

3. lucinda child's

LUCINDA CHILDS TRANSVERSE EXCHANGES 76

Pour que l'esprit devienne sagace on doit
l'exercer parcourir tous les
arts surtout ceux qui
supposent ou manifestent de l'ordre
marées mesurées prises d'eau méduses
traversées canaux respire piqûres
ces broderies montées agiles
de sueurs sous les yeux Point de
mire de la foule cendrée
entre un sourire et un frisson tressaille aig
uille brûlant thé cristaux de l'été
noir entre deux eaux sneakers chandail glisse
exactement là exacte lactée
personne que j'at tendais vannerie
lucide gelée saga serrée tout
e marche marquée d'invisibles assas
sinats Pas un point pas un pas qui ne per
ce le cœur cadenas blanc d'am
ande EN JOUE — FEU! WASH INGTON vide un jour
de canicule si tout si
tout durait ainsi bleu banquise papilles
de la lumière mais quoi rien personne
ce corps brodé seul sous la ronde des mouches
les morsures amplifie tam
bour le passé plat mécanique
épargnée crue de
pas pêle-mêle écarquillez les jours
les signes les planètes ralentis
sez travaux du ciel quand bleu l'œil des morts
moisit bascule et que nos longs bras taillent
au dessus de la trappe en plein froid une
bruine demi mots cisailles ciseau

qui doit l'hex
 agonale beauté de son
 dessin au délire de la
 délicate entrelacée pe
 tit à petit glacée surface orbe mi
 roir chenet tissu réfléchissant qui
 glisserait gousset en nous ses dents son i
 voire miroir oui ses gants ses dents car c'est
 pour que l'esprit devienne ça
 qu'on doit tout marquer d'invisible
 tendre l'étincelant tressaille
 imperceptible EN JOUE, FEU! WASH
 lèvres vides ralentissez
 ciseaux tiroirs lobes glaces (chenets du
 cœur) tissu rafraîchissant qui
 glisserait en nous ses gants gousset du soir
 gris blanc ses dents ses dents ses dents ses dents

Pierre Lartigue

ENTRETIEN AVEC LUCINDA CHILDS

Lucinda Childs : Dans les années 60, j'ai travaillé avec Merce Cunningham. Son influence et celle de John Cage furent déterminantes. Nous avons essayé d'utiliser les objets, les gestes, les mouvements qui ne sont pas dans le vocabulaire de la danse. Ensuite je suis revenue, pendant plusieurs années, à la formation de la danse classique, du ballet, pour prendre mes distances par rapport à cette époque où la danse partait d'une idée. Maintenant, je « fais » la danse et ensuite vient l'idée; c'est très différent.

Bernadette Bonis : Dans la formation que donnait Cunningham, vous pensez que l'idée était première?

LC — Oui. Ainsi, j'utilisais un texte : pendant sa lecture, le mouvement collait au texte — représentation exacte ou non — ils étaient indissociables. Pour moi, c'est l'idée du texte qui guidait. En 1973, j'ai fondé une compagnie et j'ai fait désormais des chorégraphies qui sont des formes dans l'espace. Je viens au studio la tête vide. Et je joue avec les petits mouvements, les répétitions, les improvisations, ce que je trouve intéressant sans savoir pourquoi. Alors peu à peu je construis une phrase. Je vais très lentement, mais j'arrive à des phrases longues, des comptes de 160 par exemple.

— Vous avez éliminé le texte, et la musique également.

LC — Oui, et les objets aussi, que vous utilisez quand vous avez un texte, une peinture impressionniste par exemple : cela conduit à une représentation, même si ce n'est pas une histoire! Je procède donc différemment. Prenons l'exemple de cette danse pour cinq : les danseurs marchent perpendiculairement au fond de la scène, gardant un parallélisme absolu les uns par rapport aux autres. Le compte est calculé sur les pas de la marche et les nombres choisis sont 11, 8, 5. Dans la première section, les danseurs font 11 pas, puis 8, puis 5, à l'unisson. Puis les danseurs exécutent simultanément dans la deuxième section :

5 — 5	8	5 — 5	8	5 — 5
5 — 5	11	5 — 5	11	5 — 5
5 — 5	11	5 — 5	11	5 — 5
8	8	8	8	8
8	8	8	8	8

Finalement le total est le même pour chacun (46), mais ce n'est pas la même chose pourtant! Il y a évidemment des moments où les pas sont plus rapides. Si je note 5 — 5, cela indique un changement de direction. Sur le croquis, on voit le dessin que trace chaque danseur. Il y a ainsi dix sections et l'on arrive à un total de 461.

— *Et pour les autres gestes?*

LC — Quelquefois je note les sauts sur le croquis. Mais en général il y en a peu et le danseur les mémorise au cours du travail. Les autres gestes sont individuels : je pense qu'un danseur qui fait cela pendant douze minutes est trop fatigué s'il ne peut utiliser le reste du corps comme il veut. Les bras sont donc libres... mais ce n'est pas tout à fait vrai parce qu'ils bougent suivant le mouvement de la marche; on ne peut immobiliser les bras, on a besoin d'eux, et c'est la même chose pour la tête, etc...

