

Interview avec Sherwood Chen, 7 février 2019, Paris

Traduction et notes, Christine Quoiraud

SHERWOOD CHEN est un artiste qui a travaillé avec des artistes tels que Grisha Coleman, Yuko Kaseki, Amara Tabor-Smith, Anna Halprin, Min Tanaka, Xavier Le Roy, l'agence touristique, inkBoat / Ko Murobushi, Jess Curtis, Anne Collod, Marina Abramovic, Arcane Collective et Sara Shelton Mann. Sherwood dirige des ateliers en studio et dans des paysages naturels et urbains au niveau international et a enseigné dans des espaces tels que la Ménagerie de Verre, l'Oficina Cultural Oswald de Andrade, la danse indépendante / studios Siobahn Davies, le K3 Tanzplan, le SESC Mato Grosso, le Chez Bushwick, l'ODC Dance Commons, Centre national des arts, quai 11, UC Berkeley, Arlequi et Earthdance. Il a été artiste en résidence dans des lieux tels que le Headlands Centre for the Arts, l'ODC, Fazenda São João, l'École des Sables, Cap Quinze à Marseille, la Station d'échanges culturels de Tábor (CESTA), Dans Les Parages / Cie Christophe Haleb et Point Éphémère. Pendant plus de vingt ans, il a contribué aux recherches sur la "météorologie du corps" initiées par Tanaka et ses collègues.

Christine : Récemment à Londres, lors d'un atelier que je donnais avec Moni Hunt, il a été question du toucher dans les cours de danse¹. Aujourd'hui il y a le mouvement *Me Too* et les accusations contre certains chorégraphes. Comme vis-tu cette question du toucher dans tes ateliers ?

Sherwood : Dans mes cours, parfois, quand je veux montrer quelque chose à un participant, je ne sais comment m'y prendre. Évidemment je peux toujours effectuer le mouvement moi-même. Mais le fait d'être dans une position de "prof menant un atelier", c'est délicat. Te disant cela, je réalise que je suis déjà en train de parler des valeurs du Body Weather. J'évite souvent d'être dans une position d'autorité qui supposerait que c'est moi qui sait. La plupart du temps, j'essaie d'être concret. Je montre la forme avec mon corps et mon mouvement.

Ça ne veut pas dire que ma façon est la seule valable. Bien évidemment. Si je vois que quelqu'un traduit la proposition différemment, je laisse faire. Il m'arrive aussi de m'approprier ce que je vois dans le corps des stagiaires. Alors je relance quelque chose. Ça c'est plutôt dans le contexte du M.B training². Mais parfois j'ai une question corporelle dans ma proposition. Je voudrais amener les gens dans une certaine direction. Toucher quelqu'un c'est le risque d'être considéré comme étant trop directif, de faire autorité. Montrer, informer visuellement, ça, ça donne plus. "Regarde-moi. Regarde."

A Oakland, j'ai travaillé avec un groupe entre 25 et 30 ans, majoritairement féminin, de naissance ou suite à une transformation. J'ai senti de la tension autour de ces ateliers où on engage le toucher. Pour moi, ce n'était pas clair pourquoi certaines personnes de ce groupe avaient choisi d'étudier la danse. De par ma formation artistique, je ne peux pas séparer le toucher d'un apprentissage en danse ou en chorégraphie.

Christine : Comment s'est manifestée cette tension? Quelles ont été leurs réactions ?

Sherwood : En fait, je l'ai su par mes collègues. Ils ont anticipé le problème et m'en ont parlé avant le cours. Afin que je comprenne la culture et l'état d'esprit que j'allais rencontrer. Je n'avais pas connu ça ni en France, ni ailleurs en Europe ou aux Etats Unis avant le début du 21ème siècle. Un grand décalage. Mais à Oakland, San Francisco c'était tendu par rapport à la liberté individuelle, par rapport au *consent* (consentement). Où sont les frontières ? Jusqu'où est-ce acceptable de toucher et d'être touché-e ? A quel moment n'est-ce plus acceptable ? Alors, je me suis appliqué à poser la question. Chaque fois que je m'approchais de quelqu'un pour le-la toucher, je demandais "puis-je te toucher ?". Elles-ils acceptaient bien sûr, à chaque fois. C'était important de poser la question, . Je ne sais pas s'il y a une solution plus élégante, mais une possibilité c'est de dire au début du cours "Voilà, on est là et on est ensemble. Si vous préférez qu'on ne vous touche pas, dites-le". Pour autant, je ne veux pas forcer les gens à exprimer publiquement leurs limites. Car ça non plus, ce n'est pas très élégant. Ça peut

¹ C'est une vraie question dans les cours de danse aujourd'hui. Question qui n'avait pas lieu dans les ateliers du Body Weather ou dans le milieu de la danse contemporaine entre 1980 et 2000. Certes dans les ateliers du BW nous avons perçu des changements depuis les années 90 dans la capacité des participants à s'engager fortement dans le travail. Mais jamais la question du toucher n'a été équivoque ou troublante.

² M.B pour Muscles and Bones ou Mind and Body.

provoquer de la honte ou de l'inconfort. Certains se sentent menacés. Ils ne veulent pas le dire devant tout le monde. Tu vois cette situation où l'on dit "laissez-nous savoir (*let us know*). Levez la main (*rise your hand*)", peut aussi être oppressive. Discrètement, il me faut évaluer au cas par cas. Avec un peu de recul, on peut voir comment ça évolue dans le groupe durant l'atelier. Aujourd'hui, dans mon atelier à Paris, les gens étaient allongés. Je passais de l'un à l'autre et donnais des ajustements. Parce qu'on est en France, je disais avant de toucher "je vais toucher votre bras". Je le disais de telle sorte que les personnes aient le temps de réagir, de refuser le contact, par exemple. De plus en plus souvent, surtout dans les exercices où on se touche énormément, les exercices où un corps reçoit un toucher, dans le travail des "*manipulations*"³ par exemple avec toutes les variantes possibles de cet atelier, si la personne ne peut pas accepter un toucher, je propose trois options :

- communiquer sans mot, en tapant le sol par exemple. C'était d'ailleurs une façon de communiquer non verbale que l'on avait quand j'ai commencé la pratique des "*manipulations*" à Los Angeles.

- communiquer en parlant. Un simple "non merci" peut faire l'affaire. Il faut bien veiller à ce que la personne qui touche ne se sente ni offensée ni rejetée.

- proposer par l'action, en prenant les mains du partenaire et en les plaçant autrement, ou en indiquant une autre qualité de toucher. Par exemple si le toucher m'est insupportable sur le bas du dos, je vais déplacer les mains de quelques millimètres, ajuster la position pour que l'expérience me soit supportable.

Christine : Ton travail t'amène à beaucoup voyager. Quelles sont tes observations sur ces questions, dans diverses cultures ?

Sherwood : Je pourrais te répondre en disant "oui, j'ai des remarques". Mais en même temps comment puis-je savoir, comment puis-je évaluer ? Je suis l'observateur. C'est mon observation dans le contexte d'une certaine culture. Alors comment puis-je avoir une évaluation ? Tu parlais de ton expérience dans un contexte anglais, à Londres. J'ai observé qu'en Grande Bretagne il y a beaucoup d'activisme. On y pose beaucoup de questions sur les frontières, sur les limites. Les "somatiques" sont très développées là-bas. Il y a peut-être des relations entre tout ça. Entre les recherches du domaine des somatiques et des questions plus engagées politiquement. C'est la même chose aux USA, en Californie, dans la baie de San Francisco, d'où je viens par ailleurs. Je n'ai pas l'impression que les gens soient si tendus autour de cette préoccupation dans le contexte de la danse contemporaine ici en France. Les gens ont l'habitude de se toucher, d'être touchés, de transpirer, d'être en contact. En France, je démarre donc avec cette assumption. Quand je retourne à San Francisco, je fais attention. En début d'année il était prévu que j'enseigne à San Francisco. J'avais toutes ces questions en tête. Je marchais sur des oeufs. Je ne veux bien sûr juger personne. Je voulais juste intégrer tous ces paramètres et ajuster au mieux. Faire attention, en conscience. Mais je sentais bien qu'intérieurement je commençais à être tendu. Oui, une tension cérébrale. Mon imagination allait bon train. Quelque part cette question du toucher me ramène aux questions du genre et du *self-identification*. Il y a des parallèles. Quelles sont les *safe-place* pour moi ? Où est-ce que je me sens en sécurité ? A quel endroit est-ce que je me sens vulnérable ? Lancer un "ok, est-ce que chacun va se présenter" ? On a fait ça à Oakland. Chacun disait son nom et ainsi mettait en avant le pronom personnel qu'on pouvait lui attribuer. Je ne sais pas si tu as déjà vécu ça ?

Christine : Je me rappelle avoir vécu quelque chose comme ça avec toi au stage à Saint Brieuc en mai 2018.

