

la réconciliation

olivia grandville, propos recueillis par patrick bossatti, les cahiers du renard n°11-12 – novembre 1992.

Le texte suivant est la transcription d'une conversation entre Olivia Grandville et Patrick Bossatti, journaliste, qui a eu lieu durant les derniers moments de la compagnie Bagouet. Olivia Grandville fait un retour sur son passé d'interprète alors qu'elle a déjà commencé, au sein du Centre chorégraphique national de Montpellier, à créer ses propres chorégraphies.

Lorsque j'étais enfant, j'avais un oncle un peu excentrique, aristocrate ruiné, qui vivait à Paris dans un tout petit appartement bourré de livres. Il en avait sur tous les sujets possibles, il disait qu'il les collectionnait. Il faisait la cuisine dans un plat en argent, seule trace d'une fortune de famille qu'il avait largement contribué à dilapider. C'était un homme d'une grande élégance naturelle malgré son costume râpé.

Il nous rendait visite presque toutes les semaines et m'emmenait au cinéma voir des comédies musicales. A six ou sept ans, j'avais vu tout ce qu'il était possible de voir sur Fred Astaire et les *musicals* américains. Comme mon oncle était svelte et toujours habillé de noir, j'avais la conviction que c'était lui qui dansait sur l'écran. Pendant la semaine il tournait un film, puis il venait me chercher pour me le montrer. J'y ai longtemps cru : mon oncle, c'était Fred Astaire.

Mon père jouait souvent des mélodies au piano et je me souviens que je dansais sur ces airs-là. Je manifestais un tel enthousiasme qu'on me fit prendre des cours. Cours d'expression corporelle d'abord, puis très vite de danse classique, avec une vieille demoiselle maniant la baguette comme le veut la légende. Lorsque je suis entrée dans ce cours, quelque chose s'est dissous : j'ai perdu la notion de plaisir, cette formidable envie liée au merveilleux, à l'imaginaire. Mais bientôt je me coulais dans le rêve « prêt-à-porter » des petites filles qui dansent : l'école de l'Opéra de Paris.

J'en ai passé trois fois le concours d'entrée. La première fois j'avais neuf ans, mais je n'ai été admise qu'à douze ans.

En dehors du fait que j'aimais par dessus tout les labyrinthes et les rideaux rouges, je peux affirmer que ce fut le début de l'horreur. Parce que j'avais eu des difficultés à entrer et que je n'avais pas le gabarit filiforme des petits rats en chignon, je me sentais mal-aimée. C'est rapidement devenu obsessionnel. Mais quand on a neuf ou dix ans, il est difficile de quitter un tel endroit. Le rêve qu'il représente contrebalance toutes les vicissitudes. Après, c'est souvent trop tard.

Lors des concours, j'avais la sensation d'être jugée intégralement : pas une seule particule de ma vie n'échappait à cette évaluation. La seule manière de faire face était de s'identifier, sans réfléchir, au rang qu'on nous assignait.

C'est un apprentissage de la vie très cruel et très pervers. On n'avait pas vingt ans et on pointait, on négotait sur les horaires comme des petits vieux.

J'aurais tendance à dire que cette école était une parfaite synthèse entre l'armée, le couvent et le bordel. Mais évidemment, cela fonctionnait comme

une drogue : danser sur le plateau, voir les étoiles, assister aux nominations,... tout cela était fascinant.

Plus je montais dans les niveaux, moins j'y croyais, aucune envie de jouer les petites filles jusqu'à la fin de ma carrière. D'autant plus qu'on était soumis à un régime indigeste et à une prise en charge totale de notre personnalité et de notre image.

Et puis un jour, après avoir traversé des centaines de fois l'hôtel décoré d'angelots d'Yves Brioux, l'un de mes professeurs particuliers, après être passée maintes fois entre les mains des habilleuses – ces moments où dix personnes s'agitent autour de vous sans jamais croiser une seule fois votre regard -, après m'être parfois découverte avec stupéfaction dans un miroir, une couronne de fleurs sur la tête, j'ai tout arrêté. J'étais « sujet », mais je n'étais plus rien.

Cette impression était probablement liée à la conception féminine prônée par le ballet romantique qui est la référence chorégraphique de l'Opéra. Arrivée au terme d'un certain apprentissage, je me suis heurtée à cette image éthérée du féminin. J'avais fait tous les efforts possibles sur le plan physique, mais il s'agissait cette fois de transformer mon être profond. Cela, ce n'était pas possible. De fait, j'avais parfois envie d'être un homme, un danseur, d'avoir une personnalité plus flottante, moins stéréotypée.

C'est alors que Dominique Bagouet est venu créer **fantasia semplice** avec le corps de ballet de l'Opéra, puis Bob Wilson *Saint Sébastien*. Ces deux expériences m'ont transformée. Un monde s'ouvrait, porteur de possibilités nouvelles d'être en scène, d'une façon différente d'envisager la création. Ce fut une révélation. Quand Dominique Bagouet est venu en 1986, je me souviens avoir eu la sensation précise de converser avec quelqu'un par l'intermédiaire de ses propres gestes. C'était grisant.

Après avoir rompu avec l'Opéra, j'ai rejoint la troupe de Jean-François Duroure. J'étais jeune, je rencontrais et vivais avec des gens de mon âge qui cherchaient et qui se situaient dans le temps. Puis en 1989, je suis entrée dans la compagnie de Dominique Bagouet.

