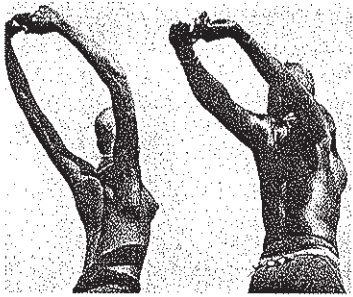


Introduction

Coïncidences

Lorrina Niclas



Femme et écrivain, Marie-Florence Ehret prend la danse au mot. « La pièce commence par des applaudissements. Cris. Foule. Elle commence par la fin. »

L'IMAGE DE CHAIR

Ainsi, puisque la danse se méfie de tout et surtout d'elle-même, Marie-Florence Ehret, en la découvrant, se prête à ses dérobades. « Encore un jeu d'enfant ? Quelle est la règle ? Tu avances, je recule... » Elle se prête à cette partie de cache-cache où elle croit voir la danse suspendre dans l'espace, comme sur des linges pâles aux épaisseurs différentes, des images de vies à peine portées par un souffle qui expire sous elles. « Les corps ne pèsent plus, l'air les porte. » Le plateau, telle une terrasse ouverte sous une voûte obscure qui s'offre à la blancheur livide d'une lune sans rayon, renferme des mystères : les images de la danse qui viennent s'y succéder sont une esquivance au saisissement. Marie-Florence le sait. « Sa réalité est douteuse tant son apparence, ses mouvements sont inhabituels. » Ces images, qui sont parfois des occurrences poétiques — « Le silence est devenu d'eau. L'espace coule... » — ne cherchent pas à s'en justifier : « Ni les ombres qui se balancent sur l'écran, ni l'apparence de marionnettes des danseurs ne sont réelles. Où est le réel ? Dans la voix qui psalmodie ? Tapi dans l'ombre de nos respirations ? (...) Les danseuses battent la matière physique dont nous sommes faits comme l'oiseau bat l'air de ses ailes. Alors ce qui résistait devient ce qui porte. Comme la langue dans laquelle nous parlons. »

« Qu'elle soit de terre, de pierre ou de chair », l'écriture de Marie-Florence Ehret rebondit sur chaque surface de l'œuvre. Dans leur flux, les mots se brisent sur l'éclat des choses. Leur musique, leur clapotis font résonner les cavités, les pentes, les infinis. Les mots de sa langue légitiment le caractère culturel de ses interprétations. Sa pensée se laisse conduire jusqu'aux horizons croisés des œuvres qu'elle scrute et qui, sous l'insistance du regard, se dissolvent. Décidée qu'elle est à en épouser toutes les espiègleries, son écriture ludique se risque parfois dans l'encre violacée et charbonneuse des souvenirs. Elle est profonde et photosensible, c'est-à-dire sous-cutanée. Pour parler de la danse, Marie-Florence Ehret juxtapose des mots qui, en tirant leur révérence, parlent d'elle parce que la danse aussi parle de nous.

Seize chorégraphes venus de quatorze nations.

Marie-Florence Ehret a beaucoup voyagé... Ces voyages qui errent comme les linceuls légers d'une mémoire adoptive, flottent jusque dans ces danses du monde, à peine apprivoisées, et qu'elle évoque dans la partie du livre intitulée « CONTRASTES ».

