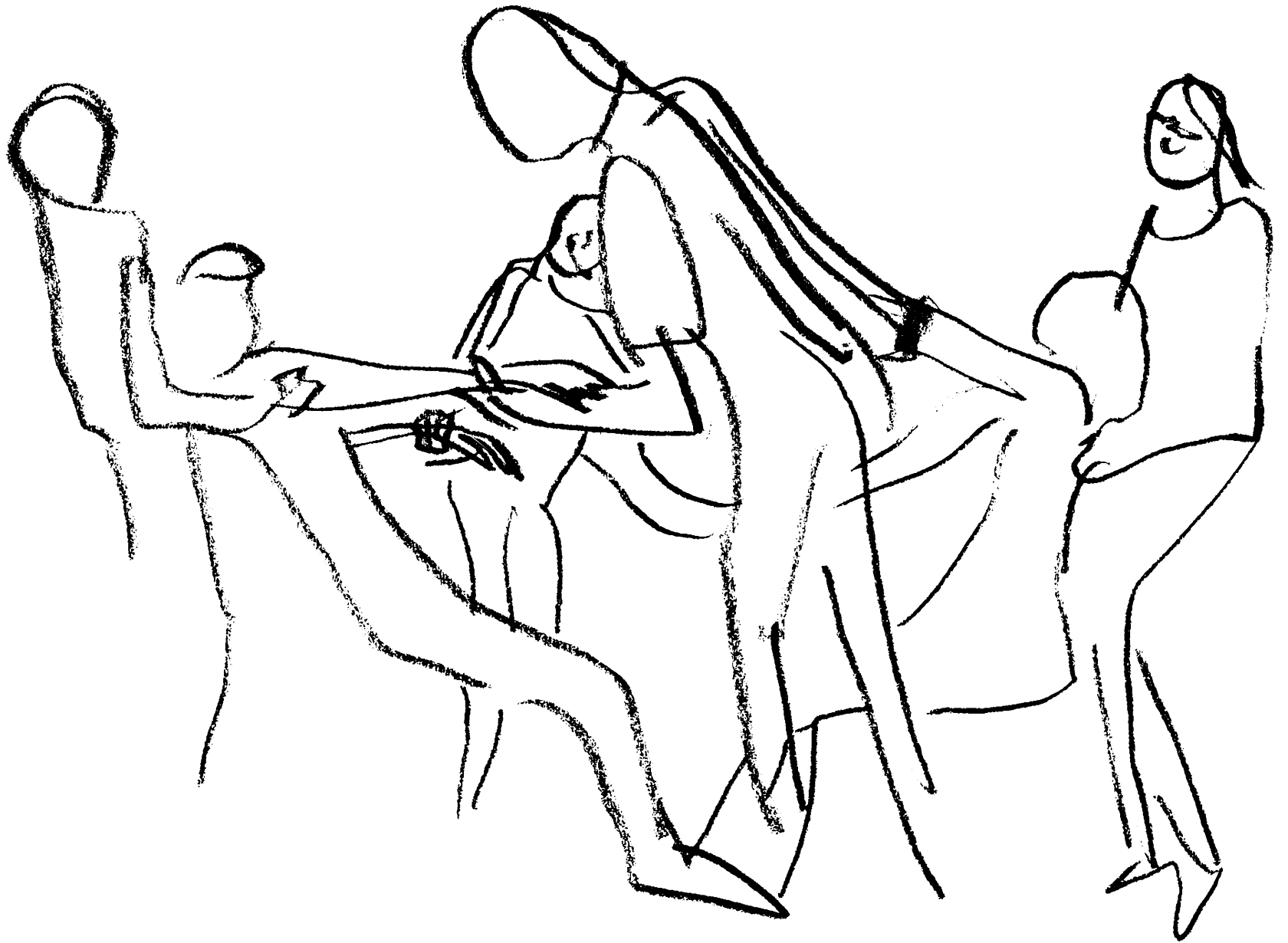




Yasmine Hugonnet *Seven Winters*







Ce projet s'appelle *Seven Winters*. On y trouve cette idée de sept hivers, d'un retour de l'hiver. Autant dans ton avant-dernier projet, *Chro no lo gi cal*, tu interrogeais la perception du temps, du rythme, et aussi de la perception de l'espace, autant dans *Seven Winters* il s'agit plutôt du cycle des saisons, de l'hiver qui revient. De quoi se nourrit ce titre, et cette idée d'une retrouvaille avec la saison?