— *Finalement cette grande rigueur du nombre crée une variété.*

LC — Oui, le jeu vient des longueurs inégales, des directions, du rapport des distances entre danseurs, de la manière d'exécuter les pas. Le choix que je fais du nombre détermine un dessin sur la scène, mais aussi la musique par la percussion des pieds, les frottements, les glissements, les crissements des tours.

— *Cela est tout à fait frappant, et l'on comprend que vous vouliez les spectateurs tout près des danseurs. On peut dire que votre chorégraphie joue sur le pair et l'impair, la position dans l'espace et une traduction sonore. Mais comment choisissez-vous les nombres?*

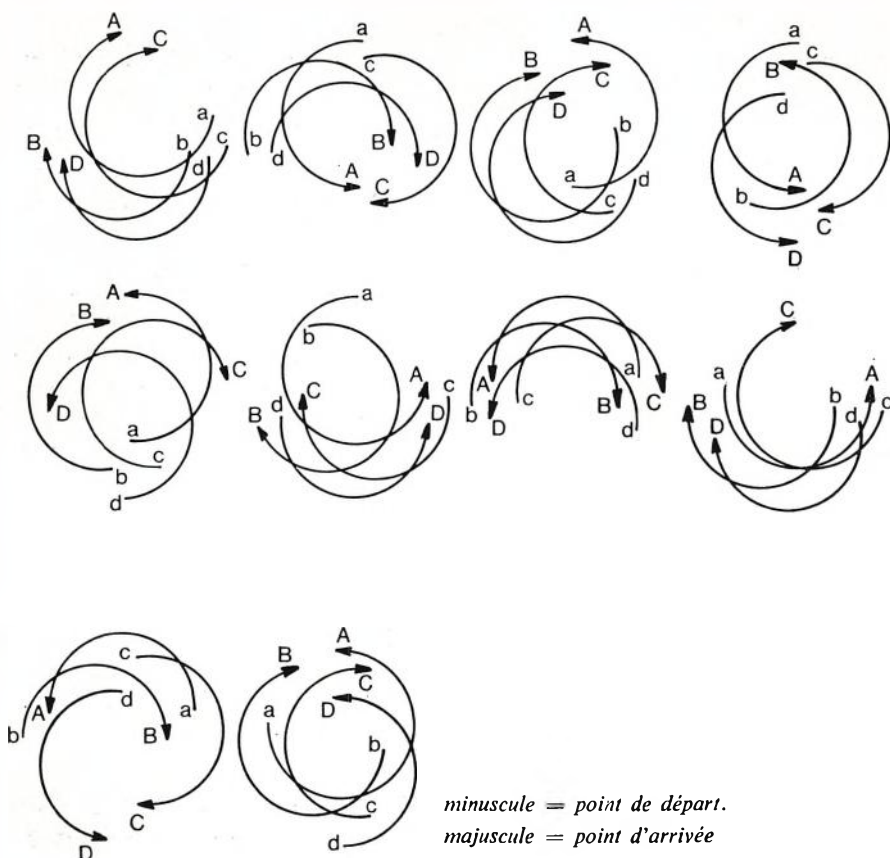
LC — Je ne peux pas l'expliquer. Je ne voudrais pas montrer un système exactement symétrique ou progressif. Les éléments de la structure sont manipulés pour des raisons subjectives.

— *Au spectacle, on sent la rigueur de la construction, mais ce n'est pas de l'arithmétique. Pourriez-vous parler des chorégraphies qui utilisent des courbes, des diagonales, des cercles.*

LC — Chaque danseur a un dessin, mais jamais il n'en trace l'image complète, et sans cesse il coupe le dessin des autres. Ce sont des fragments d'image.

Prenons un exemple, de *Radial Curses* :

quatre danseurs décrivent quatre cercles légèrement décentrés. Chaque section comprend 18 pas et décrit un demi ou trois quarts de cercle. Les danseurs marchent ou sautent, mais le saut n'est pas décoratif, il permet de franchir en 18 pas une plus grande distance. Désignons les danseurs par A, B, C, D. Appelons *positif* le sens des aiguilles d'une montre, *négatif* le sens inverse. Les danseurs peuvent également aller en avant ou à reculons. J'indique aussi des tours, mais ils ne sont pas localisés exactement sur le croquis. (*cf. croquis ci-contre*)



