La mémoire face à l'absence de l'œuvre

Marika Rizzi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/2768>

DOI : 10.4000/danse.2768

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Marika Rizzi, « La mémoire face à l'absence de l'œuvre », *Recherches en danse* [En ligne], 7 | 2019, mis en ligne le 18 décembre 2019, consulté le 20 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/2768> ; DOI : 10.4000/danse.2768

Ce document a été généré automatiquement le 20 décembre 2019.

association des Chercheurs en Danse

La mémoire face à l'absence de l'œuvre

Marika Rizzi

- 1 Odile Duboc (1941-2010) est une figure incontournable dans le paysage de la danse contemporaine française. Son œuvre¹ et son engagement ont marqué une époque, autant au sein du monde de la danse qu'auprès du grand public, contribuant à forger un regard et à développer une culture autour de l'art chorégraphique. Pédagogue infatigable, Odile Duboc disait que l'enseignement lui avait tout appris. Par la transmission, elle a formé une génération entière de danseurs et danseuses ; nombreux et nombreuses sont, parmi les chorégraphes de la génération suivante, ceux et celles qui ont côtoyé son art. La chorégraphe donnait elle-même un cours aux interprètes avant chaque répétition, son geste étant le fondement de son écriture chorégraphique. En cela il est envisageable de parler de « geste dubocien » pour nommer son esthétique, tout comme une « corporéité dubocienne » viendrait désigner la qualité de présence propre à ses interprètes. En effet, autre caractéristique devenue peu habituelle, la chorégraphe aimait « fidéliser » ses danseur-se-s, sa technique nécessitant un long travail d'imprégnation. Peu formelle la danse d'Odile Duboc était nourrie et traversée par un travail d'intériorisation qui puisait sa source dans les profondeurs du sentir, de la sensation. Son mouvement était animé par une musicalité et des qualités spécifiques que la chorégraphe liait aux éléments naturels tels que l'air, l'eau et le feu. C'est à l'occasion de la création de *Projet de la matière* qu'elle fera usage d'objets de différentes factures² grâce auxquels elle su transmettre ces mêmes qualités aux interprètes. Le travail sur ces objets consistait à mémoriser les sensations vécues sur ces matières. Ces empreintes déposaient des traces dans la mémoire corporelle et sensorielle des interprètes, contribuant à leur faire vivre des états de corps différents et s'approcher d'un mouvement que la chorégraphe disait juste et organique³.
- 2 Odile Duboc décède en avril 2010 laissant derrière elle une œuvre majeure et une compagnie encore en pleine activité avec des projets de transmission, de création et des tournées en cours. Dans son testament artistique, elle indique sa volonté que ses pièces ne soient pas diffusées après sa disparition, à l'exception de trois courtes pièces⁴.

Elle réfute la notion de répertoire contemporain qui, à ses yeux, ne peut exister sans sa présence⁵.

- 3 L'entretien⁶ qui suit pose, huit ans après la disparition de la chorégraphe, la question de la mémoire de l'œuvre à l'endroit du sensible, interrogeant les corporéités de trois interprètes qui ont travaillé avec Odile Duboc les quinze dernières années de l'existence de la compagnie. Cette parole, rarement convoquée, rend compte de la richesse d'une expérience singulière et de la profondeur du lien qui s'est tissé entre la chorégraphe et les trois artistes, relation qui touchait autant à la dimension esthétique et professionnelle qu'à celle humaine et affective.
- 4 Une terminologie propre à la chorégraphe a servi de fil conducteur pour l'entretien, Odile Duboc ayant élaboré un langage sophistiqué et poétique visant à communiquer ses sensations et à guider celles de ses danseur·se·s sous la forme d'une série d'images qui venait qualifier l'intention du geste (comme des principes fondateurs qui permettaient d'offrir un socle à sa technique). Cette méthodologie ayant pour but de laisser émerger la mémoire de l'œuvre par le moyen qui lui était le plus proche, celui de l'expérience vécue, kinesthésique et corporelle des trois interprètes.

MARIKA RIZZI : Françoise Rognerud, Bruno Danjoux, Stéfany Ganachaud, merci d'avoir accepté de participer à cet entretien. Avant de nous approcher du sujet de discussion, j'aimerais poser le contexte en revenant au moment de votre rencontre respective avec Odile Duboc et son travail.

Françoise Rognerud : J'avais vu une pièce d'elle au Théâtre de la Bastille, c'était dans les années 1989-1990. Il y avait Odile... Marc Tompkins... Je ne pourrais pas dire le nom de la pièce⁷, ça dansait et ça chantait... j'étais extrêmement séduite par ce travail qui n'avait rien à voir avec ce que j'avais vu auparavant. Il y avait quelque chose d'extrêmement libre dans la composition, très léger avec beaucoup de poésie, quelque chose qui m'avait plu. À l'époque, je travaillais avec Hervé Robbe et c'était la première fois que je voyais « du » Odile Duboc. Puis, je suis partie à Bruxelles et j'ai revu son travail à la première de *Projet de la matière*, à Paris. J'avais pu suivre leur création et tout ce qu'ils avaient vécu grâce à Laure Bonicel, Vincent Druguet et Anne Karine Lescop⁸ que je connaissais. J'ai vu la pièce et j'ai su que je voulais travailler avec elle. J'ai passé l'audition pour les *Trois Boléros*⁹ en 1995 et c'est là que j'ai commencé. J'avais 26 ans.

