



Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

2 | Automne 2014

Paroles de danseurs et de chorégraphes

Ob-scène ou l'expérience de l'interprète mise à l'essai

Marie Quiblier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1129>

DOI : 10.4000/skenographie.1129

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2014

Pagination : 49-59

ISBN : 978-2-84867-495-7

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Marie Quiblier, « Ob-scène ou l'expérience de l'interprète mise à l'essai », *Sken&graphie* [En ligne], 2 | Automne 2014, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1129> ; DOI : 10.4000/skenographie.1129

Presses universitaires de Franche-Comté

OB-SCÈNE
OU
L'EXPÉRIENCE DE L'INTERPRÈTE MISE À L'ESSAI

MARIE QUIBLIER

Chercheuse et interprète¹, Énora Rivière livre ici un objet chorégraphique non identifié. Intitulé *Ob-scène, récit fictif d'une vie de danseur*, l'ouvrage se présente comme une « biographie fictionnelle » qui propose de rendre compte de l'expérience de l'interprète depuis ses différentes places : en plateau, dans la création, dans son quotidien... À partir d'entretiens collectifs menés avec des danseurs de différentes générations, l'auteur construit un récit où la compilation et la transposition des différentes voix en un récit composite produit un véritable essai sur les conditions d'exercice du métier de danseur. Si *Ob-scène* s'inscrit dans la continuité de projets chorégraphiques qui donnent la parole aux interprètes² (aux sens littéral et figuré), la spécificité de l'initiative d'Énora Rivière est de déplacer la réflexion du plateau au livre, et de s'intéresser à une forme canonique qui, dans sa

¹ Cette double compétence n'est pas spécifique à Énora Rivière, ni même singulière aujourd'hui dans le champ chorégraphique, car de plus en plus de danseurs issus d'une double formation pratique et théorique (en raison notamment du développement de cursus universitaires dédiés à l'art chorégraphique depuis les années 1990) conçoivent des travaux « hybrides » au croisement de formes artistiques et théoriques, mais cette articulation nous semble d'autant plus importante à signaler ici que le projet éditorial d'Énora Rivière constitue très précisément un de ces objets, symptomatique de l'évolution du champ chorégraphique.

² Voir entre autres : ... *d'un faune (éclats)* conçu par le Quatuor Knust en 2000, la série des « portraits » réalisés par Jérôme Bel entre 2004 et 2009, *Une hypothèse de réinterprétation* de Rita Quaglia et *Numéro d'objet* de Mickaël Phelippeau créés en 2011, ou encore *Cartel* de Michel Schweizer présenté en 2014.

version littéraire, suscite peu d'intérêt chez les danseurs contemporains : la biographie³.

Un pacte de lecture équivoque

Du contexte éditorial

Paru aux éditions du Centre national de la danse, *Ob-scène, récit fictif d'une vie de danseur* est publié dans la collection « Parcours d'artistes » qui rassemble à ce jour douze ouvrages monographiques articulés autour de la figure d'un artiste chorégraphique⁴. Si le titre ne mentionne pas le nom du sujet mis à l'étude⁵, le sous-titre confirme son caractère biographique et l'affilie à la catégorie traditionnelle du récit de vie, qui s'étend de l'hagiographie aux expérimentations littéraires de Marcel Schwob (*Vies Imaginaires*, 1979) ou de Pierre Michon (*Vies minuscules*, 1984). Considérant la double activité d'Énora Rivière⁶, le projet biographique d'*Ob-scène* peut aussi bien se rapporter à l'expérience de son auteur que se focaliser sur la vie d'autres personnalités que la chercheuse s'attacherait à restituer.

Même si la collection n'a pas de format standard, on note des récurrences sur l'ensemble des publications : les livres sont de taille moyenne, composés d'un corpus iconographique conséquent qui vient illustrer le travail ou la vie du

³ Voir le constat formulé par Cathy De Plée dans le dossier « Biographies de danse » publié dans *NDD – L'Actualité de la danse*, Bruxelles, n° 45, automne 2009. À ce sujet, consulter également Paola SECCHIN BRAGA, *Des corps écrits : spectacles chorégraphiques biographiques et représentations du corps dansant*, thèse de doctorat en danse soutenue le 15 avril 2013, sous la direction d'Isabelle Launay, Université Paris VIII Saint-Denis.

