

ENTRETIEN AVEC ODILE AZAGURY PUBLIÉ DANS LA REVUE LAURA N°15





Photo DR

ENTRETIEN AVEC ODILE AZAGURY

Le Centre chorégraphique national de Tours, dirigé par Thomas Lebrun, accueille et accompagne des artistes dans leur travail de création dans le cadre de l'accueil-studio, dispositif défini par le ministère de la Culture et de la Communication. Grâce à ce cadre d'accueil et de coproduction, les artistes aidés par le CCNT peuvent élaborer dans des conditions optimales leur nouvelle création. Du lundi 7 au mercredi 23 janvier 2013, le Centre chorégraphique a accueilli Odile Azagury de la compagnie des Clandestins autour de son nouveau projet *Femmes de sang*, un duo de femmes porté par Alexandra Naudet et Delphine Pluvinage. C'est à partir de la robe rouge du solo *Anna*, pièce présentée en 2002 au Centre chorégraphique, qu'Odile Azagury a imaginé cette nouvelle pièce, inspirée par les couleurs rouge et blanche. Cette création sera présentée en novembre prochain au Centre chorégraphique, dans le cadre de la saison 2013/2014.

Nadia Chevalérias : Pouvez-vous revenir sur votre première aventure chorégraphique ?

Odile Azagury : Ma première aventure chorégraphique, c'était dans les années 70/71 avec Catherine Atlani, qui dirigeait les Ballets de la Cité. C'était une femme très « expressionniste », qui travaillait beaucoup à partir des sentiments, des émotions... Je pense que j'ai aimé cette femme parce qu'elle correspondait au tempérament que j'avais à l'époque. C'est là que j'ai rencontré Anne-Marie Reynaud. On était une équipe assez importante. Nous avons beaucoup travaillé dans les CCAS qui étaient les villages de vacances d'EDF-GDF. On a aussi fait beaucoup d'animations dans les rues, dans les

supermarchés. On sortait déjà des théâtres à ce moment-là.

Et votre expérience auprès de Carolyn Carlson ?

Carolyn Carlson est arrivée à Paris sur l'invitation de Rolf Liebermann, alors administrateur de l'Opéra. On l'avait repérée car elle donnait des cours rue du Bac. La volonté de Rolf Liebermann était qu'elle fonde un groupe de recherche avec les danseurs classiques au sein même de l'Opéra. Mais cela ne s'est pas fait pour plusieurs raisons. C'est donc dans ces circonstances-là que nous avons été engagés. On était à peu près une quinzaine. On est resté cinq ans avec elle. Pendant ces cinq années, on a beaucoup travaillé sur des créations personnelles qu'elle intégrait à ses propres créations. Elle nous sollicitait aussi beaucoup sur la composition, tout en restant la chorégraphe. Et on travaillait très souvent à partir de l'improvisation. Et puis, quand Caroline a quitté Paris pour aller à Venise, avec Anne-Marie Reynaud et Fritz Reinhart, on a créé Le Four Solaire. Cette expérience auprès de Caroline et aussi auprès de Catherine a façonné, c'est sûr, mon histoire de danse.

Cette expérience collective du Four Solaire a marqué votre parcours mais a été également importante dans l'histoire même de la danse...

Oui, c'est quinze ans d'histoire de danse avec l'apparition d'un premier café théâtre dansé au Théâtre de la Gaîté Montparnasse. C'est là où nous avons montré avec Anne-Marie notre premier duo. Et puis ensuite, on a enchaîné pleins



Photo DR

de créations. On a dansé dans plein d'endroits. On a œuvré un peu partout. C'est là que j'ai commencé à travailler dans les prisons, au moment où Badinter nous avait sollicitées avec Dominique Petit pour aller à la Maison d'arrêt de Fleury-Mérogis. Ensuite, quand Anne-Marie s'est installée au Centre chorégraphique de Nevers, je ne l'ai pas suivie. Elle n'avait plus à ce moment-là la volonté d'être chorégraphe et de signer l'écriture de ses ballets. Ce qui m'intéressait moi c'était de continuer cette idée du collectif. À ce moment-là, j'ai créé *Tous en Seine*.

C'est un projet incroyable. Comment cette idée vous est-elle venue ?

