

Published in *Gestualités / textualités en danse contemporaine* / sous la dir. de Stefano Genetti, Chantal Lapeyre et Frédéric Pouillaude, 2018, pp. 243-258 which should be cited to refer to this work.

### III

## Deborah Hay : une chorégraphie de langage

MYRTO KATSIKI ET LAURENT PICHAUD

Myrto Katsiki et Laurent Pichaud poursuivent depuis 2014 un échange sur le travail de la chorégraphe américaine Deborah Hay. Cette communication à deux voix s'inscrit dans le cadre de cet échange ; elle fut précédée la veille par la représentation du solo *pu* (2006) de Laurent Pichaud, une adaptation d'une partition solo de Hay<sup>1</sup>. Dans le texte qui suit, les références à *pu* renvoient également les participants du colloque à l'expérience du spectacle.

LAURENT PICHAUD : L'apparition de Deborah Hay en France, au milieu des années 2000, s'est accompagnée d'une rumeur persistante qui court encore : « Deborah Hay ne montre jamais rien, elle transmet sa danse par la parole ». Cette rumeur, qui serait intéressante à analyser historiquement (en quoi ne rien montrer serait si surprenant pour des danseurs français des années 2000), soulignait un aspect important de sa démarche chorégraphique : il existerait un langage qui nous permettrait de nous mettre en mouvement et qui suffirait pour nous mettre en mouvement. C'est la rumeur avec laquelle j'ai commencé à travailler avec elle en 2006, ainsi que six autres interprètes, dans la pièce de groupe *O,O* qu'Emmanuelle Huynh et le CNDC d'Angers, qu'elle dirigeait alors, lui avait commandée<sup>2</sup>.

MYRTO KATSIKI : Cette rumeur évoquée par Laurent Pichaud fait signe au rapport singulier qu'entretient Deborah Hay au langage.

---

1. *pu* a été présenté lors d'une soirée de spectacles organisée dans le cadre du colloque, le 27 juillet 2016, au Centre chorégraphique national de Caen.

2. *O,O*, création juin 2006, Les Subsistances, Lyon, avec Nuno Bizarro, Corinne Garcia, Emmanuelle Huynh, Jennifer Lacey, Catherine Legrand, Laurent Pichaud et Sylvain Prunenec. Présentée au Centre Pompidou lors du Festival d'Automne en octobre 2006.

Outre la question de l'oralité comme outil de transmission et de mise en mouvement, ce rapport se manifeste aussi à travers l'élaboration des partitions *textuelles* et, surtout, à travers un ensemble de consignes *discursives* qui constituent la partie essentielle de sa pratique chorégraphique, à tel point que le langage apparaît comme l'outil principal, voire unique, de sa démarche. Cette particularité – le fait que son travail tient en quelque sorte au langage qu'elle utilise à l'intérieur de la pratique – a opéré, au sein de mes propres recherches sur Hay<sup>3</sup>, un déplacement d'attention. Pour saisir les enjeux de sa démarche, il s'agit d'abord de tenter de saisir la spécificité de ce langage qui semble être, aujourd'hui, la question la plus urgente pour elle : comment ce langage pourrait-il suffire en soi pour porter un projet sur le corps et un projet chorégraphique? – question que Hay formule explicitement dans son dernier livre<sup>4</sup>. D'ailleurs, lors d'un échange récent, elle remarquait que « tout son travail n'est finalement qu'une question de langage<sup>5</sup> ».

En outre, Deborah Hay appartient à ce phénomène, relativement mineur dans le champ de la danse, des chorégraphes qui écrivent *sur* leur propre travail : depuis les années 1970, elle a publié quatre livres, qui manifestent également l'évolution de son langage, dont le plus récent *Using the Sky : A Dance* date de 2015<sup>6</sup>. Ainsi, travailler sur Deborah Hay n'est pas seulement porter une attention au langage comme outil à l'intérieur de la pratique, mais aussi au langage qu'elle propose sur son propre travail et au vocabulaire très précis qu'elle a élaboré au fil des années pour articuler la spécificité de sa démarche.

---

3. Recherche de thèse en cours sur la notion de neutre en danse où je consacre un chapitre à la pratique chorégraphique de Hay : Myrto Katsiki, *Activations du neutre en danse. Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Deborah Hay, Laurent Pichaud*, département Danse, université Paris 8, sous la direction d'Isabelle Launay.

4. *Using the Sky : A Dance*, Londres, Routledge, 2015. Voir notamment le chapitre « My body, the archive », p. 124-127.

5. Échange avec Deborah Hay, mai 2016.

6. *Moving Through the Universe in Bare Feet. Ten Circle Dances for Everybody*, Chicago, Swallow Press, 1975, *Lamb at the Altar. The Story of a Dance*, Durham et Londres, Duke University Press, 1994, *My Body, the Buddhist*, Middletown CT, Wesleyan University Press, 2000 et *Using the Sky : A Dance*, *op. cit.* À ces quatre livres s'ajoute également un livre inédit ainsi qu'un nombre important d'articles. Pour des informations plus détaillées sur le rapport de Hay à l'écriture, voir : Myrto Katsiki et Laurent Pichaud, « Lire Deborah Hay », in *Mon corps, ce bouddhiste*, trad. L. Perineau et L. Pichaud, Dijon, Les presses du réel et Lausanne, La Manufacture, 2017, p. 157-169.