Ce qui me manquait le plus, c'était cette abrutissante dose de travail et d'effort musculaire à produire chaque jour. Pourtant, je ne voulais plus en passer par là. J'avais renié tellement de choses que je ne savais plus par où passer pour atteindre la danse. J'étais fâchée avec les formes, les gestes. Je ne supportais plus d'être vue. J'étais une interprète avec un éventail de possibilités conséquent, pourtant produire le moindre mouvement me demandait un effort intellectuel considérable. Par ailleurs, j'avais beaucoup de mal à me mettre de face : je refusais le rapport frontal qui est le credo classique, je ne voulais plus en entendre parler.

A l'Opéra, dès l'enfance, on nous apprend que la danse classique est la base de tout et qu'il suffit d'être performant techniquement pour interpréter du moderne ou du contemporain. Je vérifiais quotidiennement qu'il n'en était rien. Littéralement, il m'a fallu réapprendre mon métier. Il m'a fallu reconstituer un squelette « intérieur », considérer le travail comme une recherche de soi, travailler à partir de l'être et non de l'image.

Je me sens très proche de la notion d'être humain que l'on rencontre chez Dominique Bagouet ou Daniel Larrieu. Cette notion est d'ailleurs l'une des choses

les plus importantes et des plus spécifiques du travail de l'interprète contemporain. C'est très différent de la notion de rôle au théâtre par exemple. Ce que je recherche, c'est une présence qui ne s'affirme pas trop et qui laisse de la place aux changements d'état. Je n'aime pas les présences identiques qui traversent un spectacle, je préfère que les états circulent. C'est comme dans la vie : on a plusieurs facettes. L'idéal serait de passer de la rue au théâtre, puis de la coulisse au plateau sans jamais rien quitter, sans que rien ne bouge en profondeur. Chaque instant devrait être savouré pour lui-même, chaque émotion être pleinement ressentie.

Une autre chose héritée de l'Opéra, dont j'ai dû apprendre à me défaire, c'est le mimétisme. La faculté d'enregistrer et de reproduire extrêmement rapidement le mouvement est considérée comme une qualité essentielle dans le ballet. Pourtant, si on ne dépasse pas la vision première, le geste conserve toujours le même état, rien ne le nourrit. En prenant du temps, en devenant attentive, j'ai commencé à appréhender le sentiment du mouvement, ce quelque chose qui vient remplir sa forme.

Et puis, il y a ce conflit entre l'image qu'on a de soi et celle que nous renvoient les autres, dans mon cas, une image de sensualité, de féminité dans laquelle je ne me reconnais pas toujours. Je ne renie aucune part de moi-même, mais j'ai plutôt le désir d'appartenir aux deux énergies : masculine et féminine. C'est Dominique Bagouet je crois, qui m'a réconciliée avec cela à l'occasion du solo de **necesito** que je danse sur une chanson espagnole de Lola Florès. Je puise dans cette musique une force, un « nerf », qui me correspond parfaitement.

Dans son équipe, Dominique Bagouet favorise le passage de l'interprétation à l'écriture. Ce n'est pas officiel, mais si ce désir est là, il peut se concrétiser. Je crois qu'il a raison. Car en créant *la peau du personnage* avec Catherine Legrand qui dansait elle aussi dans la compagnie, j'ai compris beaucoup de choses sur mon nouveau métier. Des défenses, des fantasmes de moi-même sont tombés. J'ai pris conscience de mon immaturité en tant qu'interprète. C'est bon de savoir que l'on peut encore apprendre, développer quelque chose et ne pas craindre l'âge, ne pas courir après quelque chose de perdu. Par la suite, le fait de créer seule deux autres pièces m'a permis de renouer le fil de mon histoire et de réaffirmer du même coup des gestes qui m'appartiennent.

La relation que l'on entretient avec le chorégraphe, la qualité de cette relation, est bien entendu essentielle. On partage des moments de création et l'intensité du dialogue est parfois chargée. Chaque jour de répétition détermine la place que l'on a dans le spectacle et l'état dans lequel on y arrive. Ce que l'on comprend ne correspond pas forcément à ce qu'attend le chorégraphe. Mais ce mélange et ces légers décalages sont nécessaires. Il peut arriver que l'on se sente piégé, en particulier dans le travail d'improvisation. Ainsi, le chorégraphe désire parfois garder une matière brute qui a surgi de vous sans que vous puissiez vraiment la revendiquer : c'est désagréable, ce geste qu'il vous faut assumer en spectacle et que vous auriez préféré ne pas produire... Cependant, la créativité est aussi faite de ces choses qui vous échappent. Il me semble qu'un grand interprète, c'est quelqu'un qui est capable de toucher les limites de l'exhibitionnisme tout en conservant son secret. Ce qu'il fait, ce qu'il montre, ne

lui est plus personnel. Il tend à transmettre quelque chose qui se situe au-delà de lui-même.

En rencontrant Dominique Bagouet et en créant mes propres pièces, j'ai redonné du sens à ma danse, et peu à peu, je retrouve la liberté et l'imaginaire qui, enfant, me l'avaient rendue nécessaire.

olivia grandville, propos recueillis par patrick bossatti, les cahiers du renard n°11-12 – novembre 1992.