Université de Lille Nord de France

École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société

Centre d'étude des Arts Contemporains

Claire Besuelle

Défaire le jeu.

Étude à partir de quelques gestes d'acteur·rice·s et de danseur·euse·s, dans la création contemporaine flamande.

Volume d'annexes

SOMMAIRE

SOMMAIRE 3

I. ENTRETIENS ET OBSERVATIONS DU JEU 5

1. NOTES SUR LA MÉTHODOLOGIE 5

a. Observations 5

b. Entretiens 5

2. PRÉSENTATION GÉNÉRALE DES INTERPRÈTES ET DES COMPAGNIES 8

a. Présentation des interprètes 8

b. Index des pièces 16

c. Présentation des compagnies 24

3. ENTRETIENS AVEC LES INTERPRÈTES — CŒUR DU CORPUS 27

Entretien avec Joé Agemans : entretien avec le FC Bergman — 15 avril 2019 27

Entretien avec Ido Batash — 24 mai 2017 35

Entretien #1 avec Bérengère Bodin — 3 juin 2016 47

Entretien #2 avec Bérengère Bodin — 18 novembre 2016 54

Entretien avec Anne-Charlotte Bisoux — 9 mars 2018 63

Entretien avec Elsie de Brauw — 28 janvier 2018 69

Entretien avec Damiaan De Schrijver — 1er février 2018 77

Entretien avec Romain Guion — 18 novembre 2016 92

Entretien avec Lisbeth Gruwez et Maarten Van Cauwenberghe — 27 mai 2016 102

Entretien avec Lisbeth Gruwez — 3 mai 2017 111

Quelques notes prises lors d'un déjeuner avec Lisbeth Gruwez — 17 janvier 2018 119

Entretien avec Wannes Labath — 18 janvier 2018 123

Entretien avec David Le Borgne — 10 janvier 2017 134

Entretien avec Samir M'Kirech — 25 mai 2017 147

Entretien avec Elie Tass — 27 mai 2017 159

Entretien avec Frank Vercruyssen — 5 mai 2020 174

4. ENTRETIENS — CORPUS ÉLARGI 189

ÉQUIPES DES BALLETS C DE LA B 189

Entretien #1 avec Alain Platel — 3 février 2016 189

Entretien avec Hildegard De Vuyst — 1er juin 2016 203

Entretien avec Lisi Estaras — 1er juin 2016 207

Entretien avec Quan Bui Ngoc — 4 juin 2016 212
Entretien #2 avec Alain Platel — 18 novembre 2016 218
Entretien avec Russell Tshiebua - 24 mai 2017 224
Entretien avec Dario Rigaglia — 26 mai 2017 230
Entretien avec Romeu Runa — 21 février 2019 235
VOETVOLK 245
Entretien avec Maarten Van Cauwenberghe — 2 décembre 2016 245

II. APPROFONDISSEMENTS 249

CHERCHER POUR ET PAR « L'ACTEUR-DANSEUR » : USAGES DE L'ANTHROPOLOGIE THÉÂTRALE POUR UNE RECHERCHE SUR L'INTERPRÈTE CONTEMPORAIN 250
I. Contextes d'émergence et définition du champ de recherche 250
1. Naissance et définition d'un champ d'investigation 250
2. Une lignée de praticiens-chercheurs de l'acteur·rice : Stanislavski, Grotowski, Barba 252
3. Une approche connexe : l'ethnoscénologie 253
II. Propriétés et portée des notions forgées par l'Anthropologie théâtrale 254
1. Le champ du pré-expressif : définitions plurielles 254
2. Nommer les principes qui reviennent dans les actions de « l'acteur-danseur » 259
3. Sats, partition et sous-partition : une approche des supports invisibles du jeu 261

QUELLES ANALYSES DU GESTE POUR L'ANALYSE DU JEU ? RÉFLEXIONS SUR LA MOBILISATION DES OUTILS D'ANALYSE DU MOUVEMENT LABANIENS 264
I. Histoire, Contextes et Concepts-Clés 265
1. Conceptions du corps et du geste : le mouvement comme flux, l'action en relation 265
2. Les composantes et leurs contextes d'émergence 266
3. Successeurs, développements et champs d'application contemporains 268
II. Élaboration conceptuelle et propriétés 269
1. Une analyse qualitative du mouvement : de l'impression à la description 269
2. L'Effort : saisir le geste par ses qualités dynamiques 270
3. Le domaine de la Forme (Shape) : des guides pour nommer les qualités de l'émergence du geste 271
III. Usages et Définitions 273
1. Approches du jeu par le geste : de la description à l'analyse des dynamiques 273
2. Modernités : une certaine vision du sujet-interprète 274

ANALYSE DE L'UN DE MES SUPPORTS DE JEU — LE BUTÔ DE YUMI FUJITANI 276

COMPTE-RENDU DES ATELIERS C DE LA B 288

ANALYSE ET NOTATION D'UN FRAGMENT DU SOLO : IT'S GOING TO GET WORSE AND WORSE AND WORSE, MY FRIEND. 309

I. ENTRETIENS ET OBSERVATIONS DU JEU

1. NOTES SUR LA MÉTHODOLOGIE

a. Observations

Les analyses du jeu que j'ai développées s'appuient sur plusieurs contextes d'observation, que je détaillerai ici.

Le premier, et le principal, reste le jeu en contexte de représentation, et ce à plusieurs reprises pour chacune des pièces au corpus. La documentation de ce contexte d'observation s'est faite à la fois par la prise de notes à la volée pendant les différentes représentations, et l'écriture immédiate après ces représentations. Pour chacune des créations étudiées, j'ai dans un second temps regardé les captations vidéo (toutes communiquées par les compagnies), de manière à détailler une piste d'analyse qui s'était dégagée pendant la ou les première(s) observation(s). J'ai pu en outre faire l'expérience de deux représentations « en coulisses » : l'une de *nicht schlafen* dans les coulisses de la MC 93 à Bobigny ; l'autre de *We're pretty fuckin'far from Okay* depuis la régie aux côtés de Maarten Van Cauwenberghe (ce qui m'a donné l'occasion d'observer de près la manière dont il fait interagit avec les danseur·euse·s *via* le paysage sonore).

Le deuxième contexte d'observation était celui des répétitions, pour *nicht schlafen* et *We're pretty fuckin'far from Okay*. Dans le cas de *nicht schlafen*, c'était un terrain privilégié, puisque j'ai pu assister à des sessions de répétitions pendant la création de la pièce (trois semaines au total), mais aussi à des sessions de reprise pendant la tournée (à Lille, Douai et Paris notamment). Pour *Okay*, je n'ai assisté à des séances de travail que pendant la tournée, les deux interprètes procédant à une série d'ajustements pendant la série de dates parisiennes de la pièce.

Troisième contexte d'observation, celui des préparations au jeu, auquel j'ai pu assister pour les pièces *nicht schlafen, Okay* et *JR*. Il s'agissait ici d'observer les pratiques des interprètes avant de monter sur scène ou avant de répéter (dans le cas de *nicht schlafen*).

Enfin, même s'il s'agit d'un contexte *a priori* moins directement lié à l'analyse du jeu, j'ai pu assister à des séances de *notes*, soit de retours et indications donnés aux interprètes avant une ou plusieurs représentation(s) (pour les pièces *nicht schlafen*, *Okay* et *JR* également).

b. Entretiens

Tous les entretiens ont été réalisés alors que je m'étais déjà livrée à une première observation du jeu de l'interprète que je rencontrais, ce qui me permettait notamment d'être en mesure de poser des questions en m'appuyant sur un moment précis de sa partition. Je faisais également un travail de recherche *a minima* sur son parcours, en termes de formation et de collaborations artistiques autres que celles du contexte précis sur lequel je les interrogeais.

J'avais, en début de recherche, établi un questionnaire générique, très détaillé, qui s'est néanmoins vite heurté au concret des rencontres et à ce qu'elles faisaient émerger de pistes pour aller plus loin dans l'enquête. Néanmoins, trois grandes portes d'entrée dans la discussion orientent la conduite de chacun des entretiens :

- celle des formations (initiales et continues) ;
- celle des moments marquants du processus de création de la pièce tout particulièrement ciblée ;
- et celle des repères personnels à l'intérieur de la partition du spectacle.

Lorsque nous avions suffisamment de temps, j'ouvrais sur une discussion plus large autour des grandes notions des discours sur le jeu (jeu, état, présence notamment), toujours en demandant à l'interprète de me dire s'il utilisait ce mot, et si oui quel sens il avait *dans sa pratique*.

Les entretiens ont duré entre quarante-cinq minutes et deux heures et demie, la moyenne étant autour d'une heure et demie. Ils commençaient toujours par un exposé rapide de mon sujet de recherche ainsi formulé : une enquête sur les pratiques d'interprétation, avec un focus sur les points de convergence et de divergence entre acteur·rice·s et danseur·euse·s ; dans le contexte de création spécifiquement flamandes. Je n'ai pas retranscrit ces moments d'exposé de manière à éviter les redondances et une certaine lourdeur à la lecture de ces annexes. J'ai enregistré chacun de ces entretiens (après m'être assurée que mes interlocuteur·rice·s étaient d'accord), puis les ai retranscrits une première fois de façon brute, avant de les éditer de manière à en faciliter la lecture. Les entretiens qui se sont tenus en anglais sont directement traduits ici, l'un par mes soins, tous les autres par Christine Besuelle. Je le mentionne dans la présentation du contexte de chacun des entretiens. Chacun·e des interprètes interrogé·e·s a également donné son accord pour que l'entretien accordé soit transcrit dans la présente thèse.

Je mentionnerai ici que j'ai tenu à conserver la familiarité voire la trivialité de certaines expressions *lorsqu'elle me paraissaient témoigner d'un rapport au jeu et au métier* particulier et intéressant pour l'analyse. De même, j'ai conservé certaines erreurs de syntaxe ou maladresses lorsqu'elles étaient l'expression d'un éprouvé spécifique. J'ai enfin respecté le tutoiement ou le vouvoiement (et ai traduit en conséquence dans les entretiens qui se sont tenus en anglais), comme un marqueur de la relation qui a parfois influencé (dans un sens comme dans l'autre) la capacité à approfondir certains sujets, et un marqueur d'habitudes culturelles également.

Il faut dire enfin que ces pratiques d'entretien ont souvent été entourées par des discussions plus informelles, avant et après les représentations et/ou répétitions, qui ont nourri ces échanges et sur lesquelles certaines de mes relances s'appuient. J'ai également tenté de traduire au mieux l'importance du langage non-verbal (les entretiens avec Lisbeth Gruwez en sont notamment un bon exemple) par lequel passait un certain nombre d'informations précieuses.

Les techniques d'entretien sur lesquelles je me suis appuyée sont celles de l'entretien semi-indirect classique en sciences humaines, construit sur des questions et des relances non-directives. J'ai par moments tenté de mobiliser des relances proches de celles de l'entretien d'explicitation, moins comme une application directe de la technique que comme une façon de formuler qui invite à replonger dans le souvenir de la sensation pour la verbaliser au mieux[1]. L'écueil principal de cette enquête par entretiens restait en effet d'en rester à l'expression de discours pré-conçus et/ou préparés à l'avance. J'ai pu constater sur ce point que la demande de précision systématique quant aux définitions des termes employés était un biais efficace pour affiner la conception et les représentations singulières sous-jacentes à l'usage d'un terme. Enfin, je le redis, le temps long d'un « compagnonnage » avec certain·e·s interprètes de ce corpus (notamment Bérengère Bodin et Lisbeth Gruwez ; mais aussi Wannes Labath et David Le Borgne) a permis que se tissent des relations de confiance qui ont ouvert d'autres perspectives à l'analyse.

Dernier élément à préciser dans cette approche méthodologique de l'enquête de terrain : les façons dont se sont établis les échanges avec les compagnies et les interprètes. J'ai toujours d'abord pris contact avec les compagnies par mail, exception faite d'Alain Platel que j'ai pu approcher directement lors d'un temps fort (représentations, ateliers et conférence) qui lui était consacré par le Théâtre de Chaillot en décembre 2015. Une fois cette première approche plus formelle établie, et les interprètes rencontrés une première fois, les échanges se sont la plupart du temps prolongés *via* les réseaux sociaux (Facebook et WhatsApp notamment). D'abord réticente à cette idée, j'ai réalisé que c'était aussi un moyen de garder un lien, et que les profils des interprètes pouvaient également être le lieu d'une récolte de *traces* de la façon dont les tournées se déroulaient : photos et vidéos du spectacle comme des moments de préparation ; relais d'articles de presse ou d'événements particuliers liés au spectacle ; *posts* d'impressions diverses reliées aux

[1] Cette technique d'entretien vise à faire verbaliser le plus précisément possible la manière dont une personne *agit*. J'y ai été formée par Maurice Legault lors de mon année passée à la maîtrise en danse de l'Université du Québec à Montréal. Pour davantage de détails sur la techniques : Pierre Vermersch, *L'Entretien d'explicitation,* sixième édition, Montrouge, ESF éditeur, 2010.

lieux comme au jeu. Ces plateformes étaient également l'endroit de manifestations plus concrètement liées à la vie politique et culturelle des artistes, je pense notamment à la « vague jaune » qui a envahi les photos de profil des artistes et acteurs du secteur culturel suite aux annonces gouvernementales de coupes drastiques dans le budget de la culture[2] ; ou plus récemment à l'anxiété, à la colère et à la frustration liée aux fermetures des théâtres et lieux de représentations pour des raisons sanitaires.

[2] Voir notamment : https://www.agirparlaculture.be/coupes-budgetaires-en-flandre-la-bataille-culturelle-fait-rage/ (consulté le 3.02.2021).

2. PRÉSENTATION GÉNÉRALE DES INTERPRÈTES ET DES COMPAGNIES

Je donnerai ici des éléments succincts de biographie et de présentation des interprètes cité·e·s dans mon étude : ceux·elles qui forment le cœur de mon corpus ; mais aussi qui jouent dans les pièces analysées ; ou encore que j'ai interrogé·e·s de manière à poursuivre l'enquête sur un contexte de travail.

a. Présentation des interprètes

Stef Aerts : né à Turnhout en 1987, Stef Aerts se forme en art dramatique au Conservatoire Royal d'Anvers. Il co-fonde le FC Bergman en 2008, et participe à la création de chacun des projets du collectif. En parallèle, il poursuit une carrière au cinéma et au théâtre en tant qu'interprète pour d'autres metteur·euse·s en scène (par exemple, *Freud* mis en scène par Ivo Van Hove en 2019).



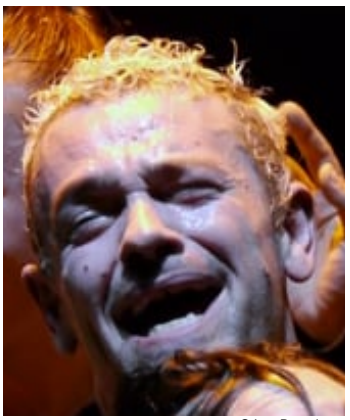
© Boris Horvat



© Kurt Vand der Elst

Joé Agemans : Joé Agemans est d'abord technicien au théâtre, et c'est en tant que tel qu'il rencontre Stef Aerts, Thomas Verstraeten et Marie Vinck, à l'occasion d'une reprise de régie. Ils forment ensemble peu de temps après le collectif FC Bergman, et Joé Agemans participe à l'élaboration de chacune des pièces du collectif depuis. Il a depuis peu une actualité en tant qu'acteur au cinéma (*Verbogren, Verlangen* en 2017 ; *Façades* la même année).

Vicente Arlandis : Vicente Arlandis se définit comme performer et créateur en arts scéniques. Il se forme d'abord à l'école supérieure d'art dramatique de Valence (Espagne), avec une licence de jeu, puis un master en production artistique. Il poursuit ensuite sa formation à Bruxelles, à l'A.PASS (Advanced Performance and Scenography Studies). En tant que performer, il travaille avec Lisbeth Gruwez (sur la pièce *AH/HA*), Jan Fabre, Rafael Tormo Cuenca, entre autres.

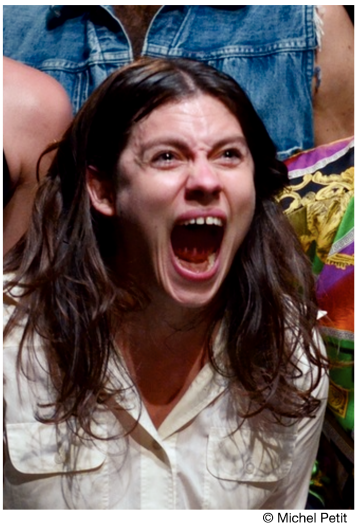


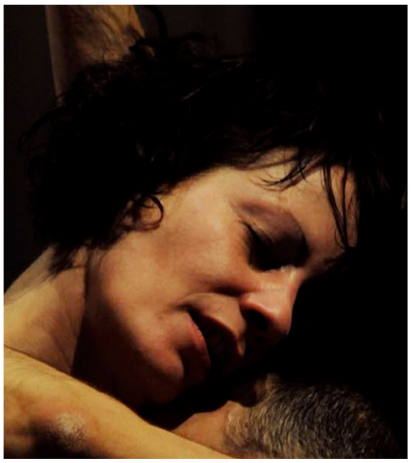
© Luc Depreitere


© Arno Synaeve

Ido Batash : danseur et chorégraphe, né en Israël en 1984, Ido Batash est diplômé de l'Ostrovsky High School. Il danse pour de nombreuses compagnies dès 2002, dont la Kibbutz Contemporary Dance Company, NDD-Galili Dance, et les ballets C de la B qu'il rejoint pour la pièce *C(H)ŒURS* d'Alain Platel en 2012. En 2009, il commence son activité en tant que chorégraphe, crée notamment *Ego Trip* en collaboration avec Anna Reti en 2014 ; *The Jewish connexion* et *The Heart is a muscle we like to work out* avec Lisi Estaras et la MonkeyMind Company en 2019. Praticien de la méthode Ilan Lev, Ido Batash donne également des ateliers, et collabore avec d'autres artistes et scientifiques du collectif Random collision.

Anne-Charlotte Bisoux : Formée d'abord au Conservatoire d'art dramatique de Bruxelles, Anne-Charlotte Bisoux poursuit sa formation au KASK de Gand, où elle découvre une approche plus physique du jeu. C'est en cherchant à poursuivre cette dimension du travail de l'interprète qu'elle rencontre l'univers de Lisbeth Gruwez lors d'un workshop, puis rejoint la distribution de *AH/HA*. Elle se définit comme performeuse et actrice, tourne également au cinéma, et a un projet de collectif plutôt orienté vers la création de formes expérimentales.


© Michel Petit


© Chris Van der Burght

Bérengère Bodin : née dans l'ouest de la France en 1980, Bérengère Bodin vient à la danse relativement tard, en conservatoire de région avant d'intégrer le Centre National de Danse Contemporaine d'Angers (alors sous la direction de Joëlle Bouvier et Régis Obadia). Elle collabore ensuite avec Raimund Hogue, Isabella Soupart, Robyn Orlin et Carolyn Carlson. Elle rencontre la danseuse et chorégraphe Lisi Estaras, une collaboration qui lui permet de découvrir la ville de Gand. Elle commence alors à travailler avec Alain Platel sur la pièce *vsprs* en 2006 *:* le début d'une collaboration au long cours. Installée à Gand, elle y créera son premier solo *Une Île*, à la saison prochaine (20-21). Elle a également une collaboration avec le metteur en scène Christoph Marthaler.

Quan Bui Ngoc : Né en 1976, Quan Bui Ngoc se forme dès l'enfance à l'École Nationale de danse du Vietnam. Il entre à l'Opéra de Hanoï en 1996, un an avant d'être invité en France (à l'école de danse d'Istres) par Bernadette Tripier. Il reste en Europe, et collabore pour la première fois avec Alain Platel en 2002, pour la création de la pièce *Wolf*. Il danse ensuite dans *vsprs*, *pitié !*, *Out of context - For Pina*, et *C(H)ŒURS*. Il est ensuite assistant à la chorégraphie sur *niche schlafen* et *Requiem pour L*. Il élabore en parallèle ses propres projets et collabore souvent avec d'autres interprètes des ballets C de la B, sur des projets d'ateliers et de création.





© Michel Petit

Mercedes Dassy : originaire de Bruxelles, née en 1990, Mercedes Dassy est danseuse et chorégraphe. Elle se forme à la S.E.A.D (Salzburg Academy of Dance) et intègre ensuite un programme d'été à la Tisch School of Art / Dance Department de New York. Elle travaille avec Lisbeth Gruwez sur la création de *AH/HA* et développe également son propre travail en tant que chorégraphe, notamment avec le solo *I-clit* en 2018.

Elsie de Brauw : Née en 1960 à La Haye, Elsie de Brauw se forme à Maastricht en arts dramatiques, avant d'intégrer la compagnie Hollandia (fondée par Johan Simons et Paul Koek). Sa carrière s'écrit entre théâtre et cinéma. En 2014, elle collabore avec Alain Platel sur la pièce de danse *tauberbach*, collaboration à son initiative. Elle est comédienne de l'ensemble du NT Gent et enseigne également.



© Chris Van der Burght


© Koen Broos

Jolente De Keersmaeker : Née en 1967 en Belgique, elle se forme en art dramatique au Conservatoire Royal d'Anvers. Elle y rencontre les trois autres membres fondateurs de ce qui deviendra le tg STAN (1989). Elle met en scène et joue dans les créations du collectif, et poursuit également une recherche plus personnelle, notamment autour du mouvement, collaborant parfois avec sa sœur (la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker).

Damiaan De Schrijver : Né en 1962, Damiaan De Schrijver rencontre les membres fondateurs du tg STAN lors de ses années de formation au Conservatoire Royal d'Anvers. Outre les créations de STAN, il est très actif dans les « Polycoproductions » que le collectif co-crée avec les compagnies Discordia et De Koe, et souvent dans une dimension plus plastique que les créations de STAN.


© Stéphane de Sakutin


© Koen Broos

Els Dottermans : Née en 1964 à Louvain, la comédienne se forme au Studio Heman Teirlinck. Elle construit sa carrière entre théâtre et cinéma dans les années 90. Elle rejoint l'ensemble du NT Gent en 2005 avec la pièce *Platform* mise en scène par Johan Simons. Elle remplace Sara De Roo dans *Quoi/Maintenant* du tg STAN lorsque celle-ci officialise son départ du collectif.

Lisi Estaras : Née en 1971 en Argentine, Lisi Estaras commence la danse enfant. Elle part à 19 ans pour étudier à l'Académie Rubin, en Israël. Elle rejoint ensuite la Batsheva à Tel Aviv. Cinq ans après son arrivée en Israël, elle part pour l'Europe et commence sa carrière avec les ballets C de la B en 1997, avec la pièce *let's op Bach*. Elle danse ensuite dans la majeure partie des pièces de danse de Platel, jusqu'à *tauberbach*. En 2016, elle crée le spectacle *Monkey Mind,* avec trois danseurs ayant le syndrome de Down. L'expression « Monkey Mind » devient ensuite nom d'un projet plus vaste, qui inclut une recherche artistique et scientifique sur l'empathie kinesthésique et les neurones miroirs. Elle reçoit en 2017 une bourse du ministère de la culture flamand pour poursuivre cette recherche.


