

transcription d'un entretien avec olivia grandville

montréal, 5 mai 2017

propos recueillis par lise gagnon, directrice générale de la
Fondation Jean-Pierre Perreault.

édition et montage : Étienne Legast, Audiotopie

<https://vimeo.com/221935290>

Olivia Grandville, chorégraphe, enseignante et improvisatrice, fonde avec nombre de collaborateurs-trices la Compagnie La spirale de Caroline, basée à Paris. Elle était à Montréal en mai dernier et la Fondation Jean-Pierre Perreault a eu l'immense plaisir de la rencontrer. Dans cet entretien audio, la cofondatrice des Carnets Bagouet nous parle d'enjeux de préservation et de transmission. Elle nous parle aussi de ruptures, de danse et de création, de pédagogie de la transmission, et du travail d'écriture de la danse hors de la notation. Des propos stimulants et justes qui inspirent toute réflexion sur la transmission des patrimoines chorégraphiques.

La danse comme état d'être au monde (35 minutes)

lise gagnon : bonjour Olivia Grandville. Un grand merci de venir rencontrer la Fondation Jean-Pierre Perreault. Vous êtes née à Paris. Vous êtes danseuse, chorégraphe de danse contemporaine et vous entrez en 1989 dans la compagnie Dominique Bagouet où vous serez l'interprète principale de ses dernières chorégraphies. Est-ce que vous pouvez nous parler de la création des Carnets Bagouet dont vous êtes une des co-fondatrices ?

olivia grandville : tout d'abord, cette notion d' « interprète principale » me gêne un peu parce qu'il n'y avait pas d'interprète principal dans la compagnie de Dominique Bagouet. Nous étions vraiment une équipe, chacun avait vraiment sa partie dans les pièces. Donc je ne suis pas « l'interprète », je suis une des interprètes de l'équipe de Dominique Bagouet qui était composée d'artistes tous très singuliers. Je suis donc restée dans la compagnie de 1989 à 1992 et même 1993 puisque nous avons continué à tourner les pièces après le décès de Dominique, survenu en décembre 1992.

Nous étions à l'époque dans un projet de création qui s'appelait **noces d'or**. C'est-à-dire que Dominique était malade, tout le monde le savait, mais on a continué à vivre la compagnie jusqu'au bout. Cette création devait réunir toute l'équipe et aussi des comédiens dont Nelly Borgeaud qui avait déjà

source : www.lescarnetsbagouet.org – mention obligatoire

travaillé avec la compagnie,... Bref, ce décès nous a cassés en morceaux. Même si, évidemment, on pouvait s'y attendre, on était dans une dynamique de vie très joyeuse malgré tout. Et on s'est probablement caché les yeux pendant tout un temps pour continuer à faire vivre le travail. Ce décès est intervenu alors qu'on était en train de terminer la recreation de **so schnell** qui avait été créée deux ans avant mais que Dominique voulait retravailler. On a terminé la pièce sans Dominique, déjà à l'hôpital, d'où il nous transmettait ses informations. Il n'a pas vu la pièce terminée. Puis on est arrivé à ce début de création de **noces d'or** et il n'était plus là. Donc, l'administratrice de l'époque, Liliane Martinez, hélas décédée aussi depuis, nous a proposé plusieurs choses : d'abord de réaliser une sorte de spectacle pour préparer quelque chose tous ensemble ; deuxièmement de nous proposer à chacun d'entre nous de faire des projets, ce qu'on a fait et ce qui a été pour moi le lancement de mon parcours de chorégraphe.

Et puis la question s'est posée de ce qu'on faisait de cette oeuvre, sachant qu'à l'époque, en 1992, on parlait encore de Dominique Bagouet comme d'un « jeune chorégraphe ». Puisque l'expression consacrée des chorégraphes de danse contemporaine - et c'est toujours un peu le cas aujourd'hui - était « jeune chorégraphe », même si on s'adressait à un chorégraphe d'une grande maturité artistique. De plus, la compagnie résidait à Montpellier, donc pas parmi le milieu parisien et finalement, on se rendait compte que même si Dominique Bagouet était très reconnu à l'époque, cette danse pouvait tout bonnement disparaître, comme cela s'était passé pour le chorégraphe Hideyuki Yano quelques années avant, et dont il reste très peu de traces, si ce n'est dans la mémoire des gens qui l'ont croisé.