Stéfany Ganachaud : La première rencontre avec Odile a été un stage d'un week-end, j'étais ado ou je venais de finir le lycée. Déjà là, elle m'avait complètement marquée. Je l'ai ensuite rencontrée par audition, je passais mon D.E.¹⁰ à l'IFEDEM¹¹ à la Ménagerie de Verre où j'ai fait la rencontre de Pascale Luce qui avait travaillé avec elle. Sachant qu'Odile cherchait des danseurs, elle lui avait donné mes coordonnées. C'était ma première audition pour une compagnie de danse contemporaine. J'étais prise pour la troisième version à vingt-et-un danseurs des *Trois Boléros* mais Odile m'avait invitée à suivre les répétitions de la première version avec dix danseurs et au bout de quinze jours elle m'a annoncé qu'elle me gardait aussi pour celle-là. J'avais 22 ans.

Bruno Danjoux : La rencontre avec le travail d'Odile Duboc s'est faite à Grenoble avec *Projet de la matière*. À l'époque je dansais avec Anne-Marie Pascoli. En sortant du spectacle, je voulais que personne ne me parle, j'étais matière, je voulais rester dans cet état et je me suis dit que je voulais travailler avec cette femme. Avant, j'avais vu *Insurrection*, toujours à Grenoble, en 1989 ou 1990, mais pour moi ce n'était pas une

pièce marquante comme *Projet de la matière*. Pour la rencontrer, j'ai fait un stage de trois mois au Théâtre contemporain de la danse dont l'intitulé était « Dans les lignées des techniques américaines » [rire], je ne sais pas ce qu'Odile faisait là... Il y avait Myriam Berns, des danseurs de Trisha Brown et de Cunningham... et il y avait Odile. Je n'étais pas au courant que c'était aussi une audition, qu'elle cherchait des personnes. C'était en septembre 1994 et j'ai commencé à travailler avec elle en avril 1995.

MARIKA RIZZI : Tous les trois vous n'avez jamais quitté la compagnie, vous avez accompagné le travail d'Odile de ce moment-là jusqu'en 2010 ?

Bruno Danjoux : Oui, il y a des pièces où Stéfany et Françoise étaient toutes les deux : *La Place de l'autre*. Moi, j'étais dans un trio d'hommes : *trio 03*¹² où elles n'étaient pas. Sinon, tous les trois on a participé à toutes les créations.

Stéfany Ganachaud : Personnellement, j'ai pris part aussi aux opéras qu'elle chorégraphiait, c'était en dehors du travail de la compagnie. J'ai commencé à l'assister puis à être dedans. C'est comme ça que j'ai découvert l'opéra baroque.

MARIKA RIZZI : Pour aborder le thème de la mémoire de l'œuvre, j'aimerais considérer la mémoire comme un principe actif de résilience, de résistance. Contourner donc l'idée d'une mémoire figée qui pourrait produire un récit stabilisé mais au contraire interroger sa résonance, l'interpeller par son côté vibratoire, encore vivant et sensible, comprendre de quelle façon elle a agi et elle agit aujourd'hui. Pour cela je vous propose de construire cet entretien à partir de la pensée du mouvement qui était celle d'Odile. En replongeant dans *Les Mots de la matière*, j'ai pu extraire des passages et identifier certains principes qui étaient fondateurs de son geste, mais je voudrais qu'on y arrive par votre expérience. Donc voici une première question : quelle notion de la danse d'Odile a été essentielle pour vous ? Et quelle découverte derrière cette notion ?

Bruno Danjoux : Ce qui m'a transformé, c'est la mémoire avec les objets¹³ dans *Projet de la matière*. Il y avait quelque chose qui était novateur pour moi parce que cela me faisait danser sans que j'aie à penser mouvement. Il n'y avait pas d'anticipation, pas de forme. C'était de l'informe, j'avais l'impression que j'étais dansé. Cela était nouveau pour moi et si je garde une chose ce serait peut-être celle-là.

Françoise Rognerud : Avec les objets de Marie-José Pillet¹⁴, elle a réussi à transmettre ce qu'elle ressentait dans son corps en relation aux éléments : l'air, l'eau et le feu. Grâce aux coussins d'air, à la tôle en métal, aux petites baleines, ou par le contact avec une personne, il y avait quelque chose qui allait se révéler... ce qui était beau... c'était d'être traversé. Il y avait vraiment des états bruts, je ne sais pas comment dire... tu retirais ces objets ou cette personne et tu étais toujours dans la première sensation. Tu n'étais pas dans du formel, tu étais complètement dans ce que tu étais en train de ressentir à l'intérieur de toi. Ces sensations de présence apparaissaient par rapport à un geste et ce geste était le plus profond qui pouvait arriver. On était à l'écoute et non pas dans...

Stéfany Ganachaud : ... dans la projection, on était vraiment dans le moment présent. Dans le travail technique et dans sa barre au sol aussi, la notion de l'instant surgi. C'est ça qui rendait la justesse du mouvement, tout geste était pleinement ressenti au moment où il était fait, ce n'était pas projeté. C'est ce que j'ai réalisé mais *a posteriori*. Mais tu nous demandais ce qui nous avait marqué, ce que j'ai appris et ressenti avant tout c'est la perception de ce qui m'environne, l'espace et les autres. Cela a résonné dans ma vie peut-être encore plus que dans la danse, ou autant.

MARIKA RIZZI : Encore aujourd'hui ?

Stéfany Ganachaud : Oui. Je trouve que c'est essentiel, quand tu veux ressentir ce que tu fais, il faut être dans la perception de ce qui t'environne. À la fois à l'écoute de toi mais poreux au reste du monde. Il y a tellement de choses qu'on a pu traverser mais si j'en retenais une, ce serait cette perception.

