



Entretien de Rémy Héritier avec Yvane Chapuis

Rémy Héritier et Yvane Chapuis



Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en
Danse

Édition électronique

URL : <http://danse.revues.org/1149>

ISSN : 2275-2293

Référence électronique

Rémy Héritier et Yvane Chapuis, « Entretien de Rémy Héritier avec Yvane Chapuis », *Recherches en danse* [En ligne], Entretiens, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://danse.revues.org/1149>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

association des Chercheurs en Danse

Entretien de Rémy Héritier avec Yvane Chapuis

Rémy Héritier et Yvane Chapuis

J'ai suivi de manière assez rapprochée le développement du travail de Rémy Héritier entre 2005 et 2012, à la fois comme co-producteur, diffuseur ou bien simple spectatrice de ses pièces. Dans cette relation deux choses ont plus particulièrement retenu mon attention. La première est la façon dont il avait intégré les enseignements de ses aînés pour les emmener ailleurs. Ceux de Laurent Pichaud et de Loic Touzé avec lesquels il a collaboré et collabore encore régulièrement, retenant du premier l'idée que l'art chorégraphique peut avoir d'autres horizons que la scène, et du second un intérêt accru pour la puissance d'imaginaire que recèle la danse. Ceux de Jérôme Bel et Xavier Le Roy également, et de la déconstruction de leur discipline que ces chorégraphes affirment sur le devant de la scène au moment où ses premiers travaux sont en germe.

- 1 La seconde est plus diffuse, et participe à la singularité de sa danse et des œuvres qu'il réalise. Elle s'est éclairée au fil des entretiens que nous avons menés et dont le dernier en date est celui que nous publions ici. Elle concerne son attrait pour l'histoire de l'art et son analyse qui irriguent profondément sa pratique. Nous tentons d'y revenir au plus précis dans cet échange que nous avons eu au long cours entre 2013 et 2015.

YVANE CHAPUIS : Nous sommes en mai 2013, nous commençons cet entretien, je suis à Rome toi aux Etats-Unis, pourquoi as-tu entrepris ce voyage ?

Rémy Héritier : Depuis la création de *Chevreuil* en 2009, je me suis intéressé au travail d'Aby Warburg en lisant toute sorte de textes disponibles : sa conférence intitulée « *Le Rituel du serpent : Récit d'un voyage en pays Pueblo*¹ », mais aussi la correspondance entre son médecin Ludwig Binswanger et Sigmund Freud², les livres de Georges Didi-Huberman à son sujet³, des articles de Giorgio Agamben, etc.

Après ces lectures je ne me trouvais pas pour autant beaucoup plus avancé. Dans ma pratique artistique la découverte de ce qu'il a nommé la *survivance* est déterminante, mais il fallait que je définisse ce qui l'incarne. C'est-à-dire que j'en envisage une forme d'incorporation pour en percer le mystère physiquement. Dans ce cas précis, percer le

mystère signifie entrer à l'intérieur même de l'objet, être dorénavant constitué de ce qui fût un mystère pour moi.

Lors de nos échanges pour *Chevreuil* j'avais évoqué plus ou moins explicitement que je pratiquais régulièrement une certaine forme de *pèlerinage*⁴. Le terme n'est pas idéal, j'en conviens, car ces voyages n'ont aucune dimension religieuse. Mais depuis que je suis en âge de voyager seul, je visite régulièrement des endroits qui ont marqué mon enfance et mon adolescence. Le plus souvent il n'y a rien à voir. M'y rendre physiquement, voir, entendre, me permet de percer le mystère dont ils se sont entourés avec l'éloignement. Je suis donc allé dans les rues de Bucarest, sur les collines et dans les rues de Sarajevo, place de la Moneda à Santiago du Chili, à Beyrouth, mais aussi à Aberdeen dans l'état de Washington. Je me trouve donc aujourd'hui à San Francisco. En 1895-96 Aby Warburg a traversé l'Atlantique depuis Hambourg, puis les Etats-Unis d'est en ouest pour finir son voyage à San Francisco. Il a passé l'essentiel des quelques semaines qui ont précédé son arrivée à San Francisco dans les états d'Arizona, du Nouveau Mexique, d'Utah, du Colorado à la rencontre des Indiens Hopi. Vingt-sept ans plus tard, alors patient à la clinique de Bellevue en Suisse, il a donné une conférence sur un rituel hopi dont il n'a d'ailleurs pas été personnellement témoin : le rituel du serpent. Le prétexte qui m'a conduit ici c'est de faire à rebours une partie du voyage de Warburg : de San Francisco à Oraibi (Arizona), le lieu dont il est question dans la conférence.

La seconde raison de ma présence ici est de réfléchir plus précisément à la question de la *survivance* et d'extrapoler sur ce que seraient les survivances à l'œuvre dans mon travail. Cela donne lieu à un voyage dans le voyage, à la rencontre de quelques-uns des sites majeurs du *Land Art* de l'Ouest américain : *Spiral Jetty* de Robert Smithson (Utah), *Double Negative* de Michael Heizer (Nevada), et la *Chinati Foundation* / Donald Judd à Marfa (Texas).