LAURENT PICHAUD : De mon côté, ma parole s'exprime de l'intérieur de la pratique. Pratique chorégraphique d'abord : parallèlement à la pièce de groupe de 2006, et comme tous les autres interprètes, j'ai créé une adaptation de la partition du solo *Room* de Hay : *pu*, 2006 – nous reviendrons sur le terme d'*adaptation*. Pratique de l'assistantat : suite à *O, O*, Deborah Hay m'a proposé d'être son assistant. Pratique de co-création : nous avons créé en 2011 le duo *indivisibilités*<sup>7</sup>. Pratique de traduction aussi, et peut-être surtout : devant la difficulté à bien cerner tous les enjeux de son processus et en particulier celui de son langage parlé et écrit, je me suis lancé en 2009 dans la traduction de son livre, *My body, the buddhist* (2000), le plus récent à l'époque. Ce travail de traduction, devenu récemment un projet éditorial<sup>8</sup> avec la traductrice Lucie Perineau, ouvrait d'autres difficultés – mêlant différents registres d'écritures, ce livre donne une part importante aux partitions textuelles de Hay. Devant le défi de traduire ces partitions au langage si littérairement étrange, j'ai postulé en 2015 à une bourse d'Aide à la recherche et au patrimoine en danse du CN D afin de partir aux États-Unis dans ses archives privées. Cette recherche dans les archives m'a ainsi permis de découvrir comment son langage, oral et écrit, s'était conçu et avait évolué au fil du temps depuis le début des années 1960.

MYRTO KATSIKI : Pour tenter de déployer cette question du langage, nous avons choisi d'utiliser comme support la partition du solo *Room*, à l'origine de *pu*. Les partitions de Deborah Hay sont, en effet, des partitions *textuelles*. Ainsi, nous sommes loin de la logique des partitions de la danse post-moderne des années 1960, dont Hay est issue, où il s'agit : soit de partitions sous forme de tableaux qui donnent la configuration spatio-temporelle de l'action, soit de partitions sous forme de courtes consignes décrivant l'action à exécuter, qu'on pourrait qualifier de partitions prescriptives. Au contraire, Deborah Hay élabore ses partitions dans une écriture en prose ; son langage évolue au fil des années, il peut être purement descriptif, mais il peut prendre aussi la forme d'une prose poétique, parfois très abstraite et elliptique.

Un des premiers éléments que l'on remarque dans la partition de *Room* est qu'elle est écrite sous forme de « récit de spectateur » :

---

7. *indivisibilités*, création juin 2011, Théâtre de la Vignette, dans le cadre du Festival Montpellierdanse.

8. *Mon corps, ce bouddhiste*, *op. cit.*

J'entre au théâtre et vois Danseur se tenir debout sur le bord intérieur d'un grand cercle dessiné par un cordon posé au sol, lui-même inséré dans un cercle de chaises [...] Danseur marche en longeant le cercle et prend doucement une position d'équilibre que j'identifierai comme la fin d'une danse. Quelques secondes plus tard, Danseur revient à une position debout<sup>9</sup>.

Le choix d'écrire en prose, et même de qualifier parfois ses partitions de *libretto*, lui permet d'intégrer dans la partition le point de vue de celui qui observe. Elle remarque : « Les partitions des années 1960 étaient simplement élaborées du point de vue du danseur, tandis que le libretto, que je considère également comme une partition, permet d'avoir aussi le point de vue de celui qui observe<sup>10</sup>. »