Bruno Danjoux : Je voudrais revenir sur la pensée de l'espace qui était celle d'Odile. Sans que cela soit une obsession chez elle, les glissements de plans étaient récurrents dans son travail. On les retrouve dans les vols d'oiseaux¹⁵, dans les champs de colza¹⁶. On a beaucoup travaillé sur *L'Horizon négatif* de Paul Virilio,¹⁷ les formes et les contre-formes. Si l'on regarde ses pièces, il y a quelque chose de l'ordre du retrait. Elle était pour moi une chorégraphe du retrait, c'est-à-dire que la présence était liée à l'absence : soit de l'objet, soit de l'autre. Elle va créer un espace dans un espace, comme Giacometti le faisait, elle retire de la matière grasse au monde, comme il disait quand il sculptait. Je trouve qu'elle s'intéressait plus à ce qui n'existait pas. La compagnie s'appelait Contre Jour, la contre-forme presque, l'espace autour et c'étaient les danseurs qui créaient cet espace. Cette magie qui fait qu'une diagonale apparaît d'un seul coup qu'on n'avait pas vue venir, fait en sorte que ce n'est pas tant la diagonale qui existe mais c'est tout l'espace autour. Je le sens comme ça.

MARIKA RIZZI : En effet dans un passage de *Les Mots de la matière*, elle parle des effets de corps qui mobilisent l'espace, comme un nuage qui change de forme sans qu'on s'en aperçoive et soudain on découvre sa nouvelle forme.

Françoise Rognerud : Dans ses pièces, l'espace devient extrêmement dynamique, mouvant, fluide. Odile disait qu'elle était émue par ce qu'elle voyait, et j'ai compris cela en remontant la troisième version des *Trois Boléros* où un jour j'ai pu avoir une émotion et c'était une émotion liée à l'écriture des déplacements. Par la chorégraphie, elle arrivait à faire vibrer un espace avec des groupes qui commençaient à se répondre en devenant « un » pour ensuite se diviser à nouveau. J'ai pu m'apercevoir de ce côté très mathématique de son écriture seulement au moment où j'ai commencé à la transmettre.

Bruno Danjoux : C'est juste, en étant dedans on n'avait pas la même notion de construction d'espace.

MARIKA RIZZI : J'imagine que le collectif est vécu différemment de l'intérieur. À ce propos, cela m'intéresse de m'approcher davantage de votre vécu. Il y a des choses très subtiles qui ressortent dont le fonctionnement vous échappait. Dans une dimension micro, chaque individu qui est rempli par son geste, lequel est nourri par l'empreinte de l'objet ou de l'autre ; c'est ce que vous nommez comme étant de l'ordre du plein. Tandis que dans une dimension macro, vous réalisez, *a posteriori*, que beaucoup a été construit à travers le vide et l'absence. Comment interroger cette perception de plasticité d'espace depuis l'intérieur ?

Françoise Rognerud : Si on pense aux *Trois Boléros*, au début du premier boléro les couples sont statiques et comptent sur la musique, ensuite ces mêmes couples se déplacent dans l'espace en étant à l'écoute des mouvements de chacun. À ce moment-là on est dans une musicalité du corps qui permet de se sentir relié aux autres, on devient perméable à l'activité de l'ensemble et c'est ici que l'écriture devient magique parce qu'elle rend l'espace presque tactile. On passait d'un duo à un trio à un duo, puis on devait se retrouver avec quelqu'un de l'autre côté de la scène ; outre l'écoute c'est par le regard que l'on pouvait percevoir tout ce qui se passait autour. Ce regard,

périphérique et linéaire, amène à un travail d'espace et permet à la sensation d'aller au-delà de ton corps.

Bruno Danjoux : Elle disait : « il ne s'agit pas de montrer, mais de faire voir ». Quand on entrait sur scène, par exemple, par le fait de regarder l'espace, on le faisait exister. C'était Philippe Chevalier¹⁸ qui disait : « des danseurs entrent dans l'espace, on sait que ça va être du Duboc. Sans avoir à danser, ce sont des corps qui sont déjà dans une qualité de présence ».

Françoise Rognerud : En regardant l'espace tu peux nommer tout ce que tu vois, avec un regard qui est actif et traversant. En fait, c'est le regard qui précède le mouvement, il en est le moteur et cela était nouveau pour moi. C'est le regard qui va te faire bouger.

Stéfany Ganachaud : Je dirais presque toujours, sauf certains exercices où on est dans une perception plus globale, plus périphérique. Mais sinon, les danses étaient précédées par le regard, d'où la nécessité de relâcher la « grande paupière ».

Bruno Danjoux : La « paupière du cou ».

Françoise Rognerud : Pour moi, c'était un délice. Toujours dans les *Trois Boléros*, à certains moments, j'étais fixe et il y avait juste le regard qui était en train de dessiner un arc de cercle qui allait au-delà et ouvrait mon espace ; pour moi c'était quelque chose de magnifique. Je voyais les danseurs évoluer, spectatrice un laps de temps tout en étant consciente que je montrais l'espace.

Bruno Danjoux : Je crois que ce que tu montres et ce que tu fais en ce moment sans t'en apercevoir [Françoise Rognerud recrée l'arche du regard par un mouvement de bras], c'est la notion de résistance. C'est-à-dire que si tout le corps va, on ne nomme plus. C'est parce que tu résistais que tu faisais voir... mais c'est difficile à expliquer cette chose-là...

MARIKA RIZZI : Tu résistais par le corps, ce qui permettait de libérer encore plus le regard...

Françoise Rognerud : Le vide articulaire dans les cervicales !

Stéfany Ganachaud : C'est une notion d'axe, non ?

Bruno Danjoux : C'est difficile, c'est très senti...

MARIKA RIZZI : Oui, mais c'est cela qui est intéressant, de trouver les mots pour expliciter le ressenti.