Donc s'est posée à nous, équipe de très jeunes danseurs puisqu'on n'avait pas 30 ans ni les uns ni les autres, cette question : qu'est-ce qu'on fait de cet héritage ? On s'est posé la question de la fondation justement. Pour créer la fondation, il aurait fallu que les droits soient entièrement donnés à cette fondation. Or, la famille de Dominique Bagouet ne le souhaitait pas,... Bref, on n'a pas choisi non plus de continuer la compagnie puisque, comme je l'ai dit au début, nous étions tous des artistes singuliers dont la plupart, comme moi par exemple, avait déjà commencé à faire leur propre travail au sein de la compagnie. C'était aussi une ouverture que nous donnait Dominique. Chacun avait envie de continuer son parcours et de ne surtout pas assécher une oeuvre en tentant de la rejouer à l'identique en l'absence de son auteur.

On a donc commencé à se poser des questions comme : comment va-t-on préserver un répertoire contemporain ? Sachant qu'un répertoire contemporain, par définition, est aussi contemporain de son auteur, des interprètes qui le portent, ce n'est pas un « style », c'est plus complexe que ça. Et nous avons d'abord créé ce collectif qui était donc composé de danseurs

de la compagnie de l'époque mais aussi de danseurs qui avaient appartenu à la compagnie auparavant et en étaient partis, et qui se sont joints à nous.

Et ce collectif des Carnets Bagouet est toujours resté très mouvant, avec des gens qui, comme moi, en sont les membres fondateurs. J'en ai démissionné en 2002, je pourrai expliquer pourquoi après. D'autres gens sont arrivés dans ce collectif, des gens qui n'avaient jamais travaillé avec Dominique Bagouet mais qui avaient des choses à dire. On a toujours souhaité que ce soit un endroit, un espace de réflexion vivant, et pas un espace de conservation au sens académique du terme. Ce collectif des Carnets Bagouet a bien sûr servi à porter des remontages de pièces, mais même ce terme de « remontage » a été interrogé. La notion de « reenactment » n'avait pas encore émergé et je pense que l'aventure des Carnets Bagouet a servi aussi beaucoup à cela puisqu'il y a eu énormément d'espaces de réflexion, et même de polémique puisqu'on n'hésitait pas entrer parfois entre nous dans la polémique, dans le sens où on n'était pas toujours d'accord avec les équipes à qui on avait envie de passer les pièces de Dominique Bagouet, la manière de les passer, la validité de ces créations. Et donc a émergé au sein des danseurs mais aussi avec l'apport d'historiens de la danse, de penseurs, de philosophes, toute la question de la définition d'une transmission, la question de la trahison de la transmission, etc... D'où est sorti aussi le livre des entretiens des Carnets Bagouet¹, qui a été initié par Isabelle Launay.

lise gagnon : les défis, les réussites, les difficultés des Carnets Bagouet, ces questions que vous abordiez à l'instant... Qu'est-ce qui selon vous est une réussite des Carnets Bagouet et quelles sont les difficultés les plus frappantes ou marquantes ?

olivia grandville : la grande réussite des Carnets Bagouet c'est d'avoir posé cette question. Je ne sais pas si c'est une réussite mais c'est en tout cas une étape importante dans l'histoire de la danse contemporaine. Ce moment-là, un peu malgré nous, a permis de poser ces questions, et en les posant, de définir des contours de la danse contemporaine qui ne sont pas tout à fait les mêmes que ceux d'une danse plus académique. En l'occurrence de dire que la danse contemporaine n'est pas « un style » de danse, une technique, mais c'est une œuvre vivante qui est en lien avec les questions de l'art contemporain, de l'esthétique contemporaine, des questions politiques et sociales aussi, contemporaines.