© Thomas Danens

Romain Guion : Danseur, chorégraphe assistant et enseignant, Romain Guion se forme en danse contemporaine au Conservatoire National de Musique et de Danse de Paris. Il quitte la France juste après ses études, s'installant d'abord à Charleroi, avant de danser pour plusieurs compagnies en Europe. Il rejoint les ballets C de la B en 2012 pour la création de *C(H)ŒURS* puis de *nicht schlafen*. Parallèlement, il est assistant à la mise en scène pour des spectacles de danse, de théâtre et d'opéra.

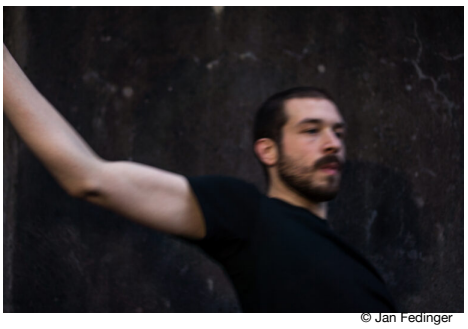




© Édouard Caupeil

Lisbeth Gruwez : Née en 1977 à Courtrai, Lisbeth Gruwez se forme d'abord au Ballet Royal d'Anvers, en danse classique. Après un an de formation à P.A.R.T.S. (à Bruxelles), elle commence sa carrière avec la compagnie Ultima Vez (Wim Vandekeybus). Elle travaille avec Jan Fabre dès 1999 et devient l'une de ses plus emblématiques « guerrières de la beauté ». Elle danse également avec Jan Lauwers, Sidi Larbi Cherkaoui ou encore Peter Verhelst, et apparaît au cinéma derrière la caméra de Caroline Strubbe dans *Lost Persons Area*. Elle fonde la compagnie Voetvolk avec Marteen Van Cauwenberghe en 2007, pour y développer son activité en tant que chorégraphe. Elle poursuit également une activité de transmission à travers des séries de workshops.

Wannes Labath : Né en 1989 à Gand, Wannes Labath commence d'abord à pratiquer le yoga et le mouvement libre. Il s'intéresse à la danse par le biais des spectacles des ballets C de la B ou de la compagnie Troubleyn. Il rejoint le conservatoire d'Anvers, puis entre à la SNDO (School for New Dance Development) de l'Académie de Théâtre et de Danse de l'université d'Amsterdam. Il est encore en cursus à l'école lorsqu'il passe les auditions pour *Okay* de Voetvolk : son engagement sur la pièce est son premier contrat.



© Jan Fedinger



© Chris Van der Burght

David Le Borgne : Né en 1996, David Le Borgne commence la danse à 12 ans, avec le hip-hop, après avoir fait beaucoup d'escrime. Un an plus tard, il commence le classique, et entre finalement en classique au CNSMDP (Conservatoire National de Musique et de Danse de Paris). Il découvre en parallèle la pratique du Contact Improvisation et demande à passer en cursus contemporain. Il quitte le conservatoire pour rejoindre les ballets C de la B sur la pièce *nicht schlafen*. Il écrit et slame également, et développe de nombreuses expérimentations en collectif.



Samir M'Kirech : Né en 1985, Samir M'Kirech commence par le football, qu'il pratique pendant douze ans avant de découvrir le breakdance et le théâtre en option de spécialité au lycée. C'est là qu'il rencontre le travail d'Anne Teresa De Keersmaeker et décide à dix-neuf ans de devenir danseur. Il part se former aux États-Unis, à l'école Martha Graham, avant de revenir en Europe aux Ballets Junior de Genève. Il danse ensuite pour le DV8 Theater à Londres, et collabore de façon plus ponctuelle avec la compagnie Peeping Tom ou encore la chorégraphe Blanca Li. Il rejoint les ballets C de la B en 2016 pour *nicht schlafen*.

Boule Mpanya : Né en 1987, Boule Mpanya a grandi à Kinshasa. Il rejoint assez jeune la chorale d'une église, puis, avec son frère et quelques amis, forme un premier groupe de musique pop et hip-hop. Il s'essaie ensuite au gospel, et participe à quelques formations de musique alternative. Sa première collaboration avec les ballets C de la B se fait sur le projet *Coup Fatal* de Fabrizio Cassol et Alain Platel. Cette première rencontre débouchera sur la création de *nicht schlafen*. En tant que chanteur et musicien, il collabore avec maints artistes (Rokia Traoré, Marie Daulne, Fredy Massamba). Il est parallèlement comédien dans une série télévisée, et diplômé en architecture d'intérieur par l'académie des beaux-arts de Kinshasa.



© Chris Van der Burght



© Chris Van der Burght

Dario Rigaglia : Né en 1995, Dario Rigaglia commence la danse à Giarre, en Sicile. Dès le début de sa formation, il s'essaie à une variété de techniques et styles, dont le classique et le hip-hop. Il entre à la DAF (Dance Arts Faculty) à Rome après ses études secondaires, puis commence à danser pour diverses formations (Kitonb Project, Vibrazioni Dance Company). Il rejoint les ballets C de la B en 2016 pour la création de *nicht schlafen*.

Lucius Romeo-Fromm : Né en 1970, Lucius Romeo-Fromm est originaire de Nashville (États-Unis). Il se forme à l'école des arts de l'Université de Caroline du Nord, et commence sa carrière aux États-Unis (il collabore notamment depuis 1991 avec la Compagnie Thor). Il s'installe à Bruxelles, et collabore en tant que performeur mais aussi en tant que répétiteur et assistant au sein de plusieurs compagnies : Voetvolk, avec qui il collabore pour la première fois dans *AH/HA* (2015), le NTGent, l'Irish Modern Dance Theater de Dublin notamment.



© Luc Depreitere



© Christophe Raynaud de Lage

Romeu Runa : Né en 1978, Romeu Runa se forme d'abord à la danse classique au conservatoire National de Lisbonne. Il intègre ensuite le Ballet Gelbenkian, avant de rencontrer à la fin des années 90 le metteur en scène Miguel Moreira, dont il intègre la compagnie, Utero. Après avoir vu *vsprs* en 2006, il écrit à Alain Platel pour solliciter une audition : il intègre les ballets C de la B sur la pièce *pitié !* en 2008, puis collabore ensuite sur trois autres pièces de danse de Platel, jusqu'à *tauberbach* en 2014. Parallèlement, les ballets C de la B soutiennent et co-produisent certaines de ses créations avec Miguel Moreira, dont *The Old King* en 2012.

Elie Tass : Né en 1981, Elie Tass développe d'abord une pratique assidue du sport : football, arts martiaux, power training. Ce n'est que plus tard qu'il développe un goût pour la danse. Il passe d'abord deux années de formation en études d'éducation physique à Gand, puis entre pour trois ans au Hoger Instituut Voor Dans de Liers, en Belgique. Il rejoint les ballets C de la B en 2006 pour la création de *vsprs,* puis continue l'aventure avec *pitié !, Out of context - For Pina, tauberbach* et enfin *nicht schlafen*. Il développe parallèlement une activité de pédagogue et plus occasionnellement de chorégraphe, en collaborations avec d'autres interprètes.



© Michel Corbière

Russell Tshiebua : Né en 1993, originaire de Kinshasa, Russell Tshiebua est auteur, compositeur et chanteur. Il se définit comme un « showman », la scène faisant partie intégrante de sa manière d'envisager la musique. Il commence à chanter et composer ses propres chansons dès l'enfance, et développe au fil des années un style bien particulier, entre rock et funk, techno et pop, r'n'b et flamenco. Il collabore pour la première fois avec les ballets C de la B pour la création de *Coup Fatal* par Fabrizio Cassol et Alain Platel, projet qui débouchera sur l'invitation à participer à la création de *nicht schlafen*.



© Christophe Blitz



© Koen Broos

Frank Vercruyssen : Né en 1965, Frank Vercruyssen suit une formation en art dramatique au Conservatoire d'Anvers, dont il sort avec le Premier Prix. Il co-fonde en 1989 le tg STAN avec trois autres membres de sa promotion, et y participe depuis trente ans à la majeure part de leurs créations, allant du répertoire classique au contemporain. Parallèlement, il tourne dans plusieurs films et séries télévisées. Il enseigne le théâtre dans diverses écoles en Europe : l'ENSATT de Lyon, P.A.R.T.S. à Bruxelles, l'ESTBA à Bordeaux, la Dramatic Academy de Stockholm, la Manufacture de Lausanne et tout récemment le CNSAD de Paris.

Thomas Verstraeten : Né en 1986, Thomas Verstraeten se définit comme un acteur, faiseur de théâtre et artiste visuel. Il vit et travaille à Anvers. Il a co-fondé le FC Bergman et prend part depuis 2008 à toutes les créations du collectif. Il travaille parallèlement à des projets qui entremêlent arts plastiques et théâtre : installations vidéos, photographie et performances participatives qui s'inscrivent souvent dans l'espace public.





© Tijl De Bock

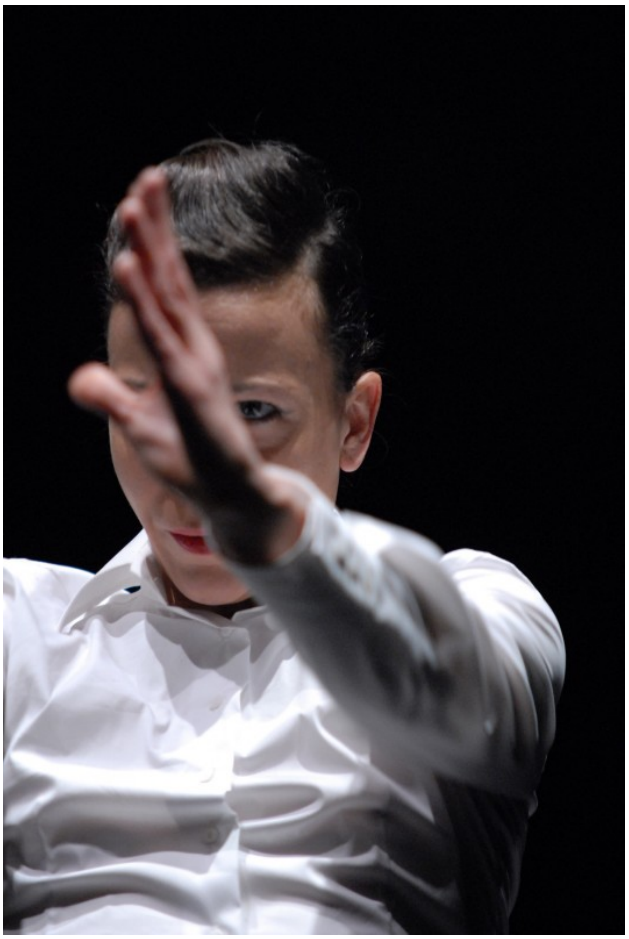
Marie Vinck : Née en 1983, Marie Vinck vit et travaille à Anvers. Elle commence le jeu dès l'enfance, jouant dès l'âge de dix ans dans une série télévisée. Elle étudie les langues et la littérature à l'université d'Anvers, puis se forme à l'art dramatique au Studio Herman Teirlinck de la même ville, avant de co-fonder le FC Bergman en 2008, collectif au sein duquel elle est à la fois comédienne et metteuse en scène. Elle poursuit parallèlement sa carrière à la télévision et au cinéma.

b. Index des pièces

It's going to get worse, and worse, and worse, my friend (2012)
Première pièce du triptyque du corps extatique, *Worse* a comme point de départ la fascination de Gruwez pour les corps parlants, transformés et transportés par l'acte de dire. Dans ce solo, Gruwez, en figure d'oratrice muette, s'attache à retracer le chemin des affects qui portent la parole, juste avant, ou juste après, qu'elle éclot. Le paysage sonore travaillé par Maarten Van Cauwenberghe s'articule autour d'un discours de Jimmy Swaggart, télévangéliste américain, et de sa profération d'un sermon *What The Bible says about drugs*. © Luc Depreitre







tauberbach (2014)



Cette pièce de danse d'Alain Platel a comme d'habitude plusieurs sources. L'envie de collaboration d'Elsie de Brauw de découvrir le monde derrière les pièces de danse de Platel. L'entreprise folle du chef d'orchestre Artur Zmijewski d'enregistrer des chœurs de Bach avec une chorale d'enfants sourds. Enfin, le documentaire de Marcos Prado *Estamira*, sur les méandres de la vie d'une femme diagnostiquée schizophrène et vivant en partie dans la déchèterie de Rio De Janeiro. La pièce s'offre comme une plongée d'entomologiste dans cet espace aux marges des langages, dans un milieu fourmillant d'êtres qui ne cessent de tenter de l'habiter et de s'y relier autrement.© Chris Van der Burght.





AH/HA (2014)

Première pièce de groupe de Voetvolk, *AH/HA* est aussi la deuxième pièce du triptyque du corps extatique. L'affect qui y est disséqué est cette fois-ci le rire, mais la méthode est la même : avec une précision chirurgicale, donner à voir les moindres mouvements qui font un corps qui rit, ou le rire d'un corps. Cinq personnages parsèment un tapis vert-bleu aux allures de gazon synthétique autant que de tapis roulant, sous un néon bringuebalant. Cinq personnages dans un espace perdu : leurs seuls rires en partage.



© Luc Depreitre



© Michel Petit

Het land Nod (Le pays de Nod) (2015)



Le FC Bergman devait investir la salle Rubens du musée Royal des Beaux Arts d'Anvers. Pour des raisons de sécurité, le projet n'eut pas lieu. Le collectif fit venir la salle à lui, la reconstruisant, comme leur Arche de Noé. Le spectacle commence alors que la salle est en train d'être vidée par le personnel du musée. Seul un tableau reste, impossible à évacuer : un Christ en croix. Sous son regard, les saisons passent, les visiteurs aussi, en une succession de tableaux plastiques et chorégraphiques qui explosent les cadres pour faire du musée un lieu de vie, de jouissance et d'engagement.© Kurt Van der Elst.





nicht schlafen (2016)

Platel voulait travailler avec la plasticienne Berlinde De Bruyckere depuis de longues années, c'est chose faite avec *nicht schlafen* et son imposante scénographie de trois corps de chevaux entrelacés, charnier et autel d'une communauté de réfugié·e·s. La musique de Mahler est également l'une des sources du spectacle, accompagnée par la lecture de l'ouvrage de l'historien Philipp Blom *The Vertigo years*, dans lequel il reconsidère la période dite de la « Belle Époque » dans une lecture qui met l'accent sur les mutations sociales et culturelles liées aux progrès techniques qui caractérisent les premières années du vingtième siècle. Non sans évoquer les atmosphères post-apocalyptiques des *Pièces de guerre* d'Edward Bond, la pièce met en scène une communauté de neuf êtres (huit hommes, une femme), cherchant comment se toucher, cohabiter, et — peut-être, renaître. © Chris Van der Burght.



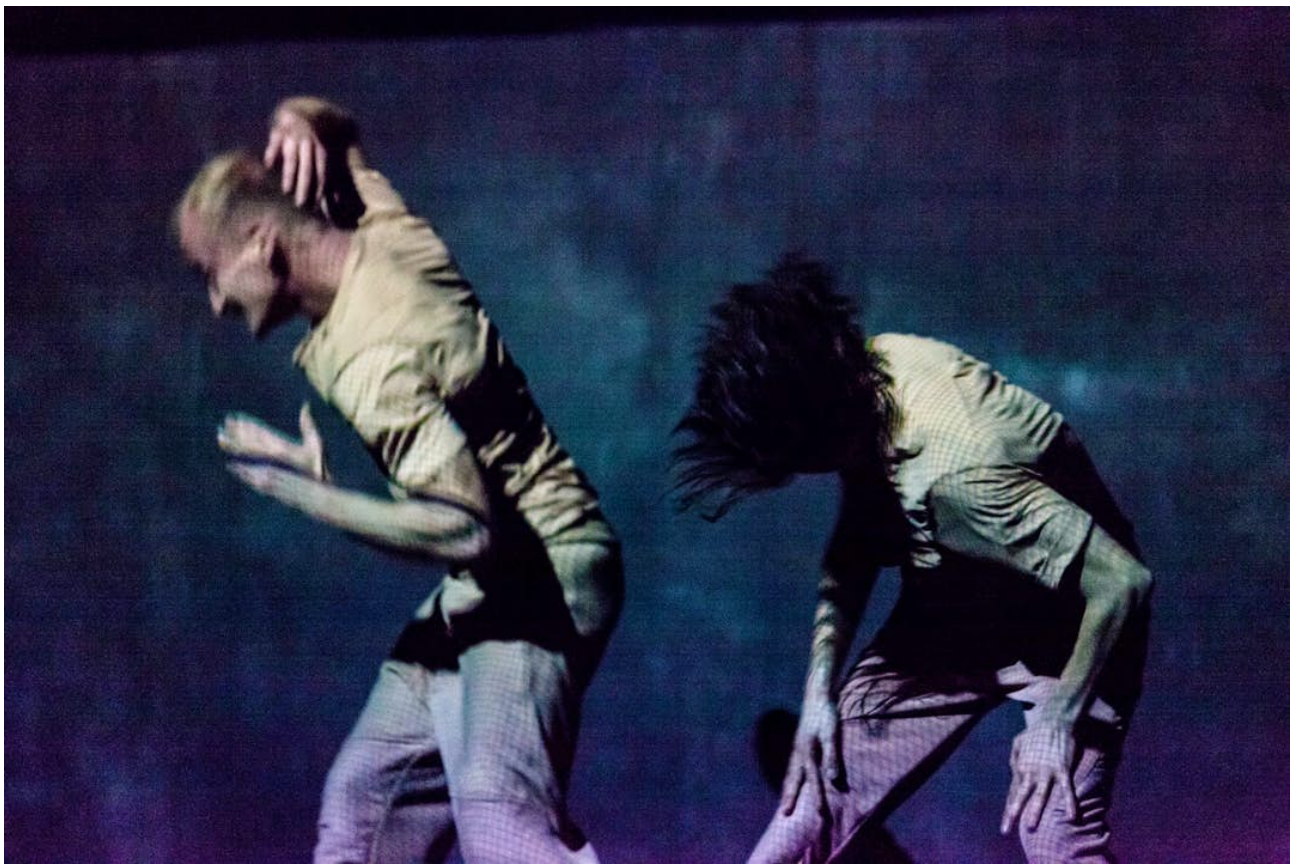




We're pretty fuckin' far from Okay (2016)
La troisième pièce du triptyque du corps extatique est un duo. L'affect qui en est le centre : la peur. De la surprise étonnée à l'angoisse existentielle, de la honte coupable à la terreur la plus glaçante, c'est par la dissection-recomposition minutieuse des gestes de peur que Gruwez s'embarque et embarque son partenaire Wannes Labath (initialement Nicolas Vladyslav) *dans* la peur. Le paysage sonore de Van Cauwenberghe s'appuie presqu'uniquement sur le son de souffles humains, à la fois pré-enregistrés et captés en live.
© Christophe Raynaud de Lage et Leif Firnhaber.









Quoi / Maintenant (2018)
Le tg STAN monte ensemble deux textes contemporains, et deux écritures très différentes : *Dors, mon petit enfant* de Jon Fosse, méditation métaphysique sur l'identité et l'espace ; et *Pièce en plastique* de Marius Von Mayenburg, satire acide aux allures de vaudeville des contradictions des « bobos de gauche ». La scénographie oscille entre une épure presque réaliste et l'exhibition de la machinerie théâtrale, épousant les mouvements du jeu des acteur··rice·s qui passent d'un registre à l'autre et d'un rôle à l'autre avec jubilation mais sans ostentation.
© Koen Broos.





JR (2018)

Le projet *JR* du FC Bergman est l'avant-dernière production du collectif. Ce spectacle oscillant entre théâtre et cinéma propose l'adaptation d'un roman-fleuve de William Gaddis retraçant l'ascension fulgurante d'un jeune adolescent à Wall Street. Le dispositif conçu par le FC Bergman se traduit par une tour, réplique en quatre étages d'un building new-yorkais, un gradin faisant face à chacun de ses côtés. À l'intérieur de la tour, les acteur·rice·s vivent l'histoire du roman de Gaddis, filmé·e·s en direct (film projeté sur l'un des étages de la tour pour ce faire occulté par un store blanc) ou non. Le fourmillement de la performance technique mime celui de la City, la frénésie de la narration rejoint celle du cours des actions, en une machinerie précise dont on ne peut que se prendre à espérer que quelques humain·e·s sauront déjouer. © Kurt Van der Elst.









c. Présentation des compagnies

Les ballets C de la B (1984) : Les ballets C de la B sont fondés en 1984 par Alain Platel dans la ville de Gand, dont il est originaire. Le point de départ est d'emblée collectif : donner une structure pour porter les activités de créations de Platel et d'un collectif d'artistes et d'amateur·rice·s, au début sans prétention à la professionnalisation. Platel est orthopédagogue de formation (le terme renvoie aux auxiliaires de vie auprès d'enfants présentant des difficultés d'apprentissage), même s'il a travaillé le mouvement en prenant quelques cours de mime et de danse moderne. Ses premières créations s'ancrent dans un principe de collaboration et prennent appui sur la vitalité du paysage artistique émergent en Flandre au début des années quatre-vingt. Le nom de la structure est un pied de nez aux baptême ronflant de la troupe de Béjart à Bruxelles : Les Ballets du Vingtième Siècle. Une anecdote souvent racontée par Platel quant à son désir de créer pour la scène est d'ailleurs celle d'une représentation d'une pièce de Béjart, à l'issue de laquelle il rencontre l'un de ses professeurs et lui exprime sa perplexité face au spectacle. Ce professeur lui fait alors cette réponse : « fais mieux », ouvrant à la fois une perspective et un pari, et dessinant une carrière.

Dès les années 90, les ballets prennent de l'ampleur et les créations de Platel, *Bonjour Madame* en 1993, *La Tristeza complice* en 1995 ou *lets op Bach* en 1998 gagnent une reconnaissance à la fois en Belgique et hors de ses frontières. Parallèlement, il collabore avec l'auteur Arne Sierens sur les créations *Moeder en kind* en 1995, le fameux *Bernadetje* en 1996 ou encore *Allemaal Indiaan* en 1999. Alors qu'il avait décidé d'arrêter son activité de création à l'orée des années 2000, Gérard Mortier le convainc de créer une pièce pour la Ruhr Triennale : ce sera *Wolf*, en 2003 (pièce qui fit scandale lors de sa présentation à l'Opéra de Paris). Les années 2000 et 2010 verront la poursuite de ses activités de metteur en scène, ou « compositeur » comme sa dramaturge Hildegard De Vuyst aime à le nommer : d'une part, des projets musicaux et théâtraux, souvent en collaboration avec Fabrizio Cassol ou Frank Van Laecke. D'autre part, une série de créations de « pièces de danse » initiée avec *vsprs* en 2006, dans lesquelles il initie une recherche approfondie sur le mouvement, profondément inspirée par sa fascination pour les gestes dits symptomatiques d'états pathologiques (hystérie, autisme, troubles compulsifs).

