

Interview avec David Hall en décembre 2018 à Berlin

Traduit de l'anglais par Christine Quoiraud.

David Hall est allé à deux occasions à la Body Weather farm au Japon pour deux stages intensifs, en 2007 et 2009.

Biographie, David Hall

David Hall danse, écrit. Il est artiste-performer Néo-Zélandais, basé à Berlin. Sa pratique en danse repose principalement sur l'improvisation, influencée par le Body Weather. Il chorégraphie son propre travail et collabore avec d'autres artistes, entre autres, Josh Rutter, Alexa Wilson et Brent Harris.

Christine : Dans tes souvenirs, est-ce que Min utilisait des “ images ” pour enseigner les “manipulations” ?

David : Oui, en particulier à des moments plus statiques. A la fin de la troisième manipulation par exemple. Ce moment où on va étirer les jambes tout en les redescendant au sol. Min pouvait dire quelque chose comme “imaginez les jambes comme étant celles d'un géant, pouvant s'étirer très loin”.

Durant l'appui des mains pressant sur les paumes du partenaire, dans la première. Il utilisait des images ayant trait à la respiration. Afin que ce soit plus fonctionnel, plus anatomique.

Mais en général, il n'y avait guère d'images au cours de la pratique des “manipulations”. C'était assez brut.

Christine : As-tu des souvenirs plus précis sur le rapport du toucher, des mains, en relation au corps du partenaire ?

David : Une image simple. Il s'agissait de sentir que sa propre respiration s'écoulait avec celle du partenaire. Cette idée d'envoyer sans cesse sa respiration vers l'autre. Ca, c'était clairement indiqué de façon répétée. “Envoie ta respiration en direction du corps du partenaire (dans la partie touchée)”.

Christine : Quand as-tu rencontré le Body Weather Laboratory ?

David : Ce fut en Nouvelle-Zélande. Là-bas, il y a une forte influence du Body Weather. L'un de mes collègues néo- Zélandais est allé à la ferme en 2001, pour le workshop d'automne. Mickaël Parmenter, un chorégraphe connu en Nouvelle-Zélande est allé lui-aussi à la ferme. Il nous a également beaucoup parlé du Body Weather Laboratory. Il proposait le “M.B.”¹ dans son enseignement. Le MB est devenu une “méthodologie” pour le training relativement courante, en Nouvelle-Zélande. Ceci dit lorsque je suis allé au Japon à mon tour, j'ai réalisé que ce que j'appelais MB était en fait très différent.

Christine : Tu m'en dis plus ?

David : En Nouvelle-Zélande c'est purement physique. Un exercice cardio-vasculaire. Guère plus. Bien sûr certaines personnes là-bas y voient un peu plus. Mais globalement c'est vraiment une pratique pour transpirer. Arrivant au Japon, je trouve que c'est beaucoup plus que cela.

Christine : Qu'est-ce qui t'a décidé à aller au Japon ?

David : En 2002 ou 2003 Min est venu en Nouvelle-Zélande donner un workshop et une performance. Je n'ai pas participé au stage. Mais je suis allé voir la performance. Il fit un solo et une performance de groupe avec les

1 MB training, muscle and bones, body and mind.

participants du stage². C'était une performance très forte, en extérieur à Oakland, sous le ciel, près d'un bassin où grouillaient les carpes. A un moment, Min était allongé près de ce bassin. Caressant l'eau de ses mains et de ses pieds. C'était de si belles images. A cette époque, j'avais étudié un peu le Butoh. Je voyais bien que c'était un peu comme du Butoh mais aussi très différent. Je fus fasciné. Une des meilleures performances que j'ai jamais vues. Quelques années plus tard, je reçus par mail une annonce pour un workshop à la ferme, à Hakushu. Les workshops s'étaient interrompus pour une bonne période. Ils reprirent en 2007. Je m'inscrivis et reçus une réponse positive. Cela dura presque deux mois d'automne, août et septembre³.

Christine : Durant cette performance à Oakland, Min dansait-il avec les participants ? Que faisaient ces derniers ?

David : Oui il dansait avec le groupe. Mais il y eut une controverse. Le stage était mixte mais Min ne choisit que des hommes pour cette performance. Ils avaient de longs mâts en bois attachés dans leurs dos. Ils marchaient à l'unisson⁴. Les femmes stagiaires étaient très colères pour ce choix. Parmi elles il y avait des danseuses reconnues, certaines étaient même allées déjà à la ferme au Japon pour d'autres workshops. Malgré cela, elles ne furent pas incluses dans cette chorégraphie. Cela provoqua un scandale.

Christine : Tu es resté deux mois pour ce workshop ? Y avait-il d'autres lieux d'entraînement que le bâtiment de la ferme ?

