



HAL
open science

Odile Duboc, Françoise Michel : 25 ans de création

Julie Perrin

► **To cite this version:**

Julie Perrin. Odile Duboc, Françoise Michel : 25 ans de création. centre chorégraphique nationale de Belfort, 66 p., 2007. hal-00797890

HAL Id: hal-00797890

<https://univ-paris8.hal.science/hal-00797890>

Submitted on 3 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



25

CONTRE JOUR - CENTRE CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL DE FRANCHE-COMTÉ À BELFORT

ODILE DUBOC - FRANÇOISE MICHEL

25 ANS DE CRÉATION

Contre Jour

Centre Chorégraphique National
de Franche-Comté à Belfort

Textes Julie Perrin



**25 ANNÉES DE CRÉATION,
12 ANNÉES D'ACCUEIL DE COMPAGNIES EN RÉSIDENCE AU CENTRE CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL DE FRANCHE-COMTÉ À BELFORT,
9 ANNÉES DE DÉVELOPPEMENT DE LA CULTURE CHORÉGRAPHIQUE À BELFORT ET DANS LA RÉGION FRANCHE-COMTÉ.**

Ces trois thèmes développés en trois documents distincts ont pour objectif de synthétiser une aventure artistique qui démarre par une rencontre, se poursuit par la constitution d'une compagnie indépendante sous le nom de Contre Jour et trouve son apogée à Belfort au sein du Centre Chorégraphique National de Franche-Comté à Belfort.

Chacun de ces documents cherche à repérer, expliquer, témoigner, rendre compte des points forts ou des faiblesses, et parler des émotions traversées à divers titres par les personnes qui auront suivi et accompagné de près ou de loin cette aventure.

Construits à partir d'une documentation non exhaustive, ils se veulent simplement un témoignage traversant le temps de façon chronologique ou non.

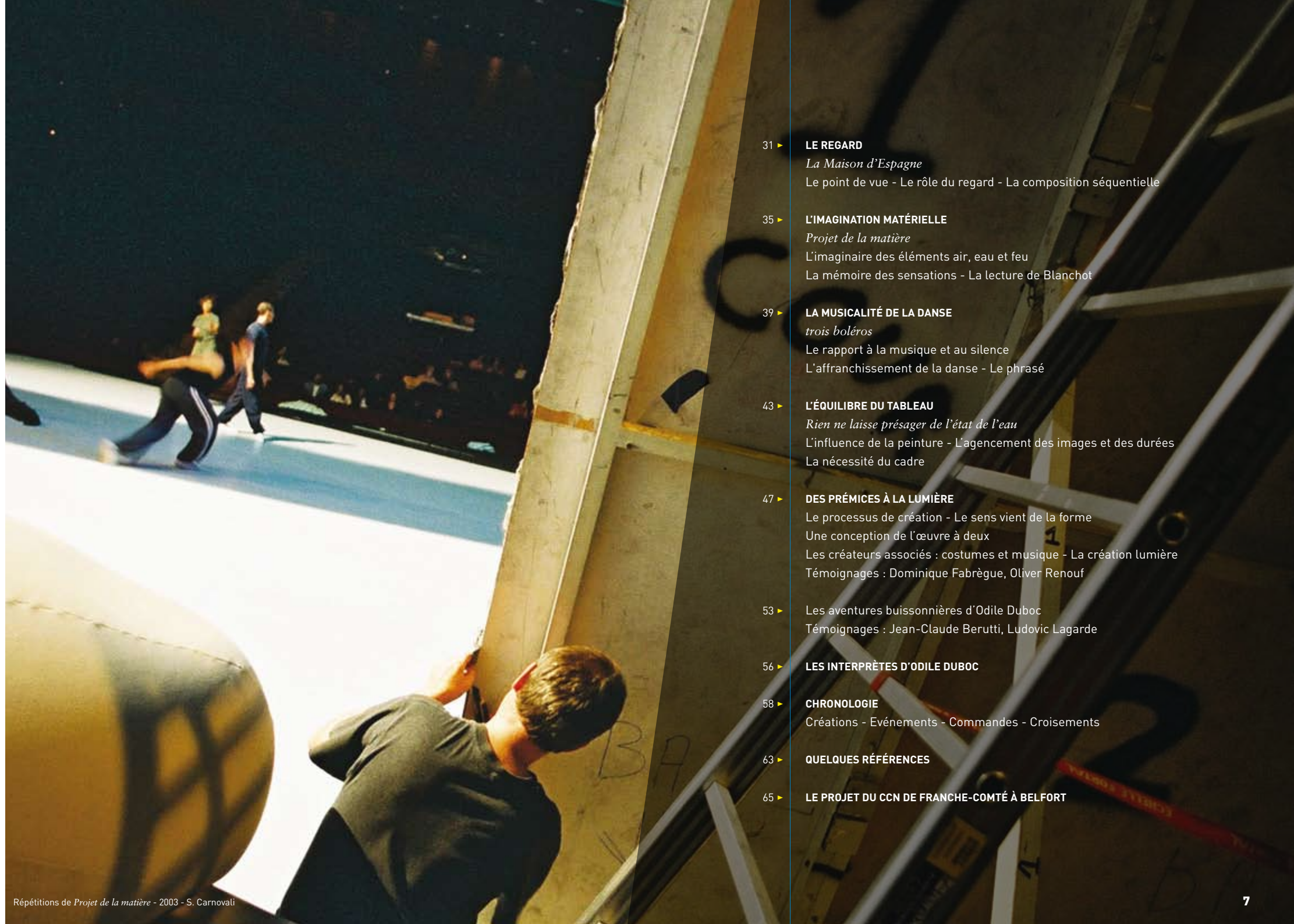
Ce premier volet, confié à Julie Perrin - chercheuse en danse à l'université Paris VIII Saint-Denis, vous présente 25 années de création débutées en 1981.

Les deuxième et troisième volets, traités respectivement par Gérard Mayen et Marie-Christine Bordeaux, paraîtront durant l'année 2007.

ODILE DUBOC

Décembre 2006

- 5 ▶ **EDITORIAL**, Odile Duboc
- 8 ▶ **ODILE DUBOC, FRANÇOISE MICHEL. PARCOURS**
D'Aix-en-Provence à Belfort, via Paris
Les premières pièces
La nomination au Centre Chorégraphique National
de Franche-Comté à Belfort
- 11 ▶ **25 ANS DE CRÉATION**
Une continuité esthétique
- 13 ▶ **DES TRAJECTOIRES AU QUOTIDIEN**
Entr'actes
Événements de rue : les vols d'oiseaux, les fernands
L'écoute et la présence attentive
Le graphisme et les glissements de plans
- 17 ▶ **LA SCÈNE COMME NÉCESSITÉ**
Solos
L'élaboration d'un style : verticalité et volupté du sol
L'évocation autobiographique
- 21 ▶ **LES TRIOS ET LES PETITES FORMES**
Economie et contexte
Plusieurs esthétiques du trio : écriture, musicalité, matière
- 23 ▶ **L'ABSTRACTION ?**
Avis de vent d'ouest, force 5 à 6
Méfiance envers la narration
La danse comme rencontres et états émotionnels
- 27 ▶ **L'ACTE POLITIQUE**
Insurrection
L'affirmation d'une parole
Les premières improvisations dirigées
La composition pour de grands groupes
Une danse de contact en devenir

Répétitions de *Projet de la matière* - 2003 - S. Carnovali

- 31 ▶ **LE REGARD**
La Maison d'Espagne
Le point de vue - Le rôle du regard - La composition séquentielle
- 35 ▶ **L'IMAGINATION MATÉRIELLE**
Projet de la matière
L'imaginaire des éléments air, eau et feu
La mémoire des sensations - La lecture de Blanchot
- 39 ▶ **LA MUSICALITÉ DE LA DANSE**
trois boléros
Le rapport à la musique et au silence
L'affranchissement de la danse - Le phrasé
- 43 ▶ **L'ÉQUILIBRE DU TABLEAU**
Rien ne laisse présager de l'état de l'eau
L'influence de la peinture - L'agencement des images et des durées
La nécessité du cadre
- 47 ▶ **DES PRÉMICES À LA LUMIÈRE**
Le processus de création - Le sens vient de la forme
Une conception de l'œuvre à deux
Les créateurs associés : costumes et musique - La création lumière
Témoignages : Dominique Fabrègue, Oliver Renouf
- 53 ▶ Les aventures buissonnières d'Odile Duboc
Témoignages : Jean-Claude Berutti, Ludovic Lagarde
- 56 ▶ **LES INTERPRÈTES D'ODILE DUBOC**
- 58 ▶ **CHRONOLOGIE**
Créations - Événements - Commandes - Croisements
- 63 ▶ **QUELQUES RÉFÉRENCES**
- 65 ▶ **LE PROJET DU CCN DE FRANCHE-COMTÉ À BELFORT**



Villanelles - 1990 - C. Robin

« Je suis pour ainsi dire née sur une scène, j'ai toujours eu ce désir fou d'être sur la scène, bien qu'étant extrêmement timide : la scène était le lieu où je me sentais bien. » Odile Duboc se souvient d'avoir toujours dansé. Dès l'âge de quatre ans, elle pratique la danse classique ; elle a des facilités et du plaisir, mais avoue rétrospectivement une certaine paresse : elle arrivait en retard pour éviter les exercices fastidieux à la barre, les ronds de jambe, les battements ; elle préférait les traversées, les déboulés, « l'esbroufe » un terme tout provençal qui témoigne de ses trente-cinq années passées à Aix-en-Provence, années de gestation d'une œuvre à venir. Elle défiait là sa propre timidité et trouvait dans la danse un espace d'expression et de liberté : à treize ans, elle chorégraphie déjà.

C'est la pédagogie qui constitue sa véritable formation : en autodidacte, elle cherche sa danse au fil des ans. Parce que l'ennui la gagne, elle délaisse le classique pour une danse modern jazz découverte lors d'un court séjour à Paris, et teintée de quelques exercices de Joseph Russillo. En 1972, elle ouvre à Aix sa propre école, *Les Ateliers de la danse* et y enseigne à plein temps. Elle crée de nombreux spectacles de fin d'année. Pourtant, l'ennui la rattrape encore. Comment découvrir sa propre danse ou explorer le mouvement lorsque le geste semble codifié, lorsque le miroir impose une image et un modèle à suivre, lorsqu'une musique guide la danse ? L'enseignement se réduisait à une imitation peu satisfaisante.

Il faut attendre la rencontre avec une nouvelle pratique corporelle pour qu'advienne la secousse. Bernard Misrachi frappe à la porte de l'école en 1976, pour proposer une forme d'atelier théâtral issue de la technique de Jacques Lecoq donnant à explorer la mémoire rythmique des éléments - eau, air, terre, feu - dans des improvisations physiques et vocales, les yeux fermés. Odile Duboc découvre alors un nouveau corps poétique : l'exploration d'une respiration faite de suspens et d'apnées, la concentration d'une énergie qui part des entrailles, l'abandon du corps au sol ou son jaillissement, la conscience des espaces à l'intérieur du corps,

enfin, le plaisir d'une profonde ivresse à danser. La chorégraphe commençait ainsi à trouver sa propre danse. Les rideaux ont recouvert les miroirs du studio, le tourne-disque a disparu. « Je cherchais une façon de sortir de la reproduction du geste, d'inventer autre chose. J'entrevois un autre monde du côté de la danse américaine : Carolyn Carlson, Merce Cunningham ou Lucinda Childs... Je ne savais pas vers où me diriger. J'ai pensé trouver des solutions du côté du théâtre - celui de Bob Wilson me fascinait. L'arrivée de Bernard était inespérée : je lui ai ouvert les portes de mon studio. »

Il y aura plusieurs créations, avec Madeleine Chiche et Bernard Misrachi (*Passages*), Georges Appaix ou Josette Bai'z : *Itinéraire bis*, *C'est alors* (présenté en 1980 au Concours de Bagnolet), *Félicien peintre...* Mais Odile Duboc date ses débuts professionnels à sa rencontre avec Françoise Michel : *Langages clandestins*, son premier solo, est créé en 1981 dans le silence ; il est le fruit d'une élaboration commune où la danseuse se laisse diriger, conseiller, par ce regard critique et exigeant qui se pose sur sa danse ; leurs discussions et questionnements suscitent, enrichissent et accompagnent désormais la création.

Françoise Michel sort alors de l'école du Théâtre National de Strasbourg. Proche du milieu théâtral, elle ne connaît pas la danse et n'apprécie guère les éclairages figés dans lesquels l'art chorégraphique semble se cantonner : « je pensais qu'il fallait éclairer la danse autrement. Les contre-jours bleu nuit et les lumières rasantes couleur d'ambre inspirés de la danse américaine avaient envahi la scène chorégraphique. Je voulais éclairer la danse comme on éclaire le théâtre, avec des moyens autres. C'était aussi, sans doute, une façon de donner à la danse une dramaturgie. » L'art chorégraphique allait lui offrir une sorte d'espace vierge pour la création lumière et donner matière à exploration. Elle considère alors la lumière comme une écriture proche de la mise en scène. Elle commence à travailler pour les chorégraphes proches des *Ateliers de la danse*, tout en continuant d'éclairer le théâtre. Si, parallèlement, elle s'engage auprès de



Françoise Michel - Novembre 2006

nombreux chorégraphes (Mark Tompkins, Groupe Dunes, Georges Appaix, Daniel Larrieu, François Raffinot, Francine Lancelot...), sa rencontre déterminante avec Odile Duboc n'a pas d'égal : c'est le commencement d'un parcours commun, d'une longue collaboration qui ne se limite pas à la création lumière mais s'étend à la conception et à la réalisation des œuvres chorégraphiques.

En 1980, Odile Duboc a quitté Aix et son école et rejoint Paris, décidée à se consacrer à la chorégraphie. Avec Françoise Michel, elles répètent et travaillent au Théâtre d'En Face et fondent la compagnie Contre Jour, en 1983. Les créations se succèdent, dans des conditions souvent difficiles : *Avis de vent d'Ouest, force 5 à 6* (1984), *Une heure d'antenne* (1985), *Détails graphiques* (1987), *Il est huit heures moins quatre exactement* (1988).

Bien qu'*Insurrection* (1989) soit reconnue comme une œuvre majeure, la compagnie est au bord de la faillite. Aussi, la nomination d'Odile Duboc, en 1990, à la direction du nouveau Centre Chorégraphique National de Franche-Comté à Belfort, vient-elle à point nommé. En attendant d'obtenir un lieu de travail pour les danseurs et pour l'administration, les « Demoiselles de Belfort », pour reprendre le titre d'un film de César Vayssié, ouvrent « la galerie Contre Jour » (premier lieu de visibilité du Centre Chorégraphique) et travaillent dès 1992 dans un gymnase aménagé. Le bâtiment du Centre Chorégraphique avenue de l'Espérance sera inauguré en 1995, marquant une nouvelle étape dans cette collaboration artistique qui se poursuit depuis vingt-cinq ans.



Aucune création ne me semble avoir été faite sans référence consciente ou inconsciente à la précédente, ou sans référence à un travail bien antérieur.
Odile Duboc

Odile Duboc n'est pas de ces artistes dont l'œuvre se découpe en cycles ou en périodes. Dans son parcours, nulle rupture véritable, nul revirement, nul renoncement, mais la force d'une continuité. Son trajet créateur suit le lent cheminement d'une recherche qui s'affine au fil des ans. Elle creuse son sillon, dégage les strates successives d'un style qui lui est propre et déploie la singularité d'une esthétique sensible et néanmoins affirmée. Les œuvres qui jalonnent son parcours laissent l'impression d'une avancée sûre et tranquille où apparaît un certain nombre de préoccupations lisibles dans les titres : ils évoquent le temps, la durée (*Une heure d'antenne, Il est huit heures moins quatre exactement, Pour mémoire, Nouvelle histoire, Prolongations*), des trajectoires (*Vol d'oiseaux, Les Chemins de la caille, Déambulations en jardin béton, Détails graphiques*), des matières et des sensations (*Projet de la matière, Rien ne laisse présager de l'état de l'eau*) - le sable, le vent, l'eau -, des paysages urbains, des jardins, une *Maison d'Espagne*, ou bien la légèreté (*Folies douces, Juste un brin, Comédie*), le musical (*Villanelles, La Valse, trois boléros*), mais aussi l'urgence, l'insoumission (*Langages clandestins, Insurrection, Pour tout vous dire,...*).

Ces thèmes, ces matières, ces impressions s'entrecroisent ; leur présence est parfois discrète, mais peut soudain resurgir plus nettement. Car les œuvres sont la partie visible d'une recherche qui jamais ne s'interrompt ; elles mettent en évidence la permanence d'une quête qui prend aussi place hors du plateau, dans le travail quotidien avec les danseurs, professionnels ou amateurs. L'attention pour les œuvres ne doit pas faire oublier ce travail de longue haleine qui constitue leur socle. Le cours d'Odile Duboc, ses ateliers sur la recherche du mouvement, ses procédés d'improvisation... représentent une part importante de l'influence de la chorégraphe sur la danse contemporaine en France. Parce que sa danse s'était élaborée dans l'intelligence des logiques de son propre corps, Odile Duboc devait trouver les moyens de transmettre son goût personnel du mouvement. Elle a donc développé une

pédagogie inventée au service de l'œuvre, et dispensée généreusement. Sa technique n'a pas changé mais évolue par la conscience accrue, au cours du temps, de son propre corps. Son sens de l'enseignement est à la mesure de son influence indéniable sur les pratiques dansées d'aujourd'hui, au-delà de la diversité des esthétiques où cela a pu conduire. Les danseurs s'accordent tous pour reconnaître la qualité, la précision et la rigueur de son enseignement, souvent perçu comme la rencontre marquante avec une technique cohérente. Mié Coquempot écrit ainsi : « tu es, à mes yeux, une pionnière dans l'histoire de la danse contemporaine française, une femme de corps, de tête, de désir et de volonté. Une des rares chorégraphe à posséder et transmettre sa propre technique dont les créations se nourrissent, comme Trisha Brown ou Merce Cunningham ! C'est une manière particulière de vivre la danse en rayonnant par l'enseignement, la transmission, la composition, l'improvisation, la création et qui suscite en moi une grande admiration. » (mail du 5 octobre 2005)

La permanence de cette quête se traduit également par le souci de la mémoire et de la transmission. Odile Duboc continue de se référer à des œuvres plus anciennes, dans son cours, mais aussi sur scène. *Pour mémoire* (1993) ou *In situ* (1997) se construisent en effet autour d'extraits de pièces précédentes. Plus récemment, en 2003, elle reprend et transmet *trois boléros* et *Projet de la matière*. Pour mieux faire connaître sa danse, elle propose aussi à de jeunes danseurs en formation de traverser son écriture chorégraphique.