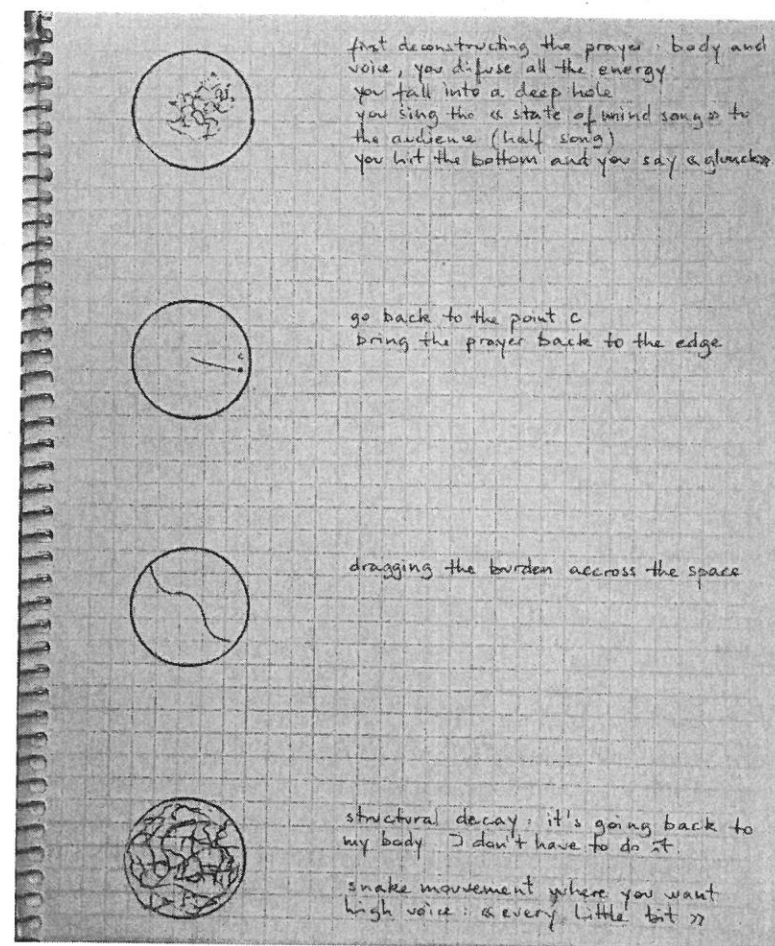
LAURENT PICHAUD : Cette prose partitionnelle est apparue chez Hay comme une expérimentation d'écritures. Le travail en archives montre que l'utilisation de l'écriture textuelle est un phénomène empirique qui s'appuie constamment sur le désir de préciser les enjeux du chorégraphique, tout en participant au processus chorégraphique lui-même. Le principe partitionnel de Hay<sup>11</sup> n'est pas un travail de notation, et l'usage du langage comme outil de mise en mouvement n'est pas non plus situé à l'intérieur d'une méthode figée. Les partitions peuvent, par exemple, apparaître à différents moments du processus : elles peuvent exister en amont et servir alors de support de transmission, mais elles s'écrivent parfois une fois la pièce finie, quelques semaines après la première, lorsque Hay reçoit la captation vidéo du spectacle et cherche à le documenter. L'usage de la partition est donc très ouvert, vivant et spontané.

Ma « partition » de *pu* est une sorte de partition/notation de seconde génération, écrite au prisme de ma propre pratique : dessins, commentaires, citations de Hay, etc., se sont convoqués pour m'aider à la fois à retenir ce qu'il y avait à faire et à éclaircir comment le faire.

9. *Room* (2005), partition inédite, archives personnelles de Deborah Hay (nous traduisons).

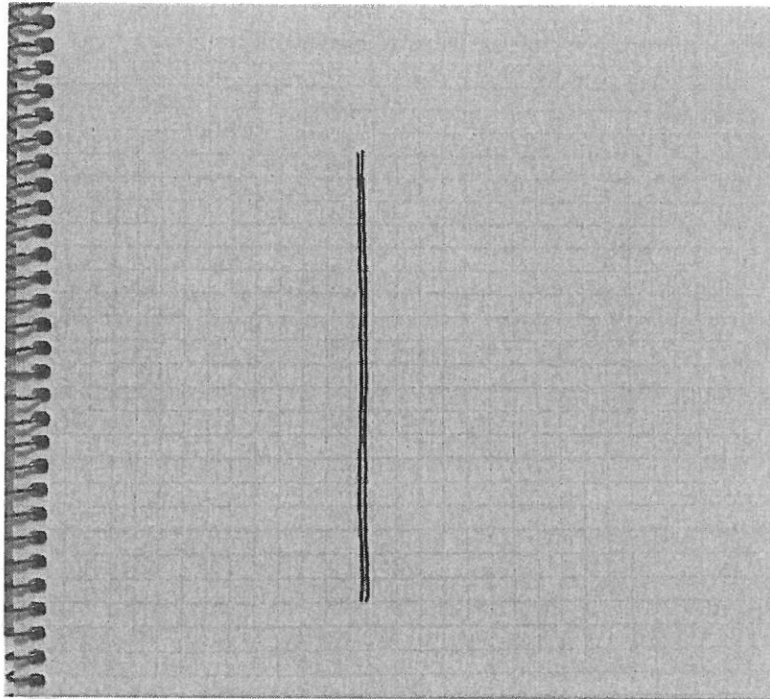
10. « Horse Rider Woman Playing Dancing. Ann Daly interviews Deborah Hay », *PAJ. A Journal of Performance and Art*, n° 63, September 1999, p. 20 (nous traduisons).

11. Pour plus d'informations sur la démarche partitionnelle de Hay, voir : Myrto Katsiki, « Étirer le partitionnel. Quatre notes sur les partitions de Deborah Hay », in Julie Sermon et Yvane Chapuis (dir.), *Partition(s) – Objet et concept des pratiques scéniques*, Dijon/Lausanne, Les presses du réel/La Manufacture, 2016, p. 409-418.



Extrait du carnet de *pu*, 2006 © Laurent Pichaud.

