

Ondine Cloez

Vacances Vacance / L'Art de conserver la santé

-

entretien

Mélanie Jouen — Interprète depuis une quinzaine d'années, vous signez en 2018 votre première création *Vacances Vacance*. D'où est né le désir de chorégrapheur ?

Ondine Cloez — En 2015, j'ai abordé la notion de travail lors d'une résidence. J'ai toujours collaboré avec des chorégraphes qui valorisaient la recherche et à l'époque, j'éprouvais le besoin d'un temps solitaire de réflexion sans projet de création. En danse, le travail est une vraie question : doit-on se mettre à l'œuvre, doit-on laisser émerger ? Plus tard, au cours d'une performance à Bruxelles, j'ai expliqué ce que j'avais fait durant cette résidence et ai posé sans le savoir le point de départ de *Vacances Vacance*. Le désir de créer est né d'une curiosité à prolonger cette recherche jusqu'à sa possible finalisation : la représentation.

De la notion de travail à la vacance de l'individu à son corps, quel a été votre chemin de pensée ?

Lorsque j'ai débuté cette recherche, je revenais de vacances au cours desquelles j'avais constaté éprouver intensément la beauté ou la légèreté des événements. De retour en studio, rattrapée par une certaine habitude, j'ai réalisé que je ne vivais plus les choses ainsi. Pouvais-je convoquer cet état, l'activer dans l'imaginaire ? Ces questions m'ont menée à considérer qu'en arrivant à 10h au studio, je parlais « en vacances » jusqu'à ce que je quitte le lieu à 18h. « Travailler à être en vacances », voilà un paradoxe intéressant qui interroge aussi notre rapport à la « rentabilité » des heures de studio louées ou prêtées. Si en vacances, je me sens dans cet état singulier parce que je ne suis pas là où je suis habituellement ; lorsque je suis ailleurs, je laisse une place vide dans cet espace habituel duquel je me suis extraite : les vacances sont une vacance. J'ai donc réfléchi à ce que c'est que ne pas être là, à « prendre des vacances de son corps », un exercice difficile pour une danseuse !

Et comment passe-t-on de la vacance à l'état de grâce ? Comment venez-vous à subvertir cet « idéal romantique » de l'art chorégraphique ?

J'ai réalisé une série d'interviews auprès de gens qui, tous, ont une définition différente de la grâce : si d'aucuns ne peuvent décrire ou circonscrire cette expérience du corps, tous affirment l'avoir vécue et ont en commun la mémoire d'une évidence. La pratique de « ces vacances du corps » m'a menée à la notion de grâce au sens de ce qui me dépasse et est au-delà de moi. Dans le champ de la danse, le post-modernisme pose le corps simplement sur scène comme signifiant, ici et maintenant. Or, s'il a délaissé le ballet et le personnage, il n'a pas véritablement occulté la grâce, omniprésente et le public est toujours en attente de virtuosité. Pour ma part, je ne suis pas une spectatrice intéressée par la prouesse technique mais je constate être parfois moi-même « touchée par la grâce », notamment lorsque je regarde la perfection de Nadia Comaneci. Pour travailler cet « état de grâce », j'ai décidé d'adopter la pire stratégie du « il faudrait que cela arrive » en exécutant les consignes que j'énonce.

Que cherchez-vous dans le fait de faire apparaître la vacance, la mort et la grâce, trois concepts qui impliquent le vide, l'abstraction ?

À mon sens, il y a un vrai tabou dans notre société : on ne pense ni la mort ni les morts. Je n'aurais pas créé cette pièce si mon père n'était pas mort au moment où je débutais mes recherches. Je ressentais alors un écart entre mon besoin de parler de cette expérience extra-ordinaire qu'est l'accompagnement d'une personne vers la mort et l'incapacité de trouver un espace pour l'exprimer. Lorsque j'en parle dans le spectacle, certains pensent que c'est une histoire inventée ou que ce n'est pas la mienne et il me plaît que chacun entende ce qu'il est en mesure d'entendre. Je parle très peu de ce terreau intime mais j'ai eu besoin de placer çà et là quelques signes car cette pièce s'adresse à mon père autant qu'elle parle de la mort.