Chacune des pièces ici choisies sera l'occasion d'un éclairage particulier sur un axe important de l'esthétique dubocienne. Au-delà de la rencontre avec une œuvre précise - chacune a sa couleur propre, sa petite musique singulière -, s'amorcera donc une esquisse de l'art d'Odile Duboc.

« Autre figure du vol, et qui demeure pour moi un des plus beaux souvenirs de danse contemporaine, les *Vols d'oiseaux* d'Odile Duboc (1981) sur une place d'Aix-en-Provence. Réparties en plusieurs groupes, des phalanges de danseurs amateurs se livraient à une pure danse de déplacement, comme une compagnie d'oiseaux aimantée autour d'un signal unique. Là encore, c'était l'appui, jambes fléchies, d'une course de terre qui soufflait tout le vent de l'envol. Cette ventilation si miraculeuse dans la danse d'Odile Duboc est donnée de surcroît par les mutations de directions, surtout lorsque le groupe de danseurs, comme un seul organisme à antenne multiple, écoute la consigne rythmique secrète, qui va non seulement dévier leur parcours selon une étonnante volte directionnelle, mais surtout qui va disperser l'espace même, comme autant de particules pulvérisées. »
 Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles, 2000



Vol d'oiseaux - 1981 - C. Robin

Depuis ses débuts, Odile Duboc explore les espaces extérieurs. À Aix, La Rochelle, Paris ou ailleurs, dans des jardins, sur des places, souvent à des carrefours, elle propose des événements - nommés *Entr'actes* - qui se fondent dans le rythme des lieux. Que les danseurs épousent un geste quotidien légèrement accentué ou modifié par une temporalité étirée, ralentie, répétée, qu'ils traversent une place en un éclair avant de disparaître, il n'y a là jamais rien de spectaculaire. Loin d'une certaine tradition des « arts de la rue » qui voudrait faire de l'intervention artistique un événement qui interrompt le cours des choses, la chorégraphe imagine des situations discrètes. Il s'agit de faire surgir une poésie du quotidien, de donner à voir et sentir les rythmes qui nous habitent, nos postures, de dessiner des trajectoires éphémères... La structure des villes devient alors un vaste cadre pour le regard, qui se pose ainsi sur la danse de manière imprévue, sans qu'aucun point de vue ne soit jamais privilégié. En retour, l'extension d'un mouvement, son orientation ou ses dynamiques variées, proposent de nouveaux espaces à l'intérieur de l'architecture d'un lieu. Les lieux publics, les flux urbains, nos gestes inconscients en ressortent révélés.

En amont des *Entr'actes*, le *Vol d'oiseaux* présenté à Aix en 1981 continue de fasciner et nourrir l'imaginaire de la chorégraphe, sur scène comme *in situ*. Il y a le graphisme des trajectoires des danseurs qui dévalent la pente de la place des Cardeurs et le déploiement commun du groupe. Ces courses courbes et rapprochées dessinent un jeu de pleins et déliés selon que l'envolée se fait plus légère, que le groupe ralentit et s'épaissit, que l'ensemble, à l'unisson, se resserre ou se disperse. Les variations de vitesse, l'accélération et la décélération, produisent des glissements de plans du proche au lointain. Cette image s'accorde à son sens de la musicalité et du traitement de l'espace.
 Les *Entr'actes* accueillent les fernands.

→ Fernand

*Figures majeures de l'univers dubocien, les fernands constituent le petit peuple des Entr'actes. Ce ne sont pas des personnages au sens propre ou théâtral du terme mais plutôt des présences, des silhouettes qui permettent le traitement de gestes fonctionnels. Ils sont caractérisés par une attitude simple ou une série de mouvements quotidiens élémentaires empruntés à l'univers où ils sont mis en situation (jardin public, rue, terrasse de café...). Le fernand est toujours accompagné au moins d'un double car c'est la juxtaposition de deux ou plusieurs fernands qui permet de créer le décalage avec les personnes présentes autour d'eux, décalage par lequel se télescopent réalité et fiction.**

Derrière ces « fernand-pelouse, fernand-banc, terrasse ou journal », ne se cache aucune figure héri'dique mais l'affirmation d'un corps dansant à l'écoute de l'autre et de ce qui l'entourne. Le fernand pourrait passer inaperçu tant il coïncide avec ce qui l'entoure. Il exige pourtant un travail tout en finesse, une attention constante aux espaces, aux distances, une conscience aiguë du propre corps et des rythmes alentours. Il considère enfin que les passants, devenus spectateurs malgré eux, font partie du paysage ainsi révélé.

Odile Duboc aime encore partager ce travail avec de nouveaux danseurs et amateurs ; il permet de développer cette présence attentive à l'espace, à soi, aux autres. Il sous-tend sa pédagogie, en insistant sur la conscience de l'instant présent et des modifications infimes du paysage provoquées par le geste. C'est cette bascule de l'espace, porteuse d'émotion, que trois cents danseurs amateurs donneront à voir en septembre 2007 dans *La pierre et les songes*, à la porte de Brisach, site historique de Belfort, et dans plusieurs lieux de Franche-Comté et du Jura Suisse.

* Philippe Le Moal, *Petit lexique dubocien*, 1989, inédit.

ENTRETIEN

Julie Perrin ▶ Vous n'avez cessé, depuis vos débuts, d'intervenir *in situ*.

Odile Duboc ▶ *Entr'actes* est le titre générique de toutes ces situations dans les jardins, sur les places, mais il y a parfois un nom plus spécifique, comme *Déambulations en jardin béton, 7 jours / 7 villes* ou *Un week-end à Luxeuil*. Je me souviens d'une des premières fois où nous avons exploré ce genre de situation, à Paris en 1983, dans quatre lieux différents. C'était très intimiste, on n'avait demandé aucune autorisation et donc envoyé très peu de cartons d'invitation !

Françoise Michel ▶ Et de toute façon, cela fonctionne mieux lorsque le public n'est pas prévenu et qu'il découvre des fernands au hasard de son déplacement.

OD ▶ Il y avait deux « fernands attaché-case et jogging » dont la course le long du parc de l'avenue Gambetta nous prévenait de l'arrivée d'un gardien : nous faisons les fernands sur les pelouses interdites !

Pour le « fernand-journal », on s'est rendu compte que la matière et la taille du journal tenu par chacun doivent être identiques. Le « fernand-glace » était le pire à organiser : il fallait que vingt danseurs se retrouvent en même temps à manger une glace devant l'œuvre de François Bouillon à Aix ! On avait repéré tous les marchands de glace du quartier.

Il faut rappeler que j'étais dans la rue parce que je n'avais pas de lieu où travailler. J'improvisais déjà en extérieur à Aix, avec Georges Appaix, dans des situations poétiques placées dans le contexte de la rue. C'était aussi une époque très influencée par Bob Wilson. On était dans cette intemporalité fascinante. Mais c'est davantage mon observation de la rue qui m'a incitée à inventer les *Entr'actes*, à révéler la coïncidence des gestes.

• • • • • ◀

L'expérience des fernands et des vols d'oiseaux est toujours présente quand je danse pour Odile Duboc. Elle concerne l'écoute, autrement dit, cette attention kinesthésique à soi et à l'autre. J'ai fait travailler beaucoup de danseurs amateurs ou encore des comédiens dans cette direction. Et à chaque nouvelle création, revient toujours ce souci d'une écoute fine, d'une disponibilité très grande : il faut sortir toutes ses antennes.
Stéfany Ganachaud (interprète)

« ...Les danseurs ont peuplé l'espace de fragments d'horizons divergents. Avoir accès aux lieux neutres, un jardin, un escalier, exige beaucoup de veille impersonnelle. C'est presque insoutenable que voir soudainement, calmement, tous ces mouvements au-dehors. La beauté y côtoie la menace d'un non-sens : entre l'émotion tendue et discrète et le néant de ces lieux publics, la frontière est infime. Un geste en trop, trop d'attention, et un goût de sable peut vous venir à la gorge, aux yeux...»

Bernard Rémy *L'Amour en ce jardin*
Pour la danse, octobre 1983

→ Rue

*C'est la rue elle-même, souligne Odile Duboc, qui l'a incitée à inventer ses Entr'actes. Elle y trouve des distances, des dimensions, un volume spatial et sonore offrant de multiples possibilités. Dans la rue, tout est naturellement fugitif, circonstanciel, miraculeux : il suffit de savoir regarder pour s'émerveiller. Mais derrière cette fascination de la rue, il y a aussi une philosophie : pour Odile Duboc, l'art est inséparable de la vie.**



Entr'actes - 1983 - C. Robin



Odile Duboc avoue qu'elle n'apprécie guère la surexposition de soi que suppose bien souvent la forme du solo. Il favorise la focalisation du regard sur le seul interprète dont le corps risque d'absorber toute l'attention du spectateur. La chorégraphe redoute la mise en scène d'un ego, au détriment de la danse. « Je n'ai jamais fait de solo pour personne, car je ne m'en sens pas capable. Aujourd'hui je m'expose avec *Echappée*. Faire un solo pour quelqu'un, c'est aussi s'attacher à ce qu'il est, comprendre ce qui l'intéresse. Mais j'essaie aussi d'apporter ce en quoi je crois, travailler l'intériorité et la façon d'être dans l'espace. Ce n'est plus mon projet, mais un temps de rencontre. » Si pour la première fois elle accepte de chorégrapier pour un seul danseur (Ahmed Khemis dans *Echappée*, 2005), elle a elle-même choisi, à quatre reprises, de présenter des solos. Qu'ils soient de courtes pièces ou des spectacles d'une heure, qu'ils aient été suscités par une commande ou relèvent d'un choix direct de la chorégraphe, ils répondent toujours au désir d'explorer un questionnement artistique ou d'approfondir une recherche. « Odile fait un solo tous les dix ans, note Françoise Michel, ce n'est pas une performance, mais un état de grâce. »

Langages clandestins puis *Et couleurs, et sons, et...* ouvrent son parcours chorégraphique. Ces deux premières pièces sont sans doute le moment de la recherche et de l'affirmation d'une identité esthétique. Un langage personnel s'y élabore profondément. Plus tard, viendra le temps de le transmettre à d'autres.

Langages clandestins, créé au Théâtre Dunois à Paris en 1981, frappe aujourd'hui par sa grande similitude avec les qualités gestuelles des pièces successives. L'on songe à la danse de *Projet de la matière* ou *Pour tout vous dire*,.... Ce solo semble rétrospectivement dévoiler un programme poétique. Sans musique, une danse lente, au sol, alterne avec une danse debout, graphique, faite d'une suite

de petits pas rapides, de tours, de déplacements en lignes droites ponctués d'arrêts et de ruptures de rythmes. On y trouve ainsi les deux pans d'une recherche : d'une part, cette danse très écrite qui prend appui sur la verticalité et que l'on retrouvera très fortement affirmée jusqu'à la fin des années 1980. D'autre part, cette volupté du sol qui est le ressort de la danse dubocienne, un sol dans lequel le danseur puise son énergie en lui abandonnant une partie de son poids pour mieux alléger le reste du corps. Odile Duboc a ici largement délaissé le rapport au sol de la danse classique. Elle fonde dans le sol pour mieux s'en extirper. Elle évolue en une onde lente et fluide que l'élan d'un buste ou des jambes nourrit de légères accélérations. Ce passage reflète sa découverte intime du rapport aux éléments, il « livre des états affectifs, un profond plaisir à danser et à être ». Il n'y a pourtant nulle complaisance dans cet abandon qui se double d'une grande exigence ; l'expression de l'intériorité n'est pas démonstrative mais passe par des variations subtiles de rapports au poids, à la respiration, à la musicalité. Elle fait aussi surgir des paroles murmurées, un rire et un chant comparable à celui qui accompagne aujourd'hui son cours technique.

« Dans *Langages clandestins*, commente Odile Duboc, le passage au sol est très semblable, techniquement, à ce que je fais aujourd'hui. Je pensais que ce rapport au sol s'était défini avec *Projet de la matière* mais j'ai eu la surprise de découvrir, en voyant récemment des vidéos de 1981, que c'était déjà présent, dès le moment où j'ai découvert le travail sur les éléments dans les années soixante-dix. J'ai pensé mon rapport au sol directement en mouvement, et non, comme on l'expérimente souvent, le corps immobile et allongé, prenant conscience de son poids. Je n'avais pas oublié ce plaisir du sol mais je ne le faisais pas travailler à mes danseurs : j'étais davantage dans une écriture qui prenait appui sur la verticalité. Ce solo est très chargé intimement. Cette danse au sol livre tout un affect, des tas de sentiments. Quand je danse au sol ou improvise, ça n'est pas technique, je pars, je voyage. »



Langages clandestins - 1981 - M. A. Parkinson



Et couleurs, et sons, et... n'a pas été filmé, mais quelques souvenirs remontent : Odile Duboc évoque cette soirée partagée avec Stéphanie Aubin au Théâtre d'En Face, en 1981. Le solo reprenait un état constant de fernand - second pan fondamental de son esthétique. La main droite dans sa poche (une contrainte inspirée par le solo de Stéphanie Aubin qui dansait un œil caché par un bandeau), elle jouait de courbes et suspensions. Une musique improvisée par Hélène Bass au violoncelle pénétrait du dehors. Odile Duboc regardait par la fenêtre, tandis qu'imperceptiblement, la nuit tombait. « Le soleil se couchait, c'était vétuste et très beau, Françoise avait reproduit un rayon de soleil qu'elle maintenait d'une façon étonnante. »

Overdance est une commande de la revue *Pour la danse*, un hommage à Nijinski demandé à huit chorégraphes : Andy De Groat, Michel Kéléménis, Daniel Larrieu, Mathilde Monnier, Hervé Robbe, Karine Saporta, Mark Tompkins et Odile Duboc. C'est 1989, l'année d'*Insurrection*, il y a peu de temps et le solo sera en partie improvisé, avant de s'affiner au fil des représentations (il sera intégré à *Repères*). Si la commande n'est pas suivie à la lettre, le solo s'inspire néanmoins de l'élément féminin présent chez Nijinski ou évoque la Russie par la musique de Chostakovitch. Cette méditation intuitive rappelle les images de *Petrouchka*, d'un corps pantin laissé soudain pantelant contre un mur, mais encore agité de quelques soubresauts. Il y

a aussi l'excès d'une « overdance » (un trop-danser) qui emporte le corps dans un tourbillon incontrôlable, dans un transport concentrique, dans cette urgence à danser qui caractérise si bien le parcours d'Odile Duboc.

« ...Duboc est trop fine pour citer des pas, attitudes ou rôles de Nijinski : elle se livre à une méditation très personnelle, hachée, douloureuse, figeant soudain dans une immobilité angoissée des instants de danse fluide, heureuse. Elle ne se souvient pas d'un autre : elle semble au contraire une amnésique qui chercherait avec effort, à travers son corps, à retrouver des bribes d'elle-même... »

Sylvie de Nussac, *Quelques pas dans la mémoire*
Le Monde, 17-18 mars 1991

C'est une invitation de Stéphanie Aubin qui conduit Odile Duboc à créer, en 2001, son dernier solo à ce jour. « Seul un solo créé et dansé par moi entrain dans le cadre de cette proposition à l'échéance brève ». *Pour tout vous dire...* conversations chorégraphiques d'Odile Duboc devient l'occasion pour la chorégraphe de remonter sur scène, elle qui, à partir d'*Insurrection*, a du souvent s'en éloigner pour avoir un regard sur ce qui se crée.

« Dans *Pour tout vous dire...* on s'est d'abord posé la question du sol : depuis *trois boléros*, on utilisait des sols spécifiques, recouverts de toiles, de tissus... On a choisi un pongé de soie noire, image d'une certaine volupté du sol. J'ai désiré me glisser dans des états de corps que les interprètes ont traversé dans mes pièces. Je ne veux plus faire de danses techniques, mais je voulais retrouver des moments qui m'avaient émue. » La chorégraphe désire donc nous dire son envie de danser, de traverser des danses vécues par procuration : la musicalité du duo d'Anne-Karine Lescop et Stéphane Imbert ou l'envol de Brigitte Asselineau dans *Projet de la matière*, l'intimité de Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh dans *trois boléros*, le poids et le vertige d'une main, celle de Françoise Rognerud, assise à sa table, dans *Le Pupille veut être tuteur*, ou encore la chaconne de l'opéra *Cadmus et Hermione*. Mais derrière cette légèreté, cette douceur d'un sol recouvert d'une soie noire chatoyante, il y a aussi une certaine gravité, une inquiétude peut-être, et la nécessité de dire l'endurance qu'exige la direction d'un centre chorégraphique. Ce solo est aussi une évocation autobiographique. On y trouve autant de détermination, de résolution et résistance (un combat de boxe) que de rêverie, d'abandon, de poésie. Reste l'énigme d'un pantin nommé Marguerite (un double ? un complice ?) qui nous tourne le dos et disparaît lentement aux côtés de la danseuse.