Là où il y a une forme d'échec, c'est d'abord qu'on n'a pas de réponse sur la façon de faire, comment il faut transmettre. Et aujourd'hui encore, peut-être que c'est tant mieux, mais on n'est pas parvenu à dire « là c'est comme ça

¹ *Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre*, ouvrage dirigé par Isabelle Launay, éditions Les Solitaires intempestifs, 2007

qu'il faudrait faire ». Moi je trouve que c'est plutôt tant mieux. Je crois que ni les systèmes de notation, ni la transmission orale seule, ni l'image, ne sont, en ce qui concerne la danse, des moyens autonomes et définitifs. Donc chaque fois qu'on a transmis des pièces, on est passé par ces différents medias.

Et je pense qu'il y a une dimension qui, pour moi, n'a pas été assez développée dans les Carnets Bagouet - et je trouve cela dommage - c'est la transmission au niveau de la formation du corps, du travail en studio. La danse de Bagouet a été beaucoup transmise dans les conservatoires, mais je pense qu'il y a des danseurs, comme Michèle Rust, Catherine Legrand, ou Sylvie Giron, qui ont transmis de manière éclatée mais qui détenaient une pédagogie et qui quelque part ont été peut-être un peu trop humbles dans la richesses qu'elles portaient en tant qu'interprètes et qui aurait pu être transmise davantage. Une pensée du corps qui passe par la pédagogie. Il y a aussi des disparitions qui ont frappé malheureusement des interprètes de la compagnie. Je pense notamment à Bernard Glandier.

Donc, à un moment donné, il y a eu une énorme réflexion sur tout cela et c'était aussi très violent pour nous, en tant que jeunes artistes et créateurs, de porter cet héritage sur nos épaules et que le monde de la danse nous renvoie sans cesse à cet héritage. Comme s'il aurait fallu qu'on soit brûlé sur l'autel du maître. C'était très lourd à porter. Ce qui a fait qu'à un moment donné j'ai démissionné des Carnets Bagouet. Parfois, certains ne se sont pas engagés dedans dès le départ, et d'autres sont partis plus tard, tout en restant bien entendu en lien, disponibles sur des transmissions, mais en n'ayant pas envie d'être des « gardiens du temple » et ayant envie de poursuivre nos propres projets, sans renier notre héritage bagouetien mais tout en rappelant que c'était un élément de notre parcours d'artiste et que cela ne nous constituait pas, cela ne nous définissait pas entièrement non plus. Voilà.

Donc à un moment donné j'ai défendu deux idées qui peuvent sembler paradoxales : d'une part la danse de Bagouet se diffusait aussi au travers de nos corps et de nos œuvres personnelles et par ailleurs on pouvait aussi tenter de remonter des pièces à un endroit le plus fidèle qui soit. Cela paraît un peu paradoxal mais on a toujours été entre ces deux questions : qu'est-ce que cette fidélité qui pour moi passe par ce travail pédagogique qu'on n'a souvent pas le temps de faire dans un contexte de remontage – et c'était un problème.

C'est une question qui s'est posée quand on a transmis **so schnell** à l'Opéra de Paris puis au Ballet de Genève, où j'étais meneur de ces projets, avec Matthieu Doze à l'Opéra de Paris et avec Sylvie Giron au Ballet de Genève. Le fait est que dans les ballets, il y a un travail de répétitions avant la création, puis la pièce appartient au Ballet, elle va tourner, les interprètes vont être changés et un ou deux ans après, on va voir la pièce et on ne reconnaît plus rien. D'autant que la danse de Dominique est une danse complexe parce que ce n'est pas

une danse formelle, ce n'est pas une danse de figure, c'est une danse de contenu qui doit être habitée par des intentions qui doivent être claires. Et dans la transmission de danseur à danseur, petit à petit les choses s'épuisent et il ne reste pas grand-chose de la danse, qui n'est pas une danse spectaculaire même si c'est une danse d'une grande virtuosité, mais qui n'est pas une virtuosité démonstrative. Et du coup il y avait vraiment quelque chose de l'essence des pièces qui s'étiolait. Et donc je ne tiens plus tellement à revivre ces expériences-là.