David : Il y avait divers lieux pour s'entraîner autour de la ferme. Comme j'y suis retourné en 2009, ma mémoire me fait un peu défaut, mes souvenirs se mélangent. Il y avait le KenDojo, derrière la maison appelée "the farm". Il y avait aussi la "Forest stage" vers le champ de châtaigniers. Il y avait également la "Shinto stage". Celle-ci était récente. On a aussi prolongé la construction de la "forest stage", ajoutant des niveaux à ceux existants. Cette "forest stage" c'est où on faisait la plupart des MB trainings. C'était formidable de pratiquer le MB sur trois niveaux. De sauter d'un niveau à l'autre, circulant autour de l'espace, d'un niveau à l'autre⁵.

Christine : Min dirigeait les trainings?

David : Oui, chaque jour. Souvent pour les MB il proposait les exercices et les mouvements et Tamaï⁶ les exécutait. Tamaï volait au dessus du parquet. Min donnait les directives par la voix⁷.

² En 1981, à Bourg en Bresse, Min Tanaka organisa également une performance avec 40 stagiaires. Il fut invité aux "Rencontres Internationales" organisées par Dominique et Françoise Dupuy; Cf Photos et flyer; fonds Christine Quoiraud/Médiathèque CND.

³ En 1985, le stage intensif Maï-Juku V débute fin août et dura jusque fin octobre.

⁴ En 1986, Oguri à Plan B danse plusieurs performances avec un mât attaché dans son dos, bloquant sa main droite, la main habile. A l'époque on nous conseillait de casser nos habitudes. Oguri trouva cette idée pour condamner toute action, tout mouvement trop rapide, automatique et pour explorer les maladroites de sa main gauche. Cf photo, fonds Christine Quoiraud/Médiathèque CND.

⁵ En 1990, on répétait dans ce même dojo pour le *Sacre du Printemps* spectacle prévu à l'Opéra Comique à Paris, avec une scénographie de Richard Serra. Cf Doc fonds Christine Quoiraud/Médiathèque, CND.

En 1989, l'équipe de Maï-Juku a construit la "Mountain Stage". Oguri était maître d'oeuvre. Cf photo fonds Christine Quoiraud/ Médiathèque CND.

Nous avons également construit la première "Earth stage", paille et terre en 1989. Vivre à la ferme, c'était danser, cultiver, construire. Des chantiers collectifs, un peu dans l'esprit des communautés bouddhistes.

⁶ Yasunari Tamaï vit toujours à Hakushu. Il participa au projet *Skite* à la Cartoucherie en 2010, stage et performance. Cf vidéos 2010 et 2011, Los Angeles, fonds Quoiraud/Médiathèque CND.

⁷ En 1985, lors du stage intensif, les danseurs Fuji, Yabuuchi Kenji, Frank van de Ven, Juan Antonio Moral, étaient souvent en premières lignes des MB, conduisant le groupe dans une énergie d'enfer. Min leur demandait souvent de montrer les mouvements. Ces danseurs avaient déjà vécu les stages intensifs précédents, en 1984, 83, 82. En 1985, nous étions 40 stagiaires environ, japonais et non japonais. Cf le film d'Eric Sandrin *Min Tanaka et Maï-Juku*, posté sur Youtube. Après les deux mois intensifs, Min a proposé que chacun d'entre nous mène les trainings tour à tour. Cet exercice était ensuite commenté par le groupe et par Min. Précision du mouvement, des rythmes, de la symétrie, d'inclusions d'arrêts, les combinaisons, la cohérence et la logique de progression. Cf description du training de 1985, fonds Christine Quoiraud/ Médiathèque CND.

Christine : Durant le training Min intervenait-il en lançant des consignes ? Ou arrêta-t-il le training pour montrer expliquer davantage les mouvements ?

David : Oui, je me rappelle par exemple un mouvement où l'on devait descendre le bassin tout en gardant le dos droit. Il décida que je pouvais descendre mon bassin davantage tout en continuant d'évoluer dans l'espace en bougeant les pieds. Il resta toute la séquence de ce mouvement derrière moi, me criant de descendre encore et encore et de bouger plus vite, de rester dans un rythme rapide. Après ce training, on était assis dehors et il en riait. "Formidable. Certes j'étais dur avec toi mais tu as trouvé quelque chose, n'est-ce pas ?". Quand je l'entendais crier derrière moi, c'était encourageant, pas comme une menace. En réalité ça m'a aidé à dépasser ma conviction que j'allais aussi bas que je pouvais. Certains stagiaires qui se sentaient bien dans leur MB, sont venus vers moi après. "Ca va ?" Ils pensaient que j'étais peut-être traumatisé, blessé. Mais pas du tout. Pour moi ce fut très opportun et utile.

Christine : Combien de stagiaires participaient à ce stage ?

