

À Laurence Louppe (1938-2012)  
et Alain Ménil (1958-2012)

## AVANT-PROPOS

### Novembre 1992 / novembre 2012

Vingt ans séparent mon premier entretien avec Trisha Brown de l'écriture de cet avant-propos.

À l'époque je suis danseuse auprès d'Hervé Robbe. Nous venons de danser *De Humani Corporis Fabrica* au gymnase Aubanel durant le Festival d'Avignon. Dominique Bagouet vient voir ce travail qu'il dit apprécier pour la précision et l'obstination de son écriture. Celui-là même vient de confier sa compagnie à Trisha Brown pour qu'elle chorégraphie avec/pour elle. Tout le monde s'attend à ce que les danseurs de Bagouet s'envolent dans les airs. Raté, Trisha Brown est entrée en 1990 avec la pièce *Foray Forêt* dans son cycle *Back to zero*, et la pièce réalisée avec les Bagouet, *One Story as in falling*, persiste dans l'interrogation du mouvement tumultueux et vaillant et surtout le ralentissement, l'immobilité.

Hervé Robbe est en résidence à la Ferme du Buisson cet automne 1992. Nous préparons avec le sculpteur britannique Richard Deacon la pièce *Factory*, pièce chorégraphique où danseurs, sculptures et spectateurs partagent un même espace. Je viens de suivre un stage avec Lance Gries, danseur de la Trisha Brown Dance Company. C'est la première fois que j'incorpore, expérimente physiquement ce que j'ai commencé de voir et d'aimer sur scène depuis quelques années. C'est une véritable révélation, un déluge de sensations si simples et si fortes. Cet ancien plongeur professionnel transforme le studio de danse en terrain de haute voltige à même le sol avec des appels simples : déséquilibre, chute, course, et reprise de la verticalité ou encore accrocher son atlas et ses ischions dans l'espace. Lance Gries ouvre aux danseurs français la voie d'une corporéité qui va complètement changer leur imagination physique. Élevée pendant douze ans au classique, ses épaulements et directions, puis à la puissance grahamienne à Mudra, c'est seulement à ce moment-là que je comprends intimement, c'est-à-dire entre mes os et le reste, ce que géométrie, travail de poids veulent dire.

Suivront pour moi les stages avec Shelley Senter, Wil Swanson, Kevin Kortan qui sont autant de moments fondateurs sur lesquels je m'appuie encore. Dans mon échauffement quotidien, dans mes propres cours.

En ce mois de novembre 1992, Fabien Jannelle et Anita Mathieu ont programmé Trisha Brown à la Ferme du Buisson. Je suis ravie, curieuse d'approcher la compagnie au travail. Je passe dans le studio où les danseurs s'échauffent : stupeur, ils sont tous allongés par terre, fesses contre le mur, jambes en l'air, yeux fermés.

Je suis en répétition dans la journée avec Robbe et je profite d'une pause pour me lancer et interviewer Trisha Brown. J'ai vu des pièces d'elle, j'ai beaucoup lu Laurence Louppe dans *Art Press*, échangé avec elle et Hubert Godard et je suis au cœur de questions d'interprètes de l'époque : qui est auteur des gestes que nous produisons dans le cadre d'une création ? Qui signe la pièce dont nous sommes interprètes ? Nous revendiquons nos noms sur les affiches du théâtre de la Ville qui jusqu'alors ne mentionne que le chorégraphe programmé.

Ma démarche n'anticipe rien au-delà de cet entretien. J'ai des questions à poser, je souhaite savoir comment cette artiste travaille, ce qu'elle pense, ses ressorts, ses références. Je projette aussi sur elle, son œuvre, ses liens avec le Judson Dance Theater, mes questions d'alors, toutes orientées par ce que l'on peut lire de son œuvre à l'époque en français (par exemple la notion de « corps démocratique » qui entraînerait une attitude démocratique dans le studio). Je reconnais maintenant les questions de l'improvisation sur scène, de la liberté qui en découlerait, de la transgression, comme un de mes centres de gravité de l'époque. Je n'avais encore jamais improvisé lorsque je commence à tisser mon lien avec Trisha Brown. J'opposais la danse abstraite à une danse plus expressive, théâtrale. Je comparais alors dans ma tête la situation de la danse française des années 1990 et la cure que le Judson applique à la danse américaine des années 1960, prolongé par le Grand Union. Je sens que la plupart des artistes en Europe n'a pas pris la mesure de ces démarches.