La compagnie est pensée comme une plateforme, qui accueille, outre les créations de Platel, celle d'autres artistes : Chrsitine De Smedt, Koen Augustijnen, Sidi Larbi Cherkaoui, Lisi Estaras, Pieter Ampe, pour n'en citer que quelques un·e·s. La compagnie s'inscrit aussi dans des échanges internationaux, notamment avec un fort engagement dans les territoires palestiniens. Depuis 2010, les ballets C de la B font partie du complexe du Bijlokesite[3] à Gand. Les bureaux et le studio des ballets y sont situés, intégrés dans le campus culturel de la ville de Gand, ce qui favorise des échanges constants entre la compagnie, ses artistes, et les institutions de recherche et de formation qui ont leurs locaux sur le campus. Enfin, les ballets C de la B développent depuis 2017 un programme d'accompagnement pour les jeunes artistes, nommé « in Co-laBo », qui consiste en un accueil en résidence et un accompagnement du projet par Alain Platel et/ou Hildegard De Vuyst[4]. Cette démarche d'accompagnement se double d'une réflexion sur les outils méthodologiques et pédagogiques développés par les ballets C de la B au fil des années, dont les Ateliers C de la B sont l'un des plus éminents exemples[5].

---

[3] Un campus qui regroupe plusieurs institutions culturelles et artistiques de la ville : https://bijlokesite.gent.be [consulté le 21.02.2021]

[4] Pour un aperçu du programme et des artistes accompagnés : https://www.lesballetscdela.be/fr/projects/in-co-labo/introduction/info/ [consulté le 18.01.21]

[5] https://www.lesballetscdela.be/fr/projects/workshops/introduction/info/ [consulté le 18.01.2021]

tg STAN (1989) : La compagnie tg STAN (tg pour *toneelspelersgezlhap*, soit « groupe d'acteurs » et STAN pour Stop Thinking About Names) est fondé en 1989 par Jolente De Keersmaeker, Damiaan De Schrijver et Frank Vercruyssen. Initialement, Waas Gramser fait partie de la formation, remplacé au bout de quelques semaines par Sara De Roo, qui quitte le collectif en 2018. Les membres fondateurs du tg STAN se rencontrent au Conservatoire d'Anvers, et y sont profondément influencés par l'enseignement de Matthias De Koning, de la compagnie néerlandaise Maatschappij Discordia. C'est notamment une conception du théâtre moins dogmatique et plus collective qui séduit les futur·e·s STAN, qui mettent en place dès leurs premières créations les principes qui président encore à leurs modes de production et de création des pièces : toute décision est prise collectivement, du choix du texte à monter à celui des costumes, de la scénographie, des affiches ou des effets lumineux. La figure du metteur en scène disparaît et sa fonction est dévolue aux acteur·rice·s, aussi bien « interprètes » que créateur·rice·s. La ligne directrice de STAN sur le plan esthétique est celle d'un théâtre de répertoire, s'attachant à monter des auteur·rice·s classiques comme contemporain·e·s ; et s'essayant également à la mise en scène de textes non spécifiquement théâtraux (romans, essais philosophiques, scénarios de cinéma). Si ce principe préside aux créations qui rassemblent les membres du collectif, STAN est aussi une structure qui accueille et co-produit des collaborations aux horizons esthétiques plus divers, dans lesquelles ses différents membres poursuivent leurs parcours de façon plus singulière. Par son travail sur l'adaptation de ses créations en anglais et en français notamment, ainsi qu'avec des créations originales dans ces deux langues, le tg STAN est l'une des compagnies de théâtre flamande les mieux connues à l'étranger, et notamment en France, « résidence secondaire » de la troupe par des partenariats pérenne avec le Théâtre Garonne, le Festival d'Automne et le Théâtre de la Bastille.

Voetvolk (2007) : La compagnie Voetvolk (le mot signifie « infanterie ») est fondée en 2007 par Lisbeth Gruwez et Maarten Van Cauwenberghe. Elle se définit comme une compagnie de danse et de performance, et sa co-direction, assurée par une danseuse-chorégraphe et un musicien-compositeur en dessine la ligne esthétique principale : ses créations s'inscrivent toujours dans la recherche d'une relation spécifique entre le mouvement plastique et le mouvement sonore, l'horizon de ce dialogue étant de trouver une « symbiose organique » entre les deux.

Gruwez et Van Cauwenberghe se rencontrent au début des années 2000 au sein de la compagnie Troubleyn, où ils collaborent ensemble sur plusieurs créations de Jan Fabre. C'est suite à ces collaborations qu'ils décideront de fonder leur propre structure. Entre 2012 et 2016, le duo crée les pièces du triptyque du corps extatique : *It's going to get worse and worse and worse, my friend* ; *AH/HA* et *We're pretty fuckin' far from Okay*. Si les précédentes créations de la compagnie, et notamment *Birth of Prey* en 2010, avaient été remarquées, c'est avec ces trois opus que la compagnie prend de l'ampleur. Depuis, le duo a créé *The Sea Within*, première pièce où Gruwez ne danse pas mais dirige un groupe de danseuses ; et *Piano Works Debussy,* dialogue entre la pianiste Claire Chevalier et Lisbeth Gruwez. Outre le soutien de la compagnie Troubleyn à ses débuts, Voetvolk est aujourd'hui soutenue par le KVS (Théâtre Royal Flamand), kc NONA et le Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers. Elle est également compagnie résidente du théâtre Freiburg.

FC Bergman (2008) : Le FC Bergman se fonde en 2008, autour de Stef Aerts, Joé Agemans, Thomas Verstraeten et Marie Vinck. Initialement, ils sont accompagnés de Matteo Simoni et Bart Hollanders, qui ne font plus aujourd'hui partie de la compagnie, même s'ils continuent à collaborer ponctuellement sur certains projets. Basée à Anvers, la troupe développe très vite un théâtre plastique très singulier, proche de l'installation, où la narration se fait par l'image et le tableau. Elle se fait connaitre en 2009, en gagnant le prix du Jeune Théâtre au festival Theater Aan Zee avec une adaptation de la pièce d'Harold Pinter *Le Retour*. En 2011, le collectif crée *300 el x 50 el x 30 el* à la Toneelhuis, pièce qui restera au répertoire de l'institution. Artiste en résidence de la Toonelhuis (dont la direction est assurée par Guy Cassiers), le FC Bermgan crée le

spectacle musical *Van den vos* en 2013 ; puis *Le Pays de Nod* en 2015. Ce spectacle tourne, notamment dans l'édition 2016 du Festival d'Avignon, et reste un tournant dans le jeune mais déjà prolifique parcours de la compagnie. En 2018, c'est un autre projet « monstrueux » qui voit le jour avec le spectacle *JR*, adaptation du roman de William Gaddis, spectacle entre théâtre et cinéma. La création du prochain spectacle du FC Bergman, *The Sheep Song*, spectacle muet à nouveau, était prévue pour la saison 2020-2021 mais semble aujourd'hui en suspens (les répétitions étaient maintenues mais la première, prévue le 19 janvier 2021, a été annulée). Outre les créations du FC Bergman, ses membres poursuivent leurs propres parcours, au cinéma et à la télévision notamment, ou encore en tant qu'artiste plasticien pour Thomas Verstraeten.

3. Entretiens avec les Interprètes — Cœur du corpus

Entretien avec Joé Agemans : entretien avec le FC Bergman —15 avril 2019

Cet entretien a été réalisé le 15 avril 2019, alors que la pièce JR du FC Bergman était en tournée à la Grande Halle de la Villette à Paris. Le collectif m'a proposé une discussion collective plutôt qu'une succession de rencontres individuelles. J'ai ainsi retrouvé Thomas Verstraeten à la Grande Halle, et nous avons commencé l'entretien, rejoints ensuite par Marie Vinck, Stef Aerts et Joé Agemans. L'entretien s'est terminé avec Joé Agemans et Marie Vinck, Stef Aerts et Thomas Verstraeten étant appelés ailleurs. J'ai pu ensuite observer une partie des rituels de préparation de l'équipe de comédien·ne·s de JR et continuer à échanger avec Agemans et Vinck, de façon plus informelle, sur leurs façons de se préparer. L'entretien s'est tenu en anglais, je l'ai traduit vers le français.

Claire Besuelle : Je commencerais par une question plutôt générale : de ce que tu as appris pendant ta formation, sur quoi t'appuies-tu encore aujourd'hui ?

Thomas Verstraeten : Pour moi personnellement, ou par rapport au collectif ?

C.B. : Les deux !

T.V. : Nous nous sommes rencontrés il y a longtemps, en 2006, en école de théâtre. Enfin, Joé [Agemans] n'était pas encore là : c'était l'ancienne formation, on était six (maintenant, nous sommes quatre[6]). Nous étions cinq parmi ces six à faire partie de la même promotion à l'école. C'était une école de théâtre plutôt classique qui faisait partie du conservatoire royal d'Anvers. Classique, au sens où pour devenir acteurs, nous apprenions Shakespeare et Molière, ce genre d'approche par les textes. Mais d'un autre côté, il y avait pas mal de collectifs, des collectifs flamands qui sont nés dans cette école, et qui se sont constitués en tant que collectifs pour se débarrasser de la figure du metteur en scène, et devenir des acteurs autonomes. Par exemple, le tg STAN, la compagnie Marius, de Koe[7]… Donc, notre formation était aussi imprégnée par ça : comment devenir un acteur autonome, comment travailler et créer collectivement, sans l'aide ou la dictature d'un metteur en scène. Nous venons de cette double tradition en fait.

C.B. : Donc, à l'intérieur même de l'école, vous aviez un espace pour créer collectivement et en autonomie ?

T.V. : Oui. Sans metteur en scène pour venir et nous dire quoi ou comment faire. Juste faire, ensemble. C'est une dimension importante de la formation. Mais personnellement je n'ai jamais fini l'école, je suis allé aux beaux-arts, où j'ai passé un master. C'était vraiment bien. J'ai fait trois ans au conservatoire en théâtre, et après je suis allé aux Beaux-Arts.

Selon moi, en fait, on a commencé un peu à l'opposé de ce qu'on avait appris à l'école. Dès le début, notre travail était très formel, très plastique. Nous ne mettions pas en application ce que nous avions appris : tu dois commencer par le texte, travailler sur la dramaturgie, distribuer les rôles, apprendre le texte et puis, au bout d'un moment, quelqu'un dit : « oh, on a besoin d'une scénographie ! ». Nous avons renversé le processus. Nous partions de n'importe quelle idée qui nous traversait, souvent une image, un tableau, et on cherchait ensuite quel texte on pouvait éventuellement joindre à cette idée. Et au final, on se retrouvait avec des images, une histoire et des personnages. On commençait par l'autre bout, même si ça reste des spectacles, donc…

---

[6] Bart Hollanders et Matteo Simoni se sont dissociés de la direction artistique du collectif, tout en continuant à collaborer avec le FC Bergman.

[7] Voir ci-dessus pour les informations liées au tg STAN, p. 25 . La compagnie Marius, dirigée par Kris Van Trier et Waas Gramser, fait suite à plusieurs années de collaboration des deux comédiens avec d'autres collectifs et metteurs en scène, comme le tg STAN, Guy Cassiers ou De Onderneming. En 2006, Van Trier et Gramser fondent la structure Marius, consacrée tout particulièrement au travail hors les murs. La compagnie de Koe se décrit comme un « laboratoire théâtral » consacré à l'expérimentation sur des formes aux sources hétéroclites. Elle est fondée en 1989 et ses membres collaborent souvent avec ceux de tg STAN.

Mais pour en revenir à la formation, c'est davantage une philosophie dans laquelle nous avons été formés. Nous parlons le même langage. Même si nous avons nos singularités. En ce qui me concerne, c'était très important d'aller aux Beaux-Arts, parce que ça m'a apporté quelque chose d'autre, quelque chose de plus conceptuel, une ouverture en quelque sorte dans le rapport à l'œuvre. Je pense qu'au théâtre, on est encore habitués à prendre le spectateur par la main : l'histoire porte sur tel et tel thème, etc. Là-bas, j'ai compris qu'une création pouvait être plus ouverte.

C.B. : En se débarrassant de la narration ?

T.V. : Oui, mais aussi en se débarrassant de la question : « De quoi cela parle ? » ou « Quel est le sens ? », questions qui sont encore prégnantes au théâtre, du moins dans le théâtre le plus classique. Ces débats agitaient déjà les années soixante, mais je crois qu'ils n'ont vraiment imprégné la scène flamande que dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix.

Je pense qu'il faut dire aussi que Stef [Aerts] et Marie [Vinck] ont fait beaucoup de cinéma après l'école, ils se sont vraiment formés en tournant à un cinéma très classique. Donc, si je résume : le conservatoire ; les beaux-arts ; et le cinéma. Je pense vraiment que nous créons nos spectacles depuis l'entrelacs de ces trois disciplines.

Joé Agemans, Marie Vinck et Stef Aerts arrivent, et prennent la conversation en route.

C.B. : Quelles conséquences a cette triple influence sur le travail de l'acteur dans les pièces du FC Bergman ?

T.V. : Je pense que ça a une grosse influence, parce que nos scénographies sont souvent assez imposantes, épiques si l'on peut dire. Et on a remarqué que cela demandait une forme de subtilité dans la façon de jouer, parce que sinon, ça devient vite *trop*. Quand on était en train de créer *Le Pays de Nod,* on a dû répéter longtemps en studio, parce que ça a pris beaucoup de temps de construire la scénographie. Quand on a pu enfin travailler dans le décor, on a dû jeter quasiment la moitié du matériel qu'on avait créé. L'espace était trop déterminant. C'était devenu le personnage principal de la pièce.

Stef Aerts : C'est souvent quelque chose que l'on doit rappeler aux acteurs qui travaillent avec nous : ils n'ont pas à prendre en charge la dimension émotionnelle du spectacle. L'émotion vient de la scénographie et du décor. C'est quelque chose qui n'est pas si facile à concevoir, parce que la plupart du temps les acteurs sont habitués, lorsqu'ils viennent d'une formation traditionnelle, à prendre entièrement en charge l'émotion de la pièce. Mais avec nous ce n'est pas du tout le cas. Au contraire, si les acteurs font ça, alors ça devient redondant : ils expriment ce que le décor dit déjà. D'ailleurs, c'est pour ça qu'on aime aussi travailler avec des acteurs qui viennent du cinéma, comme dans *JR*. Dans *Le Pays de Nod,* ce n'était que nous, mais c'est la même dynamique : un jeu assez petit, *au service*…

Joé Agemans : Ils doivent jouer *avec* la scénographie.

C.B. : Ce que j'entends, c'est que votre travail demande un jeu presque passif, qui s'appuie sur la scénographie, le lieu ?

Marie Vinck : Dans les grandes lignes, oui, c'est ça.

T.V. : Peut-être aussi une façon de jouer plus proche de la performance. La présence est un élément important : la présence de l'acteur, plus que sa façon de se comporter.

C.B. : La présence en opposition au jeu ?

T.V. : En opposition à l'acte de jouer.

C.B. : Je vois tout à fait cette qualité de jeu que tu évoques dans *Le Pays de Nod,* par contre, dans *JR* c'est tout à fait différent, non ?

M.V. : Oui, tout à fait, *JR* c'est vraiment une pièce pour acteurs [*en anglais :* « a player's play »]

J.A. : C'est la première fois qu'on fait quelque chose comme ça.

S.A. : La première fois que l'on repart d'un texte, qui dit des choses urgentes à dire…

T.V. : On a dû réinventer nos façons de travailler à nouveau. Malgré cela la scénographie est restée centrale dans notre réflexion sur l'adaptation et la mise en scène du texte.

C.B. : Vous travaillez tous ensemble depuis la conception jusqu'au plateau ?

M.V. : Oui ! Enfin, pas tous les quatre ensemble tout le temps mais… Par exemple, pour *JR*, Joé est arrivé alors que toute la préparation (l'adaptation et la traduction du roman) était finie, et que nous commencions à travailler avec les acteurs. Mais pour d'autres processus, c'était tous ensemble, dès le départ. La constante, c'est nous trois de toutes façons [*elle désigne Stef Aerts et Thomas Verstraeten*].

C.B. : Stef, sur *JR* tu as pris un rôle de direction, de metteur en scène davantage ?

S.A. : Oui, et pendant le spectacle je supervise le montage en direct du film, et je donne des indications en direct aux cameramen.

C.B. : D'ailleurs, Thomas et Joé, comment avez-vous choisi de filmer ?

M.V. : Ce n'était pas un choix [*rires*].

J.A. : Le choix était déjà fait !

T.V. : Je l'avais fait avant, donc pour moi c'était assez logique de le refaire. D'approfondir cette relation entre le théâtre et le cinéma. C'était surtout un désir de le faire nous-mêmes. Ça fait sens parce qu'on sait vraiment ce qui est important, le cœur du propos qu'on veut porter. Évidemment, nous ne sommes pas les meilleurs techniciens en ce qui concerne le maniement de la caméra, nous restons des amateurs…

S.A. : Je ne suis pas d'accord.

T.V. : Tu n'es pas d'accord ?

S.A. : Non, je comprends que ça puisse être frustrant, de ne pas gérer la mise au point de façon optimale… Mais les cameramen professionnels ne le font pas non plus [*rires*]. La première fois que nous avons mobilisé la caméra, nous avions engagé des cameramen professionnels, et puis il y a eu toutes sortes de problèmes d'emplois du temps, et nous nous sommes dit : « ok, essayons de le faire nous-mêmes ». Thomas l'a fait pour la première fois et nous avons réalisé que ça apportait une strate supplémentaire, parce qu'alors ça devenait une méta-histoire. Du fait que le caméraman n'était pas seulement un technicien, mais surtout un membre du FC Bergman qui à son endroit était pleinement en train d'essayer de…

M.V. : …raconter l'histoire…

S.A. : …de capturer le mouvement pour raconter l'histoire. Ça devient une action physique, et ça demande un vrai engagement. Surtout dans cette pièce, parce que c'est vraiment sans arrêt.

T.V. : Ça devient presqu'une performance à part entière.

S.A. : Oui, et pour moi, ce sont les deux personnages principaux du spectacle. Parce qu'ils sont les seuls à être absolument partout : dans chaque scène. Cela en fait des personnages très puissants et très vulnérables à la fois.

C.B. : Combien de temps avez-vous passé à travailler sur le roman de William Gaddis [*JR* en est une adaptation] ?

M.V. : D'abord je l'ai résumé entièrement, c'était très long, presque un mois.

J.A. : Et tu l'as fait toute seule, hein ?

M.V. : Je l'ai fait toute seule. Je crois que j'étais la plus enthousiaste parce que j'ai été la première à lire le roman. J'étais celle qui est arrivée en disant : « Vous devez le lire, et on doit le monter ». Mais tout le monde était plutôt d'accord. C'est comme ça que le processus s'est enclenché. J'étais enceinte, et je n'avais pas de travail à l'époque, donc j'avais vraiment le temps de me plonger dans le livre. Et ensuite, quand le résumé a été fini, nous nous sommes rassemblés et nous avons passé trois mois sur l'adaptation et un mois sur la traduction. Nous trois, et un dramaturge, mais qui n'était quasiment jamais là… Donc nous trois, et puis finalement un traducteur, qui nous a aidés sur la moitié de la traduction. On était donc quatre. C'était un gros travail en fait, mais maintenant que j'y repense ça s'est fait assez vite. J'ai vraiment aimé faire ce travail, peut-être plus encore que les répétitions. Ce n'était pas facile, parce qu'il y avait tant de si bonnes intrigues que nous devions mettre de côté… Il y avait matière à faire quatre films en fait.

C.B. : Et donc ensuite, une fois ce travail fait, vous êtes entrés en répétition ?

M.V. : Oui, nous avons rassemblé tout le monde, il y a d'abord eu cette première lecture, et ensuite chacun avait une semaine pour apprendre le texte ! Et ensuite nous avons commencé à répéter.

J.A. : Avec les caméras, mais sans décor, juste des marques au sol. On a beaucoup discuté des cadrages des deux caméras, et de la façon dont nous allions filmer le script.

M.V. : Oui, il y avait l'étape du découpage ! Avant de commencer à répéter une scène, nous travaillions ensemble au découpage : à choisir où la caméra serait, et sur quelle réplique.

J.A. : Donc à réfléchir à comment l'histoire serait racontée par le film.

C.B. : Tout ce travail était fait en amont…

M.V. : Oui, mais le planning était si serré que très vite on était en retard. Au début, ça allait, mais à la fin on ne pouvait plus préparer en amont, donc on prenait des décisions sur le moment. Ce qui était complètement dingue. Ce n'était pas très agréable, parce que quand on sait qu'on a une heure et demie en tout et pour monter une scène entière c'est beaucoup de pression sur le timing.

C.B. : En tout, combien de temps avez-vous répété ?

M.V. : Novembre, décembre — en janvier nous n'avions pas les acteurs, juste un mois ensemble pour réfléchir à l'état des choses, et surtout à la manière dont nous allions tout faire passer dans la tour. Et puis nous avons repris en février, puis en mars : tout le monde dans la tour, tout le monde était là. Et nous avons traversé la pièce dans l'ordre.

J.A. : Et là tout le décor était construit, donc nous pouvions régler les déplacements, les cadres, toute la technique…

C.B. : D'accord. Et pour *Le Pays de Nod,* combien de temps le processus de création a-t-il duré ?

M.V. : C'était beaucoup plus court, six ou sept semaines.

J.A. : Deux mois avant la première, ils nous ont dit que nous devrions faire le spectacle dans un décor, et pas dans le musée. Parce que l'idée de départ était de jouer dans l'espace du musée, mais des travaux de rénovation étaient en cours, alors le chef de la sécurité du musée a refusé.

M.V. : Donc nous avons décidé de reconstruire cet espace mais c'était déjà très tard dans le processus.

J.A. : Oh oui !

M.V. : Pourtant ils l'ont fait !

J.A. : Ils n'ont eu que cinquante minutes de retard [*rires*]. La première a démarré cinquante minutes en retard, parce qu'il manquait encore des choses… Pour la première on a joué dedans, mais sans avoir répété dedans…

M.V. : Ce qui était vraiment de la folie…

C.B. : Donc vous avez construit toute la structure de la pièce sans le décor ?

M.V. and J.A. : Oui !

C.B. : Pourtant c'est une pièce très physique, et où, si mes souvenirs sont bons, vous vous appuyez beaucoup sur les possibilités offertes par l'espace !

M.V. : Oui… C'était assez terrible…

J.A. : Le plus dangereux je crois c'était la scène où Stef est suspendu au tableau[8]… Il ne l'avait jamais fait vraiment avant la première.

M.V. : C'est vrai, il a testé la séquence le soir de la première…

C.B. : Je pense aussi à la scène du trio, avec tous ces appuis sur les murs…

M.V. : On avait trois blocs d'une hauteur à peu près équivalente, on a répété avec ça… Bon, on a quand même eu des bouts de décor avant la première, par exemple le parquet et les murs deux ou trois semaines avant la première je crois… Et ça nous a d'ailleurs permis de nous rendre compte que nous avions beaucoup de scènes sur lesquelles nous avions travaillé qui ne fonctionnaient pas du tout dans l'espace. Donc on a tout

[8] Voir la description du *Pays de Nod*, renvoi précis au volume principal de la thèse

changé, jusqu'à deux jours avant la première on était encore en train de changer des choses. C'est fou que ce qui est devenu le cœur de la pièce ait été créé en deux jours !

