

Publié dans le Dance journal *Contact Quarterly*, volume 41 N°1, Winter/spring 2016

<http://contactquarterly.com/cq/current-issue/index.php>

### *Traductions simultanées*

Une conversation entre Sherwood Chen et Margit Galanter,  
traduit par Christine Quoiraud

FRESH Festival 2015 -  
San Francisco, janvier 2015

Enseignante moi-même au FRESH festival, j'ai eu pour la première fois, l'occasion de participer à l'atelier de Sherwood Chen intitulé *Traductions simultanées*. La danse de Sherwood est lucide et vous pénètre, vous coupe le souffle. Son enseignement passe par des expérimentations rigoureuses qui ouvrent le champ de l'imaginaire.

Le premier jour de son atelier, pendant deux heures, nous avons traversé l'espace du studio, en flux ininterrompu de passages libres, ce processus pédagogique créatif allant plus loin que d'autres méthodes d'enseignement de la danse moderne aujourd'hui, elle aussi friande des « parcours au sol ». La nouveauté du matériau lui-même amplifiait l'ambiance du studio. La matière corporelle était à la fois comme contorsionnée, immensément imaginative, déstabilisante et physiquement stimulante. Un défi pour le corps. Nous étions comme de petites pierres brutes se polissant les unes les autres, se polissant elles-mêmes alors qu'on allait et venait, dans le flot des allers-retours. En accompagnement, les choix musicaux de Sherwood parfois familiers, parfois moins, encourageaient nos mouvements en cadence. Cela se combinait avec le paysage sonore de notre respiration altérée, avec le martèlement de nos efforts physiques, avec des pauses, durant lesquelles on écoutait une de ses folles propositions.

La démarche de développement de la danse de Sherwood offre un vaste territoire d'exploration : les participants sont stimulés tant sur le plan physique qu'imaginaire et ceci a pour effet des changements subtils, complexes qui affectent le danseur dans tout son être.

Participer à son atelier quelques jours m'a permis d'approcher les questionnements de Sherwood et m'a amenée à vouloir comprendre les prémices et les fondements de cette pratique.

Ma façon de comprendre passant d'abord par la pratique, puis par un temps de réflexivité issue de celle-ci et enfin par la conversation, j'ai amorcé un dialogue par courrier électronique avec Sherwood. Il a commencé à dévoiler ses réflexions profondes et à parler des expériences intrinsèques à l'art de sa pédagogie.

Nous sommes tombés d'accord sur le choix d'un extrait de cette conversation:

## MARGIT (MG)

Quelle surprise que ce cours aujourd'hui ! Quel plaisir de travailler de manière rigoureuse. En repensant à cette semaine, quelles sont pour toi, les sources de tes images et de tes propositions ? Quelles seraient tes remarques ? Qu'est-ce que tu gardes avec le temps, et pourquoi ?

## SHERWOOD (SC)

Je me demande si, dans cette collision avec les matériaux du mouvement, dans cette dynamique jetée dans l'espace, avec la sueur, il est encore possible d'affiner des images dans le corps. Je lance un défi à la gestion de chacun, ou à l'absence de gestion ou encore, à l'interprétation d'états simultanés, qu'ils soient orientés par des tâches, formelles, imaginaires, rythmiques, des consignes propres à chacun, ou par d'autres consignes. Actuellement le cadre de mes propositions s'intitule *Traductions simultanées*. Un intitulé global, brut à l'adresse des négociations infinies propres à l'artiste-performer.

Ce cadre m'est apparu pour la première fois vers 2012 car j'ai eu à confronter mon travail dans des contextes culturels et linguistiques variés.

Au cours des dernières années, j'ai animé des ateliers où j'invite la constellation éphémère des participants à créer et à laisser dériver la naissance de leurs propres images dans ce frottement au collectif. Les images sont spécifiques à chaque groupe et aux lieux-contextes dans lesquels elles apparaissent. Elles résultent directement des recherches sensorielles et kinesthésiques que je leur demande. Les cours que je propose cette année à FRESH ne durent pas suffisamment pour ce processus de travail. Néanmoins, dans cet esprit où on bombarde le corps d'informations, j'ai quand même introduit des images guidées par des mots. Ces images invoquent d'autres paysages qui ont le corps pour cible et qui traversent-transpercent le corps en mouvement.