David : Le premier on était nombreux, environ 20. Le deuxième on était 16. Venant de tous les coins du monde.

Christine : Habitez-vous tous à la ferme ?

David : Non. Il y avait toujours des gens qui restaient à Honmura⁸. Lors du deuxième stage il choisit des gens qui avaient déjà suivi des stages dont moi, par exemple. Je ne sais pas trop pourquoi ce choix. Peut-être avait-il l'impression que l'on s'intégrerait plus facilement. Le premier stage, j'étais hébergé à la ferme. Beaucoup habitaient dans des maisons dans le village. Dans le prix du stage étaient inclus la participation aux frais du logement et de la nourriture. C'était si peu cher que je ne suis pas sûr que ça couvrait même les frais réels de la nourriture. Quelque chose comme environ 700 euros pour deux mois⁹.

Christine : Ces deux stages étaient-ils annoncés comme étant des stages intensifs ? Etiez-vous aussi engagés dans le travail de la ferme ? Comment se répartissaient les journées ?

David : Oui. En général, c'était la moitié de la journée pour le stage, l'autre moitié pour le travail à la ferme, en alternance, parfois le matin parfois l'après midi. Ca dépendait un peu de ce que faisait Min. Une journée type, c'était réveil vers 5 h du matin. On travaillait pour la ferme jusque vers 9h. Puis c'était une coupure pour un petit déjeuner rapide. Puis on continuait avec le stage sauf si Min était appelé à se déplacer ailleurs. Dans ce cas, le stage avait lieu l'après midi.

Christine : A part le MB training que faisiez-vous ?

David : Lors du premier stage, il y eut beaucoup de "Bag of Bones", "Bisoku", "Pushing discussion". On passa aussi du temps à travailler les "images" d'Hijikata. On ne travailla que pour le visage et le torse. Lors du deuxième stage on travailla beaucoup pour les bras et les jambes. Quand Min introduisit ce travail il nous dit que cela provenait d'Hijikata tel que celui-ci introduisait les ateliers sur les images, écrivant des séries d'images pour le torse. Je me rappelle de certaines images comme de "l'encens se consumant au sommet du crâne, des mouches autour des yeux, de la bouche s'écoule de l'eau". Mais on se concentrait surtout sur le "pushing discussion". Chaque jour on consacrait entre une et deux heures à "Pushing Discussion". On travaillait aussi le "Bag of Bones". Min à cette époque n'appelait pas cela "Bag of Bones" mais "Manipulations". Quand on pratiquait les "Manipulations" (les sept séries), il appelait cela structured manipulations. Il référait les deux ateliers au même travail. Le MB il n'appelait pas cela MB quand j'étais là-bas. Il parlait des sauts.

⁸ Honmura, nouvelle résidence de Min Tanaka dès 1990 avec des terres pour la culture du thé. Cf entretien avec Dana Iova-Koga.

⁹ Lors des premiers stages en Europe (1981, 82) je me souviens n'avoir parfois rien payé. Alors, Min se souciait peu de l'argent.

Christine : L’as-tu jamais entendu parlé de “Bag of Bones” ? Non ? Je parlais de cela avec Frank van de Ven récemment. Ce nom vient de Tess de Quincey quand elle collaborait avec Stuart Lynch (dans les années 90-91). Je me rappelle moi aussi qu’il appelait cela manipulations. Je me rappelle aussi de tant et tant d’heures de pratique du “pushing discussion”. On a vraiment beaucoup répété cette pratique. Il y eut une époque ou cela s’appelait “Wind discussion”. Il y avait de très nombreuses nuances.

David : On a passé aussi beaucoup de temps pour le “Bisoku”. La forme du “Bisoku”, durant ces stages au Japon, n’avait rien à voir avec les formes que j’ai traversées avec qui que ce soit en Europe. On avait des formes très strictes. Soit à quatre pattes comme des animaux. Ou bien assis, ou en position debout. On travaillait par deux. Le/la partenaire nous donnait jusqu’à trois stimulations. Soit en touchant des parties du corps, une par une. Soit en touchant deux ou trois parties et on devait les bouger en même temps. Ou simultanément. Tout en allant de la position assise vers la position debout par exemple. On ne faisait jamais un “Free Bisoku” (style libre). Pendant cet exercice du “Bisoku”, ainsi mené, notre partenaire pouvait nous guider dans notre changement de position par une stimulation à la façon “pushing discussion”. Jamais on a été invité à bouger librement un millimètre à la seconde. Je ne me rappelle pas qu’il appelait cela “Bisoku”. Je me souviens qu’il disait “Slow Movements”. Je crois que j’ai entendu ce nom pour la première fois prononcé par Frank van de Ven.