Bruno Danjoux : Aujourd'hui en pédagogie, j'explique cette notion de résistance avec l'idée du fusain. Tu peux être un super fusain mais si le papier n'offre pas de résistance, le fusain ne laisse pas de trace. Donc, chez Odile, c'était une façon de laisser une trace dans l'espace que de créer une résistance. On avait plein d'exercices où par exemple le partenaire te tenait aux hanches pour que tu puisses aller plus loin ; la main imaginaire, c'est une question de résistance puisque c'est juste la partie qui est touchée qui doit se mettre en mouvement et du coup tu crées une résistance pour que tout ne bouge pas en même temps.

Stéfany Ganachaud : C'est pour cela que je parlais d'axe. J'ai l'impression que dans son axe vertical le bassin est toujours retenu et qu'autour de ça, tout était possible dans la projection du regard et du mouvement.

MARIKA RIZZI : D'autres aspects sur lesquels j'avais envie de vous entendre, ce sont les notions d'envol, de vertige, d'abandon ... Odile parlait également de suspension. Ces qualités vont peut-être nous aider à faire la transition entre ce vécu du geste qui, j'ai l'impression, reste encore très vivant, et ce qui a suivi. Comment vous ont-elles accompagné-e-s une fois que le travail de la compagnie s'est arrêté ?

Bruno Danjoux : C'est marrant que tu dises ça, parce que pendant que j'entendais parler Françoise et Stéfany, je me disais qu'elles sont des danseuses d'Odile dans des spécificités différentes. Françoise, c'est le rapport à la gravité, c'est-à-dire une fonte presque soudaine, vive, éclatante, un rapport au sol qui, d'un coup, se dérobe. Donc c'est plutôt un rapport au poids qui irait vers le bas, non pas pesant, mais presque « liquidien » ; alors que Stéfany, je trouve que c'est une suspension. C'est quelque chose qui, d'un coup, n'a plus de poids, qui est a-pesant donc délivré de sa pesanteur. Ce sont deux rapports au poids qui sont purement de Duboc, mais dans deux registres différents, donc Stéfany c'est l'envol, Françoise c'est l'abandon, presque total.

MARIKA RIZZI : Et toi Bruno ?

Bruno Danjoux : Moi, j'étais plutôt un support de l'envol. J'aimais bien recevoir et soutenir. Je me souviens de la dernière pièce *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau* où il y avait un rapport à la liquidité et au sol avec lequel j'avais beaucoup de mal. Il y avait toujours une appréhension chez moi de cet abandon total. J'avais une autre fluidité qui n'était pas celle-là, pas dans un rapport au sol. Plutôt une fluidité d'images.

MARIKA RIZZI : Derrières ces notions, outre les sensations, Odile parlait d'émotion¹⁹, qui est un terme rare surtout pour une danse qui n'est pas descriptive mais plutôt abstraite, avec un travail de la matière. Tout de même, il y avait l'émotion rythmique²⁰, d'espace, comme on l'a vu. Comment ces notions résonnent-elles chez vous aujourd'hui ?

Françoise Rognerud : Pour moi, dire l'abandon ou le vertige, c'est vraiment technique. Être dans une émotion du vertige ou dans une émotion de l'abandon, c'est un travail en profondeur au niveau technique. Je ne vais pas être dans mon imaginaire et créer le vertige. C'est physique, c'est un travail de sensation qui peut être en lien avec un changement d'appuis, à la respiration, ou encore provoqué par une modulation de mobilité articulaire, de tension musculaire, tout cela fait que tu peux être dans un vertige ou dans un abandon. C'est lié à un travail de sensation très très profond et intérieur. Il y a quelque chose d'extrêmement infime dans la sensation qui va très loin.

Bruno Danjoux : Il y a une sorte d'ivresse là-dedans, les exercices de la bouteille²¹, la notion de vertige et d'abandon...

Stéfany Ganachaud : Mais que ce soit dans l'envol, l'abandon, le vertige, il me semble qu'une chose n'est jamais lâchée : le centre. Même dans la liquidité, et en général dans les danses qu'on a traversées, rares étaient les moments où tout était lâché. Il y avait toujours une tenue du centre qui fait que tu peux explorer à nouveau un envol, ou tu peux réutiliser tes appuis, tu es prêt à... Quoi que tu fasses, envol ou abandon, c'est lui le moteur. Tout pourra être liquide et hyper relâché grâce à ce support.

Bruno Danjoux : À propos du centre toujours tenu qui n'est jamais un réel abandon, je pense à cette sensation quand j'ai vu *Projet de la matière* et je m'étais dit qu'une fois que je l'aurai dansé je pourrais arrêter. J'avais l'impression que c'était un délice, les voir affalés sur les baleines et quand je l'ai dansé pour la première fois... c'était une

horreur. Cette dépose des corps pendant longtemps, c'est très physique, alors qu'au niveau du public c'est une sensation d'abandon total.

Françoise Rognerud : Tu as l'impression d'une coulée de corps alors que tu es dans un travail de transfert d'appui.

MARIKA RIZZI : Restons sur la notion de vertige, comment vous a-t-elle soutenu-es par la suite, une fois que la compagnie n'était plus présente. De quelle façon vous a-t-elle aidé-e-s face à ce nouvel espace dans lequel vous vous êtes retrouvé-es peut-être sans surprise, ou peut-être si, comment a-t-il a pu vous accompagner ? De quelle façon vos corporalités « dubociennes » ont réagi et vécu le manque, cette absence plus ou moins soudaine ?

Stéfany Ganachaud : L'abandon...

MARIKA RIZZI : Tu dirais ça, Stéfany ?

Stéfany Ganachaud : Oui presque. En fait moi je me suis sentie démunie ou... ahhhh... c'est compliqué de revenir à cet état... Chez moi, il y a eu beaucoup de peine évidemment, mais aussi beaucoup de manque, beaucoup de frustration parce qu'encore pleine du travail d'Odile et pleine de l'envie de continuer mais... alors ce n'est pas un abandon c'est presque une suspension et... le vertige n'est pas possible.