C.B. : Sauriez-vous dire pourquoi ces scènes ne fonctionnaient pas ?

J.A. : Elles étaient…

M.V. : On s'est simplement rendu compte que… Quand on voit cet espace, on se rend compte qu'il a des règles. On ne pouvait pas juste faire ce qu'on voulait à l'intérieur, ça n'aurait plus eu de sens. On devait respecter le sens de cette salle, de cet espace en tant que musée… Pour pouvoir s'appuyer dessus. On aurait pu aller contre, mais ç'aurait été un autre spectacle. Nous n'avions pas réalisé que l'espace serait aussi déterminant. Donc un bon nombre de scènes ont juste perdu leur raison d'être une fois dans l'espace du musée…

Joé Agemans dit quelque chose en flamand

M.V. : Ah oui, nous avions ces costumes d'animaux, en plastique… C'était une très belle image, fantastique mais quand nous l'avons testée dans l'espace, c'était mauvais, ça ne fonctionnait pas du tout.

J.A. : C'était trop étrange ! Dans *Le Pays de Nod,* la salle était le personnage principal et tout devait faire sens par rapport à cette salle. On devait respecter les règles qu'elle imposait.

C.B. : Quand je l'ai vue à Avignon, je portais une casquette et je l'ai enlevée en entrant, presque comme un réflexe ! [*rires*]

J.A. : Oui, mais c'est tout à fait ça, une sensation qu'il y a des choses qu'on ne peut pas faire dans ce lieu-là !

C.B. : [*à Joé Agemans*] Thomas Verstraeten m'a dit que tu n'étais pas au conservatoire avec les autres membres du FC Bergman, comment les as-tu rencontrés ?

J.A. : J'étais technicien ! Et ils ont eu besoin d'un régisseur pour une reprise, ils m'ont appelé, je l'ai fait et…

M.V. : Tu es resté ! [*rires*]

J.A. : Oui. Peu de temps après on a répondu à un appel à projet d'un théâtre à Anvers, et c'est comme ça que le FC Bergman a commencé…

C.B. : Comment conçois-tu le jeu ?

J.A. : Ce que je peux en dire… Quand nous travaillions sur *Le Pays de Nod,* tous les six, Stef, Marie et Thomas demandaient à Matteo [Simoni] et moi d'aller au plateau et d'essayer, d'improviser en fait. Mais lui, c'est vraiment un acteur de composition, d'ailleurs ça se voit, avec tous ces petits rôles qu'il tient dans *JR*... Mais moi je n'avais aucune formation en théâtre ni en danse donc… J'essayais c'est tout, on essayait de trouver une manière de faire fonctionner les scènes. On parlait pas mal avant, des scènes et du sens qu'on voulait leur donner…

C.B. : Donc vous aviez des informations sur le sens des scènes ?

J.A. : Oui, et ensuite on improvisait. Après ça, on dessinait les grandes lignes de la scène, puis Marie, Thomas et Stef venaient voir… C'est comme ça qu'on travaillait sur *Le Pays de Nod*.

C.B. : Donc il y avait quand même une distribution des rôles, au sens où Matteo et toi travailliez plutôt comme interprètes alors que Stef, Marie et Thomas avaient une fonction de metteurs en scène ?

J.A. : Oui, et surtout ils arrivaient toujours avec de nouvelles propositions à essayer. On en a gardé vingt, mais il y en avait beaucoup plus que cela au début…

C.B. : Sur quelles techniques vous appuyez-vous pour jouer, vous deux ? Quand je parle de technique, ce ne sont pas forcément des techniques de jeu ou de danse, ce peut être n'importe quelle pratique…

M.V. : Pour moi, à l'échelle de la compagnie, tout part vraiment de qui on est, et de comment on s'engage. Souvent, on est frustrés de ne pas être des danseurs… Joé n'a jamais non plus eu de formation en tant qu'acteur, sur le rapport au texte… Mais pour nous — et c'est un cliché bien sûr mais quand même — c'est très important de partir de ce que l'on est. Et d'en rester proche. C'est un des paramètres les plus importants de nos spectacles : on ne peut pas passer outre. Ou alors il faut inviter d'autres acteurs, ce qu'on fait maintenant, beaucoup sur *JR* puisqu'il y en a quarante ! Mais oui, c'est aussi une contrainte que de faire avec ce que l'on est et nos propres limites au plateau.

C.B. : Est-ce que vous avez des routines, des pratiques que vous affectionnez avant de jouer ?

M.V. : En vérité, ça ne nous ferait pas de mal de faire du yoga… [*rires*]

J.A. : Pour *Le Pays de Nod* on faisait du jogging ensemble…

M.V. : Oui, et moi je sais qu'on la reprend en juin donc qu'il faut vraiment que je me remette à courir au parc pour…

J.A. : …être en forme.

C.B. : C'est une pièce physique…

M.V. : Surtout pour nous, hein ! Très physique. Donc la préparation est très différente en fonction des spectacles. Pour *JR*, j'ai juste besoin de travailler mon articulation, une heure avant… Un peu au moins, mais je ne l'avais jamais fait pour un spectacle du FC Bergman, parce qu'on ne parle jamais !

J.A. : En ce qui me concerne, j'essaie de me reposer vraiment pendant la journée, parce que c'est assez épuisant. De rester concentré, on se doit d'être complètement réveillé, de rester vif.

M.V. : Oui, tu ne peux pas arriver fatigué d'une longue journée… D'ailleurs, tu dirais que c'est plus fatiguant mentalement ou physiquement ?

J.A. : Les deux, parce que c'est… Si tu fatigues physiquement, tu perds la concentration. Quand tu entres en scène du ressens directement les tensions entre les acteurs, et tu peux vite te faire embarquer dans cette tension. Et ensuite, tu reprends de la distance. Et là tu réalises que tu es épuisé.

C.B. : Ta partition est complètement écrite ?

J.A. : Oui, tout est réglé, même si parfois on doit improviser un peu…

M.V. : Quand il y a un problème ! [*rires*]. C'est ce qui est chouette avec *Le Pays de Nod*, il y a beaucoup moins de risques qu'un problème technique survienne… Juste l'explosion qui peut ne pas se dérouler comme

prévu. Mais ça repose surtout sur nous. Dans *JR*, c'est si technique… La circulation des accessoires, les caméras, les lumières, le texte, oh mon Dieu…

J.A. : Tellement d'accessoires, d'éléments…

M.V. : Et la chorégraphie entre caméras et acteurs est si précise… Remplacer quelqu'un ce serait pratiquement impossible dans cette pièce ! Mais pour finir sur l'entraînement… Rien de collectif, n'est-ce pas ? Chacun sa façon de se préparer à la représentation…

J.A. : Pour *JR*, l'entraînement à la caméra, c'est juste en le faisant. Chaque jour porter cette caméra, et essayer, encore et encore. Deux semaines avant la première, Stef nous a dit : « il faut que vous travailliez sur les caméras »… Il avait l'air vraiment désespéré [*rires*].

C.B. : Il voulait dire : la fluidité, la mise au point ?

J.A. : Oui, je n'avais jamais filmé avant, et Thomas assez peu ! Je fais ce que je peux…

C.B. : Mais cette dimension chorégraphique est vraiment palpable, et c'est assez magique quand on a accès aux deux en même temps : la danse entre cameramen et acteurs ; et le résultat du film qu'on peut voir en même temps.

J.A. : Je ressens vraiment ça comme une danse…

Entretien avec Ido Batash — 24 mai 2017

Cet entretien avec Ido Batash s'est tenu le 24 mai 2017 au matin, au restaurant de l'hôtel où la troupe était descendue alors que nicht schlafen *tournait à la MC 93 de Bobigny. J'avais beaucoup échangé avec Ido Batash lors de mes séjours à Gand, ou mes venues sur les autres dates de la tournée du spectacle, l'entretien s'appuie aussi sur ces discussions. L'entretien s'est tenu en anglais.*

Claire Besuelle : Je voudrais commencer par une question assez générale sur ton parcours et ta formation : que dirais-tu qu'il reste de ta formation initiale en danse dans ta façon de bouger aujourd'hui ?

Ido Batash : Oh c'est une question difficile pour une entrée en matière ! En premier lieu, je dirai qu'enfant j'étais plutôt hyperactif. Je bougeais tout le temps, en fait, je n'avais pas le calme nécessaire pour rester assis sur une chaise, ou suivre un cours assis trop longtemps. Donc je me suis directement tourné vers le sport. Et la danse… Ce n'était pas réfléchi, mais ma mère m'a un peu guidé. Et puis bien sûr, j'étais enfant dans « les années Michael Jackson » et pour moi, ça a été une influence énorme, particulièrement pour ce qui est du lien entre la danse et la musique. C'est ce qui m'a vraiment, véritablement ému. Je me souviens qu'enfant j'ai commencé à l'imiter, et c'est ce qui a donné forme à ce besoin de bouger *avec* la musique, ou de danser. Donc j'ai d'abord développé cette façon de bouger et je l'ai entretenue jusqu'à ce que je commence sérieusement l'étude de la danse. J'ai commencé avec les cours de danse jazz, et après quelques années j'ai commencé la danse moderne. Puis à l'âge de quinze ans j'ai commencé le ballet classique.

C.B. : Tu as donc commencé le classique relativement tardivement…

I.B. : Oui, c'est un peu tard, mais c'est encore assez jeune pour qu'il y ait une bonne marge de progrès ! [*rires*] J'ai éprouvé beaucoup de difficultés avec la technique classique, particulièrement parce que je devais être à longueur de temps sur des lignes pures. En fait j'ai découvert la forme, un truc dont j'ignorais l'existence ! Je ne parvenais pas à la trouver, mais j'ai compris que c'était la clé pour entrer dans le monde professionnel. Vers mes seize ans, j'ai fait un stage d'été, et pour la première fois j'ai dansé avec d'autres hommes — avant cela j'étais la plupart du temps le seul garçon à traîner dans les cours de danse. Je les ai vus, ai compris à quel point ils étaient doués, et j'ai décidé de devenir au moins aussi « bon » qu'eux. J'ai décidé de me consacrer corps et âme à la danse, d'y passer tout mon temps. Je pense qu'en un an, j'avais plus ou moins atteint leur niveau. Je suivais deux cours de classique par jour, et j'allais au gymnase. Ça m'a vraiment appris ce que cela signifiait de devenir danseur professionnel. Dans la première compagnie avec laquelle j'ai travaillé professionnellement, à l'âge de 18 ans, l'entraînement était exclusivement basé sur le classique. Donc pendant environ quatre ans, j'ai suivi quotidiennement un entraînement essentiellement classique, et c'est, à mon avis, ce qui a fait de moi un danseur professionnel.

Pour ce qui est de la danse contemporaine, je crois qu'à un moment donné j'ai compris que j'en avais assez du classique et que je pouvais… En fait, je crois que je voulais repousser les limites que je trouvais à cette technique, tout en étant capable d'en mobiliser les ressources. Depuis que j'ai 22 ou 23 ans je cherche le point de rencontre où la technique va venir servir mes propres orientations artistiques, ce que je souhaite exprimer en scène. Cela a quelque chose à voir avec le fait de pouvoir retrouver ma naïveté d'il y a bien longtemps, qui s'est peut-être égarée avec l'apprentissage de si nombreuses techniques. Aujourd'hui, je pense que la « Deuxième Symphonie » dans *nicht schlafen* est le moment où je peux sentir le retour de cette naïveté, et pourtant la technique que j'ai acquise permet d'atteindre cette sensation à un niveau bien plus intéressant que lorsque j'étais enfant. Je pense qu'il y a un point de rencontre entre ces deux mondes, une piste à creuser, et c'est là que je trouve leur expression la plus riche, en tant… en tant qu'art en quelque sorte.

C.B. : Tu parles de la naïveté comme d'une sensation que tu cherches à atteindre quand tu danses, est-ce que chercher la naïveté n'est pas paradoxal en un sens ?

I.B. : Oui, c'est vrai, mais … C'est une très bonne question. Prenons un exemple. Quand on est enfant cette sensation de naïveté vient naturellement parce qu'on ne porte pas de jugement, on ne contrôle pas nos envies irrépressibles, nos désirs : on veut bouger, on bouge, on réagit en toute innocence à la musique qu'on entend, sans arrière-pensée, sans figures qu'on cherche à analyser. Mais bien entendu, quand on grandit et qu'on veut aller plus loin dans la façon de travailler, il faut commencer à analyser ce qu'on fait, et c'est là qu'on perd toute naïveté, dans la mesure où l'on n'est plus innocent : on a conscience de ce sur quoi, de ce avec quoi on travaille.

Aujourd'hui, et c'est encore plus vrai avec le projet *nicht schlafen,* ce que je vise, c'est être capable de m'affranchir de ces endroits de connaissance ou de conscience. En fait je cherche à oublier la connaissance, ou la technique, pour pouvoir atteindre un état où l'on est ce que l'on est, comme on est, avec ce que l'on porte en soi, voire même sans rien du tout. Un état très pur *et* conscient à la fois, où il n'y a rien d'autre à faire que d'être simplement là. Pur, clair et offert. Et dans cet état, il n'y a plus de connexion à « soi », c'est comme si l'on dansait sans son corps, comme si l'on offrait son corps à la performance.

C.B. : Ta façon de le décrire fait vraiment écho aux descriptions d'états méditatifs pour moi…

I.B. : Oui. *nicht schlafen* participe vraiment de ma propre vie, particulièrement pour les séquences du combat, de O Mensch et de la Deuxième Symphonie, qui sont pour moi les moments les plus forts de la pièce[9]. Ces séquences, et la façon dont on les traverse, m'interrogent profondément. Pour le combat, c'est ma réaction à la violence : comment je réagis à cette violence, pourquoi je me vois comme acteur de cette violence, où est-ce que la violence se loge en moi, dans mon corps et comment je vis cela, quelles émotions en jaillissent… Pour O Mensch, ça me renvoie à ce questionnement sur ce que cela fait d'être détaché de tout autour de soi, de ne plus être connecté du tout à son propre corps… Et pour la Deuxième : qu'est-ce que cela fait d'être libéré ? D'être libre et de donner tout ce que l'on possède pour atteindre cette sensation.

Tout ça interroge ton histoire, ta connaissance du monde, toutes nos préoccupations ici bas, tu vois ? J'ai commencé à chercher comment je pouvais être moins sensible au combat, je veux dire : comment continuer à vivre pleinement le combat mais sans que cela me poursuive après coup. Partant du principe que ce n'est pas part intégrante de ma propre vie, parce qu'il s'agit de quelque chose que je ne cautionne pas, être en mesure d'entrer en scène et d'y être violent, d'incarner la violence. Ensuite, en jouant O Mensch, je devais trouver comment être aussi détaché que possible sans porter de jugement, en en portant le moins possible : ne rien faire ou presque, mais rester connecté aux autres autour de moi. Et quand on atteint la Deuxième Symphonie, c'est un véritable processus que de chercher comment je peux être libéré de moi-même grâce à la musique, en épousant la nature même de la musique. C'est comme chercher le sentiment ou la sensation d'être le compositeur ou le chef d'orchestre de cette musique, de telle sorte que je perds tout mais gagne tout, même si je ne sais pas comment. Donc, c'est un travail de conscience et d'observation, et je médite beaucoup avant d'entamer la représentation.

C.B. : J'allais justement t'interroger sur ton travail préparatoire à l'interprétation de cette pièce !

I.B. : J'ai pour cette pièce un travail de préparation très particulier. Je prépare mon corps le matin, avant le petit-déjeuner. C'est une préparation physique visant à relaxer, assouplir mon corps tout en douceur, toujours en pleine conscience.

C.B. : As-tu recours à des techniques spécifiques?

---

[9] Le combat renvoie à la scène de bagarre (bataille, bagarre, *fight* sont les noms donnés alternativement par l'équipe du spectacle à ce passage), soit cette scène inaugurale d'une dizaine de minutes où les danseur·euse·s n'ont d'autre objectif que de s'arracher les vêtements les un·e·s des autres ; O Mensch renvoie à un unisson chorégraphique composé par Batash ; la Deuxième Symphonie renvoie à la dernière partie du spectacle, dansée sur le morceau de Mahler du même nom. Voir les paysages consacrés à Ido Batash, Samir M'Kirech et David Le Borgne pour des analyses détaillées de ces séquences, *Défaire le jeu,* volume principal, pp. 55-67 ; 97-108 et 124-139.

I.B. : Je pratique le yoga. Pour moi, tout ce travail prend sa source dans le yoga, dans la compréhension de ce qu'est l'état de yoga, ou de conscience en fait, de ce qu'est un esprit conscient, un esprit non conditionné**.** Avant d'entrer en scène, j'ai un besoin absolu de calme et de silence pour pouvoir me reposer et méditer. Par la méditation j'essaie de lâcher prise, de me libérer autant que faire se peut, de permettre à mon corps de s'affranchir de la motivation de la performance. De s'affranchir de l'obligation de donner, de partager. Se contenter de se laisser porter. Etre aussi vide que possible.

Quand j'entre en scène, je suis un flacon, une fiole vide, et je peux me remplir et me donner totalement à la pièce sans être aucunement en tension avec la vraie vie, parce que lorsque je suis en scène, ce n'est pas moi. Je joue quelque chose avec mon corps aux confins les plus extrêmes de l'émotion et de la puissance physique, et en ce lieu je ne peux pas être moi-même, je ne peux pas être *là* pour en juger. C'est un véritable dédoublement, particulièrement lors du combat car ça fait mal, on ressent la douleur, on se blesse parfois. Quand on s'est fait mal, la douleur perdure tout le temps de la représentation. Je m'efforce de toujours repousser ce qui pourrait m'amener à penser que j'ai été frappé en tant que personne, en tant qu'Ido : j'ai été frappé en tant que corps. J'essaie de lâcher prise. Il y a quelque chose que j'éprouve sur le coup, je ressens la douleur, mais il ne m'est pas nécessaire d'y être connecté, il ne m'est pas nécessaire d'être connecté aux émotions que j'éprouve. Autrefois, j'étais beaucoup dans l'émotion parce que je pensais que ça me permettait de laisser des traces tangibles de mon travail, mais maintenant c'est très intéressant parce que je commence à essayer d'observer le travail, et non d'être le travail. Je peux amener mon corps et mon esprit à exécuter le travail, mais aussi à le contempler de côté, depuis les coulisses*,* sans « y » être. Je pense que c'est grâce à cela que je peux enchainer 80 représentations sans tomber fou ou ressentir une douleur trop forte ou… [*rires*]

C.B. : Que veux-tu dire quand tu dis « autrefois, j'étais beaucoup dans l'émotion pour pouvoir danser » ?

I.B. : C'est à grand renfort de représentations que j'ai développé cette approche consciente du spectacle, être toujours totalement impliqué dans le spectacle, mais sans être personnellement connecté aux émotions que j'éprouve. Cela me nourrit dans ma pratique et ma vie quotidienne, voire dans la manière de considérer ma propre vie. C'est merveilleux d'avoir trouvé cette relation entre comment je veux vivre ma vie dans la vraie vie et comment je peux appréhender le voyage de la représentation. Cela m'apprend vraiment comment je veux vivre. Parce que je ne veux pas être violent dans la vraie vie. Cela devient une évidence quand on joue cette pièce.

C.B. : Quand tu évoques le spectacle, tu parles d'un voyage. Comment résumerais-tu ton voyage personnel au sein même de la pièce?

I.B. : Tu parles du voyage tel que le vit mon personnage ou de mon regard sur mon propre voyage?

C.B. : Les deux ! Et ce qui m'intéresse particulièrement, c'est de savoir comment les deux se rencontrent.

I.B. : Au début, je pensais beaucoup plus en termes de personnage et j'entends par personnage un caractère doté de qualités avec lesquelles je ne m'identifie pas plus que cela. Récemment j'ai réalisé que la plupart des choses que fait ce personnage ne sont pas des choses qui me parlent. Pourtant, quelque part, mes origines et mon histoire s'y retrouvent et je sais que cela fait partie de moi : c'est la raison pour laquelle je suis venu avec ce que je suis au studio, et que j'ai souhaité le partager.

Mais j'ai aussi compris que ce n'est pas ce que je veux pour moi. Je ne veux pas cacher un couteau dans ma chaussette, je ne veux pas être celui qui donne des ordres ou des instructions aux autres, celui qui leur gueule dessus : ce n'est pas ainsi que je voudrais apparaître. C'est aussi lié au fait que ma culture, mon environnement, mon aire géographique sont d'une intensité certaine en ce domaine, alors peut-être que toutes ces choses me sont revenues inconsciemment aussi, en studio. Et j'en suis heureux parce que cela signifie que je n'évite ou ne renie rien : c'est en moi et je dois vivre avec. Mais je peux aussi confirmer que j'aimerais vivre dans un meilleur environnement.

C.B. : Alors dirais-tu que le processus de création de ce personnage « qui vient de toi mais n'est pas toi » t' a aidé à prendre conscience de ce que tu es?

I.B. : Oui, d'une certaine manière. Ma personnalité est faite d'une large palette d'éléments, donc peut-être que cela fait partie de moi, et c'est aussi très bien d'y réfléchir, de penser à ce que je veux faire et à ce que je veux être.

C.B. : Revenons à la description du voyage de ton personnage.

I.B. : Je pense qu'il ne change pas tant que cela entre le début et la fin du spectacle. Parce que l'énergie que je donne du début jusqu'à la Symphonie est plus ou moins la même, ce qui crée une sorte de friction entre un petit début de peur et un petit début de… Je ne trouve pas le mot… Peut-être de volonté de prendre des initiatives, de faire bouger les choses, d'interrompre quelque chose. Et c'est assez stable du début de la pièce jusqu'à la Deuxième Symphonie, avec David [Le Borgne] à l'apogée, près de la fin. Mais je crois que le vrai voyage de ce personnage se déroule dans la Deuxième Symphonie : c'est le moment où ce personnage lâche prise et s'affranchit de toutes ses actions antérieures.

Quand je considère la pièce, pour moi, on passe d'une situation très réaliste à… je veux dire, si on essaie de voir comment on commence la pièce et comment on la termine, c'est totalement différent. C'est presque un voyage spirituel pour moi. Parce qu'on commence avec ces actions très ancrées dans le réel : se lever, chanter, marcher, combattre, sentir, prendre conscience ; et au bout du voyage, ce que tu sens devient quasiment ta nature, et pour moi c'est une sensation presque aérienne. Un peu comme une utopie, une forte croyance… On ressent comme une énergie divine en soi [*petit rire*]. Être en mesure de sentir, et agir sans s'engager. On ne s'engage en rien au monde. Je veux dire, ni son être, ni son corps, ni ses émotions. Et on n'engage pas non plus ceux qui sont aussi en scène avec toi. Alors pour moi, c'est très clairement un voyage d'une façon d'être au monde pragmatique, très en phase avec notre société capitaliste contemporaine, vers un paradis[10].

C.B. : Donc une « résurrection » en bonne et due forme !

