

ENTRETIEN AVEC EMMANUEL EGGERMONT PUBLIE DANS LA REVUE LAURA N°20



Strange Fruit, étude chorégraphique d'Emmanuel Eggermont, se confronte à un corpus photographique du début du siècle dernier, oublié par l'Histoire. Pour comprendre ces images, le chorégraphe s'est mis à l'écoute de leur teneur temporelle tout en s'inspirant des paradoxes qui les constituent: leur nature fantôme, leur capacité à se rendre vivantes et à transmettre un pathos. De cette expérience surgit une chorégraphie de gestes fondamentaux.

NADIA CHEVALÉRIAS: Lorsque l'on observe le début de votre parcours, on se rend compte que la découverte de lieux, de cultures et la confrontation à d'autres langages chorégraphiques, d'autres codes semblent avoir été une nécessité pour vous. Comment vous êtes-vous retrouvé, après votre formation au CNDC d'Angers, à aller vers ce qui vous était «originellement inaccessible»?

EMMANUEL EGGERMONT: Je crois que le CNDC, qui est une formation que l'on suit sur deux années, était déjà un voyage en soi. Nous étions une vingtaine de personnes d'horizons, de cultures et de relations à la danse complètement différents. Cette expérience a été très importante car elle m'a permise d'apprécier la richesse des personnes, au-delà de la pratique de la danse. À la fin du CNDC, Carmen Werner m'a proposé de la rejoindre à Madrid. C'est une chorégraphe très humaine et une magnifique danseuse. Avec sa compagnie, nous avons tourné dans le monde entier. Cela m'a conforté dans l'idée de continuer à aller voir comment construire ailleurs, de me confronter à d'autres cultures. Une sorte de challenge que j'ai notamment relevé à Séoul pendant près de deux années...

N. C.: Qu'est-ce qui vous a donné envie de revenir en France?

E. E.: J'ai senti que j'avais besoin de rassembler ces micro-vies. De Lille à Séoul, en passant par Angers et Madrid, c'est comme avoir plusieurs identités. Lorsque l'on parle une langue étrangère, on s'aperçoit que l'on s'exprime autrement. La tonalité de notre voix, nos propres gestes sont différents. Je suis revenu en France en 2005. Je savais que ce que je faisais sur le plateau s'était modifié. Il était maintenant nécessaire de

se confronter à mes origines pour poser les bases d'une démarche artistique plus solide. Pour partager cette évolution, dans ma pièce T-Wall, j'ai réuni Oscar Lozano, un danseur avec qui je travaillais en Espagne et Jihy Jung que j'ai rencontré en Corée du Sud. L'enjeu était d'évoquer toutes ces vies, de faire en sorte qu'elles nourrissent celle que j'étais en train de vivre en France. Et voir comment je pouvais faire le lien.

N. C.: Il y a une autre rencontre, déterminante elle aussi, qui est celle avec Raimund Hoghe. Vous travaillez ensemble depuis 2005. Vous dites à son sujet qu'il a changé votre attention, que vous allez depuis à l'essentiel dans votre écriture chorégraphique. Pouvez-vous préciser ce qui s'est modifié à son contact?

E. E.: Je l'ai rencontré en 2000 au CNDC lors d'un workshop. C'était très spécial: Raimund n'a pas l'habitude de donner des workshops. Je l'avais sans doute vu dans des films documentaires sur Pina Bausch, mais je ne savais pas trop ce qu'il composait sur le plateau. Il nous a présenté un court extrait d'une de ses pièces en mettant une musique et en faisant deux ou trois mouvements... Et là, ce fut un vrai bouleversement. Je me suis dit: «Mais c'est possible, on a le droit de faire ça». J'ai tout de suite senti que c'était cette orientation-là que je devais prendre. Il a révélé ce désir que je portais en moi, d'aller à l'essentiel. Se concentrer sur une petite chose, lui donner une valeur, qu'elle puisse exister et suffire pour elle-même. Ce n'est qu'à mon retour en France, en 2005, que l'on a commencé à travailler ensemble. Le désir de collaborer avec lui a toutefois été une évidence pour moi, dès notre première rencontre.

N. C.: Vous avez créé en 2007 votre compagnie, l'Anthracite. Ce nom fait bien sûr penser à la couleur mais aussi à une chanson de Serge Gainsbourg qui s'appelle L'anthracite. Elle commence par ces mots: «les pensées que je médite sont plus noires que l'anthracite». Cette chanson a-t-elle inspiré le nom de votre compagnie?