Vous citez Yvonne Rainer : “dance is hard to see”. Mettre le regard au travail est-il un élément déterminant de votre démarche ?

« La danse est difficile à voir » dit-elle or, la danse est un médium direct puisqu'on a tous un corps. Lorsque l'on voit des gens danser dans une fête, aucune question ne se pose mais dans notre rapport à la danse contemporaine, nous sommes soudain inégaux. Parler au début de la pièce me permet de rompre d'emblée la distance, de créer une relation de confiance en disant ce que je fais et réciproquement, de me décaler de l'attendu. Les gens peuvent alors considérer leur regard et ressentir si, à leurs yeux, ce que je fais représente la grâce. Peut-être prennent-ils conscience que, finalement, ils ont déjà une idée de ce qu'est la grâce en danse, qu'il n'est peut-être pas si difficile de voir la danse. Sans être didactique, je cherche à donner au public une autonomie et je déploie cette « attention flottante » dont parle l'ethnologue Jeanne Favret-Saada concernant sa pratique, pour ainsi être l'objet par lequel les gens comprennent ce qu'ils ont besoin de comprendre.

Si votre première création *Vacances*, *vacance* s'appuie sur une impression subjective, une expérience personnelle, votre second projet repose sur l'appropriation d'une ressource extérieure. Qu'est-ce qui vous a interpellée dans ce recueil du XIII^e siècle sur la santé et l'art de vivre, le *Regimen Sanitatis Salernitarium* ou *L'Art de conserver la santé* ?

Un livre que je consultais pour cultiver les plantes médicinales de mon jardin, conseillait d'apprendre par cœur les aphorismes de Salerne sur les propriétés et vertus des plantes. Ma curiosité piquée, lorsque j'ai enfin trouvé le *Regimen Sanitatis Salernitarium*, qui n'est plus édité depuis le XVIII^e siècle, j'ai découvert une soixantaine de poèmes beaux et simples qui reprennent les préceptes de l'école italienne de Salerne, considérée comme la première université de médecine européenne. Il existe plusieurs versions de cet ouvrage anonyme et certainement collectif, je travaille essentiellement avec la traduction en français de M. Levacher de La Feutrie publiée en 1782. Ces aphorismes en alexandrins concernent l'hygiène et les manières de rester en bonne santé. Ils sont titrés : *Du sommeil*, *De la sauge*, *Du pain*, *Contre la passion amoureuse*, *De l'été*... Certains sont adressés à la 2^e personne du singulier, au lecteur, à l'objet, voire à l'aliment, dans une langue parfois humoristique, toujours concise, qui va à l'essentiel. En lisant ce recueil, en partant du postulat que les corps en soi ne sont pas différents à travers le temps mais que ce sont les imaginaires, les usages et les soins qui diffèrent, j'ai souhaité, depuis les corps d'aujourd'hui, approcher les corps d'hier.

Comment cette littérature médicale populaire devient-elle matériau artistique ?

Avec mon acolyte Vic Grevendonk, nous avons tout d'abord mis en musique quelques poèmes avant que j'imagine en faire le matériau d'une création chorégraphique, parlée et chantée. Nous avons sélectionné et trié une quinzaine d'aphorismes en rassemblant ceux qui ont impact sur le corps, ceux qui traitent d'un phénomène physique (le vomissement, le rhume...), ceux qui procurent ou rappellent une sensation forte (le dégoût, la douleur...) et ceux qui nous semblent encore familiers (la cerise, la bière, le fromage...). Après avoir respecté une dramaturgie linéaire pour *Vacances*, *Vacance*, je travaille pour cette pièce à l'agencement de fragments en trois strates d'énonciation : la danse, le chant et la parole. Le cadre s'appuiera sur la simplicité du recueil : nous serons trois femmes rassemblées pour transmettre les préceptes du *Regimen* et des informations sur son époque. Peu à peu, nous entrerons dans la fiction.