Christine : Tu disais qu’en Nouvelle-Zélande, on pratiquait le training juste pour l’aspect cardio. Comment tu décrirais la différence avec la pratique au Japon ?

David : Ce qui fut caractéristique au Japon, ce fut la coordination et le travail que Min apportait, semant la confusion. Il s’agissait de ne jamais figer une forme, un style. Particulièrement si Tamaï n’était pas disponible, ces jours-là, Min se concentrait à compliquer les séries de mouvements. Quand Tamaï pouvait être présent on allait plutôt vers l’amplitude des mouvements, plus de sauts¹⁰.

Quand Min était seul à guider, sans Tamaï, c’était vraiment un travail sur la coordination, complexifiant et mêlant les structures de mouvements.

J’allais oublié de mentionner quelque chose d’important : le concept de travailler en tant que groupe¹¹.

En Nouvelle-Zélande le MB c’est un peu comme une armée en exercice, bougeant tous en même temps, concentrés sur la musique, selon des lignes de trois ou quatre personnes bougeant simultanément. Parfois au Japon, des personnes venant d’Australie procédaient comme ça. Min leur criait dessus. “On n’est pas à l’armée”. Min nous encourageait à aller quand on voulait dans l’espace. Il nous poussait à nous concentrer sur le fait qu’on était dans l’espace ensemble en tant que groupe. Il pouvait dire “ne vous isolez pas durant ce travail des sauts¹²”. Ce genre de conversations n’avaient jamais cours en Nouvelle-Zélande. On nous disait toujours le contraire. Restez bien en lignes, ensemble, comme à l’armée. Avec Min au Japon, c’était “sentez-vous libre” ; “pas besoin de s’aligner au rythme du groupe”. Une grosse différence.

¹⁰ En 1985, c’était davantage cette façon de pratiquer : des mouvements aussi grands que possible et plus, si possible. Multipliant les sauts, répétant les lignes avec le même mouvement. Quand Min était là, il proposait souvent en effet des combinaisons rythmiques plus complexes. En tout cas on pratiquait souvent les mouvements à divers rythmes. Min s’amusait à complexifier. C’était comme si ça devenait impossible à réaliser. Un travail “Mind and Body” pour le corps et pour la concentration, malmenant le système nerveux.

¹¹ Dans le cadre de notre recherche actuelle, soutenue par le CND, intitulée *Body Weather, une pratique contemporaine pour la danse: laboratoire du toucher*, on insistera sur ce point dans tous les modules de transmission de notre calendrier de pratique.

¹² Je pense que Min était très vigilant à ne pas fixer le travail ni dans des formes, ni dans un vocabulaire. Les échos qu’il eut des divers stages donnés en dehors du Japon le hérissaient. Il détestait cette rumeur laissant penser que Body Weather devenait une méthode que certains s’appropriaient de façon péremptoire comme “un training pour les performers”. Pas de maître. Pas de hiérarchie. Néanmoins le paradoxe existe entre la rigueur, la profondeur et les malentendus, les interprétations. Avec mes collègues, les anciens membres du Mai-Juku nous avons toujours eu le souci de mentionner l’origine du travail.

Christine : Comment commençait le MB ?

David : on commençait direct avec les sauts. Si je me rappelle bien on commençait avec par exemple “genoux hauts, open open close close”.¹³ Il n’y avait jamais un échauffement progressif. On entrait direct dans le mouvement.

Christine : Et comment ça finissait ?

David : Juste stop. Sans “warm down movements”. On passait d’une intensité haute à l’arrêt.

Christine : Après MB y avait-il des “couple games” (exercices à deux). Par exemple se lancer une balle, ou deux balles, suivre le bout de l’index, taper le dos, briser l’équilibre ?

David : Oui tout ce genre d’exercices.

Christine : Après tout cela, aviez-vous le “ending circle” avec abdominaux, sauts, relevés, les squatts etc ?¹⁴

David : Oui, la première fois. Mais il me semble qu’au deuxième stage on n’a pas eu cela. Ceci dit la deuxième fois que j’étais au Japon, on n’a peu pratiqué le MB. Au premier stage on faisait MB presque chaque jour. A la fin du MB on répétait environ 15, 20 fois, monter les genoux, descendre en pliés, puis grands pliés, le bassin allant au sol, des squatts, des relevés. Min disait toujours “en vieillissant le reste peut s’arrêter de fonctionner mais si vos jambes sont valides ça ira. Gardez vos jambes en capacité de fonctionner”. Le deuxième stage le MB a été dans la routine quotidienne durant deux ou trois semaines. Au premier stage on a pratiqué les manipulations 1, 2 et 3 seulement. Min a arrêté de les faire pratiquer car il n’aimait pas comment les gens les pratiquaient. Au deuxième stage, les manipulations étaient l’un des focus principaux. Aussi a-t-on passé beaucoup de temps à toutes les apprendre et à les pratiquer.