La clarté personnelle de l'interprète vis à vis d'une image et de sa réception, la lisibilité qu'en a le public durant la performance ne sont certainement pas en concurrence. L'une n'exclut pas l'autre. La tension entre les deux m'intéresse. Quand je parle de «lisibilité», je parle de la palpabilité atmosphérique et/ou formelle de la présence d'un interprète dans une danse. Il ne s'agit pas d'identifier, de faire exister, de nommer une image pour elle-même. Il ne s'agit pas non plus pour l'interprète d'avoir recours à une mimique formelle interprétative d'une image.

Les images que je dessine ont diverses origines. Elles proviennent pour la plupart de mes propres associations subjectives issues de mouvements spécifiques. Elles proviennent encore d'observations concrètes de la vie quotidienne ainsi que d'évocations de mondes imaginaires. Certaines images proviennent du Body Weather Training (en particulier du travail avec Min Tanaka, Oguri, Roxanne Steinberg et Melinda Ring), travail qui m'a profondément marqué jusqu'à aujourd'hui. *Le travail de l'image* ouvre des possibilités pour mettre en jeu la mémoire sensorielle et la mémoire cellulaire. A partir des sensations les plus familières on va jusqu'à des corps d'une autre nature, des corps surréalistes, parfois dadaïstes. Depuis, j'ai composé de manière libre et impulsive avec le matériel des images, à la fois par la forme, le mouvement et par le langage. Ces images sont fragiles et peuvent devenir formellement et linguistiquement des "parents éloignés" de leur monde originel. Ces images étaient déjà en pleine corruption créatrice bien avant mon époque. Le répertoire-images, dans ce contexte, est dynamique, instable, fugace. Il a pour objet de percuter l'idée d'une chair appartenant au danseur en performance, d'en transformer la fréquence et la qualité.

J'ai évité une approche, disons, orthodoxe des images. Je veux entrecroiser l'imaginaire avec de nouveaux contextes. Voir ce qui reste, ce qui se déforme. Pas par irrévérence. Plutôt pour me libérer du souci de révérence. Je me suis efforcé à créer de la place pour mes propres questions, parfois de façon téméraire. Je crains toutefois de ne pas être assez sauvage, assez fou, si tant est que je l'ai jamais été.

MG

Je suis très intéressée par la définition que tu donnerais au mot "technique". J'ai tendance à utiliser plutôt le mot «technologie» ou «outils» parce que ça sous-entend une base d'opérations possibles, des procédés à partir desquels on peut effectuer des choix. Ceci plutôt qu'une recette simple de mise en application. Dans le contexte d'expérimentations esthétiques, l'architecture, la structure et la rigueur des outils peuvent venir de multiples domaines d'expérience. Mais de complexes subtilités sont en effet nécessaires pour donner vie à la puissance et à la cohérence. J'ai ressenti cela en travaillant avec toi. Quelle est la fonction de ton travail au sol ? Comment ce travail prépare-t-il à être/ devenir artiste ?

Sherwood

Je me bats avec le mot "technique" en raison des implications autoritaires qu'aurait un vocabulaire dominant, des mouvements ou un style figés et, par voie de conséquence, l'entraînement requis pour atteindre cela. Dans ce training traversant le studio, j'ai plusieurs objectifs. L'échauffement, l'entraînement physique, l'examen des limites, l'épuisement, la "non-conservation ou non-collection", les vitesses, les échelles, les synapses, l'interprétation, l'inondation, l'énergie du groupe, la lecture réciproque des corps, les degrés du dés/engagement mental, plaçant le corps dans un état où il essaie de se comprendre lui-même et plaçant l'esprit dans un rapport de compréhension du corps.