Par contre, il y avait une autre dimension que j'essayais de défendre – c'est pour cela qu'on était toujours dans un paradoxe permanent – par exemple au Ballet de Genève j'ai tenté de défendre l'idée que la danse, en tout cas celle de Dominique Bagouet et celle de certains chorégraphes qui ont une écriture très précise, cette écriture-là est un texte, et ce texte, au même titre qu'un grand texte de théâtre par exemple, devrait pouvoir être remis en jeu différemment, dans un nouveau contexte esthétique, notamment au niveau du dispositif scénographique, des costumes, de la lumière. Pas du traitement sonore dans la mesure où il est en lien avec l'écriture, mais il y aurait possibilité de replacer cette écriture du geste dans un nouveau contexte, de la même manière qu'on remet en scène une pièce de Racine ou de Molière... Et cette idée n'est pas passée.

lise gagnon : mais ce que je voyais aussi sur votre site web, où vous avez un espace où vous indiquez « transmissions », c'est que la transmission n'est pas nécessairement synonyme de reprise de pièce, cela peut être aussi atelier, intervention, cours, performance. Pouvez-vous nous en dire plus à ce sujet ?

olivia grandville : c'est vrai que nous avons été beaucoup sollicités dans des contextes académiques de conservatoires ou de formations dans les lycées et les écoles. En France, pendant de nombreuses années, Dominique Bagouet figurait au baccalauréat option danse à côté de Pina Bausch, par exemple. On était souvent sollicité dans l'idée qu'on allait transmettre un extrait de danse de Dominique Bagouet et très vite on s'est aperçu que ce n'était pas très intéressant de ne faire que ça. C'était intéressant de passer par là mais pour comprendre cet extrait et pour pouvoir aussi le porter, les gens en face desquels on se trouvait, qui étaient souvent de jeunes élèves, avaient besoin de contextualiser cette chose-là. Sinon, cela ne leur racontait pas grand-chose et du coup, ils n'étaient pas tellement en mesure de le danser. Parce que justement ce sont des choses assez fines, pas forcément repérables. D'autant que, en tous cas sur les pièces de l'époque que j'ai connue moi de Dominique, il y avait cette idée du geste un peu « mocharde » comme il disait, un peu bêta parfois, loin d'être spectaculaire mais plutôt dans la fêlure, dans la défaite, quelque chose comme ça. Dans l'humour aussi. Et tout cela était difficile à comprendre pour des jeunes interprètes qui venaient d'une formation plutôt

académique. Donc à ce moment-là, on a tous eu envie de plutôt développer la transmission au travers d'ateliers, qui pouvaient être des ateliers de Dominique Bagouet mais aussi des ateliers qui nous appartenaient à nous. Par exemple, même à l'époque de **so schnell**, pièce que j'ai transmise à l'Opéra peu après la mort de Dominique, Matthieu et moi avons décidé de faire du contact-improvisation, alors qu'on n'en faisait pas du tout dans la compagnie mais parce que cela nous semblait essentiel pour des danseurs classiques qui n'avaient pas du tout conscience de l'espace entre eux mais gagnés dans leurs propres corps, et qui avaient besoin de cela.