Je ne sais pas que c'est le premier entretien d'une série qui s'étalera sur dix ans.

Je suis dans la même situation mentale deux ans après lorsque je commence le solo *Múa*, premier geste d'auteur, à la faveur d'une carte blanche offerte par Nathalie Collantes à ses danseurs et d'un premier voyage au Vietnam rendu possible par une bourse Villa Médicis Hors les Murs. Je ne sais pas s'il y aura un deuxième opus après *Múa*.

Ce stage avec Lance Gries en 1992 et le début du travail sur *Múa* en 1994 sont des gestes d'émancipation, que la conversation dix ans durant avec Trisha Brown va amplifier.

Je ne sais pas que je vais persister, la suivre dès que je le peux là où elle travaille, répète, joue, se trouve. J'organise ma formation continue, je veux comprendre ce qui l'anime, ce qu'elle choisit et pourquoi. Mon admiration est rejointe par un désir de savoir et une détermination à cerner ce mélange de cérébralité et de confiance dans ce que peut le corps. Et surtout, je me reconnais profondément dans cette volonté de toujours aller vers ce qu'elle ne connaît pas, ne sait pas faire encore. La création chez elle est toujours nouée à l'expérimentation et la recherche, à la réponse à une question et je sais que ce sera pour moi la seule condition pour avoir la force de perdurer dans le désir de créer.

Je ne sais pas encore que l'entretien devient mon mode d'apprentissage à partir de là, mon *modus operandi*, mon « moteur de recherche ».

Je ne sais pas encore que le « un à un » avec les danseurs et les collaborateurs de mes pièces sera un de mes premiers modes de travail dès la forme solo de *Múa*.

Je ne sais pas encore que je vais m'intéresser à la question de la transmission, à la question de l'école comme lieu d'émancipation.

C'est pourtant ce qui se joue dans ces entretiens. À travers les questions à Trisha Brown, souvent préparées, parfois improvisées, je cherche à comprendre tant le cœur du travail, sa fabrication intime, le rapport aux danseurs, leurs corps, leur imagination, que le contexte, le cadre hiérarchique de la compagnie, le désir d'école, les questions économiques qui parfois donnent de nouvelles orientations.

À mesure que je rencontre Trisha Brown, je peux inventer ma route et préciser mes propres options. Loin de m'inféoder à elle, ce lien m'autorise et m'émancipe.

Ce même mode qui relève d'une dynamique active entre apprentissage et émancipation m'a, depuis, guidée vers Lisa Nelson en 1998, Deborah Hay en 2006, vers Akira Kasai en 2008.

## 2006 : le projet d'un livre

En 2006, je projette de rendre publics les échanges avec Trisha Brown. Laurence Louppe, quelques années auparavant, me disait que je ne pouvais « garder tout cela pour moi ». Je suis face à une matière riche et hétérogène et dans une situation à strates : les dix années de conversations avec Trisha, ses collaborateurs, des textes de danseurs, mes notes consignées lors d'un stage avec elle en des Carnets et le fait que son œuvre soit « au présent » au sein de l'école supérieure et la compagnie programmée dans la saison

du CNDC. Je décide donc de m'atteler à la conception d'un ouvrage qui témoignerait de ces strates. Trisha Brown en est d'accord.

Le livre qui suit tente de rendre compréhensible plusieurs écarts: celui qui existe entre le lien que j'entretiens avec l'œuvre de Trisha Brown en 1992 et 2012. Et plus en creux, celui qui existe entre les Trisha Brown et Emmanuelle Huynh de l'époque et celles d'aujourd'hui.