Sherwood : Je ne sais si c'est la même chose car c'était un contexte francophone.⁴ Le langage français est si "*genré*". On n'y échappe pas. Le "il-elle", féminin, masculin. C'est binaire. Comment explorer les identités non-binaires ? J'aimerais en savoir plus. Je suis sûr qu'il y a des gens qui explorent linguistiquement tout ça. En tout cas aux USA, je me suis demandé si on allait faire le tour des présentations avec les pronoms ou pas ? Je leur ai juste dit "Hey, il faut du courage pour être ici. Il faut du courage pour montrer son corps et pour se rencontrer dans une constellation qui n'a jamais existé avant et n'existera sans doute jamais plus. Merci pour votre courage. Allez, on y va avec cet état d'esprit."

Après cela on s'est présenté. Plus tard, dans la journée, personne ne m'a dit quoi que ce soit au sujet des

3 Les "*manipulations*" du *Body Weather*, sept séries d'étirements pratiqués à deux.

4 A Saint Brieuc, lors d'un atelier, Sherwood proposa que les deux partenaires échangent des remarques en s'adressant alternativement l'un à l'autre en passant du féminin au masculin. Etant avec une femme, je pouvais lui dire par exemple "tu es léger" plutôt que "tu es légère". Ce qui demandait un effort supplémentaire d'attention dans la discussion puisque nous avons la volonté d'essayer de briser ainsi les codes.

“pronoms”. Dans ce genre de contexte activiste féministe à San Francisco, qui n’est pas nécessairement un milieu de danseurs, mais tout de même un milieu où on s’intéresse au corps, ou encore dans le monde du *contact improvisation*, j’ai remarqué que chacun marque ses propres limites, ses frontières. “C’est ici ma limite. Ne va pas au-delà”. Comme je me suis heurté à cette question des limites et puisque cela prend tant d’importance, alors bien évidemment je me suis mis à proposer aux gens de prendre leurs propres responsabilités. “S’il vous plaît, prenez le temps d’échanger au sujet de vos limitations, corporelles ou autres”. Insister sur cet endroit des limitations, c’est en contradiction avec les valeurs que nous partageons en tant qu’artistes formés au *Body Weather*. C’est vrai aussi pour d’autres domaines de recherche ou d’expérimentation artistique, bien sûr. Cette question des “limites”, du consentement, *consent*, est vraiment floue. Ça embrouille. Lors de ce stage, chaque fois que je mettais en route le travail donnant des consignes pour un travail à deux ou pour un travail en groupe, j’ai remarqué que les gens préoccupés par ce genre de question en parlaient au sein du groupe ou du binôme. Je donnais une proposition. “On y va. Y a-t-il des questions ? Non ? Allons-y alors.” Et là j’entendais parler. Pourquoi ne me demandaient-ils pas ? Je réalisais que durant ces conversations discrètes on abordait des points très personnels. “En fait, je ne peux pas...”. Voilà, c’est l’endroit où moi je ne peux pas pousser. Je ne peux pas m’immiscer, ni contrôler. Sauf bien sûr si ça gagne sur le timing de l’atelier.

Christine : Oui à Londres dans notre stage en octobre 18, une danseuse a abordé le sujet du “genre” dans les ateliers de danse et les problèmes que ça soulève. Dans les années 90 on n’abordait jamais cela autant que je me souviens. Par la suite, elle m’a envoyé des règles émises dans des écoles de danse en Australie, à Londres pour parer à ces problématiques au sujet du toucher.⁵

Sherwood : C’est tout de même assez spécifique aux pays anglo-saxons. Je vois apparaître une sorte de dynamique de pouvoir dans sa forme la plus extrême, la pire je dirais. D’une façon un peu adolescente (*teenage*). Ça referme plutôt que le contraire.

Christine : Récemment j’ai massé un danseur franco-allemand. Je lui ai donné des retours spontanément, en mesurant mes paroles. Je vis des micro-réactions sur son visage. J’ai donc vraiment limité mes remarques. Plus tard nous avons eu un échange à ce sujet. “Généralement, après un massage, je n’aime pas que l’on me dise des choses à mon sujet.” Je lui répondis : “j’ai pu sentir cela. Aussi j’ai fait très attention.” Il me rétorqua qu’il avait apprécié, sentant que je n’étais à aucun moment intrusive. Être “intrusif”, “faire autorité ” sur quelqu’un. Ses réactions si infimes soient-elles posaient des limites, me donnaient des signaux qui me permettaient de mesurer et changer le dosage du toucher et de mes retours par la parole *a posteriori*. Souvent les personnes qui viennent vers moi pour un massage éprouvent du stress ou des difficultés dans leurs vies. Généralement elles ont besoin d’un retour oral, d’une conversation. Je donne des retours qui invitent leur parole. L’expérience avec ce danseur m’a montré que le toucher appelé “massage” à cette occasion offrait un contexte intime. Mes mains servant de support au remous de son monde intérieur. Je retrouve ce rapport très souvent chez les somatiques. La relation est très différente en atelier *Body Weather* où la question est précisément la matière de l’information entre les deux personnes, où personne n’est passif finalement.

Sherwood : Alors comment travailler en groupe ? Avec tous ces niveaux de sensibilité différents.

Christine : Depuis que l’on a travaillé ensemble à Marseille⁶ je suis très attentive au langage de la transmission en particulier pour les “*manipulations*”. Intéressant d’observer comment on s’adresse aux participants en anglais et en français. La réception du mot “neutralité” est très différente si c’est prononcé par un anglophone ou par une française. Le message oral peut avoir un fort impact. Parfois être trop métaphorique peut être intrusif. Par exemple dans un stage récent à Rennes alors qu’on travaillait sur les “*images*”, une danseuse a réagi fortement se sentant agressée par les mots de sa partenaire qui lui proposait une image. On ne sait pas comment va être interprétée une image.

5 Cf documents annexes.

6 Stage d’introduction aux *manipulations du Body Weather*, Christine Quoiraud et Sherwood Chen, studio La Zouze, 2015. cf annexe “vocabulaire du BW” par Christine Rodès.

Sherwood: Oui pour elle c'était un déclencheur. Certes on ne vit pas le toucher aujourd'hui comme dans les années 90 ou avant. Quelque chose s'est transformé. Je ne connais pas suffisamment la philosophie ou la science politique mais il y a un développement du côté néo-libéral. Capitalisme et individualisme aux filtres du néo-libéralisme. Ce type de réaction, vois-tu, la fragilité, la sensibilité ça fait une sorte de carapace autour des gens. On peut se poser la question. De quoi s'agit-il ? Le stage que j'ai donné à San Francisco s'appelait "*False neutralities*" (neutralités fausses). Ça résonne avec les problématiques du trans-genre. C'est bien ce qui a provoqué des angoisses sur cette question des "*introductions*". Comment chacun allait-il se présenter ? Rien n'est neutre. C'est quoi l'opposé de "neutre? Est-ce que c'est juste subjectif? Il y a autant de subjectivités que de personnes. Comment calibrer ? Quelles fréquences cherche-t-on en groupe ?

Christine : Quand tu as abordé ce workshop à San Francisco sur le thème "*False neutralities*", quels types d'exercices proposais-tu ?

Sherwood : J'ai proposé un résumé des jeux que l'on connaît "tag of war/tir à la corde, arm wrestling/bras de fer."⁷ Des choses très concrètes, très "basiques". Une façon de dire "ok, on connaît tous ce genre de consigne". Ces jeux sont familiers bien évidemment. Puis après leur avoir laissé du temps pour s'exercer, je leur demandais : "peut-on parvenir à s'investir dans un état où plus personne ne gagne ?" C'était intéressant à voir. C'était tonique, volontaire, réservé mais avec un effort à donner autant que possible, pour finalement arriver dans une position où personne n'est gagnant.

Je pense à autre chose. Je pense à cette recherche autour de "la trame", de la "fibre". Tu sais quand on dansait chez Min par exemple, dans ce milieu du *Body Weather*, j'avais souvent l'impression qu'on posait un regard critique sur une qualité de danse qui serait trop personnelle. Plus je vieilliss plus je me pose des questions sur ce type de jugement. Ne peut-on dire que Min est lui aussi victime du même défaut quand son propre style est d'être "touché" par les autres, par l'environnement, d'être attentif aux réactions du public ? Personne n'est hermétique. On est tous poreux. Cela renforce ironiquement l'une des valeurs du *Body Weather*. Comment on peut prendre en charge consciemment son "propre style". C'est quoi "le style" ? Comment assumer sans le mépriser ce qui nous a formé, ce qui a forgé nos habitudes et nos manières d'être ? Comment transformer cela de façon puissante, en toute conscience ?