⁴ Françoise Adret, Lucinda Childs, Catherine Diverrès, Odile Duboc, Dominique et Françoise Dupuy, Robin Orlyn, Pedro Pauwels, La Ribot, Christian Rizzo, Salia Sanou, Violette Verdy, Hideyuki Yano.

⁵ Au même titre qu'*Afrique, danse contemporaine* ou *Une Danse à l'œuvre*, respectivement dédiés aux parcours de Salia Sanou, et de Françoise et Dominique Dupuy.

⁶ Les travaux universitaires d'Énora Rivière témoignent, dès le début des années 2000, de son intérêt à examiner et à éprouver les possibilités et les spécificités de l'expérience de l'interprète : *Expérience d'une remémoration du processus de création... à la pièce...* d'un faune (éclats), conçue et réalisée par le Quatuor Albrecht Knust, mémoire de maîtrise en Arts du spectacle, mention Danse, réalisé sous la direction d'Isabelle Launay, Université Paris VIII Saint-Denis, 2001 et *Écrire sur une œuvre après l'avoir dansée ou la question de l'« analyse d'œuvre » depuis la posture de l'interprète*, mémoire de DEA en Arts de la scène et du spectacle, mention Danse, réalisé sous la direction d'Isabelle Ginot, Université Paris VIII Saint-Denis, 2004.

« portraituré ». *Ob-scène, récit fictif d'une vie de danseur* fait ici figure d'exception. Édité dans un petit format de 16,5 cm x 11,5 cm, il ne comporte que deux dessins réalisés par Cécile Tonizzo : une série de trois portraits vus du dessus, présentés en couverture, les uns au-dessus des autres, sous la mention du titre, et un ensemble d'une vingtaine de symboles disposés au centre de la page 124 (blanche par ailleurs), à la manière d'un rébus, juste avant la postface. Le gabarit de l'ouvrage le rattache alors davantage à la catégorie des livres de poche qu'à celle des « beaux livres » de danse. Si la collection tend à assimiler *Ob-scène* à une étude monographique, le format de publication invite à le considérer comme un objet singulier.

Au seuil du récit

Dès les premières pages du livre, avant même l'entrée dans le récit, l'auteur indique en exergue : « La question de la reconversion ? Changer de métier ? Tu ne comprends pas de quoi on parle. Non, vraiment, tu ne comprends pas. »⁷ À la manière d'un incipit, ces quelques phrases annoncent le sujet principal de l'ouvrage : les conditions d'exercice du métier de danseur. S'ensuit un premier chapitre que le lecteur apparente à une préface, non seulement car le texte est imprimé en italique (à la différence du reste de l'ouvrage), mais aussi parce que le contenu de ces quelques pages explique le protocole de travail qui a présidé à la rédaction : « Je pose des questions, tu y réponds »⁸. Sans être intitulé de la sorte, ce préambule qui évoque les séances d'interviews menées par Énora Rivière avec les danseurs, fait office de seuil à caractère informatif. Cette section se conclut ainsi : « Tu ne reconnais pas ta vie, celle que tu racontes, celle que tu crois raconter, que tu crois être la tienne... »⁹ Tel un avertissement adressé au lecteur, ce paragraphe précise que la dimension fictive du récit (déjà signalée dans le sous-titre) ne tient pas seulement aux opérations littéraires que l'auteur a produites, mais à la nature même des témoignages collectés, formulés *a posteriori* et soumis à l'appréciation de la subjectivité de celui qui les rapporte.

La postface (cette fois-ci annoncée comme telle) conclut sur la même ambivalence : « Une biographie forcément fictionnelle et fragmentaire parce que son

⁷ Énora RIVIERE, *Ob-scène, récit fictif d'une vie de danseur*, Paris, Centre national de la danse, coll. « Parcours d'artiste », 2014, p. 6.

⁸ *Ibid.*, p. 7-10.