L'IMAGE DE PAPIER

L'image, c'est le dos, le profil, ou l'une des faces dérobée aux choses. Une prise. Un saisissement. Une indiscretion malgré tout, une indiscretion surtout. L'image est un reflet captivé par une main voleuse. Ici, pourtant, la main du photographe se voulait discrète, pudique et sûre. Mais, trop amoureuse, elle se laisse emporter. Elle se colle à l'œil complice, guetteur et surpris qui l'attend derrière son piège. Un œil qui fixe ce point d'où jaillira tout à l'heure cette probable et imperceptible émotion. Impressionné enfin par cette coïncidence, l'appareil reprend son souffle, le photographe suspend le sien. L'objectif, c'est l'esprit de l'œuvre dansée : il faut garder la tension. La pertinence, ce doit être ce moment-là. Ce moment où il y a un blanc. Un éclat. Comme un éclat de rire nerveux qui précipite sa trace sous la peau fine et transparente des visages d'où il jette sa lumière, c'est-à-dire son inquiétude, sa peur. Il frémit dans la multitude des grains microscopiques qui s'allument comme autant de photographes sous la muqueuse satinée du fin film qui recouvre la photo. À l'inattendu succède un vide doublé d'un silence. La pertinence surprend, la surprise suspend dans le vide un mot qui ne trouve pas sa substance. Dans ce vide, il y a une photo. La photo est un objet. Il y a des photos comme il y a des portraits répétés de la pertinence. Chaque pertinence a une forme. Elle s'oppose à l'objectif. Elle est son risque. Les photographies commandées à Gilles Abegg ont cette qualité-là. Elles montrent cette trahison amoureuse, ce détournement poétique de l'œuvre des chorégraphes par l'œuvre du photographe.

L'IMAGE DU MONDE



► New York, 1983. Photo : Miron Zownir.

Ce qui caractérise la situation sociale de ces dernières années, c'est la précarité. Jamais elle n'a atteint un degré aussi institutionnalisé. Elle pèse sur les décisions à tous les niveaux de l'activité sociale. Elle provoque le glissement progressif des valeurs démocratiques de l'ensemble des comportements, lesquels dérapent vers l'absurde et provoquent le retour à l'obscurantisme. Déjà très difficile à freiner, cette déroute s'amplifie gravement. Qu'il s'agisse de l'éducation, de la justice, de la santé ou de l'emploi, la précarité n'est pas seulement centrale, elle est un contexte ! Elle fragilise le tissu social qu'elle rend à la fois pulvérulent et explosif.

Pour notre plus grand désespoir, de trop nombreuses périodes historiques précipitent et concentrent ainsi cycliquement une majorité de personnes autour d'un petit dénominateur commun : l'ethnie. C'est dans cette illusion de creuset prétendument originel et arbitrairement proclamé légitime que la société se resserre sur son envers.

Paradoxalement sécurisée par son étroitesse même, elle s'est dénudée de ses qualités. Vulnérable de son fait, elle stagne... Sourde, malade, la société, par son *défaut d'optique*, pervertit ses valeurs (notamment démocratiques). Défigurées, elle ne les reconnaît plus. Le bouclier que symbolisaient ces valeurs et derrière lequel naïvement se rangeaient volontiers les esprits, et surtout les incertains, s'est évanoui. Ce barrage imaginaire, à l'abri duquel la société s'espérait majoritairement protégée, a cédé sous la pression des eaux fortes et laminaires des plus extrêmes totalitarismes. Les valeurs qui semblent alors abdiquer devant le double règne de la bêtise et de la terreur, laissent pour mortes les idées fédératrices. Celles-là mêmes qui présidaient jusque-là généreusement à la cohésion des groupes culturels qui composent les communautés nationales. Mais les valeurs, pour variables qu'elles soient selon qui les brandit, ne constituent pas un barrage, elles sont des outils. Mieux, elles sont un état d'esprit. Là où commence leur décomposition et où s'insinue un cortège morbide d'images fantasmagoriques, apparaît une partie de la population qui, toutes cultures confondues, réagit spontanément et entreprend des actions de résistance capables de dissoudre, en partie du moins, l'espace provisoirement obstrué par la peur qui précède et accompagne l'horreur.