Bruno Danjoux : Moi je n'ai jamais senti de l'abandon mais ce que tu dis, de la suspension : oui ! Et le vertige qui n'est pas possible : oui ! C'est-à-dire qu'il faut tenir, soit s'en détacher, l'effacer presque pour pouvoir être une autre matière que celle que tu as traversée pendant quinze ans. Et tu ne sais plus vraiment quelle matière tu es. À force de vivre en permanence dans la danse d'Odile, je ne savais pas écrire une autre danse que la sienne. Je dansais « comme » et tout mouvement me ramenait à cette mémoire-là. Chacun est différent, mais moi je ne pouvais plus danser joyeusement. Dès que je bougeais, cela me renvoyait à cet état de suspension, c'est un mot juste, de manque, un état où tout s'est arrêté en plein envol, en plein envol d'oiseaux. Une suspension du temps... où tout est parti sans suite, plus d'œuvre... peut-on encore parler d'œuvre sans œuvre... peut-on parler de transmission sans œuvre...?

MARIKA RIZZI : Une apnée sans résolution... Quelle mémoire de l'œuvre quand l'œuvre vient à manquer en grande partie, puisque Bruno et Stéfany vous avez continué à danser le duo de *Trois Boléros* et, Stéfany et Françoise, le duo *La Place de l'autre* ?

Stéfany Ganachaud : Oui, mais ce dernier nous ne l'avons pas dansé. Tous les trois, on a été amenés à continuer dans la transmission. Il y avait *Insurrection* qui était en train d'être remontée avec des élèves-danseurs quand Odile est partie. Il y avait des choses à mener jusqu'au bout. On reprenait le travail en cours et on faisait comme si de rien n'était. Moi je peux parler de mon parcours ensuite, j'étais très souvent sollicitée pour travailler en atelier autour du travail d'Odile Duboc, je disais oui à tout et il y a eu un moment où je ne pouvais plus le faire. Mais ce n'est pas arrivé tout de suite. J'avais peur de me perdre, de ne plus me retrouver, le temps passait et peut-être que les sensations s'effaçaient. Je n'avais plus la parole et le regard d'Odile, et je me sentais de moins en moins légitime. J'ai eu besoin de me détacher. Cela n'a pas duré longtemps mais j'avais besoin de ça pour faire le deuil et pour revenir avec une part de moi qui n'était pas que « dubocienne » et me sentir peut-être à nouveau légitime. Il a fallu que je respire... la suspension commençait à me prendre à la gorge... Très récemment j'ai repris son travail technique, le travail de barre que je faisais assez souvent de son vivant. La mémoire revient et j'ai du plaisir à la

retrouver. C'est délicieux en ce moment d'avoir laissé en veille ou en jachère et que ça repousse maintenant... mais c'est passé par des moments douloureux.

Bruno Danjoux : Je crois que l'héritage doit passer par l'oubli, pour se l'approprier, pour l'incorporer, c'est peut-être plus juste. On est fait de plusieurs héritages, alors qu'on n'avait plus qu'un héritage qui était celui d'Odile parce qu'on avait dansé quinze ans avec elle et on ne nous appelait que pour celui-là. Ce qui est intéressant, c'est de voir nos singularités à chacun. Que ce soit Françoise, Stéfany ou moi, ce n'est pas du tout la même façon d'aborder le travail d'Odile et pourtant on ne trahit pas sa mémoire, j'en suis persuadé. J'interviens pour que les gens traversent le travail d'Odile Duboc, mais on transmet ce qui nous a été fondamental dans ce travail-là, et des fois ça va être sa façon poétique de voir le monde, ça va être le champ de colza, les vols d'oiseaux...

MARIKA RIZZI : La mémoire bouge...

Bruno Danjoux : Maintenant pour moi c'est la musique. Des fois, j'entends une musique et je me dis qu'elle aurait pu plaire à Odile, que je la verrais faire quelque chose dessus, alors qu'avant c'était plus visuel. Ça suit mes préoccupations.

Stéfany Ganachaud : Cela, je n'arrivais pas à le concevoir ou à l'entendre, de ramener des choses de soi dans le travail d'Odile. Nous n'avions pas la même empreinte et notre manière de transmettre son travail était différente. J'étais dans la transmission pure des choses, alors que dans ta pédagogie, Bruno, tu incluais déjà des éléments de l'art plastique, de tes expériences en tant que thérapeute psychocorporel.

Bruno Danjoux : Ce n'était pas forcément une mémoire fidèle.

Françoise Rognerud : C'était ça qui l'intéressait aussi. Elle était extrêmement confiante par rapport à la transmission et je crois qu'elle le disait, que ça vive à travers chaque interprète, qu'il y ait une certaine interprétation. Les danseurs qu'elle avait en face d'elle avaient des qualités qui l'intéressaient parce qu'ils et elles lui donnaient des émotions différentes, elle était capable d'une sorte d'empathie sensorielle, en ce sens qu'elle pouvait ressentir ce que nous traversions dans notre mouvement.

Stéfany Ganachaud : C'est un peu plus tard que j'ai ressenti le besoin d'être à la fois moi et « moi dubocienne » et j'ai compris et accepté vos façons de transmettre et d'enseigner. Il y a eu un besoin de recul.

Bruno Danjoux : On peut être infidèle et ne pas trahir.

MARIKA RIZZI : La mémoire de cette œuvre, elle se situe où chez vous aujourd'hui ?

Bruno Danjoux : J'ai une certaine tristesse qu'on ne puisse plus voir les œuvres. Que les gens ne puissent plus avoir ce plaisir, c'est comme ne plus voir certains tableaux.

MARIKA RIZZI : Les vidéos ne pourraient pas suffire ?