Yasmine Hugonnet: Comme souvent dans mon travail, à un moment donné les titres apparaissent et je les reçois comme un cadeau emballé dont le contenu se délivre au fur à mesure. Il y a deux niveaux de lectures dans ce titre. D'abord c'est vraiment une pièce imaginée pour ces sept interprètes. J'aime penser que chacun d'entre eux est un monde avec ses propres mécaniques des fluides, qu'ils ont chacun une manière de vibrer qui leur est propre.

L'autre niveau c'est le rapport à la saison, qui est une promesse de déroulement: on attend la nouvelle saison, c'est-à-dire qu'au vu de ce qu'on a déjà vécu, on s'attend à ce que la saison déroule des événements dans un ordre similaire. On observe ainsi ces retrouvailles avec tout ce qu'elles comportent de commun et de différent.

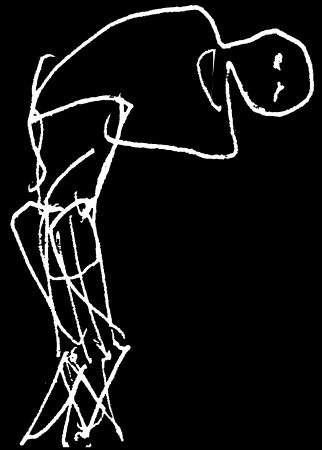
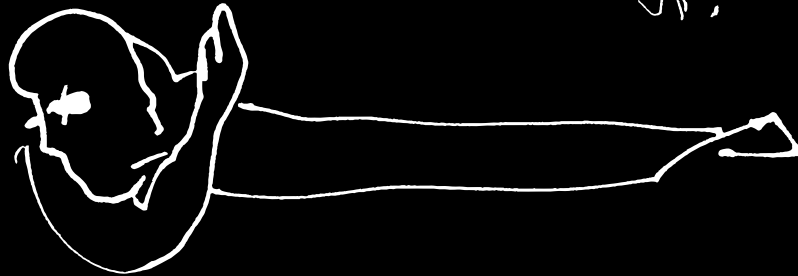
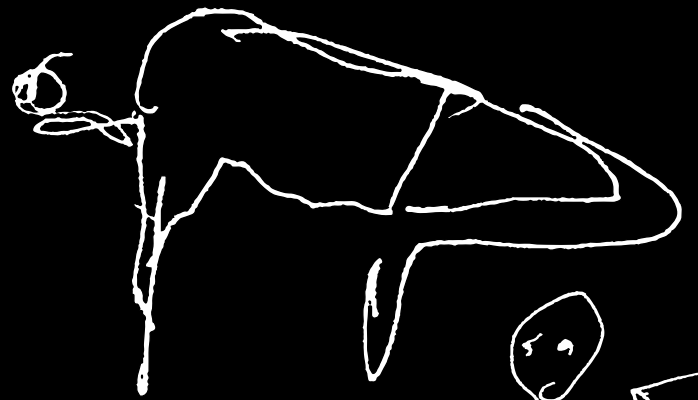
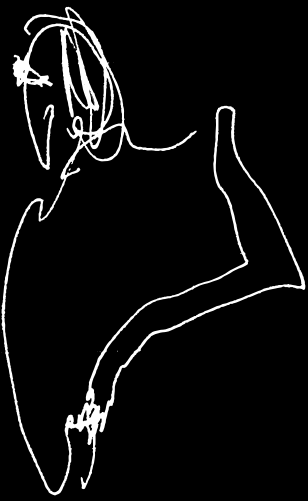
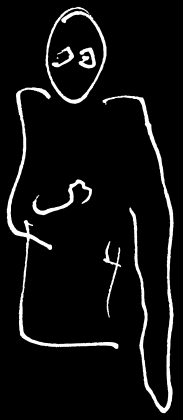
Ce processus de distinction du même et du différent est une manière de mesurer ce qui est en train de changer.

On retrouve donc l'idée de cycle, l'idée de différence et de répétition, l'idée d'une persistance et en même temps de singularité dans la persistance, l'idée du retour du même?

C'est le retour du même qui n'est jamais le même. Qui n'est jamais *que* le même. Retrouver une saison ou retrouver quelqu'un c'est toujours ça, on retrouve du «familier» mais on retrouve aussi de l'étranger chez l'autre. La stricte répétition n'existe pas, sans rien faire nous sommes changés par le temps.