Si on pense avec les valeurs du *Body Weather*, comment stimuler quelqu'un qui n'aurait aucune conscience d'être totalement prisonnier de sa propre fibre, de sa propre texture ? Je propose une consigne, cette personne fait quelque chose. Je propose une nouvelle consigne qui n'a rien à voir avec l'autre, la personne fait la même chose. J'espère proposer une pratique où l'on va se prendre en charge, où on va renforcer la conscience et découvrir de nouvelles valeurs. Ça donne ça par exemple : "Ok vas-y, balance ton truc. Va jusqu'au moment où tu le reconnais. Va au point où tu le maîtrises, jusqu'au moment où tu l'épuises, où tu dépases le besoin de (te) montrer. Alors tu peux mettre ça de côté, dans ta poche, le retrouver quand tu veux. Mais, essaie de connaître tous les contours de tes "fibres", ce qui te constitue. Collectionne ces remarques, ces vocabulaires." J'ai donc proposé quelques improvisations libres avec des filtres différents afin que cela apparaisse. Devant plusieurs témoins. Improviser devant des témoins. Afin de voir quand les tendances surgissent, comment elles peuvent être identifiées, dépassées. Ce n'est pas juste moi, celui qui bouge, qui identifie. Je travaille avec un partenaire. On travaille avec le moins de jugement possible. Voir cela plutôt comme des qualités. Voir comment ce qui se dit dans le mouvement qui arrive, parvient à un autre corps. Regarder un autre corps, se rendre compte comment on lit un autre corps. Est-ce qu'on lit quelque chose qui est commun à nos deux corps ? Peut-on identifier cela ? Peut-on l'identifier par des mots ? Ce qui est aussi une barrière.

Je reste ferme quant à l'échange verbal retournant au corps et au corps retournant à l'échange par les mots. Ce va et vient de l'expérience et de l'échange par le langage. Je pousse les stagiaires jusqu'au point où ils ne font plus leurs mouvements habituels. En anglais on dit "basic". La base, le banal. C'est devenu un mot du quotidien, les cinq, dix dernières années. "banal", "basique" dans un sens un peu péjoratif. Quelqu'un qui penserait qu'il est très original ou unique mais qui va au café Starbuck et boit la même boisson que tout le monde. C'est ça ce que j'appelle "basic".

7 Ce fut l'un des exercices souvent proposé après les trainings en 1985 au Japon au stage intensif "Maï-Juku V"

J'ai donc aussi proposé une improvisation basée sur le mouvement "basic". Je leur disais: "Allez-y à fond. On va inviter, exorciser, exercer, savourer toutes ces choses. Par exemple si vous avez du jazz en vous de votre formation de jeunesse, je vous en prie, laissez-le sortir sans pasticher. Savourez et laissez cela vivre à travers vous." Pour moi cette sorte de stratégie, je veux l'amener plus loin, la prolonger jusqu'à l'endroit où ça recouvre, comme un voile. C'est tellement typé. Si je vois des traces de danse jazz, je le reconnais immédiatement. En soi ça me donne à voir où est la fibre de la personne derrière tout ça. J'ai tendance à plonger dans ces habitudes plutôt qu'à les rejeter, plutôt qu'à essayer d'éliminer dans une tension dé-constructionniste post-moderne. Ok restons là-dedans. Si tu reconnais que tu as des clichés "Butoh" je n'ai pas besoin de me sentir concerné par des qualités associées à ces clichés, mais je peux commencer à comprendre ce qui est ta fibre, ta texture, ce qui te constitue.

Je te donne des exemples. Ces dernières années, à plusieurs reprises, en Italie dans les Pouilles, au CND en 2019, à Arlequi en Espagne, à Dock 11 à Berlin en 2010, j'ai voulu examiner le processus de création et celui de la transmission. Il était question de produire des images, une construction collective et individuelle, venant d'un travail sensoriel et du mouvement. Un cycle entrelacé entre sensations et mouvements. Comment on a tous la capacité de générer la créativité sans attendre la dictée venant d'un seul individu inspiré, tout visionnaire qu'il soit. Comment c'est à la portée de tous, grâce à une négociation à plusieurs, sans système d'autorité. L'autorité c'est moi bien sûr quand je propose ce cadre de recherche, quand je guide et organise. Je suis intéressé par toutes les sensibilités et par les imaginations de mes contemporains. Je crois que c'est l'une de mes ambitions aussi de provoquer mes "maîtres", de décentraliser les enseignements. De découvrir les maîtres et le génie en chaque stagiaire.

En Italie je leur ai proposé d'ajouter à leur liste une image qui les définirait en propre. Par exemple une image qui s'appellerait "Christine Quoiraud ou Sherwood Chen". Une façon d'introduire de la monstruosité, une nuance impossible, la problématisation caractéristique de chacun par le biais d'une image. Se voir soi dans un espace public. Je pense à *Temporary Title* (2016), une pièce de Xavier Leroy dans laquelle j'ai dansé. Particulièrement déstabilisant. On devait performer "soi-même" tout en dialoguant avec le public et en introduisant tout du long, des états venant du végétal, du minéral, des machines, ou d'autres états humains. L'une des participantes essayant de comprendre prit pour exemple un italien, formé à Cuba en salsa et en danse hip hop. Elle demanda : Si X doit danser X est-ce que c'est ok que X danse la salsa ? Je répondis que non car le focus c'est de dégager une ambiance, pas une expression. Sa question m'amena à réfléchir à ce que je leur avais demandé. C'est quoi cette histoire d'ambiance/atmosphère ? Non, la salsa ce n'est pas l'atmosphère de X. Certes je reconnais que la salsa est un héritage de Cuba avec des qualités musicales et des formes incroyables. Mais ce n'est pas la forme qu'on cherche. C'est la qualité inhérente à un danseur. Dans ce cas X dansant la salsa c'est encore un voile, un travestissement. Peut-être est-ce le véhicule pour qu'il s'exprime mais ce n'est pas son essence. Alors, une fois qu'on s'est débarrassé de tout ce qui vient de notre apprentissage, de nos affects, qu'est ce qui rend notre atmosphère, notre essence ? Proposition fragile, ambitieuse. Il ne s'agit pas d'être juste immobile comme si on était mû de l'intérieur. Il s'agit de trouver l'interaction entre celui qui danse cette image de soi et ce que perçoit celui qui observe.

Christine : As-tu noté des changements dans tes étudiants ?

Sherwood : Bon, c'était très court à San Francisco. Un weekend. En fait, on est arrivés à cet endroit à la fin du travail. Donc je ne suis pas sûr de l'échelle où je peux mener cela. J'ai tenté d'obtenir une résidence à Marseille.

Christine : Pour chercher sur toi-même ou avec un groupe ?

Sherwood : J'ai travaillé avec un groupe. Je ne pense pouvoir le faire par moi-même. Je les ai dirigés. On va sans doute travailler en 2020. Je reviendrai là-dessus dans mes prochains stages. En tout cas ça me ramène toujours à mes racines, le *Body Weather*. Là est ma fondation, ma base. Qu'est-ce que ça veut dire évoluer, en tant qu'artiste ? Faut-il que ça me coûte pour me persuader que c'est mon droit ? Evoluer, développer, changer. Il y a tellement de non-dits dans le fait de comprendre ce qu'est le *Body Weather*. Où suis-je en tant que personne ? Quel est mon profil ? Mon caractère ? Il y a tant de non-dits. Parfois, je ressens un conflit interne. Je me pose la question : y a-t-il vraiment là un non-dit ou bien est-ce juste ma perception, mon propre prisme ?

Christine : Peux-tu me parler des raisons qui t'ont amené vers le *Body Weather* ? Comment as-tu commencé ? Et quelle fut ton expérience à la ferme ? Quand étais-tu à Hakushu ? Comment es-tu arrivé là ? Quel âge avais-tu à l'époque ? Peux-tu m'en dire plus sur cette histoire des non-dits, peut-être en resituant un contexte ou des événements ? Dans ton parcours, comment fais-tu la différence entre ta formation disons traditionnelle et une forme plus libre. A Saint Briec, en 2018, tu transmets une forme un peu hybride, personnalisée mais qui, selon moi, contient un axe central venant du *Body Weather*.

J'ai un autre souvenir de toi dans le désert près de Los Angeles. Suite à une proposition d'Oguri, je t'ai vu rouler dans le sable d'une dune. C'était *sharp*, direct. Un autre souvenir à L.A. lors d'un stage que je donnais. Vous étiez tout un groupe, dont Boaz Barkan. Un groupe plein d'énergie. Je vous avais proposé un exercice que je n'avais encore jamais proposé "sitting, standing, lying". A force de le répéter dans le MB, ligne après ligne, quelque chose s'est développé dans le silence, sans rien dire. Juste en faisant. Plus besoin de mes mots, suggestions ou encouragements. Juste cette énergie du jeu, cette compétition-jeu, entre les danseurs, femmes et hommes d'ailleurs. Je me souviens de cette énergie fougueuse, dévorante, avide.