Bruno Danjoux : Non, c'est comme la peinture, ça se fréquente. Mais après, hormis ça, l'œuvre a existé, elle a façonné des regards, elle a façonné des espaces. Je parle en tant que public, le choc de *Projet de la matière*, c'est un choc inoubliable comme d'autres chocs esthétiques que j'ai pu avoir et je ne pense pas être le seul. Si d'autres ont eu des chocs comme ça, c'est super... ça s'arrête là.

MARIKA RIZZI : Une chose dont nous n'avons pas parlé mais qui est d'une grande cohérence, est la relation au temps, à ces rythmes, à cette apnée, cette rétention qui créait des dynamiques une fois lâchée. Odile avait une relation particulière au temps, à la temporalité d'un geste mais aussi à la durée des pièces²². Or, ce qui définit une temporalité, c'est un début et une fin. Donc cette « fin » telle qu'Odile l'a annoncée et qu'elle a décidée pour son œuvre était peut-être déjà inhérente et, elle aussi, fondatrice de son geste. Dans cela il y a cohésion, par rapport à cette clôture qui était certainement douloureuse à recevoir. C'est une posture très exigeante, il faut une certaine force pour résister à la postérité et ne pas se laisser séduire par une forme de continuité.

Bruno Danjoux : Peut-être que son œuvre est en accord avec sa danse, effectivement en rapport à la durée, à la suspension du temps, à une certaine fin... je ne sais pas pourquoi cela me renvoie à cette façon de compter le mouvement qu'elle avait, avec des temps forts qui ne sont pas sur les attaques. Sur ses partitions, il y avait des temps qui étaient soulignés, d'autres fois, c'était entre les temps que c'était souligné et tu savais que c'était sur le contretemps qu'il fallait fondre par exemple. C'est une façon de ne pas être dans l'oubli cette façon de compter, de ne pas rester dans une ritournelle, dans un quotidien. Mais cette « fin » telle que Odile l'a annoncée, ce n'est pas ce dont j'ai envie de parler. Cette aventure avec cette chorégraphe restera pour moi une grande histoire poétique et j'ai envie de la garder dans une mémoire de corps, de cellule et dans une certaine façon d'habiter le monde. Donc si l'œuvre n'existe plus, elle restera d'une façon poétique quelque part.

MARIKA RIZZI : Chez toi ?

Bruno Danjoux : Pas que chez moi je crois, même son livre *Les Mots de la matière* est poétique. Voilà, peut-être comme pour tous les poètes, ça ne laisse pas de grands livres, ça ne rentre pas à la Pléiade. Mais ça reste quand même une œuvre majeure, mais vouée au silence et au peu de choses, à la litote...

MARIKA RIZZI : Pour clore aussi notre conversation, toujours parmi les différentes notions qui vous ont porté-e-s, laquelle est la plus résiliente aujourd'hui ?

Bruno Danjoux : Pour moi, c'est la notion d'absence. Elle s'est retirée et paradoxalement ça m'a rendu extrêmement présent à moi-même, à ma vie, à ce que j'ai envie de faire... comme sa danse, c'est par l'absence qu'on avait une présence sur scène et c'est la même chose, j'ai l'impression de sentir une grande absence et à la fois d'être comme jamais j'avais été présent au monde.

Françoise Rognerud : Elle est absente... il y a un manque, parfois, peut-être, je ne sais pas... et en même temps je suis portée par elle... je suis portée par pleins de choses... son regard poétique par rapport au quotidien, j'essaye qu'il soit toujours là... c'est quelque chose qui... qui est très fort... peut-être qu'on avait le même regard... Je transmets ce qu'elle m'a apporté ou des choses qui sont très proches et même plus que ça... Aussi le touché... ce contact que j'ai découvert avec elle, de l'effleurement jusqu'à la résistance. Mais le plus important, c'est le rapport à l'instant présent lié à l'écoute de soi et de l'autre.

Stéfany Ganachaud : Je l'ai dans la peau et je l'aurai toujours. Ses fondamentaux, c'est l'essence de mon travail, presque de mon être maintenant. Je dirais que c'est plus sa musicalité qui m'accompagne. Les massages que je donne, je les sens justes quand ils ont trouvé leur musique, quand il y a quelque chose qui n'est pas régulier mais qui est complètement avec une musique... sa danse est venue dans les massages,

dans le touché. Ce qui me manque, c'est son regard ; j'aurais encore besoin de son regard. Souvent, j'ai pu dire qu'elle m'a construite, donc elle est là.

Bruno Danjoux : Je pense que ce qui définit la force d'une œuvre, c'est qu'elle est intemporelle, je peux me tromper mais je crois que celle d'Odile va rester. On s'en apercevra dans le temps.

- 5 L'entretien a permis aux trois interprètes de libérer une parole autour de quelque chose qui leur a été très proche : cette « matière » qui les a accompagnées et qu'il et elles ont incorporée pendant un long moment. Le souvenir du geste semblait être encore très vibrant, l'expérience du vécu dansé le ranimait de façon extrêmement vivace malgré le passage du temps. La corporéité de danseur·se·s devient en ce sens le réceptacle d'une œuvre chorégraphique, le lieu où celle-ci peut trouver une forme d'ancrage permanent, de sédimentation mouvante mais durable.
- 6 Cette mémoire qui est surtout d'ordre sensoriel, reste peut-être la plus fidèle à l'œuvre d'Odile Duboc parce que proche de sa source principale : le sentir. L'entretien a mis en évidence la pluralité de cette mémoire, l'expression de son inconditionnelle singularité puisque propre à chaque interprète. Ce vécu particulier marqué par l'absence a fait apparaître la nécessité de l'oubli, le besoin d'un détachement avant de pouvoir réinvestir sa propre mémoire, autrement, pour la rattacher au présent de chacune. La relation au vivant donc, comme condition d'actualisation de la matière gestuelle, la mémoire de l'œuvre liée au vécu sensoriel, semble ne pas pouvoir se contenter d'être cantonnée au souvenir. Dans le récit de ces trois interprètes, la mémoire de l'œuvre était indissociable de leur relation avec la chorégraphe qui a laissé une empreinte encore plus forte que celle de son geste. Le ressenti du manque a été exprimé avec plus d'intensité sur le plan personnel et affectif, venant souligner la profondeur avec laquelle Odile Duboc investissait son art.