Denise Luccioni et Julie Perrin éclairent ces écarts depuis leur endroit singulier: la première chargée en français de la parole de Trisha Brown et connaisseuse de cette période de la danse américaine; la seconde en tant qu'enseignante et chercheuse en danse à l'université Paris 8, ayant suivi mon travail depuis plusieurs années, aussi bien celui d'artiste que celui de directrice du CNDC.

Le livre s'organise en deux temps et assume sa nature hétéroclite.

La première partie, intitulée Histoire(s), rassemble un ensemble de documents: mes conversations avec Trisha Brown de 1992 à 2006, celles avec ses collaborateurs, mes échanges avec ceux qui aujourd'hui interviennent à l'école. Les trois jours de conférence/dialogue avec Trisha Brown, organisés lors de la venue de la compagnie en janvier 2006, sont enfin publiés. Des textes aujourd'hui introuvables y sont reproduits ainsi que des textes inédits en français. Ces documents témoignent de mon lien initial à l'œuvre et l'artiste et de la fidélité du CNDC, notamment de l'école, à leur égard. Ce lien fut structurant pour repenser celle-ci.

La deuxième partie, intitulée Lectures, permet une compréhension de ce lien depuis l'intérieur, c'est-à-dire depuis la pratique physique et les questions intimes d'auteure naissante. Julie Perrin y met en perspective mon parcours et ma relation avec Trisha Brown à travers l'histoire de la danse en France et ses liens avec la danse postmoderne américaine.

C'est une réflexion sur la circulation des pratiques et des questionnements esthétiques transatlantiques.

## Juillet 2012

### Trisha toujours mais pas seulement, ou l'école comme pneuma

Trisha Brown accepte, lorsque je suis nommée en 2004 directrice du Centre national de danse contemporaine d'Angers, d'être la « marraine » de l'école supérieure et me confie – sous des conditions très précises – la recreation de certaines de ses pièces.

Comme pour chaque enseignement à l'école, ces recreations sont toujours accompagnées d'une pensée historique, théorique et critique actives. Quel est le contexte d'émergence de telle pièce, pourquoi tel geste et pourquoi et comment le « rejouer » aujourd'hui? Comment se positionner par rapport à lui?

Après *Set and Reset* recréé par Shelley Senter en 2007, *Newark* par Stacy Spence en 2009, les étudiants de la quatrième promotion de la Formation d'artiste chorégraphique de l'école supérieure viennent de danser pour la première fois *Foray Forêt (extraits)* en juin 2012<sup>1</sup> transmis par Leah Morrison et Kathleen Fisher.

L'émotion demeure intacte à chaque recreation de voir la clarté des dessins dans les corps, les chemins empruntés, les lignes d'intensité et d'accentuation du mouvement, sa musicalité.

À vingt ans d'écart, je reconnais mon propre enthousiasme dans celui des étudiants, leur conviction de toucher là quelque chose de très important, d'être aussi inclus dans une histoire des formes, des œuvres, des pratiques dans laquelle ils vont se situer.

Kô Murobushi va arriver dans quelques semaines et semer une bonne zizanie dans leurs nouvelles représentations du mouvement et surtout dans leurs ressorts personnels à en créer<sup>2</sup>.

Diriger l'école est une façon de me décentrer de mes repères transatlantiques, pour en retrouver parfois des bribes inattendues et masquées. En septembre 2010, dans les montagnes proches de Tokyo, où il vit, après cinq heures d'entretiens serrés, finement traduits (et souvent précieusement commentés) par Patrick De Vos<sup>3</sup>, Tanaka Min me pose une question ultime: « Comment enseignez-vous la danse postmoderne américaine, comment parlez-vous de Anna Halprin au CNDC? » Il essaie d'évaluer par là s'il arrive en terrain propice à la réception de son travail. Les proximités artistiques résultent de migrations que l'histoire officielle rend longtemps invisibles. Il termine le dîner en me disant qu'Anna Halprin est sa mère. J'ose lui répondre en riant qu'elle est donc ma grand-mère,

<sup>1</sup> À l'occasion de la manifestation Vidéodanse que Aymar Crosnier, directeur adjoint du CNDC, et moi-même organisons avec son initiatrice Michèle Bargues du centre Pompidou tous les deux ans depuis notre arrivée.