Je me soucie moins de savoir si quelqu'un peut ou ne peut pas exécuter ce que je propose. Je suis plus intéressé par *comment* les personnes travaillent avec ce qui leur est jeté en pâture. Je suis intéressé par leur curiosité. Parfois, j'ose proposer des mouvements ou des vitesses que je ne peux pas exécuter moi-même, comme une question que je lance. Lorsque je guide, je mets en jeu, sur le champ de bataille, toutes mes habitudes et mes propres angles morts. Il faut une grande vigilance, soutenue par l'énergie du groupe, pour aller au-delà de ce que je sais, de ce que je maîtrise. Au final, quand nous travaillons ensemble, c'est cet état d'esprit incisif individuel que j'aimerais que les participants cultivent pour eux-mêmes.

MG

A quoi entraînes-tu la personne et le corps quand tu enseignes ?

Sherwood

Pour des raisons pratiques, j'utilise le mot "enseigner" dans les contextes courants, mais c'est toujours avec une certaine hésitation car j'aime charpenter mes ateliers et mes formations à partir de questions. Je suppose que ce dont j'ai hérité de *Body Weather*, si tant est qu'une *culture Body Weather* existe, c'est de remplacer "enseigner" par "mener, guider (lead)", car «enseigner» sous-entend des savoirs, la notion de maîtrises bien constituées. Ce qui résonne pour moi du *Body Weather*, c'est qu'il n'existe pas d'espace précis de connaissance. En soi c'est un sacré combat, un contrat épuisant. «Mener» (lead) et savoir sont deux choses différentes, en intersection parfois. Je guide, parfois, dans un état de non-savoir. J'espère que cela conduit les participants à un degré d'autonomie, pour l'observation, l'expérience et la réflexion.

Bien que je sois en permanence attaché à remettre en question la notion d'enseignement et le fait de me positionner comme enseignant, je crois fermement qu'il y a des enseignants et j'ai activement recherché des maîtres dans la trajectoire de ma vie, jusqu'à présent.

En tant que boursier au début de 2002, j'ai plongé tête la première dans la danse de cour classique de Java, le Kasunanan, dans l'apprentissage de l'«alusan» (personnage masculin raffiné) et «putri»

(personnage féminin). Dès mon arrivée là-bas, je me souviens avoir vite perçu l'impossibilité d'atteindre la splendeur fluide de la tradition, une forme d'extase resserrée, alors même que mes professeurs m'amenaient à me sculpter, encore et encore, vers une forme inaccessible (pour moi). Il était trop tard pour moi à cette période de ma vie, pour parvenir à l'hyper-extension des articulations, pour cultiver une discipline quasi mystique et une connaissance culturelle et linguistique. Trop tard pour même être traversé, transformé, traumatisé par des rôles typés propres aux danses classiques. J'étais juste redevable au pouvoir de la forme, de la vibration, d'une certaine fragrance. N'étais-je alors qu'un touriste culturel ? Sans doute, oui.

Les formations à Java avec Bambang Besur Suryono, Rusini Hendro Purnomo Sidi, la regrettée Sri Sutjiati Djoko Suhardjo, puis en Californie, avec Nanik et Nyoman Wenten à Cal Arts, ont été, jusqu'à aujourd'hui, les seules et uniques périodes où je me suis plongé dans une forme de danse classique. J'exprime également ma reconnaissance aux artistes et chercheurs californiens, Jeannie Park et Alex Dea basés à Java, pour les face à face et les passages d'une culture à l'autre, les passerelles entre elles, pour les idées qu'ils m'ont offertes. Au cœur d'une tradition hyper-codifiée, je n'aurais pas pu être plus clairement formé. A partir de modalités dé-constructionnistes, j'ai hérité d'une certaine compréhension de la danse, assimilée à une déchirure intérieure radicale, dans le cadre d'une sorte de contrat dé-raisonnable, celui de se méfier du «vouloir-exister», se méfier d'une forme à reproduire et du «sens» associé à celle-ci.

Mon séjour à Java a fait voler tout cela, m'a profondément secoué.