E. E.: J'ai cherché un nom qui puisse représenter ce que j'avais envie de dire, qui j'étais, et qui puisse faire référence à mes origines. L'anthracite est bien sûr

une couleur, même plus qu'une couleur puisqu'elle comporte des nuances de gris et de noir. C'est aussi le minerai et effectivement une chanson de Gainsbourg que j'ai utilisée dans mon premier solo. Dans cette chanson, il y a plein de choses: une poésie et aussi une certaine autodérision que j'aime beaucoup.

N. C.: Pouvez-vous revenir sur la genèse de Strange Fruit, votre quatrième pièce, née d'une rencontre avec l'historien Pierre Schill?

E. E.: Nous nous sommes rencontrés en 2011 à Montpellier Danse au moment où Raimund Hoghe était artiste associé. Il m'avait demandé de présenter mon travail dans le cadre d'une rencontre avec le public. J'avais montré un extrait vidéo d'une de mes pièces qui s'appelle T-Wall. J'ai abordé la question de l'image, l'importance que je lui accorde et le rapport étroit qu'elle entretient avec la danse. Il se trouve qu'il y avait dans l'assemblée un historien, Pierre Schill. Il est venu me voir en me disant qu'il avait trouvé des photographies de guerre et qu'avant d'en proposer un regard scientifique, il souhaitait les partager avec un artiste, pour avoir un autre regard. Par la suite, le projet s'est ouvert à la littérature et aussi aux arts plastiques. Après avoir vu les photographies, je me suis dit qu'il était intéressant d'aborder la question de l'utilisation de documents d'archives aux côtés d'un historien. J'aime travailler à partir de documents réels. Là, l'originalité tenait aussi dans le fait que ces photographies venaient juste d'être découvertes.

N. C.: Quel a été votre premier sentiment à leur sujet?

E. E.: Je me souviens de photos avec des soldats dans le désert sous des palmiers. D'autres, plus dures, où l'on voyait des pendaisons publiques... L'effroi qu'elles ont provoqué n'était pas seulement dû à leur contenu mais aussi dans le fait que ces images étaient anonymes et oubliées par l'Histoire. Elles ne présentaient aucune indication de date, de lieu, ni de nom de photographe mais elles relataient des faits réels, d'une grande violence. Il était évident qu'il fallait les mettre en lumière.



N. C.: Comment avez-vous travaillé à partir de ce corpus d'images ?

E. E.: J'ai souhaité ne pas prendre tout de suite connaissance de l'ensemble des documents afin de garder une ouverture possible. Par exemple, après avoir vu les premières photos, j'ai tout de suite pensé à la chanson Strange Fruit. C'est un peu la même histoire que celle qu'a vécu l'historien Pierre Schill: quand Abel Meeropol a découvert des cartes postales du lynchage de Thomas Shipp et Abram Smith (1930), il fut profondément choqué par cette vision. Il sentit alors la nécessité de se tourner vers l'art et il a écrit le poème Strange Fruit. Strange Fruit a donc été le premier élément fondateur de cette pièce. À chaque nouvelle résidence, je découvrais de nouvelles images et j'en apprenais un peu plus sur leur époque et sur ce qu'elles disaient. Je savais qu'elles dataient de 1911. J'ai donc élargi le spectre en me renseignant sur ce qu'il s'était passé dans le monde la même année. Et puis, évidemment les atrocités de l'époque ont vite fait écho à notre monde actuel. Il est donc apparu essentiel de s'intéresser aux traumatismes qu'ils produisent en nous aujourd'hui. Nous savons à présent que cette archive se compose de photographies et de textes de Gaston Chérau traitant du conflit Italo-Turc en Tripolitaine en 1911.

N. C.: Pouvez-vous parler du dispositif scénique, de la présence de ces grandes plaques blanches de placoplâtre au sol, qui agencent et construisent l'espace? Elles vous permettent, comme au spectateur, d'habiter l'espace. Nous sommes face à des territoires, des terres connues et inconnues dont on sent que vous ne reviendrez pas...

E. E.: L'écriture, qu'elle soit scénique ou chorégraphique, est d'abord une matière. J'ai beaucoup d'intérêt pour les matériaux, les textures... Ces plaques de placoplâtre étaient là dès le début. Elles ont effectivement un grand potentiel pour structurer l'espace tout en ouvrant à l'imagination. Elles sont comme des cimaises accueillant les images produites par la danse. Leur agencement influe directement sur la dramaturgie. Mais je ne voulais pas être illustratif. Je voulais aussi un rapport sensitif à la matière. C'est quelque chose de très présent dans mon travail. En plus de l'analyse du contexte historique, j'ai cherché à retrouver les sensations ressenties à la découverte de ces images. C'est pourquoi, il y a aussi des objets comme ces cothurnes en acier pointu qui révèlent la fragilité de ces plaques en les perforant.