Enfin un autre souvenir. Un jour tu as dansé pour moi dans un appartement parisien cette forme de danse javanaise. Qualité que j'ai retrouvée dans ton corps à Berlin pendant le MB.⁸ Tu as proposé un exercice où j'ai retrouvé dans ton corps cette image d'un personnage qui n'est pas toi, pas juste toi.

Sherwood : Ok. Je réponds à tes premières questions. J'arrive au *Body Weather* grâce à Oguri, Melinda Ring et Roxanne Steinberg. Quand ils développaient ensemble un travail à La Boca à Los Angeles. J'étudiais alors à l'université. J'avais environ 18 ans. J'ai entendu parler de l'atelier par un camarade de classe. "Il y a un workshop de Butoh de l'autre côté de la ville". Je n'avais pas de voiture. Je vivais à l'opposé de la ville. Nous y sommes allés ensemble. C'était *ma* première fois. J'ai trouvé ça très intéressant. Je me souviens qu'il y eut un MB, des manipulations. Ça m'intéressait mais néanmoins après cet essai je ne suis pas revenu durant des mois. Plus tard j'ai trouvé des moyens de transport pour y retourner. La vie à Los Angeles a tant à voir avec les trajets. Parfois je co-voitais avec Melinda. Deux ou trois fois par semaine. Ces trajets avec elle eurent leur part dans cette transmission, dans la compréhension de ce dont il était question. A cette époque, ils proposaient trois ateliers par semaine, trois heures à chaque fois. J'étais trop jeune pour comprendre que dans ce contexte typiquement urbain, c'était de leur part et de celle des participants, un vrai engagement. Tous ces jeunes qui se mettaient en quatre pour se rendre aux ateliers avec régularité. Ceci eut un effet certain sur l'approfondissement du travail que nous produisions ensemble.

Ce n'était pas du tout comme la vie à la ferme à Hakushu, où chaque jour, tous ensemble en tant que groupe nous étions engagés, à chaque instant. Mais cette période à Los Angeles était très spéciale. Je crois que si tu en parlais à tous les gens qui étaient là alors, ils seraient tous d'accord avec moi.⁹ C'était spécial même si, à l'époque, on ne s'en rendait pas compte. On donnait beaucoup de notre énergie, de notre temps, de nos vies. On

8 Workshop BWL Quoiraud / Chen Tanzfabrik, Berlin, 2015

9 Parmi les danseurs de cette époque citons Boaz Barkan, Kaoru Sasaki, Dona Leonard, Jamie Burris, Robert Scott, Morleigh Steinberg, Yvonne Papanek.

se sentait engagés les uns envers les autres. Je peux aussi dire cela des trois protagonistes (Ring, Steinberg, Oguri). On travaillait dans un studio puis également parfois, en extérieur proche du studio¹⁰. Oguri organisait des soirées tempura chez lui. Soirées fameuses où nous allions tous. Souvenirs de vie de famille, et aussi d'heures à rédiger des documents administratifs pour la Cie. Travail bénévole bien sûr. Ça faisait partie d'une dynamique. On passait d'activités comme garde d'enfant à la rédaction d'un dossier sans poser de questions.¹¹ Toutes ces choses étaient connectées. Ma première rencontre avec ce travail eut lieu en 1992-93. Je suis allé aux entraînements régulièrement pendant deux mois. Puis j'ai voulu connaître la source de ce travail. J'ai alors obtenu une bourse de recherche de mon université .

J'ai donc écrit à la ferme à Hakushu. Ils m'ont accepté et m'ont proposé de venir pour un workshop de deux mois en 93. C'était pour moi la première fois que je vivais hors de mon pays pour une période aussi longue. Ce fut donc un changement fort pour moi. A l'issue de ces deux mois, Min m'a offert, ainsi qu'à Boaz Barkan, de participer à un opéra. *Le Bûcher de Jeanne d'Arc* dirigé par Seiji Ozawa au Saiko Okinen festival à Matsumoto. Donc là, on se trouve sur scène avec Tamaï Yasunari, Nagatsuka Sei, Horikawa Hisako¹². *Gang Meehee*, danseuse coréenne était là aussi. Je me suis dit "ok je reste deux semaines de plus pour ce projet". Je me sentais humblement très honoré de cette opportunité. Donc je suis resté après la fin du workshop et du festival d'Hakushu. C'est alors que j'ai commencé à comprendre ce qu'était la ferme, hors festival, sans la présence d'étrangers venus pour un workshop international. Cette période a été le ferment de mon désir aigu de revenir. Sans ces deux semaines je serais simplement rentrer en Californie. Je n'aurais pas connu ce désir de rester vivre à la ferme.

L'un de mes souvenirs durant ces deux semaines est avec Nagatsuka que je secondais dans le travail dans les rizières. On est tombé sur une toute petite grenouille. Il l'a prise dans ses mains. Son visage s'illumina d'un sourire chaleureux. C'est la seule fois que je l'ai vu sourire comme ça. On est restés un bon moment juste à observer cette petite grenouille. Et tu connais Nagatsuka. Quelque chose en moi a été vraiment touché par lui, par cette sensibilité palpable qui le caractérise, apparaissant là en un éclair. Je pense que c'est principalement à cause de lui que j'ai voulu revenir à la ferme. Quand je suis retourné à l'université pour passer mon diplôme, j'ai rendu mon travail plus vite. Quelle ironie ! Je me suis concentré pour finir plus vite afin de retourner à la ferme. Mais lorsque j'ai pu finalement y retourner, Nagatsuka n'était plus là. Il fut une référence majeure pour moi. Il est devenu une présence-absence, un peu comme un fantôme. Je n'avais que ce mince souvenir de lui.

Il n'y eut plus personne comme lui à mes yeux. Il y avait Tamaï bien sûr mais je ne sentais pas le même lien de cœur. Je pouvais sentir le cœur de Nagatsuka. Particulièrement dans ce lieu qui ne favorisait pas forcément ce qui vient du cœur, ni les sourires d'ailleurs.

C'était je crois en 1993, oui *Hakushu 1993*¹³. Quand je suis revenu en 1994, Pascale Fagola¹⁴ que j'avais rencontrée durant le stage, avait elle aussi quitté Hakushu. Durant le stage elle était l'un des membres de la

10 En 94 Christine Quoiraud danse à la Boca "Principe d'incertitude" invitée par Melinda Ring. Elle donne un atelier à des repris de justice et des femmes sans abri. En 99, elle propose un workshop dans le nouveau lieu de résidence de la cie Renzoku, Oguri/Steinberg, au studio Electric Lodge, où elle amène les stagiaires dans un canyon, hors de la ville et dans la ville. "The city is always bigger than you think", projet "Body Landscape, Walk and dance", performance où participe Sherwood Chen. Christine Quoiraud et Oguri se sont beaucoup influencés mutuellement à cette époque. Cf documents d'archives fonds Christine Quoiraud/ Médiathèque CND.

11 Dans la cie Mai-Juku au Japon, on a tous contribué à toutes les tâches, agricoles, administratives, artistiques, bénévolement. Au Japon il est d'usage de se sentir au service du groupe. Nous n'avons jamais été payés pour quoi que ce soit. Cet état d'esprit était sans doute présent chez Oguri au temps de son installation à L.A.

12 Ces trois danseurs étaient d'anciens membres du *Mai-Juku*. Ils furent de cette génération qui construisit la ferme. Cf documents d'archives fonds Christine Quoiraud/Médiathèque CND.

13 "*Hakushu 93*", intitulé de l'un des stages intensifs.

14 Pascale Fagola a découvert le *Body Weather* avec Christine Quoiraud en 89. Celle-ci l'encourage à danser et à approfondir sa recherche. Pascale se rend à la ferme au Japon en 1990 pour un premier stage intensif. Elle y retourne en 1993. Elle a participé aux projets stages et créations in situ "*corps/paysage*" en 96-97 menés par C. Quoiraud et Frank van de Ven. Cf archives fonds Christine Quoiraud/Médiathèque du CND.

ferme. Je suis retourné là-bas car je voulais m'ouvrir. Ouvrir mon esprit. Et c'est arrivé. Au total, j'y suis resté deux ans. Périodes entrecoupées par des sorties du territoire. J'allais à Taïwan pour renouveler les visas.