Parce que l'on ne fonde pas la citoyenneté sur l'inutilité sociale, le droit au travail est le premier qu'il faut garantir. Tant que le travail n'est pas aliénant, il procure au citoyen les moyens de la construction de sa dignité. Cependant, Paul Virilio force la réflexion. Il accentue l'importance pour l'homme de posséder du temps. Sa dignité serait une liberté subordonnée, entre autres, au temps réel dont il dispose. Rien, pas même le développement de l'art, ne saurait se substituer à ce besoin. Ce droit dépend d'une politique qui a l'être libre comme projet. Au risque de paraître utopique (c'est-à-dire risible), cette politique doit être fondée sur des valeurs. Le temps en serait un des éléments majeurs. Seules, de véritables vertus rendent possible l'épanouissement de réelles qualités citoyennes ; principes autour desquels les religions se structurent et se développent. Pour cela, il est urgent de faciliter l'émergence de qualités spécifiques, nécessaires à l'environnement généré par la métamorphose du monde du travail, que provoque l'évolution de ses outils. Les nouvelles technologies nous précipitent dans un monde où le désir d'acuité et d'efficacité professionnelles s'oppose au monde distendu et sans horizon qu'est l'espace cybernétique. Ce *no man's land* qui est, paradoxalement, l'espace d'une multitude. Ce dernier est à ce jour le seul espace sans loi et sans État. Mais est-ce un espace ?

Ainsi, la crise de la culture (entendons par culture l'ensemble des us et coutumes des communautés qui composent le tissu social) est simultanée à la sensation d'inutilité sociale, c'est-à-dire à la *perte de temps*. On peut dire qu'il y a crise de la culture, quand les ensembles culturels ne s'incluent pas, du moins en partie, les uns dans les autres. Lorsqu'ils n'interagissent pas. Finalement, ils s'opposent. Seul, le travail est en mesure d'offrir au développement de soi la structure à partir de laquelle peuvent se cultiver la qualité de la citoyenneté, la capacité d'être créatif, libre et de posséder du temps.

Depuis longtemps Paul Virilio observe ce qui menace : « Si l'on admet, de fait, que le temps du monde est pour l'homme le mouvement d'une chose créée – chaque fois que l'une de nos *TIME MACHINE* a inauguré une accélération, elle a supprimé de la création. »

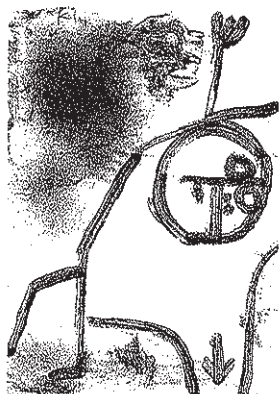
« Gagner de la vitesse, c'est pour nous perdre du temps et non pas en "gagner". C'est supprimer les délais, tous les délais, et nous installer dans un état de perception inerte où le départ et l'arrivée (de l'image, du son, de l'information) se télescopent et désormais se confondent et s'annulent : plus rien n'arrive, tout se passe. »

Depuis longtemps il dit, il avertit. Avertir. Avertir, c'est « tourner, revenir à soi », c'est aussi dans ce cas réfléchir, circonscrire, disséquer, dire. Voilà probablement ce que tentent certains artistes et ce que propose Paul Virilio dans cette partie de l'ouvrage intitulée « CONTEXTE ». « Revenir à soi », certes, mais n'entendons pas par là le soi narcissique, égocentrique, étrié, non, c'est le soi fort, riche, libre, cette partie singulière, perméable et active dans le tout changeant de l'humanité, pas le soi immobile, soumis et muet, mais le soi artisan, pertinent et impertinent.

IMAGES D'ARTISANS

Catherine Shan est philosophe. Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages dont le dernier s'intitule *La Vie à deux* (éd. Baland, 1998). Elle a écrit aussi pour le cinéma, c'était en 1994, le scénario de *Un Dimanche à Paris*, un film d'Hervé Duhamel. Elle a réalisé, en 1998, « Le Cycle des saisons », une série de films de quatre fois vingt-six minutes sur une chorégraphie de Susan Buirge. Dans le chapitre du livre intitulé « CONTRASTES » du présent ouvrage, tout en laissant le commentaire céder devant l'œuvre, elle raconte dans une écriture limpide la danse que Sylvie Guillem, Marc Spradling et David Kern interprètent ensemble, *Ten Blisters*, que David Kern a créée, en 1998, pour les VI^e Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis.