« ...Buste campé dans un bassin entier, sa silhouette est sobre, que toutes les dimensions traversent par ce tronc concret comme abstrait. C'est tout d'elle qui oscille, tournoie à peine, menace de se renverser, bascule subrepticement, se découvre réorienté, se déséquilibre à nouveau, plonge et remonte, dans une architecture du libre flottement maîtrisé, boudant aussi bien la chute que la langueur. Dans cette philosophie du suspens et de l'interstice, la lecture s'évoque, livre en main, et l'écriture se trace, émouvante, dans la musicalité de bras nus, peu galbés, veinés, presque flétris. Grande danse de la maturité... »
Gérard Mayen, *La Soie, le muscle et la philosophie*
mouvement.net, 19 juin 2003



Avanti - 1995 - C. Robin

►

FM ► Si le solo apparaît de façon parcimonieuse dans nos créations, il faut s'interroger sur une autre forme, peut-être plus décisive : le trio. En 1988, on a créé *Il est huit heures moins quatre exactement*, dansé par Odile Duboc, Cécile Thiéblemont et Mark Tompkins. En 1994, Brigitte Asselineau, Françoise Grolet et Stéphane Imbert dansaient *Juste un brin*. En 1995, c'est *Avanti* pour Stéphane Imbert, Anne-Karine Lescop et Sylvain Prunenec. En 2001, le trio de Bruno Danjoux, Stéfany Ganachaud et Françoise Rognerud est le fruit d'une création commune entre les interprètes, Odile et moi-même : *J'ai mis du sable exprès, vite fait, comme ça dans mes chaussures*. Enfin, une commande de l'Ircam et du Centre Georges Pompidou en 2003 donne lieu à *trio 03*, dansé par Bruno Danjoux, David Drouard et David Wampach.

OD ► Les trios ont toujours été le résultat d'opportunités - une résidence à Aubusson, chez Philippe Brzezanski et Daniel Gillet en 1988, une commande de Danse au cœur en 1994, une proposition de spectacle jeune public en 2001, une suggestion, une invitation... C'est toujours l'occasion d'une rencontre entre interprètes, entre personnalités, l'occasion d'un travail en petit nombre. Les temps de création ont souvent été très courts : une semaine pour *Juste un brin*.

JP ► J'ai l'impression que vous associez le trio à une petite forme : seules *Il est huit heures moins quatre exactement* et *J'ai mis du sable...* sont des pièces longues.

OD ► C'est vrai. Ces formes courtes peuvent ensuite être intégrées à des spectacles composés de différentes créations : *Brins d'histoires* fait ainsi se succéder *Juste un brin*, *Avanti* et *Folies douces*.

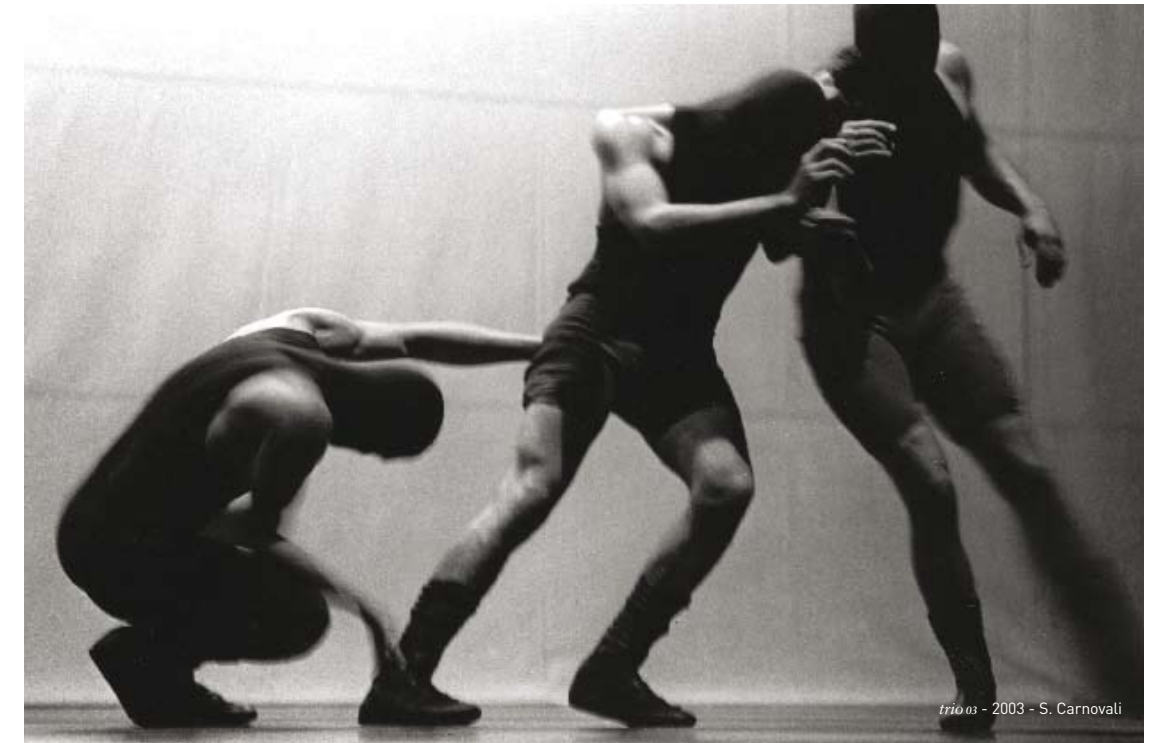
FM ► Le trio peut être une réponse économique à un contexte difficile (en 1988, on avait très peu de subventions) ou à une commande qui rend possible une nouvelle création. Cela peut aussi être l'occasion de travailler en peu de temps, avec peu de moyens.

JP ► Les trois trios qui ponctuent votre parcours sont chacun d'une facture radicalement différente. *Juste un brin* se situe du côté d'une écriture ciselée, d'un jeu géométrique autour du triangle et de la ligne. La succession de petites sections révèle un graphisme fin - précision du geste, des temps, de l'espace, des distances, des orientations et directions.

FM ► C'est le principe de cette composition : il n'y a qu'une phrase déconstruite et reconstruite, un triangle qui se déplace. C'est très dur à danser.

OD ► Le sous-titre caché est «juste un brin de danse, juste un brin de musique, juste un brin de rencontre». Il n'y a qu'une seule rencontre, un porté éclairé dans l'instant de son apparition.

JP ► *Avanti*, quant à lui, n'est que rencontres. Le trio se nourrit d'élans successifs, de mouvements contagieux qui s'emboîtent et s'enchaînent d'un danseur à l'autre. Aller vers l'autre, repartir, s'interrompre, reprendre : c'est très vif et fluide. La relation entre les trois danseurs de *trio 03* est d'une autre nature : ils forment une masse commune qui se modèle lentement et s'étire selon les jeux de force. La pénombre rend difficile le détachement d'une figure et accentue l'effet de masse et de matière. On pourrait voir dans ces trios la marque d'une recherche sur le rapport entre danseurs qui évolue au



trio 03 - 2003 - S. Carnovali

fil du temps : d'abord une écriture de l'unisson au dessin précis, puis une fluidité dans les rencontres et l'accord des élans, enfin un travail profond sur le poids, la matière commune formée par le contact entre plusieurs danseurs.

OD ► Au départ de *trio 03*, il y avait ma fascination pour la fin de *J'ai mis du sable...* qui venait elle-même du désir de retrouver la sensation d'un court trio qui appartenait au premier *boléro* : c'était l'idée d'une danse, comme des vols d'oiseaux, où les interprètes seraient toujours reliés par un lien invisible. Je voyais une fluidité bouillonnante. Et puis le choix de la distribution, mais surtout le tableau *Les Lutteurs* de Natalia Gontcharova ont apporté un nouveau désir : la fluidité a laissé place au poids, au porté, et une lenteur est peu à peu apparue. Le défi était de transposer en un trio le corps à corps habituel des lutteurs.

FM ► On a finalement créé peu de duos.

JP ► Mais il y a beaucoup de duos à l'intérieur des œuvres.

OD ► Oui, surtout dans le premier *boléro*, *Codicille* ou *La Maison d'Espagne...* Mais ça fait rarement l'objet d'un spectacle entier ; la seule fois où j'ai vraiment travaillé sur la forme du duo, c'est avec Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh, dans le deuxième *boléro*.

FM ► On n'a jamais nommé « duo » ces moments à l'intérieur des œuvres. Chez Odile,

la notion de groupe et d'imbrication importe davantage. Je retiens une entité globale et non la succession de petites formes.

OD ► Je travaille toujours avec tous les danseurs ensemble, alors que la plupart des chorégraphes ne convoquent pas systématiquement la totalité des interprètes. C'est une volonté... et c'est du luxe financièrement ! De là peuvent émerger duos ou trios. Voir un duo seul m'intéresse moins que de le laisser vivre en même temps qu'une autre chose.

Le nombre d'interprètes est important. Il m'inspire en amont, mais change ensuite souvent. J'ai toujours l'idée que je ne veux pas de chiffres pairs, même si finalement il y a des créations à six, dix, douze, vingt... ! Le 3 est un chiffre fascinant qui libère du 2 + 2. On peut jouer sur les différentes combinaisons : 3 pour l'unisson, 2 + 1 ou 1 + 1 + 1. Le chiffre 7 permet aussi cette variété.

JP ► Ce jeu sur le nombre est-il lié à ce que vous nommez l'abstraction ?

. ◀



L'ABSTRACTION ?

Avis de vent d'ouest, force 5 à 6

.....
Avis de vent d'ouest, force 5 à 6

Avec G. Appaix, O. Duboc, A. Fournier, C. Gruyer,
P. Luce [danseurs] et D. Loubaton [comédien]

Musique : Bruckner, Chostakovitch, Kodaly, Sibelius

Costumes : P. Cauchetier

Lumière : F. Michel

55 minutes, 1984
.....

[*Avis de vent d'ouest, force 5 à 6*, créé en 1984, réunit six interprètes dont un comédien qui se fond parmi les danseurs. La chorégraphe a ordonné sa structure à partir d'une phrase dansée à l'unisson au début du spectacle. Celle-ci sera modifiée, déstructurée, réordonnée par chacun des interprètes pour obtenir autant de partitions singulières qui se combineront entre elles. L'idée de départ est une « photographie » qui revient à quatre reprises en même temps qu'une valse de Sibelius, et entraîne à chaque fois vers de nouvelles situations. La pièce repose sur cette composition abstraite, dont les lignes, les densités musicales et dynamiques, fondent l'émotion. La modulation des configurations spatiales, des flux du mouvement et des intensités lumineuses instaure un paysage sensible qui éveille la sensorialité du public.

On retrouve cette gestuelle dubocienne en déplacement horizontal présente dès *Langages clandestins* : la danse se développe dans une grande mobilité des jambes, parfois de simples marches, rythmées de suspensions. Pourtant, sans cesse, le corps semble céder à l'attraction du sol, entraîné par le buste courbé vers l'avant. On retient ce mouvement emblématique d'*Avis de vent d'ouest, force 5 à 6*, dans lequel Odile Duboc se reconnaît particulièrement aujourd'hui : la tête est baissée, les bras relâchés ; le danseur chute sans dramatisation et repart aussitôt. Une bande son fait entendre des bribes radiophoniques de météo marine (auxquelles la pièce doit son titre), entrecoupées de musiques diverses (Bruckner, Sibelius, Chostakovitch), laissant se dégager de la pièce une poésie à la limite de la nostalgie.

Que la pièce ait été bien reçue ou non par la presse, elle est toujours jaugée en référence aux *Entr'actes*. Odile Duboc semble devoir être classée parmi les chorégraphes de rue et l'on peine alors à lire autre chose en sa danse que des gestes quotidiens de danseurs-passants. « Il a fallu casser ces images de fernand et de rue pour obtenir la reconnaissance d'Odile comme chorégraphe, se souvient Françoise Michel. On donnait à voir autre chose sur scène que la critique n'arrivait pas à percevoir comme tel. » Car la matière de cette danse est ténue, non démonstrative, alors que « cette époque, celle de Régine Chopinot, de Daniel Larrieu, est celle d'une danse plus arrogante, avec une vraie vitalité, une danse nouvelle au vocabulaire ludique, note Odile Duboc. Je ressens dans ma danse, en revanche et malgré moi, une base classique : on retrouve des jetés, des petits pas... même si c'est orienté d'une façon contemporaine. » *Avis de vent d'ouest, force 5 à 6* peut apparaître aujourd'hui comme une recherche sur la variation autour d'un thème central et récurrent, un jeu abstrait avec la forme.]

►

OD ► Quand je dis que je travaille sur l'abstraction, je veux signifier que je ne suis pas dans la narration. J'ai fait des petites pièces, *Rive gauche, Primum saltare*, par exemple, qui sont plutôt abstraites. *Juste un brin* est parfaitement abstrait : c'est la force de l'unisson, de la répétition... c'est dans la forme. Les fernands ne sont pas narratifs à l'origine, même si les «fernands-mariés» qui sortaient de l'église à mobylette semblaient ouvrir un récit. *Avis de vent d'ouest...* parle plus clairement de sentiments, et de l'itinéraire de nos vies qui tient souvent à des rencontres hasardeuses...

Tous mes spectacles sont faits de rencontres et nourris de sentiments, mais ça ne signifie pas qu'ils sont dans la narration. Il y a un certain illogisme dans cette succession de situations sans début ni fin.

FM ► On était parties de la thématique du hasard. Que peut-il advenir à partir d'une même situation ou « photographie » de départ ? C'était un jeu d'hypothèses que l'on tentait de réaliser. « Et si j'avais rencontré quelqu'un d'autre, et si j'avais emprunté une autre route, et si j'étais partie une seconde plus tôt, ...quelle aurait été ma vie?»

OD ► *trio 03* est complètement abstrait, comme *Projet de la matière* où les corps sont immatériels.

FM ► Pourtant ces danses me racontent quelque chose. Je vois Brigitte Asselineau et son rêve d'envol...

OD ► Oui, contrairement à ce qui a été dit dans la presse, je me sens éloignée de l'abstraction de Merce Cunningham. Chez Trisha Brown, la danse est très abstraite et pourtant très humaine. Chacun apporte sa réponse à l'abstraction.

Pour les « portés liquides » de *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau*, j'ai demandé aux danseurs d'être dans le sentiment, de réinventer à chaque fois l'objet du désir avant de prendre l'autre dans ses bras. Mais ça ne doit pas être sur-joué, montré, exposé. C'est une question d'émotion : traverser l'instant présent quand on se retrouve face à l'autre. J'entends par là une qualité physique relative à l'émotion - l'émotion comme état de corps.

FM ► Comme Fassbinder dans ses films, tes créations sont l'occasion de revivre des situations, que tu ne peux précisément nommer, mais qui t'ont touchée dans la vie.

OD ► Je m'offre le plaisir de les revivre à chaque spectacle.

◀

→ Trace

*Dans sa danse, le trait n'est jamais appuyé. Comme lorsqu'on chante une chanson à mi-voix, sans articuler les paroles, pour retrouver l'air seulement, la danse dubocienne fredonne : jeu d'espace et de rythme où la forme des corps s'estompe pour ne laisser à l'œil que la trace du mouvement à saisir, image volatile qui déjà s'évapore dans le souffle du mouvement suivant. Se situant au-delà de la narration, la danse dubocienne n'est jamais illustrative. Elle n'a guère besoin d'accessoire ou d'intrigues : l'émotion y est l'émanation immédiate du mouvement.**

→ Contrepoint

*Dans la vie, tout est contrepoint, c'est-à-dire opposition', remarquait dans ses notes le compositeur Glinka, opposition dans le sens où des voix différentes chantent différemment sur un même thème. Cette remarque pourrait être la devise d'Odile Duboc, elle qui cherche à restituer par la danse la diversité et la complexité des émotions humaines. C'est ce qui explique son intérêt pour des univers comme celui de la radio, sujet à tous les brouillages, à toutes les interférences, ou celui de la rue qui propose des sources multiples de lumière, de mouvement et de son s'opposant en permanence. Mais quelle que soit la complexité de l'univers abordé, en transposant avec subtilité sur le plan chorégraphique les lois du contrepoint musical, Odile Duboc parvient à rendre accessible, voire lisible, cette complexité sans pour autant la dénaturer ou la simplifier.**



Juste un brin - 1994 - C. Robin

*Insurrection*

Avec M. Beleksir, N. Benchorf, N. Collantès, M. Corbel, C. Proust, V. Druguet, J.P. Gilly, L. Giraud, C. Gruyer, E. Huynh, S. Lemaire, D. Loubaton, P. Luce, N. Macleay, Nuch, S. Onckelinx, J. Penttila, S. Prunenec, P. Usseglio, D. Verpraet

Recherche dramaturgique et littéraire : Ph. Le Moal

Musique : J.J. Palix et E. Couturier (et les musiques de Cassiber, Chostakovitch, Mathew)

Costumes : F. Drachsler assistée de S. Alziary

Lumière : F. Michel

80 minutes, 1989

[Vingt minutes pour vingt danseurs - telle est la proposition de la Biennale du Val-de-Marne faite à plusieurs chorégraphes, pour 1989. Odile Duboc accepte le défi de créer pour un grand groupe et convient, avec Françoise Michel et Philippe Le Moal de profiter de la proposition et d'en élargir la portée : les vingt minutes de *Codicille* succéderont ainsi à « l'ordre établi » et « l'insurrection » pour former une pièce à part entière - *Insurrection* -, dont la maîtrise vaudra la reconnaissance de la profession comme du public.

C'est le bicentenaire de la Révolution française mais la chorégraphe entend traiter le mouvement insurrectionnel d'une façon chorégraphique, loin de toute commémoration ou illustration directe. La réflexion sur le groupe et sa structure soutient un propos politique qui dépasse la seule référence historique. La chorégraphe écrit alors : «...l'ordre chorégraphique établi, ma situation présente, tout aujourd'hui m'entraîne dans une marée de désirs chorégraphiques dont certains éléments latents n'ont jamais été affranchis : ce jour veut que je parle et qu'on reconnaisse mon langage. » (13 mai 1988). Le souffle et l'élan conduisant au soulèvement s'avèrent donc tout autant personnels.