Concrètement, depuis que je suis arrivé je construis et peaufine les réglages d'une *camera obscura* qui sera l'objet transitionnel entre ces sites et moi. L'image produite par une *camera obscura* est inversée gauche/droite-haut/bas. Elle a été beaucoup utilisée par les peintres du *Quattrocento* — dont Warburg était d'ailleurs spécialiste — pour appréhender la perspective. Quel sens y-a-t-il de rejouer cette pratique aujourd'hui ? Non pas comme eux l'ont fait de *l'image vers l'image peinte* mais de *l'image vers la chorégraphie*. Évidemment ma caméra n'est pas destinée à enregistrer des images mais à regarder des images. Je prévois malgré tout d'enregistrer ces images en élaborant quelques principes de traduction. Je n'ai pas encore commencé mais cela va s'ancrer dans le travail que j'ai déjà mené dans *Une Etendue* en 2011 autour de la description d'une danse, mais aussi par l'intermédiaire d'entretiens avec des spectateurs qui auraient partagé cette expérience.

Quand j'en discute avec Marcelline, [ma compagne], je lui parle d'*ekphrasis* d'une image performative. En employant ici le mot performatif, je me réfère à la définition qu'en a donnée Peggy Phelan dans son texte *The Ontology of Performance*⁵. Pour Phelan la performance ne peut pas être documentée et n'existe qu'au seul moment de son effectuation ; elle poursuit en insistant sur l'expérience unique du spectateur. On comprend bien qu'ici les images vues au travers de la *camera obscura* ne sont pas reproductibles, qu'elles appartiennent à un moment précis adressé à des spectateurs. C'est Marcelline qui m'a fait connaître le mot et la pratique qui entoure l'*ekphrasis*. J'aime l'idée que cela ait pu participer à la circulation des oeuvres quand elles n'étaient

disponibles qu'aux seules personnes vivant à proximité. Mon but au cours de cette résidence aux Etats-Unis est de poser les bases d'un travail qui vise à performer un objet en son absence, ici vraisemblablement un paysage.

YVANE CHAPUIS : Qu'est-ce qui t'intéresse dans le *Land Art* américain et ses œuvres de « site spécifiques » ? Est-ce sa tentative d'échapper au marché et de développer des pratiques artistiques alternatives ? Est-ce leur rapport au paysage, à son immensité, animé par une certaine forme de mélancolie ? Ou bien encore autre chose ?

Rémy Héritier : Je pense que c'est le rapport au paysage et à son immensité. Je ne m'intéresse pas particulièrement au mouvement dans son entier mais davantage à quelques œuvres et sites dont j'ai pu faire l'expérience. Cette expérience n'est pas si différente de celle que l'on peut avoir devant une peinture dans un musée, à mon sens. Des œuvres comme *Spiral Jetty* de Robert Smithson et *Sun Tunnels* de Nancy Holt sont finalement pensées pour être vues depuis un endroit précis. Et c'est de ce seul point de vue qu'ont été prises les photographies qui les documentent. L'appréhension de *Double Negative* de Michael Heizer est assez différente car cheminer à l'intérieur de la tranchée donne à expérimenter l'œuvre d'une toute autre manière : hors de la tranchée l'œuvre se confond dans l'immensité du paysage, dans la tranchée alors que l'environnement visuel est absenté l'expérience devient intime. Si l'on se réfère aux œuvres citées de Holt et Smithson, même s'il faudrait développer davantage, je ne pense pas que le *Land Art* américain ait réellement proposé une manière de faire de l'art alternative. Il a juste créé une diversion, aidé à penser l'art en dehors de quatre murs.

Ce qui les distingue, c'est la distance (kilométrique) à parcourir pour les atteindre. C'est ce parcours durant lequel on fantasme l'œuvre à découvrir qui participe de l'expérience, car bien souvent le trajet dure de longues heures sur des voies parfois hostiles, toujours très isolées des centres urbains.

Faire l'expérience de ces œuvres, c'est aussi être confronté aux notions de *taille* et d'*échelle* (telles que Michael Heizer en a parlé⁶) : ces sculptures sont « métriquement » grandes alors qu'elles sont petites à l'échelle du paysage. Au fond, elles sont toujours à l'échelle de l'homme et de ses outils, même si l'artiste utilise des engins de terrassement monstrueux. Qu'importe leur taille, elles ne nous dépassent jamais. Je n'ai jamais ressenti de mélancolie mais plutôt un sentiment de puissance en étant dans un lieu qui me dépasse, sentiment dont nous avons déjà parlé au sujet d'*Une étendue*⁷. C'est ce que je cherche inlassablement à chorégraphier sur un plateau : faire en sorte que le danseur soit constitutif d'un ensemble horizontal et sans hiérarchie qui le dépasse, un ensemble composé *a minima* du lieu de la représentation, des danseurs et des « regardeurs ». Le danseur est un centre de projection mais ne doit que rarement être l'unique centre des attentions.