Puis, il y a ceux qui écrivent aussi et que l'on désigne par ce terme barbare, censé les englober tous, les « professionnels » de la danse : Gil Mendo, Geneviève Vincent, Gaby Aldor et Nathalie Schulmann.



► Paul Klee, *Es hat ihn*, 1939. Enduits colorés, mine de plomb et huile sur papier. 29,5 x 20,8 cm. Coll. famille Klee. Photo : AKG Paris. ADAGR.

Gil Mendo¹, auteur de la préface, compte parmi les personnalités les plus importantes du monde de la danse. Il possède un caractère discret, doublé d'une âme de philosophe profonde, d'une grande rigueur intellectuelle. Il se désigne comme *choréologue*, ce qu'il est. Il a été professeur à l'école de danse du Conservatoire national de Lisbonne. Il a été professeur à l'École supérieure de danse de Lisbonne. Il est toujours professeur coordinateur titulaire, détaché, de cette même école. Aujourd'hui, il agit à partir d'une position plus officielle, puisqu'il exerce des fonctions au ministère de la Culture du Portugal comme coordinateur du département de la danse, l'Institut portugais des arts du spectacle. Ses amis diraient qu'il est là, à la fois à sa place pour ce qui concerne les intérêts des arts de la scène, mais pas tout à fait à sa place si l'on en croit sa nature d'intellectuel et d'homme de terrain. Dans cette situation délicate sans doute pour lui, Gil Mendo assure ses fonctions avec l'intégrité qui le caractérise. Il avait été, il y a de cela quelques années déjà, lors d'une des éditions du festival Montpellier-Danse, un des invités de cette manifestation internationale, introduit à l'occasion d'un débat par Marcelle Michel, journaliste.

Geneviève Vincent qui, elle aussi, a été journaliste de nombreuses années, pourrait également être désignée comme *choréologue*. Depuis sa contribution à la fondation de la revue *Pour la Danse* dirigée par Annie Bozzini, Geneviève Vincent a développé une écriture dont la substance n'a eu de cesse que de se construire par, pour et à travers l'art chorégraphique. Elle donne de nombreuses conférences et considère sa démarche comme un *work in progress*. Elle aussi connaîtra l'expérience du terrain en travaillant à Châteauevallon avant que l'extrême-droite ne dissolve ce Théâtre national de la danse et de l'image. Après avoir collaboré au développement de la compagnie Mathilde Monnier (laquelle a été l'invitée d'honneur des Rencontres 1996), installée au Centre chorégraphique national de Montpellier, Geneviève Vincent envisage de se tourner encore plus vers l'écriture. C'est chez Mathilde Monnier qu'elle fait la connaissance de deux danseurs africains nés au Burkina-Faso qui vivent, dans la compagnie de la chorégraphe, une expérience singulière. Le récit de Seydou Boro et de Salia Sanon est restitué sous la forme d'un dialogue dans la partie de notre livre intitulée « RIVES ».

Gaby Aldor² est actrice, metteur en scène, chorégraphe, traductrice, critique et conférencière pour la danse. Elle est une femme intelligente et particulièrement sensible à ses créateurs. Car, selon elle, il ne suffit pas de regarder la danse pour la comprendre; encore faut-il prendre le temps de la recevoir; de la laisser s'infiltrer, même paresseusement, dans les secrètes épaisseurs feuilletées de la mémoire, tout en conservant cependant une fraîcheur, cette capacité presque naïve d'aimer l'œuvre dans l'instant. Gaby Aldor se tourne, disons *naturellement*, vers les auteurs et tout aussi naturellement vers les gens dans la partie du livre intitulée « RIVES », où elle relate ses impressions politiques, sociales et artistiques de voyages entrepris pour les VI^e Rencontres. Cette même année, Gaby Aldor a mis en scène sa dernière pièce : *The Lane of White Chairs*. Une réflexion sur la complexité des combinaisons qui rendent la vie possible à partir des proximités ethniques. Pour cette œuvre, elle reçut diverses récompenses, notamment, en mai 1998, le célèbre prix Rosenbaum pour l'excellence de sa contribution au théâtre et à la danse.