J'ai décidé de quitter la ferme quand j'ai réalisé que mon esprit se resserrait, devenait plus étroit. Que je ne faisais plus les choses pour la bonne raison. Je m'explique. Par exemple, alors que je travaillais dans les champs, je ne le faisais plus comme une recherche. J'étais submergé. J'étais inondé d'informations, environnementales, physiques, kinesthésiques. Je vivais avec la peur d'être réprimandé. Cela était profondément inscrit dans la culture de cette ferme. J'éprouvais aussi, et on en a souvent parlé ensemble dans le passé, cette question du racisme. Les japonais et les non-japonais. J'imagine dans ma fantaisie ce que ce fut pour votre génération. Je projetais beaucoup quand j'étais dans le bâtiment appelé "la ferme". Il y avait cette affiche. Je la revois visuellement bien que je ne me souviens pas du titre de la pièce. Peut-être "le Sacre du printemps" ou une autre performance. Mais je me souviens que j'ai si souvent, si souvent rêvé devant cette affiche, au cours de ma vie quotidienne là-bas. J'y voyais ton nom, celui de Katerina¹⁵. Vous tous, les "Mai-Juku". Vous étiez des abstractions. J'avais entendu parler de vous par Oguri, un peu par Roxanne. Mais aussi j'avais beaucoup entendu parlé de vous par les membres de la ferme, Hisako, Tamai, Nagatsuka. Regardant cette affiche je voyais bien que les noms des personnes du casting étaient en katakana. Cela en soi dit que vous étiez des étrangers. L'écriture de vos noms en katakana.¹⁶ Visuellement cela représentait un bon nombre de gens. J'avais cette idée romantique que cette masse d'étrangers, les *gaijins*, pouvait remettre quelque chose en question, que ça devait bien influencer sur le travail, sur cet état d'esprit, cette pédagogie que je pourrais qualifier de "pédagogie avec hiérarchie ou pédagogie pyramidale". Je n'en étais pas vraiment conscient à l'époque. J'étais jeune. Et puis à cette époque, les étrangers, c'était juste moi et une ou deux autres personnes. Tous les autres étaient japonais. On était vraiment plongés dans un milieu japonais.

Il y avait aussi la différence d'âge. A votre époque, vous étiez tous plus jeunes. Ceux qui restaient de cette génération à la ferme quand j'y suis arrivé étaient non seulement plus vieux que moi mais c'était aussi des aînés. Ils assumaient cette position d'aînés. Cela renforçait ce sentiment d'obédience, de pouvoir, de structure. J'avais juste 20 ans alors. Je sentais qu'il fallait que je m'adapte parce que j'étais jeune et parce que j'étais étranger. Il fallait que je fasse l'effort de m'assimiler. Il fallait que j'accepte des choses que probablement aujourd'hui, je ne pourrais tolérer ou supporter, ni même légitimer.

Ceci dit une part de moi est pleine de gratitude. Mon Dieu j'étais si jeune, si impressionnable. J'obéissais. Je voulais recevoir toutes les informations, tous les éléments de la transmission. Quitte à, parfois, laisser de côté, ne pas prendre en considération certains comportements un peu brutaux. J'étais jeune aussi je pouvais tout encaisser. Cela a peut-être laissé une empreinte en moi. Une sorte de traumatisme, une marque inscrite dans ma mémoire. Sans doute me suis-je renfermé sur moi-même trop tôt, dans cette vie à la ferme. Je ne rends personne responsable de ces conflits internes personnels.

Je peux dire que le *Body Weather* est profondément en moi, même si j'ai l'impression d'y être resté assez peu de temps. On me dit que c'était long. Mais non, deux ans c'est court. Il faut dire que j'ai aussi travaillé longtemps avec Oguri, Roxanne et Melinda. Oguri et Roxanne m'ont énormément nourri. Oguri est l'un des fondateurs de la ferme. Il est celui qui a également amené à Los Angeles cette compréhension du travail, avec cet état d'esprit japonais incluant le non-dit. Pour le meilleur et pour le pire. Travaillant avec lui à ses côtés, je me suis identifié à lui comme à un frère. Quelqu'un vers qui je pouvais me tourner, qui m'a beaucoup inspiré. Il a transmis en profondeur des données importantes. De lui me vient ce que *Body Weather* signifie pour moi.

¹⁵ Katerina Bakatsaki ancienne danseuse du Mai Juku, réside et travaille à Amsterdam

¹⁶ Le katakana permet d'écrire la phonétique des noms. Entre 85 et 90 Christine Quoiraud et Oguri rédigent et mettent en forme les Plan B calendars ; cf fonds Christine Quoiraud/Médiathèque du CND. On retrouve dans ces documents le nom des étrangers en katakana.

Christine : Tu dis que tu as reçu d'Oguri ce qu'on pourrait appeler le côté japonais du *Body Weather*. Si tu compares Oguri, Roxanne ou Melinda, quelle serait la différence entre leurs façons de transmettre ?¹⁷

Sherwood : Je ne sais pas si c'est cette question d'une japonité, ou si c'est simplement spécifique au *Body Weather*, au *Mai-Juku people*. En tout cas il y avait un *drive* absolu que je ne peux guère définir. C'est quelque chose qui dépasse ces questions de cadre de travail. Cet aspect de pousser, pousser (*push, push*). Dépasser même ce qu'on ne pense pas pouvoir dépasser.

Je crois à cette époque de ma jeunesse, quand je travaillais avec Oguri, tu vois, je crois que je me suis senti assez seul dans ce désir de danser. Certes on mettait tous la pression sur Oguri. Tous on avait ce désir fort de danser.¹⁸ Oguri n'était pas du genre à juste ouvrir la porte et vous laisser entrer. On poussait derrière. Il est arrivé que nous eûmes des tensions, que nous nous parlâmes peu. Peut-être était-ce dû à des malentendus sur la question de la loyauté. Je voulais tant faire partie de ce monde. Être inclus en tant que danseur dans ce monde, ce milieu Steinberg/ Oguri de Los Angeles. Un rêve pour moi qui venait d'une classe sociale moins sophistiquée avec une éducation moins cosmopolite. Ironie encore car la ferme à Hakushu fut sans doute inspirée par une classe sociale d'ouvriers et de fermiers. Les élites furent-elles inspirées par ce milieu ? Était-ce cela le fondement, la base idéologique politique ? On fait ce constat chez les intellectuels d'une "romance de la personne du commun". Un fait récurrent dans l'histoire récente de l'art, moderne et post-moderne et chez les artistes expérimentaux.

Il arriva souvent que je les aide dans les tâches administratives et dans les obligations de la vie courante.¹⁹ Moi je voulais danser malgré mes doutes d'être artiste, malgré mon sentiment d'insécurité. J'ai fini par comprendre que toutes ces obligations avaient à voir avec la danse. La danse ne s'arrête pas juste aux bords de la scène. Oguri me demandant de faire les éclairages d'un spectacle c'était un tel honneur. Evidemment c'est plus facile si tu as l'appétit pour danser. Je le rappelle, j'étais jeune. Tous ces questionnements survenaient parce que j'étais jeune. De ce fait même quelqu'un d'autre pouvait prendre les décisions à ma place et me donner des ordres. Mais à un moment, pressé par mes appétits artistiques, j'ai commencé à m'occuper de mes propres projets et cela a créé une rupture entre nous.²⁰

Christine : Pouvons-nous revenir sur ce sujet de la loyauté. A la ferme avais-tu un feeling similaire ? Sentais-tu qu'on attendait de toi une certaine loyauté ?

Sherwood : A la ferme tant de gens voulaient danser. Ce n'était garanti ni pour les débutants, ni pour les plus anciens. Il y avait d'importants non-dits, des questions non-exprimées. "Min est-il intéressé par moi ?" C'était particulier. N'importe quel directeur de compagnie a son instinct et est en droit de choisir qui lui plaît. Mais plutôt que d'envisager les choses sous cet angle, cela devint une comparaison entre les gens. Des calculs. Un mode de pensée utile. Je fais les choses pour obtenir quelque chose. Cette obsession et cette incertitude nous

17 C'est précisément ce que l'on constate durant cette recherche 2019/20. Comment évolue le langage de la transmission ? Comment il est conditionné à une culture, un langage, un niveau d'expérience.

18 Phénomène très similaire avec ce que nous vécûmes durant Mai-Juku. Min a bien certainement eu à digérer la pression de nos attentes et incompréhensions.

19 Au Japon à Mai-Juku nous faisons toutes les tâches, administratives, commerciales, la communication, la logistique, l'entretien, les détails du quotidien de la vie de la communauté, sans discrimination, sans spécialisation, sans formation. Nous, l'ancienne génération, nous avons profondément hérité et transmis cet état d'esprit. Aujourd'hui il y a une forte remise en question de tout cela sur un plan politique et philosophique, pour certains d'entre nous, les ex Mai-Juku.

20 J'ai ressenti la même chose avec tout le parcours de mes solos à Plan B entre 85 et 89, jusqu'au "POWD" (Première one woman dance) présenté au festival de Yokohama en septembre 89. Ce solo que je présentais sans prendre avis auprès de Min Tanaka, a obtenu le premier prix du festival. Ce projet me donna la force de démarrer mes recherches en Europe, "Corps-paysage" puis "Marche et danse". cf. Fonds Christine Quoiraud médiathèque CND.

emprisonnaient, éliminaient tout libre arbitre. Va-t-il me choisir et chorégraphier un solo pour moi ? Toutes ces notions de préférence d'un danseur sur l'autre....