« L'ordre établi » s'appuie sur la danse régulière et uniforme d'un groupe ordonné avec précision. L'unisson parfait confine à l'homogénéisation des corps. Le costume contraint les danseurs - pieds emprisonnés dans des sabots en forme de pavé, coiffes mordorées, bandelettes roses enroulées autour des costumes gris. Enfin, la répétition entêtante de trois notes de violoncelles enserme l'ensemble. Les décrochements sans élans, les corps infaillibles (déplacements inexorables, attitudes, relevés, dégagés, ports de bras...) participent à la mécanique implacable d'une logique sans issue. Une force immuable se dégage de cette danse, suscitant tout à la fois fascination et rejet. Face à ce mécanisme bien huilé, on éprouve une puissance hypnotique aussitôt doublée d'une inquiétude : cet « ordre établi » tient de l'armée en marche - déploiement régulier, avancée frontale, répétition du geste... Les ressorts de cette chorégraphie renvoient aux rouages d'une machine sociale, mais également à un certain académisme dont se méfie la danse contemporaine de cette époque, qui cherche à se libérer de certains codes classiques.

L'enrayement - le grippage - viendra d'une chute, comme dans *Le Sacre du printemps* de Nijinski. Progressivement, mais non sans heurts, les danseurs abandonnent leurs carcans, tandis que l'espace si frontal et compact au départ, se disloque. Des clans se forment et l'insurrection s'organise. Les portés sans passion de « l'ordre établi » laissent place à des rencontres houleuses et parfois fraternelles. La confrontation des corps, dans l'« insurrection », annonce la quête d'un autre rapport entre les danseurs, la nécessité d'un contact. Les visages sévères se dénouent. Pourtant, les traces de « l'ordre établi » ressurgissent çà et là, comme une faiblesse, un renoncement à la résistance. Et le retour de tous, face au public, dans l'agencement ordonné d'une marche lente, signale la défaite du soulèvement. Sonia Onckelinx, ultime résistante roulant au sol, est ignorée et piétinée par la masse. Une masse encore fragile mais qui porte déjà la marque d'une résignation, d'un retour inéluctable à l'ordre précédent. Un chant partisan italien tente pourtant de souder la communauté, de la ramener au souvenir de la révolte collective.

Codicille clôt la pièce. Il repose sur l'agencement de petites danses proposées par les interprètes. Echanges de regards complices, sourires, rencontres, le groupe en cercle ou rassemblé encourage les danseurs en piste. Une petite communauté solidaire se constitue librement. Les individus y rayonnent. « Odile propose là une autre vision du monde, commente Françoise Michel. Après l'échec de l'insurrection qui aboutit au retour du modèle oppressif, elle tente de construire un monde plus intelligent, plus ouvert, fait de regards, d'écoute, de dons ; c'est un monde de rêve totalement utopique. »

La structure d'*Insurrection* vient confirmer le goût d'Odile Duboc pour les ensembles et amorce un tournant dans sa façon d'envisager le travail avec les interprètes. D'abord, elle sort du plateau afin de régler la chorégraphie. Ensuite, bien qu'une partie de la danse soit toujours proposée par la chorégraphe, elle donne désormais une plus large place à la recherche de ses interprètes qui vont inventer leurs propres matériaux. La construction chorégraphique relève alors de la sélection puis l'agencement des éléments proposés. Les pièces suivantes feront alterner ces deux tendances et Odile Duboc reconnaît que son écriture disparaît peu à peu, au profit d'improvisations et compositions dirigées dans lesquelles elle oriente ce qu'elle désire voir, mais accepte également de se laisser surprendre.

La composition pour de grands groupes caractérise sans doute l'écriture dubocienne : elle témoigne, dit la chorégraphe, de ses aspirations intérieures portées par des flots d'énergie et elle accroît la « puissance de perception ». Nappes successives, canons, décrochements, tuilage ordonnent les ensembles qu'une respiration commune réunit. Suspensions, syncopes et contrepoints rythment la mélodie formée par la danse et une chute, bien souvent, vient interrompre ou ponctuer l'élan. Douce descente au sol dans le troisième *boléro*, chutes explosives dans *J'ai mis du sable...*, chutes succédant au decrescendo d'une course... l'espace bascule entre verticalité et horizontalité. Déjà, dans *La Valse*, la chorégraphie reposait sur le glissement des corps, sur ces vertiges subtils alimentés sans cesse par le jeu des danseurs avec la gravité. Un fil invisible semblait toujours relier les quatre interprètes dans leurs trajets communs ou décalés. Comme Trisha Brown, Odile Duboc utilise l'image des bancs de poissons que nulle dispersion ne parvient à véritablement séparer.]

→ Danseur

*Odile Duboc n'aborde jamais la danse sans partir du corps du danseur, non en tant que forme mais essentiellement à partir de ses trajectoires, de son énergie, de sa musicalité. Pour elle le danseur n'est pas lié à la forme mais à l'ensemble. Tantôt un parmi les autres, tantôt autre parmi les uns, il est une sorte d'instrument de musique qui développe en accord ou en désaccord avec l'orchestre, en contrepoint ou selon toute autre forme, un processus musical, mélodique, rythmique.**

Insurrection est ma première pièce avec Odile, après trois créations chez Claude Brumachon, Josette Bâiz puis Georges Appaix. Depuis, j'ai chaque année dansé pour elle. C'était difficile techniquement : sa danse exige un centre du corps très fort. Les pièces plus anciennes, celles dans lesquelles elle dansait, et que j'ai découvertes dans Pour mémoire ou dans son cours, sont encore plus difficiles. C'était autant la rencontre d'une technique, d'une façon de travailler que d'un groupe énorme, constitué de fortes personnalités. J'appartenais désormais à une communauté de danseurs et cela s'accompagnait d'une prise de conscience politique.

Vincent Druguet (interprète)



►

OD ► Face à des commandes plus narratives ou thématiques, j'ai toujours peur d'être prisonnière du récit. *Insurrection* est le seul spectacle narratif mais il me convient ainsi.

FM ► Tu as plusieurs fois fait appel à des comédiens parce que la personnalité physique de ces acteurs t'intéressait...

OD ► ...mais leur présence n'a aucune incidence narrative. J'aime jouer des différences physiques alors même que je ne suis pas dans l'exposition des personnalités. La diversité des danseurs m'intéresse parce qu'elle nourrit l'ensemble, pour former un « corps commun ». Dans *Insurrection*, je me suis confrontée au contact des corps, or je n'avais aucun moyen de travailler cela car c'était nouveau pour moi. Tout de suite après, il y a eu *La Valse* où j'ai voulu développer ces rencontres physiques. Dans *La Maison d'Espagne*, j'avais envie de reprendre le travail du regard dont *La Valse* est nourrie, mais également d'aller plus loin, d'aborder vraiment le contact entre les corps. Et de parler de la sensation du poids, de l'abandon du corps... Il faudra attendre *Projet de la matière* pour que cela se déploie véritablement.

. ◀

« ...Elever la voix, la parole, comme levée des corps. Cette voix levée est celle d'une chorégraphe réputée, silencieuse, dont l'intelligence a toujours mieux saisi les clartés secrètes que les images grandiloquentes. Levée d'abord contre le silence qui entoure depuis des années sa danse fine que chacun est d'accord pourtant à trouver remarquable, la voix grandit et s'élargit au contact des espaces explorés... »

Isabelle Ginot *Lever la voix*

Révolution, n° 502, 13 octobre 1989

« ...*Insurrection*, qui rentre dans le cadre des célébrations du Bicentenaire, échappe heureusement au thème de la Révolution, ou tout au moins à son contenu historique ou anecdotique. Mais il exprime avec un élan et une progression superbe la révolte du corps contre des conventions rigides, et sa conquête de la liberté. Un ballet abstrait mais chargé d'émotion qui surprend par la maîtrise de sa construction et le souffle qui l'anime... »

René Sirvin *Magistral et fascinant*

Le Figaro, 26 juillet 1989

« ...Odile Duboc, poétesse d'un frémissement insaisissable, passagère du fugitif, est celle qui saisit l'éclat de moments corporels libérés de toute entrave. Après avoir fait l'éloge de son approche de l'instant sur le plan de la poétique, nous pouvons le reprendre sur le plan d'une vision politique de l'instantanéité, comme résistance à l'économie de l'image arrêtée... »

Laurence Louppe

Poétique de la danse contemporaine

Contredanse, Bruxelles, 2000



.....
La Maison d'Espagne

Avec L. Bonicel, N. Collantès, F. Dasse, V. Druguet, G. Grillo,
D. Grimonprez, F. Grolet, S. Imbert, A. Normand, P. Pauwels

Musique : J.J. Palix et E. Couturier, G. Tazartes, D. Coulter

Costumes : Nathalie Rossi

Scénographie, lumière : F. Michel

60 minutes, 1991
.....

[*La Maison d'Espagne* naît du désir de prolonger la recherche amorcée deux ans auparavant dans *Codicille* : la mise en évidence de la personnalité des danseurs ou de la richesse des identités, grâce à des solos ou duos, l'importance du regard entre les interprètes - regard emblématique de la nature de l'échange -, l'intérêt pour la forme brève et enfin l'affinité pour l'accordéon. Ces quatre axes s'articulent, produisant une œuvre singulière tant par sa composition que par son usage de l'espace théâtral. La pièce prend la forme d'une succession de séquences courtes permettant de faire varier le nombre de danseurs en jeu, tandis que les autres, autour ou en retrait, accompagnent du regard la danse présentée. La chorégraphe parvient ainsi à déplacer l'organisation du groupe sur scène : si l'unisson, lors de deux septuors, insiste, comme dans les pièces précédentes, sur la cohésion et le déploiement d'un ensemble, l'un ou l'autre des danseurs peut aussi se détacher du groupe pour une danse en petite configuration [allant du solo au quatuor]. La relation entre les danseurs ne se hiérarchise par pour autant, car la chorégraphe s'applique à faire coexister la danse et ces « regardeurs ». Il ne s'agit jamais de mettre en avant l'une au détriment des autres. Aussi, les « seconds rôles » ne seront-ils jamais assimilés à des figurants, ni relégués au second plan : ils peuvent au contraire occuper l'avant-scène ou le centre du plateau.

On comprend alors que les logiques d'occupation du plateau sont bousculées. La danse peut parfois se dérouler aux marges ou en fond de scène, accordant une place structurante aux regardeurs qui s'apprentent à danser à leur tour. L'emplacement de ces derniers permet de cerner l'espace dansé, de le restreindre ou de l'ouvrir... d'autant qu'ils déplacent avec eux un élément scénographique important : une sorte de barrière articulée, nommée Palomar, qui se plie ou déplie au fil des séquences, dessinant des frontières sinueuses ou des lignes en travers du plateau. Les regardeurs de part et d'autre de Palomar risquent ainsi de faire obstacle au regard du public qui se contente d'entrevoir la danse se déroulant au lointain.

Si *La Maison d'Espagne* maintient le dispositif frontal traditionnel, elle l'interroge. Les déplacements de Palomar figurent un questionnement sur le point de vue : le public envisage, en même temps que la singularité de son positionnement, d'autres regards possibles sur une même danse. La question du regard est bien au cœur de cette œuvre, autant qu'elle est centrale dans la danse d'Odile Duboc - au niveau technique et esthétique.

« Je crois que les fondements de ma pédagogie sont dans ces deux regards : l'écoute intérieure de soi, les yeux fermés, et l'écoute du groupe avec les yeux grand ouverts sur l'infini, regard à 180 degrés, qui est aussi une écoute de l'espace et des autres. Le regard est moteur de la vie de chacun des interprètes, de leur présence scénique, une présence naissant de la relation de soi à l'espace. Si le regard n'est pas porté de l'intérieur, par le désir, le danseur, pour moi, n'existe pas. Tourner son regard dans une direction revient à donner un point de chute à son mouvement et permet également au spectateur de changer son propre point de vue, de ne pas rester accroché au corps du danseur mais d'aller lui-même puiser dans cet endroit désigné. Réciproquement, il en va de l'autonomie du danseur par rapport au regard du spectateur. Le regard à l'infini, enfin, donne une plus grande assurance au danseur qui est pleinement conscient de ce qui l'environne ; à partir de là, il peut jouer, s'engager dans des trajectoires risquées et frôler les autres danseurs, provoquant ainsi des vertiges initiateurs de l'émotion. »

Les multiples tableaux qui composent *La Maison d'Espagne* sont ainsi reliés par une mise en scène du regard. Odile Duboc rappelle que durant l'été 1990, elle lisait *Palomar* d'Italo Calvino, dont elle cite ce passage : « A la suite d'une série de mésaventures qui ne méritent pas d'être rappelées, monsieur Palomar avait décidé que sa principale activité serait de regarder les choses du dehors. » Chaque séquence devient alors une sorte de nouvelle qui condense une pensée.]

Le temps de création a été long, conséquent. On a avancé en tâtonnant avec Marie-José Pillet. Ça a été assez troublant jusqu'à la première date : on ne savait pas trop où on allait et les seuls repères étaient ceux de la sensation. Entre les repères musicaux, ce sont des humeurs, des rapports au temps, au corps et non de l'écriture très repérable.

Stéphane Imbert (interprète)



Projet de la matière - 2003 - S. Carnovali

.....

Projet de la matière

Avec B. Asselineau, L. Bonicel, B. Charmatz, V. Druguet,
D. Grimonprez, F. Grolet, S. Imbert, A.K. Lescop, P. Pauwels

Composition sonore : O. Renouf

Avec les musiques d'Arcado String Trio, Donatoni, Nancarrow, Xenakis

Costumes : D. Fabrègue

Scénographie : Y. Le Jeune.

Artiste Plasticienne : M.J. Pillet

Lumière : F. Michel

60 minutes, 1993

.....

[Dans *Projet de la matière*, Odile Duboc atteint une qualité gestuelle à laquelle elle n'était jamais parvenue à conduire ses danseurs. Abandonnant son écriture, mais pas ses convictions, elle tente de faire vivre aux danseurs, comme au public, « trois états du corps et de l'âme » qui l'obsèdent : envol, vertige, abandon. Elle engage ainsi neuf interprètes dans une aventure de plusieurs mois, à la recherche d'un mouvement en résonance avec les éléments, air, eau, feu. Comme pour *Langages clandestins*, c'est une danse nourrie de l'imaginaire rythmique et sensible des éléments qui va surgir.

La rencontre avec la plasticienne Marie-José Pillet orientera la recherche du mouvement : un coussin d'air, un matelas d'eau, une plaque de tôle ondulée sur ressorts, des surfaces élastiques, des objets sur lesquels tenir en équilibre ou rebondir seront soumis à l'exploration des danseurs. Cette expérimentation exige d'inventer d'autres appuis, d'autres coordinations, de nouvelles relations à l'espace et au flux du mouvement. La texture et les logiques du corps dansant en sont profondément modifiées.

Au départ, l'évocation de sensations physiques présentes dans la littérature ou la peinture soutient la recherche. Odile Duboc évoque les montres molles de Dali, « la dérive d'objets compacts à matière lourde », l'étrangeté d'une dépendance incongrue à la gravité... Mais davantage encore, les textes de Bachelard, et surtout la lecture de *Thomas l'obscur* de Blanchot, fondent le projet et irriguent ce dispositif.

L'imaginaire des éléments prend alors sens pour les danseurs ; l'air, l'eau et le feu correspondent en effet à des dynamiques du mouvement précises, à un rapport à chaque fois spécifique au flux, au poids, au temps. L'eau est un abandon mouvant au sol qui emporte le corps dans un écoulement non régulier ; l'air est un désir d'envol éprouvant qui suppose une apnée supérieure et risque d'immobiliser le corps ; le feu crépite de manière arythmique, met les corps en tension par saccades ou secousses brèves, le mouvement jaillit.

La pédagogie et la création d'Odile Duboc trouvent là leur support et leur modèle : les créations de Marie-José Pillet seront utilisées maintes fois dans ses processus d'enseignement. Et si la chorégraphe choisit, dix ans après sa création, de reprendre la pièce, c'est autant pour présenter à nouveau une œuvre qui n'a que trop peu tourné, que pour faire partager un processus fondamental à de nouveaux danseurs.

En 1993, Odile Duboc découvrait en effet une nouvelle façon de faire surgir la matière dansée qu'elle recherche. C'est directement à partir de la mémoire des improvisations sur ces matériaux et des sensations éprouvées dans le mouvement, que se constitue la chorégraphie. Odile Duboc parvient ainsi, sans imposer de forme, à conduire les interprètes vers une danse tout à la fois fluide et ancrée dans le sol ; le contact avec les objets ou les corps proches a éveillé une sensibilité tactile, un nouveau rapport au poids et à la musicalité. Entre espace et corps, un dialogue permanent s'instaure, de l'ordre d'une imprégnation générant une continuité mouvante. Un paysage poétique est scénographié par Yves Le Jeune. Fait de pans inclinés, de volumes mous, de niveaux variés, il permet d'encadrer la danse et de révéler ses dynamiques singulières. Les frontières entre corps et matières s'abolissent. Se lover, se fondre, se laisser absorber, s'extraire et emporter avec soi la mémoire d'une matière, laisser sa trace, épaissir la densité de l'air...

Dans le même temps, la pièce échappe au découpage séquentiel, explorant une durée continue, un paysage étale, à peine altérés par des remous imperceptibles et quelques accélérations fluides ou soudaines ... Cette pièce emblématique dans le parcours de Françoise Michel et Odile Duboc est aussi le fruit d'une rencontre heureuse entre différents collaborateurs partageant le même désir de recherche et d'expérimentation. Olivier Renouf fouille le son comme les danseurs fouillent le mouvement. Sa création sonore s'élabore à partir de matériaux bruts, d'enregistrements du son des éléments proposés par Marie-José Pillet (crissement d'une matière plastique, écoulement de grains de millet, couinements de ressorts, clapotis d'eau...) et de sons proches du bruit blanc - inharmoniques et sans fréquence fondamentale. « La sensibilité musicale et la qualité d'écoute dont a fait preuve Olivier Renouf lors de la création de *Projet de la matière* est [...] une des composantes essentielles de la portée de ce spectacle. L'univers sonore qu'il contient affirme ce rêve dont je voulais parler. » Odile Duboc [9]

►

FM ► La construction de l'œuvre chorégraphique par séquences disparaît véritablement dans *Projet de la matière*, où l'on peut parler d'unité, d'une osmose différente. Evoquer cette pièce exige de rappeler l'importance de Blanchot dans notre parcours.