YVANE CHAPUIS : Tu nommes Bucarest, Sarajevo, Santiago du Chili, Beyrouth et Aberdeen comme des endroits qui ont marqué ton enfance ou ton adolescence. J'imagine que tu ne les avais pas traversés avant tes pèlerinages, que c'est donc à distance qu'ils t'ont marqué. Je me demande ainsi comment ils t'ont atteint, ou en quoi t'ont-ils marqué ? Et aussi, qu'allais-tu y chercher qui ne soit pas là où tu vivais ?

Rémy Héritier : Ces lieux, je ne les avais effectivement pas traversés avant. C'est donc à distance et de manière assez différente pour chacun d'entre eux que j'avais été marqué. Tu utilises le verbe « traverser » et cela me met sur une piste bien plus juste que celle empruntée par le « pèlerinage ». Plus que des traversées, il s'agit d'immersions, de bains qui permettent d'appréhender une situation par capillarité. Je ne sais plus qui utilise

l'expression de « connaissance par contact⁸ » mais cela convient certainement beaucoup mieux pour décrire les enjeux autant que le quotidien de ces expériences de voyage.

Je me suis rendu spécialement à Bucarest et Sarajevo, lors de deux voyages à dix ans d'écart, sur les traces des images que nous avons tous vu à la télévision à la fin des années 1980 et jusqu'au milieu des années 1990. Comme beaucoup de gens de ma génération — j'ai 35 ans — j'ai été très marqué par la chute du bloc de l'Est et par la guerre dans les Balkans. Je m'explique cela à la fois par la conjonction géographique (l'Europe), et le moment où cela s'est passé dans ma vie (l'adolescence). Le soulèvement de ces peuples, les idéaux de liberté me donnaient de la force, de la conviction, il y avait de l'empathie.

Mon histoire avec Beyrouth est très différente. Enfant, j'ai été "abreuvé" de récits sur la ville, sur la guerre, racontés par mes parents ou leurs amis qui ont vécu là-bas les premiers mois de la guerre civile de 1975. Et puis encore une fois la télévision diffusait quotidiennement le compte des jours de captivité des otages français.

J'ai, je pense, une assez bonne mémoire, mais comme tout le monde j'ai besoin de la confronter à des éléments concrets pour l'activer. Je suis par exemple incapable de me souvenir et de mémoriser une danse. Par contre, si je convoque mentalement l'environnement dans lequel je l'ai déjà dansé (le lieu, les gens, la lumière, etc.) alors la danse ressurgit rapidement. On peut penser à *l'Art de Mémoire* que l'on pratiquait dans l'antiquité. Le procédé était de ranger mentalement les choses à mémoriser dans les pièces d'une maison ou sur les branches d'un arbre par exemple. C'était une véritable technique. Mais on rapporte aussi de très belles histoires mettant en jeu des personnes qui y ont naturellement recours sans le savoir. C'est le cas, au début du XX^{ème} siècle, d'un homme russe à la mémoire prodigieuse. De grands spécialistes se sont cassés les dents sur son cas pendant des dizaines d'années : il réussissait tous les tests du plus simple au plus complexe jusqu'au jour où il a commis une erreur en répondant à une question banale ne nécessitant pas d'avoir recours à la mémoire. Il s'est avéré que cet homme plaçait mentalement les réponses dans les rues de Moscou ou Saint-Pétersbourg. Lors d'un entretien vingt ans plus tôt il avait "déposé" sa réponse sur la palissade d'un chantier. Vingt ans plus tard ce chantier n'existait plus. Il avait beau repasser mentalement dans la rue il n'y avait plus rien à voir : une fois le chantier terminé, la réponse s'était évaporée en même temps que les ouvriers avaient démontés la palissade.

YVANE CHAPUIS : Que retiens-tu de la conférence sur le Rituel du serpent de Warburg ?

Rémy Héritier : C'est d'abord le contexte de cette conférence qui m'a intéressé : Warburg est interné dans une clinique psychiatrique et ne supporte ni le personnel soignant, ni d'être enfermé. Cette situation le conduit à passer un accord avec Ludwig Binswanger, son médecin. Si Warburg donne une conférence sur le sujet de son choix et si l'auditoire convient que cette conférence est une réelle contribution scientifique, alors il pourra s'en aller. Warburg choisit de travailler sur son voyage américain effectué presque trente ans plus tôt et précisément sur les Indiens Pueblos qu'il a rencontrés en Arizona, au Nouveau Mexique et dans le Colorado. Cette conférence traite notamment de ce *rituel du serpent* auquel il n'a lui-même pas assisté.

Le contenu de la conférence est presque banal aujourd'hui mais son tour de force (écrire-soutenir-sortir) est remarquable. Le détail qui m'a absorbé la première fois que

je m'y suis intéressé lors de la création de *Chevreuil*, c'est que Nijinski faisait partie de l'assistance. J'aime l'idée qu'une communauté de "fous" ait validé la sortie de Warburg. Parce qu'encore une fois je ne pense pas que la communauté scientifique de l'époque aurait agité à l'identique. On peut alors supposer que le concept de *survivance des formes* reconnu comme décisif par beaucoup d'historiens de l'art et d'artistes, aurait encore dû attendre son heure avant d'être dévoilé.