Parfois je mélange un peu mes souvenirs du temps à la ferme et du temps avec Oguri, mais globalement, dans les deux cas, ce qui ressort c'est que la forme ultime de l'expression c'est à toi de la trouver en faisant tes propres solos.²¹ Quel *drive* cette lutte pour s'exprimer ! Ça m'a pris des années pour me défaire de cela. Car là je ne suis nécessairement d'accord. Je ne crois pas que tout le monde est comme ça, que tout le monde s'en sort dans ces désirs d'expression par soi-même. Certains ont besoin d'impulsion, besoin que quelqu'un voit pour eux et les y invite.

Voir Min, comprendre sa fibre, vivre près de lui, ça fait du sens, totalement. Enfin, je parle pour moi. Oui, pour moi c'est là que réside son autorité de maître. Mais je comprends aussi que ce n'est pas comme ça pour nous tous. Ça ne veut pas dire que ceux qui ne ressentent pas cela n'en sont pas moins artistes. Il y avait toujours cette tension à la ferme. Min va-t-il créer un solo ? Va-t-il chorégraphier un solo pour moi ? Vais-je devoir créer mon propre solo ? Tout tournait autour de la question "où est ma position dans ce collectif ?".

Christine : Quand tu étais à la ferme, y avait-il un training ?

Sherwood : Oui. Bien sûr on s'entraînait durant l'été surtout. Quand les portes étaient ouvertes aux visiteurs, aux stagiaires, pour le festival. Alors, les gens arrivaient des quatre coins du monde. On s'entraînait aussi quand on créait des pièces. Et si on n'avait pas de créations en hiver, parfois on faisait des MB ou des manipulations au *kendojo* s'il était disponible et si on trouvait du temps pour ça. Mais majoritairement le travail à la ferme était la priorité.

Christine : Pour toi, est-ce que le travail à la ferme était comme un training ?

Sherwood : Oui. Je n'étais pas vraiment intéressé par l'agriculture. Je venais d'une banlieue. Je suis allé à la ferme sachant que travailler à la ferme n'était pas mon principal intérêt. Danser c'est ce que je voulais. Mais peu à peu je comprenais que ce labeur faisait partie de notre recherche. C'était un peu démoralisant les périodes où ce n'était que ça. J'ai pu passer des heures à peindre et rénover les murs de la prochaine maison traditionnelle de Min. Et pour quoi ? Pour quelques cigarettes ? Alors que je ne fume pas. Pour quelques pommes de terre cuites dans l'aluminium sur le feu ? Peut-être ? Pourquoi pas.²² Pour le privilège d'aller voir le squelette intégral d'un renard à l'arrière de la maison, comme un événement à ne pas rater ? La récompense après l'effort servile !

En même temps, ça donnait l'occasion de considérer que quelque chose était déséquilibré dans tout ça. Je crois que, jusqu'à aujourd'hui, je me pose la question de l'idéologie de Min. Je me pose question sur le langage qu'il utilisait. Je veux également mentionner Kazue Kobata. Je pense qu'elle a très largement contribué au langage et aux écrits de Min Tanaka. Son rôle fut très important dans l'écriture de "l'idéologie" de Min. Sinon dans le texte japonais, sans aucun doute dans les traductions en anglais. Ses qualités d'interprète hors pair, la force de sa pensée et la brillance de ses intentions, cela ne fait aucun doute pour moi. Etait-elle partenaire de la pensée ? Je

21 A l'époque du Mai-Juku, c'était très clair. Min nous encourageait, nous invitait fortement à réaliser nos performances, à développer nos recherches, à réfléchir à nos contenus. Non pour nourrir les chorégraphies qu'il dirigeait mais pour que chacun formule sa méthodologie, son cheminement, dans tous les liens possibles avec des nécessités de pensée, des zones imaginaires, des références culturelles, des besoins fondateurs. Min s'informait toujours de notre travail propre. Il suivait chacun d'entre nous très généreusement. Et, en effet, je l'ai vu mettre sur scène des personnes qui n'avaient aucune idée que cela pouvait être leur chemin.

22 A l'époque du Mai-Juku cette question récurrente revenait sans cesse pour certains d'entre nous, les étrangers européens. Pour quel idéal travaillons-nous gratuitement ? Pour ma part, c'est bien plus tard grâce à une réflexion de Françoise Dupuy en 1990 à Paris que j'ai ouvert les yeux sur le problème. Au Japon, c'était pour moi une évidence et ça ne me posait aucun problème. Elle me dit lors d'un rendez-vous "vous auriez dû éduquer Min Tanaka." En 90, en France, florissait le règne des intermittents du spectacle, statut auquel je n'ai jamais adhéré idéologiquement. Et je n'ai pas cru Mathilde Monnier en 2003 lorsqu'elle a affirmé devant la foule de Paris Quartier d'Été que si les intermittents ne gagnaient pas leur lutte, elle arrêterait de danser. Ce qu'elle ne fit pas malgré la défaite. Il est possible que je me trompe. Est-ce le cas ?

n'ai pas de preuve de ce que j'avance. Mais au moins ces projections romantiques m'aident à diffracter une projection sur Min seulement. On ne parle pas assez des génies féminins restant dans l'ombre des hommes qui eux jaillissent auréolés de gloire dans la lumière du renom. Aussi je vais également ici mentionner les noms d'autres femmes, Hisako Horikawa, Roxanne Steinberg, Melinda Ring, Kazue Kobata, toutes ces femmes qui m'ont nourri dans ma compréhension du *Body Weather*. Je dois et veux aussi rendre hommage aux collègues de Min, à vous donc, toi Christine, Oguri, les autres, sans qui le *Body Weather* n'aurait pas été ce qu'il fut.

Je peux dire qu'il y eut beaucoup d'apports, y compris vos présences, les durées de vos séjours respectifs. Il y eut la présence de Kobata. Les autres collègues de Min. Les architectes. Les gens d'autres domaines, scientifiques, paysans. Les critiques. Monsieur Nario Goda. En parlant de lui, ses écrits, autant que je me souviens, c'était vraiment des ouvertures.²³ Il amenait quelque chose de frais, de nouveau. Il nous touchait. Nous atteignant il trouvait en nous ce qui était prêt à du nouveau.

A un moment donné, mon esprit s'est rigidifié, sclérosé. Je travaillais à partir de la peur. A partir du jugement. On voulait être jugés. Il me fallait comprendre cela, le voir et comprendre aussi que ce n'est pas une raison valable, saine. Je ne peux pas fonder mon travail sur cela.

C'est alors que je suis retourné à Los Angeles. Pour travailler et approfondir auprès d'Oguri et de Roxanne. Mais avant de rentrer j'ai vécu une autre période très fondatrice à Taiwan puis en Chine et au Vietnam, lors d'un voyage.

Christine : Au Japon menais-tu un travail de solo à Plan B ?

Sherwood : Non, pas du tout. Je n'avais ni imagination, ni confiance en moi.

Christine : Qu'est-ce qui t'intéressait et t'intéresse encore dans le *Body Weather* ? Pourquoi as-tu continué ? Pourquoi as-tu continué après à Los Angeles ?

Sherwood : Je crois que c'est l'infini du format. Ce format infini. Si ces deux mots peuvent se cotoyer. Je ne sais pas. Infini et format ? Mais je peux paraphraser. Ce ne sont pas des termes que j'ai entendu de quelqu'un en particulier. Je paraphrase Min, Oguri, Hisako Horikawa. Ces termes côte à côte, ça pose des questions. Des considérations sur le cellulaire, le sensoriel. Des considérations sur la forme chorégraphique. C'est ce qui me retient. Tout cela est en jeu. Chacune de ces choses sont en elles-même un champ infini. Mais ce que je trouve particulièrement puissant, c'est qu'elles communiquent entre elles. Et ça, ça m'intéresse.

Tu vois même hier, alors que je donnais un atelier ici à Paris. Je n'appelle pas souvent mes cours *Body Weather*. Mais j'admets de façon très ouverte que c'est ma fondation. Les gens parlent quand ils sortent des cours. Hier par exemple, deux personnes. A une minute d'intervalle alors qu'ils quittaient le studio, j'ai eu deux feedbacks. Ils me dirent qu'ils étaient saisis par la profonde intensité de la physicalité de ce travail. Si je connecte cela avec un langage de l'imaginaire, je dirais le mot "atmosphère", ou "cellulaire". Ce sont plus mes mots que les leurs. Mais je résume ainsi. Leurs résonances, en sous-texte : être dans cette intensité ou cet autre monde que j'appelle cellulaire. Il est rare de se trouver dans ce genre de propositions à la fois surréelles et très toniques. Etre à la fois juste dans la précision d'un mouvement, sans être pour autant en opposition avec un vocabulaire de l'imaginaire, une atmosphère imaginative.