Nous n'en avons pas besoin, d'abord parce qu'on avait d'autres histoires de formation et aussi parce qu'on baignait quotidiennement dans une pratique commune. Donc, dans ce travail de transmission, on a fait appel à beaucoup d'autres apports, qui étaient nos apports personnels à chacun, et aussi des choses qui étaient plutôt de l'ordre du contexte historique en montrant des images, disant d'où cela vient... Et du coup, en profiter pour parler de danse contemporaine, quand-même.

lise gagon : je voudrais savoir si vous documentez vos propres chorégraphies, pour qu'elles se transmettent un jour. Est-ce qu'il y a une réflexion dans votre propre travail, ou des actions prises pour documenter, transmettre ?

olivia grandville : ce n'est pas « en vue de transmettre ». Je ne suis pas en train de faire des archives pour la postérité. Par contre, il y a tout un travail d'écriture, de toute façon, qui n'est pas vraiment de la notation mais qui sont des textes, des dessins.... Selon les pièces, il y a des moyens différents. J'ai un tas de carnets et de choses de toutes sortes qui ne sont pas de l'ordre de l'image. Je ne sais pas du tout si à partir de ça il y aurait possibilité de faire une transmission. Pour certaines pièces oui, des pièces parfois où j'étais accompagnée par des assistants qui ont pu suivre la construction de la pièce. C'est de moins en moins le cas puisqu'on a de moins en moins d'argent. Ce n'est pas une question que je me pose au préalable. Elle fait partie du processus de création. Et c'est une somme de traces, de chutes qui sont là.

Et c'est d'ailleurs ce que m'a demandé Anne Abeille, qui se consacre à la création d'un site qui s'appelle FANA danse contemporaine². Son projet est justement de rassembler tout ce qui n'est pas la captation : des répétitions, des choses qui n'ont pas été gardées des pièces, différentes versions des pièces... Donc elle m'a demandé de fouiller dans mes archives mais je ne suis pas dans cette dynamique pour l'instant.

² <http://fanum.univ-fcomte.fr/fana/>

lise gagnon : ma question était : quel élément ou quels sont les éléments essentiels à prendre en compte quand on parle de documentation de la danse ?

olivia grandville : c'est bien compliqué parce qu'effectivement, contrairement aux années 90, la captation est devenue omniprésente. Pour autant, pour moi, la captation est un objet différent de la pièce. Et il y a quelque chose d'assez étrange : il y a maintenant de très belles captations de pièces, qui pour moi sont des objets indépendants. Il peut y avoir de très belles captations, de très belles images, de très belles photos, et en fait la pièce n'était pas si terrible que ça. Je peux en parler pour mon propre travail. Par ailleurs, il peut y avoir de très belles pièces qui ne sont pas possibles à filmer et qui sont détruites par l'image. Donc la question reste entière. Je pense que la multiplicité de la documentation, de toute façon, est tout à fait passionnante et valide, que les écrits de chorégraphes sont une dimension intéressante.

Je pense aussi que sur le plan de la pédagogie du corps, de la formation, là par contre, on a beaucoup de trajet à faire parce que je trouve que la formation en danse a vraiment du retard par rapport à la création en danse contemporaine. On est dans une période très intéressante avec des corps très multiples, qui révèlent des cultures multiples, des identités multiples. Donc ça devient de plus en plus complexe et il y a énormément à partager sur le plan de la formation, de la pratique, et ce n'est pas encore très ouvert à ce niveau-là, en tous cas à un endroit institutionnel. Il y a un chemin à faire entre celui de l'institution et la rapidité d'évolution de la création et du paysage chorégraphique, qui est maintenant très vaste, très poreux aux autres disciplines, aux autres esthétiques artistiques.

Maintenant je parle de spectacle vivant contemporain où mon travail se situe au croisement de la chorégraphie, de la mise en scène. Je me sens plus auteure de spectacle vivant contemporain que chorégraphe au strict sens du terme. Donc tout ça devient de plus en plus complexe. Et la formation en danse a du retard à rattraper, je crois. Mais dans ce grand mélange, c'est important aussi de définir des croisements de techniques. Je suis aussi interprète de danse, je suis danseuse, depuis 40 ans. Donc je suis un « patrimoine vivant ». C'est Boris Charmatz qui a beaucoup parlé de ça, ce que je trouve tout à fait passionnant, notamment dans son livre *Je suis une école*³. Et je crois qu'il faut faire de plus en plus confiance à ça. Et cela nous renvoie à quelque chose de tout à fait passionnant, justement par rapport à la question des identités multiples. Donc, je ne peux pas vous dire exactement quel est l'endroit de documentation, si ce n'est une ouverture d'esprit, une porosité entre les pratiques corporelles et la pensée sur la danse, qui est en train de se mettre en