⁹ *Ibid.*, p. 10 : « La raconter te fait douter de son existence et de la tienne. Un sentiment d'étrangeté vis-à-vis de toi. Tout te paraît factice, insensé, distancié ».

matériau, son référent, est remémoré, hétéronyme, a-chronologique »¹⁰. L'auteur s'affranchit des normes de la biographie dans sa forme traditionnelle (la dimension chronologique du récit, la restitution d'une seule et même vie, la sollicitation de faits avérés et de preuves concrètes) pour mieux souligner là encore l'équivocité de son projet éditorial.

Ob-scène : le titre lui-même est énigmatique. Selon l'usage commun du terme, est « obscène » ce qui offense la pudeur ou le bon goût. L'intitulé de l'ouvrage laisse ainsi présager une forme d'irrévérence à l'égard des convenances. Cependant, le fait de dissocier le mot par un tiret ouvre un ensemble de questions. Le préfixe latin « ob- » signifie dans son acception locale « devant », « au-devant ». Que s'agit-il de mettre au-devant de la scène ? Est-ce l'interprète, situé habituellement au cœur de la représentation, que l'ouvrage se propose d'exposer, d'examiner, d'ausculter ? Est-ce la scène elle-même qui serait alors mise au-devant de l'écriture pour interroger les spécificités et les enjeux de la représentation dans une forme textuelle ? Selon Larys Frogier, « l'ob-scène est ce qui annule le rapport scénique habituel d'une mise à distance suffisante du spectateur pour qu'il jouisse aisément de son statut de voyeur. »¹¹

Considérant ces propos, le titre ne viendrait-il pas également signifier l'intention de son auteur d'interroger la relation spectatorielle ? Le sous-titre *récit fictif d'une vie de danseur* met lui l'accent sur la dimension biographique de l'ouvrage et focalise l'attention du lecteur sur l'expérience de l'interprète.

Ob-scène, plongez au cœur de l'expérience de l'interprète !

Ob-scène, récit fictif d'une vie de danseur prend appui sur des entretiens collectifs organisés par Énora Rivière à partir de deux types de situation discursive (le questionnaire et le récit) avec Christine Bombal, Herman Diephuis, Chiara Gallerani, Sophie Gérard, Thiago Granato, I-Fang Lin et Frédéric Seguetta : quatre femmes, trois hommes, d'origines taiwanaise, brésilienne, italienne, néerlandaise ou française, certains chorégraphes, d'autres pédagogues, l'une administratrice de compagnie, un autre directeur de festival, tous danseurs. Les parcours des sept

¹⁰ *Ibid.*, p. 126.

¹¹ Larys FROGIER, « S'exposer, quand l'artiste dévisage la pornographie », *Sous titrée X : la pornographie entre image et propos*, catalogue d'exposition, Rennes, P.U.R., coll. « Métiers de l'exposition », 2001, p. 32-43.

interviewés convoquent des esthétiques diverses¹² et mettent en lumière des partis pris d'interprète différents. Le groupe constitué par ces « témoins » apparaît alors comme un échantillon représentatif¹³ de l'hétérogénéité des expériences, des profils et des statuts, qui composent la « population » des danseurs aujourd'hui.

Partant de ce travail collectif, le livre d'Énora Rivière se propose de restituer la parole des danseurs et invite le lecteur à découvrir l'envers de la représentation, non seulement parce que le livre offre un autre point de vue, habituellement inaccessible, sur et de la représentation (l'entrée en scène, l'arrière-scène, le salut), mais aussi parce qu'il déborde le seul temps du spectacle et évoque des épisodes relatifs aux autres temps de la vie du danseur.

Un récit introspectif

Le récit s'ouvre avec une scène de salut. À travers la focale de l'interprète, le texte met en exergue la complexité de la situation¹⁴ : si le salut ponctue la fin du spectacle, il ne l'actualise pas pour autant. Cet entre-deux induit chez le danseur un état de présence spécifique :

Tu te sens rarement prêt à saluer, sourire, accueillir ou rétablir le contact avec le public, le regarder frontalement, les yeux dans les yeux, parce que ça arrive toujours trop vite ce moment. Tu détestes quand c'est mis en scène, codifié, d'une longueur qui t'oblige à remarquer que le spectateur qui te fait face applaudit celui ou celle qui est à côté de toi. Tu aimes sentir que les danseurs peuvent saluer à leur guise, comme ils l'entendent, selon leur besoin. Pour autant, ceux qui reviennent saluer avec un peignoir

¹² Entre autres : Régine Chopinot, Philippe Découflé, Daniel Larrieu, Gilles Gobin, François Verret, Mathilde Monnier, Olivier Dubois, Steven Cohen, Dominique Brun, Emmanuelle Huynh, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Alain Buffard.