I.B. : Oui, tout à fait… Je crois que c'est sans doute la réponse à tout. La Symphonie est une réponse à presque tous les problèmes d'aujourd'hui. C'est une pièce si lourde, si dramatique… Terminer sur cette libération, c'est comme dire aux gens « Observez votre vie ! Libérez-vous, lâchez prise, oubliez ce que vous pensez, n'y prenez pas garde, tout le monde s'en moque, tout le monde devrait s'en moquer… vous croyez être ce que sont vos pensées, que c'est ce qui vous confère une réalité, mais vos pensées ne sont pas les vôtres. Elles sont construites par votre esprit, par une manière formelle de penser, par la manipulation de votre esprit par les autres. Il est temps de prendre le contrôle de votre vie ! »

C.B. : Ce n'est pas rien comme message !

I.B. : C'est plutôt une invitation, mais sans mots, pour ne rien imposer. C'est ce qui me plaît, seul le corps parle, et c'est l'expression la plus authentique. C'est ce que la danse peut apporter, et cela me ramène à la naïveté dont je parlais plus tôt. La danse est la clé, on est si magnifiquement authentique. Quand on voit des petits danser sur Youtube, ils évoluent tellement mieux que nous ! C'est très basique. [*rires*]

C.B. : Comment ce voyage a-t-il pris forme, je veux dire quelles ont été les étapes les plus marquantes du processus menant à la création de ce voyage pour toi ?

---

[10] On peut souligner ici que la notion d'engagement telle que la mobilise Ido Batash est empreinte d'un substrat de représentations védiques : la « non-participation » comme capacité à ne pas *fusionner* avec la réalité (extérieure comme intérieure), de façon à réaliser la permanence de l'être et sa continuité en tout être et en toute chose (source : Mircea Eliade, *Techniques du yoga,* Paris, Gallimard, 1948 ; Tara Michael, *Introduction aux voies du yoga,* Desclée De Brouwer, 1980.)

I.B. : Pour moi, c'est un processus unique et très fort. Je me souviens vraiment de ce pan de ma vie comme un de mes préférés. Je ne saurais expliquer pourquoi, je crois que c'est la combinaison de plusieurs éléments… D'abord, je voulais me préparer à entrer dans ce processus autrement que par mon mode habituel de préparation. J'avais le sentiment que j'allais me donner comme si c'était l'enjeu le plus important de toute ma vie. Je voulais vraiment donner à Alain [Platel] ce qu'il attendait, répondre pleinement à ses attentes.

C.B. : Vous aviez déjà travaillé ensemble, non?

I.B. : Oui, dans *C(H)ŒURS.* Mais c'était à un autre niveau. C'était un contexte de jeu très différent, et j'étais à un autre temps de ma vie. Je crois que j'ai pris pas moins de deux mois de congé uniquement pour être prêt pour ce projet. Je suis parti pour être seul, dans un lieu où j'étais seul, face à face avec la musique de Mahler pour réfléchir à ma façon d'apporter quelque chose à ce projet.

C.B. : Avais-tu lu l'ouvrage de Philippe Blom[11]?

I.B. : Non, parce que je savais qu'Alain allait le lire et arriver avec des idées. Je voulais venir aussi avec des idées, mais venir aussi sans trop savoir qui j'allais apporter, et être vraiment capable de ne pas trop anticiper, juste venir, et faire comme je le sentais, être dans l'instant et être sûr que c'était la bonne chose à faire. Ce projet était très très… C'était une vraie confrontation, et il y a eu des moment difficiles, il a fallu faire face, mais je savais que je devais le faire. Le jour de la présentation des *statements*[12] a été très difficile pour moi, c'était très émouvant. Je pense que je présenterais quelque chose de très différent si c'était à refaire aujourd'hui [*rires*]. Bien entendu je ne regrette pas ce que j'ai fait, c'était rempli d'émotion et très personnel. Et je pensais que je devais y aller, et même si je ne veux pas parler parler politique, pas plus que ça, je pense qu'on m'y a amené, d'une certaine façon. Alors c'était important.

La seconde étape très intense a été le jour des solos. Quand Alain nous a demandé de créer des solos. Et je ne savais pas trop ce que j'allais faire, ou ce que j'allais donner à voir… Et c'est le jour où j'ai amené le hamster[13]. [*Exclamation de ma part*]. Oui. Parce qu'Alain disait : « Apportez quelque chose qui est l'objet de votre amour. » Je ne suis pas certain qu'il ait dit cela exactement, mais j'ai pensé que je voulais amener de la vie dans le studio, une autre vie, au côté des chevaux. Au final, on ne l'a pas gardé pour la pièce, mais c'était un beau moment. Et je suis finalement soulagé que le hamster n'ait pas eu à participer à cette longue tournée dans le camion… Cela n'aurait pas été bon pour lui. Bien entendu, la découverte de la Deuxième Symphonie a aussi été un moment très fort. Parce que c'était une réponse à l'intégralité de la pièce. Cela justifie tout ce qui précède, c'est une vraie confirmation : alors j'ai pu défendre tout ce que j'ai proposé auparavant très facilement, et aller encore au delà. J'ai compris pourquoi je faisais ce que je faisais.

C.B. : Peux-tu expliquer ce que signifie pour toi cette idée de « défendre » ce que tu fais en scène ?

I.B. : Défendre, c'est… Je pense que la pire chose pour un danseur, c'est de douter même de façon minime lorsqu'il bouge, qu'il danse, ou montre quelque chose en scène. S'il y a la moindre amorce de doute, cela génère tellement de questions sur l'origine de ces doutes : cela peut venir de moi, cela peut aussi venir d'un manque de confiance dans le projet… On doit être capable de répondre de ce que l'on fait, et d'aller au bout, sinon, les gens le perçoivent. Parce que la manière d'être en scène influence la réception par le public. Si tu doutes en scène, le public va douter de toi, va douter du spectacle, et ce n'est pas bon. Je pense qu'Alain n'accepterait jamais cela, sur tout ou partie d'un spectacle. Il est très conscient de la nécessité de rester

---

[11] Je fais référence au livre de Philipp Blom *The Vertigo Years* (Londres, Phœnix, 2008) dont Alain Platel m'a dit s'être inspiré.

[12] Le jour où les danseur·euse·s ont présenté leurs réponses à la tâche : « What is the statement that you would shout out to the world ? » (« Qu'est-ce que tu voudrais crier à la face du monde ? »)

[13] Lors de mon premier séjour d'observation, la scène du sacrifice de David Le Borgne était en effet suivie d'une apparition du hamster d'Ido Batash, caché derrière les chevaux pendant toute la représentation. L'animal est néanmoins décédé (de sa belle mort et non des suites de mauvais traitements, précisons-le), pendant le processus de création.

ferme, de nous maintenir à la pointe, tout le temps. Et c'est ce que j'ai trouvé au bout du compte, avec la Symphonie. Mais quand même, je pense que même si on ne le trouve pas, il faut l'inventer. C'est une des choses les plus importantes pour un performeur.

C.B. : En dehors des trois parties du spectacle que tu as déjà qualifiées d'« essentielles », y a-t-il d'autres moments au sein de la pièce qui sont importants pour toi ?

I.B. : En fait le moment où je parle avec Samir [M'Kirech] est très particulier, mais autrement : c'est un moment où je m'autorise un peu à revenir à moi[14]. Ma manière de justifier ce moment vient de moi, dans la vraie vie. Je ne ressens pas la nécessité d'être détaché. Je partage sincèrement ce que je dis à ce moment-là, c'est une déclaration à laquelle je souhaite rester fidèle ma vie durant. Donc c'est très fort comme moment, et je suis très heureux qu'Alain m'ait donné l'opportunité de jouer cela.

C.B. : Je trouve que la pièce a beaucoup changé. Comment perçois-tu cette évolution de l'intérieur?

I.B. : D'abord au fur et à mesure des représentations, on prend conscience de notre degré de maîtrise de la pièce. Bien sûr, cela ne se produit pas à chaque représentation, quelquefois, on a le sentiment de régresser, et il faut remonter la pente le lendemain, mais en tant que collectif nous commençons à nous comprendre les uns les autres sans avoir plus jamais besoin de nous parler. Je veux dire, par exemple, pendant le combat, ma façon de combattre avec Romain [Guion] n'est pas la même que ma façon de combattre avec Elie [Tass]. Ce n'est pas conscient, nous n'en parlons pas, et nous ne le travaillons pas. Mais à force d'entraînement, nous avons développé une sorte de maîtrise secrète de notre façon de combattre, de notre façon de communiquer, et aussi de notre façon de considérer l'autre. Nous nous parlons beaucoup pendant le spectacle, je suis sûr que cela ne s'entend pas, mais si on fait quelque chose de trop violent, on a besoin de se demander « ça va? », tu vois ? Comme quand on se bagarre en famille.

On est tous très proches, nous avons déjà passé un an ensemble et on ne veut surtout pas se faire du mal les uns aux autres. Nous sommes bien conscients que nous devons conférer à ce combat une violence aussi proche que dans la réalité, mais nous en avons fait quelque chose de beau, et je pense que c'est de plus en plus vrai, à chaque représentation, et le combat peut être de plus en plus précis grâce à cela.

Nous sommes un groupe de gens venant d'horizons tellement différents. Au début de la création, je me demandais comment on allait s'en sortir, du fait de nos différences. Et au final, on l'a fait ! Et c'était une réponse aussi. Il n'est pas nécessaire d'être proche de quelqu'un qui te comprend pour communiquer pleinement. Cela nécessite de la patience, beaucoup de patience, on n'accorde aucune place à son ego, en aucune façon. Dès que l'ego ressurgit, alors, on commence à se faire du mal les uns aux autres, à se faire du mal à soi-même aussi. Nous sommes toujours attentionnés, les uns envers les autres, j'apprécie. Parce que je crois que sans cela, ce serait beaucoup plus dur.

C.B. : J'ai remarqué que tes deux duos, celui avec Boule [Mpanya] et celui avec David [Le Borgne] ont évolué vers quelque chose que je qualifierais d'un peu plus théâtral, mais d'une sorte de théâtralité de l'absurde. Serais-tu d'accord avec ça ?

I.B. : Absolument. C'est venu au fur et à mesure des représentations aussi, en fait Alain m'a demandé de garder cela, de le nourrir. J'aime beaucoup la façon dont le travail se nourrit de contradictions nombreuses. À chaque instant, ce que l'on fait est là, très fortement : si on embrasse quelqu'un, on lui donne un vrai baiser langoureux, et si on mord quelqu'un, on veut vraiment lui faire mal en le mordant. Ces contradictions créent toujours du dédoublement, si on les voit. Si je prends une histoire que je n'arrive pas à lire parce qu'elle n'a pas de sens, cela m'intéresse beaucoup parce que cela m'interroge, cela aiguise ma curiosité, je veux comprendre pourquoi il en est ainsi.

---

[14] C'est un moment de discussion entre Ido Batash, qui parle en hébreu, et Samir M'Kirech, qui parle en arabe. Voir l'analyse de ce moment dans le volume principal, p. 97.

Le duo avec David [Le Borgne] a beaucoup changé, à plusieurs reprises : le problème était que ce que David faisait avec moi était très semblable à ce qu'il faisait avec Elie [Tass]. Nous avons alors cherché à marquer une différence, un contraste qui pourrait aussi préparer à ce qui arrive par la suite à David. Nous sommes repartis en arrière pour comprendre ce qu'il nous fallait. Au début, nous faisions quelque chose à l'unisson, mais trop fouillis. Alain voulait quelque chose de très clair au centre et plus subtil sur les bords. Nous sommes donc remontés à l'action où je tente d'apprivoiser David, comme s'il était un cheval, et moi l'homme qui murmure à l'oreille des chevaux, jusqu'à ce que nous parvenions à une friction plus forte. Maintenant, nous nous en tenons à cette idée que j'essaie d'apprivoiser David, et de prendre le contrôle sur lui : je lui dis où aller, comment se mouvoir. Cela continue jusqu'au moment de la friction, je deviens plus dur, ce qui d'une certaine façon, prépare à ce que David va vivre avec Elie. Je pense qu'on avance bien. Il y a une logique.

C.B. : Et pourtant c'est complètement illogique [*rires*]. Jusqu'à quel point ton rôle dans ces duos est-il écrit?

I.B. : Il y a un parcours, c'est plus ou moins les mêmes mouvements, mais ma façon de jouer est totalement libre. Je sais que lorsque je pose quelque chose, je perds le sens de l'instant. L'histoire que je veux créer tel ou tel jour dépend de l'intensité de mon besoin de faire ce que je dois faire. Et à chaque fois cela sera légèrement différent. Il en va de même pour la Deuxième Symphonie, et cette liberté est précieuse car on a le sentiment de maîtriser le mouvement, de maîtriser ce que l'on fait dans l'instant. C'est très différent des autres moments, où l'on a besoin d'être avec le groupe, et quand on sait que la force de la séquence est dans la présence au groupe. Alors, on veut être dans le tempo, pas de place pour l'individu à ce moment-là.

C.B. : A t'entendre je réalise que la pièce requiert des formes d'attention aux autres et des modes de connexion aux autres très différents selon le moment de ton parcours.

I.B. : Oui, absolument. C'est très complexe parce que cela change tout le temps, d'une partie à l'autre. Aussi, lors du combat, on combat avec une personne mais sans perdre conscience de tous ceux qui sont autour, sans les atteindre, sans les blesser, et aussi en ayant conscience d'où ils sont, de la représentation de l'espace. S'il m'arrive de m'apercevoir pendant le combat que la moitié de l'espace est vide, je vais m'arranger pour me déplacer et m'employer à rétablir un équilibre. Et dans la Deuxième Symphonie c'est la même chose parce que l'on a besoin de savoir à quoi ressemble la composition d'ensemble, et c'est presque aller contre ta libération, parce que si tu te libères et que tu te perds dans la musique, tu ne fais plus attention à l'espace. Donc on passe son temps à se faire signe : « Moins au centr », « Plus au centre. » Cela fait partie intégrante du spectacle, et c'est très important parce que je pense qu'il y a des moments où le public a vraiment besoin de ce genre de structuration de l'espace pour bien voir la pièce : c'est cet ordre qui rend possible le moment de notre libération, alors le public se libère aussi, une partie du public au moins s'affranchit de la sauvagerie de la scène.

Aussi, dans O Mensch on ne compte pas nos pas dans les déplacements, et le groupe me suit donc j'ai une énorme responsabilité, celle de réunir le groupe, j'essaie d'être précis mais je ne veux ni comptes de pas, ni repères marqués dans la musique. C'est un autre de ces moments où tout est vraiment vivant : on vit le processus, il n'y a rien à accomplir. Ce sont ces moments particulièrement mouvants qui rendent la pièce si fortement vibrante. On sent la présence de chacun, même derrière soi, et l'attention de tous est requise sur ce que chacun fait, où il se tient en cinquième, où il parle, comment il se tient, pour ne cacher personne, pour donner une place à tous. C'est un dialogue constant entre toi, l'espace, les autres, les chevaux et ce que tu fais.

C.B. : Peux-tu m'en dire davantage sur ta relation aux chevaux?

I.B. : Les chevaux sont là, si tu les regardes, quelque chose doit changer en toi. On doit les considérer comme quasiment sacrés ou intouchables. Tu dois avoir ça en tête en permanence, parce que si tu commences à les considérer comme des objets, ça ne peut pas marcher. Même si tu leur tournes le dos, ton

dos doit être différent. Quand on fait attention aux choses, ton corps, sa forme, change. Quand tu observes un bon cliché dans un musée, tu es comme [*mime un sourire, et son visage s'illumine en même temps que sa poitrine s'ouvre*], tu t'ouvres, quelque chose se passe. Ce genre d'attention est vraiment importante pour ce travail où il se passe toujours quelque chose. Pour moi, c'est comme la matière noire. Dans l'espace, tu sais, ce n'est pas noir, c'est vibrant, entre les éléments, toujours là. Il n'y pas un seul endroit où l'on peut ne pas être, sauf quand on quitte la scène.

C.B. : Plus tôt, tu parlais d'émotions et de la voie que tu as choisie pour les traiter en tant qu'artiste, jusqu'à quel point dirais-tu qu'elles s'intègrent dans ton processus de création ?

I.B. : Le travail en studio remonte à longtemps maintenant, mais le processus de création peut être très ancré dans l'émotion. C'est un temps très intime, où l'on devient très intime avec tout le monde. D'une certaine façon, il y a beaucoup d'auto-critique, on passe son temps à vouloir comprendre ce que l'on donne, ce que l'on partage avec les autres. Avant de faire O Mensch, il y a eu deux semaines durant lesquelles je me suis demandé ce que je faisais, ce que je devais donner, où j'étais, où je me trouvais … Ce genre de questions m'a quasiment fait perdre la boule. Pourquoi suis-je là et que puis-je donner? J'en étais à me demander si j'avais quelque chose à donner, au studio. Ce que je donnais, ça allait, mais je voulais faire quelque chose qui serait venu d'une terre inconnue, même de moi. Et c'est là que tout a commencé.

Je me tenais face au miroir, ce n'est pas un vrai miroir, c'est une fenêtre, mais pour moi, c'était comme un miroir. J'essayais de me mouvoir avec célérité, avec Quan [Bui Ngoc] qui me suivait. Alain a dit quelque chose sur mon visage, qui apparemment semblait très étrange au moment de l'action, sans que j'en sois conscient. Je me suis demandé ce que je faisais de mon visage, de mon regard. En fait j'ai réalisé que j'essayais simplement de rendre mon regard vague, de ne rien regarder en particulier, de ne rien fixer, d'effacer mon regard. A ce moment-là, j'ai réalisé que j'avais trouvé quelque chose qui m'intéressait, et qu'en fait je cherchais depuis un bon moment. Assez rapidement après cela, j'ai trouvé O Mensch, parce que j'avais compris que c'était ce qu'Alain voulait, que c'est lui qui m'avait dirigé vers ce point là. Et de là, tout est venu très vite.

C.B. : Dans quelle mesure peux-tu dire que c'est lui qui t'a dirigé vers ce point-là et comment ?

I.B. : Je pense qu'Alain, quand il voit que quelque chose se passe à l'intérieur de quelqu'un et qu'il trouve cela vraiment inspirant, accorde alors à cela toute la place nécessaire. Il ne sait pas à quoi cela va ressembler plus tard, mais il sait que la personne est dans une démarche intéressante pour elle. Pour moi, émotionnellement, c'était très important parce que ce moment, c'était comme si j'avais trouvé la clé qu'il me fallait pour *nicht schlafen,* quelque chose de fort que je voulais atteindre pour moi, et pour mon parcours dans ce travail.

Bien sûr, d'innombrables autres émotions surviennent en studio. Ce n'est qu'une facette de tout un ensemble. Le truc, c'est que lorsqu'on passe à la scène, au début on cherche les émotions, parce qu'on ne sait pas encore quel type d'émotion le travail requiert. Je veux dire… quelque chose peut être très pur pendant le combat, mais *quid* de ce qui se passe entre deux tableaux, ou pendant les passages parlés ? À un moment, Alain nous a dit : « Ne soyez personne, détendez-vous, ne jouez pas », et c'était aussi un truc très intéressant à creuser, parce qu'on a réalisé qu'on n'avait pas besoin de faire quoi que ce soit. Il ne faut pas chercher les émotions, parce que les émotions surgissent du contexte et de la musique. Les gens créent leurs émotions par leur propre perception. Alors il suffit d'être ce que l'on est.

Maintenant, lorsque j'atteins O Mensch, ce n'est plus ancré dans l'émotion. Cela n'a rien à voir avec les émotions que je ressentais en studio : ce n'est que leur aspect physique, je n'ai qu'à être là, et c'est de cette présence que naissent les émotions. C'était passionnant de réaliser que je n'avais pas à provoquer les émotions ou à les créer, et que malgré tout, le public était ému. Cela m'a libéré d'un poids considérable. Je n'ai pas à chercher cela. On cherche toujours l'émotion, et en même temps il y en a tant possibles. Je ne veux pas non plus me limiter à l'expression de la seule tristesse ou de la seule joie. Je veux pouvoir montrer le bonheur, la béatitude, je veux pouvoir montrer autant d'émotions que possible, dans toutes leurs nuances. Le

mieux que je puisse faire alors est de laisser les gens choisir pour moi. Je peux être ce qu'ils projettent sur moi. Bien entendu, je ne souris pas dans O Mensch, ou si je souris, ce ne sera pas un sourire de joie…

Et enfin, pour cette question des émotions, il existe un rapport très fort avec la musique, parce que c'est la musique qui crée parfois l'environnement, l'atmosphère. Donc, il faut laisser faire la musique, particulièrement avec Mahler, c'est vraiment facile.

C.B. : Pourrait-on dire que toutes les émotions traversées pendant le contexte de la création du matériau deviennent abstraites dans un second temps, une fois que le mouvement est écrit et que la pièce est composée ?

I.B. : Oui, c'est ça. J'ai un ami qui est venu voir le spectacle et qui m'a dit: « Oh tes yeux ! On aurait dit que tu pleurais », alors que pour moi, cela avait été une représentation tranquille, j'étais en paix, détendu, heureux que le combat se soit bien passé et heureux de n'avoir pas été blessé, de n'avoir blessé personne. Parfois je réalise que j'oublie à quoi ressemble la pièce. Je ne comprends plus mes gestes, ils représentent quelque chose que je ne vois plus. Les gens le voient très nettement, mais je ne suis pas conscient de leur puissance. Je le fais, c'est tout, je vais au bout, et cependant on vit ces moments comme si on marchait dans la rue : on marche, c'est tout, tu vois. C'est le même genre de sensation. Les gens te voient marcher, tu marches [*rires*]. On devient ce que l'on joue, totalement. Et c'est magnifique.

C.B. : Je voulais te parler du couteau et du collier avec lesquels tu joues, et qui ont un certain poids en scène. Quelle relation entretiens-tu avec eux ?

I.B. : Je commence par le couteau. Cela faisait aussi partie des solos qu'Alain [Platel] nous avait demandés. Je n'avais rien à montrer, hormis le hamster, et j'ai vu ce bout de bois à côté de moi, et l'ai glissé dans ma chaussette, je ne sais pas pourquoi. Puis une fois assis, je l'ai sorti brusquement, sans trop savoir quel effet ça produirait. Parfois les idées te viennent parce que tu es prêt, juste parce que tu as déjà passé pas mal de temps en studio et beaucoup débriefé de tout ça. Ce que j'ai ressenti alors, c'était : « Ouais, voilà mon identité. Cela fait partie de moi, bien sûr », mais je ne sais pas pourquoi. Peut-être parce que je viens de cette zone de conflits où les couteaux sont sans cesse de sortie, jour après jour. Je n'étais pas trop sûr, mais ce que je savais c'est que le couteau avait sa place dans la pièce.

Tu sais, une fois j'ai entendu un truc sur ce qui fait que les gens ont peur des couteaux : c'est parce que les couteaux sont des objets du quotidien, on s'en sert tous les jours… On s'en sert pour beurrer des tartines, et quand même ça fait peur aux gens. Bien sûr c'est le geste que tu fais qui permet diverses interprétations de ce que tu fais avec le couteau… Vas-tu te protéger ? Vas-tu attaquer ? C'est une question que j'avais toujours en tête. Je me souviens qu'un jour, j'ai dit à Alain que je ne voulais pas jouer le « méchant » dans la pièce. J'avais compris que certaines de mes actions, certaines de mes décisions, certaines de mes propositions faisaient de moi le méchant. Et je répétais « Je ne veux pas être le méchant. » Après, j'ai compris que ce n'était qu'un geste.