YVANE CHAPUIS : La communauté scientifique ne serait probablement pas plus ouverte aujourd'hui. Si la méthode que Warburg a développée suscite un intérêt au sein de la communauté des artistes et de certains spécialistes de l'art contemporain, elle ne fait pas école dans les départements d'histoire de l'art de nos universités où le modèle dominant demeure les approches historiques et biographiques posées par Vasari au XVI^{ème} siècle.

Rémy Héritier : Je pense effectivement que la communauté scientifique ne serait probablement pas plus ouverte aujourd'hui. Si la méthode de Warburg reste décisive c'est qu'elle permet de penser les hommes en général et le créateur de forme en particulier comme faisant partie d'un ensemble qui le dépasse dont il n'a pas forcément conscience. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard de calendrier qui veut que les recherches de Warburg soient concomitantes avec la naissance de la psychanalyse de Freud et les recherches sur *l'attribution⁹ des œuvres* développées par le critique d'art italien Giovanni Morelli. Tous les trois sont à l'initiative de ce que Carlo Ginzburg nommera le « paradigme indiciaire » dans son essai *Mythes, emblèmes et traces¹⁰*.

Avec les *survivances* Warburg énonce clairement que les formes sont des symptômes. Alors tant que les hommes n'auront pas élucidé ce qui est à l'origine de ce symptôme, les hommes créateurs de formes n'auront de cesse de les représenter. Dès lors il n'est plus question d'époque et de continent. Les formes appartiennent à tous, « civilisés » ou non. À mon avis c'est bien ce qui inquiétait au début du XX^{ème} siècle et qui continue d'inquiéter un siècle plus tard.

De la conférence je retiens essentiellement le passage qui décrit les phénomènes de conversion : pour danser avec les serpents il faut que les danseurs soient eux-mêmes *serpent*. S'ils ne le sont pas, s'ils sont simplement des dompteurs de serpent, alors ils ne peuvent pas donner de message à transmettre aux éclairs. Ce phénomène de conversion est vraiment une question chorégraphique en même temps qu'une question de danse, (Loïc [Touzé], sans forcément connaître cette conférence, a eu cette intuition dans la séquence des « lions » dans *Love¹¹*).

Quand j'ai lu ta question, je suis bien évidemment allé vérifier si je n'allais pas dire de bêtises. En feuilletant l'édition que j'ai ici, je suis tombé sur une note de l'éditeur en bas de page qui cite Elias Canetti à propos des « danses de la pluie des Indiens Pueblos » dans *Masse et puissance* :

« Ce sont des danses de multiplication, destinées à amener la pluie. Les Indiens font pour ainsi dire sortir la pluie du sol en le piétinant. Le martèlement des pieds est comme la chute des gouttes. Si la pluie vient à tomber pendant la cérémonie, ils continuent à danser sous la pluie. La danse qui mime la pluie se change finalement en celle-ci. Un groupe de quelques quarante personnes aux mouvements rythmiques se transforme en pluie [...].¹² »

Je ne pense pas que l'on utiliserait le verbe mimer aujourd'hui, en tout cas je ferais en sorte de trouver quelque chose qui n'engage pas la copie par plagiat (sans pour autant que cela soit négatif). Il faudrait un verbe d'action qui mette le corps au centre et en

danger. Un peu comme le *Parrhesiaste* grec, dont parle Foucault¹³, qui doit prendre un risque jusqu'à engager sa vie même pour dire la vérité. On pourrait imaginer une conversion et convoquer des *Parrhesiastes* dont le courage de vérité serait traduit physiquement. Je n'aime pas trop le verbe « incarner » mais il conviendrait peut être bien mieux ici.

YVANE CHAPUIS : La *survivance* que Warburg a mise au jour est une façon d'interroger la mémoire à l'œuvre dans les images de la culture. À travers une pratique de montage, notamment dans son atlas *Mnemosyne*, il fait apparaître la récurrence de certains motifs dans les images que produisent les hommes à travers les âges et les géographies. Peut-on dire qu'il y a dans ta pratique de la danse la volonté de faire affleurer à la surface des corps ces images qui nous peuplent et que ces voyages-pèlerinages font partie d'un processus de recherche de ce type d'images ?

Rémy Héritier : Oui c'est exactement cela. Ces voyages constituent des étapes dans une démarche très personnelle. C'est à dire que je suis le seul à pouvoir en estimer les bénéfices, je ne demande pas à mes collaborateurs d'y participer. Tout mon travail est en effet dirigé vers cette volonté de faire affleurer ces images à la surface des corps. Ces images sont bien souvent très peu visibles à l'œil nu mais d'avantage perceptibles par le corps du spectateur. C'est le point de départ de ma pratique et celui d'arrivée en tant que forme spectaculaire. Entre les deux il y a des processus de différentes natures, faits d'aller-retour entre des formes parfois très pleines (trop visibles), mais aussi beaucoup de documentation, de lectures comme pour parvenir à une certaine saturation de culture. J'exagère en parlant de saturation car je ne ressens jamais de trop plein. Pour autant je pense que le processus est très lié au fait d'être une *personne de culture*. Pas dans un sens négatif ou prétentieux mais dans celui très basique qui est de savoir où je me trouve.