Lorsque l'on s'engage dans l'adaptation d'un solo de Deborah Hay, on reçoit de sa part deux éléments : la question – Hay pose une question hypothétique qui est la matrice pour chaque solo, nous y reviendrons – et de l'autre, le séquentiel, c'est-à-dire une succession de séquences à activer dans l'ordre choisi par la chorégraphe. Lors du processus d'adaptation nous avons le droit de retirer certaines séquences si elles ne nous conviennent pas pendant la pratique ; par contre, il n'est pas possible d'en rajouter de nouvelles ni d'intervertir l'ordre – il y a une dramaturgie organique à respecter. De même, nous sommes maîtres de toutes les décisions spectaculaires : musique, lumières, costume...



Extrait du carnet de *pu*, 2006 © Laurent Pichaud.

aucun de ces éléments n'est mentionné dans la partition. L'adaptation naîtra de ce double travail : pratiquer, simultanément, et la question et le séquentiel. Il est aussi à noter qu'il nous est demandé de pratiquer quotidiennement, cinq jours sur sept, durant une période de trois à neuf mois avant la première représentation en public.

Dans ma partition de *pu*, il existe un dessin que Hay nous a fait faire : la parallèle la plus proche possible de deux lignes qui ne se touchent jamais. Son commentaire fut simple : une ligne représente la pratique de la question, l'autre le séquentiel de la partition. Ce dessin, outre son esthétique minimaliste, est le parfait résumé du projet d'adaptation.

MYRTO KATSIKI : L'adaptation de *pu* correspond donc à ce processus qui consiste, selon le vocabulaire de Hay, à « pratiquer » une question hypothétique afin de « réaliser » le séquentiel de la partition. Les questions hypothétiques, que Hay nomme *performance practices*, constituent l'outil principal de sa pratique : elles servent à déclencher le passage à l'acte en stimulant un potentiel imaginaire à travers l'exploration

d'une hypothèse. « Mon corps, remarque-t-elle, se construit et se maintient dans la danse par l'imagination. [...] Sans ces postulats indispensables, régulièrement renouvelés, je ne pourrais même pas commencer à me mettre en mouvement<sup>12</sup>. » *pu* correspond à l'expérience générée par la pratique de cette question :

Et si chaque cellule de mon corps a le potentiel d'obtenir ce dont elle a besoin tout en invitant à être vue en train de choisir d'abandonner l'habitude de ne faire face qu'à une seule direction en utilisant ma perception de l'espace et du temps comme outils pour observer les retours que la pratique me fait à l'intérieur de la théorie de l'œuf entier<sup>13</sup>?

Si l'on regarde de plus près la construction des questions hypothétiques, l'on remarque qu'elles sont toujours formulées au présent et, indépendamment de leur longueur, elles ne sont presque jamais marquées d'aucun autre signe de ponctuation à l'exception d'un point d'interrogation final. Il apparaît que cette construction spécifique sert à accélérer la fonction de la question. Le simple fait de lire la question à voix haute, en respectant l'absence de ponctuation, pourrait donner une idée de l'effet de cette construction au sein de l'expérience pratique. Car la pratique de Hay travaille, entre autres, à une suspension de jugement : dans la construction de la question, l'on trouve l'idée de ne pas s'arrêter, ne pas hésiter, ne pas avoir le temps pour analyser, interpréter ou *rationaliser* la question, mais plutôt de passer à l'acte avec ses moyens du moment. Sa pratique cherche, en effet, à créer pour l'interprète les conditions qui puissent lui permettre de s'engager dans le moment présent. Afin de répondre à la *spécificité* du moment présent il faudrait défaire certains schémas habituels qui prennent le dessus, autrement dit défaire la maîtrise d'un savoir déjà acquis. C'est ce que Hay qualifie aussi de « corps chorégraphié » : « L'histoire nous chorégraphie tous, y compris les danseurs. Le corps chorégraphié domine nos façons de danser, pour le meilleur ou pour le pire<sup>14</sup>. »

12. *Mon corps, ce bouddhiste*, op. cit., p. 22.

13. « What if every cell in my body has the potential to get what it needs while inviting being seen choosing to surrender the pattern of facing a single direction using my perception of space and time as the tools to notice the feedback from my practice within the whole egg theory? » (*Room*, partition inédite, op. cit. [nous traduisons].)

14. Deborah Hay, « How do I recognize my choreography? », 2007, document publié sur le site de Deborah Hay : <<http://dhdcblog.blogspot.fr/p/archives.html>> (nous traduisons).

Afin de défaire cette cohésion historique du corps, il s'agit, selon Hay, d'« appliquer la question pour re-chorégraphier sa perception de sa relation à soi-même, au public, à l'espace, au temps, et la conscience immédiate de toutes ces expériences combinées<sup>15</sup> ». Elle invite à « pratiquer la question » et « observer les retours » de l'expérience générée, en remarquant : « Observer mon corps en question est la danse<sup>16</sup>. »

LAURENT PICHAUD : Il serait d'ailleurs intéressant d'observer la généalogie des questions hypothétiques. La liste des *performances pratiques* publiée par Hay dans *Mon corps, ce bouddhiste*, en 2000, témoigne de l'évolution de son langage. L'on voit, par exemple, que les précurseurs des questions hypothétiques sont des consignes qui commencent par la formulation « j'imagine » :

1970-1980 : J'imagine que toutes les cellules de mon corps écoutent, interprètent et abandonnent la danse, simultanément.