OD ► La lecture de *Thomas l'obscur* est bien antérieure à *Projet de la matière*. Dès 1983, on désirait faire un projet qui se référerait à l'ouvrage et s'intitulerait *Contre Jour*. C'est finalement l'association qui a pris le nom qu'on destinait au spectacle.

On est revenu à *Thomas l'obscur* grâce à Michel Caserta qui, dès 1991, nous a proposé d'ouvrir la Biennale Nationale de Danse du Val-de-Marne suivante. On a pensé que c'était le moment de se lancer dans ce projet latent. Je voulais travailler sur les sensations physiques que *Thomas l'obscur* avait produites en moi. C'est une lecture dans laquelle on se sent physiquement impliqué - totalement. Ça a été une nourriture permanente, y compris les jours de spectacle où je lisais des phrases de Blanchot aux danseurs.

FM ► Cette année-là, le ministère favorisait financièrement la collaboration entre la danse et les arts plastiques. On a rencontré plusieurs artistes plasticiens, mais qui offraient toujours un univers artistique prédéfini, sous forme d'une œuvre déjà aboutie ou d'une installation. Or nous désirions élaborer, penser des objets ensemble, construire des matières.

OD ► On a choisi de travailler avec Marie-José Pillet après avoir vu une exposition à Paris : elle proposait aux gens une expérience tactile à partir d'objets - une plaque de tôle ondulée, un matelas d'eau... Ses préoccupations nous intéressaient.

FM ► Le spectacle a été mal compris par une grande partie de la profession. Il était presque d'avant-garde et c'est quasiment devenu un acte politique de le défendre, comme l'ont fait les danseurs et quelques rares critiques.

OD ► Le public, en revanche, a souvent apprécié ; la tournée a été très belle... bien que courte. Comme *trois boléros*, *Projet de la matière* me semble avoir quelque chose d'intemporel. Contrairement à *Insurrection* ou *Détails graphiques*, ces deux pièces n'ont pas vieilli. Nous avons eu le désir de les reprendre en 2003 et de les transmettre à de nouveaux danseurs.

◀

« ...*Projet de la matière* offre un exemple historique d'incompréhension entre les artistes et les programmeurs. Très peu diffusée par ces derniers, cette pièce magnifique est pourtant restée gravée à tout jamais dans la mémoire de ses interprètes. Cela à deux titres au moins : ces interprètes se virent offrir la durée luxueuse, incroyable, de cinq mois pleins pour la préparer. Et jamais la chorégraphe ne se montra à eux avec une danse préalablement écrite... »

Gérard Mayen *La Morsure de la matière*
mouvement.net, octobre 2003

« ...Il est ainsi des chorégraphies très particulières. Elles sont des mystères pour leur créateur, pour le public et les professionnels. Elles sonnent effrontément l'évidence d'une invention, d'un tournant remarquable dans l'œuvre d'un chorégraphe mais pourtant laissent des regrets : peu diffusées, elles hantent les mémoires mais n'ont pas connu le succès mérité, une rencontre appuyée avec le public. Pourtant, même longtemps après, on les évoque, les charge encore de qualités esthétiques... »

Martin C. Odile Duboc. *Matière à penser*
Les Saisons de la danse, juin 1998

→ Théâtre

À l'origine, Odile Duboc a pris la ville comme théâtre, faute d'en avoir un à sa disposition. Depuis, les portes des théâtres se sont ouvertes à son travail. Conquise par la rue, elle a su conquérir la scène, même si le rapport frontal avec le public que propose l'espace théâtral ne la satisfait pas totalement. C'est pourquoi ses chorégraphies tendent toujours à décentrer l'espace scénique, à éclater en lieux multiples afin de recréer, au-delà du rapport scène-salle, ce rapport à la ville qui lui est cher et qu'elle se plaît à retrouver régulièrement pour un nouvel entr'acte : ce qui était au départ une nécessité est simplement devenu un choix.*

Avant de danser *Projet de la matière*, d'entrer sur scène, j'avais l'impression de porter, de défendre une œuvre forte. Ça ne m'est pas arrivé sur d'autres pièces : c'était de l'ordre d'une conviction profonde, d'une revendication. Je pense que c'était lié à ce que j'y avais traversé.
Anne-Karine Lescop (interprète)



Projet de la matière - 2003 - S. Carnovali

trois boléros

Avec B. Asselineau, B. Charmatz, J. Cima, F. De Carlo, B. Danjoux, D. Drouard, S. Ganachaud, E. Huynh, S. Imbert, E. Lutz, B. Minot, J. Nioche, R. Ouramdane, G. Pernin, A. Pfauwadel, L. Riva, O. Seitz, P. Riera, F. Rognerud, S. Ton Nu, C. Wavelet

Musique : Ravel et bande sonore d'O. Renouf

Costumes : D. Fabrègue

Lumière : F. Michel

70 minutes, 1996

[Depuis le travail rythmique sur les éléments, Odile Duboc affirme que sa danse, qui se nourrit de son propre chant intérieur, peut s'affranchir de la musique. Elle écrit, en 1988, « la musicalité du réel est liée à celle des éléments air, eau, feu... qui sont bien l'essence même de la vie. Elle est par principe arythmique dans le sens d'a-tempo. Il n'est pas concevable d'entendre le flux et le reflux de la mer d'une façon régulière. De même le crépitement du feu qui couve dans l'âtre ne nous donnera jamais la possibilité d'en suivre une lecture binaire. Cette musicalité liée à la mémoire rythmique des éléments a d'infinies possibilités. » (5) Il y a chez elle cette prédominance du phrasé, c'est-à-dire d'un rapport au temps et à la durée qui relève des seules qualités du corps en mouvement : ses forces dynamiques, ses impulsions, ses accents, ralentissements ou accélérations, ses lâchers pondéraux, ses élans respiratoires...

Le plus souvent, les danses sont donc composées en silence ; le dialogue avec la musique ne s'instaure qu'*a posteriori*. Car si la danse n'a pas besoin de musique, le spectacle, lui, ne doit pas rester silencieux. On a reproché à *Langages clandestins* de se dérouler entièrement en silence ; Françoise Michel et Odile Duboc désormais s'en méfient. La chorégraphe éprouve néanmoins une certaine inquiétude face à la musique préexistante, la crainte qu'elle ne submerge sa danse.

Mais le dialogue avec la musique n'est pas toujours de simple superposition ou juxtaposition : parfois, une musique a été choisie au préalable. Ainsi, pour *Une heure d'antenne*, en 1985, les finales d'opéras de Mozart constituent l'arrière-plan de la composition. Si les danseurs travaillent en silence, le tempo, les durées et la structure rythmique proposés par Odile Duboc reposent sur une analyse et un découpage de la musique.

Avec *trois boléros*, le rapport est encore différent. En 1996, la chorégraphe décide en effet de confronter sa danse à la célèbre musique de Ravel. Ou plutôt, à trois orchestrations successives, choisies après avoir développé la matière de chacune de ces chorégraphies : Pierre Monteux, Sergiu Celibidache, puis Pierre Boulez. Révélant alors les diverses possibilités d'évoluer sur une même partition musicale, elle amplifie également l'effet de ressassement obsédant contenu dans cette musique. Un « avant » précède chaque boléro, petite scène pour laquelle Olivier Renouf compose des matières sonores - voix et faux silences, sons d'une pluie battante... Odile Duboc évoque Vladimir Jankélévitch : il faut faire taire les bavardages, créer le silence, avant que la musique ne commence. Trois chorégraphies se succèdent donc, pour dix danseurs, pour deux et pour vingt et un. Et l'ensemble tente de résister au crescendo hypnotique, à la tension dramatique que constitue le *Boléro*.

La force d'un tel projet consiste à moduler l'écoute par le regard, à développer un sens musical subtil où s'affinent, la perception des différentes interprétations selon les directions d'orchestre, et la conscience d'une musicalité propre à la danse.

→ **Musicalité** - ...La danse dubocienne secrète en effet sa propre nourriture musicale : une musique organique, faite de lignes respiratoires, de points d'apnée qui à eux seuls définissent le rythme et la musicalité du mouvement. Cette musique intérieure est reprise et modulée par chaque danseur. Les trajectoires forment alors autant de lignes mélodiques qui participent à la composition de la pièce : conçues comme des partitions multi-vocales, les chorégraphies d'Odile Duboc accordent à chaque source - de son, de lumière ou de mouvement - la valeur d'une voix. C'est la réunion de toutes ces voix qui confère à l'ensemble son équilibre et sa plénitude.*

La danse de *trois boléros* ne cède pas à la musique. Elle en retient cependant, dans la version pour dix danseurs, le principe d'accumulation progressive : cinq couples esquissent un lent pas glissé à l'unisson, avant d'installer progressivement un jeu de modulation et de construction complexe ; le geste se diversifie, les danseurs se séparent pour former de nouvelles configurations rythmiques et spatiales, les lignes des corps se répondent.

La danse, c'est comme une symphonie,
c'est comme un grand mouvement musical
et j'attends de mes spectacles que ce soit ça.
Ce sont des moments joyeux,
des moments tristes, des moments de suspension...
Odile Duboc (7)

Dans le deuxième boléro, la danse de Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh oppose une résistance puissante à l'expansion musicale progressive. Ce duo, concentré en un point de la scène, se laisse envelopper par la musique sans jamais être envahi. Il sculpte avec lenteur une matière commune qui tient de l'abandon et de la douceur, de l'attirance, du désir, de la fusion et de l'arrachement.

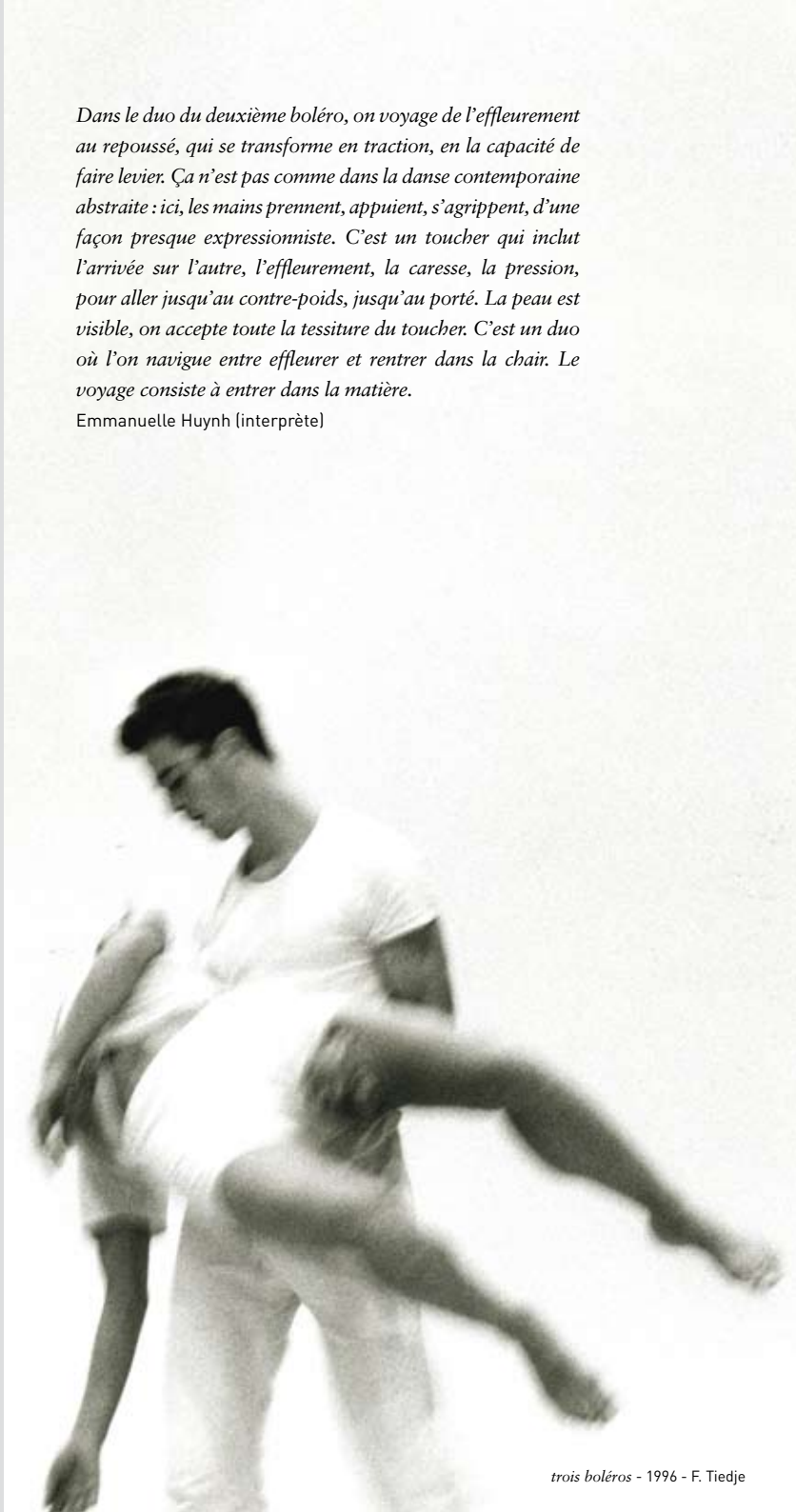
Le dernier boléro, envisagé par la chorégraphe comme un hommage au mouvement de masse, travaille sur l'horizontalité de nappes musicales. Faire de simples transferts de poids, une sorte de « mouvement stationnaire » (Jankélévitch), et de glissements de plan, cette version repose sur une structure mathématique qui permet d'introduire des décalages temporels infimes dans la métrique implacable de la partition musicale. L'image du groupe et de l'espace en est bouleversée.

« Le temps, écrit Odile Duboc, est devenu pour moi, avec l'espace, l'acteur privilégié de ma pédagogie et de mes créations. L'espace étant le point d'appui du mouvement (graphique, chorégraphique, musical...), celui dans lequel on « acte » ; le temps étant la source même de l'émotion » (6). Respirations, vertiges et suspens constituent la mélodie du geste, mais la chorégraphe aime également la dimension ludique des chiffres. C'est à Aix qu'elle s'est initiée aux rythmes indiens, une méthode d'analyse rythmique et vocale qui décompose le temps, joue des accents, de la syncope et des contretemps. L'esprit mathématique d'Odile Duboc la conduit à varier les mesures, elle fait alterner rythmes binaires et ternaires, déstabilisant la logique musicale du *Boléro*. Elle avoue avoir modifié jusqu'au dernier moment la structure des temps sur lesquels repose la danse.

« Face à une musique aussi clairement structurée que celle du *Boléro* de Ravel et en fonction de mon désir toujours présent de dialogue entre danse et musique, je me suis retrouvée lors de la création du dernier boléro, dans la nécessité de déstructurer cette partition. Ainsi, selon une décomposition « primaire » n'engageant que le lecteur/auditeur non savant que je suis, le premier thème est construit sur la base de 54 temps décomposés en 2 fois 24 plus 6 temps de fin de thème, le tout repris deux fois (une version majeure, l'autre mineure). J'ai joué en premier lieu du mélange des 2 et 3 temps dans le déplacement des corps, installant d'emblée un effet d'hypnotisme. La danse a « jonglé » par la suite avec des variantes de 4, 7, 3, 9 temps, etc. jusqu'à ne plus respecter, au fur et à mesure de la montée du crescendo, les débuts et fins de thème. La juxtaposition de trois groupes se déplaçant respectivement sur des comptes différents a permis de développer une « couche horizontale » offrant à la fois résistance à la musique et véritable dialogue avec elle. » (Odile Duboc, 2000)]

Dans le duo du deuxième boléro, on voyage de l'effleurement au repoussé, qui se transforme en traction, en la capacité de faire levier. Ça n'est pas comme dans la danse contemporaine abstraite : ici, les mains prennent, appuient, s'agrippent, d'une façon presque expressionniste. C'est un toucher qui inclut l'arrivée sur l'autre, l'effleurement, la caresse, la pression, pour aller jusqu'au contre-poids, jusqu'au porté. La peau est visible, on accepte toute la tessiture du toucher. C'est un duo où l'on navigue entre effleurer et rentrer dans la chair. Le voyage consiste à entrer dans la matière.

Emmanuelle Huynh (interprète)



trois boléros - 1996 - F. Tiedje

« ...La présence à l'instant peut se définir, comme le propose Odile Duboc, à travers « l'instant conscient ». Chez elle, chez ses danseurs, la conscience d'être-dans-le-temps engendre un état de présence exceptionnelle : le corps, en travaillant sur son propre plein, tient le temps en suspension. (...) La co-substance absolue du geste avec l'instant, ou encore la durée de son développement (...) est un des fondements de la danse contemporaine. Il serait vain de chercher à superposer une signification sous forme de fiction ajoutée à ces prises de conscience temporelles par le corps. Elles surgissent à la fois comme éclat de temps et éclat de sens... »

**Laurence Louppe *Poétique de la danse contemporaine*
Contredanse, Bruxelles, 2000**

→ Paysage

*La danse dubocienne tend à créer des paysages rappelant ceux qu'on voit défiler devant soi en regardant par la fenêtre d'un train : plusieurs plans s'y superposent qui paraissent se succéder, du proche au lointain, à des vitesses différentes et sur lesquels s'inscrit, en surimpression dans la vitre, le reflet de celui qui regarde et de ce qui l'entoure. Ce phénomène est sans doute, à y bien réfléchir, l'ancêtre putatif du cinéma.**

→ Rythme

*Il existe une affinité discrète entre la danse dubocienne et la musique jazz : elles ont toutes deux un rapport privilégié à la rue et au rythme de la ville. Mais ce rapport est aussi lié à la période où Odile Duboc cherchait à se libérer à travers le jazz des marques que laissent dix ans de danse classique. De cette période elle a gardé un goût prononcé pour le contretemps et la syncope.**

« ...Le troisième, et dernier boléro, est celui de l'hypnose. La musique a saisi les corps, enfin. Captifs de la mélodie, ils développent une transe d'autant plus spectaculaire qu'elle est imperceptible. Le public a basculé dans les rets tendus avec douceur, mais avec intransigeance, par la chorégraphe. Il lui fallait répéter ce Boléro par trois fois, en exaspérer l'écoute pour qu'on y prenne un bonheur neuf, pour que le basson résonne dans nos têtes comme le naï oriental qui meut les corps et libère les esprits... »

**Dominique Frétard *Odile Duboc rafraîchit le Boléro de Ravel*
Le Monde, 13 mars 1996**



.....
Rien ne laisse présager de l'état de l'eau

Avec E. Christoph, B. Danjoux, V. Druguet, S. Ganachaud, D. Grimonprez,
J. Kim, C. Layes, B. Minot, A. Richard, F. Rognerud

Musique : T. Jeker

Costumes : C. Petitpierre

Scénographie, lumière : F. Michel

60 minutes, 2005
.....