BIBLIOGRAPHIE

DUBOC Odile, *Les Mots de la matière. Écrits de la chorégraphe*, sous la direction de Françoise Michel et Julie Perrin, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.

PERRIN Julie, *Projet de la matière – Odile Duboc – Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Dijon, Les Presses du Réel ; Pantin, Centre national de la danse, 2007.

VIRILIO Paul, *L'Horizon négatif*, Paris, Galilée, 1984.

DE RYCKE Lisa, « Odile Duboc chorégraphe de l'émotion : "Je m'amuse avec l'espace" », *Le Temps*, 14 janvier 1999, disponible [en ligne], <https://www.letemps.ch/culture/odile-duboc-choregraphe-lemotion-mamuse-lespace>.

DUBOC Odile, « Sous l'œil d'un artiste : Odile Duboc, chorégraphe-danseuse. Le pouvoir de l'image vivante. Chaque jour, un artiste "hors 7e art" regarde le cinéma », *Libération*, 29 mai 1995, disponible [en ligne], https://next.liberation.fr/culture/1995/05/29/sous-l-oeil-d-un-artiste-odile-duboc-choregraphe-danseuse-le-pouvoir-de-l-image-vivante-chaque-jour-u_132042.

NOTES

1. *Insurrection* (1989), *Projet de la matière* (1993), *Trois Boléros* (1996), *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau* (2005), œuvres co-conçues avec l'éclairagiste Françoise Michel au sein de la compagnie Contre Jour (fondée en 1983 qui devient en 1990 Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort jusqu'en 2008, puis renommée association À Contre Jour à compter de cette date), sont parmi les pièces les plus connues du grand public.
2. Coussin d'air, plaques de tôle ondulée, matelas d'eau, masses molles (sacs remplis de boules de polystyrène) appelées « baleines ».
3. Les termes *juste* et *organique* sont entendus ici comme dérivant de la sensation et en lien avec la présence à l'instant, comme précisé plus loin dans l'entretien.
4. À savoir : le duo de *Trois Boléros* dansé par Emmanuelle Huynh et Boris Charmatz (ou Stéfany Ganachaud et Bruno Danjoux), le duo de *La Place de l'autre* dansé par Stéfany Ganachaud et Françoise Rognerud et *Trio 03* dansé par Bruno Danjoux, David Drouard et David Wampach. Certaines interprètes (Brigitte Asselineau, Stéfany Ganachaud, Bruno Danjoux, Stéphane Imbert, Blandine Minot, Agathe Pfauwadel et Françoise Rognerud) perpétuent la transmission des méthodes d'enseignement de la chorégraphe à travers ses fondamentaux. À ce titre, ils peuvent se servir d'extraits de spectacles. Avec l'accord de Françoise Michel, Anne Karine Lescop a poursuivi la transmission des processus de création de *Projet de la matière* à des enfants, sous l'intitulé *Petit projet de la matière*.
5. « C'est moi qui ai induit les danseurs dans cette qualité et je dirais que c'est peut-être là que cette idée de refus de mettre mes œuvres au patrimoine, ou même au répertoire, intervient. Je sais que je suis toujours derrière. Je suis toujours avec les danseurs. Je suis toujours avec eux. Je leur enseigne, je leur transmets constamment mes sensations. J'essaie d'aller plus loin chaque fois, dans les sensations, les exigences que j'ai vis-à-vis d'eux, de manière à ce que l'œuvre elle-même soit au plus près de ce que j'attends » (dans DUBOC Odile, *Les Mots de la matière. Écrits de la chorégraphe*, sous la direction de Françoise Michel et Julie Perrin, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 214. Ouvrage posthume, *Les Mots de la matière* rassemble une sélection de textes écrits entre 1981 et 2010.
6. L'entretien, d'une durée de deux heures, a eu lieu le 5 avril 2018 au domicile de Stéfany Ganachaud en présence de Bruno Danjoux tandis que Françoise Rognerud était en connexion Skype. La transcription de l'entretien a essayé de conserver une proximité avec la qualité d'oralité propre aux trois artistes. La façon de s'exprimer étant un aspect qui reflétait en partie la relation qu'ils et elles entretenaient avec le geste et le travail de la chorégraphe. Une certaine lenteur accompagnait souvent la parole ; les réponses n'étaient pas immédiates, elles nécessitaient du temps pour revenir à des sensations liées à un moment particulier. Certaines suspensions ont été gardées dans la tentative de restituer cet état de quête sensorielle et intime qui a animé la conversation.
7. Il s'agissait de *Il est huit heures moins le quart exactement* (1988) avec Odile Duboc, Cécile Thiéblemont, Marc Tompkins et Françoise Michel.
8. Interprètes dans *Projet de la matière* avec Brigitte Asselineau, Boris Charmatz, Dominique Grimonprez, Françoise Grolet, Stéphane Imbert et Pedro Pauwels.
9. Le titre de l'œuvre est écrit dans l'entretien en minuscule, suivant la volonté des auteurs.
10. Diplôme d'État de professeur de danse.
11. Institut de formation des enseignants de la danse et de la musique.
12. Le titre de l'œuvre est écrit dans l'entretien en minuscule, suivant la volonté des auteurs.
13. Voir note n° 2.
14. Marie-José Pillet, plasticienne, a conçu la série d'objets-sculptures pour la création de *Projet de la matière*.