Christine : Quand il enseignait les manipulations, comment procédait-il ?

David : Généralement il démontrait sur quelqu’un puis on les pratiquait guidés par avec sa voix. On répétait chaque manipulation 3 ou 4 fois dans un même atelier avec des partenaires différents. Je fus son partenaire quand il a voulu démontrer la deuxième manipulation.

Christine : As-tu un souvenir du contact de ses mains ?

David : C’était à la fois très profond et très doux. Parfois il passait parmi les binômes et, pour corriger quelque chose, il posait ses mains. C’était toujours une qualité de présence insistante. S’il sentait que quelque chose pouvait aller plus loin dans le corps, il faisait en sorte que ça se révèle¹⁵. Mais sans jamais aucune violence. Je me rappelle dans la 5ème, ce moment où on s’étire sur la jambe tendue, mon partenaire me poussait vers l’avant. J’avais l’impression que je ne pouvais aller plus loin. Il dit “non, non ça peut aller beaucoup plus loin”. Il prit la place de mon partenaire. Je ne suis jamais allé aussi loin. Mon nez touchant le sol. Je n’avais pas idée que c’était possible.

Christine : Tu te souviens où il se plaça dans ton dos ?

¹³ En 1985 aussi. Cf pages descriptives du MB, dessins, notes et description des exercices autour du MB; Fonds Christine Quoiraud/ Médiathèque CND.

¹⁴ Cf film d’Eric Sandrin et dessins du MB déjà mentionnés

¹⁵ En 1985 c’était bien là l’accent de la pratique des manipulations. Aller au-delà. Pratiquer avec divers partenaires. Ne pas s’arrêter à un seul constat. Ne pas considérer son corps comme une entité figée. Une transmission qui perdure dans nos ateliers.

David : Mon souvenir n'est pas précis. Je crois que ça venait du bas du dos (premières dorsales). Un autre souvenir: la 1ère manipulation était très différente au Japon. A un moment on roule sur le ventre et on travaille le dos.¹⁶ Ça ressemblait un peu à ce qu'on fait à la fin de la 4ème, encore aujourd'hui. Sans pour autant annuler cette partie dans la 4ème¹⁷.

Christine : As-tu des souvenirs de Min parlant des raisons fondatrices de ce travail et la façon dont il est ainsi organisé ?

David : Je ne me rappelle pas qu'il ait jamais donné une raison pour l'ordre des ateliers, par exemple le MB avant les manipulations. Quand il en parlait c'était plutôt philosophique, sur un plan plus large. Pourquoi fait-on Body Weather? Vers quoi les exercices vont-ils? J'ai eu de nombreuses conversations avec lui à ce sujet. L'une d'entre elles au sujet d'un travail qu'il nous avait donné sur les images que nous allions devoir présenter au groupe. Une série d'images venant d'Hijikata, intitulée "l'homme qui regarde un corbeau en reflet dans l'eau". Nous eûmes du temps pour préparer la présentation. Généralement il était plutôt toujours insatisfait avec chacun. Une fois même, il n'a pas attendu qu'on présente tant il pensait que ce n'était pas la peine. "Aucun d'entre vous ne comprend le travail". Avec moi en particulier, il se montrait très critique disant "tu ne fais que te montrer, que montrer qui tu es. Tu es comme un acteur. Tu veux avoir l'air d'être un bon danseur".

Ça m'a troublé car ce n'était pas du tout mes intentions. Plus tard dans la soirée, à la ferme, je lui dis "ce que tu m'as dit, ce n'était pas du tout mon intention. Peux-tu m'expliquer ? Comment se fait-il que je puisse être perçu de cette façon, comme faisant totalement autre chose ?" Il répondit "Ok ; alors il faut que je t'explique ce qu'est le *Body Weather*". Il me l'expliqua. Pour lui c'est une combinaison de trois lieux où se tenir quand on performe. L'un est d'être en soi-même tout en performant pour le public. L'autre c'est de se situer dans le public. Le troisième c'est d'être entre les deux autres. Pour lui *Body Weather*, c'est de se situer dans les trois endroits simultanément. Me regardant il me vit seulement en moi-même. Me privant involontairement de la capacité d'être dans les autres dimensions.

Christine : Ca a changé quelque chose pour toi ?