1985 : J'imagine que toutes les cellules de mon corps invitent à être vues ne considérant aucun mouvement comme faux, malvenu, ou contraire à sa personnalité.

L'on observe aussi qu'avec le temps les questions s'allongent et se complexifient :

1995 : J'imagine que mon corps tout entier a la capacité de dialoguer avec tout ce qui existe.

1995-1996 : Et si là où je suis est ce dont j'ai besoin ? Où que je sois est ce dont j'ai besoin. Partout où je vais est ce dont j'ai besoin<sup>17</sup>.

Elles possèdent toutes une forme d'évidence mais sont, dans le même temps, difficiles à appréhender d'un seul coup. L'énoncé offre un effet *statement* qui nous saisit, mais quand on essaie de le comprendre, on voit bien qu'il ne stimule pas une compréhension seulement intellectuelle.

15. *Ibid.*

16. Deborah Hay, « My Body in Question is the Dance », 2004, texte inédit, archives personnelles de Deborah Hay. Hay utilise en anglais les expressions « practice the question » et « notice the feedback ».

17. Extrait de « Chronologie des *performance practices* de Deborah Hay », in *Mon corps, ce bouddhiste*, *op. cit.*, p. 134-135.

Ces phrases sont conçues pour mettre en mouvement, pour déclencher un état d'être propice à un imaginaire en mouvement.

MYRTO KATSIKI : La question hypothétique de *Room* présente la particularité de résumer en quelque sorte la pratique de Hay.

La forme de l'hypothèse, au début de la question, active une possibilité et invite à son exploration sans pour autant impliquer directement des questions sur la *modalité* ou l'*objectif* de cette exploration, ces dernières étant plutôt des questions linéaires, à résoudre ou à répondre. Au contraire, les questions hypothétiques de Hay n'appellent pas de réponse et, en ce sens, remarque-t-elle, elles sont des questions circulaires : « Les questions sont sans réponse, ou impossibles à comprendre véritablement, et, en même temps, d'une poignante immédiateté<sup>18</sup>. » L'on pourrait dire qu'elles travaillent à suspendre non seulement la possibilité d'une réponse, mais le fait même de *vouloir-répondre*. Leur construction invite à interroger leur potentiel de façon continue. Ainsi, la pratique devient l'exploration continue du potentiel de l'hypothèse.

Intégrée dans la question, l'on trouve l'idée du « corps cellulaire ». Depuis le début des années 1970, Hay travaille en activant la métaphore du corps cellulaire selon laquelle il s'agit d'*imaginer* que : chaque cellule du corps est dotée d'une intelligence cinétique et perceptive individuelle et de diriger l'attention vers cette micro-échelle de milliards de cellules, toutes perçues en train de percevoir, simultanément. Ainsi le corps qu'elle cherche à activer est déjà une construction imaginaire et le langage constitue l'outil principal pour le mettre en mouvement.

Cette métaphore du corps cellulaire est, en même temps, informée par la consigne « inviter à être vue » (« invite being seen »). Intégrée dans la pratique, cette consigne fait que le geste se construit déjà dans une adresse ; l'expérience du mouvement est donc déjà informée par le fait *d'être regardé*. Il s'agit d'un outil qui permet d'interroger l'adresse et l'exposition du geste au moment même de sa fabrication. En effet, la formulation initiale de cette consigne était « willing being seen », qui renvoie à une « disposition à être vue », que Hay va ensuite reformuler. Cela est une pratique récurrente chez elle, il y a un jeu avec le langage : elle revisite la formulation de ses outils en vue d'affiner l'expérience perceptive qu'ils informent. En l'occurrence, en reformulant

18. « How do I recognize my choreography? », *op. cit.* (nous traduisons).

cette consigne, elle transforme en *invitation* (« invitant à être vue ») ce qui apparaissait initialement comme une simple *disposition* à être vue. Ce déplacement qui s'opère par le langage agit sur la perception ; et l'on pourrait effectivement s'interroger sur la différence entre ces deux expériences : être en scène dans un état d'*invitation* à être vu plutôt que dans une *disposition*.