<sup>2</sup> Le butô s'inscrit dans le programme de l'école, toujours en deuxième année, comme un contrepoint, un nouveau point de vue susceptible de déstabiliser les acquis, que la structuration du travail de Trisha, entre autres, opère dès la première année de formation.

<sup>3</sup> Patrick De Vos est professeur d'études théâtrales à l'université Todai à Tokyo.

certes très spéciale, depuis que, à l'invitation d'Anne Collod qui a remonté *Parades and Changes* en 2008, je déchire en son nom, sur scène et nue, du papier kraft que nous nous amusons ensuite à faire voler en geysers!

En repartant vers l'hôtel qui nous abrite cette nuit-là, je repense au fait que Trisha Brown a toujours considéré les ateliers qu'elle a suivis chez Anna Halprin comme un moment de bascule dans son parcours.

À l'automne 2012, je me prépare à quitter la direction du CNDC et à interrompre l'extraordinaire aventure où les « programmes » de l'école ont été pensés comme des « bains », des expérimentations quasi chimiques à chaque promotion! Chaque édition, comme un montage cinématographique, aura produit un récit singulier, dans lequel le travail de Trisha Brown aura été une ressource puissante: physique, technique, imaginaire, historique, critique. D'une puissance visuelle et émotionnelle indiscutable auprès du public. Elle a nourri la dimension dialogique dans laquelle doit s'inscrire la pensée pédagogique. En ce sens, et en ce sens seulement, Trisha Brown a été pensée comme une *classique* au sein de l'école. Comme un des phares à partir desquels nous devons danser, agir, inventer, nous situer. Le terme *classique*, qui témoigne de sa place dans l'histoire des œuvres, ne rend pas grâce à cette attitude de tête chercheuse (et corps bien sûr!) qui continue de la caractériser au présent. J'aime profondément cette propension à s'aventurer en terres inconnues. En ce sens-ci, Trisha ne sera jamais « classique » et je ne serai jamais disciple que de cette attitude qui consiste à tenter de s'arracher à soi-même.

L'école a été pensée comme le lieu de l'émancipation dans laquelle il a bien évidemment été impossible de fétichiser une technique, une œuvre mais d'être fidèle et singulier, proche et critique. Elle a eu un rôle *pneumatique* au sein du projet global du CNDC: elle l'a fait respirer au gré des œuvres et artistes, très nombreux, en travail avec les étudiants. Trisha Brown y a eu une place séminale. Ce projet d'école, rêvé et pensé par quelques-uns, mis en œuvre par beaucoup d'autres, est un acte politique qui a puisé sa légitimité et son souffle dans la création et un rapport ouvert à l'Histoire.

Mon propre travail de chorégraphe, les résidences d'artistes, la programmation de la saison, ont à leur tour fait respirer l'école. Le CNDC a choisi d'être traversé par les œuvres, leurs processus. Il a partagé ces savoirs physiques, historiques, ces émotions avec des enfants, des adolescents, des adultes, des amateurs, des détenus, des soignants, des soignés, des professeurs.

Il s'est placé sous des auspices émancipateurs et de partage, fidèle au projet moderne de la danse depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, qui reconnaît sa place et son pouvoir au corps et aux gestes. À partir d'eux, chacune et chacun se situent, se relient à l'autre, au corps sociétal, à l'espace de la cité. À partir d'eux, ceux-ci peuvent être collectivement pensés, travaillés, investis et perpétuellement rechoisis.

Emmanuelle Huynh, novembre 2012