Je pars du principe que chaque bras levé sur un plateau contient et répond à tous les autres bras levés sur les autres plateaux avant lui, si bien que ces dernières années la *survivance* cède peu à peu la place à l'*intertextualité* appliquée à la danse dont parle la chercheuse Isabelle Launay¹⁴.

YVANE CHAPUIS : En découvrant *Percée Persée*, ta dernière pièce, je me demandais d'abord comment tu composes la danse, comment naissent les mouvements et comment tu les assembles ?

Rémy Héritier : La composition de la danse dans *Percée Persée* est une conséquence du travail de l'espace. La première version de la pièce a été créée dans le jardin de Lothar Baumgarten de la Fondation Cartier à Paris lors de la soirée nomade *Swans Amputees*, en juin 2012.

L'idée première était de transposer les propriétés d'une *carotte géologique*¹⁵ à un corps dansant. Je m'explique : sur une carotte obtenue après un forage vertical coexistent un passé *millénaire* et un présent actuel. Quand je regarde une carotte, en un seul coup d'œil j'aperçois cette sédimentation. Le corps du danseur comme le corps de n'importe quel individu est riche d'une sédimentation similaire. L'idée était d'inventer un processus qui puisse le rendre sensible pour le spectateur. L'idée de verticalité vient de cette première transposition.

En 2005, j'ai répondu à l'invitation de la célébration des 20 ans de la Fondation Cartier en proposant une pièce pour six danseurs et un vidéaste intitulée *Archives*. Cette pièce se déroulait déjà dans le jardin. Les spectateurs étaient assis et nous évoluions face à eux en touchant concrètement le lieu — les objets, les végétaux —, en touchant l'œuvre

de Baumgarten qu'eux ne pouvaient pas toucher ni même atteindre. Le choix de la place des spectateurs offrait un point de vue unique sur le jardin depuis l'intérieur même du jardin. J'offrais explicitement la possibilité de voir le jardin comme il n'est jamais ou rarement vu.

Six ans plus tard, en 2012, mon travail m'a conduit à ne plus envisager de toucher (dans le sens haptique) les choses pour les faire exister ou les rendre présentes aux spectateurs. J'ai décidé de m'engager dans l'opération inverse : les spectateurs seraient à l'orée du jardin avec un premier plan relativement banal, une étendue de terre battue. Cette terre battue est habituellement le point de vue principal à partir duquel les visiteurs regardent le jardin avant de s'y déplacer.

En proportion, je dansais plus longtemps à cet endroit (ce premier plan) plutôt qu'en m'éloignant et en mettant à profit l'effet de perspective. Le projet était que l'arrière plan parvienne aux spectateurs par le truchement de ma danse et de ma présence.

L'articulation de ces deux contraintes que sont la verticalité et l'absence relative de déplacement dans le jardin (hormis le trajet conduisant à quatre différentes stations) m'a conduit à inventer pour *Persée Percée* un processus très simple de production du mouvement. Il se déploie du bas vers le haut, des pieds vers la tête, par accumulation, si bien qu'à la première station, seules les jambes sont activées, à la seconde s'ajoute une mobilité du bassin, puis le dos et les bras et enfin la tête et le visage.

Voilà pour le principe formel de base. À cela s'ajoute un travail de rythme : le parcours que j'effectue dans l'espace constitue le déroulé d'une boucle qui sera répétée quatre fois. Chacune des boucles creusera l'une ou l'autre des stations si bien qu'en terme de durée l'addition des trois dernières boucles est égale à la durée de la première. Pour autant chacune des stations contient le même type de mouvements et chaque station contient un mouvement *remarquable* qui se distingue dans le flot des autres mouvements. C'est une marque déposée dans l'espace pour créer de la mémoire, mais c'est aussi un leurre car il laisse planer le doute que chacune des boucles est strictement identique formellement et temporellement.

Alors que l'écriture chorégraphique peut évoquer des formes minimales de la danse américaine du début des années 1970 (notamment Lucinda Childs), la production du mouvement est quant à elle typiquement processuelle. C'est-à-dire que je dois constamment résoudre une énigme pour que le mouvement advienne. Cette énigme est toujours la même : improviser une courte phrase de danse (seulement les jambes) puis la répéter à l'identique si bien que chaque itération amplifie les "erreurs" de la précédente. Ce même processus est reconduit plusieurs fois par station. Les boucles entre elles répondent au même processus : la deuxième boucle reproduit la première, la troisième reproduit la seconde, etc. En musique on pourrait dire que cette composition s'apparente à celle de la fugue.

Ce que je viens d'exposer pourrait être le strict énoncé du processus. Pour autant c'est presque cela que je danse dans la pièce à la différence que des interactions avec la musique (jouée en direct) viennent interférer dans l'autonomie du processus et que des réponses formelles stables émaillent le déroulement de la pièce.

La seconde partie fonctionne sur un principe similaire : cinq boucles qui se creusent depuis un seul point de l'espace à cour. Chaque boucle se termine par une marche en cercle qui part du point où se développe la danse proprement dite, disparaît derrière les

rideaux à jardin pour réapparaître en fond de scène et se terminer au point de départ de la danse.