Quiconque interpréterait ce geste lui conférerait le sens qu'il voudrait bien lui conférer. Geste de défense, geste d'attaque, ou tout simplement une image. Une image d'aujourd'hui. De ce que l'on voit autour de nous. Cela provoque quelque chose. De mon point de vue, ça éclaire mon personnage. Je sais que lorsque j'arrête de le faire, c'est qu'une décision est prise. La deuxième fois que je joue avec le couteau, c'est comme un numéro de cirque pour moi. J'essaie d'attraper le couteau, je joue avec Elie, ça ne veut plus rien dire. Alors, les gens le voient utilisé de tant de façons différentes que ce n'est pas sans équivoque. Je suis dépendant du couteau, je cours après lui quand Elie le lance comme il lancerait un os à un chien mais c'est seulement parce qu'il participe de mon identité dans la pièce.

C.B. : Pour terminer, je voulais t'interroger sur tes définitions personnelles, sur ce que tu mets derrière trois mots. Le premier est le mot « état », comme dans l'expression « entrer dans un état », ou « se mettre en état »…

I.B. : Quoique tu fasses en scène il y a un état. La question, c'est de savoir en quoi cet état que tu essaies d'atteindre va faire avancer la travail, va permettre au travail de mieux porter. Quel état tu choisis, dans quel état tu as besoin d'être. Ce que je sais aujourd'hui, c'est que plus tu t'approches de ce qu'est l'état, moins tu en sais à son sujet. Parce que tu essaies de venir avec le sentiment que tu es dans un certain état, mais ce n'est qu'un type d'état, et le fait d'être dans un état de conscience recouvre un espace infini.

La quête de l'état le meilleur, de l'état de plus en plus profond, c'est sans limites. C'est là qu'est la clé pour le performeur en danse contemporaine je crois. Il y a quelque chose qui doit fusionner avec notre façon d'investir le mouvement. Parce que c'est une terre inexplorée, qu'elle restera inexplorée et qu'elle peut encore et toujours être explorée. Pour ma part, aujourd'hui ce n'est que par le repos que je peux atteindre l'état que je recherche. Je ne peux pas anticiper et me dire : « Je vais entrer dans cet état. ». Tout se fonde sur le repos et la méditation. Une fois que j'ai trouvé cet espace, je veux en faire une expérience aussi exhaustive que possible, parce que c'est un espace sans limites à découvrir, c'est un espace dans lequel il peut toujours se passer quelque chose. Si je ne fais que reproduire mes états de conscience, je finirai par m'ennuyer, j'épuiserai mes outils en les surexploitant. Je devrais toujours pouvoir ouvrir ma caisse à outils et la trouver vide. Si je parviens à cela, alors je continue à danser, sinon, j'arrête. Je veux quelque chose de très frais, d'hors de portée ou presque, de telle sorte que je puisse chercher à l'atteindre. C'est un espace où tu es dans un entre deux. Ni ici, ni là, entre deux. C'est un bel état de conscience, que de chercher où tu dois être.

C.B. : C'est une très belle définition…

I.B. : Mais dans un mois c'en sera peut-être une autre! C'est aussi *nicht schlafen* qui requiert ce genre d'état.

C.B. : Le deuxième mot sur lequel je souhaitais t'interroger est « présence ». Tu en as déjà un peu parlé, quand tu as évoqué le fait d'être totalement présent dans l'instant…

I.B. : Etre tout à fait conscient, oui. Ce qui est à peu près la même chose que d'être totalement présent. C'est aussi une expression un peu « New Age », tu sais [*rires*] : « Sois dans le présent, demeure dans le présent ». Mais qu'est-ce que ça veut dire en fait ? Ça veut seulement dire qu'à ce moment-là, tu ne penses plus, non ? C'est le moment où tu ne portes pas de jugement, tu ne penses pas à tes soucis ou à ta lessive [*rires*] : ça veut dire que tu es dans un genre de moment présent. Mais cette pièce ne laisse pas trop le temps de penser à autre chose que ce que tu es en train de faire au moment où tu es en train de le faire. Quand on le fait, c'est assez intense, donc on est vigilant à tout ce qui nous entoure : c'est aussi une sorte de présent.

C.B. : Veux-tu dire que le sens de la présence dérive de ce que la pièce requiert de toi?

I.B. : Cela vient du travail en soi, oui. Parce que tout change, tu ne peux pas être constamment dans le présent. Tu ne peux pas y rester trop longtemps. Si tu commences à penser que tu es présent, alors tu ne l'es plus autant. C'est peut-être lié à la compréhension qu'on a de la possibilité d'être mentalement dans un présent différent de notre présent physique. Je veux dire, ton corps est là, et bien là, mais tu es ailleurs. Par exemple, Alain m'a dit parfois « C'était génial », et je pensais « Je n'étais pas dedans, pas du tout ». Pourquoi ne l'a-t-il pas vu ? C'est l'écart entre comment les gens se comportent et ce que les autres voient, et même si je crois que ce tu fais est ce que les gens perçoivent, il y a aussi un écart, dans ta maîtrise, au sens où ton corps dit quelque chose alors que ton esprit est ailleurs. Mais cela n'arrive que lorsqu'on fait et refait souvent la même chose.

C.B. : Parce que tu dois pouvoir t'appuyer sur une base très solide pour y parvenir?

I.B. : Oui, c'est certain. Mais je crois que la question de la présence ne sera jamais totalement résolue.

C.B. : Evidemment, mais ce sont ces grands concepts qui gagnent selon moi à être définis précisément par ceux qui ont une expérience vécue de la scène.

I.B. : Personnellement, sur cette question, j'ai le sentiment que seuls ceux qui ont une conscience de soi peuvent comprendre ce que la présence est vraiment. Les gens qui ont été éclairés, ou qui ont une certaine dose de sagesse ont un sens du présent. Ou pour prendre un autre exemple, quand on dort, c'est aussi une forme de présence. Je ne sais pas ce que c'est exactement. Je le sens parfois, mais sentir que je ressens le présent ne signifie pas que je sais ce que c'est.

C.B. : Ton parallèle avec le sommeil est assez intéressant, parce que cela fait référence à un moment où l'inconscient se libère.

I.B. : Oui, et c'est aussi un temps où on ne ressent pas la douleur. Encore, là non plus, ça ne t'arrive jamais de penser que tu as une lessive à faire, que tu cours, ou que tu ne cours pas. Parce que tu es. Il y a un sentiment de soi et de présent. Et je pense que si tu es capable d'atteindre ce genre de choses dans la vraie vie… ce serait génial!

C.B. : Mon dernier mot ? Jouer.

I.B. : Jouer. Ok. C'est chouette [*rires*]. J'étais très intrigué par le fait de jouer quand j'ai découvert Ballet Pinto où j'ai dansé entre mes 22 et mes 25 ans. C'est un endroit où nous travaillions avec des acteurs. Et je me souviens que je ne voulais pas intégrer cette compagnie parce que je pensais, quand j'étais plus jeune, « Oh, ils ne font pas de cours de classique, ils jouent, et moi, je veux danser. » Quand j'y suis arrivé et que j'ai commencé à travailler avec le chorégraphe, je me souviens qu'il m'a dit un jour « Va de l'autre côté de la scène. » Alors, je lui ai dit « Comment ça, que veux-tu que je fasse? » Et il a répondu « En y allant, pense à ce que tu fais en y allant. » Et voilà, c'est tout. Il m'a donné la solution : l'intention.

Pour ce qui est de jouer, tout n'est qu'intention. Je crois que tout s'appuie là-dessus, que c'est le sens même du jeu. Quand on a compris ça, on peut quasiment tout faire. Il y a aussi un lien avec la danse, parce que si tu danses sans intention, alors tu ne communiques rien, ou presque rien. Je veux communiquer par la danse, alors cela m'a ouvert les yeux. Je ne sais pas jouer, je n'ai aucune idée de ce qu'il faut pour être acteur. Je n'ai jamais appris à jouer. Mais l'intention m'a guidé, m'a permis de communiquer par la danse. Je pense que c'est aussi lié à une perception du temps très forte : quel rapport on a au temps à ce moment-là, si c'est trop long, trop court, sentir que c'est le temps qui convient à l'accomplissement du geste. C'est un processus qui arrive au moment où on fait les choses, donc c'est difficile à analyser après coup. Mais on le voit bien quand on regarde : « Ah, trop long »…

C.B. : Pourrait-on dire que c'est en lien avec l'intention, parce que le timing vient du besoin de poser le geste ?

I.B. : Oui, et ça nous ramène au présent ! Je pense à chaque fois que je vois quelque chose dans le présent, que ça va ressembler à ce que j'appelle « le jeu ». Elie est très doué pour ça car il est dans un processus. On ne sait pas quel processus, on ne sait pas ce qu'il va faire. Et c'est ça le présent pour moi, ce que je ressens le plus comme le présent. C'est un acte en soi, ou presque. Quand je le vois je suis vraiment impressionné. C'est d'une qualité superbe.

C.B. : J'ai peut-être une dernière question. J'ai vu sur ton site que tu appliques la méthode Ilan Lev. Peux-tu m'en dire davantage et me parler de cette pratique en lien avec ta façon de danser?

I.B. : C'est un traitement pour les gens basé sur la technique Feldenkrais. Ilan Lev a développé sa propre technique, que j'ai étudiée en 2009[15]. C'est une belle technique, qui réclame beaucoup d'attention, au début,

[15] La méthode Ilan Lev est une pratique somatique dont les principes sont très proches de la méthode Feldenkrais. Plus d'informations sur la méthode : http://cargocollective.com/ilanlevmethod [consulté le 21.02.2021]

les cours durent trois heures, et tu visualises le mouvement : tout a un lien avec ton esprit, mais d'une manière très pratique. La différence dans le contexte de *nicht schlafen* est la dimension artistique. J'ai trouvé cependant une vraie relation entre les deux.

C.B. : Il y a de nos jours une tendance marquée à avoir recours à des pratiques somatiques pas seulement pour se ressourcer ou se reposer mais pour les intégrer au processus créatif…

I.B. : En fait, je donne un atelier de dix jours avec les Ballets l'été prochain, et je m'attacherai à montrer comment on peut, en termes de création, ouvrir le champ des possibles grâce à ces approches, physiquement, mais aussi mentalement : comment on peut ouvrir le champ des possibles.

Entretien #1 avec Bérengère Bodin — 3 juin 2016

Ce premier entretien avec Bérengère Bodin a eu lieu à Gand, le 3 juin 2016, après une journée de répétitions du projet « Mahler » (nom provisoire de la pièce nicht schlafen*) suivie d'un « showing » (étape de travail ouverte au public) au studio S3 des ballets C de la B. L'entretien porte principalement sur le processus de création de la précédente pièce de danse d'Alain Platel,* tauberbach*, tout en étant étroitement empreint des expériences vécues lors de cette semaine de répétitions, à laquelle j'ai assisté dans son intégralité.*

Claire Besuelle : Peux-tu me raconter ton cheminement vers la création de la pièce *tauberbach* ?

Bérengère Bodin : D'abord, même si Alain [Platel] a l'habitude de travailler avec des gens sans penser en termes de disciplines mais en s'attachant plutôt aux personnalités, la présence d'Elsie [de Brauw], qui est actrice de formation, a rendu le processus très particulier. Elle a fait un blocage très vite parce qu'elle n'avait pas de texte à partir duquel travailler. Elle a l'habitude d'avoir une trame déjà constituée sur laquelle construire, et elle n'est pas parvenue à entrer dans le processus de création par improvisation. Elle est restée derrière la table pendant tout le premier mois peut-être. C'était très long, le sujet était devenu : « Que va-t-on faire avec Elsie ? » Et puis un jour il y a eu la bagarre : Alain nous a demandé de nous bagarrer avec Elsie, et ça l'a débloquée, ça l'a vraiment aidée à venir avec nous. La séquence est d'ailleurs restée dans la pièce, on l'appelle « Elsie's molesting » [l'agression d'Elsie].

Ensuite, il y avait la musique de ce compositeur [Artur Zmijewski], qui travaille sur ce qu'il nomme les « catastrophes fantastiques » : faire se rencontrer deux mondes qui *a priori* ne se rencontreraient jamais, en l'occurrence la musique de Bach et une chorale de personnes sourdes et muettes. Et puis enfin le documentaire sur Estamira, cette femme qui vit sur une déchèterie[16]. Et ce n'était pas tant dans l'optique de raconter l'histoire de cette femme… Cette dimension est venue ensuite, aussi parce qu'Elsie avait besoin de texte. Au départ, ce documentaire nous a davantage servi de matière pour nous questionner sur la dignité : qu'est-ce qu'être digne ? Qu'est-ce que vivre avec peu ? Qu'est-ce qui nous ressemble dans quelqu'un qui n'a presque rien ? C'était le cœur de nos questionnements, et aussi le plus intéressant pour moi : chez quelqu'un qui est si différent, qu'est-ce qui rassemble, plutôt que qu'est-ce qui est différent ? On cherche dans les extrêmes ce qui reste de semblable à l'humain. C'est drôle, on en revient à la rencontre fantastique. J'ai l'impression que c'est précisément l'endroit où on cherche la création : dans la rencontre de mondes différents.

Et enfin, une autre source très importante a été notre visite d'un centre pour handicapés mentaux, où Alain a travaillé en tant qu'orthopédagogue. Il n'y était jamais retourné depuis. C'était très fort. On a passé une journée entière avec eux. D'abord on était tous ensemble dans une pièce avec une boule de disco et de la musique, c'était surréaliste. C'était une activité pour des personnes en fauteuil roulant, on devait apprendre une petite chorégraphie avec le fauteuil pour les faire danser, et danser avec eux. Puis on s'est dispersés dans l'hôpital. Je suis restée avec Elie [Tass], nous étions avec une fille et nous devions essayer de lui faire sculpter une petite pierre. La rencontre avec cette fille a été ma première source d'inspiration dans *tauberbach* en fait. Elle était si tendue… On nous avait dit que cette pierre était très importante pour sa famille. Elle la gratte tous les jours. Ça m'a tellement touché. Il y avait tout un système avec une espèce de gros boudin sur lequel on s'assoit pour pouvoir la bercer. Je l'ai tenue contre moi pour qu'elle arrive à décoincer sa main, et j'ai pris le temps de mettre la pierre dans sa main, puis d'amener son autre main à gratter cette petite pierre. Et tout à coup, je l'avais contre moi et une porte a claqué. Elle a fait un début de crise d'épilepsie. Tout le temps que j'avais passé à la calmer, à mettre la pierre dans sa main : il fallait tout recommencer. Et enfin Elie, qui était très mal à l'aise en fait, a dit quelque chose qui m'a fait rire. Le fait que je rie l'a complètement détendue : elle a commencé à rire, mais avec un rire… Je pense qu'on aurait tous le même si on n'était pas éduqués, c'était un « uh uh » très lourd, guttural. Le fait qu'elle rie, pour moi ça a été magique.

---

[16] Il s'agit du documentaire *Estamira* de Marcos Prado, Zazen Produçoes Audiovisuals, 2004.

C.B. : Tu as construit ta partition dans la pièce à partir de ça ?

B.B. : C'est toujours très dur de retracer le chemin de la création des pièces d'Alain. Il n'y a jamais qu'une source, qu'une veine. Donc il y a les impressions qui me restent, certaines improvisations, ces questionnements : tout se mêle. Je pense d'ailleurs que c'est précisément ce qui nous aide à être hors d'une moralité ou hors d'une chose définie, ce qui tuerait la pièce. On a eu beaucoup de discussions avec le public après les performances, c'était très intéressant parce qu'ont émergé des questions qu'on ne s'était jamais posées. Je pouvais avoir un angle de vue, Elie avait le sien : on était tous ensemble en train de défendre quelque chose pour nous, mais en fait, ce n'était pas *clair* au sens où ce n'était pas *consensuel* entre nous.

C.B. : La force des représentations repose pourtant sur l'implication dont vous témoignez dans l'interprétation : cela m'étonne de t'entendre dire que c'est flou pour vous.

B.B. : Oui… Tu as dû remarquer qu'Alain nous laisse toujours parler et débattre entre nous — c'est une des grandes parties de son travail je pense. Parfois, certaines discussions ne vont nulle part, on ne se comprend pas nous-mêmes. Ou parfois quelqu'un répond complètement à côté. Alain aime cela car c'est aussi ce qui crée nos liens, qui sont la base pour construire cette qualité d'écoute que j'aime tant, et qui consiste dans réussir à écouter l'autre et à l'entendre, sans forcément le *comprendre*. On ne cherche pas à conclure, à définir. On fuit le consensus, ça n'aurait pas d'intérêt je pense. Chacun reste avec ses questions, en suspens, on marche ensemble, mais sans voie toute tracée. Peut-être qu'elles cheminent ailleurs. Je crois que l'écho de cela résonne dans la performance. C'est compliqué de mettre des mots sur ce processus, c'est très abstrait. Mais je crois que c'est quelque chose de cet ordre-là.

C.B. : En parlant de mots, un terme revient souvent dans le travail et aussi à propos des pièces d'Alain, c'est celui d'état. Peux-tu définir ce que ce mot signifie pour toi ?

B.B. : Personnellement, j'ai du mal à croire en l'état. Pour moi, et c'est pour ça qu'on a cette chance d'être danseur, l'état passe par le corps. Une qualité de mouvement, une rythmique : c'est déjà un monde en soi. Si mon corps sait comment retrouver ces cadres-là, il gagnera ma tête. Donc je ne cherche pas à me « mettre dans un état ». Quand tu joues autant, l'état est très différent chaque soir. Il y a des soirs où tu plonges comme ça [*elle claque des doigts*] et d'autres où c'est plus laborieux. Tu peux avoir eu une mauvais nouvelle dans ta famille, ou une très bonne, et n'être pas vraiment là. C'est là qu'il faut pouvoir compter sur le fait que le corps va retrouver les bons chemins. Cela dit, ce qui est surprenant aussi, c'est qu'après cinquante ou soixante représentations, ou un peu plus loin peut-être, j'ai remarqué que je lâchais de plus en plus vite. Quelque chose s'exerce en moi à lâcher.

C'est émotionnellement épuisant quand même, de relancer la machine tous les soirs, de se remettre au service de cela, tous les soirs. Il faut aussi aussi accepter qu'il n'y a pas un état suprême qu'il faudrait atteindre chaque soir. Un cerveau c'est extrêmement complexe, il faut parfois le laisser faire sa guerre et se reposer sur les outils qu'on a. Je vais faire la comparaison avec la musique, parce que la musique a ça pour moi : un rythme, une couleur, une mélodie ou pas, mais en tous cas une texture. Et je ne suis pas sûre qu'un musicien se focalise sur l'état, à chaque fois qu'il joue. Mais s'il sait travailler avec ces règles-là, alors ça parle déjà, en soi. Je suis convaincue que le corps a cette force-là. L'état pour moi reste toujours un peu nébuleux, j'ai surtout peur de la psychologie charriée par le mot, je n'ai pas trop confiance là-dedans.

C.B. : Si l'on reste dans le jeu des définitions, qu'est-ce que le mot de « jeu » évoque pour toi ?

B.B. : Je ne sais pas. J'ai plein de questions sur ce mot. Je crois que j'ai un peu de mal avec ce que je connais du théâtre. C'est-à-dire : la colère, on va la jouer comme ci, et puis la joie, comme ça. Je suis plus inspirée par les gens qui cherchent un autre rapport à ça, comme Bresson, ou Duras, forcément.

Dans *C(H)ŒURS*[17], j'avais un texte de Duras. Elle disait « Ça me fout en colère, ça », mais la façon dont elle le disait, c'était tellement… Il y avait tellement de couleurs dans son mot « colère ». Elle n'avait pas du tout ce ton braillard de la colère qui aurait fait un double cadrage sur le mot et tout tué. Réussir à donner un mot avec d'autres vibrations : j'ai trouvé ça passionnant. Quand on regarde Duras diriger ses acteurs dans les documentaires, elle ne cesse de dire : « tu t'en fous ! » J'ai trouvé ça très joli, cette façon de dire « non, là tu as de l'affect ». C'est quelque chose que je retrouve de façon très similaire dans la danse.

Par exemple la phrase d'Ido [Batash] : si on laisse le corps trouver quelles sont les impulses, les postures, la qualité du mouvement et la relation avec le regard, ce sera bon. Aujourd'hui, au *showing*, on était trop dans l'émotionnel. Pour moi, on empêche le spectateur d'avoir la liberté de créer : on tue la rencontre. C'est un peu bizarre mais il faut, je crois, réussir à laisser de l'espace entre nous et ce qui est en train de se jouer pour que eux puissent rentrer à l'intérieur. Ce serait le même détachement vis-à-vis des mots qui serait à trouver dans le jeu de théâtre. Mais c'est difficile, parce que les mots on les utilise tous les jours. Il faut réussir à leur redonner un peu de liberté pour donner de l'espace à celui qui veut voyager avec toi. Je crois qu'il y a toujours un peu de [*elle porte le poids de son buste vers l'arrière tout en repoussant l'air avec ses paumes, vers l'avant*]…

C.B. : De retrait ?

B.B. : Oui. Cela paraît péjoratif tout de suite, c'est peut-être plutôt un détachement. Ou bien, une façon plus positive de le dire serait de faire davantage confiance et d'être moins dans le vouloir. Mais pour en revenir au jeu, ce sont des mots qui sont tellement colorés et connotés que c'est difficile. Il faudrait revenir à la racine, à l'étymologie du mot.

C.B. : Quand tu évoques ce sujet de la confiance, cela fait écho pour moi à ce que tu énonçais hier quand tu parlais d'une forme de volontarisme qui selon toi était encore trop présent. Comment travailles-tu à ne pas « vouloir » ?

B.B. : Je me prends plein de murs ! [*rires*]. Et c'est vrai, ça fait partie du travail d'accepter de se prendre plein de murs. Je trouve ça assez similaire à l'amour en fait. C'est un des mots que l'on a le plus détruit, l'amour : coloré, réduit, connoté. Pourtant je trouve ça extraordinaire, parce qu'il est toujours là ! L'amour est bien au-delà de ce à quoi on veut le réduire je crois. Bref, là où je trouve la similarité, c'est dans la relation à l'autre. Si on fait du cinéma, du théâtre, de la danse, à un moment donné on veut le partager : c'est le but, sinon autant vivre tout seul en haut d'une montagne. Et si on veut le partager, c'est comme dans la relation amoureuse : si tu ne laisses pas d'espace, si tu ne fais pas confiance à l'autre, au chemin et à ce qui peut arriver, c'est fichu. J'ai beaucoup de mal en tant que spectatrice quand je ne trouve pas cet espace. Pour moi ce n'est pas la peine si la rencontre ne peut pas se faire.

C.B. : Si je résume, tu cherches à faire une place à l'autre pour qu'il puisse venir avec toi ?