David : Oui, désormais j'y suis toujours vigilant. J'essaie de m'en rappeler quand je prépare mon corps pour une performance. Je n'ai guère pris de notes durant les stages ; c'est dommage. Mais certaines choses qu'il a dites alors, me reviennent à l'esprit quand je performe. Des choses, des qualités que j'aimerais trouver. Par exemple, on faisait le bag of bones/manipulations, dans un champ qui venait d'être retourné, le sol était tout frais. Certaines personnes au lieu de juste travailler sur le corps, se sont mis à prendre la terre et à l'appliquer sur leurs corps, à prélever des cailloux. Min était très en colère. Il disait "le corps n'a besoin d'aucune décoration de la sorte". Il disait aussi "le corps n'est pas un outil¹⁸". Il disait " ce n'est pas pour vous divertir ni pour atteindre un but". Il répétait "le corps n'est pas un outil, un objet". J'ai toujours essayé de ne pas oublier en performance de ne pas utiliser le corps comme une chose sans âme.

Christine : Si tu avais à diriger de jeunes danseurs, aujourd'hui quels mots utiliserais-tu pour dire la même chose ?

¹⁶ C'était comme cela au début dans les années 1981/82. Cf *Drive on* du 1er mai 1980 contenant la description des sept séries des manipulations, fonds Christine Quoiraud/Médiathèque CND.

¹⁷ Cf document annexe, les remarques d'une anatomiste (formée par Blandine Calais Germain) en 2012 sur la pratique des manipulations.

¹⁸ Le corps est une personne. En 1982, Min Tanaka performe à l'espace La Forge à Paris devant une toile peinte en direct par une plasticienne. Il est presque nu. Elle projette une peinture par spray autour du corps qui frôle la toile. A un moment, il interrompt sa danse en criant "I am a human being. I need to breath". Fin du spectacle. Cette année-là, il est arrivé à Paris avec le MB training. Un choc pour tous. A l'issue du stage à la Forge, ne sachant comment lui parler, je lui offre une performance à l'aéroport Charles de Gaulle, avec la complicité des amis japonais qui l'entouraient, ses interprètes, étudiants de Gilles Deleuze. Juchée sur talons hauts, portant un sac plastique plein d'eau j'allais vers lui. L'histoire s'interrompt avec l'arrivée de deux infirmiers en blouse blanche. On retrouve le sac plein d'eau porté par les danseurs au *Sacre du Printemps*, au festival d'Hakushu 1989. Cf fonds Christine. Quoiraud /Médiathèque CND.

David : Question difficile. L'une des idées que j'ai développées à partir de ces concepts, c'est que tout dans le corps est d'égale importance. Récemment j'ai essayé de développer une façon de danser où aucune partie du corps n'est au service d'une autre partie (du corps). Par exemple, les pieds ne sont pas seuls concernés par le contact avec le sol. Je considère que les genoux à mi-jambes font le relais. Voilà un exemple de ma façon d'exprimer cette idée "ne laisse pas le corps être juste un objet".

Christine : As-tu des souvenirs de paroles de Min évoquant le "mind and body stuff" ?

David : Pas précisément, pas tant dans les mots. Il y avait bien sûr toujours ce concept autour du "mind and body". Certains domaines de la pratique pouvaient sembler mystiques, néanmoins tout était toujours très pratique. Pas de discours mystique sans un pendant concret, physique, matériel.

Christine : Peux-tu donner un exemple ?

David : Je pense au travail en aveugle ou à certains éléments du Pushing Discussion, en particulier dans des positions difficiles. Min disait toujours, votre corps peut faire des choses incroyables. Vous n'avez qu'à tout relâcher et laissez les choses arriver, apparaître. Ce genre de conseil pouvait souvent paraître très "philosophique" ou comme des encouragements à ce que surgisse l'expertise du corps. Néanmoins ces mots étaient toujours en lien avec des aspects très physiques, corporels, réels.

Christine : As-tu des souvenirs de Min évoquant la relation au sol ?

David : Il parlait beaucoup à un moment donné de la sensation de la marche. Il disait que, de plus en plus, sa danse avait à voir avec le souvenir du moment où il a marché pour la première fois. Retrouver cette sensation. Il parlait de cela et puis un jour, on s'est enterré dans la terre.¹⁹ Il a alors parlé de la terre, du sol. De ce sentiment d'être entouré, enveloppé. A cette époque quand il parlait de relation, c'était au sujet de la relation des corps et de leurs environnements. L'espace entre deux corps, entre un corps et son environnement. Il parlait aussi beaucoup de comment l'environnement propre à chacun est son corps. "Votre corps est votre premier et votre dernier environnement" répétait-il souvent. Mais concernant la relation au sol en tant que tel, je ne me souviens pas de grand chose qu'il ait pu dire.

Christine : Comment parlerais-tu du MB training, maintenant ?

David : Une chose, sans doute en réaction à ce que je te disais de la Nouvelle-Zélande : je dis toujours que ce n'est pas une classe technique. A mes yeux, j'estime que l'échec est sans doute un excellent résultat du MB, rater un exercice, ne pas parvenir à effectuer un mouvement. Je me souviens au Japon, Min exigeait bien sûr une concentration sur les mouvements qu'il montrait, mais son exigence ne portait pas sur le fait de les accomplir à la perfection.