Vous abordez cette création à travers trois chantiers. Le premier étant les aphorismes chantés, adaptés avec Vic Grevendonk. Qu'endosse le chant que n'endosse pas la parole ?

Nous faisons l'hypothèse qu'à l'époque, ces « dictons » complexes étaient transmis oralement, mais surtout en chanson, permettant ainsi aux populations n'ayant pas accès au livre, l'accès à la médecine savante. Les gens ont toujours chanté mais, assurément, nous ne chantons pas comme au XIII^e siècle. Moi-même et mes deux partenaires de jeu, Clémence Galliard et Anne Lenglet, ne sommes pas chanteuses. Nous interprétons *a cappella* ces poèmes en alexandrins sans chercher à reproduire une musique médiévale, nous modulons nos voix, nous créons des harmoniques et faisons en sorte que chaque voix soit entendue parler et chanter. Ce n'est pas l'esthétique mais le sens de chaque poème qui nous importe. La parole, adressée aux spectateurs, endosse les informations contextuelles essentielles, issues d'une documentation que j'ai compilée, tandis que le chant est une

manière de communiquer entre les unes et les autres. Notre enjeu est de passer du parler au chanter, d'un registre à l'autre, d'une écoute à l'autre.

Le second chantier, celui des gestes perdus, nourrit un motif qui vous intéresse : le rapport entre le geste, sa pensée et son énoncé. Comment associez-vous le langage à la recherche des gestes perdus ?

Il est important de préciser que nous parlons du XIII^e siècle et non d'un vaste Moyen-Âge fantasmé, millefeuille de savoirs et de croyances. L'iconographie dont nous disposons ne témoigne pas des gestes, de leur vitesse, de la qualité du mouvement. Nous devons nous tourner vers les mots et interroger la manière dont la littérature témoigne de l'évolution de la vision et de l'imaginaire des corps. Dans *Vacances*, *Vacance*, je jouais avec la différence qui apparaît lorsque ce qui est énoncé ne correspond pas exactement à ce que l'on voit. Avec le langage, nous allons décortiquer les corps que l'on voit et ceux qui n'existent pas. Nous chercherons donc ce que provoque la mise en corps de la littérature, l'écart entre le corps réel et le corps fictionnel, le corps tel qu'on le comprend intellectuellement et le corps que l'on voit.

Vous travaillez également sur un troisième chantier, l'amitié. Quelle place occupera-t-elle au sein du trio formé avec Clémence Galliard et Anne Lenglet ?

Avant de travailler à cette pièce, je voulais questionner les récits qui nous parviennent sur les amitiés féminines. Si l'on évoque facilement l'amour et la famille, on parle très peu de l'amitié, angle mort de la relation. Les amitiés ont construit ma vie et qui je suis or, bien souvent, je ne me retrouve pas dans les récits qui sont faits (parfois par des hommes) de l'amitié féminine : l'on parle de rivalités et d'autres idées reçues qui me semblent très éloignées du propre vécu des femmes. Cette approche sera finalement souterraine dans la pièce mais l'amitié qui nous relie sera manifeste, quoi qu'il en soit. Il est intéressant de constater que l'équivalent féminin de fraternité, la sororité, désignait en latin médiéval une communauté religieuse de femmes. Le terme a été oublié avant d'être réhabilité par les féministes des années 1970. Les moniales du Moyen-Âge étaient les premières femmes autorisées à s'affranchir du mariage ou de la famille, à pouvoir apprendre et transmettre et, au sein des communautés, des amitiés se formaient. Peut-être sur scène, serons-nous les réapparitions de ces femmes.

Vous dites cherchez « la mise en corps de la littérature », quelles sont vos sources ?