B.B. : Oui. C'est là où l'on rejoint l'idée de se perdre, ou de s'oublier. Sur *tauberbach* et sur « Mahler »[18] je travaille deux rapports au public très différents. Dans *tauberbach,* j'avais presque tout le temps les yeux dans le public. On avait beaucoup travaillé ça : se laisser voir mais aussi regarder les gens, dans un va et vient. Et je me suis rendu compte que quand tu es toujours à l'extérieur avec le regard, tu n'est pas vraiment là, sur le plateau. Dans le « Mahler », j'essaie l'inverse.

---

[17] Pièce mêlant danse et opéra, née d'une commande de Gérard Mortier à Alain Platel pour le Teatro Real de Madrid : travailler à partir de l'œuvre du compositeur Giuseppe Verdi. Platel y ajoutera certaines des pièces de Richard Wagner, et crée cette pièce avec un chœur (celui du Teatro Real) et dix danseur·euse·s : Bérengère Bodin, Daisy Ransom Phillips, Ido Batash, Juliana Neves, Lisi Estaras, Quan Bui Ngoc, Romain Guion, Romeu Runa, Rosalba Torres Guerrero, Serge Aimé Coulibaly, en 2012. Plus d'informations sur la pièce : https://www.lesballetscdela.be/fr/projects/productions/c-h-oeurs/info/ (consulté le 21.02.2021). Une reprise du projet, intitulée *C(H)ŒURS 2020* était programmée au printemps 2020 à Anvers et à Gand, dates annulées du fait de la fermeture des salles pour raisons sanitaires.

[18] Pour rappel, avant que la pièce ne soit baptisée *nicht schlafen*, l'équipe du spectacle parlait du « Mahler Project ».

C.B. : C'est à dire ?

B.B. : Remettre le quatrième mur et ignorer complètement le public. J'aimerais bien réussir à regarder devant comme s'il y avait un mur. C'est cet aveuglement qui me fascine. Ce n'est pas juste un aveuglement, parce qu'alors on ne verrait que quelqu'un qui ne peut pas voir. Ce que je cherche c'est à trouver une autre forme d'écoute, celle qu'ont les chevaux. On a beaucoup tourné autour de ces chevaux, ils ont d'autres capteurs, une sensibilité d'écoute et de réception, peut-être même au niveau de la peau. C'est cela que je voudrais utiliser. Ça passe par re-construire le quatrième mur. C'est très beau quand tu regardes un cheval : tu sens qu'il sait que tu es là mais il ne te regarde pas. Tu sens que cela vibre dans son cou magnifique, mais ce n'est pas direct.

C.B. : Ça fait vraiment écho pour moi à la séquence finale avec David [Le Borgne] : Romain [Guion] et toi ne le regardez pas du tout alors que vous le touchez, que vous le manipulez, jusqu'à le porter. Je trouve cela très fort à regarder, comme si vous voir développer cette capacité-là de sentir sans regarder ouvrait en moi la même potentialité…

B.B. : C'est bien si on peut faire ça ! [*Rires*] Je trouverais ça beau. C'est quelque chose d'animal qu'on a tous en réalité, je pense. C'est comme quelqu'un qui n'entend pas : il va développer une autre forme d'acuité.

Mais cette recherche est aussi liée à beaucoup de discussions que l'on a eues avec Alain en allant voir des spectacles ensemble. Sur le trajet du retour on se faisait souvent la réflexion que ce rapport direct de prise de parole en adresse au public ne marchait plus. On n'y croit plus, ça a mal vieilli. Je n'ai plus envie d'aller chercher les gens. Et cela croise un désir personnel que j'ai de remettre de l'intime *et* de la pudeur dans la relation à l'autre. Cela s'inscrit aussi dans un contexte plus global, dans nos vies avec ces réseaux, on montre sa vie sous toutes les coutures. En fait j'aimerais bien retrouver une forme d'intimité. Même si j'adore ça, fouiller dans la vie des gens ! [*Rires*] Un mix entre ça, et les chevaux [*rires*].

C.B. : Pour revenir à *tauberbach*, saurais-tu me retracer plus spécifiquement le moment du solo à la veste ?

B.B. : Oui ! Le début avec les craquement de doigts, c'était une bêtise qu'on avait faite un jour avec Elsie, rien à voir [*rires*]. Ce solo est né d'une envie d'essayer d'utiliser la musique en fait. La première fois que j'ai entendu cette musique, j'ai d'abord ri, ça m'a fait énormément rire. Ensuite j'ai réalisé qu'en fait j'étais mal à l'aise, que ça me faisait mal. Et je me suis demandé pourquoi, parce que quand j'ai regardé les vidéos sur lesquelles on les voit chanter, ils sont très heureux de chanter ça. Je me suis dit que ça me faisait mal parce que j'avais une oreille éduquée : c'est cette habitude que j'ai d'écouter qui faisait que je ne pouvais pas comprendre qu'ils soient en réalité heureux de chanter comme ça. Donc j'ai essayé d'étudier la musique. Je m'y suis vraiment penchée, j'ai écouté les voix au casque en me disant que tout était écrit, comme une partition musique contemporaine.

L'autre élément était que j'avais envie de travailler sur les pleurs des pleureuses ou des mama africaines. J'avais trouvé des vidéos très chouettes de pleureuses aux enterrements, elles sont donc payées pour cela et on les voit discuter, rigoler et puis tout à coup ça commence et elles y vont : elles se mettent à pleurer. Et c'est vraiment quelque chose qui démarre par le corps et le son, et ensuite elles voyagent à l'intérieur.

C'étaient les deux ancrages de ce solo. Alain m'avait demandé un solo qui combine ces deux idées : l'analyse de la musique et les pleurs. Je l'ai présenté, et puis il m'a demander de continuer et d'analyser la musique pour tout le groupe ! Et c'était reparti, j'ai analysé… Et enfin la veste, ça vient d'une improvisation qui n'a rien à voir. On faisait de très longues sessions d'improvisations, on était cinq donc c'était très intime. C'est plus difficile à neuf, à cinq c'est vraiment facile d'être ensemble. Il ne se passait rien dans l'improvisation et j'avais fini par jeter les fringues dans le public, en regardant et tout le monde s'y était mis. Alain avait aimé ça et m'avait demandé de le refaire à la fin du solo, il voulait le garder.

C.B. : Ce regard, quand tu jettes la veste…

B.B. : Ça c'était drôle, tous les soirs c'était différent. Parfois les gens ne réagissent pas du tout, et ils se prennent la veste et moi je me disais « oh non ! » J'ai plein d'histoires avec ce moment. Donc c'est une longue histoire, mais c'est toujours comme ça avec Alain, tout s'imbrique.

C.B. : Est-ce la même chose pour les danses de groupe ?

B.B. : Ah, ces danses de groupe ! [*Rires*]. On se bat souvent avec Alain à ce propos parce que j'ai souvent peur de l'effet. Danser en groupe, c'est un effet. Faire un mouvement démultiplié par neuf personnes ça a un impact. Là où cela me questionne, c'est sur le sens que ça prend aujourd'hui de danser ensemble. Alain adore les groupes. Et il est très consciencieux dans le fait d'emmener le public avec lui. J'ai toujours été surprise des accusations à son encontre, quand on le décrivait à Madrid, pour *C(H)ŒURS* par exemple, comme un provocateur, quelqu'un d'arrogant. Au contraire, il est très aimant, généreux à cet endroit-là, il se soucie du public. Mais il est aussi conscient du fait qu'il a fait trop de chemin pour n'avoir que ça à donner.

L'enjeu c'est de faire en sorte que ça ne devienne pas de la danse ensemble et « gentille ». Donc on a disséqué tous les petits bouts des phrases de chacun. C'est évidemment beaucoup plus complexe pour nous, il y a beaucoup de ratés. Je ne sais toujours pas comment on fait pour apprendre. Personnellement je n'ai jamais été dans une compagnie où on compte « 1,2,3,4,5,6,7,8 ». J'ai fait le CNDC et ensuite j'ai travaillé avec Raimund Hoghe, L'Esquisse sur la fin de la compagnie[19]. Je m'éclatais dans ces choses très lyriques, animales, d'ailleurs je trouve ça injuste qu'ils aient été complètement rayés de la carte. Mais bref, on ne comptait jamais, on travaillait sur des impulses de mouvement, soit en silence, soit en musique. Après j'ai été chez Carlson[20] mais très peu, et ça ne s'est pas très bien fini [*rires*]. Robin Orlyn[21] ensuite, que j'adore, son travail m'éclate. Chez elle tout va très vite, elle est folle dans la confiance qu'elle laisse : tu es obligé de réaliser quelque chose. Donc on ne compte pas chez Robin, ou sauf sur des danses débiles [*rires*]. Ensuite, j'ai aussi travaillé avec Isabella Soupart[22], dans un travail de théâtre et danse, avec du chant.

Moi j'ai commencé la danse très tard, vers quinze ans, et je n'ai jamais été dans quelque chose de très réglé. J'ai fait deux ans de conservatoire, c'était douloureux mais j'adorais ma prof de contemporain, Yveline Le Sueur, qui était un peu barrée. Les cours de classique, je voulais travailler avec les mecs pour les sauts. Les pointes, ce n'était pas trop mon truc, ma voie. Tout ça pour dire, quand je vois Samir [M'Kirech] avoir besoin de ses comptes et nous indiquer sa *sissone*, c'est très loin de moi ! Moi, j'ai besoin de savoir quel pied décolle et quelle patte atterrit… Mais c'est aussi la magie d'Alain que de savoir réunir des gens très différents pour les mettre au travail ensemble. Et puis nous avons cette chance de pouvoir répéter. Il n'y a pas de secrets, c'est un art où il faut faire et refaire, et refaire… Et ça continue sur la tournée puisqu'Alain nous fait des notes tous les lendemains de représentation. Enfin pas tout le temps quand il a d'autres choses mais en règle générale, oui. Donc le travail ne s'arrête pas : on continue à chercher, à creuser et aller plus loin. Quand il n'est pas là on a des vacances [*rires*]. Mais ça nous est arrivé, dans *tauberbach,* d'avoir deux semaines sans lui. Au début c'était chouette, tu te sens assez soulagé. Parce que des fois cela fait du bien de ne pas devoir remettre en question, questionner, justifier. Mais au bout de deux semaines on sentait une

---

[19] Centre National de Danse Contemporaine, alors dirigé par Joëlle Bouvier et Régis Obadia, fondatrice et fondateur de la compagnie L'Esquisse. Raimund Hoghe a d'abord été le dramaturge du Tanztheater de Wüppertal auprès de Pina Bausch, puis a développé son propre travail de chorégraphe.

[20] Carolyn Carlson est une danseuse et chorégraphe franco-américaine (elle est aussi poétesse et calligraphe). Formée à la danse classique aux États-Unis, elle rejoint la France dans les années 70 et devient l'une des figures de ce qu'on a nommé Nouvelle Danse française. Elle fut nommée « chorégraphe-étoile » à l'Opéra de Paris par Rolf Liebermann, et elle y mena le Groupe de Recherches Théâtrales de l'Opéra de Paris. Elle fonde en 1999 les Ateliers de Paris (basés à la Cartoucherie de Vincennes), Centre de Développement Chorégraphique National.

[21] Robin Orlyn est une chorégraphe sud-africaine, née en 1955 à Johannesburg. Formée à l'Institut d'art de Chicago, ses créations sont résolument engagées et politiques (elle questionne dès ses premières pièces l'apartheid en Afrique du sud). Elle mêle souvent la danse au texte et à l'objet, ses créations se caractérisant par un humour féroce et souvent ironique.

[22] Isabella Soupart est chorégraphe, danseuse et artiste visuelle, elle travaille à Bruxelles. Ses créations sont là encore marquée par la mobilisation de différentes disciplines artistiques, même si l'écriture chorégraphique reste le cœur de ses propositions.

tension s'installer. On avait besoin qu'il revienne. C'est fort l'attention qu'il nous donne. Ce que ça traduit pour nous en termes de ce que l'on exige de soi-même. Il impose ça naturellement, sans mots. C'est assez fort. Le « Gourou » [*rires*] Sans rire, il a une aura de cet ordre ! Il aurait pu…

C.B. : Hildegard De Vuyst le compare à Fernand Deligny dans un des textes de présentation de *tauberbach*…

B.B. : Oui, c'est un peu un maitre ! Être un bon chorégraphe aujourd'hui, qu'est-ce que ça veut dire ? Cela dépend ce que tu cherches en danse. Ma meilleure amie a fait toute sa carrière chez Preljocaj[23], un « chorégraphe » on va dire à l'état étymologique : il fait ses chorégraphies, il les compte et il les transmet. Je ne pourrais pas travailler comme ça, ça me rendrait trop triste. Je pense qu'un chorégraphe comme Platel est plutôt un metteur en scène. Et un maître.

C.B. : Dans le sens où votre relation avec lui est de l'ordre d'une maïeutique ?

B.B. : Oui. L'investissement que l'on a nous dans le spectacle, pour lui, c'est sa vie. Ce matin il disait qu'il n'avait pas bien dormi et je suis sûre que c'est vrai. Il transmet cette implication dans le projet. Il ne s'entoure que de personnes qui sont comme ça. Que ce soit Carlo [Bourguignon], Steven [Prengels], Bart [Uyttersprot][24]. Bart est une personne incroyable. Il est là du premier jour de la création jusqu'à la première et il suit la tournée. Il dit très peu de choses. Il écoute, il attend. Il occupe une place qui me sidère. On l'oublierait presque, et les jours où il n'est pas là c'est un manque énorme. Il se fond avec ce que l'on fait.

C.B. : Ce travail demande par conséquent beaucoup de temps, comment gères-tu ces temps très longs de création ?

B.B. : C'est un luxe absolu ! L'année dernière j'ai fait une pièce pour enfants, dans laquelle on avait un beau matériel et du potentiel. Mais pour moi, la première, c'était le premier *showing* ! L'art de créer au niveau scénique demande tellement d'harmonie. D'ajuster les différents médium : les gens, la musique, le temps… Je ne vois pas comment on peut réduire ce temps-là. A moins de prendre le parti de travailler l'urgence, comme Robin, qui cherche alors ce qui t'échappe. Mais on ne peut pas figer des embryons. Cela revient à se demander ce que c'est de vraiment créer, finalement. Marthaler[25] m'a dit une fois : « des fois, il ne se passe pas grand chose. Et puis à un moment il arrive un truc et puis on continue… ». Il faut laisser aux choses le temps de maturer, de se déposer.

C.B. : Et de cette sédimentation peuvent émerger de nouvelles choses ?

---

[23] Angelin Preljocaj est un danseur et chorégraphe français, né en 1957, et aujourd'hui à la tête des Ballets Preljocaj, Centre Chorégraphique National de la région Provence Alpes Côte d'Azur. Il s'est formé auprès de Karin Waehner en danse contemporaine, après des études de danse classique. Il part à New-York en 1980 pour prendre des cours avec Merce Cunningham, et continue ses études en revenant en France auprès de Viola Farber ou Quentin Roullier. Il danse ensuite pour Dominique Bagouet, avant de fonder sa compagnie en 1984. Son univers artistique dialogue souvent avec les arts plastiques, s'ancrant dans une tradition du ballet classique malgré un travail sur le geste imprégné par les techniques de corps contemporaines. Il est souvent cité par les danseur·euse·s avec lesquel·le·s je m'entretiens comme un chorégraphe respecté mais qui, par le peu de liberté laissée à l'interprète et une désuétude perçue de son esthétique, est typique d'un contexte de travail qui fait plutôt office de repoussoir.

[24] Carlo Bourguignon est le créateur et régisseur lumière des créations de Platel ; Steven Prengels est compositeur et collabore sur la plupart des créations des ballets C de la B en tant que compositeur, répétiteur et dramaturge musical. Bart Uyttersprot est quant à lui régisseur son, il travaille en collaboration avec Steven Prengels sur les univers sonores des créations.

[25] Christoph Marthaler est un metteur en scène de théâtre et d'opéra suisse. Né en 1951, il se forme à l'école Jacques Lecoq de Paris, une formation qui met l'accent sur la dimension physique et plastique du théâtre et du jeu. Il travaille ensuite comme musicien de théâtre à Zurich, avant de commencer son activité de metteur en scène dans les années 80. Son esthétique est d'abord musicale et plastique. Bérengère Bodin collabore avec Marthaler pour sa dernière création, *Univers, incomplete* (création en 2018 et reprise prévue en 2021).

B.B. : Oui, c'est ça. Ça m'évoque aussi un travail que j'avais fait avec Jim Gregor, un metteur en scène du Wooster Group[26]. J'avais un duo avec un acteur, Olivier, on travaillait sur *l'Abécédaire* de Deleuze. J'avais relevé tout le texte de Claire Parnet donc c'est moi qui avais en charge le texte. Et on avait un ping-pong, un échange plutôt musical. Et Jim nous demandait de ne jamais refaire la même chose. On devait travailler à l'écoute et se forcer à ne pas refaire. C'est extrêmement dur, surtout quand ça a bien fonctionné la veille, ton corps a tellement envie de repartir dans ce que tu as fait… Mais il faut chercher ailleurs, ouvrir un chemin que tu ne connais pas. Le travail d'Alain n'est pas du tout là-dedans. Personnellement c'est quelque chose que j'insuffle quand je donne des workshops ou que je travaille sur des mise en scène avec The Vocal Lab en Hollande, ou à Bruxelles. Ça m'a passionnée sur le plateau et je le vois aussi dans la vie. Cela dit beaucoup sur nos peurs de l'inconnu. Parfois, quand je rentre chez moi le soir je me force à prendre un autre chemin. C'est fou comme c'est dur en fait ! Je comprends comment les gens en arrivent à ne plus pouvoir bouger dans leurs vies. C'est toujours intéressant d'aller bouger ses habitudes, pour voir ce que cela fait dans le cerveau. Et sur le plateau, cela crée quelque chose de magique, d'insaisissable.

C.B. : Cela crée une forme de fragilité, est-elle en lien avec la présence ?

B.B. : C'est chercher à être sur un terrain qui est plus fragile, donc oui. C'est ce que je dois détester parfois dans le théâtre : « je fais ça », « je dis ça », « c'est génial »… L'humain est extrêmement fragile, n'importe qui. Cette fragilité on la cherche dans le temps de la performance mais aussi, surtout dans le travail avec Alain, dans le processus des répétitions.

Dans les premières semaines de la création de « Mahler », je disais à Alain « allez, je veux les voir… » Parce qu'ils sont tous assez costauds, bien foutus ! Je voulais les voir autrement, je râlais parce que c'était quand même assez démonstratif. Alain me disait de patienter. Et il nous a demandé une *task* [tâche] qui disait « what is the statement that you would love to shout to the world » [« qu'est-ce que tu aimerais crier à la face du monde ? »] . Ce jour-là ils se sont tous effondrés. Sauf Elie, qui a fait une proposition assez chouette, avec un texte dans lequel il développait des tics de parole, des hoquets. Mais ça fait plus longtemps qu'il travaille… Moi j'ai fait un truc très littéral. Et après on a commencé à rentrer dans un terrain glissant. Ido s'est vraiment perdu. Et puis ça s'est fini avec Boule qui a fini par parler, c'était très beau mais il a fini par en pleurer… J'ai réalisé qu'une femme peut peut-être jouer plus facilement sur différents tableaux. Mais demander à un homme d'être sensible, de parler d'une chose très personnelle, avec des mots alors qu'ils sont danseurs, ce n'était pas facile du tout pour eux.

C.B. : As-tu toujours eu une facilité à travailler avec les mots et la parole?

B.B. : J'ai commencé tard et j'ai toujours aimé la littérature et l'écriture avant la danse. J'ai toujours aimé la radio par exemple. C'est quelque chose qui a été présent assez vite pour moi, j'ai un vrai amour des mots. Après, assez vite j'ai utilisé ma voix. C'est un chemin comme un autre, c'est une chose que j'aime, même si c'est pas facile à utiliser [*rires*]. Mais quand c'est bien utilisé c'est puissant. Parce qu'on redonne une valeur aux mots. C'est notre langage, politique et social. C'est presque politique d'ailleurs de mettre les mots en avant. On aurait pu développer, on pourrait développer d'autres façons de communiquer. C'est vraiment un monopole dans nos vies, ces mots. Et ils sont tellement utilisés à tort et à travers que ça me fait mal. Alors quand je peux essayer de faire retrouver un peu de la dignité des mots, ça me fait du bien.

---

[26] Le Wooster Group est une troupe de théâtre expérimental créée en 1980 à New-York. Elle est issue du Performance Group de Richard Schechner (acteur, metteur en scène et chercheur, fondateur des *performances studies*). La compagnie est fondée par Elizabeth LeCompte, Spalding Gray (1941-2004), Jim Clayburgh, Ron Vawter (1948-1994), Willem Dafoe, Kate Valk et Peyton Smith. Elle est aujourd'hui définie comme une compagnie d'artistes qui travaillent pour le théâtre, la danse et les « médias ». La compagnie est aujourd'hui composée de : Irfan Brkovic, Enver Chakartash, Matthew Dipple, Mike Farry, Ari Fliakos, Clay Hapaz, Cynthia Hedstrom, Gareth Hobbs, Elizabeth LeCompte, Bona Lee, Michaela Murphy, Erin Mullin, Scott Shepherd, Eric Sluyter, Kate Valk et Monika Wunderer.

Entretien #2 avec Bérengère Bodin — 18 novembre 2016

Ce deuxième entretien avec Bérengère Bodin s'est tenu le 18 novembre 2016, alors que nicht schlafen *était en tournée à l'Opéra de Lille. Il s'agissait alors de la vingt-neuvième date de la tournée, la première s'étant tenue le 1er septembre 2016 en Allemagne (Bochum). La première représentation lilloise s'était tenue la veille et j'y avais assisté : c'était la première fois que je voyais le spectacle depuis les* showings *des 22 et 23 août 2016 à Gand, juste avant la première allemande. L'entretien commence spontanément par une discussion autour de « La Deuxième ». Ce raccourci désigne la dernière partie du spectacle, qui consiste en une semi-improvisation des danseur·euse·s sur la deuxième symphonie de Mahler, sous-titrée « La Résurrection ». La danseuse estime que ce moment n'a pas fonctionné dans la représentation de la veille.*

Claire Besuelle : Ce moment du spectacle est en train de changer pour toi ?

Bérengère Bodin : Je pense que de nouvelles directions sont en train d'apparaître, et en même temps, on veut poursuivre certains chemins pour les découvrir encore, les pousser au bout. Dans ce genre de prise de risque, si on installe les choses — ce qui a pu se passer un petit peu au début de la tournée —, ça meurt. Il faut se laisser encore du temps pour l'exploration.

C.B. : Que veux-tu dire par « installer » les choses ?

B.B. : Si chacun commence à se fixer un chemin, ça meurt. La bonne formule n'existe pas, il faut chercher à toujours repousser, remettre en question, redécouvrir ce que l'on fait. Avec cette ligne de fond qui est d'être un « groupe », tout en laissant être les individus. C'est vraiment… Oui d'ailleurs c'est tout le problème un peu partout ! [*rires*] Moi ça me passionne, même si il y a des frustrations et des déceptions, ça me grise.