La dernière partie est enchâssée dans la seconde. Une simple marche se transforme en une danse qui déambule et qui fait ressurgir les gestes que j'ai développés pendant les quarante minutes qui ont précédé. Comme si le spectacle avait déposé des traces invisibles que je réactivais, que je reliais des traces en les déplaçant d'un point à un autre de l'espace.

YVANE CHAPUIS : En regardant cette danse, je me posais également la question de l'adresse : quel statut a pour toi le public ? Qui est-il ? Quelle relation entretiens-tu avec lui pendant la représentation, et les répétitions ?

Rémy Héritier : Pour moi le public est la donnée sans quoi le spectacle ne peut pas avoir lieu, sa place de témoin est primordiale. Comme tu l'as sans doute noté dans cette pièce comme dans mes pièces précédentes, je ne donne pas aux performers une place plus importante que celle accordée au lieu, aux lumières, à la musique, à la scénographie, etc. Cela ne signifie évidemment pas que je sous-évalue leur importance, car sans eux il n'y aurait pas de spectacle proprement dit. Je suis convaincu que l'acte de présence d'un performer (un danseur) se construit dans sa capacité à faire partie d'un ensemble qui le dépasse. A mon sens un "bon" danseur sait faire confiance à ce tissage de relations pour parvenir à ne plus se considérer comme seul sujet d'une pièce. C'est à cette condition qu'il ne se regarde pas danser, et s'il ne peut pas se regarder danser, il faut bien quelqu'un pour le faire ; quelqu'un qui s'adonne primordialement à cette tâche, c'est ce que l'on appelle un spectateur.

Une pièce comme *Percée Persée* n'est pas évidente pour moi à répéter car il manque le regard de l'autre. Une autre raison pour laquelle le moment de la répétition est souvent un moment chargé d'ambiguïté réside dans la configuration même des lieux de répétition pour la danse que sont les studios. Dans un studio aucune place n'est aménagée pour le regard de l'autre depuis l'extérieur de la danse. Le studio amplifie un mouvement de repli sur soi, un repli dans lequel on se regarde littéralement le nombril. C'est pour cela que je préfère travailler dans des lieux autres, plus grands et dont je ne connaîtrais pas les fantômes. Une autre manière de dire que chacun de mes projets nécessite un lieu spécifique ou que chaque lieu mérite d'être investi spécifiquement, que ce soit un studio, un théâtre ou un désert. La grande chance que j'ai eu avec *Percée Persée* c'est que nous avons travaillé dans des lieux très différents. Chacun des lieux nous a permis de mieux comprendre comment la pièce inventait son adresse au public. Nous avons répété dehors, dans une friche industrielle, dans des studios, dans des théâtres. Depuis la création en janvier 2014 nous avons joué dans des théâtres mais aussi été programmés par des centres d'art aux Etats-Unis : à la tombée de la nuit sur un terrain vague à Phoenix en se servant de l'allumage de l'éclairage public comme conduite lumineuse ; sur un terrain militaire désaffecté à Wendover (Utah) ; ou encore dans un jardin luxuriant en plein centre de San Francisco.

Pendant les représentations ma relation au public est relativement "partitionnée". Une partition qui fait en sorte que chacun des spectateurs ne se sente pas exclu. Je ne voudrais pas que quelqu'un s'imagine que je pourrais faire cette danse sans sa présence. Cette partition très simple travaille essentiellement sur l'adresse directe régulière au spectateur par le regard. Tout au long de la pièce même si je ne le regarde pas *les yeux dans les yeux*, je porte une attention particulière à l'inclinaison du haut du dos, de la

nuque et de la tête. Même si je ne regarde pas, la face de mon corps s'adresse littéralement, comme on pourrait le faire lorsque l'on discute avec quelqu'un.

YVANE CHAPUIS : Pourrais-tu préciser cette idée de « relation partitionnée » et d'usage de la partition ? A quoi ressemble cette partition ? Existe-t-elle physiquement, je veux dire sur du papier, ou s'agit-il d'un protocole, d'une méthode ? Et si oui peux-tu le/la décrire ? De quoi est-il/elle constitué(e) ? Et comment l'appliques-tu ou l'interprètes-tu, pour reprendre une terminologie propre à la partition ?

Rémy Héritier : Lorsque j'emploie le terme de « relation partitionnée » il s'agit effectivement d'avantage d'une idée, dans le sens où cette partition n'existe pas sur un support concret. Dans le cadre de cette danse en solo je n'ai pas éprouvé le besoin de fixer par l'écrit cette partition, au moins pour deux raisons. La première est que n'ayant pas à la transmettre à un ou des interprètes, j'ai opté pour l'incorporation et la sédimentation dans mon propre corps. La seconde est que je n'ai pas de projet spécifique d'archivage de mon travail (hormis un site internet et des captations vidéo de mes pièces). Si tel était le cas, j'aurais certainement voulu l'inscrire sur un support. C'est ta question qui me permet de penser cette idée de l'archivage de mon propre travail. Je n'y avais pas songé seul et je dois dire que l'idée est excitante. Cette excitation ne repose pas vraiment dans l'idée d'avoir un document tangible mais plutôt sur le fait de s'engager dans une recherche spécifique liée à un processus de conversion.