³ *Je suis une école*, Paris, éditions Les prairies ordinaires, 2009

place malgré tout, mais qui est en devenir permanent et c'est ce qui fait son intérêt.

lise gagnon : donc les écritures de la danse sont multiples.

olivia grandville : absolument.

lise gagnon : oui. On aimerait en mai 2018 tenir deux journées de réflexion sur la documentation. On a pour l'instant intitulé ça « entre la trace et l'écriture ». On se dit : pour transmettre, faut-il documenter ?

olivia grandville : oui, je pense qu'il faut documenter au maximum.

lise gagnon : mais pas nécessairement de façon standard ?

olivia grandville : qu'est-ce que vous appelez « de façon standard » ?

lise gagnon : par exemple par les notations. Mais là on se dit : « il y a plusieurs chorégraphes qui ne travaillent pas avec la notation ».

olivia grandville : j'ai une expérience assez flagrante il y a très longtemps sur une pièce que je faisais avec une étudiante en notation - qui n'est maintenant plus étudiante - Elena Bertuzzi. Elle était venue en répétition pour essayer de noter ce que je faisais et elle a renoncé parce qu'il y avait trop de complexité. De même que j'ai l'expérience du duo de **déserts d'amour**, pièce de Dominique Bagouet, duo que j'ai dansé parce qu'il l'avait réinjecté dans **so schnell**. C'était au départ un duo pour un homme et une femme, puis dans **so schnell** pour deux femmes. Et j'ai eu l'expérience de voir danser une notatrice en danse qui avait reconstitué le duo à partir de la notation. Et c'était tout à fait passionnant parce qu'elle avait parfois une manière de définir le mouvement qui était extrêmement exacte par rapport au mouvement lui-même. Néanmoins, étant donné que cela passait par son corps à elle, le montrant, cela restait son corps à elle. Donc il y avait quand-même quelque chose qui pour moi ne fonctionnait pas. C'était compliqué.

Donc je ne peux pas vraiment parler des notations parce je n'ai jamais travaillé ça, je ne l'ai pas pratiqué, j'en ai eu l'expérience de l'extérieur. Je crois que c'est tout à fait passionnant. Je pense que d'autres systèmes de notation vont naître un jour. Hier soir, on parlait de sémiotique et de sémiologie avec des amis, et justement de cet écart entre la sémiologie et la sémiotique qui est en devenir aujourd'hui. Et je pense que la question de la danse contemporaine, qui est justement sortie de la forme, de la figure dansée, est maintenant tellement complexe que l'histoire de la notation est énorme. Elle est renvoyée à quelque chose d'ancestral qui est la transmission orale, de corps à corps. Est-ce un mal ou un bien ? Je ne sais pas.

Néanmoins, c'est important d'arriver à préserver la notion d'œuvre. Est-ce que les œuvres doivent survivre à leur auteur ? On peut citer par exemple la position

d'Odile Duboc, par rapport à son œuvre. Décédée il y a peu de temps, elle a autorisé quelques danseurs à transmettre sa danse mais pas à remonter des pièces. Elle a souhaité que son œuvre disparaisse avec elle. Je pense que chaque auteur doit pouvoir faire son choix. C'est quand-même aussi une des beautés de la danse que d'être aussi quelque chose qui ne se capitalise pas. Ce qui n'empêche tout ce qui s'est développé autour de la danse en terme de pensée, de documents justement, et notamment les démarches des auteurs eux-mêmes pour laisser une trace de leur travail. Je pense à Pierre Droulers qui est en train de faire un livre. C'est quelqu'un qui avait une manière, dans son travail de chorégraphe, de le documenter de manière très singulière, presque comme un plasticien, c'est tout à fait passionnant. La dimension d'édition en danse, pour les chorégraphes, en tant que trace de leur travail, devrait être développée. Il devrait être plus facile d'y accéder car je pense que c'est une forme intéressante.