LAURENT PICHAUD : Cette *invitation* fut la partie la plus bouleversante du travail avec Deborah Hay en 2006. Tout cela remettait complètement en jeu notre éducation en danse. Sur le plateau d'un théâtre, nous sommes tenus par la séparation et la frontalité : vous, spectateurs, êtes dans le noir, et le danseur que je suis est éclairé, donc ébloui. La manière de projeter ce que je fais, face à des personnes que je ne vois pas, est donc d'accompagner ce que je veux que vous regardiez ou ce que je crois que vous regardez. Avec la proposition « invite being seen » et l'idée du corps cellulaire, qui fait que dans la position où je suis il y a une cellule de mon talon qui invite à être vue en même temps que toutes les autres cellules de mon corps sur lesquelles j'appose une conscience, cette frontalité est complètement perturbée. Je suis vu de toutes les directions simultanément, ce qui veut dire aussi que ces regards peuvent m'échapper. Dans ce 360° permanent – et c'est d'ailleurs pour cela que les spectateurs de *pu* sont placés en cercle et sont autant éclairés que moi – je perds cette communication frontale qui est la base même de notre altérité scénique occidentale.

MYRTO KATSIKI : Il serait intéressant de noter que, récemment, Deborah Hay a reformulé encore une fois la consigne « inviter à être vu » : en observant que les danseurs cherchaient à établir un contact direct avec le regard des spectateurs, c'est-à-dire en observant que la consigne avait perdu sa fonction d'*outil* et était devenue l'objet d'une *représentation*, elle l'a transformée en question hypothétique : « Et si chaque cellule de mon corps simultanément a le potentiel d'être servie par la manière dont je vois, en tant qu'elle s'oppose à ce que je regarde<sup>19</sup> ? »

19. « What if every cell in my body at once has the potential to be served by how I see, as opposed to what I am looking at? » (Deborah Hay, « Letter to Gill Clarke, 2012 », in *Turn your f^\*king head. Deborah Hay's Solo Performance Commissioning Project*, documentaire [réal. Becky Edmunds] et livret, Londres, Independent Dance et Routledge, 2015, p. 31 [nous traduisons].)

En avançant dans l'analyse de la question de *Room*, il faudrait souligner l'utilisation du verbe « choisir » : « en train de choisir d'abandonner l'habitude de ne faire face qu'à une seule direction. » Hay parlerait sur ce point d'une « volonté », et donc d'un *choix*, d'abandonner certains schémas habituels, en attirant l'attention sur la différence entre une action et une action assumée, qui implique une position plus active du sujet. Sur la même logique, le choix du verbe « observer » dans la dernière partie de la question n'est pas par hasard non plus : « en utilisant ma perception de l'espace et du temps comme outils pour observer les retours que la pratique me fait à l'intérieur de la théorie de l'œuf entier. » En effet, Hay évite systématiquement en anglais le verbe *to listen*, que l'on pourrait traduire en français par l'expression « être à l'écoute », qui implique, certes, une condition de disponibilité mais où l'on est plutôt dans la réception, tandis que le verbe « observer » invite à un engagement plus actif<sup>20</sup>.

Cette dernière partie de la question constitue essentiellement le principe de base de la démarche de Hay, qui remarque : « Si je peux maintenir ma perception du temps et de l'espace comme principal matériel de mon expérience les deux tiers du travail est déjà en train d'avoir lieu<sup>21</sup>. » Car ce qui importe dans son travail n'est pas tant ce que l'on fait mais comment l'on *choisit*, insisterait-elle, de s'engager dans le moment présent. En fait, sa pratique invite moins à la fabrique du mouvement qu'à une « fabrique d'attentions<sup>22</sup> », une attention particulière aux modalités d'engagement de la perception.

LAURENT PICHAUD : La « théorie de l'œuf entier », à la fin de la question, fait signe de l'humour de Hay. Il s'agit d'une métaphore pour la perception de l'espace scénique et le rapport au public : le jaune de l'œuf est le danseur, tandis que l'albumine représente l'espace entre le performeur et le public ; aux bords de l'albumine commence l'espace du public. Hay donne l'exemple d'un œuf cassé dans un bol remarquable que si le jaune de l'œuf bouge, l'œuf entier va bouger. Dans la partition de *Room* il y a plusieurs situations qui y font référence : par exemple,

20. Atelier avec Deborah Hay, CDC-Atelier de Paris, mai 2015.

21. *Using the Sky : A Dance*, op. cit., p. 103 (nous traduisons).

22. Je reprends ici une proposition d'Isabelle Ginot à propos du travail de la chorégraphe Rosalind Crisp : « Danse potentielle : à propos de *d a n s e* de Rosalind Crisp », *Recherches en danse*, n° 2, 2014, mis en ligne le 1<sup>er</sup> août 2011 [en ligne <<http://danse.revues.org/369>>, consulté le 09/07/2017].

au début, quand je rentre et je longe le cercle de spectateurs, une des consignes à prendre en compte est « Don't disturb the albumine » (« Ne perturbe pas l'albumine »).

MYRTO KATSIKI : Si on relit la question de *Room*, on observe que dans sa construction il y a l'idée d'une simultanéité des tâches ; il s'agit de jongler en quelque sorte avec tous les éléments constitutifs de la question qui semble conçue comme une tâche impossible à réaliser. Déjà, dirait Hay, le fait de porter l'attention à chacune des milliards de cellules, toutes perçues en train de percevoir simultanément, est impossible. « Mon corps », remarque-t-elle, « se sent léger en présence du paradoxe<sup>23</sup> ».