[Odile Duboc parle rarement de l'image ou de la disposition visuelle de ses œuvres, de peur, sans doute, qu'on s'en tienne à une surface immobile, au détriment des profondeurs, des strates successives, des longs processus dont elles émergent. Réfléchir à cette logique visuelle - logique des formes mais aussi des matières - ne revient pourtant pas à figer la danse, mais à en extraire l'équilibre singulier suscité par la chorégraphe. Car, dans les moments où la chorégraphie se décide, il est bien question de dosage, de répartition spatiale et rythmique, de dessin d'une trajectoire, de modulation des tensions, de direction du mouvement... Un tableau s'organise, mouvant, certes, mais qui ordonne les éléments donnés à voir. Une intuition sûre guide la chorégraphe ; elle exige une grande précision de ses danseurs : emplacement sur le plateau, distance entre deux interprètes, proportions, hauteur ou orientation d'un bras, d'un regard... De cet équilibre dépend la poésie d'une œuvre. « Tout mon travail est basé sur ces notions de durée et d'agencement de l'image dans l'espace » (2).

La chorégraphe a souvent dit, en revanche, sa fascination pour le cinéma ou son plaisir des paysages défilant, depuis la fenêtre d'un train. Elle est aussi touchée par l'art photographique ; « j'ai sans doute souvent traité l'instantané chorégraphique sans le savoir » (4). Il est bien là question de cadrage, de point de vue, de successions de plans. Françoise Michel, quant à elle, a toujours rêvé de peindre. Aussi, ne s'étonnera-t-on pas qu'un tableau vienne inspirer *trio 03 : Les Lutteurs* de Natalia Gontcharova évoque une matière corporelle, proche du duo de *trois boléros*, où les corps enracinés dans le sol et agrippés l'un à l'autre tentent de s'extraire, sans jamais parvenir à se détacher de la matière commune qui les unit. Mais au-delà de la sensation physique, le tableau *Les Lutteurs* engendre aussi une couleur et une atmosphère qui vont orienter les partis pris de lumière. La danse devient une peinture en mouvement et Françoise Michel dit « peindre en lumière ». La dernière création, *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau*, se réfère à nouveau à la peinture. Les tableaux de Francis Bacon, ses triptyques intitulés *études du corps humain*, ont enclenché une recherche du mouvement autour de l'idée de déformation et d'informe. La peinture vient ici susciter des images du corps assez inhabituelles chez Odile Duboc.

La chorégraphe choisit en effet de laisser émerger de l'improvisation des danseurs des états corporels très divers. Ce travail donne à percevoir une autre économie du groupe, une dimension plus violente, mais aussi joyeuse ou sensuelle, des échanges. Urgence de courses éperdues, masse compacte de corps réunis en une mêlée, confrontations puis dispersions. Si l'évocation de l'eau ou de la liquidité demeure une constante dubocienne, l'élément se fait plus inquiétant. La chorégraphe cite *Le parti pris des choses* de Francis Ponge :

« Elle est blanche et brillante, informe et fraîche, passive et obstinée dans son seul vice : la pesanteur...
...elle s'effondre sans cesse, renonce à chaque instant à toute forme, ne tend qu'à s'humilier, se couche à plat ventre sur le sol...
On pourrait presque dire que l'eau est folle, à cause de cet hystérique besoin de n'obéir qu'à la pesanteur »]

►

OD ► *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau* est un mélange d'énergie de groupe et d'entrée dans la matière. Comme dans *Projet de la matière*, il n'y a pas de danses de moi : les matières ont surgi lors de grandes improvisations filmées, à l'intérieur desquelles j'ai ensuite sélectionné des passages. Il y aurait de quoi faire plusieurs spectacles.

FM ► On a orienté la recherche sur l'œuvre de Bacon, mais ça ne se voulait pas une pièce sur le peintre.

OD ► On imaginait plutôt des inserts qui référerait à cette peinture et à la dimension sensible de ses corps. A un moment, des danseurs tendent des fils, faisant ainsi surgir des cadres pour constituer des petits tableaux. Cela résonne avec le quadrilatère du plancher, c'est désaxé comme chez Bacon.

FM ► Jusqu'en 1992, on a toujours travaillé sur un plateau nu. La lumière était scénographique. Si nous aimons toujours les espace nus, le traitement du sol est devenu important de même celui du mur du fond : nous utilisons souvent une toile au lointain (*Projet de la matière, A la suite..., J'ai mis du sable..., trio 03*). C'est un support intéressant pour renvoyer la lumière.

OD ► On éprouve aussi la nécessité de cadrer. Je ne joue pas avec le hors-scène ou le hors-champ : il n'y a pratiquement jamais d'entrées et sorties des danseurs dans mes spectacles. Il peut y avoir un hors-jeu où les danseurs restent à vue ; c'est le cas dans cette dernière création, ça l'était aussi dans *Pour mémoire* ou *La Maison d'Espagne*. Cela renvoie au travail en studio : tout le monde est tout le temps là.

◀

« ...Il faut se laisser charmer par la facture plastique à la fois somptueuse et simple [de Rien ne laisse présager de l'état de l'eau], qui fait palpiter ensemble les danseurs, les peintures de Sergio Lopez (...), les couleurs des costumes et celles des lumières. Quant à la musique sensuellement concrète de Thomas Jeker, elle soulève, elle enlève, elle s'absente et ne lâche pas. Le mouvement (...) se modèle sur le plateau comme une pâte, surgissant en masse à l'extrémité, s'aplatissant à un endroit, pour se mettre en boule et partir en vrille. (...) Soumis à ces bouleversements, les danseurs fléchissent, se déforment, genoux mous et bassin flottant, pour s'imbriquer les uns dans les autres le temps d'une pose sculpturale ou s'écraser sur le sol comme une flaque. (...) La peau rayonne, blanche et mate comme l'albâtre, le plateau en bois rouge prend la texture du velours, des bribes de couleurs se détachent tels les blocs d'un tableau vivant en permanente recomposition... »

Rosita Boisseau

Odile Duboc et Françoise Michel en mouvements et lumières

Le Monde, 6 décembre 2005

→ **Spectaculaire**

*La danse dubocienne propose un spectaculaire non formel, non performant : Odile Duboc ne peut concevoir d'introduire dans ses créations ces « beaux moments » qu'on attend trop souvent d'une chorégraphie. Refusant la tentation du spectaculaire pensé comme performance, elle s'attache à atteindre l'émotion, non par des images fortes mais par des effets de bascule dans l'image. S'interdisant le jeu de la séduction, elle rétablit la danse comme façon de dire le temps qui passe ou l'espace parcouru.**



Rien ne laisse présager de l'état de l'eau - 2005 - S. Carnovali

Processus de création de *Projet de la matière*, matelas d'eau, créations tactiles de M.J. Pillet - 1993 - P. Frésard

►

OD ► Je ne commence jamais une création à partir d'un élément précis qui concernerait uniquement ce projet : je mène des ateliers... Pour *trois boléros*, il y a eu plusieurs semaines d'ateliers pour que les interprètes soient dans un physicalité qui correspondait à ce que j'attendais d'eux ; on est entré ensuite dans le vif du sujet.

FM ► Odile est à l'écoute du danseur pour savoir ce qu'il peut lui donner.

OD ► Je me mets plutôt à l'écoute de la masse. J'aime intégrer de nouveaux danseurs pour ne pas me heurter au savoir des autres et parvenir à retraverser des choses essentielles. Il y a toujours mon cours du matin, des thèmes d'atelier qui amènent à des improvisations.

FM ► Est-ce que dans l'atelier, en voyant les difficultés de certains, tu élimines certaines possibilités pour la création à venir ?

OD ► Non, j'ai plus de patience et de confiance que cela : je me dis qu'ils y arriveront. Dans les ateliers, je découvre ce qui va pouvoir servir, je sélectionne. À l'inverse, dans la création, je vois là où ça pêche, et plus tard j'imagine les exercices, les textures, qu'il va falloir travailler.

. ◀

Une note d'intention écrite à deux mains précède néanmoins toujours la rencontre avec les danseurs. L'œuvre a couvé, parfois pendant plusieurs années d'une vie commune, de discussions successives. Ce temps d'écriture préalable, de recherche de la formulation juste, de quête de l'idée précise, permettra de guider la première étape de travail avec les danseurs. Car au départ il n'y a rien, si ce n'est une sensation,

solitaire et tenace, mais encore inexprimable et que la chorégraphe tente de faire émerger et de partager. Des lectures, dont quelques citations témoignent, viennent soutenir le projet : Gaston Bachelard, Maurice Blanchot, Michel Foucault, Vladimir Jankélévitch, Francis Ponge, Paul Virilio... Ces lectures ne provoquent pas la création mais conduisent à affiner des interrogations, à exprimer, avec plus de justesse encore, le chemin emprunté. Odile Duboc et Françoise Michel se saisissent de la parole d'un autre, se glissent dans leurs pensées. Ce n'est jamais un support narratif, mais plutôt l'évocation d'une sensation, d'une atmosphère sensorielle, d'un paysage, d'un état d'esprit...

Ces textes divers seront lus dans le studio de danse, des livres pourront y prendre place. Ils accompagnent la recherche du geste. Pourtant, l'écart est parfois grand entre les prémices posées sur le papier et la voie qui s'amorce.

►

OD ► Le travail déplace souvent ce qui a été annoncé et c'est un très grand plaisir lorsque tout change ainsi pendant la création. J'ai été pendant longtemps en attente du respect du mouvement que j'apportais. J'ai ensuite changé d'attitude : j'attends beaucoup des interprètes. Je sais ce que j'ai envie d'apprécier ou de rejeter mais il n'y a pas de vraie ligne directrice, j'aime me laisser surprendre.

. ◀

Le groupe entraîne ce déplacement et la découverte de zones inattendues et inexplorées. La tâche d'Odile Duboc consiste alors à être réceptive, à savoir prendre et accueillir les choses quand elles adviennent. C'est dans ce dialogue entre les danseurs et la chorégraphe, par incitations, suggestions, propositions, sélections, que l'œuvre s'élabore peu à peu. Montrer, refaire, essayer, choisir, réorienter... La pièce se construit par petits bouts assemblés peu à peu. Elle trouve progressivement son rythme propre, sa durée. « J'ai dit et je réaffirme que ma vraie jubilation de chorégraphe repose sur la construction du temps du spectacle, donc de sa durée, et non sur un quelconque message. J'ose même avancer que le sens d'un spectacle pourrait ne naître que de cette construction. » (Odile Duboc, *Instant/Durée*, 1994, inédit).

►

FM ► Je viens du théâtre où l'on pense la dramaturgie avant d'aborder le travail de plateau. J'ai été stupéfaite de voir comment Odile attaquait les créations avec un argument à peine développé. Je l'interrogeais sur ses raisons et nécessités à produire du mouvement ! Mais pour elle, le sens découle de la forme... alors que j'avais tendance à penser qu'il fallait partir du sens pour trouver la forme.

OD ► Je ne connais jamais en amont la forme du spectacle ; elle se révèle au cours du travail et je découvre petit à petit le sens premier de ce que j'avais voulu faire. Il y a une accumulation de signes, une succession de moments qui s'imposent ; c'est une alchimie. C'est beaucoup plus jubilatoire pour moi de découvrir un spectacle ainsi. Je commence donc avec une très vague sensation, mais surtout avec des danseurs : c'est une rencontre avec des gens, des têtes, des corps. Je ne me soucie pas de ce qui va advenir. J'estime que la danse est un art qui fait sens en soi ; le mouvement produit du sens.

Mais je dois dire aussi que pour l'opéra *Thaïs*, le travail dramaturgique fait par Françoise au préalable a été indispensable : elle a dégagé un sens à partir de l'analyse dramaturgique, du découpage en acte et de la création du décor.

FM ► Dans tous les spectacles, il y a un moment de crise avec les danseurs qui demandent plus de clarté, qui désirent savoir où ils vont.

OD ► Oui, il faut pouvoir accepter que cette forme mette du temps à se mettre en place, mais si mes réponses ont souvent fait défaut, c'est aussi que j'étais préoccupée par la responsabilité que suppose la direction d'un Centre Chorégraphique National. Cela dit, j'aime les pages blanches, bien que je les craigne. Et je choisis de ne pas savoir où je vais.

FM ► J'essaie en revanche de donner du sens. Pour *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau*, en évoquant Bacon, je parle de déformation, de transformation. Je tente de ramener un peu de sens alors que tu essaies de l'éliminer !

OD ► Oui, j'essaie de l'éliminer car je me méfie de la façon dont les danseurs s'agrippent à une thématique... Je me méfie de ce qu'entendent les gens et des idées qu'ils forgent sur ce qu'ils vont faire, ou sur ce qu'il faut voir.

FM ► Je sais avoir été émue par certains moments ou images de nos spectacles ; je les interprète d'une façon qui t'étonne ou qui ne te satisfait pas.





Le costume ne conduit jamais à modifier le mouvement (Comédie est une exception : le costume des Pingouins entrave le corps). Un bon costume est celui qu'on ne remarque pas mais qui permet qu'on voie la danse et les corps ; il est une seconde peau. Je tente alors de rendre compte de chaque équilibre singulier ; il n'y a pas une forme de corps plus prisée qu'une autre chez Odile Duboc, mais une attention très grande à la proportion et à l'équilibrage du corps de chacun. Les danseurs qui travaillent tout le temps chez Odile Duboc ont un corps particulier ; j'essaie que mes costumes en rendent compte, qu'il y ait une trace des histoires, de l'empilement des événements, de l'accumulation des gestes. Il y a une sorte de lâcher du haut du corps, qui est en même temps contrôlé, difficile à décrire. Cela m'émeut terriblement et je tente de rendre cette zone du corps visible. Pas de fronces aux manches, des bras nus ou une manche moulante, une pente de l'épaule juste et douce, sans coutures, qui détermine le tombé du tissu et la posture.

Mais la lumière habille peut-être tout autant que le costume ; j'ai une connivence forte avec Françoise Michel : je ne teins jamais un tissu sans lui montrer un échantillon au préalable.

Dominique Fabrègue

J'ai un goût pour le son et pour la composition par collage qui s'apparente aux arts plastiques. J'aime capter les sons et les mêler à des musiques empruntées. Je m'adapte intuitivement à l'univers des chorégraphes avec qui je travaille, et tente de percer leurs attentes musicales. Pendant les répétitions, je lance des sons et Odile donne son avis d'une façon parfois très précise. J'accepte que l'instrumental vienne faire un peu de figuration au profit de la danse qui impose sa mélodie et son rythme. Lorsqu'il faut réduire un morceau, l'alléger ou le densifier, je me donne des règles du jeu, des limites pour ne pas dénaturer l'esprit d'une composition qui n'est pas la mienne.
Olivier Renouf

OD ► Je n'interdis pas les interprétations, mais elles me gênent si elles sont exprimées avant que la pièce ne soit finie. J'ai moi-même une image plus abstraite des choses.
FM ► Il y a le risque de laisser échapper le sens... N'importe quelle interprétation devient-elle alors possible ?
OD ► Non. On a parfois nommé des sens qui risquaient d'être dangereux ; on y fait attention. On corrige l'image. Il faut parfois laisser vivre les choses pour voir les images qu'elles construisent.

Lors du processus de recherche avec les danseurs, Françoise Michel vient ponctuellement, regarde, interroge sur les choix et orientations de la création. La discussion est souvent houleuse. La conception commune de l'œuvre passe par le conflit ou le désaccord.

FM ► Ce désaccord ne peut exister que sur la base d'une grande complicité artistique : on aime les mêmes choses, on a vu énormément de spectacles ensemble. Les conflits sont toujours constructifs : je suis très critique, et cela conduit Odile à aller plus loin. Je fais le contradicteur pour faire surgir de nouvelles choses.
OD ► Le désaccord provoque le débat. Quand je te tiens tête et que je résiste jusqu'au bout, je pense que ça n'est pas pour rien.
FM ► C'est vrai, si tu résistes, je suis rassurée ; cela prouve effectivement que tu es convaincue.
OD ► La difficulté vient aussi de notre cheminement différent. J'accompagne un parcours avec les danseurs dont tu rates des étapes, ce qui provoque parfois l'incompréhension. L'avantage est que tu arrives avec un regard neuf, souvent très bénéfique. Parfois, chacune entrevoit des choses différentes.

En parallèle, les costumes, la scénographie parfois ou encore la musique lorsqu'elle ne préexiste pas, commencent à s'élaborer. De nombreux créateurs ont accompagné Contre Jour depuis vingt-cinq ans : le scénographe Yves Le Jeune, des compositeurs (Loupideloupe, Tapage atypique, Olivier Renouf, Michael Riessler, Pascal Contet...), une Artiste Plasticienne Marie-José Pillet, des costumiers (Florence Drachsler, Dominique Fabrègue, Virginie et Jean-Jacques Weil, Corinne Petitpierre...). Chaque association exige de trouver un équilibre délicat. Odile Duboc avoue sa crainte d'être dépossédée de son projet et sa difficulté à travailler en équipe pour une création dont elle est à l'origine. Elle aime découvrir les choses seule. Lors de la collaboration fructueuse avec Philippe Le Moal, comme conseiller dramaturgique et littéraire pour *Insurrection*, elle éprouve finalement le besoin de se détacher et de finir seule. Les créateurs associés avancent donc pas à pas, à l'écoute d'un projet spécifique.