Aujourd'hui nous avons une nouvelle peur, celle de ne pas retrouver. Ce n'est pas une pièce sur l'angoisse du réchauffement climatique et de la perte de biodiversité. Ce n'est pas du tout un affolement, mais plutôt une tentative d'être en présence de la transformation et de sentir que la réciprocité se joue avec nos «semblables» mais aussi au delà avec l'ensemble du vivant.

Et bien sûr il y a l'histoire de l'hiver. Il y avait dès le départ ce lien entre la couleur et la densité, le blanc, l'aplatissement du lointain. Quand on regarde de la neige il y a quelque chose qui ne se différencie plus entre le proche et le lointain, une forme d'aplatissement de la profondeur, une perte de repères. Mais il y a aussi dans l'hiver cette intériorité, cette chaleur, le rougeolement que ce soit du feu ou de la peau. Un contraste du dehors et du dedans, des couleurs.



Tu travailles avec la figure du double, du deux, avec l'idée de scènes qu'on revoit deux fois, mais où quelque chose aurait changé, l'interprète, la direction, le costume, quelque chose a changé, et quelque chose persiste. Il y a quelque chose de semblable, et quelque chose de différent. C'est ta manière de traduire ce rapport en quelque sorte, de le révéler et de le confier au spectateur ?

La répétition existera probablement, mais je souhaite surtout travailler une forme de double vision, de voir «en même temps». Le dédoublement c'est une manière d'éveiller l'œil, mais aussi de travailler un langage. Du moment où ça n'appartient pas qu'à une seule personne, ce n'est pas juste une expressivité, c'est déjà un langage qu'on peut alors aller effeuiller.

J'aime mettre de l'espace pour mieux voir, mieux sentir et j'ai plein de stratégies – mon usage de la durée en est une, la ventriloquie aussi – mais une autre stratégie est justement ce rapport au double qui est une forme d'étirement dans le temps et dans l'espace qui crée de la persistance et de la disparition.

Dans mon travail sur l'écriture chorégraphique en général, le fait d'étirer – par l'immobilité, le déplacement dans un autre corps, ou par la disparition d'une partie d'un tout persistant _ permet de donner à voir ce qui naît et ce qui meurt, de percevoir les naissances et les morts qui arrivent dans le langage.

Tu as exprimé l'envie de travailler davantage avec des figures préexistantes, avec des postures de corps qu'on pourrait reconnaître, et dont on verrait l'interprète prendre en charge et, en quelque sorte, acquérir.

Dans mon travail sur la posture je n'ai jamais auparavant travaillé à partir d'un référent connu. A travers ma pratique j'étais des endroits extrêmement chargés et volontairement innommables, qui faisaient appel à de multiples références. Les spectateurs allaient ensuite les nommer à leur guise – (citant souvent des peintres, photographes, moment de l'histoire, de la culture...)

Et là effectivement, on a expérimenté ce que je n'avais jamais fait avant, de s'approprier un corps qui vient d'une peinture. Un corps qui vient d'une peinture, c'est un corps fictionné par le peintre, même si y a eu un modèle à la base. C'est un corps extrêmement chargé de détails expressifs. C'est un travail vraiment assidu et impressionnant que d'essayer de se rapprocher, de réinventer une manière d'être à cet endroit, qui n'existe que dans le tableau. Ce que j'aime avec ce travail c'est qu'il y a une source imaginaire pour les danseurs et danseuses. Ils se mettent concrètement dans un corps qu'ils ont perçu, qu'ils ont vu, qui est là dans leur imaginaire, qui n'existe pas en vrai mais qui existe pour chacun. On voit se composer un rapport à un corps source, et ce

qui est intéressant là c'est qu'il y a un corps commun, même si c'est un corps invisible, un corps qui n'est ni les uns ni les autres. Finalement je ne crois pas que cette démarche soit centrale pour *Seven Winters*, mais cela sera le cœur d'un prochain travail.

C'est une autre manière d'interroger une forme de persistance, quelque chose qui existait déjà, et qui rentre dans un corps, qui est à la fois encore là et déjà différent, parce qu'il a été pris en charge par quelqu'un ?