lise gagnon : donc cela peut être très créatif.

olivia grandville : absolument. Je pense qu'il faut défendre l'idée de transmission créative.

lise gagnon : on va terminer sur une phrase que j'ai prise sur le site web de votre compagnie La Spirale de Caroline. Gérard Mayen écrit : « la question n'est plus de savoir si l'artiste sait ou non danser mais s'il peut ou non danser ». Parce que cette phrase est répétée dans une de vos œuvres : **Le Cabaret discrédant**. Est-ce que vous pouvez nous en dire plus sur cette phrase ? Elle vous semble emblématique de votre travail ?

olivia grandville : cette phrase n'est pas de moi mais d'un auteur roumain qui s'appelle Isidore Isou, qui fait partie de ce mouvement : le lettrisme, mouvement d'après-guerre en France, largement oublié malheureusement mais qui ne va pas tarder à ressurgir à mon avis. C'est un mouvement un peu fou parce qu'ils se sont intéressés à tous les domaines de la création. Ils se sont intéressés à la danse sans être eux-mêmes danseurs. Je suis tombée sur ces textes par hasard, et c'est vrai que cette phrase était pour moi emblématique de ce que j'avais envie de dire à un moment précis, c'est-à-dire dix ans à peu près après l'émergence de la danse conceptuelle en France qui a été une remise à plat totale, à mon avis aussi liée à la disparition de certaines personnes dont Dominique Bagouet,.

Je pense que la mort de Dominique Bagouet a été quelque chose de très fort dans l'évolution du paysage chorégraphique français, puis européen et plus encore. Il y a eu le besoin de remettre à plat la définition de la danse qui était peut-être beaucoup plus vaste que ce qu'on imaginait. Elle était encore empreinte dans les années 90 d'une forte tradition finalement venue du ballet classique ou du ballet moderne, la danse post-moderne ayant été plutôt

redécouverte en France dans les années 90. Et à un moment donné, s'est posée la nécessité de dire « qu'est-ce que c'est que la danse ? » Et du coup, pourquoi tel mouvement et pas un autre ? Et donc, cette phrase qui était aussi un peu drôle, en clin d'œil à tout ça. C'était au fond dire : ok, tout ça est très bien, mais il s'agit quand-même à un moment donné de se remettre à danser, quoi ! Danser d'une manière ou d'une autre, ou faire danser l'espace, ou faire danser la pensée, ou faire danser quelque chose...

Il y a aussi dans cette phrase l'idée de « peut » ou non danser. Et moi je viens d'une histoire de danse classique, quand-même, puisque j'ai démissionné de l'Opéra de Paris à 23 ans, avec cette phrase aussi emblématique et qui m'a empoisonnée toute mon existence et mon adolescence : « Mais si tu veux, tu peux. » Or, je pense que justement dans la danse contemporaine, on n'est pas dans quelque chose qui est de l'ordre de cette volonté autoritaire. Parce que sous cette phrase « si tu veux, tu peux », il y a « si tu veux ressembler à ce modèle de danse, tu peux ». Et bien non, je ne veux pas ressembler à ce modèle de danse, ou je ne veux pas imposer à mon corps je ne sais quelle discipline qui va faire que je vais danser telle danse. C'est plutôt « je danse parce que c'est mon état d'être au monde ». Et je peux danser dans ma tête aussi. Je peux danser intérieurement. Et si tu veux, si tu as envie, si tu as le désir de... Et c'était plutôt la question de désir effectivement qu'il s'agissait là d'interroger à un moment où j'avais peut-être le sentiment qu'après cette remise à plat de la danse, il fallait que le désir aussi renaisse de se mettre en mouvement. Voilà.

lise gagnon : merci beaucoup Olivia Grandville

fondation jean-pierre perreault- montréal - 5 mai 2017