YVANE CHAPUIS : Je me demandais aussi, et ce dès que j'ai vu la vidéo de *Percée percée*, quelle relation tu entretiens avec la parole ? Pourquoi est-elle absente ?

Rémy Héritier : La parole n'est pas absente de *Percée Percée* bien qu'effectivement ce ne soit pas moi qui la porte. Au fond je ne sais pas vraiment ce qu'est mon rapport à la parole. Je sais malgré tout que je n'ai pas une attirance particulière pour elle. Ce qui m'intéresse d'avantage c'est le texte écrit par Marcelline Delbecq. C'est une description poétique d'une vidéo que j'ai tournée en 2013 dans plusieurs déserts de l'Ouest américain. Dans ce texte Marcelline décrit les paysages, la lumière, la roche, la poussière. Nous avons fait plusieurs essais infructueux avec le texte en le projetant sur le sol et les rideaux, ou lu par moi. Je voulais produire un effet similaire à la séquence de lumière qui ouvre la pièce, à savoir un objet autonome qui convoque la mémoire d'un lieu. Je ne pouvais donc pas être cette personne qui dit le texte car cela aurait anéanti la danse ou en tout cas semé la confusion dans le rapport du spectateur à la danse et au danseur. À mon sens dans *Percée Percée* je ne peux pas être celui qui fait et celui qui dit, c'est donc la voix de Marcelline que l'on entend. Pour autant le chantier de construire une nouvelle partie de 45 minutes composée uniquement de parole se concluant par une danse *objet de mémoire* m'intéresserait assez !

BIBLIOGRAPHIE

BINSWANGER Ludwig, FREUD Sigmund, *Correspondance 1908-1938*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.

CHAPUIS Yvane, HERITIER Rémy, « Entretien autour de *Chevreuil* », in *Le Journal des Laboratoires*, 2008.

- CHAPUIS Yvane, HERITIER Rémy, « Entretien autour d'Une étendue », in *Questions d'artistes – Création contemporaine au Collège des Bernardins*, Paris, n° 2, Sept.-Oct. 2011.
- DIDI-HUBERMAN George, *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Arles, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2002.
- DIDI-HUBERMAN George, *Ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Arles, Les Éditions de Minuit, 2008.
- DIDI-HUBERMAN George, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire, 1*, Arles, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2009.
- FOUCAULT Michel, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France*. 1984, Paris, Gallimard / Seuil, « Hautes Etudes », 2009.
- GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes et traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989.
- HOGAN Erin, *Spiral Jetty - A Road Trip through the Land Art of the American West*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008.
- LAUNAY Isabelle, BARLOW Allegra, FRANKO Mark, « Citational Poetics in Dance », *Dance Research Journal*, New York, Cambridge University Press, vol. 44, n° 2, Winter 2012.
- PHELAN Peggy, *Unmarked, The politics of performance*, Londres, Routledge ed., 1993.
- WARBURG Aby, *Le Rituel du serpent : récit de voyage en pays pueblo* [2003], Paris, Macula, « La littérature artistique », 2011.

NOTES

1. WARBURG Aby, *Le Rituel du serpent : récit de voyage en pays pueblo* [2003], Paris, Macula, « La littérature artistique », 2011.
2. BINSWANGER Ludwig, FREUD Sigmund, *Correspondance 1908-1938*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.
3. DIDI-HUBERMAN George, *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Arles, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2002. DIDI-HUBERMAN George, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire, 1*, Arles, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2009.
4. CHAPUIS Yvane, HERITIER Rémy, « Entretien autour de Chevreuril », in *Le Journal des Laboratoires*, 2008.
5. PHELAN Peggy, *Unmarked, The politics of performance*, Londres, Routledge ed., 1993.
6. « Je ne travaille pas avec la notion d'échelle », a pu dire Heizer, « je travaille avec celle de taille. En art, l'échelle est un terme, épuisé, complaisant. La taille c'est ce qui est envisageable dans les déserts du Nevada, de l'Utah ou du Nouveau Mexique. L'échelle c'est ce avec quoi l'on joue devant son chevalet. La taille est précise, mesurable ; l'échelle est relative ». Il a pourtant parlé, selon Kimmelman, de revenir à la peinture, peut être pour y appliquer et traduire les leçons de la taille dans des questions d'échelle. C'est presque comme si Heizer avait forcé la taille pour revenir à l'échelle. Ce n'est peut être pas surprenant alors que ses œuvres tirent parti de cet antagonisme ; *Double Negative* peut être à la fois immense et humain, sublime et intime, intemporel et sujet à l'érosion. » HOGAN Erin, *Spiral Jetta - A Road Trip through the Land Art of the American West*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008, p. 102. (trad. Ndlr)
7. CHAPUIS Yvane, HERITIER Rémy, « Entretien autour d'Une étendue », in *Questions d'artistes – Création contemporaine au Collège des Bernardins*, Paris, n° 2, Sept.-Oct. 2011.
8. Georges Didi-Huberman parle en fait de « ressemblance par contact ». DIDI-HUBERMAN George, *Ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Arles, Les Éditions de Minuit, 2008.