Christine : Alors quel était le point sur lequel se concentrer ?

David : Il y avait des principes pour chaque mouvement. Par exemple descendre le bassin (plus bas vers le sol). Mais on était surtout encouragés à essayer, à se lancer dans l'essai²⁰.

¹⁹ Cette pratique existe avec Min dès les débuts des années 80. Nous la reproduisons avec Andres Corchero en mai 90, au Pic en Charente. Un mois de stage faisant l'objet d'un film "Mai 90". Cf photos et film Fonds Christine Quoiraud, médiathèque CND.

²⁰ Se lancer physiquement, sans passer par l'analyse intellectuelle. Ce conseil est souvent formulé dans l'enseignement du zen. C'est aussi l'exemple de l'enfant qui se jette dans l'expérience, dans son premier pas marché. Dans l'impulsion de marcher vers sa mère. En 1985, la façon dont étaient menés les MB ne laissait aucune place à une cogitation possible avant de se lancer dans le mouvement. La concentration était de mise sans ponctuation, sans pause. Pas de temps pour aller se soulager aux toilettes, très mal vu. Pas de temps pour reprendre son souffle, aller se désaltérer. Il fallait inventer comment récupérer de l'énergie au cours de l'effort, lequel durait des heures à une cadence extrêmement soutenue. A ma connaissance, aujourd'hui en France, seul Sherwood Chen, parvient à exiger cette intensité de travail.

Y aller comme dans un jeu, sans se préoccuper d'y arriver. Je remarque aujourd'hui quand je donne les MB que beaucoup de gens cherchent à effectuer les mouvements le plus parfaitement possible. Quand c'est un mouvement un peu complexe qui est proposé, il y a la tentation de dire "ok, prenons un peu de temps pour travailler ce mouvement, le décortiquer". C'est alors que la classe s'effondre car la dynamique disparaît. Trop de temps employé à rendre le mouvement à la perfection. Aussi depuis quelques temps je résiste à interrompre le flot des passages pour rechercher l'exactitude du mouvement. Je dis " faites ce que vous voyez. Ça ne fait rien si c'est juste ou pas. Allez-y, c'est tout."

Christine : Tu utilises le mot "classe" et seulement ce terme ? Pourquoi ce mot "classe" ? Tu peux développer ça ?

David : Non il n'y a aucune raison. Je suppose que c'est le mot qui me vient pour "un atelier partagé, mené par une personne".

Christine : Et quand tu marches, des allers-retours dans la boîte (le studio) avec Josh Rutter, ton collègue, appelez-vous cela "une classe" ?

David : Non. En fait j'ai essayé de développer le feeling que ce n'est pas "une classe". Généralement je dirais plutôt "un partage". Ou encore "workshop" Body Weather. Mais souvent ce sont les gens qui participent qui ont le feeling que c'est une classe.

Christine : As-tu le sentiment que les gens venus participer aux ateliers de Min le considéraient comme un "prof" ?

David : Je dirais 50/50. Min n'aimait pas ça. Ça le rendait nerveux, colère. La première fois que je suis allé au Japon, il a arrêté le workshop deux jours avant la fin prévue, disant "je sens que vous êtes déjà sur votre chemin du retour. Ça ne sert à rien de poursuivre. La vallée est très belle. Vous pouvez passer votre temps à l'explorer. Pour le stage je ne vois aucune raison de continuer". Beaucoup d'entre nous étions des occidentaux. Alors très poliment, on l'a remercié. Il n'a pas du tout apprécié. Il a eu un accident de voiture, lançant le véhicule dans un fossé. Tamaï nous a confié par la suite qu'il aurait sans doute aimé que quelqu'un lui dise "non, on continue encore deux jours". Mais nous étions "trop polis" pour insister.

Christine : C'est un point très intéressant au sujet de la relation à Min et à soi-même, n'est-ce pas ? Qu'en avez-vous appris ? C'est bien, précisément, LA question. Non ?

David : Oui, en effet.

Christine : A cette époque, à la ferme, à part Tamaï qui était là ? Y avait-il un groupe de japonais ? Une compagnie ?

David : La compagnie était alors Tokason. Je crois que deux danseurs vivaient à Honmura. Ce n'était que des japonais à cette époque. Il n'y avait pas d'étrangers dans la compagnie. Kazu était là, vivant à la ferme dansant peu. Tamaï dansait beaucoup en solo. Egalement son collègue Vladimir de la République Tchèque. Je ne sais pas si Tamaï dansait en dehors mais je l'ai vu beaucoup performer durant le festival, en automne. Une semaine de festival²¹.