Cette remarque résume une stratégie spécifique de sa pratique qui consiste à poser l'impossibilité comme mise en mouvement. Le fait de proposer systématiquement des consignes impossibles à appréhender par la simple logique, contradictoires ou d'une désarmante évidence et simplicité est une manière de surprendre un certain mode de raisonnement du corps habitué à manifester la maîtrise d'un savoir acquis ou à *vouloir-réussir* une action. Face à une tâche conçue comme impossible, quand il n'y a *a priori* rien à réussir, la seule manière de procéder serait d'en faire, tout simplement, l'expérience. Cette idée de l'impossibilité pensée en termes moteurs informe chez elle un registre littéraire qui apparaît dans les partitions, une certaine manière de structurer le langage dans la formulation des consignes, mais aussi une certaine manière d'investir l'oralité, les intonations de sa voix pendant le processus de transmission.

La question qui semble émerger sur ce point serait : d'où vient ce recours au langage comme outil de mise en mouvement ? À quelle nécessité répond-il ? Qu'est-ce que le langage permet en tant qu'outil par rapport à d'autres processus d'élaboration ? Il apparaît que l'origine de cette question est difficile à situer à un seul endroit parce qu'elle est aussi informée par des éléments biographiques qui interviennent au fur et à mesure dans le parcours artistique de Deborah Hay.

LAURENT PICHAUD : Dans ma recherche dans ses archives, j'ai essayé de mettre au jour ce que serait une biographie artistique de ce rapport au langage. Il apparaît que c'est très complexe : Deborah

Hay a peu de mémoire, et seules les archives peuvent aider à « pister » ce langage empirique.

Il faudrait dire que Deborah Hay n'est pas très connue. Elle a pourtant commencé son parcours au début des années 1960 dans le mouvement de la Judson Church dont on connaît ses pairs, comme par exemple Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, mais Hay n'a pas eu, par la suite, le même parcours, et choisira un phénomène de déconstruction permanente de son rapport à la danse.

Elle commence donc au début des années 1960, puis participe en tant qu'interprète à la tournée mondiale de Cunningham en 1964. Son discours là-dessus est très ambivalent : elle nomme une forme de dégoût de la danse, et même si elle ne le précise pas dans ses paroles d'alors, elle va articuler, dans certains de ses écrits, l'idée d'une peur d'être sur scène. Une peur qu'elle cherchera à déconstruire en quittant le milieu new yorkais pour s'installer dans le Vermont, à Mad Brook Farm, où sont basés encore aujourd'hui Lisa Nelson et Steve Paxton – elle est d'ailleurs la première danseuse à s'y installer, emportée par le mouvement hippie. Là-bas, désirant repartir de zéro, elle va en particulier réorganiser son travail auprès de non-danseurs. C'est sa manière de résoudre la peur d'être sur scène : inventer une pratique communautaire dans laquelle les danseurs ne sont pas impliqués dans le fait d'être regardé par des spectateurs. Elle vivra de ces pratiques communautaires<sup>24</sup> jusqu'au milieu des années 1970, ce qui va lui ouvrir les portes d'un travail pédagogique très poussé, pour ensuite déménager à Austin au Texas, où elle prolongera le travail auprès de danseurs non expérimentés jusqu'au milieu des années 1990, en parallèle d'une pratique solo plus ou moins improvisée. L'étiquette d'une VHS dans ses archives la présente comme : *choreograph, solo artist, writer* (chorégraphe, artiste solo, écrivaine). Petit à petit, elle revient à des projets scéniques. Elle créera ainsi une compagnie professionnelle pendant quatre ans au début des années 1980, mais n'y trouvera pas une stabilité artistique suffisante, puis des *workshops* annuels pour grands groupes qui se terminent tous par une courte série de représentations. Le dernier aura lieu en 1996. Et c'est au fur et à mesure de ces pratiques de déconstruction, qui s'étalent sur plus de vingt ans, qu'elle va mettre à jour sa pratique telle qu'on la connaît aujourd'hui, où l'usage du langage a constamment cherché

24. Son premier livre, *Moving Through the Universe in Bare Feet. Ten Circle Dances for Everybody*, *op. cit.*, co-écrit avec la dessinatrice Donna Jean Rogers, est une partition de ces *Circle dances* communautaires.

23. *Mon corps, ce bouddhiste*, *op. cit.*, p. 106.



à dynamiser une manière de se mettre en mouvement. Travailler avec des non-danseurs lui permet d'expérimenter avec des personnes qui ne jouent pas avec les mêmes repères de conscience de soi, de conscience d'être regardé, et il lui faut trouver des outils spécifiques pour déjouer les effets de la représentation qui crispent ces corps peu expérimentés. Ce n'est que très tardivement, au début des années 2000 et forte de cette longue maturation, qu'elle ressentira le désir de revenir vers des interprètes professionnels.