¹³ Voir le dossier de présentation du projet tel qu'il a été soumis au CND pour la demande d'aide au patrimoine et à la recherche en 2010 : « Les danseurs choisis l'ont été pour plusieurs raisons : la diversité et la richesse de leurs expériences, leur savoir-faire de danseur, leur capacité à analyser leur propre pratique, leur appartenance à différentes générations, leur point de vue sur leur métier, leur intérêt porté au projet, la manière dont ils ont pu nous toucher en situation de représentation, leur amitié ». Les propos de l'auteur confirment son intention de constituer un panel caractéristique de la réalité du champ chorégraphique français des années 2010. Au-delà de l'hétérogénéité de leurs parcours, c'est également pour des raisons éthiques et personnelles qu'Énora Rivière a choisi d'interviewer ces danseurs qui se réunissent selon elle autour d'intérêts communs et d'une amitié partagée.

¹⁴ Énora RIVIÈRE, *op. cit.*, p. 11-12 : « Tu aimes voir les gens saluer, tu n'aimes pas saluer. Tu n'aimes pas jouer le salut. Tu détestes ce moment. [...] Parfois tu te sens désolé de venir saluer. Tu ne sais jamais comment être sur scène à ce moment-là. Tu trouves difficile d'être là et de devoir recevoir. »

ou un tee-shirt, ça te gêne beaucoup. C'est comme si on voulait effacer ce qui venait de se passer. De même les saluts où l'on reste dans son personnage et qui ne permettent pas cette relation directe, ce face à face avec le public, ça non tu n'aimes pas¹⁵.

Les propos de l'interprète rappellent à quel point le salut¹⁶ constitue un « moment » singulier, un intervalle où la nature de la relation spectatorielle n'est plus tout à fait la même, ni tout à fait une autre.

Cette première séquence annonce le caractère introspectif et réflexif du récit invitant le lecteur à entrer « dans la tête » (et le corps) du danseur, à partager ses ressentis, ses crispations, ses inquiétudes, ses rejets, ses fantasmes, ses interrogations. Ce faisant, *Ob-scène* propose un renversement de situation et invite à réexaminer, voire à ré-éprouver, la relation spéculaire de la scène à la salle, à travers la focale du danseur. En ce sens, l'ouvrage porte bien son titre car non seulement il donne à voir et à saisir ce qui se passe derrière (en coulisse, dans les loges, dans le studio) mais invite également à « prendre la place de ».

De la scène à la « ville »

Au-delà du travail au plateau, *Ob-scène* considère l'expérience de l'interprète dans la globalité de ses pratiques. Le récit aborde les différents temps de la « vie » du spectacle, de sa production à sa diffusion (la création, les répétitions, les tournées) s'intéressant aussi bien aux modalités de recherche et d'élaboration d'une pièce, qu'aux relations humaines dans le travail ou aux préoccupations esthétiques des acteurs du champ chorégraphique, ou encore aux modes de fonctionnement du réseau.

À ce propos, il n'est pas anodin de noter la prépondérance accordée à la question de l'auctorialité en danse dans le récit. En effet, différents épisodes de la biographie renvoient à cette problématique, qu'elle soit abordée d'un point de vue juridique (relatif à l'application du droit d'auteur et au rôle des ayants droit), artistique (à travers le partage des responsabilités dans le travail) ou encore

¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶ À ce titre, voir Anne LENGLET, *Au seuil de la pièce chorégraphique – le salut. Analyse du salut en danse contemporaine*, mémoire de maîtrise en Arts du spectacle, mention Danse, réalisé sous la direction de Christine Roquet, Université Paris VIII Saint Denis, 2003. Le motif du « salut » se trouve également souvent interrogé et examiné sur scène par les chorégraphes et interprètes dans des pièces comme *Adieu et Merci* de Latifa Laâbissi (2013) ou *Numéro d'objet* de Mickaël Phelippeau (une des interprètes imagine et met en jeu sur le plateau ce que pourrait être sa dernière danse qui consiste alors en une accumulation de saluts.)

esthétique ou philosophique (*via* le problème de la signature). Si cette récurrence est le signe de l'intérêt croissant du champ chorégraphique et de ses acteurs à interroger la place de l'interprète dans la fabrique du spectacle, transposée dans le livre, elle figure également une forme de mise en abyme du sujet de l'ouvrage dans l'ouvrage même.