Nos premières sources sont des ouvrages historiques qui nous renseignent sur l'époque. Je pense au travail de l'archiviste et médiéviste Régine Pernoud (*La Femme aux temps des cathédrales*, Stock, 1980) et à ceux du spécialiste des symboles, des animaux et de la vie quotidienne Michel Pastoureau. En tant que danseuse, je m'intéresse au matériel littéraire décrivant les effets physiques des émotions que le corps ne peut pas maîtriser comme des joues qui rougissent ou qui blêmissent. Quel écart y a-t-il entre la description romanesque d'un geste et son exécution ? Inspirée par Guillemette Bolens, professeure à l'Université de Genève, dont les travaux portent sur l'histoire du corps et la kinésie dans l'art et la littérature, j'ai lu des romans du XIII^e siècle – dont *Le Roman de silence*, œuvre signée Heldris de Cornouailles contant l'histoire d'une femme travestie en homme par son père afin d'en faire son héritière – pour y trouver des descriptions de gestes à traduire en mouvement. Mais si nous avons les outils littéraires pour dépeindre un pas lourd, une démarche gracieuse ou un visage dédaigneux, si nous pouvons les imaginer, il nous est beaucoup plus difficile d'exprimer physiquement cette description même.

Puisque la méconnaissance de la vie quotidienne au Moyen-Âge laisse place à l'interprétation, comment vous rapprochez-vous des corps médiévaux ?

Nous n'essayons pas de retrouver les corps médiévaux : puisqu'on ne connaît pas les gestes du Moyen-Âge, comment, depuis nos corps et nos gestes contemporains, imaginer les gestes d'une époque ? Peut-on imaginer qu'il y ait des points communs ? Concrètement, nous voulons tenter de faire apparaître une émotion d'après sa description – comme « elle blêmit » – et mesurer l'écart entre ce qui est dit, ce que l'on voudrait voir et ce que l'on voit réellement. Ce n'est que très récemment qu'une nouvelle génération de médiévistes s'interroge sur les émotions : en s'éloignant de la théorie normative des passions connotées de manière négative et excessive face à des affects positifs et modérés, ils tentent de retrouver des mots oubliés et des signes qui décrivent

des émotions toujours actuelles. La chute et l'évanouissement sont étonnamment récurrentes dans les œuvres que nous avons pu lire et nous avons formulé deux hypothèses à ce propos : soit les gens tombent, incapables de faire face à une émotion trop grande, soit le narrateur manque lui-même de vocabulaire pour décrire une passion forte. La chute constituera certainement un « gimmick » du vocabulaire chorégraphique que nous emploierons. Dans ce projet, il s'agit moins de reconstituer des danses ou de retrouver des gestes du Moyen-Âge que d'interroger la manière dont on se meut aujourd'hui et d'ouvrir un imaginaire.

L'on retrouve ici votre intérêt pour danser l'absence, le manque et l'impossibilité, pour le décalage temporel voire historique que les mots portent. Qu'est-ce qui vous mène à explorer la survivance des gestes et des corps ?

C'est étrange et vertigineux de se dire que ce qui fait l'Histoire est un monde d'absents. Je constate que ce travail interroge notre rapport à la finitude et aux ancêtres, puisque l'on vient tous de personnes qui ont vécu au XIII^e siècle n'est-ce pas ? Aujourd'hui, prendre soin de son corps correspondrait à un état d'équilibre, de stabilité dans lequel il ne nous arriverait jamais rien, pas même la mort. Or, le *Regimen Sanitatis* conçoit la santé comme un état toujours instable. L'on sait que l'on va mourir et que, en chemin vers cette mort, l'on change, influencé par l'extérieur et les éléments qui entrent en contact avec le corps : le vent, l'air, l'eau... Avec le réchauffement climatique, l'on semble enfin réaliser ce que les textes anciens énoncent : que le monde, la terre et le cosmos, nous traversent.