Rencontrer Deborah Hay au milieu des années 2000, puis travailler dans ses archives dix ans plus tard, m'a montré combien le parcours de cette artiste est singulier, libre artistiquement mais non linéaire professionnellement. Découvrir une chorégraphe d'avant-garde, qui nous offre toute sa maturité aujourd'hui, mais que la fabrique de maturation a isolée pendant trente ans. Découvrir combien cette singularité est associée à un langage écrit expérimental : quatre livres, plus un inédit trouvé dans ses archives, une vingtaine d'articles, autant de partitions textuelles...

MYRTO KATSIKI : Interrogée sur son rapport au langage, lors d'un entretien<sup>25</sup>, Hay décrit l'ensemble de son travail depuis les années 1970 comme la « quête d'un langage » qui pourrait communiquer de la manière la plus simple, rapide et efficace des consignes de mouvement. Ce recours au langage remonte, en grande partie, à son expérience de travail avec des non-danseurs. Afin d'arriver à une telle économie, elle n'hésite pas – elle se dit même obligée – à convoquer ce qu'elle nomme la « banalité » du langage, un langage familier, des mots usés, chargés culturellement, ou encore des mots-tabous mais dont la « banalité » pourrait agir de manière immédiate sur l'imaginaire. Si Hay se sert de cette « banalité » comme accélérateur d'une réponse physique – souvent la réponse la plus évidente –, elle ne le fait que pour réinterroger ensuite cette évidence et en faire un champ potentiel d'exploration. Là où il y aurait un risque de récupération par ce langage surchargé, Hay voit plutôt la possibilité de se servir de cette charge déjà accumulée : penser la « banalité » d'un mot comme une énergie prête à l'emploi, afin de la retourner et de « faire travailler les mots pour nous », comme elle le remarque<sup>26</sup>. Actuellement, le terme qu'elle utilise

25. « Entretien télévisé Deborah Hay/Meg McHutchison, 1993 », in *Mon corps, ce bouddhiste*, op. cit., p. 141-156.

26. *Ibid.*, p. 147.

pour désigner cette fonction du langage est celui de « spécificité » évoquant sa fascination pour une « chorégraphie de langage » qui cherche à élargir les ressources gestuelles de l'interprète et son potentiel lors de la performance<sup>27</sup>.

Cette « spécificité » du langage qui agit sur la perception et sert à déclencher un potentiel imaginaire apparaît souvent dans les partitions dans un registre très élaboré qui semble mettre à l'œuvre une double tension : d'un côté, il fabrique des images, des figures, parfois même des personnages dans une presque mise en scène des situations et, de l'autre côté, c'est ce même langage qui déjoue par sa propre construction ce qui serait de l'ordre du narratif ou d'une fixation dans l'incarnation de tel ou tel imaginaire. Hay remarque : « En performant, j'essaie de suspendre ma tendance à incarner les images que j'utilise pour décrire le matériel cinétique » ; ou encore : « Je ne suis pas en train de traduire le langage écrit en mouvement [...]. En fait, j'aspire à un mutisme corporel en observant mon champ visuel qui inclut ce que je peux et ne peux pas voir, ainsi que des instances infimes d'associations qui émergent spontanément<sup>28</sup>. »

LAURENT PICHAUD : Par exemple, dans la partition de *Room* une séquence s'intitule : *structural decay*, que l'on pourrait traduire par « pourrissement structuré ». Pour générer un travail d'imaginaire qui proposerait de convoquer des images sans jamais chercher à les fixer ou à les illustrer d'une seule manière, son langage utilise beaucoup d'oxymores. Ce qui permet la non-fixation, dans ce cas, est à la fois la métaphore elle-même, « pourrissement structuré », qui mêle deux types d'imaginaire différenciés – l'organique et le scientifique on pourrait dire –, mais aussi le fait que cette métaphore soit à interpréter en parallèle de la si complexe question hypothétique du solo.

La résolution scénique de cette métaphore est donc un projet d'interprétation spontanée à inventer en regard de l'observation de la conscience chaque soir de représentation. Et c'est cet état perceptif

27. *Using the Sky : A Dance*, op. cit., p. 3.

28. « As I perform, I try to remove my tendency to embody the images I use to describe the movement material » et « I am not translating the written language into movement, i.e., joy and sorrow. I actually aspire toward a bodily speechlessness by noticing my visual field, which includes what I can and cannot see, as well as minute associative instances that rise spontaneously » (*No Time to Fly*, partition, livret publié par Deborah Hay, Austin, TX, 2010, p. 4 ; repris [version légèrement modifiée] in *Using the Sky : A Dance*, op. cit., p. 106-119 [nous traduisons]).

en scène qui m'agit, et qui vous agit, de soir en soir. L'usage d'un langage si complexe permet d'ailleurs à Deborah Hay de garantir une disponibilité renouvelée au danseur, celui-ci étant continûment sollicité à jouer avec cette complexité dynamique. Car si l'évidence d'un tel langage charme l'intellect du danseur, la difficulté à l'appréhender motive constamment son corps.