Au début de ma formation en danse de cour à Solo, j'ai rencontré Suprpto Suryadomo, artiste du mouvement. Habité d'une formidable maîtrise technique, capable de la combiner en interaction spontanée avec l'environnement foisonnant, il avait la générosité de laisser-aller ses élèves à se mouvoir en liberté relative, sans jamais imposer de forme spécifique. Malgré des différences formelles et pédagogiques évidentes, l'entraînement de Pak Prapto et la technique de danse classique de cour javanaise m'amenaient à des fréquences-vibrations-états que je cherchais à faire apparaître dans mon corps. Je me souviens du virage tel un radical passage du noir au blanc lorsque j'ai envisagé de mettre fin à mes études classiques pour le rejoindre, lui et sa communauté d'artistes-chercheurs. Un grand nombre d'entre eux alternaient couramment entre la danse de cour et les domaines expérimentaux qu'il proposait. Je me suis imposé de ne pas abandonner les études classiques. Je me suis résolument convaincu que, sous ses directives généreuses et ésotériques, sans aucune restriction de formes de danses de sa part, je prenais le risque de répéter toutes les habitudes pré-existantes dans mes improvisations.

Ce mépris violent envers ce qui constituait la base de mon mouvement – qu'elle fut réelle, imaginaire ou autre – m'a fait choisir la voie classique comme une cristallisation et une stratégie pour pirater les façons dont j'avais été formé auparavant. Avec du recul, je peux voir que ce sont mes propres limites, et non la pratique elle-même, qui mettaient en opposition en moi ces deux approches.

MG

Comment vos cours innervent-ils votre propre créativité ? Selon vous, que pouvez-vous partager ?

Sherwood

Je comprends peu à peu que mes ateliers sont une forme d'expression artistique. Je considère parfois mes formations comme des œuvres éphémères orientées par le rassemblement des participants, assemblage provisoire souvent incroyable, miraculeux. C'est une bonne façon de commencer.

La durée de l'atelier, du projet, informe pour moi ce qui se partagera. Quand je mène des ateliers plus longs, plus intensifs, j'encourage depuis longtemps les participants à s'appuyer sur une riche source d'informations, tant pour leurs propres expériences sensorielles, leurs matériaux individuels, que pour l'organisation et la négociation du travail en groupe. Qu'est-ce qui peut surgir dans un groupe ? Une température du groupe ? Un tempérament ? Comment le profil des participants colore-t-il les formations spécifiques que je propose ? Au cours des dernières années, le défi de la conception de mes ateliers, en particulier lorsqu'ils sont immergés dans le paysage extérieur, consiste à construire une séquence de consignes pour des contributions génératrices et créatives de la part des participants, pour des danses dont l'émergence ne pourrait exister sans cela.

**Légende de la photo**<sup>1</sup> : Image provenant de l'atelier de Sherwood Chen dans La Drôme, en été 2014, photo de Chen. La photo est absente. Nous devons l'imaginer.

«Une danse matinale» : *Peripheries and images sunrise walk in the buzzing lavender field with the physical memory from the raging hail storm in the exact same place two days prior.*

« Une marche en périphéries et images au lever du soleil, dans le champ de lavande bourdonnant, avec la mémoire physique de la tempête de grêle qui a sévi exactement au même endroit deux jours auparavant. »

C'est un travail passionnant et inspirant. Et j'apprends à jouer avec des partitions avec, parfois, des résultats imprévisibles, inattendus. J'apprends à déceler, ou à remodeler immédiatement alors que j'échoue ou encore quand les circonstances environnementales me limitent. Je remercie Anna Halprin, qui m'a influencée depuis que j'ai participé aux rencontres qu'elle organisait au **Sea Ranch** à la fin des années 90 jusqu'à tout récemment en ce début de XXI<sup>ème</sup> siècle. Elle m'a instruit dans cette capacité à formuler et reformuler des consignes à reconnaître et honorer l'expérience de chaque participant et à rester toujours flexible, attentif à l'inévitable de l'imprévu.