-

propos recueillis par Mélanie Jouen

juin 2020



VACANCES VACANCE, ONDINE CLOEZ

Par Leslie Cassagne
Publié le 16 avril 2019

A l'oreille, *Vacances vacance* sonne comme le double lointain d'une chanson des années 80... On pense à *Desireless*, aux accords de synthétiseur, à l'invitation à voler dans les hauteurs. Quand on se met à fredonner *Voyage voyage*, on est tout de suite un peu exalté... Dans la pièce d'Ondine Cloez, en revanche, pas d'horizons exotiques : enlevez leur "s" aux vacances, et vous vous retrouvez face au vide. Partir en vacances, c'est laisser une vacance : un trou, un espace sans nous.

Ondine Cloez assume donc de travailler à partir du vide, et tant pis si ça semble un peu décevant. Sur le plateau, il n'y a rien de très spectaculaire. Pratiquement rien, d'ailleurs. Une grande fille rousse habillée en couleurs pastels attend patiemment que le public s'installe. Il est impossible de lui donner un âge, elle est comme figée à mi-chemin entre l'enfance et l'adolescence, plutôt pas très bien coiffée, et l'air pas concerné par grand-chose. Elle aurait pu nous convoquer devant cette scène vide pour mieux nous laisser en plan, et nous aurions fait l'expérience radicale de la vacance. Mais la pièce dit autre chose : si l'on est un peu attentif, l'on s'aperçoit qu'il y a toujours quelque chose qui existe dans le vide. Quelque chose de très subtil, à l'image de ce minuscule arc-en-ciel qu'Ondine fabrique en laissant la lumière traverser un petit cristal transparent. Mais pour voir ça, il faut décaler son regard, aller au-delà de la main qui tient la pierre et observer ce qui se diffracte un peu plus loin...

C'est justement une série de situations de décalages – par rapport aux autres, par rapport à son propre corps ou à ses gestes – que nous fait traverser le récit que déploie Ondine. Celui-ci se construit par dérivations, un peu comme ces comptines-anadiploses dans lesquelles la dernière syllabe d'une strophe devient la première de la suivante. Sans trop s'en rendre compte, on a circulé de ses théories sur les vacances à une tentative de danser en étant un peu en retard sur corps, en passant par des expériences de *near death experience* et de prise de peyotl. Si Ondine ne sature pas le plateau de gestes, son récit devient en revanche une drôle de danse, reposant sur les pas-chassés de ses anecdotes.

Vacances vacance laisse une sensation étrange. On a l'impression d'avoir réalisé un voyage mental, de s'être baladé dans un cours de philo activant nos propres souvenirs, mais on se demande finalement : cette fascination pour ces moments en dehors de soi témoigne-t-elle d'une incapacité à être vraiment dans son corps ? A l'habiter, le mobiliser, l'activer ? Il peut naître une certaine mélancolie à observer la petite boule à facettes qui intervient un instant dans la pièce. D'une taille dérisoire, loin de la scène, comme le souvenir distant d'une fièvre disco, elle ne nous engloutit pas dans d'enivrantes paillettes qui nous appelleraient à entrer dans des mouvements frénétiques. Elle forme quelques petites taches qui dansent sur un plateau vide et pas très agité, poussant à prendre le parti de la méditation...

Vu au Théâtre Gymnase – Bernardines, dans le cadre du festival Parallèle à Marseille. Création, interprétation Ondine Cloez. Création lumière Vic Grevendonk. Dramaturgie, conseil à l'écriture Marine Bestel. Regards extérieurs Sara Manente, Sabine Macher. Photo © Florent Garnier.



ERIC MINH CUONG CASTAING,
FORME(S) DE VIE

Entretien



FÉVRIER 2023 : LES RENDEZ-VOUS

Rendez-vous



JONAS CHÉREAU, RÉVERBÉRER

Entretien



CHRISTINE ARMANGER, JE VOIS,
VENANT DE LA MER, UNE BÊTE MONTE

Entretien



RAPHAËLLE DELAUNAY & JACQUES
GAMBLIN, HOP !

Entretien



ASH, AURÉLIEN BORY

Entretien