15. Odile Duboc proposait souvent à ses danseurs de se déplacer dans un ensemble, à l'image des vols d'oiseaux qui ne se touchent jamais et gardent intacts leurs intervalles. Elle a employé ce procédé pour des événements sur scène ou dans la rue. « Je m'intéresse par exemple à la circulation urbaine, mais aussi à la force qui se dégage d'un tracé avec six danseurs qui ressemble à un vol d'oiseaux. Ce sont les glissements dans l'espace qui me fascinent » (dans DE RYCKE Lisa, « Odile Duboc chorégraphe de l'émotion : "Je m'amuse avec l'espace" », *Le Temps*, 14 janvier 1999, disponible [en ligne], <https://www.letemps.ch/culture/odile-duboc-choregraphe-lemotion-mamuse-lespace>, page consultée le 14 septembre 2018).

16. « Le glissement des volumes, la percée des lignes, la radieuse apparition des couleurs (c'est l'époque du colza), les bascules incessantes de lumière, tout est sujet à me confondre dans un bonheur simple et intense » (dans DUBOC Odile, *Les Mots de la matière*, op. cit., p. 111). Cette fascination pour le glissement des champs de colza donnera lieu à la scénographie de l'Avant du troisième boléro.

17. « L'intervalle se déforme sans cesse au gré des déplacements du sujet : ce que je vois d'ici n'est valable qu'un bref instant, je verrai autre chose bientôt, autre chose d'inattendu que je ne peux encore deviner » (dans DUBOC Odile, *Les Mots de la matière*, op. cit., p. 110).

18. Danseur et chorégraphe pendant vingt-cinq ans, aujourd'hui il est aussi professionnel de l'accompagnement psycho-corporel.

19. « [Ç]a sera l'émotion rythmique, l'émotion de l'espace. Les sources d'émotion sont multiples : ça peut être l'émotion d'un groupe, ça peut être le rapport au décor, à la lumière, à la musique, ça peut être la perfection d'une situation ou d'une image » (dans DUBOC Odile, *Les Mots de la matière*, op. cit., p. 60).

20. « Des sensations que j'appelle des émotions rythmiques : d'abord une concentration d'énergie et puis tout d'un coup un truc qui se déclenche et qui peut être visualisé » (dans DUBOC Odile, *Les Mots de la matière*, op. cit., p. 54).

21. Une personne est au centre, les yeux fermés, et s'érige pour donner son poids vers les autres danseurs placés tout autour qui la réceptionnent et la remettent sur ses appuis.

22. « On parle de *temps juste* et avec raison. Aucune action, aussi magnifique soit-elle, ne trouvera d'intérêt si elle n'arrive et ne se fait au moment juste, en fonction de ce qui précède, voire de ce qui suit. Ma vraie jubilation en tant que créateur procède d'un jeu d'écoute, d'observation et de construction, où seul le temps – la durée – répondra à mes questionnements » (dans DUBOC Odile, *Les Mots de la matière*, op. cit., p. 31).

RÉSUMÉS

Interprètes auprès de la compagnie d'Odile Duboc pendant quinze ans, Stéfany Ganachaud, Françoise Rognerud et Bruno Danjoux ont épousé l'esthétique de la chorégraphe en traversant la quasi-totalité de son œuvre. Cette longue collaboration n'aura pas seulement façonné leur mouvement ; dans un phénomène d'imprégnation où la qualité du geste est indissociable d'une certaine façon d'être, l'art et la personne de la chorégraphe auront laissé une trace profonde chez les trois artistes. Suivant le souhait d'Odile Duboc, la diffusion de son œuvre prend fin avec son départ. L'entretien prend appui sur les notions fondatrices de la danse d'Odile Duboc pour venir interroger la mémoire sensorielle et corporelle de trois interprètes. Questionner ainsi ce qui résiste, ce qui résonne dans leur corporéités aujourd'hui ; identifier si et de quelles façons l'absence a modifié la mémoire d'une œuvre dans laquelle il et elles se sont autant investi.e.s.

Dancers Stéfany Ganachaud, Françoise Rognerud and Bruno Danjoux have been working with choreographer Odile Duboc for the last fifteen years her company has been running. Their commitment to the choreographer's gesture and technique has modelled their own dance as well as it has deeply influenced them on a personal level. At the choreographer's death in 2010 the company stops and following Odile Duboc's will her pieces won't be reproduced in public. This interview is a conversation with the three dancers that questions their bodily memory facing the absence of the work. What kind of resonance remains today, eight years later, within their corporeality ? How to speak about the memory of a work when its legacy is greatly reduced ?

INDEX

Mots-clés : chorégraphie, Duboc (Odile), geste, mémoire du corps, transmission

Keywords : bodily memory, choreography, Duboc (Odile), gesture, transmission

AUTEUR

MARIKA RIZZI

Parallèlement à son activité d'interprète, notamment chez Felix Ruckert, Marika Rizzi s'approche des pratiques somatiques, de l'improvisation et du contact improvisation. Dans son parcours de recherche elle rencontre Kirstie Simson, Simone Forti, Lisa Nelson, Steve Paxton à l'occasion du film « Material for the Spine », Nancy Stark Smith, Mike Vargas. En 2012 elle participe au projet SPCP avec Deborah Hay pour la transmission du solo « Dynamic », témoigné dans le documentaire « Turn Your F*cking Head ». Depuis 2015, elle crée et présente des travaux personnels. En 2017 elle termine le cursus master au sein du département de danse de Paris 8 avec une recherche autour des pratiques de K. Simson et D. Hay à travers son expérience. Elle travaille avec Odile Duboc lors des tournées de *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau* en remplaçant Françoise Rognerud dans un premier temps et Blandine Minot par la suite.