C'était principalement des groupes venant du Japon. Des danseurs de butoh, de danses traditionnelles. Min pouvait conseiller d'aller voir tel danseur "excellent danseur de butoh traditionnel" disait-il.

²¹ A partir des années 86, Min Tanaka et Kazue Kobata ont organisé avec l'aide de tous les danseurs de la cie Maï-Juku, des villageois ainsi que celle de nombreux bénévoles, un festival international sur le site du village d'Hakushu. Je ne sais plus jusqu'à quand exactement a évolué ce projet. Cf documents *art camp*, fonds Christine Quoiraud,/Médiathèque CND.

Christine : “Danseur de butoh traditionnel” ?

David : Oui. Il n’a peut-être pas utilisé ce terme “traditionnel” mais j’avais l’impression que c’est ce qu’il voulait dire. C’était un danseur âgé dont j’ai oublié le nom. Un soliste, vivant au Japon. Plus âgé que les danseurs de Daï Rakuda kan. J’ai suivi un workshop avec Daï Rakuda Kan à Tokyo. Ils étaient très jeunes.

Christine : Peux tu en dire plus sur le travail à la ferme ? Tu disais que vous vous leviez à 5h du matin.

David : Oui, on se levait tôt, à Hakushu. A Honmura on se levait un peu plus tard. Il y avait quelques poules, des chiens et des chats. Mais surtout des champs de thé. Un peu de maraîchage. Et les champs/Projets. On y tentait la culture de plantes rares au Japon ou provenant d’autres pays.

Christine : J’avais aussi mon petit jardin français à Hakushu entre 86 et 89. A la ferme à Hakushu quand tu y étais, c’était donc encore des centaines de poulets ?

David : Des poules, des chèvres, des ânes. Des rizières. En particulier une rizière avec du riz d’une qualité ancienne. On aidait beaucoup dans des rizières appartenant au village.

Christine : Quels souvenirs as-tu du travail à la ferme ?

David : Les buyos, c’est un souvenir fort²². Les départs vers les champs tôt le matin, une si belle lumière. C’était mes premières expériences en tant que cultivateur. On nous autorisait à prendre une journée de vacance. Mais je préférais rester à travailler chaque jour à la ferme.

Christine : As-tu des souvenirs de discussions avec Tamaï par exemple sur les débuts de la ferme ?

David : Une conversation, en particulier. C’était avec le groupe d’australien, des danseurs venant de la compagnie de Tess de Quincey. Moni Hunt assistait aussi à cette discussion. La conversation a tourné autour de la question du Body Weather. Est-il possible de parler de Body Weather quand on travaille seul ? Tamaï posait cette question au reste du groupe. J’ai répondu que ça devait être possible. L’une des australiennes a attaqué. Je n’avais jamais expérimenté une réponse aussi rapide, aussi agressive, lançant des propos empoisonnés. Elle était très en colère, disant que c’était horrible d’affirmer cela. Tamaï rétorqua “David a raison. On peut pratiquer le Body Weather avec des gens mais aussi avec un arbre, une montagne, un champ, une rivière”. C’est difficile d’articuler un propos autour de cette question. Je connais l’expérience de travailler avec d’autres corps. Mais parler du fait qu’un environnement en rencontre un autre, ce n’est pas facile.

Christine : Peux-tu t’exprimer sur la relation entre cultiver les champs, le training et la danse ?

David : Pour moi, je ne faisais aucune distinction. C’est pourquoi je n’avais pas besoin du jour de repos. Cultiver la terre était aussi intéressant que pratiquer le training. Parfois, Kazu ou Min se marraient quand ils nous voyaient avec un mal de dos. “Vous n’avez pas besoin de passer la journée à travailler dans une seule et même position. Vous pourriez transformer l’activité comme une danse”. J’ai adopté ce conseil. Ca m’a aidé en effet. Ainsi travailler la terre n’était plus comme un job. Parfois Min nous a amenés voir des performances, à Kofu, près du Mont Fuji. Ou à voir des films, celui où on le voit en Indonésie par exemple.

Christine : Te rappelles-tu de propos de Min au sujet de la relation ferme et danse ?

²² Les buyos, insectes présents dans les terrains humides. Leurs piqûres font gonfler les chairs et ont un effet très urticant. On a tous vécu des déformations au visage, aux avant-bras, aux chevilles, défigurés et monstrueux. Le corps s’habitue à la longue.

David : Pas vraiment. Je me souviens en revanche d'exercices dans la rivière. On pratiquait le bag of bones dans l'eau. Là, Min nous a longuement parlé de la relation à l'environnement. "Plutôt que danser dans le lieu, danser le lieu". Cela est revenu à plusieurs occasions avec d'autres ateliers se déroulant dans l'environnement.

Christine: Merci d'avoir accordé tout ce temps à notre conversation.