Depuis 1997, Odile Duboc partage régulièrement des projets de mises en scène théâtrales et d'opéras. Elle accompagne comédiens et chanteurs vers la recherche d'un corps sensible, creusant leur conscience de l'espace, du groupe et d'eux-mêmes. Dans les opéras, la chorégraphe retrouve le plaisir des masses chorales et de la musicalité d'une danse qui dialogue avec la musique. Avec Ludovic Lagarde, François Berreur, Jean-Claude Berutti, Christophe Rousset, se succèdent ainsi ses « aventures buissonnières ». Au service du projet d'un autre, elle s'engage dans ces créations avec plus de légèreté, curieuse de faire découvrir sa pédagogie à des interprètes qui ne se destinent pas à la chorégraphie. L'École de La Comédie de Saint-Etienne et celle du Théâtre National de Strasbourg ont fait également appel à elle pour participer à la formation des comédiens.

►

FM ► Je sais que cela a relancé son envie de créer. Je suis pour ma part depuis toujours davantage impliquée dans des projets à l'extérieur mais pour lesquels j'interviens uniquement au niveau des lumières, ce qui me procure un regard neuf, libère mon imaginaire. Paradoxalement, je me sens plus libre avec d'autres chorégraphes. Odile me donne peu d'indications préalables. Je dois me battre avec moi-même, pour proposer des choses nouvelles qui modifient son regard sur la danse.

OD ► J'aime ces aventures buissonnières où je suis déchargée de tout problème financier, économique, de rentabilité. J'aime le travail avec les comédiens. Je m'y suis ressourcée, j'y ai retrouvé goût pour la création. J'ai régulièrement des propositions de collaboration au théâtre ou à l'opéra, de formation dans les écoles. Cela a redonné sens à mon enseignement. Je continuerai, entre autres, dans cette voie, après mon départ du Centre Chorégraphique que j'ai programmé pour 2008.



Cadmus et Hermione - 2001 - Frédéric Jean

Il y a dans mon travail une certaine économie de l'espace et de la gestuelle des acteurs qui a sans doute plu à Odile Duboc. On s'intéresse à l'intériorisation du mouvement, à ce qui naît, pour moi, dans l'intimité de l'acteur, avec le refus d'une sur-expressivité, du geste imitatif, des ornements. Il y a quelque chose de millimétré et composé, une certaine retenue. Cela rendait possible la rencontre. Je cherchais des formes loin de tout naturalisme. Il y avait déjà dans mes pièces, si l'on veut, une sorte de ballet, de forme chorale, car je m'intéresse au rythme et à l'écoute qui permettent d'échapper à une certaine psychologie du corps.

Odile Duboc n'a jamais réglé des danses pour mes pièces. Elle intervient de façon délicate sans jamais produire un effet de corps qui n'appartiendrait pas à l'acteur. Elle indique comment aller au bout d'une intention, à partir de ce qu'elle a observé et compris du projet. Traverser cette expérience dansée, lors de l'entraînement du comédien, a permis de se défaire d'une façade, d'évacuer les codes sociaux ou psychologiques, de se laver. Le retour aux sensations libère de cet être social qui charge si souvent le jeu de l'acteur français. Atteindre quelque chose de plus brut, des affects plus immédiats, du lâcher-prise, du rythme.

Ludovic Lagarde

Nous travaillons différemment, je prépare beaucoup les choses à l'avance, je suis pointilleux, Odile est plus intuitive, elle observe, fait bifurquer les choses. C'est surtout dans la musicalité de l'espace que cela se joue : elle favorise une conscience très grande de l'espace scénique, de la distance entre les danseurs, de l'emplacement. L'objectif est de parvenir à cette écoute fine, pointue, du partenaire et du plateau. Alors que je m'appuie sur mon instinct pour la musique du texte, que je cherche son chant profond, Odile Duboc trouve la musicalité de l'espace : comment, et à quel instant, brasser l'air ?

Elle aime beaucoup, je crois, l'échange avec les comédiens. Leurs réponses peuvent passer par des canaux inhabituels pour elle. Elle donne des indications très claires. Elle précise une posture générale qui donne une posture au spectacle. Tout est extrêmement réglé, mais c'est un artifice camouflé. Personne n'impose son univers, c'est un échange réciproque, des croisements. Une confrontation au regard de l'autre qui est d'une extrême richesse. Il n'y a pas de frontières. Odile Duboc se réjouit, car c'est une matière qu'elle n'a pas l'occasion de travailler. Peut-être aimerait-elle, elle aussi, engager un travail avec les mots ?

Jean-Claude Berutti

Je pense en terme de scénographie et par rapport à des corps. J'aime donner à voir l'espace différemment, le déstructurer et le restructurer d'une autre façon, pour amener le regard à voir l'espace et le mouvement.

Sauf rares exceptions, Françoise Michel crée les lumières à partir de la danse (pour des raisons contingentes, la lumière de *Codicille* s'est construite à partir de la seule description de la pièce et d'indications de durées, ou encore les lumières d'*Overdance* ont conduit Odile Duboc à re-préciser ses mouvements et parcours). Jusqu'à *Projet de la matière*, les plateaux nus de Contre Jour ont en effet conduit à penser la lumière de façon scénographique : climats, relief, graphisme, délimitations, découpes, couleurs parfois, modèlent l'espace. Françoise Michel évite les pleins feux, l'absence d'ombre ou la multiplication des plans. Elle aime les trouées de lumières, les sources uniques produisant une seule ombre. Comme au théâtre ou au cinéma, elle travaille aussi en lumière indirecte, par surface de réflexion.

►

FM ► Il y a des choses qui reviennent chez Odile ; il y a des leitmotiv, comme chez un peintre, une obsession pour des choses. On observe des débuts semblables où lumière, danse et musique amorcent simultanément la pièce. *Projet de la matière* et *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau* finissent par un solo. Mais j'ai toujours été étonnée de la forme différente que ses préoccupations pouvaient prendre.

Tu as toujours su te renouveler.

OD ► Il y a pourtant eu des moments de découragement où j'ai failli tout arrêter. Après *A la suite...*, j'étais dans une impasse avec une grande partie des danseurs. Ils ne voulaient plus suivre mon cours. C'est le moment où j'ai eu des propositions du milieu théâtral, de Ludovic Lagarde et François Berreur. C'est là qu'ont commencé mes aventures buissonnières.

►

►

FM ► La question des costumes et de la musique a toujours été très perturbante pour nous. À partir de *Projet de la matière*, on se pose vraiment la question de l'univers sonore : on n'a plus envie d'avoir une bande son faite de mixage de diverses musiques (classique, chanson, etc.).

OD ► Ça n'a pas toujours été mixé ; la bande son de *Villanelles*, par exemple, était très découpée. Pour *Projet de la matière*, Olivier Renouf a travaillé à la manière d'un compositeur. Pour *Comédie*, on a fait appel au compositeur Michael Riessler. Pour *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau*, on a cherché un compositeur instrumentiste, quelqu'un qui pourrait proposer un univers sonore proche de celui de *Projet de la matière*, mais renouvelé. Comme Olivier Renouf pour les précédents projets, Thomas Jeker a été très présent pendant la création.

FM ► Il a beaucoup produit, à partir de nos indications de matières et de la danse qu'il voyait. On a extrait ce qui nous semblait juste.

OD ► Au départ, je n'ai pas eu d'exigence de durées concernant la musique. Si les courses qui ouvrent la pièce durent deux minutes trente-neuf, c'est parce que les danseurs ont voulu voir s'ils pouvaient tenir pendant tout ce morceau composé ainsi. Et c'est resté !

FM ► On avance beaucoup par élimination. On nous propose une musique, un costume... on réoriente. C'est un fonctionnement par entonnoir. Le dialogue avec les créateurs associés et leur présence sont de première importance.

Penser le costume en danse est compliqué : doit-il être neutre, abstrait, quotidien ? On ne veut pas de vrais costumes, comme chez Philippe Decouflé par exemple, ni d'une simple tenue de travail. Lors des créations, Dominique Fabrègue passe beaucoup de temps à Belfort. Les costumes de *Comédie* sont magnifiques : elle a répondu à chaque corps, à chaque identité.

OD ► Tu travailles en revanche au dernier moment, dans l'urgence. Mais la lumière est moins définitive qu'un costume.

►

La création lumière, enfin, propose un autre regard sur l'œuvre. Elle a le pouvoir de laisser un événement dans l'ombre ou de le mettre en valeur, elle influe sur la portée poétique, esthétique, politique d'une pièce. Odile Duboc donne peu d'indications ; la lumière a son écriture propre, parallèle à la démarche chorégraphique. Françoise Michel ne la considère en effet pas comme un habillage mais l'envisage dans un dialogue direct avec la structure chorégraphique. La conduite lumineuse participe aux rythmes et durées de l'œuvre. C'est ici que les deux composantes - danse et lumière - trouvent résonance et accord.

►

OD ► Ce moment du premier *boléro* où l'on doit lancer la lumière à un instant précis de la musique est jouissif. C'est un moment où musique, danse et lumière sont ensemble et pourtant sans pléonasmie ; cela produit un balayage de l'espace.

FM ► Je ne fais pas des paysages indépendants, je compose à partir de la danse.

FM ▶ J'aimerais qu'on retienne la force chorégraphique d'Odile. Ce n'est pas tape-à-l'œil ; c'est une force qui s'est construite petit à petit sur de vraies bases pédagogiques ; c'est une démarche pointue.

OD ▶ Il faut remplacer le terme « pédagogie » par « transmission » : ce goût de la transmission m'est venu très tôt. J'ai besoin de transmettre mes valeurs, mes émotions, mes états de corps. Lorsque je transmets une danse, c'est encore d'émotions physiques que je parle.

FM ▶ Je souhaiterais qu'on garde le souvenir que chaque spectacle répondait à une nécessité : c'était comme un acte politique. Un acte d'existence essentiel. Monter sur un plateau, c'est prendre la parole. As-tu l'impression d'affirmer un point de vue chorégraphique qui fera œuvre ?

OD ▶ Un point de vue chorégraphique, oui. Qui fera œuvre ? Je préférerais que cela soit reconnu aujourd'hui. J'ai du mal à imaginer que mes créations pourraient exister sans moi. C'est peut-être prétentieux de penser ainsi.

FM ▶ Tu aimerais qu'on les danse dans 50 ans ?

OD ▶ En regard de ce que je viens de dire : non, mais pourquoi pas, s'il y avait la même qualité qu'aujourd'hui, disons, si l'esprit demeurait.

..... ◀

(d'après plusieurs entretiens : en septembre 2003, juin puis octobre 2005)



LES INTERPRÈTES D'ODILE DUBOC

Nombreux sont les interprètes à avoir rencontré Odile Duboc, le temps d'une œuvre ou de plusieurs créations. Ils l'accompagnent parfois sur d'autres projets pédagogiques (stages, sessions de cours, ateliers précédant la venue de la compagnie pour une représentation), certains l'assistent (Stéphane Imbert pour *Rhapsody in blue*, Pascale Luce pour *Thaïs*, Brigitte Asselineau pour *Comédie*, Stéfany Ganachaud pour les opéras baroques...).

Beaucoup travaillent dans d'autres compagnies (les danseurs ne sont pas des permanents), quelques-uns sont aussi chorégraphes. Tous alimentent la danse d'Odile Duboc, par leurs propositions et leur parcours, par la recherche commune d'une matière chorégraphique répondant à cette sensation sourde qui est à l'origine de son désir de créer.

EN PHOTOS

Page de couverture : David Drouard, Eric Lutz, Emmanuelle Huyn, Christophe Wavelet, Odile Seitz | Page 4 - Odile Duboc | P. 8 - Odile Duboc | P. 9 - Françoise Michel | P. 10 - Brigitte Asselineau, Vincent Druguet, Alice Normand, Jean-Pascal Gilly, Odile Duboc, Dominique Grimomprez | P. 15 - Odile Duboc, Cécile Proust, Anne Fournier | P. 16, 18, 19 - Odile Duboc | P. 20 - Stéphane Imbert, Sylvain Prunenec, Anne-Karine Lescop | P. 21 - David Wampach, David Drouard, Bruno Danjoux | P. 22 - Pascale Luce, Georges Appaix, Odile Duboc, Céline Gruyer | P. 25 - Françoise Grolet, Brigitte Asselineau, Stéphane Imbert | P. 26 - Emmanuelle Huynh, Nathalie Collantés, Mourad Beleksir, Jean-Pascal Gilly, Muriel Corbel, Dominique Verpraet, Vincent Druguet | P. 29 - Sonia Onckelinx, Nuch | P. 30 - Gil Grillo, Nathalie Collantés, Laure Bonicel, Stéphane Imbert, Françoise Grolet, Vincent Druguet, Alice Normand | P. 33 - Céline Gruyer, Joanna Bortolomé, Cécile Proust, Denis Loubaton | P. 34 - Vincent Druguet | P. 37 - Anne-Karine Lescop | P. 38 : tous les danseurs de *trois boléros* excepté Boris Charmatz (caché à gauche de la photo) et Geneviève Pernin et Sylvie Ton Nu en bas de l'image | P. 40 - Emmanuelle Huynh, Boris Charmatz | P. 42 - Françoise Rognerud et des corps des danseurs de *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau* | P. 45 - Silhouettes des danseurs de *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau* | P. 46 - Stéphane Imbert, Pedro Pauwels, Vincent Druguet, Monk (non présent à la création de *Projet de la matière*) | P. 49 - Anne-Karine Lescop, Frédéric de Carlo, Laure Bonicel | P. 50 - Toufik Oudrhiri Idrissi, Pascale Poulain, Stéphane Imbert, Françoise Rognerud Stéfany Ganachaud, Frédéric de Carlo, Laure Bonicel, Anne-Karine Lescop | P. 53 - Chanteurs de *Cadmus et Hermione* | P. 55 - Alice Normand, Vincent Druguet, Montaine Chevalier, Céline Gruyer, Laure Bonicel

Les premières années

(à partir de 1977)

Georges Appaix
Josette Baiz
Brigitte Brion
Madeleine Chiche
Anita Dagorn
Marie-Hélène Desmaris
Jean-François Duroure
Bernard Misrachi
Sonia Onckelinx
Françoise Rougier
Sonia Soulas
Zéline Zonzon

Les interprètes de Contre Jour (à partir de 1983)

Bérangère Altieri
Stéphanie Aubin
Sonia Beaupere
Mourad Beleksir
Nordine Benchorf
Marc Berman (comédien)
Jean-Christophe Boclé
Christian Bourrigault
Johana Bortolome
Catherine Bot
Anne Braut
Jean-Quentin Chatelain (comédien)
Nathalie Collantés
Muriel Corbel
Fred Costa (musicien)
Bruno Courtin (musicien)
Valérie Crépin
Hélène Desplat
Vincent Druguet
Anne Fournier
Jean-Pascal Gilly
Laurence Giraud
Céline Gruyer
Emmanuelle Huynh
Violaine Labrusse
Stéphane Lemaire
Marie-Pascale Lescot
David Liebart
Xavier Lot
Denis Loubaton (comédien)
Pascale Luce
Sabine Macher
Nadège Macleay
Gilles Marais
Inès Medina
Alexandre Meyer (musicien)
Alain Michard
Michèle Mingual
Frédéric Minière (musicien)
Dany Moreuil
Nuch

Jarmo Penttila
Florence Perrin
Martine Pisani
Cécile Proust
Sylvain Prunenec
Mathieu Saladin (musicien)
Cécile Thiéblemont
Xavier Timmel
Myriam Tolmer
Mark Tompkins
Claudia Triozzi
Patrice Usseglio
Dominique Verpraet
Marc Vincent

Les interprètes de Contre Jour au CCN de Franche-Comté à Belfort (à partir de 1990)

Cyril Accorsi
Brigitte Asselineau
Elodie Bergerault
Laure Bonicel
Magali Caillet
Romain Cappello
Sophie Chadefaux
Boris Charmatz
Edith Christoph
Evguenia Chtchelkova
Julia Cima
Mié Coquempot
Raphaël Cottin
Bruno Danjoux
Céline Debyser
Frédéric De Carlo
Sarah Degraeve
Anne-Emmanuelle Deroo
David Drouard
Stéfany Ganachaud
Marie-Françoise Garcia
Carole Garriga
Myriam Gourfink
Gil Grillo

Dominique Grimomprez
Françoise Grolet
Stéphane Imbert
Alexandre Iseli
Ahmed Khémis
Jung-ae Kim
Clément Layes
Anne-Karine Lescop
Eric Lutz
Nicolas Maurel
Françoise Michel
Blandine Minot
Julie Nioche
Alice Normand
Toufik Oudrhiri Idrissi
Rachid Ouramdane
Pedro Pauwels
Geneviève Pernin
Agathe Pfauwadel
Pascale Poulain
Alban Richard
Philippe Riera
Luigia Riva
Françoise Rognerud
David Rolland
Julie Salgues
Odile Seitz
Sylvie Ton Nu
David Wampach
Christophe Wavelet

CHRONOLOGIE

→ **CRÉATIONS** ODILE DUBOC ET FRANÇOISE MICHEL

1981

Langages clandestins

solo d’Odile Duboc

Sans musique

60 minutes - Théâtre Dunois, Paris

.....

Et couleurs, et sons, et...