Nathalie Schulmann est une danseuse contemporaine, professeur diplômé de danse contemporaine. Elle est, de surcroît, une spécialiste de l'analyse du corps dans le mouvement dansé; de la formation technique du danseur à l'anatomie fonctionnelle; de l'analyse du mouvement et de la prise de conscience corporelle. Elle recherche aussi les éléments constitutifs de la pédagogie pour la danse. Elle poursuit cette recherche originale depuis des années et considère l'origine non pas comme un point de départ mais comme une période, une genèse qui, parce que submergée d'une abondance heureusement chaotique, est encore plus déterminante et nécessite encore plus d'attention. Dans l'étude présentée dans la partie « CONTEXTES » de notre ouvrage, elle aborde l'enfance comme un état, un temps d'autoconstitution savante où l'intelligence encore distraite prend l'expérience comme l'élément semi-conscient de sa construction. Sûrement que Nathalie craint pour les interprètes ce que Paul Virilio constate à propos des machines : « C'est qu'ils croient encore qu'après les machines-enfants puis les machines-adultes, nos machines en vieillissant éviteront de retomber en enfance, de radoter. »

À partir de l'observation et de l'analyse des facteurs physiques, perceptifs et symboliques du développement psychomoteur de l'enfant, elle travaille à l'élaboration de critères d'observation et d'évaluation pour saisir les coordinations spécifiques de l'art de la danse. Pour elle, la notion d'interprétation n'est pas réservée au danseur professionnel : elle sous-tend l'ensemble de la relation pédagogique et artistique.

Les interprètes justement, ce sont eux qui contiennent la matière de la danse. Ils croient que leur corps a une mémoire alors que c'est leur mémoire qui a un corps. Elle siège dans leur corps. C'est une substance active sécrétée par l'expérience, par les expériences. En cherchant le mouvement, les interprètes cherchent la danse. Ils cherchent à l'extraire d'eux, à la forcer hors du corps. Les compagnies où travaillent les interprètes sont présentées juxtaposées dans la partie « FIGURES », en fin de ce livre, dans l'ordre de leur présentation à la Maison de la Culture de Bobigny lors des VI^e Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis.

L. N.

Paris, le 25 avril 1999.

1. Auprès de David Kern, notre invité d'honneur pour les VI^e Rencontres, Gil Mendo était, lui aussi, un invité officiel. Comme nous le faisons à l'occasion de chaque édition des Rencontres, nous avons organisé notre conférence de presse dans l'un des centres culturels étrangers à Paris qui représentent les pays de nos partenaires. Ainsi avons-nous été reçus au Centre culturel portugais par M. Coimbra, son directeur. Il s'est vivement félicité de cette « présence » de la danse dans son Centre, une « première », selon lui.

2. Lors de la conférence de presse, Gaby Aldor s'est ainsi exprimée : « Ce

n'est pas souvent un problème géographique, mais quelque chose dans la nature de l'artiste et surtout de la danse. La première plate-forme où j'ai été invitée était à Zagreb, en Croatie. Là-bas, j'ai connu des gens extraordinaires, intelligents, charmants, mais tristes. J'y ai rencontré une société malade parce que les artistes ne veulent plus danser. (...) Le chômage, la politique, l'atmosphère spirituelle et culturelle sont trop durs. Lors de la table ronde qui a suivi la plate-forme, on a parlé de cette situation très grave et désespérée. »