Au fil de la lecture, *Ob-scène* se présente comme un état des lieux intériorisé et critique des problématiques qui ont marqué vingt ans d'histoire de la danse en France, telles que le développement de nouveaux modes de travail¹⁷, la récurrence de motifs comme l'immobilité ou la nudité, la prépondérance de la problématique de l'auctorialité ou l'intérêt grandissant des artistes pour les œuvres qui les ont précédés. Le livre invite à déplacer/décadrer le regard : ni approche historique, ni discours de théoricien, ni récit autobiographique, *Ob-scène, récit fictif d'une vie de danseur* propose une autre voie, celle de l'interprète.

Le livre se termine par l'épisode où le danseur découvre la danse et décide d'en faire son métier. Inversant en quelque sorte l'ordre « naturel » de la dramaturgie et de la biographie, l'ouvrage commence par la fin du spectacle et se clôt sur le début d'une carrière. Cette façon d'inscrire le récit à l'intérieur d'un cadre temporel bivalent se retrouve par ailleurs dans le corps du texte de manière répétée, montrant à quel point les deux temporalités (celles du spectacle et de la vie) s'interpénètrent constamment. Le danseur du récit d'Énora Rivière le dit d'ailleurs très explicitement. Parlant de son expérience du plateau, il précise : « À chaque fois, c'est comme une vie à l'intérieur d'une vie, une naissance et une mort pendant une heure. Oui, c'est vrai, c'est un peu romantique dit comme ça et pourtant tu ressens cette intensité.¹⁸ » C'est ainsi que loin de s'en tenir aux expériences strictement professionnelles, le récit restitue également un vécu personnel¹⁹. Énora Rivière

¹⁷ Énora RIVIÈRE, *op. cit.*, p. 18-19 : « Vous passiez des journées entières à échanger autour de choses pas très définies au départ. C'était très agréable de laisser complètement vos idées se déployer, de prendre ce temps-là, ne faire que ça. Ce qui n'avait absolument rien à voir avec ce que vous aviez l'habitude de faire jusqu'à présent, où vous aviez une préparation physique, des thèmes à la con, où vous étiez dans une volonté d'en mettre plein la vue, avec beaucoup de moyens, d'émotion, d'engagement. Et donc là, en travaillant, autour de la table avec des livres, des chouquettes, du café et des mots croisés, c'était une réponse à cet excès-là ».

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹ Voir l'épisode où l'interprète raconte comment elle a réussi à continuer ses activités de danseuse pendant sa maternité (p. 75-76), ou celui où le danseur évoque son homosexualité et la façon dont il a pu la vivre dans le milieu de la danse (p. 110).

rejoint ici d'une certaine manière le parti pris de Mickaël Phelippeau qui, dans *Numéro d'objet* (créé en 2011) invite les interprètes à ouvrir leurs répertoires à la multiplicité de leurs expériences de danseuse mais aussi de femme. Pour Énora Rivière comme pour Mickaël Phelippeau, la danse ne se réduit pas au chorégraphique, et le métier d'interprète n'est pas limité au travail d'interprétation des œuvres.

Une identité mouvante, un récit fragmenté

Une figure générique composite

Énora Rivière retire de son texte toute référence explicite à l'identité des danseurs interviewés (dont les noms ne sont révélés qu'à la fin de l'ouvrage, en dehors du récit proprement dit²⁰) et compose ainsi la biographie d'un danseur anonyme. L'utilisation de l'article « un » dans le titre l'annonce et le confirme : il s'agit d'une biographie de nature « fictive » marquée par l'indétermination référentielle du récit, qui ne comporte par ailleurs ni date, ni lieu qui permettrait de l'inscrire dans un contexte défini, même si les mentions faites au droit d'auteur ou au régime de l'intermittence engagent le lecteur à situer l'histoire sur le territoire français.