Solo d’Odile Duboc

Musique live : Hélène Bass (violoncelle)

20 minutes - Théâtre d’En Face, Paris

1984

Avis de vent d’ouest, force 5 à 6

Six interprètes : Georges Appaix, Odile Duboc, Anne Fournier, Céline Gruyer, Pascale

Luce (danseurs) et Denis Loubaton (comédien)

Musiques : Bruckner, Chostakovitch, Kodaly, Sibelius

Costumes : Patrice Cauchetier

Lumière : Françoise Michel

55 minutes - Danse à Aix, Théâtre de la Bastille, Paris

1985

Une heure d’antenne

Douze interprètes : Bérangère Altieri, Jean-Christophe Boclé, Hélène Desplat, Odile

Duboc, Anne Fournier, Jean-Pascal Gilly, Laurence Giraud, David Liebart, Nadège Macleay,

Marc Vincent (danseurs) et Jean-Quentin Châtelain, Denis Loubaton (comédiens)

Musiques : Mozart, Lou Reed, Tom Waits, Michel Jonas, Renaud, Dutronc, Rossini,

Gene Vincent, Elvis Presley, Luis Mariano

Costumes : Clarisse Pinot

Scénographie : Philippe Marioge

Lumière : Françoise Michel

60 minutes - Festival d’Avignon, les Célestins

1987

Détails graphiques

Cinq danseurs : Nordine Benchorf, Anne Brault, Odile Duboc, Xavier Lot, Cécile

Thiéblemont / **Cinq musiciens** : Fred Costa, Bruno Courtin, Alexande Meyer, Frédéric

Minière, Mathieu Saladin

Musique : Loupideloupe

Costumes : Céline Gruyer, Odile Duboc

Lumière : Françoise Michel

60 minutes - Rencontres Chorégraphiques de Sceaux

1988

Il est huit heures moins quatre exactement

Trois danseurs : Odile Duboc, Cécile Thiéblemont, Mark Tompkins, et Françoise Michel

Bande sonore : Jean-Jacques Palix (Beethoven, Zgveld, Piazzola, Stravinsky, Cassiber,

Tom Waits, Hubbard)

Costumes : Nathalie Garçon

Lumière : Françoise Michel

55 minutes - Théâtre 14, Paris

1989

Insurrection

Vingt danseurs : Mourad Beleksir, Nordine Benchorf, Nathalie Collantès, Muriel

Corbel, Cécile Proust, Vincent Druguet, Jean-Pascal Gilly, Laurence Giraud, Céline

Gruyer, Emmanuelle Huynh, Stéphane Lemaire, Denis Loubaton, Pascale Luce,

Nadège Macleay, Nuch, Sonia Onckelinx, Jarmo Penttila, Sylvain Prunenec, Patrice

Usseglio, Dominique Verpraet

Recherche dramaturgique et littéraire : Philippe Le Moal

Musique : Jean-Jacques Palix et Eve Couturier (Cassiber, Chostakovitch, Mathew)

Costumes : Florence Drachstler

Lumière : Françoise Michel

60 minutes - CNDC d’Angers, Le Cargo - Maison de la Culture de Grenoble, Biennale

Nationale de Danse du Val-de-Marne

.....

Overdance

Solo d’Odile Duboc

Musiques : Kodaly, Chostakovitch, Eliot Sharp ; univers sonore : Jean-Jacques Palix

Costume : Florence Drachstler

Lumière : Françoise Michel

17 minutes - Théâtre 14, Paris

1990

Villanelles

Six danseuses : Nathalie Collantès, Odile Duboc, Inès Medina, Sonia Onckelinx,

Claudia Triozzi, Dominique Verpraet

Musiques : Milos Stedron et Glazounov

Costumes : Florence Drachstler

Lumière : Françoise Michel

30 minutes - Théâtre d’lvry

.....

La Valse

Quatuor : Fabrice Dasse, Vincent Druguet, Odile Duboc, Claudia Triozzi

Musiques : Beethoven, Ravel, Evans, Zegfeld, Tom Waits, Dome

Costumes : Sabine Alziary, Nathalie Garçon

Lumière : Françoise Michel

20 minutes - TNDI, Châteauvallon

.....

Repères (Villanelles - Overdance - La Valse)

Huit danseurs

Lumière : Françoise Michel

80 minutes - TNDI Châteauvallon

1991

La Maison d’Espagne

Dix danseurs : Laure Bonicel, Nathalie Collantès, Fabrice Dasse, Vincent Druguet, Gil

Grillo, Dominique Grimonprez, Françoise Grolet, Stéphane Imbert, Alice Normand,

Pedro Pauwels

Musiques : Jean-Jacques Palix et Eve Couturier, Ghedalia Tazartes, David Coulter

Costumes : Nathalie Rossi

Lumière : Françoise Michel

60 minutes - Festival Montpellier Danse

1993

Projet de la matière

Neuf danseurs : Brigitte Asselineau, Laure Bonicel, Boris Charmatz, Vincent Druguet,

Dominique Grimonprez, Françoise Grolet, Stéphane Imbert, Anne-Karine Lescop,

Pedro Pauwels

Musique : Olivier Renouf (Arcado String Trio, Donatoni, Nancarrow, Xenakis)

Costumes : Dominique Fabrègue

Artiste plasticienne : Marie-José Pillet

Scénographie : Yves Le Jeune.

Lumière : Françoise Michel

60 minutes - Biennale Nationale de Danse du Val-de-Marne, Créteil

.....

Pour mémoire

Treize danseurs : Brigitte Asselineau, Laure Bonicel, Boris Charmatz, Vincent Druguet,

Odile Duboc, Jean-Pascal Gilly, Dominique Grimonprez, Françoise Grolet, Stéphane

Imbert, Anne-Karine Lescop, Pascale Luce, Alice Normand, Sylvain Prunenec

Montage sonore : Olivier Renouf (d’après un choix musical des spectacles antérieurs)

Costumes : Dominique Fabrègue

Lumière : Françoise Michel

55 minutes - Danse à Aix

1994

Folies douces

Six danseurs : Brigitte Asselineau, Boris Charmatz, Dominique Grimonprez, Françoise

Grolet, Stéphane Imbert, Alice Normand

Musiques : Olivier Renouf, Berio, Zappa, Stravinsky, Bassiak, Cage, Globokar

Costumes : Dominique Fabrègue

Lumière : Françoise Michel

20 minutes - Danse au cœur, Chartres

.....

Juste un brin

Trois danseurs : Brigitte Asselineau, Françoise Grolet, Stéphane Imbert

Musique : Egberto Gismonti

Costumes : Dominique Fabrègue

Lumière : Françoise Michel

12 minutes - Danse au cœur, Chartres

1995

Avanti

Trois danseurs : Stéphane Imbert, Anne-Karine Lescop, Sylvain Prunenec

Montage sonore : Olivier Renouf (Lieber et Stoller)

Costumes : Dominique Fabrègue

Lumière : Françoise Michel

12 minutes - Théâtre de Dôle

.....

Brins d’histoires (Juste un brin - Avanti - Folies douces)

Neuf danseurs

Scénographie : Yves Le Jeune

Costumes : Dominique Fabrègue

Lumière : Françoise Michel

55 minutes - Théâtre de Dôle

1996

trois boléros

Vingt et un danseurs : Brigitte Asselineau, Boris Charmatz, Julia Cima, Frédéric

De Carlo, Bruno Danjoux, David Drouard, Stéfany Ganachaud, Emmanuelle Huynh,

Stéphane Imbert, Eric Lutz, Blandine Minot, Julie Nioche, Rachid Ouramdane,

Geneviève Pernin, Agathe Pfauwadel, Luigia Riva, Odile Seitz, Philippe Riera,

Françoise Rognerud, Sylvie Tonnu, Christophe Wavelet

Musique : Ravel et bande sonore d’Olivier Renouf

Costumes : Dominique Fabrègue

Lumière : Françoise Michel

70 minutes - La Filature, Scène Nationale de Mulhouse

1998

Comédie

Treize danseurs : Laure Bonicel, Romain Capello, Mié Coquempot, Bruno Danjoux,

Frédéric De Carlo, David Drouard, Vincent Druguet, Stéfany Ganachaud, Stéphane Imbert,

Anne-Karine Lescop, Toufik Oudrhiri Idrissi, Pascale Poulain, Françoise Rognerud

Musique : Michael Riessler ; éléments sonores : Olivier Renouf

Costumes : Dominique Fabrègue

Scénographie : Yves Le Jeune

Lumière : Françoise Michel

80 minutes - Théâtre des Salins, Scène Nationale Martigues

1999

A la suite...

Sept danseurs : Bruno Danjoux, Frédéric De Carlo, Stéfany Ganachaud, Stéphane Imbert, Nicolas Maurel, Pascale Poulain, Françoise Rognerud

Musique : Olivier Renouf (Ella Fitzgerald)

Costumes : Dominique Fabrègue

Lumière : Françoise Michel

55 minutes - Le Rive Gauche, Saint-Etienne-du-Rouvray

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

.....

trio ⁰³

Trois danseurs : Bruno Danjoux, David Drouard, David Wampach

Musique: Pascal Contet

Costumes : Virginie et Jean-Jacques Weil

Toile peinte : Sergio Lopez

Lumière : Françoise Michel

18 minutes - Festival Agora, Centre Georges Pompidou, Paris

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1999

1983

Entr’actes

Dix-huit danseurs.

Danse à Aix

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1983

1993

Primum saltare

Commande du Ballet du Rhin.

Neuf danseurs du Ballet du Rhin.

Musiques : Arnold, Wiener, Kurtag, Madera, Volans.

Costumes : Dominique Fabrègue.

Lumière : Françoise Michel

30 minutes - Festival Montpellier Danse

1997

Printemps moscovite

Commande du Conservatoire itinérant (AFAA).

Dix jeunes danseuses de l'école de Nikolaiï Ogriskof à Moscou.

Musiques : Arnold, Englund.

Lumière : Françoise Michel

12 minutes - Moscou et Festival Montpellier Danse

1998

Rhapsody in blue

Commande de l'Opéra de Paris.

Douze danseurs du Ballet de l'Opéra de Paris.

Musiques : Gershwin et Olivier Renouf.

Costumes : Dominique Fabrègue.

Scénographie : Yves Le Jeune.

Lumière : Françoise Michel

25 minutes - Opéra de Paris

.....

Ida y vuelta

Commande du Ballet de Cali et du Conservatoire itinérant (AFAA).

CCN de Franche-Comté à Belfort

1999

Thaïs

Commande de l'Opéra de Rouen.

Concept : Odile Duboc et Françoise Michel

.....

2000 et une danse

Commande du Centre National de la Danse, Pantin.

Concept : Odile Duboc et Françoise Michel

.....

La Mort du cygne

Commande de Pedro Pauwels. Solo pour *Cygnés etc...*

2000

Vertiges

Commande de Guesh Patti pour *Elle sourit aux larmes.*

2004

Espace complémentaire

Commande du Théâtre National de Strasbourg. 12 élèves du Groupe XXXV de l'École

Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg.

2007

éclats de matière

Commande du Centre National de la Danse, Pantin

Concept : Odile Duboc et Françoise Michel

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

2031

2032

2033

2034

2035

2036

2037

2038

2039

2040

.....

Retour définitif et durable de l'être aimé, Olivier Cadiot,

m. en sc. : Ludovic Lagarde

2004

Fairy Queen, Olivier Cadiot, m. en sc. : Ludovic Lagarde

.....

Actéon, Les Arts florissants, opéra de Charpentier.

Direction musicale : Christophe Rousset, m. en sc. : Ludovic Lagarde ; avec les élèves

du CNSMD de Lyon et Paris

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

2031

2032

2033

2034

2035

2036

2037

2038

2039

2040

2005

Electronic City, Falk Richter

m. en sc. : Jean-Claude Berutti, élèves de l'École Supérieure d'Art Dramatique de la

Comédie de Saint-Etienne

2006

Venus et Adonis, Desmaret

Direction musicale : Christophe Rousset, m. en sc. : Ludovic Lagarde ; avec les

danseurs de Contre Jour

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

2031

2032

2033

2034

2035

2036

2037

2038

2039

2040

***** **Philippe Le Moal**, *Petit lexique dubocien*, **1989**, inédit.



L'équipe du CCN de Franche-Comté à Belfort

Marcelle Bonjour - Présidente : infos@contrejour.org

Odile Duboc - Directrice artistique : o.duboc@contrejour.org

Françoise Michel - Conseillère à la direction artistique : f.michel@contrejour.org

Laurent Vinauger - Secrétaire général : l.vinauger@contrejour.org

Noël Claude - Responsable du développement de la culture chorégraphique et des actions de sensibilisation en région : n.claude@contrejour.org

Thierry Meyer - Directeur technique : t.meyer@contrejour.org

Philippe Mieschberger - Responsable administratif et financier : p.mieschberger@contrejour.org

Anne Bautz - Assistante à la diffusion et la production : diffusion@contrejour.org

Marie-Pierre Jaux - Artiste chorégraphique chargée de la médiation culturelle : mp.jaux@contrejour.org

Cidalia das Neves - Assistante du Secrétaire général : c.dasneves@contrejour.org

Sophie Ebersold - Secrétariat accueil et **Ghislaine Blanchard** - Agent d'entretien : infos@contrejour.org

Céline Winterstein - Chargée de la logistique : c.winterstein@contrejour.org

OUVERTURE ET PARTAGE LE PROJET DU CCN DE FRANCHE-COMTÉ À BELFORT

Le projet développé par Odile Duboc et son équipe depuis 1991 repose sur trois grands axes définis en lien avec les partenaires publics du CCN et en fonction de la réalité du territoire de la Franche-Comté. Il prend appui depuis 1995 sur l'installation dans la caserne de l'Espérance, d'un lieu unique dédié à la danse.

UNE POLITIQUE DE CRÉATION ET DE DIFFUSION DE CONTRE JOUR - CCN DE FRANCHE-COMTÉ À BELFORT

Odile Duboc n'a pas souhaité s'entourer d'une compagnie permanente, et privilégie des fidélités avec un groupe de danseurs en fonction des projets de la compagnie Contre Jour. Depuis 1991, 16 pièces ont été créées à Belfort (*La Maison d'Espagne*, *Projet de la matière*, *Pour mémoire*, *Folies douces*, *Juste un brin*, *Avanti*, *Brins d'histoires*, *trois boléros*, *Comédie, à la suite...*, *J'ai mis du sable*, *exprès*, *vite fait*, *comme ça dans mes chaussures*, *Le Pupille veut être tuteur*, *Pour tout vous dire*, ... conversations chorégraphiques d'Odile Duboc, *trio 03*, *Echappée*, *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau*). Ces pièces ont été présentées dans plus de 150 théâtres ou festivals en France et à l'étranger. *La pierre et les songes*, projet pour 300 amateurs et 21 danseurs professionnels en Région Franche-Comté et Jura Suisse en septembre 2007 sera la dernière création d'Odile Duboc à la tête du CCN.

UNE POLITIQUE DE RÉSIDENCES ET DE PRODUCTION CHORÉGRAPHIQUE IRRIGUÉE PAR LE PARTAGE DE L'OUTIL

Dans un espace de travail de très grande qualité, le CCN a accueilli en résidences de création ou de recherche plus de 90 compagnies françaises et étrangères. Ce dispositif s'est développé dès 1995 de façon autodidacte puis en 1998 dans le cadre de la mesure accueil-studio financée par le Ministère de la Culture et de la Communication / DRAC Franche-Comté.

Cette mission prend des formes combinables : mise à disposition de locaux (salle de création, studio, atelier costumes, bureau de production...), de personnel technique, hébergement, apport en coproduction et présentation de travaux ou des spectacles dans le cadre des 19H de Contre Jour.

Elle prend également appui sur la convention CULTURESFRANCE/Conseil Régional de Franche-Comté/DRAC Franche-Comté pour une ouverture internationale accentuée.

Ce dispositif global est renforcé depuis 2005 par un projet de résidences décentralisées soutenu par la Région Franche-Comté.

UNE POLITIQUE DE DÉVELOPPEMENT DE LA CULTURE CHORÉGRAPHIQUE

Il n'y a pas de création ex nihilo. À Belfort, la culture chorégraphique se nourrit essentiellement du travail de création d'Odile Duboc ou celui des artistes accueillis. Avec le recrutement en 1998 d'un responsable du développement de la culture chorégraphique et en 2002 d'une artiste chorégraphique chargée de la médiation culturelle, cette mission a pu se structurer dans l'activité générale du CCN.

Les années 2007/2008 confirmeront un travail approfondi en direction des publics de l'Éducation Nationale : classes primaires, collèges et lycées, université. Des formations spécialisées en danse ou vers les arts plastiques et audiovisuels, s'adressent à un public plus large amateur et professionnel.

Les stages, ateliers, conférences... sont soutenus par des outils ressources développés au CCN par Noël Claude (mallette à danser, vidéo danse en mots et mouvements, lectures et paroles dansées). Le CCN de Franche-Comté à Belfort est structure culturelle de référence à la fois pour la classe L3/Danse du Lycée Cuvier de Montbéliard et du Pôle Danse de Franche-Comté.

ODILE DUBOC - FRANÇOISE MICHEL

25 ANS DE CRÉATION

Contre Jour

Centre Chorégraphique National

de Franche-Comté à Belfort

Direction de la publication **Odile Duboc**

À l'initiative du projet **Laurent Vinauger**

Concept **Odile Duboc, Françoise Michel, Julie Perrin, Laurent Vinauger**

Coordination **Laurent Vinauger**

avec la participation de **Cidalia Das Neves Désévaux**

Textes **Julie Perrin**

Conception graphique **Valérie Szewcyk**

Impression **Campono-Bouchard**

Diffusion 3 000 exemplaires

contre jour



Contre Jour - Centre Chorégraphique National
de Franche-Comté à Belfort

3, avenue de l'Espérance - 90000 Belfort / www.contrejour.org

Tél. : 03 84 58 44 88 - Fax : 03 84 58 44 89

e-mail : infos@contrejour.org

subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication-DRAC Franche-Comté,
la Région Franche-Comté, le Conseil Général du Territoire de Belfort, la Ville de Belfort,
la Communauté d'Agglomération du Pays de Montbéliard, Le Conseil Général du Jura
et soutenu par CULTURESFRANCE.

Licences d'entrepreneur du spectacle n° 900246/C1-900247/C2-900248/C3