Tout cela pour dire que, d'un point de vue thématique et artistique, je ne peux pas encore et ne pourrai sans doute jamais éliminer les notions de décalage, de perte, de corruption dans la traduction et l'interprétation : ceci fonde le cadre de mes recherches. Cet écart a entièrement à voir avec les ambitions de vouloir connaître le mouvement et de comprendre un corps, alors qu'on est dans le mode de l'imprévision, dans la non-maîtrise, la dé-maîtrise, y compris la possibilité de rater la cible.

Je suppose que j'ai longuement parlé de mon séjour à Java pour cette raison-même. Cette période était un effort explicite, bien que pas tout à fait conscient, pour m'immerger dans les capacités, la puissance et la maîtrise de mes professeurs. Cette tradition raffinée me contenait, me retenait. Peu importe à quel point je m'y démenais maladroitement, à quel point je la défigurais. Pendant tout ce temps, j'ai compris que mon corps, avec ses défauts, pouvait devenir au moins, une sorte d'articulation exquise de cet écart. Une interprétation, une translation pour ainsi dire. Je considère cette façon de traduire la consigne en mouvement, parfois de façon métaphorique, parfois littérale, comme quelque chose à explorer, à développer. Et cela s'aligne avec, constitue la déstabilisation qui me plaît.

---

<sup>1</sup> La photo est absente. Nous devons l'imaginer.

MG

J'avais vraiment des courbatures hier et je voulais savoir comment vos images m'avaient amené à utiliser des parties de moi-même auxquelles je n'ai pas souvent accès. Par exemple, lorsque vous nous avez demandé de faire un pas en avant avec nos genoux dans une position révélant l'intérieur de nos jambes. Nous étions non seulement dans le défi physique de marcher en descendant vers le sol, faisant de grands pas, mais aussi avec l'impression implicite d'être en mesure d'activer le sentiment de pouvoir rester tranquille avec soi-même. Cela révélait une partie de soi qui est souvent en retrait, préservée, quelque chose qui peut passer inaperçu dans le cours de danse. La combinaison de la rigueur et de la nouveauté a créé une vulnérabilité souterraine qui a modifié ma présence au fil de l'action. C'était d'autant plus vrai que nous avons traversé tant d'autres intentions. Cette complexité a peut-être conduit à une sorte de ramollissement de la conscience de soi. J'ai dû organiser toute mon attention pour réaliser le mouvement.

De plus, la façon que vous avez eue de nous faire traverser la salle était fantastique. Il y avait une telle force. Je pense que je reviendrai sur les images que vous nous avez données pendant encore longtemps.

Vous avez parlé de "propulsion" en classe aujourd'hui. Je l'ai remarqué parce que j'avais entendu le poète Fred Moten utiliser ce mot aujourd'hui (sur YouTube), aussi pour l'avoir écrit moi-même à propos de mes chemins artistiques actuels. Moten parlait de socio-poétique et du devenir de l'expression des gens de couleur, des noirs en particulier. Il a parlé de la noirceur comme d'une sorte de force radicale qui n'appartient à personne. Dans la poétique de Moten, il associe variabilité sociale et dislocations radicales, propulsions et mouvements de la vie. La «propulsion» apparaît dans ce contexte comme une sorte d'action révélant la complexité des vérités sociales. Cela me rappelle certaines des façons dont votre mouvement fonctionne pluri-directionnellement et avec un désir de rupture. Maintenant, je m'interroge sur ce que vous pensez de la propulsion dans les domaines physique et imaginaire.

Sherwood

Quand j'ai parlé de propulsion en classe, c'était plutôt une invective corporelle. Je proposais qu'un genou soit la force motrice dans cette marche stylisée et l'autre genou, un récepteur, dans le même temps. Mais en réalité, si on analyse, cette propulsion est tout aussi imaginaire. Comment savoir où elle se situe, du genou moteur au genou récepteur?