Quand l'anonymat permet l'assimilation des différents témoignages dans un même récit, il ouvre également une interrogation chez le lecteur. Énora Rivière s'est-elle incluse dans la biographie ? L'histoire rapportée ne serait-elle pas également constituée d'expériences et de réflexions propres à son auteur ? Quelle est la part autobiographique du livre ? Même si le double statut d'auteur et de témoin d'Énora Rivière n'est pas indiqué de manière explicite, il semble malgré tout indéniable que la narration est empreinte du vécu de son auteur, ne serait-ce que de manière induite.

L'anonymat dépersonnalise les expériences restituées, concentrant l'attention du lecteur sur le contenu, et vise l'émergence d'une figure générique, d'un « être-danseur » au-delà de toutes circonstances personnelles.

²⁰ Qui plus est, les interviewés sont remerciés en parallèle d'autres collaborateurs et aucune information n'indique précisément la nature de leur participation à l'œuvre.

L'auteur procède également à un montage des différents témoignages récoltés. Partant d'un contenu fortement ancré dans le réel, Énora Rivière œuvre à sa mise en récit par extraction et reconstitution d'une narration composite. À l'instar de la dépersonnalisation, les opérations de fragmentation et de recomposition auxquelles sont soumis les récits initiaux permettent l'assimilation d'un ensemble de vécus spécifiques en une vie d'un danseur. Si un lecteur averti peut reconnaître dans telle ou telle anecdote, la restitution de l'expérience de tel danseur dans telle pièce²¹, l'exercice s'avère laborieux et présente finalement peu d'intérêt. La référentialité de tel retour d'expériences importe moins que l'exemplarité du récit alors composé.

Considérant l'hétérogénéité des parcours des danseurs interviewés, *Ob-scène* s'annonce comme une biographie fictive exemplaire qui compile, dans une seule et même histoire, les figures essentielles et les passages obligés de la vie d'un(e) danseur(se). En ce sens, l'ouvrage élabore non pas une galerie de portraits de personnages reconnus, mais un portrait à multiples facettes constitué des différents visages que le danseur (en tant que figure générique) peut recouvrir aujourd'hui. Réciproquement, le caractère composite du récit invite à considérer le parcours du danseur comme étant lui-même traversé par d'autres vies.

De surcroît, le biographé change sans cesse de genre, passant d'une identité féminine à une identité masculine et inversement. Progressivement, le lecteur comprend qu'une même instance énonciative peut être constituée de plusieurs personnes. La fluctuation identitaire du personnage principal met en lumière la multiplicité des voix qui rapportent son histoire.

L'instabilité des instances énonciatives

L'ensemble de l'ouvrage est structuré selon une alternance, entre un récit à la première personne du singulier et un autre à la deuxième personne du singulier. Cette construction dichotomique évoque le format de l'entretien sans pour autant le reproduire : « je » et « tu » ne se répondent pas directement ; « tu » ne pose pas les questions et « je » n'y répond pas. Les deux instances narratives coexistent de manière autonome et différenciée. Les sauts de ligne et la couleur d'impression du

²¹ Par exemple, la séquence où le danseur décrit très précisément les gestes qu'il exécute pour retirer les uns à la suite des autres les T-shirts dont il est affublé est sans aucun doute « extraite » de *Shirtologie* de Jérôme Bel que Frédéric Seguette interprète depuis sa création en 1997.

texte (noire ou grise) marquent visuellement la distinction. Réciproquement, la mise en page souligne l'articulation des deux types d'énonciation : chaque paragraphe commence (dans la largeur de la page) là où s'arrête le précédent figurant de cette manière l'emboîtement des différentes voix du récit.

Considérant le travail d'entretiens réalisé en amont de l'écriture du livre, le lecteur attribue en toute logique le « je » à la voix des interprètes qui témoignent d'un vécu singulier et le « tu » à celle de l'auteur, initiatrice des entretiens qui enregistre, constate, commente les événements et réflexions qui ont pu lui être confiés. Ainsi, malgré l'absence de référence explicite à des identités déterminées, les instances narratives sont rapidement supposées représenter les danseurs interviewés d'un côté et l'auteur de l'autre. Le contenu des propos de chacun le confirme : le « je » est l'instance du retour sur des expériences corporelles, sensorielles, kinesthésiques, le « tu » est la voix de la réflexion, de l'appréciation, de l'interrogation.