²³ Nario Goda a joué un très grand rôle pour nous les danseurs du Mai-Juku. Il nous a vraiment aidé à analyser chaque détail de nos performances avec un autre regard que celui des membres de Mai-Juku y compris celui de Min. Témoin de l'histoire de la danse, du butoh d'Hijikata, dès le début, Nario Goda écrivait des brèves dans les plan B calendars régulièrement. Il soutenait l'activité de Min, l'évolution de la ferme et celle de la cie aux cultures plurielles. Cf fonds Christine Quoiraud, médiathèque CND.

Christine : Peux-tu donner quelques exemples de ce que tu appelles “cellulaire” ?

Sherwood : Quand je dis “cellulaire”, c’est pour moi très exactement le travail des images (*image work*). *Image work* à notre façon, s’entend. Tel qu’on le propose.

Alors que je distribuais la communication pour le stage que je vais donner au CND la semaine prochaine, stage que j’oriente vers le travail des images, j’ai fait la connaissance de personnes qui n’ont jamais entendu parler ni de moi ni du *Body Weather*. Quand ils évoquent ce travail, ils en parlent avec un vocabulaire imagé. J’ai demandé à chacun en amont d’arriver au cours avec une image à eux. Une image typiquement visuelle. Pour démarrer. Ah oui, j’avais oublié de dire ça. Ça lie vraiment le langage et le corps.

Ce plan du cellulaire, je l’associe avec le training basé sur les images. Bien sûr il y a d’autres ateliers. On peut m’opposer ça. Il y a le *Wind exercice*. Cela pourrait aussi être du travail sur le cellulaire. Possible que le travail sur les images soit trop ambitieux. C’est même comme impossible si je pense au cellulaire. Comment peut-on avec juste notre volonté, comment peut-on transformer la structure de nos cellules ? Je suis certain que des scientifiques pourraient prouver quelque chose dans cette direction ou démontrer le contraire. En fait, ça m’est égal. Un peu comme Min je ne peux souscrire à ce qu’en diraient des scientifiques. Disons que c’est plus de l’ordre du poétique quand on s’adresse à des biologistes du moléculaire. Bien sûr les images elles-mêmes peuvent être poétiques. Ce qui me fascine c’est d’observer ce training, voir comment cela agit sur cette fameuse liberté, la libre volonté, la volonté de liberté. Comment se développe cette recherche dans les corps ça me fascine.

L’étape suivante serait de séparer *Body Weather training* et performance. J’ai dû séparer à un certain point quand j’ai réalisé que ça ne marchait pas. Il m’a fallu aborder ces deux choses de façon distincte.²⁴

Performer, pas nécessairement sur scène, c’est si important pour moi dans le *BW*. Ça ramène au regard. Le regard d’un autre. Le regard d’un témoin. Ça travaille, comme des composants restant dans l’ombre du training. J’ai réalisé à quel point ils sont essentiels au training lui-même. L’*image-work* pose questions au danseur et à celui qui assiste à la danse en train de se faire.

Puis-je voir cette transformation cellulaire ? A quoi je le vois ? Comment le sait-on ? C’est une telle énigme. Je le sais quand ça arrive. Je le vois.

La semaine prochaine quand je présenterai ces problématiques des images aux stagiaires, je dirai : ça n’a rien à voir avec mimer. Rien à voir avec le mime avec tout mon respect pour le mime. Ça m’est égal quand vous dansez si on voit la neige fondre, dégoulinant des épaules à une vitesse de 300 km/h. Ce qui m’intéresse c’est que je dois m’entraîner pour réaliser cet environnement. Ce qui compte c’est “voyez-vous quelque chose ?”. Ça n’a pas besoin d’une traduction littérale ni d’une interprétation. On parle bien de traduire une image. La question rituelle n’est pas sur l’aspect narratif. Il ne s’agit pas juste de décrypter la suite d’images. Mais plutôt comment savez-vous que vous voyez quelque chose ? Comment est cette qualité ? Comment la percevez-vous ?

Parfois quand on commence à travailler collectivement dans mes workshops, et pour moi c’est une façon où je m’éloigne de la méthodologie classique du *Body Weather*, je pousse dans ce sens du travail collectif. Je pousse pour que se développe un champ d’informations, un codex issu du collectif.

²⁴ A Mai-Juku on avait d’une part des heures de pratique du MB, du wind exercice, des images et autres ateliers. D’autre part la mise en place des performances ce qui était vraiment autre chose. Là on nous donnait des éléments sur le timing, les parcours au sol et les déplacements, des qualités à tenir. On s’entraînait à certaines incorporations d’images pour notre rôle, ou pour une scène de groupe. Les ateliers en amont construisaient notre corps physique et notre corps sensible. Ainsi que notre corps imaginaire chargé de langage, d’essais. D’effacements, de rejets. Rien ne s’installait jamais. Ca c’est la certitude !

La poésie autour de ces images est en soi si belle et infinie. Elle peut exister dans chaque personne. Pas juste dans des figures sublimées.

Je crois que là, Anna Halprin m'a influencé. Certes je viens d'une approche *Body Weather*. Avec cette certitude inhérente que personne ne dépasse qui que ce soit. Je peux donner un stage avec le bagage que j'ai reçu de Min via Hijikata, d'Oguri via Min etc. C'est super riche. C'est vraiment ça. Ce qui compte c'est ce qu'on en fait. Quels sont les processus de transmission ?

Christine : C'est bien la question suivante. Comment tu t'y prends ? Penses-tu que c'est juste la question de consacrer du temps à l'exercice ? Est-ce le fait de répéter l'exercice ? Comment amènes-tu les stagiaires à observer ? Qu'y a-t-il là à observer ? Comment les entraînes-tu à observer ? Comment les entraîner à donner des retours ? Travailles-tu tous ces domaines ?

Sherwood : Tu viens de donner une longue liste. Je répondrai à la dernière: comment donner des feedbacks ? C'est quelque chose que je n'ai guère abordé. Mais le plus proche de cela c'est "vous n'avez pas à être poli. Ne soyez pas poli, vous n'êtes pas forcés d'accepter ce qu'on vous dit. C'est votre droit d'accueillir ou non ce que quelqu'un a à vous dire." En soi ça dit beaucoup aussi sur la personne qui formule ses observations.

Christine : Comment toi perçois-tu ce moment dont tu parles quand tu dis "je vois que l'on atteint un travail cellulaire" ?

Sherwood : C'est une énigme. Je crois que je peux le voir. Mais je ne sais pas comment t'en parler.

Christine : Mais peux-tu amener les gens qui travaillent dans le studio à percevoir cela ?

Sherwood : C'est ainsi que j'essaie de mettre en place le travail. A eux de se mettre dans la position de celui qui voit, qui observe. A eux de se demander ce qu'ils voient. A eux de développer pour eux-mêmes des consignes (*scores*) où ils vont pouvoir donner leur contribution au danseur, soit en temps réel, corporellement, par le mouvement ou par une contribution verbale durant la danse en train d'apparaître. Ou bien juste après le moment de danse, en donnant un retour sur l'ensemble ou sur un détail.

Le MB ce n'est pas juste des mouvements proposés que l'on va essayer d'exécuter en lignes alors qu'on traverse l'espace du studio. MB c'est aussi les moments du retour, quand on revient au point de départ des lignes. Là, dans ces moments de transition on peut regarder les autres en train d'exécuter les mouvements. Comment à ce moment-là est-on en train de regarder ? Que regarde-t-on ? C'est aussi une danse. Et j'espère que c'est ce que l'on exerce, dans le MB aussi. On exerce notre observation.

Christine : Oui je partage cela avec toi. Dans mes trainings, je propose cette continuité d'attention. Revenons à ton expérience à Los Angeles et au Japon. Tu évoquais cet aspect de quelque chose d'infini, de perpétuel. Tu disais aussi que parfois il te fallait arrêter, faire autre chose.

Sherwood : Oui il m'a fallu refuser la performance. Parfois oui j'ai dû partir faire autre chose.

Christine : Ce que tu découvrais ailleurs est-ce que ça informait, nourrissait ta pratique ? Est-ce que ça renouvelait ton intérêt pour le *Body Weather* ?

Sherwood : Tu sais ce qui est drôle, étant californien, qui plus est de la baie de San Francisco, l'immense ironie c'est que j'ai entendu parler d'Anna Halprin la première fois par Min Tanaka, lors de mon séjour à Hakushu. Je n'en avais jamais entendu parler avant. Je me souviens avoir feuilleté un livre où j'ai découvert des pages avec des jeux, des scores. Je découvrais ce travail par le livre sans avoir entendu parler d'elle. Puis Min m'en a parlé.