Ça m'est venu parce que j'étais très en colère ! À ce moment-là, le réseau de la diffusion était déjà étranglé et j'en avais marre que l'on ne soit jamais programmé dans les théâtres. Vivant à Paris, étant fille d'architecte, j'étais assez sensible aux bateaux-mouches qui participaient d'une certaine manière à faire découvrir la ville autrement. Je me suis dit : si on met le public sur les bateaux-mouches, on est dans la situation exacte de la danse, qui naît et meurt à l'instant même où elle se propose. Si on inscrit des danses, des signatures de chorégraphes tout le long de ce parcours qui longe 17 km de berge, ça peut être vraiment magnifique. Je me suis donc attelé à ce projet-là. On était peu à le monter. J'ai obtenu toutes les autorisations

en ne recevant pas d'argent - sauf du directeur des bateaux-mouches qui nous avait proposés de nous donner toute la recette. La deuxième année, on l'a refait. On a eu des subventions de la Ville de Paris et du ministère de la Culture avec une subvention exceptionnelle. Là, on avait utilisé un gros bateau-mouche. La troisième année, il y a eu une grève des bateliers et le projet a capoté.

C'est à ce moment-là que vous êtes partie pour Poitiers et que vous avez créé votre propre compagnie les Clandestins ?

Oui, à Poitiers j'ai retrouvé des gens que je connaissais de Colombes et aussi des programmateurs communistes avec qui on avait travaillé à l'époque. J'ai en effet créé ma propre compagnie les Clandestins et puis j'ai continué à travailler sur des créations professionnelles où j'essayais toujours d'inviter des amateurs. Sur cinq ou six créations, il y a eu comme ça un engagement de gens, je dirais « ordinaires », qui, moi, me bouleversaient dans le corps parce qu'ils n'étaient justement pas « formatés », parce qu'ils étaient dans une émotion directe. C'était assez étonnant. Ce qui me plaît avec les amateurs c'est que lorsque l'on travaille avec eux et qu'ils décrochent, c'est parce que quelque part il y a un travail de transmission que l'on n'a pas su faire passer. Je pense que ce travail-là relève de l'humain. Et c'est ce qui me plaît.

N.C : Qu'est-ce qui vous motive dans l'acte de création ?

Ce qui me comble le plus quand je convoque une équipe d'artistes autour d'un projet de création, c'est l'échange, le partage des idées, la complicité qui se crée et le constat que le sens de la création est portée par nous tous. Je reste à la direction artistique, mais j'ai besoin de m'entourer d'auteurs interprètes pour que cette création reste le reflet d'une communauté qui converse intelligemment. En général, les sujets que j'aborde en création sont la plupart du temps liés à la question des hommes (dans le sens d'humanité) et de leur comportement vis-à-vis des autres. Je parle donc d'amour, d'abandon, de barbarie, de peur, d'engagement, de haine. J'aime voir apparaître du sens dans la danse de chacun, c'est aussi pour cela que j'aime travailler avec des danseurs amateurs, car comme je le disais ils me touchent, et surtout quand le feeling ne passe plus, ils me renvoient à la question : « comment me faire comprendre par tous ». Pour moi, l'art est poétique et politique. Nous portons une parole publique et donc responsable, on ne peut pas dire tout et n'importe quoi. L'utopie du collectif dans lequel j'ai toujours travaillé est politique, je revendique les différences et les conflits et ce n'est que dans un collectif que les échanges d'idées se font avec une certaine passion et une certaine violence.

Comment est née *Femmes de sang*, cette nouvelle pièce pour laquelle vous êtes reçue ici en accueil-studio ?

Ce duo est la continuité d'une pièce que j'ai créée en 2002, qui s'appelle *Anna*. Un duo que j'avais travaillé avec le musicien Jean-François Pauvros, qui est lié à une histoire personnelle et en même temps à celle de Frida Kahlo. J'ai perdu dans un accident de voiture très violent une amie danseuse et pour Frida il y a aussi cette histoire d'accident qui a été terrible et qui a bouleversé sa vie. Ce qui était un point commun. Dans cet accident, Anna est décédée et j'ai eu besoin d'en parler. Lorsque j'ai parlé de ce projet-là à ma costumière, elle a une idée incroyable de créer cette robe de 5 m de diamètre, qui est une flaque de sang en fait. Avec *Anna*, j'ai dit des choses mais j'avais besoin d'y revenir, de reconvoquer cette robe mais peut-être autrement. Pas sans Anna, parce qu'elle est là tout le temps, elle rôde autour de nous, mais en tout cas j'avais deux robes et ça m'intéressait de transmettre quelque chose à partir de ces deux matériaux et ensemble.

