à fait particulière et vaste pour son développement.

7_ Isozaki Arata, « Approches d'un espace japonais » in *Le Butô et ses fantômes*, sous la direction de Daniel de Bruyker, Alternatives théâtrales, n°22, 23, Bruxelles, 1985, p16.

8_ Yvonne Tenembaum, « le mâ », in *Butô (s)*, CNRS éditions.

Les modes d'une résistance

Aucune résistance ne peut se penser sans la durée. Les « résistances » peuvent être entendues dans une multiplicité de sens : résister à, résister pour... Résistance en tant qu'endurance : morale, physique, psychique... en tant qu'opposition : politique, éthique, et physiologique ; contre la maladie. Contre n'est pas une négativité, mais s'entend comme « tout contre, prendre avec »... Résister, c'est être ancré et poser des limites. Comme l'arbre reçoit la fluidité du climat qui modifie sa croissance et s'imprime en son écorce, celui qui resiste croît tout de même, et résiste en ses limites.

Résister, c'est effectivement vouloir pour l'homme un vouloir, qui ne serait pas un faire et une preuve, mais un désir, un désir de franchir ses limites ; et ces limites ont à voir avec l'autre, tout autre, comme avec soi-même. Donc une disposition, une articulation entre un agir et un non- agir : il y a « ce qui peut passer » et « ce qui ne passe pas ! » Résister en choisissant le non-agir, c'est encore agir, c'est un agir en retenue et cette re-tenue peut déployer sa puissance sèche et frontale mais aussi humide et souple. (l'image simple du roseau)

> *« Rendre le solide fluide et le fluide solide »*. Guisepe Penone[9].

Résister, c'est peut-être repousser, et repousser aussi doucement que fermement. Résister peut-être, s'opposer, et donc en ce sens être un combat, un *Agôn* ; ce combat peut être avec soi-même, il peut aussi être compris comme une énergie qui n'exclut pas mais prend avec, joue et compose avec ce qui s'oppose. C'est donc une intelligence dans le suspens du *Kairos*, la maîtrise du moment opportun / pour agir ou non-agir. C'est, à mon sens, tous les sens du mot résistance que doit maîtriser un danseur, dans sa vie, dans ses gestes (et les gestes nous trahissent !), tout autant que dans sa pratique.

Résistance. C'est inscrire, écrire, transmettre et donner inscription dans la durée face à un monde consumériste. Prendre le temps donc comme valeur éthique, en qualifiant plutôt qu'en quantifiant. Privilégier les couches et processus d'une vie plutôt que « l'évènementiel » qui s'appuie sur « l'air du temps ». Ce serait cela écrire et transmettre : résister à « l'air du temps ».

> Voici donc les notes prises et soulevées par cette rencontre si précieuse avec des philosophes qui, avec modestie, orientent des discussions fertiles pour amener des pensées à se croiser, rebondir dans une culture joyeuse de l'inquiétude, de la rigueur et de l'inattendu. Des philosophes qui nous aident à y voir plus clair...

Deuxième rencontre importante, la rencontre entre Bernard Stiegler, philosophe, écrivain, aujourd'hui directeur du développement culturel au Centre Georges Pompidou et Patricia Allio, philosophe, écrivain, metteur en scène. (Rencontre publique le 16 Mars 2006 au Centre Chorégraphique de Rennes et de Bretagne). La rencontre publique se prépare en plusieurs temps. Tout d'abord, avec Allio, pour un texte-conversation autour de « alla prima » (création 2005 au Festival de Montpellier). Puis, rencontre avec Stiegler. Les questions soulevées dans « alla prima » concernent éminemment la question de l'individualisme ; des murs qui s'élèvent pour le protéger, mais ne protègent pas de la solitude, pour certains et pour beaucoup ; de l'interrogation du passage, obligé (peut-être), par une forme d'anarchie, sinon de cataclysme organique pour retrouver, à travers une perte d'identité collective, le fragile équilibre de respect et de dépendance dont chaque micro-bulle individuelle, aussi indépendante soit-elle, doit prendre conscience. Dans cette thématique, arrive bien sûr la question de l'art, des artistes et du fonctionnement de l'art, de l'écriture. Du lien que l'art entretient avec le politique, la cité. L'écriture, particulièrement aiguë dans le spectacle vivant se relie, se plie à cette jonglerie permanente entre : solitude et communauté obligatoire à l'apparition même de cette écriture. Nous sommes de vrais hétérotopistes ![10] ? Stiegler dans tous ses ouvrages témoigne d'une façon très aiguë du problème d'une libido étouffée et culpabilisée dans notre société et de la prégnance salvatrice, d'une vraie culture de l'art.

Transmission

Transmission : de « trans-mettre », envoyer au-delà. Au-delà de quoi ? d'abord de soi, donc pas dans un « au-delà » métaphysique, mais un au-delà bien concret de soi (d'un soi limité).