Oui, tout à fait. Un des danseurs disait, «ce qui est le plus intéressant pour moi, c'est d'imaginer ce qu'on ne voit pas, comment se mettre en rapport avec ça.» On a travaillé sur le peintre Hodler, et sur des détails de composition, de placements de mains, de doigts, d'un œil qui remonte ou pas. Et là je me rends compte de tout ce travail qui est là chez Hodler, parce qu'il faut réinventer ce lieu spécial parce que ce n'est pas le même lieu si on ne pince pas ces deux doigts, si on n'en pince aucun ou trois, parce qu'il y a tout un éveil de fibres corporelles et imaginatives qui ne sont pas les mêmes. Chorégraphiquement parlant, c'est d'une précision inouïe, que je trouve vraiment impressionnante. On ne peut pas tout comprendre d'un coup, on essaie de comprendre le rapport entre une chose et une autre, et puis il s'agit de sentir dans nos fibres ce qui jaillit, ce qui vient émotionnellement, là où on est.

Hodler c'est étonnant que tu t'y intéresses, parce que c'est effectivement à la fois un peintre de postures fortes, de postures de corps, et à la fois quelqu'un qui a aussi une théorie du double, ce qu'il appelle le parallélisme. Il voyait des parallélismes dans la nature et des parallélismes dans l'art, et il s'évertuait à les mettre en rapport. Ça rejoint ce qu'on disait sur le double, pas seulement sur la posture, mais aussi sur voir deux fois la même chose: c'est deux choses différentes alors que c'est pourtant presque identique.

C'est toujours des rencontres. On a travaillé l'été dernier à Zurich avec Maité Jeannolin et Stephanie Bayle sur *Extensions* et sur *Seven Winters*. On travaillait déjà sur le double et la réciprocité à deux qui est la grande thématique qui parcourt ce travail. Je suis allée au musée et je suis tombé sur les œuvres de Hodler, dont je connaissais plutôt les paysages. J'ai été vraiment captivée pour de nombreuses raisons. Effectivement il y a ces compositions de doubles, mais vraiment aussi l'idée de ce que je nomme effeuillage, on commence à goûter à la différence à partir de tout ce qui est commun dans la posture, qui permet de mettre en exergue le détail. Cela offre de la place pour regarder autrement le sujet, ça donne la place au sujet.

Hodler dit, «pour les gens qui n'ont pas l'habitude de travailler leur regard, il faut aiguiser leur perceptions», et c'est pour ça aussi qu'on

déploie le double, parce que c'est une manière d'aiguiser le regard. Le peintre observe tous les jours de quoi sont faites les images qu'il voit, son œil vient voir les nuances de tel reflet, mais ce n'est pas donné à tout le monde de voir tout comme ça, donc il faut développer dans la toile des dispositifs pour augmenter, pour aiguiser les sens de la vision de ceux qui vont regarder.

Je me rends compte que je travaille aussi avec une forme d'idée, plus ou moins abstraite, que je nomme la peau de l'espace. C'est-à-dire qu'il y a un corps qui danse mais qu'on ne voit pas, et je demande aux danseurs de pouvoir déplacer leur conscience vers ce corps-là, pour ne pas seulement être dans leur finalité à eux, mais pouvoir sentir qu'avoir traversé cet endroit, ça impacte et ça transforme cette peau de l'espace.

Ce déplacement de leur perception oblige les danseurs à ne pas être centrés sur eux-mêmes mais être conscients de la manière dont ils impactent autre-chose qu'eux-mêmes. C'est un stratagème perceptif, je ne m'y intéresse pas dans une dimension mystique. J'en vois des effets vraiment très visible au niveau de la présence.

J'aime donner de la place pour le vide - ici j'appelle le vide tout ce qu'on ne voit pas, ce qu'on n'est pas, les autres choses que nous qui bougent, qui agissent. C'est la planète qui bouge, ou l'effet papillon dans la théorie du chaos, lorsqu'une petite chose qui vibre ici peut faire changer la qualité de l'air à l'autre bout du globe. Je peux agir et ça va affecter l'espace, le dehors, mais je peux aussi ne rien faire, et garder une forme de croyance simple qu'il va se passer quelque chose pour moi, parce que je vais être transformé par ce qui est autour de moi dans une forme de réciprocité. Cette réciprocité m'importe dans ce rapport au dehors, à la nature, dans le fait de pouvoir laisser vivre dans l'espace, dans le temps, des corps qui ne sont pas que les nôtres.