N. C.: Il y a aussi cet imperméable bleu que vous portez, qui détermine vos possibilités corporelles. Au profit de sa fonction première, vous réussissez à activer la métaphore vestimentaire. Cet imperméable apparaît tout à la fois comme un simple vêtement mais aussi comme une architecture en mouvement, un espace à habiter...

E. E.: Dans mon travail, je m'attache à révéler de la même façon la force d'un objet, d'une musique ou des interprètes présents sur scène. Tout comme les autres éléments scénographiques, l'utilisation de ce manteau propose plusieurs lectures possibles. Et puis il y a la couleur bleu, couleur récurrente dans les descriptions de Tripoli faite par Gaston Chérau. La couleur bleu est également utilisée au cinéma pour l'incrustation d'images sur fond bleu. C'est le même principe que je développe ici. Le spectateur peut projeter toutes les images qui lui viennent en tête et les faire évoluer sans obstacle au fur et à mesure que la pièce se développe.

N. C.: Pouvez-vous revenir sur votre collaboration avec le compositeur Julien Lepreux et sur la manière dont vous avez travaillé ensemble?

E. E.: Trois versions de la chanson Strange Fruit rythment la pièce. La version de Nina Simone qui est en fait la version à partir de laquelle j'ai découvert la chanson, une autre des Siouxsie and the Banshees, excellente version des années 1980, et celle composée pour l'occasion par Julien Lepreux. Lorsque nous nous sommes rencontrés avec Julien, je lui ai demandé de travailler à partir de la version originale, celle de Billie Holiday, d'en extraire une matière première. On est dans la même logique: tout est matière, la danse, la scénographie, les lumières et la musique. En travaillant comme moi je travaille la danse, en utilisant les respirations de Billie Holiday, en prenant des passages de cuivres, il a réussi à créer quelque chose de totalement intemporel. Sa musique est très subtile, elle entretient le trouble temporel mis en œuvre par la scénographie. Il ne s'agit pas d'un mix, mais bel et bien d'une création, d'une grande profondeur. Aussi bien la danse que les différentes versions de Strange Fruit nous donnent l'impression de voyager dans le temps. Et révèlent les liens troublants avec l'actualité.

N. C.: Il y a aussi la présence de Jihyé Jung qui apparaît puis disparaît, fait quelques gestes qui servent l'action. Elle prend soin du bon déroulement des choses. C'est une présence d'ordre presque spirituel...

E. E.: J'aime bien, au sujet de mon travail, parler d'étude chorégraphique plutôt que d'une pièce chorégraphique. J'aime le terme d'étude parce qu'il renvoie à la notion de recherche. Il y a effectivement les plaques, la lumière, les micros, rien n'est caché. Ces différents dispositifs sont visibles par le spectateur. Tout fonctionne comme si l'on entrait dans un studio photo, un espace en devenir. Nous nous sommes interrogés sur les rapports qu'entretiennent les images avec la musique, la danse, la lumière. Jihyé est aussi photographe. Dans cette pièce, elle intervient en tant que tel. Sa présence est efficiente, c'est elle qui est l'élément déclencheur de ce qui se passe. À chaque action, elle apporte une avancée dramaturgique. Ce sont des choses très fines, comme déplacer un simple objet mais qui vont déclencher une suite de réactions. Et il y a donc effectivement cette présence très douce: elle donne naissance à l'action. Elle met la musique, structure l'espace et finit par apporter des objets plus durs, comme les cothurnes munis de pics à la fin. Elle amplifie peu à peu la tension sous-jacente, toujours d'une façon très douce, très simple et en même temps implacable.

N. C.: Diriez-vous que cette pièce est dans le prolongement des précédentes?

J'essaie de prendre chaque projet différemment. Ma pièce précédente, Vorspiel, comprenait trois études aux mêmes intentions: s'interroger sur ce qui précède, ce qui est en devenir, sur la construction et la déconstruction. Il s'agissait également d'échanges avec des matières sonores, musiciens, comédiens... Je me rends compte que finalement ces deux pièces ne sont pas si éloignées que ça. Elles posent des questions essentielles sur les rapports humains aussi conflictuels soient-ils.

Emmanuel Eggermont a été accueilli au Centre chorégraphique national de Tours / direction Thomas Lebrun du 9 au 13 février 2015, dans le cadre de l'accueil studio.