MG

Alors que je démarre le festival, j'explore par la propulsion ce qu'est la nécessité, ainsi que l'intention, la force motrice, et comment le lien entre ces qualités procure un objectif à l'action. Comment le mouvement dérive de la passion artistique, de la logique du mouvement lui-même et des événements fascinants de la vie quotidienne. Que devons-nous faire ? Que serait un sentiment de vie plus riche (d'un corps social plus étendu) et comment cela pourrait-il se relier à la pratique de la danse ? Comment cela se rapporte-t-il à un corps social ? Quel lien peut-on trouver au potentiel exponentiel des actions vécues par le danseur ?

Sherwood

Dans le malaise actuel, cette sensation de surcharge, je suis plutôt enclin à jouer avec la notion de "patchwork" qui, qu'on le veuille ou non, repousse l'idée d'une expression dont l'enracinement serait personnel, singulier, souvent représentatif de soi, au profit d'un certain chaos structuré, doté de sa propre logique. Une sensibilité en patchwork est un territoire irrésolu et chargé. Cela peut donner lieu à une appropriation sans sensibilité, à un pastiche idiot. Cela peut aussi articuler une identité sociale marginale et hybride en train de se frayer un chemin vers quelque chose.

L'autre jour, devant un café, nous avons discuté avec Sophia Wang, interprète, écrivain et curatrice, de l'utilisation technique des termes "immigrant" et "expatrié", dans le cadre de nos vies, en tant qu'enfants de parents taïwanais immigrés. Des degrés incroyables de navigation bi-culturelle, désordonnés, que nous avons connus tous deux. Est-ce que être immigrant implique de venir dans un lieu et qu'être expatrié implique de se rendre dans un lieu, ou vice versa ? Comment le fonctionnement des systèmes, tous les agents et auto-identifications impactent-ils la distinction entre être "immigrant" et être "expatrié" ? Existe-t-il des implications dues à la durée ou à l'in/stabilité associées à l'un ou à l'autre de ces termes ? Ce dernier terme, "expatrié", est-il généralement associé à davantage de privilèges ou de pouvoir au vu de la culture américaine dominante ?

Si on fait la passerelle entre un corps social et un corps dansant, qu'est-ce donc que la notion contemporaine d'étrangeté, de déplacement dans la danse? Je me pose souvent cette question dans mon travail actuel et dans mes ateliers. Cela ne peut pas garantir une danse intéressante à regarder. Mais parfois c'est le cas. Cultiver cette vigilance sans fin, pour rompre avec l'expression de soi, est un objectif sous-jacent de mes entraînements, qui, s'ils sont aboutis, modifient par la suite notre façon d'envisager les danses. Comment tout cela se traduit-il en performance ? Comment pouvons-nous alors gérer ou évaluer les lectures actuelles du travail comme étant bonnes ou mauvaises ?

Comment pouvons-nous identifier à travers nos mouvements ce qui est indigène et ce qui ressort d'un héritage, d'une intégration ? Que serait un mouvement «étranger» généré par un organisme indigène ? C'est contradictoire. Maladroit. Ce sont les premières questions que je vais étudier à Marseille à ***Dans Les Parages***, intégrant un laboratoire public intitulé ***Alien Weavings (Trames étrangers)***. Je veux mettre en partitions les moyens d'identifier et de générer un mouvement sans mettre de côté notre «tissage» individuel, lui-même tissé, enchevêtré dans des schémas d'habitudes. Ces schémas peuvent être acquis dans la vie, par des informations physiologiques, sociales et psychiques qu'il soient acquis, hérités, adaptés ou autres. Je souhaite utiliser ces schémas comme une base pour élucider, au moins en théorie, l'espace sculpté en négatif de l'environnement donné. Essayer de s'approcher d'une «étrangeté» qui peut exister intrinsèquement... qui peut survenir du même corps. Comme je l'ai dit lors du premier jour de l'atelier cette semaine, il y a une ambition sans doute vaine de vouloir atteindre cela. De vouloir repousser cet écart progressivement et probablement de manière non linéaire, dans l'impossibilité à parvenir à effacer totalement cet écart.

Légende autre photo<sup>2</sup>:

**Sherwood Chen in the solo *Eye of Leo: A Future Life / 23kg*, directed by Sara Shelton Mann. Joe Goode Performing Annex, San Francisco, CA, 2013.**