9. Articles de MORELLI signés sous le pseudonyme de IVAN LERMOLIEFF parus entre 1874 et 1876 dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*.
10. GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes et traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989.
11. Loïc Touzé & Latifa Laâbissi, créé le 4 novembre 2003 - Festival Mettre en Scène, Théâtre National de Bretagne, Rennes. Interprété à la création par : Audrey Gaisan Doncel, Julien Gallée-Ferré, Rémy Héritier, Maud Le Pladec, Yves-Noël Genod, Carole Perdereau.
12. WARBURG Aby, *op. cit.*, p. 85.
13. FOUCAULT Michel, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France*. 1984, Paris, Gallimard / Seuil, « Hautes Etudes », 2009.
14. LAUNAY Isabelle, BARLOW Allegra, FRANKO Mark, « Citational Poetics in Dance », *Dance Research Journal*, New York, Cambridge University Press, vol. 44, N° 2, Winter 2012, pp. 49-69.
15. « Le carottage est le prélèvement d'un échantillon du sous-sol terrestre ou marin obtenu à l'aide d'un tube appelé carottier que l'on fait pénétrer dans le sous-sol. L'échantillon ainsi obtenu s'appelle une carotte (par analogie avec la racine de la plante du même nom, la carotte). Celle-ci est qualifiée d'échantillon stratigraphiquement représentatif, donc non perturbé. » Site de wikipedia, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Carottage>, page consultée le 26 juin 2014.

RÉSUMÉS

Rémy Héritier, chorégraphe et danseur, s'entretient avec Yvane Chapuis, historienne de l'art, entre mai 2013 et mars 2015, sur l'activation des termes de « survivance » et d'intertextualité appliquée à la danse dans sa pratique artistique. Cet entretien est également l'occasion de parler de son mode de composition chorégraphique et de sa dernière création intitulée *Percée Persée* (2014).

Between May 2013 and March 2015, choreographer Rémy Héritier and art historian Yvane Chapuis have engaged in a conversation around the activation of the notions of « survival » and intertextuality applied to dance within Héritier's artistic practice. This talk gives also the opportunity to discuss his composition processes and to focus on his last work to date *Percée Persée* (2014).

INDEX

Mots-clés : composition chorégraphique, intertextualité, survivance, Warburg (Aby)

Keywords : choreographic composition, intertextuality, survival

AUTEURS

RÉMY HÉRITIER

Rémy Héritier, né en 1977, est chorégraphe et danseur. Il poursuit depuis 1999 un parcours d'interprète auprès de Laurent Chétouane, Philipp Gehmacher, Mathilde Monnier, Jennifer Lacey, Laurent Pichaud, Loïc Touzé, etc. En 2003, il crée sa propre compagnie GBOD! installée en région

Nord Pas-de-Calais et a créé à ce jour plus d'une dizaine de pièces. Il engage à travers ses différentes écritures chorégraphiques des résurgences de strates temporelles et spatiales creusant ainsi l'épaisseur du passé pour parvenir au présent. Cette fouille archéologique dans un contexte donné, dans son histoire personnelle de la danse, dans celle de ses collaborateurs, lui permet de déplacer des notions liées à d'autres disciplines telles que l'intertextualité, le Land Art ou le Tiers paysage, et convoquer ainsi de nouvelles poétiques du geste. Parallèlement à ses créations, Rémy Héritier développe une activité pédagogique pour des publics divers (lycéens, danseurs, étudiants en art ou paysage). Il poursuit également une activité réflexive par l'organisation de temps de recherche et des dialogues soutenus avec chercheurs en danse ou historiens de l'art. Il collabore depuis 2013 avec l'artiste et écrivain Marcelline Delbecq autour de la relation du mouvement à l'image qui donnera lieu en novembre 2015 à une nouvelle création intitulée *Here, then*.

YVANE CHAPUIS

Historienne de l'art de formation, Yvane Chapuis s'intéresse plus particulièrement aux formes performatives de l'art contemporain et a, à ce titre, dirigé le numéro spécial d'« Art Press » consacré à la danse en 2002. Yvane Chapuis a également été rédacteur en chef adjoint de la revue « Mouvement ». De 2001 à 2009, elle a co-dirigé les Laboratoires d'Aubervilliers, lieu de production et de recherches artistiques pluridisciplinaires. Dans ce cadre, elle a développé un programme d'interventions artistiques dans l'espace public dont l'objectif est d'expérimenter la capacité de l'art à exister hors des espaces qui lui sont dévolus. En 2011 et 2012, elle est conseillère pour les arts vivants au Collège des Bernardins à Paris. En 2012 et 2013, elle est pensionnaire de l'Académie de France à Rome en histoire de l'art et prend la responsabilité du département de recherche de la Haute École de Théâtre de Suisse Romande en avril 2013. Elle est l'auteur de nombreux articles et entretiens d'artistes publiés dans différentes revues spécialisées telles que « Documents sur l'art », « Art Press », « Parachute » et « Le Journal des Laboratoires ». Elle a fait paraître aux Éditions Xavier Barral en 2010 un livre consacré au projet de « Théâtre Permanent » de la compagnie Gwenaël Morin et, en 2005, un livre consacré au « Musée Précaire Albinet » de Thomas Hirschhorn.