On sent que cette robe déclenche des chemins chorégraphiques particuliers pour les interprètes et qu'elle est un partenaire difficile à apprivoiser...

Oui elle contraint les corps. Les robes sont lourdes. Il faut effectivement apprendre à les gérer. Alexandra Naudet et Delphine Pluvinage ont donc dû les expérimenter. Je les ai aidées. Et puis, après il y a aussi une histoire d'espace, de confrontation et de gémellité avec ces robes. L'histoire de *Femmes de sang* c'est quand même l'histoire d'une seule femme, avec une lecture qui se dédouble. Parfois cette femme est somptueuse, parfois elle est horrible, en colère ou en révolte, dans la peine, dans la mort... Mais on a toujours affaire à la même femme finalement. Pour moi, ce ne sont pas deux femmes différentes.

Cette création s'est aussi engagée à partir de deux couleurs qui vous inspirent : le rouge et le blanc. Qu'évoquent pour vous ces couleurs ?

Le rouge, c'est parce que ce projet de femmes est très organique, très dans le ventre. Il y a de la colère, une peine immense, et en même temps il y a de la vie, il y a du sang qui coule mais qui coule avec cette espèce de puissance et de force qu'a le sang. J'ai pris le blanc en opposition mais pour l'instant je ne sais pas comment l'utiliser. Peut être que le blanc sera pour les lumières ou utilisé dans la danse pour faire jaillir une danse suspendue, mystérieuse, un peu translucide. Mais je ne vois pas de blanc sur nos corps. Je

pense que le rouge et le noir sont plus justes pour ce qui est des costumes.

Vous dites que, pour cette pièce, vous êtes revenue à l'écriture. Est-ce que ceci serait lié à votre rencontre avec Thomas Lebrun et à votre expérience au sein de *La jeune fille et la mort* ?

Oui, la façon que Thomas Lebrun a de passer de l'écriture quasiment instantanée à la transmission m'a donnée une véritable envie de chorégrapier, même si sur d'autres créations, je reviendrai au collectif. Thomas est quelqu'un qui compose tout, au millimètre près. Il aime ses interprètes et c'est dans cette formidable confiance qu'il remet entre nos corps ses paroles de danse. Grâce à lui, je me suis rendue compte que, lorsque tu proposes une écriture à des artistes, tu leur laisses aussi un chemin de liberté qui est très grand. Parce qu'ils n'ont qu'à s'appuyer sur cette écriture et après en en parlant avec toi et en travaillant, le sens advient. Cela m'a donc intéressé de me remettre à composer.

Cela fait près de 40 ans que vous dansez, chorégraphiez, agissez pour la danse. Quel regard portez-vous sur la danse aujourd'hui ?

Quelque chose au niveau du sens s'est perdu. On revient un peu au divertissement. C'est comme si on n'avait plus rien à dire alors qu'en fait le monde ne va pas bien. Il y a quelque chose d'essentiel qui ne se dit plus sur les plateaux. C'est pour cela que j'ai aimé rencontrer Thomas. Il dit des choses à travers *La jeune fille et la mort*, en tout cas moi ça m'a raconté beaucoup de choses, et en même temps il a une vraie rigueur dans l'écriture et une exigence esthétique aussi. C'est pour moi un jeune chorégraphe qui a beaucoup de choses à dire. Je suis aussi très touchée par Nadj, mais ce n'est pas un jeune chorégraphe ! Il n'y a pas beaucoup de chorégraphes d'aujourd'hui qui m'emmènent. Je trouve que l'on est un peu dans le vide, mais c'est peut-être important d'être dans le vide pour qu'à un moment quelque chose puisse ressurgir. Jusqu'à présent on a été très gâtés. Là, on va l'être de moins en moins, le réseau de la diffusion se resserre. Les contraintes financières pour les programmeurs sont importantes : le coût du fauteuil, ça existe. Les droits sont lourds, les charges sociales sont lourdes. Ce qui nous amène à faire souvent des solos, des duos, alors que l'on aimerait bien faire des pièces de groupe avec 10 ou 12 personnes sur scène. Mais cela signifierait des contrats de cession trop énormes. Du coup les programmations sont toutes un peu pareilles.