La “*Yama No Butai*”²⁵ était totalement inspirée par Anna Halprin, par son *Mountain Home Studio*. Je ne pouvais alors imaginer que cinq ans plus tard je serai moi-même en performance sur cette scène pour y enseigner et y danser un solo.

Je pointe cela car c’est un exemple fort. Pour moi ces deux-là sont comme des cousins. En même temps, ils sont si différents l’un de l’autre. J’ai vécu et travaillé avec les deux et je suis fasciné par un tel respect mutuel l’un pour l’autre, malgré cette énorme différence. Cela amplifie même l’intérêt que je peux porter à l’un et à l’autre cette capacité d’ouverture. Ils ne se ressemblent pas mais ils ont en commun ce talent pour l’improvisation et tout ce questionnement autour de l’improvisation dans un contexte environnemental, l’importance de l’environnement.

Tous deux sont vraiment mes piliers. Aucun d’eux ne ferait comme l’autre, n’imiterait ou n’emprunterait à l’autre. Pour moi ils forgèrent les outils essentiels pour affronter la question de comment on vit sa vie? Je ne dis pas cela comme si c’était un dogme. Ni une philosophie qui irriguerait ma vie. Mais travailler à leurs côtés m’a donné une telle richesse de perception, une vraie capacité pour la flexibilité. Dans les détails de la vie courante et aussi aux moments de choix importants. A toutes les échelles de résonance.

Je peux te parler de ce qui a été le prélude à *ma* version du MB. Surtout quand je l’adresse à des gens qui n’en ont jamais entendu parler. Je leur dis et je le répète souvent que ce n’est pas une technique au sens traditionnel. Cela signifierait transmettre une palette raffinée de mouvements, un vocabulaire dansé que l’on tente de maîtriser. Que l’on répète et que l’on maîtrise au point d’en assembler des parties, des éléments, des phrases pour constituer une chorégraphie. Cette façon traditionnelle de définir la chorégraphie qui est bien sûr pour moi tout autant valable. Je leur parle de cela. Je leur dis aussi que ça peut avoir l’air d’un cours de danse habituel. “Il y a un leader aujourd’hui et vous allez tenter de l’imiter”. En surface, ça peut avoir l’air d’un cours de danse typique. Mais en fait j’encourage les personnes à aller à l’opposé vers la non-maîtrise. A aller vers le démantèlement de la maîtrise. Qu’est-ce que ça veut dire ? Les mouvements que je propose sont vraiment simples en comparaison de ce que la plupart d’entre eux font généralement. Je propose des choses simples comme des jeux d’enfants. D’ailleurs, parenthèse, j’adore regarder les enfants faire ce training. Si l’on considère tout ça dans une perspective de technique ça veut dire que quiconque peut s’emparer du mouvement immédiatement. C’est une façon de rendre visible, tangible, très rapidement, la fibre inhérente à chacun. Les capacités individuelles. Les mouvements proposés sont sans doute très “basiques”, assez directs, bruts. On pourrait les qualifier de réducteurs. “Ok vous l’avez! Donc à quoi bon en parler. Vous l’avez attrapé. Maintenant que vous avez attrapé le mouvement où allez-vous avec ça ? J’irai même jusqu’à leur dire : même si vous ne l’avez pas, faites le quand même, exécutez le quand même. Et là, vous allez nous montrer la danse la plus nue (pure), la plus belle que l’on aura jamais vue.”

Tu sais ce que c’est quand les gens essaient tant et plus. Leur cerveau est en court-circuit. Ils continuent d’essayer. Ils continuent de bouger et ça devient ce corps étrange, si honnête. Ça n’a plus rien à voir avec Jules ou Diana. C’est autre chose. C’est phénoménal.

Je te dis tout cela au sujet de mes trainings mais je peux avoir cette considération pour ma vie. Ce sont des outils pour ma vie.

Christine : Ce mot “honnête” pourrait-il être le mot-clé ?

Sherwood : Je ne sais pas. C’est un mot bien chargé, n’est-ce pas ?

Christine : Certes. C'est un mot qui me touche. Je crois que c'est ce que j'ai reconnu chez Min Tanaka quand je l'ai rencontré et quand j'ai vu danser le groupe *Mai-Juku* la première fois. Je pense que c'est quelque chose que j'ai voulu de façon continue atteindre en moi-même. Ceci dit j'ai trouvé cette valeur dans beaucoup d'autres sortes de danses. Dans le flamenco, chez certains danseurs de rue, ou dans des bals. Quand je perçois cette qualité c'est alors que je me sens transportée dans l'imagination. Ça ouvre les champs de mes désirs. Ça me donne envie d'en voir plus, d'en faire partie. Envie de partager. C'est cette capacité de se donner à la vie. C'est toujours mon fil conducteur. C'est mon lien du *Body Weather* vers tout.

Revenons à toi. Tu continues de donner des workshops. Est-ce que tu chorégraphies ? Quand tu donnes tes workshops encourages-tu tes étudiants à développer leur propre danse ? Et qu'en est-il de tes danses ?

Sherwood : J'encourage toujours les stagiaires à trouver leur propre danse. Beaucoup moins pour moi-même. Mon orientation actuellement c'est de réduire. Faire de moins en moins. Je collabore si on me le propose. Mais concernant mes initiatives, que ce soit pour créer mes solos ou pour diriger des créations collectives, c'est vraiment ce que je fais le moins. Ça ne veut pas dire que j'abandonne. Mais l'une des raisons repose vraiment sur les réalités économiques et la question de la survie. Je dois reconnaître que pour être un chorégraphe reconnu comme tel il faut un-e administrateur-trice à plein temps. Il faut rédiger des dossiers, les acheminer. Et si on est sélectionné, il faut alors s'occuper de la communication, de la diffusion, de la production. J'ai absolument les compétences pour cela. Et je crois que je fais cela plutôt bien pour les autres. Mais jamais très bien pour moi-même.

Qui aime faire ça ? Il y a bien certaines personnes un peu tordues qui aiment ça. Mais franchement de tous les gens que je connais il y en a peu qui aiment cette part du travail permettant de se dire chorégraphe ou directeur-trice. Ceci dit j'admire ceux qui y parviennent. Ces personnes veulent tant s'extraire de leur vie ordinaire qu'ils-elles vont jusqu'à supporter ce genre de difficultés, l'administration, la bureaucratie, inévitables de nos jours pour être chorégraphe, tant en Europe de l'Ouest qu'en Amérique du Nord et du Sud autant que je sache. On n'a pas le choix. Ces étapes pénibles sont la condition pour faire naître quelque chose, pour l'émergence de la création et l'assise d'un statut de chorégraphe. Sans doute que, pour les personnes qui y parviennent, l'effort et la peine ne sont rien en comparaison du désir et de la volonté de créer. C'est dans ce sens que j'éprouve de l'admiration. Si je parle de tout ça c'est pour dire que je ne suis pas certain d'avoir cette sorte de crise (d'urgence). Ça me va parfaitement de travailler en profondeur pour des chorégraphes en tant que performer. Ça me va de donner toute ma créativité, mon investissement artistique et créatif pour les projets d'autres personnes, pour soutenir et amplifier leurs visions. Ça satisfait ma curiosité. Ça ne vaut vraiment pas la peine pour moi d'avoir à supporter tout l'aspect bureaucratique, d'y donner mon temps. Ça c'est le côté pratique. Mais il y a l'autre côté. Je me sens timide. Je ne suis pas sûr que mon travail en vaille la peine. Bien que j'ai été bien souvent encouragé.

Je me souviens d'une conversation avec un collègue à Londres. Il est plasticien, action-performer. Ricardo Matakas. Je ne le connais pas très bien mais j'aime beaucoup son travail si prolifique. Il a suivi certains de mes workshops. Lors d'une conversation autour d'un verre il me parla de mes propositions dans le contexte du workshop. Il me dit qu'on n'était pas loin de la création. Que c'était scénique, très performatif.

En te disant ça aujourd'hui en 2019, je me demande si c'est vrai. Si c'est la cas, pourquoi alors ai-je tant de retenue ? Pourquoi n'ai-je pas plus de confiance en moi ? Si vraiment je veux aller plus loin et rendre ce travail public, de quoi ai-je besoin ? De qui ai-je besoin à mes côtés pour me soutenir ? Pour acheminer toutes les étapes ? Ou bien je laisse tomber tout ça. En fait je l'ai dit dans l'interview de *Contact Quarterly*, je considère que mes workshops sont tout autant créatifs. Je ne fais pas de distinction. Mes workshops servent mes objectifs, mes

questionnements et mes réflexions sur la manière de travailler avec un groupe. Pourtant, d'une certaine façon, on ne peut aller aussi loin dans un workshop. Il y a là une limite.