Après avoir écrit plusieurs textes, dont un texte sur le solo[11], concernant la transmission, que puis-je dire de plus ? Venant d'une conversation en Arles avec Dominique Dupuy, je m'arrêterai un instant sur la voix. Nous savons, et je l'ai vérifié moi-même, par jeu et dans diverses étapes, que tout support de transcription, qu'il soit audiovisuel ou par les systèmes de notation existants, est insuffisant, « incomplet » ; enfin ce sont des outils inopérants et imparfaits pour transmettre une chorégraphie ou « une danse ».

Donc « au-delà », nous voici revenus à nouveau sur la question des limites, dépassement ou non ? du temps, des résistances etc... évoqués plus haut.

Il y a 3 questions dans le mot Transmission : Transmettre quoi ? Transmettre comment ? et Transmettre pourquoi ? Je n'ai pas la place d'y répondre. Sinon en faisant une synthèse (car la question de « l'écriture » y répond en partie).

9_ Giusepe Penone *Respirer l'ombre*, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2004.

10_ Catherine Diverrès, *Mises en scène du monde*, Éditions les Solitaires intempestifs, 2004.

11_ *La danse en solo/une figure singulière de la modernité*, Édition du Centre National de la Danse, 2002.

Il y a évidence à ce que la danse par essence est transmission. Pourquoi ? parce que justement aucun support ne peut la saisir (technique ou graphique etc...). La transmission de la danse est immédiate et subjective – éminemment subjective : pour celui qui regarde, pour celui qui écrit, ou pour celui qui est acteur de ce verbe-là, de cette écriture-là, à un moment précis dans le Temps, avec un grand T, ou avec le temps de son histoire personnelle, (qui s'inscrit néanmoins dans le Temps avec un grand T).

Mais si nous prenons dans la lorgnette du scientifique la spécificité d'« une danse », d'« une écriture » et donc comment elle se fabrique et se transmet, alors nous voici essentiellement dans le rapport du chorégraphe à l'interprète ; ici, il nous faut encore distinguer l'auteur-chorégraphe / dissocié d'une grammaire, d'une technique personnelle, de la danse de celui qui va utiliser toute grammaire, toute technique des interprètes pour créer une chorégraphie. Il est difficile de parler de « transmission » dans le vague.

Je pense à la voix et aux mots, non pas utilisés pour un processus de création (quoiqu'elle reste essentielle et les mots expriment des idées), mais ici dans le cœur de la passation, pour comprendre le mouvement : une voix faible, ténue peut s'appuyer sur un *Kata*, une grammaire, dont on est sûr et qui va être reproduite quotidiennement à l'infini. Une voie plutôt basée sur la distance, et une voix forte, puissante qui sollicite une énergie plus organique, pulsionnelle, et va faire appel à des énergies, des forces, à la fois mentales et psychiques différentes.

La combinaison de voix : souffle, tonalité, verbe, est bien au cœur de toute transmission en tant que pédagogie, soit du mouvement, soit de la création elle-même.

L'influence de la voix qui est la gestion du souffle, est la gestion du verbe qui véhicule le mouvement.

La transmission peut s'appuyer sur une mécanique : technique, efficace, mais elle se relie toujours à un système de pensée singulier, difficilement transmissible dans sa globalité ; et lorsqu'il n'y a pas de « mécanique, technique », il peut y avoir une technique autre que la mécanique (celle de l'improvisation par exemple) ; et quand il n'y a rien du tout, il reste encore deux possibilités : celle d'une transmission, telle Ôno, non-méthode et questions et celle du « Régisseur-chorégraphe », qui travaille avec les danseurs comme ils sont, à partir de leurs techniques et expériences propres.

Quel que soit le mode de transmission, la voix et les mots sont tout aussi importants que le regard et le toucher, car si les mots expriment plus directement la pensée (même sous formes d'images ou de questions), la voix est sensibilité et pur ressenti ; la danse est bien l'expérience, la mise en jeu – mise en forme(s) du partage du sensible. Mais nous ne sommes pas toujours maîtres de ce que nous transmettons : c'est aussi dans ce qui nous échappe, dans le vide – où nous nous absentons de tout contrôle, de nous-mêmes, dans cet espace sans frontière du sensible, que quelque chose « passe », se passe ; transmettre, c'est bien se tenir dans une disponibilité du passage, au-delà de soi.

Bibliographie

Michel Foucault, *Dits et écrits*, Gallimard, 2001.

Catherine Diverrès, *Mises en Scène du monde*, Les Solitaires intempestifs, 2004.

Patricia Allio, *La Passion logoscopique*, Corti.

Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, tome 2 : *La Catastrophe du sensible*, Galilée, 2004.

Jean Lévêque, *Le Terme des provenances*, 1993 ; *Récit, désirs et mathématiques*, 1989 ; *la Proximité*, Osiris, 1999.