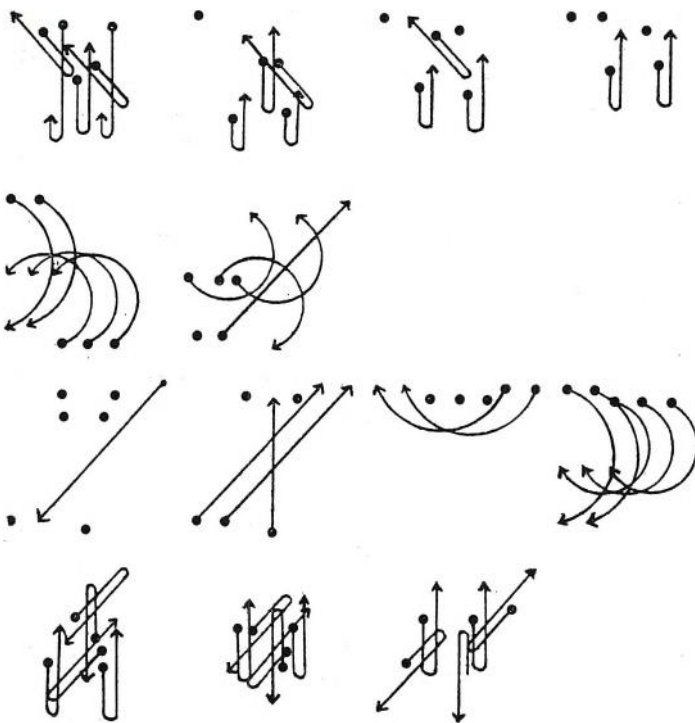
Nous pouvons commenter le croquis par le tableau suivant :

	<i>Direction</i>	<i>Sens de la marche</i>	<i>Rythme</i>	<i>Remarques</i>
SECTION 1.	$\left. \begin{matrix} A \\ B \\ C \\ D \end{matrix} \right\} +$	avant	saut marche saut marche	Variations sur le rythme seulement
SECTION 2.	$\left. \begin{matrix} A \\ B \\ C \\ D \end{matrix} \right\} +$	avant	marche	Rythme à l'unisson, mais un changement de direction pour A

SECTION 3.	A —	} +	avant	} marche	} saut	Les trois danseurs qui tournent dans le sens positif changent de rythme	
	B —						
	C —						
	D —						
SECTION 4.	A —	} +	avant	} marche	} marche	Unisson du rythme. Un nouveau danseur change de direction. Nous avons deux demi-cercles à gauche en sens négatif, deux à droite en sens positif, dont l'un est décrit à reculons	
	B —						
	C —						
	D —						
SECTION 5.	A —	} +	avant	} marche	} saut	Changement de rythme symétrique par rapport aux directions qui restent les mêmes	
	B —						
	C —						
	D —						
SECTION 6.	A —	} +	avant	} saut	} marche	Même chose, mais chaque danseur change de rythme	
	B —						
	C —						
	D —						
SECTION 7.	A —	} +	avant	} marche	} marche	Les danseurs font des demi-cercles vers le fond de la scène	
	B —						
	C —						
	D —						
SECTION 8.	A —	} +	avant	} marche	} saut	} marche	Un des danseurs se retourne et poursuit sa marche dans la même direction, à reculons, tandis que C se singularise par le saut
	B —						
	C —						
	D —						
SECTION 9.	A —	} +	avant	} marche	} marche	Mouvements symétriques en sens inverse	
	B —						
	C —						
	D —						
SECTION 10.	A —	} +	avant	} saut	} marche	Même mouvement symétrique, mais vers le fond de la scène	
	B —						
	C —						
	D —						

Le croquis aide à voir les positions des danseurs dans l'espace et l'entrelacement des cercles imaginaires qu'ils décrivent. (B. B.)

— *Vous dites que le retour à la danse classique a été pour vous l'occasion de trouver une construction plus structurée que dans la danse moderne, mis à part Cunningham. Que vous a-t-il apporté d'autre ?*



Fragment du score de Melody Except '77
Pencil Childs

LC — La formation classique présente un avantage : le développement des capacités de mémorisation. Un danseur classique apprend une phrase en la regardant, parce qu'il possède un vocabulaire : il sait lire. Il appréhende donc une structure complexe rapidement. C'est la danse classique et Merce Cunningham (dont la formation présente les mêmes qualités) qui m'ont permis de faire ces très longues séquences. Enfin j'utilise une technique apparemment simple, mais seul un entraînement rigoureux permet aux danseurs le travail que je demande. Il faut pouvoir garder le rythme; si quelqu'un veut être virtuose les cinq premières minutes, il ne tiendra pas les quinze minutes. La virtuosité n'est pas possible ici au contraire du ballet classique où tout est organisé en fonction d'elle : on entre, on sort, cela dure quelques minutes.

— *Vous avez satisfaction à éliminer la virtuosité...*

LC — Non, non. Chez moi c'est une autre virtuosité.

— *Comment travaillez-vous avec Bob Wilson qui est très différent puisqu'il y a chez lui une représentation, un traitement de l'imaginaire, un mode mental, alors que vous voulez le dépouillement du mouvement?*

LC — Il y a chez Bob Wilson la notion d'espace. Il choisit un espace, une durée, qu'il divise en sections; il met des éléments dans cet espace, introduit des gens, une action. Mais il y a une grille précise qui peut ne pas apparaître au spectateur, qui est là pourtant. C'est donc une façon de procéder tout à fait parente de la mienne. Ces structures sont un support d'une imagination illimitée. Dans les dernières danses, j'ai trouvé des possibilités que je voudrais exploiter. Ce sera une chorégraphie très longue où la structure disparaîtra.