Au fil de la lecture, l'évidence de cette organisation de la parole vacille. Alors que le « je » se dévoile progressivement comme une instance narrative « caméléon » qui prête sa voix à une multiplicité de personnes (de sexes différents), le « tu » se fait de plus en plus instable. Comme le souligne Marinella Termitte : « La seconde personne n'est plus seulement un point de vue [...], elle est aussi un point de fuite ; médiation entre le point de vue et le point de distance, elle provoquerait un effet de divergence et de convergence optique, qui va de l'altérité à l'identité, du fictionnel à l'autobiographie oblique »²². Le « tu » est-il l'expression du point de vue d'Énora Rivière ou celui du danseur qui dans un monologue intérieur se parlerait à lui-même ? Le « tu » constitue-t-il réellement un autre (une personne distincte) ou bien « je » et « tu » ne sont-ils pas une même personne, un même narrateur dont le discours ne cesse de changer d'adresse (de l'autre à soi) ? L'instabilité est d'autant plus forte que l'auteur a très probablement introduit des éléments de sa propre expérience de danseuse dans le récit. Dans ce cas, le narrateur ne serait-il pas tout simplement Énora Rivière ? Et ne serions-nous pas devant un exemple d'autofiction ? Les changements incessants de genre du personnage principal accentuent cet effet d'oscillation permanente des référents identitaires des voix narratives, à tel point que le lecteur ne sait plus qui est qui : l'identité du biographié est composite et ouverte.

²² Marinella TERMITTE, *L'Écriture à la deuxième personne : la voix ataraxique de Jean-Marie Laclavetine*, Berne, Peter Lang, coll. « Publications Universitaires Européennes », 2002, p. 3.

Si la dépersonnalisation et le montage auxquels l'auteur soumet la matière initiale produit un effet d'assimilation et d'unification de l'hétérogénéité des témoignages, dans le même temps, la bipartition de la narration en deux voix distinctes souligne met en exergue la fractalisation de l'individu danseur, acteur principal du récit, en une multiplicité de personnalités. La structure énonciative témoigne d'une tension interne contenue dans le projet biographique de l'auteur, entre la diversité des expériences d'une part et l'ambition de produire un récit générique, exemplaire et non modélisant d'autre part. Cette tension à l'œuvre dans la répartition de la parole se retrouve par ailleurs de manière répétée sous la forme de failles, de disjonctions, d'incohérences dans l'histoire du danseur alors recomposée.

Les ambivalences du récit entre ses dimensions factuelles et fictionnelles, entre l'expression d'une singularité et la restitution d'expériences multiples, entre l'individuel et le collectif, entre une instance narrative féminine et une instance narrative masculine, entre (auto)biographie et (auto)fiction, se manifestent au fil de la lecture comme autant d'échos à l'équivocité initiale du pacte de lecture. Par des biais analytiques et sensibles, *Ob-scène* ambitionne la constitution d'un savoir élargi sur le métier de danseur (dans ses dimensions humaines, artistiques, politiques, économiques) et s'apparente ainsi à une forme d'essai sur l'interprète. L'œuvre d'Énora Rivière offre au spectateur, ici lecteur, un point de vue singulier, poétique et réflexif, sur le spectacle (en tant qu'événement générique), sur la création (en tant que pratique) et sur les relations de collaboration, d'autorité, de pouvoir qui organisent la fabrique du spectacle.

Du plateau à la page, du travail de danseur à celui d'écrivain, Énora Rivière change de contexte et de médium, mais pas d'objet. Le texte qu'elle produit restitue, dans son contenu et dans sa forme, les préoccupations qui mettent en mouvement la danse d'aujourd'hui : une autoréflexivité renouvelée, un attachement à nommer, désigner, exposer ses propres enjeux, un intérêt croissant à interroger la place de l'interprète à l'œuvre, une mise sous tension de la relation scène/public – ici narrateur/lecteur.