C.B. : Et c'est vraiment le défi de cette pièce, avec ces deux importantes séquences qui reposent sur l'improvisation…

B.B. : Oui c'est vrai. La bataille[27] du début est difficile physiquement, parce qu'on se met en *border line* dès le départ. On est toujours entre combattre et jouer le combat, sur le fil. Soit on tombe dans un « fake » [faux] qui nous plait pas, soit on flirte avec une prise de risque qui, parfois, va loin. Il nous est arrivés de ne pas être assez forts là-dessus, or tout le début du spectacle dépend de ce combat. Si l'intensité de cette bagarre n'est pas suffisante, alors l'enchaînement des phrases juste après, sur *l'adagio*, perd toute sa force : ça reste des « phrases » chorégraphiques[28]. Tout découle de ce début. C'est drôle en fait, cette entrée et cette fin. Comme un miroir.

C.B. : Quand tu dis « on se met en border-line », arriverais-tu à décrire les chemins que tu prends pour trouver cette fine ligne entre une simulation du combat et une prise de risque inconsidérée ?

B.B. : Non… Parce que c'est propre à chaque rencontre en fait. Cela se construit avec les autres. Par exemple, ce que donne Ido [Batash] dans cette partie-là n'est pas extrêmement violent : je sais qu'on va plutôt aller dans un coin et se déchirer les vêtements. *A contrario*, Elie [Tass], c'est quelqu'un que je connais beaucoup mieux, donc je sais que physiquement il peut aller beaucoup plus loin dans les rapports de force :

---

[27] L'une des premières séquences du spectacle, un corps à corps d'environ dix minutes qui repose là encore sur l'improvisation. Voir la description de cette séquence en deuxième partie, volume principal, p. 245.

[28] Les « phrases » désignent les moments d'unisson chorégraphique la plupart du temps composés selon le principe fondateur de la « danse bâtarde » caractéristique des modes de composition de Platel : la transmission par chacun·e des interprètes d'une petite séquence de mouvement aux autres, séquences qui sont ensuite montées ensemble, et exécutées par l'ensemble des interprètes à l'unisson (l'effet « spectaculaire » de ce mode d'écriture étant mis en question par Bérengère Bodin dans le premier entretien qu'elle m'accorde, p. 51). Sur les implications de ce mode de composition, voir le paysage consacré à Bérengère Bodin, volume principal, pp. 179-188.

si je sens qu'il va plus loin, je le laisse faire… jusqu'à ce que je réponde et que lui après me laisse faire. C'est presque là où c'est le plus dangereux.

Ce qui est le plus émotionnellement troublant dans la bagarre n'est pas le danger physique qu'on prend mais la violence que ça révèle en nous. C'est en cela que ce spectacle est très fatigant. C'est très présent et on en parle beaucoup pour que cela reste sain : il faut chercher ensemble. Parce que cette violence qu'on a en soi et que ce combat réveille… Si un soir tu es fatigué et quelqu'un te donne un coup, soudain tu sens en toi une capacité à la violence. Et c'est déstabilisant. Parce qu'on n'apprend pas ça. Ou si, sûrement les gens qui font des arts martiaux. C'est une énergie, une grande énergie… Que l'on a tous je pense, qu'on porte en soi. Cela t'envahit d'un seul coup, ce n'est pas d'ordre intellectuel mais presque d'ordre viscéral : une réaction quasiment primaire. Et ce contexte effrayant[29], cette haine qui se manifeste aujourd'hui, fait que vivre cela au plateau prend une intensité énorme. C'est exactement ce que l'on dit avec O Mensch[30], les paroles et la musique racontent ça.

C.B. : Comment as-tu vu ta partition dans le spectacle évoluer avec ces deux mois de tournée ?

B.B. : La tournée est très intense, il n'y a pas beaucoup de moments de digestion. On a eu un break de dix jours, presque des vacances pour nous. Je trouve que c'est toujours bien de se donner du temps pour digérer les choses, il y a un peu de maturité et de fraicheur qui arrive. Personnellement si je devais décrire mon chemin, je crois que je cherche à laisser faire les choses. Mon chemin serait de parvenir à m'oublier un peu, ce qui n'est pas vraiment le propos de la pièce, mais pourtant ça existe. D'une manière générale je pense que c'est souvent le plus riche.

C.B. : Pas seulement sur *nicht schlafen* tu veux dire ?

B.B. : Oui. Et c'est une bêtise parce que c'est une généralité. S'oublier et essayer de se mettre au service de quelque chose : j'en reviens toujours là, parce que je crois que c'est ce qui permet de grandir et d'épanouir quelque chose. Et je crois que c'est précisément ce qui ne s'est pas fait dans la « Deuxième Symphonie » hier, qui était très individualiste.

C.B. : Que fais-tu pour t'oublier ?

B.B. : Des choses bêtes ! [*rires*] Par exemple, essayer d'écouter la musique en se disant qu'elle a vraiment été jouée, que ce sont des instruments en *live* qui ont été enregistrés. Dans *C(H)ŒURS,* on dansait au milieu de 80 choristes et d'un orchestre symphonique : tu n'es pas grand chose ! [*rires*] Mais justement le fait de ne pas être grand chose décuple ce mécanisme-là : cela revient à donner en fait. Donc oui, par exemple j'essaie de ré-écouter attentivement cette musique-là.

C.B. : Comme si tu cherchais à te mettre en lien avec la présence des musiciens ?

B.B. : Oui, des voix, des instruments, des hommes qui sont derrière cette bande-son. Pour l'épouser vraiment, faire corps avec elle. Cela permet de lutter contre l'envie d'en faire plus, contre les parasites qui te poussent à montrer quelque chose ou à dire quelque chose. Je cherche toujours à reculer en fait, à revenir à l'essence du geste quand il a été créé.

C.B. : Quelles sont les directives qui structurent cette improvisation finale, justement ?

---

[29] l'entretien a lieu quelques jours après l'élection de Donald Trump le 8 novembre 2016, un sujet récurrent dans les conversations que j'ai avec l'équipe sur ces deux jours.

[30] Séquence d'unisson qui est nommée d'après le morceau de Mahler sur lequel elle est dansée. Ido Batash est l'auteur de ce passage chorégraphié, pour des éléments d'analyse, voir p. 59 et p. 252 du volume principal.

B.B. : La première consigne c'est « être sur la musique ». Après on a quelques points de rendez-vous. Alain [Platel] veut plus de voix, ça ne s'est pas vraiment fait hier. Il n'y avait pas assez de circulation et ça veut dire beaucoup : la frontalité existe trop, même si c'est bien de jouer avec. Pour moi, ça veut dire qu'il y a un contrôle. Enfin je crois que c'est de l'ordre du contrôle.

C.B. : Qu'est-ce que tu mets derrière ce terme-là ?

B.B. : On cherche vraiment, avec Alain, à redéfinir comment être présent. Cette improvisation-là en tous cas, c'est ça : comment être totalement présent, à ce moment-là. Les soirs magiques où cela fonctionne magnifiquement bien, c'est quand on arrive à s'oublier à la musique. Les rencontres se font si on ne les cherche pas. C'est facile à dire hein, parce qu'il y a des soirs où tu ne peux pas. Tu as beau lutter, c'est là, tu n'y arrives pas. Il faut une espèce de confiance… Après, ça devient presque mystique mais je ne crois pas que ça soit si mystique que ça. Je viens de finir le livre de Desmond Tutu et du DalaÏ-Lama, qui ont écrit ensemble sur la joie : c'est très inspirant[31]. Et je crois que ça parle aussi de ça.

C.B. : De la joie ?

B.B. : Non, de cet acte de présence. Etre vivant c'est être présent je crois. Dans ce livre il distinguent le fait de chercher le bonheur et celui de chercher plutôt des petits moments de joie, et le reste vient… Pour moi c'est un peu le même ordre d'idée : s'émerveiller de ce qu'il y a, là, de petit : la musique, quelqu'un qui est là, ou qui n'est pas là, et puis les choses se font. C'est ce qu'on cherche sur ce moment-là. Le morceau s'appelle « Résurrection », c'est un moment d'espoir !

C.B. : Dans les discours sur la présence, qui est un grand thème, en danse, en théâtre ou dans la vie, il y a toujours cette dialectique entre l'action et la passivité, comme s'il s'agissait toujours de trouver une forme de passivité dans l'action. Serais-tu d'accord avec cette façon de le définir ?

B.B. : Oui. C'est aussi en lien avec la générosité pour moi. Etre centré, donner. Et basta !

C.B. : Concrètement, saurais-tu dégager dans la façon dont tu te prépares des éléments qui t'amènent à cet état de centration-là ?

B.B. : Dans la préparation ? Alors moi je ne m'échauffe pas bien donc je ne suis pas un exemple…

C.B. : Pourquoi pas « bien » ?!

B.B. : Je pense que je pourrais faire plus. Mais c'est ma tête qui est la plus importante. Je sais que j'ai besoin de beaucoup de temps de calme. Ça devient presque un rituel : on va au théâtre, on fait les notes, et puis je m'étire un peu. Et puis se retrouver dans la loge, ne pas faire grand chose, préparer le plateau, retourner de nouveau dans la loge… Beaucoup de temps de rien, en fait, pour être très calme. Si je rentre sur scène très calme, je sais que ça va aller beaucoup plus facilement [*rires*]. J'ai vraiment besoin de ça, de silence.

C.B. : Le relies-tu à une forme de méditation ?

B.B. : Oui sans doute. C'est une forme de concentration en fait. La méditation, chacun met ce qu'il veut derrière ce mot, moi j'aime mieux rituel. Parce qu'un chien peut avoir un rituel aussi [*rires*], donc c'est plus mon échelle.

---

[31] Le Dalaï-Lama et Desmond Tutu, avec Douglas Abrams, *Le Livre de la joie*, Paris, J'ai Lu, 2017.

C.B. : Par rapport à quoi utilises-tu ces termes de « bien » et de « mal » quand tu parles de ton échauffement ?

B.B. : Ah voilà. J'ai encore des « il faut » et « il ne faut pas » ! Je suis quand même « danseuse », mais je ne travaille pas beaucoup ça. Ça vient peut-être de la comparaison avec certains collègues qui mettent tellement de temps à travailler. Moi j'ai l'impression que ma tête est plus forte que mon corps. Peut-être que dans cinq ans même, je ne te dirai plus la même chose, parce que mon corps commence à me dire d'autres choses. Mais pour l'instant c'est le cas. Si ma tête n'est pas bien mon corps va me le dire. Mais l'inverse est vrai : si ma tête va bien, il suit.

C.B. : Tu cherches donc plutôt une disposition mentale ?

B.B. : Oui. Vraiment. J'ai fait une année de médecine chinoise, et je me souviens de ce qu'on appelle le sourire du bouddha : c'est *avant* de sourire. On ferme juste les yeux et on se concentre sur ce qui se passe *avant* que ton sourire ne soit visible. C'est magique parce que tu sens tous les zygomatiques, tu sens que ça s'ouvre en fait. Ça détend dans le visage et ça se répercute dans tout le corps. C'est très agréable aussi, presque un massage depuis l'intérieur. Une ouverture.

C.B. : Cette façon de te préparer est spécifique à *nicht schlafen* ?

B.B. : Non c'est quelque chose que je fais depuis longtemps. Mais chercher l'ouverture, la disponibilité, avec *nicht schlafen*, on est en plein dedans. Je me pose beaucoup de questions sur ce qu'on peut faire de plus.

C.B. : C'est-à-dire ?

B.B. : Les élections de la semaine dernière me font vraiment me questionner [*pour rappel : l'élection de Donald Trump*]. On parle de politique et de démocratie, mais je ne sais pas si ça existe encore. On parle de *show-biz* et d'économie en fait. Et je me pose énormément de questions sur la masse moyenne. Les gens de notre génération, ou même plus jeunes. Je viens d'une petite ville française, qui n'est pas universitaire et qui meurt culturellement. On en parle beaucoup avec Alain, moi je trouve qu'on ne fait pas assez.

C.B. : Qu'est-ce que tu envisagerais pour faire plus ?

B.B. : Alors… [*rires*] Là j'ai téléphoné à la mairie de la ville où je suis née. Je vais en Équateur donner des ateliers dans des *favelas*, mais la misère d'où je viens me fait bien plus peur en fait. J'ai essayé trois fois de faire des projets là-bas, mais ça n'a jamais marché. Mais là ça va peut-être se concrétiser, je suis en train d'essayer de monter un stage pour cet été, avec des jeunes en échec scolaire. Je veux me sentir active. Je ne vais pas faire une révolution, mais à mon échelle je veux essayer des choses, ne pas me contenter d'être spectatrice et de faire des constats, des discours. Mon espoir est vraiment dans plus d'éducation, plus de culture, de mixité, de rencontres, de brassage. Il faut y aller là ! Démarcher comme ça me donne de la force.

C.B. : Pour monter après sur le plateau ?

B.B. : Oui, tout à fait. Parce que je me demande aussi qui va au théâtre. Les gens qui vont au théâtre sont déjà des gens appartenant à une sorte d'élite. Bon, peut-être que la moitié d'entre eux seraient prêts à suivre n'importe quoi avec la peur, c'est même très possible, mais quand même. Comment on casse ça ? Je sais qu'on n'a pas le temps, c'est hors de la politique des tournées, mais je me posais la question d'intervenir dans des écoles. C'est rare qu'on ait ces temps-là. Quelqu'un comme le directeur du festival de Montréal est

un des rares à vraiment oeuvrer sur ce plan-là[32]. Enormément de choses se font avec les écoles, j'étais impressionnée quand on est allés là-bas donner des stages par l'ampleur du dispositif qu'il met en place, et qui n'a rien de reluisant pour son festival, parce que tout le monde s'en fout dans le milieu professionnel. Je trouve ça sublime. Mais sans ces dispositifs est-ce que nous, on peut agir ?

C.B. : Et en même temps beaucoup d'artistes en ce moment sont à la fois tout à fait conscients de la nécessité de cette démarche-là mais pointent le danger qu'il y aurait à ne pouvoir être subventionné pour une démarche de création qu'en contrepartie de ces démarches de médiations ou d'interventions.

B.B. : J'ai fait mon mémoire à la fin du CNDC sur le social et la danse : c'était une catastrophe en fait. J'ai été face au constat que ces mesures politiques ne servent qu'à avoir de l'argent. Soit les artistes n'ont pas vraiment envie mais le font pour les subventions, soit ils finissent par y passer tout leur temps et se détournent de la création. Ce n'est pas très beau. Mais rien de ce qui est social n'est simple ! [*rires*] C'est vrai ! C'est à contre courant en plus. Alain a fait un discours hier pour l'ouverture du festival[33], qu'il m'a demandé de traduire en français, et il devient un peu plus pointu. Il ose dire plus de choses.

C.B. : Quoi par exemple ?

B.B. : Dénoncer la peur qui grandit, la droite qui menace, se poser la question de la possibilité de vivre autrement. Ce sont de petites choses mais en général il est plus discret. Il crée sans entrer dans les mots. Je trouve ça important de se questionner sur ce que l'on peut faire, à notre échelle, pour se sentir ensemble, appartenant à la même communauté mais sans drapeaux, hymnes ou nations.

C.B. : C'est un des propos de la pièce !

B.B. : Oui, c'est ce qu'on espère toucher en tous cas. Après quelles réponses concrètes apporter… J'espère être là pour voir l'après. [*rires*]

C.B. : L'après ?

B.B. : L'après catastrophe. Je me demande si on peut renaître aujourd'hui sans catastrophe. Même si on dit que l'histoire se répète, elle évolue quand même. J'espère et je crois que quelque chose de très beau peut naître de ça. Mais comment se relever sans tomber ? Je ne sais pas et c'est ça qui me fait peur en fait. C'est étrange d'être là comme dans une machine sans pouvoir l'arrêter, en se regardant, tous. Je crois que c'est ça qui était effrayant la semaine dernière. Ce n'est pas Trump mais l'engrenage et tout ce qu'on finit par accepter en fait. Tous ces gens qui sont aux frontières du Nord, ces réfugiés qu'on a renvoyés : tout ce qu'on laisse passer de grave. On l'entend, on le sait, mais on ne dit pas grand chose. Je ne suis même pas allée marcher dans la rue. Qui ne dit mot consent…

C.B. : Vous en avez beaucoup parlé ?

B.B. : Avec Alain ? Oui, et on continue parce que c'est passionnant… C'est aussi la richesse de ce groupe, avec les deux congolais [Russell Tshiebua et Boule Mpanya], Samir [M'Kirech] qui est musulman pratiquant, Ido juif d'Israël, même s'il ne se dit pas lié à la religion. C'est riche de parler avec ces gens-là.

C.B. : Et vous dansez avec ça ?

---

[32] Elle évoque le festival TransAmériques de Montréal (FTA), dirigé à partir de 2015 par Martin Faucher (*tauberbach* y était programmé en mai 2015).

[33] Elle évoque le festival Next de la saison 2016-2017, festival artistique international se déployant entre Lille, Tournai, Courtrai et Valenciennes. Les représentations de *nicht schlafen* à l'Opéra de Lille faisant partie de cette programmation.

B.B. : Cela doit nourrir quelque part. On parle ensemble, on essaie de rester conscients : j'espère que ça nourrit quelque part [*rires*] !

C.B. : Sur quoi t'appuies-tu pour danser cette pièce ?

B.B. : Ma petitesse. Cette pièce pour moi c'est vraiment ça. Ce n'est pas négatif, c'est joli. Cette pièce parle beaucoup du groupe. C'est une constante dans les pièces d'Alain, mais c'est peut-être encore plus vrai dans celle-ci, qui à mon sens met en relief cette dialectique entre groupe et individu. Comment fait-on pour essayer de cohabiter, de vivre ensemble ? Donc, je dis petitesse, ça veut dire aussi fragilité car c'est aussi ça le besoin de communauté : le besoin d'embrasser, dans le sens humain du terme.

Et aussi, plus pragmatiquement, pour cette pièce-là, je sens vraiment les échos du lieu, du théâtre où l'on joue. Et c'est lié au fait de pouvoir embrasser le public. J'en ai besoin dans cette pièce. Dans des espaces comme Bochum[34], c'était très dur. Ici, à l'Opéra, la configuration italienne est belle mais l'espace très haut, il faut gérer cette projection jusqu'en haut.

C.B. : Comment construis-tu ta partition dans le temps de la performance ?

B.B. : Je n'essaie pas de diriger les pensées, je les laisse faire ce qu'elles ont à faire. Parce que c'est mon corps qui sait. Pour le début, il y a quand même un parcours qui s'installe. J'essaie de regarder ces chevaux, aussi parce que je n'arrive plus à les voir ! C'est terrible je ne les vois plus, je ne sens plus rien. Donc j'essaie de les regarder à nouveau. Quand on a fait la sculpture avec Berlinde [De Bruyckere] et les chevaux morts c'était fou. On l'a vécu, c'était extrêmement fort de se confronter directement avec la mort. C'est le tragique de nos chemins à tous, je pense que ça parle. J'ai cette ligne-là pendant le spectacle, j'essaie de trouver des temps pour me poser physiquement face à eux. Regarde ce qui se passe, en spectateur : je laisse défiler les échos qui sont encore en moi.

C.B. : Cela te donne des impulsions pour le reste ?

B.B. : Oui. Cette sculpture est quand même centrale et parfois j'ai l'impression que je pourrais presque l'oublier. J'ai une amie qui est venue et qui était très loin et elle a pensé toute la pièce que c'était un tas de tapis… [*rires*]

C.B. : Tu parlais de la nécessité d'embrasser : la nécessité de toucher la peau de l'autre et une forme de jouissance à ce contact, quand bien même parfois violent, m'a tout particulièrement frappée dans la représentation d'hier. C'est une ligne que vous avez travaillée ?

B.B. : Il y a une forme de sensualité qui reste dans le toucher, peu importe comment. Parce que cela parle de la rencontre avec le corps de l'autre, quitte à faire mal. On ne peut pas vivre tout seul : je crois que c'est une vérité très belle. On fait comme on peut, vraiment. Il y a un livre de Giorgio Agamben sur la façon dont les portables et les écrans modifient notre façon de voir le corps et notre rapport au fait de toucher l'autre. Je n'arrête pas de penser à ce livre et pour moi, ce que tu dis, c'est ça aussi.

Je vais te dire quelque chose de très personnel, c'est drôle. J'ai un rapport très froid avec mon père, c'est presqu'un étranger. On essaie de pas rester longtemps ensemble, parce que ça vire mal. Il ne parle pas beaucoup, à l'adolescence, quand j'ai commencé à avoir le besoin d'échanger, on s'est perdus. Il y a trois semaines, je suis rentrée chez moi et il m'a aidé à creuser des tranchées dans mon jardin. J'étais déjà dans ce livre de Desmond Tutu dans lequel il parle de tout ce qu'on peut faire de simple. J'ai essayé de lui dire merci convenablement, pas comme j'aurais dit merci à la boulangère. Donc je l'ai pris dans mes bras, et j'ai senti un mur qui s'effondrait. Quelque chose de très vulnérable, parce qu'on a plus jamais ce rapport-là. Moi je

[34] Elle évoque l'espace des premières dates de *nicht schlafen* en septembre 2016, dans le cadre du festival de la Ruhrtriennale à Bochum, en Allemagne, la particularité de ce festival étant d'inviter les artistes à se produire dans des lieux caractéristiques de l'architecture industrielle de la Ruhr.

suis danseuse, ça me manque si je ne le vis pas. Entre danseurs on se prend dans les bras, on se roule les uns sur les autres, on développe un rapport au corps très chaleureux. Et ces gestes très simples parfois peuvent complètement désarmer. Au lieu de chercher midi à quatorze heures. C'est impressionnant et profondément humain.

C.B. : Est-ce que tu crois que c'est quelque chose qui peut s'éteindre ?

B.B. : Non. Je ne crois pas du tout. Quand on joue trop, ça nous rend très fragiles : je ne suis pas sûre qu'on puisse se blinder. Au contraire, ça nous rendrait presque trop fragile.

C.B. : Trop poreux ?

B.B. : Oui. À fleur de peau sur beaucoup de choses. Je pense que c'est le cas pour nous tous. Non, je ne crois pas qu'une routine puisse s'installer là-dedans. Dans le fait d'écouter la musique, la routine peut exister. Dans le fait de regarder les chevaux. Eux, ils ont cette vraie peau, c'est la peau des chevaux qu'on a vus, mais il n'y a pas de chair derrière. La chair vivante, je ne crois pas qu'on puisse s'habituer à la toucher. Je crois qu'elle porte en elle quelque chose de bien plus sensible et je ne crois pas qu'elle puisse mentir. On ne peut pas mentir par la peau.

C.B. : Cela résonne avec un terme qui me questionne beaucoup, qui est celui de justesse. Comment l'entends-tu ?

B.B. : On s'interroge là-dessus aussi. Le problème avec ce mot, c'est qu'il sous-entend un référent, bon ou mauvais. C'est ce qu'on cherche, mais il faudrait trouver un autre mot. Parce qu'au final, quelqu'un qui a la plus mauvaise interprétation pour moi va peut-être toucher profondément quelqu'un !

C.B. : En tant qu'interprète, est-ce que la travailles ?

B.B. : Je crois que justement je cherche à pouvoir être lue, ou interprétée, par le plus grand nombre de personnes différentes. C'est un ressenti plus qu'une chose : j'essaie d'échapper à l'explication. Il y a des choses qui me fascinent toujours, que je fais surtout en recherche au studio mais que j'essaie aussi d'appliquer sur scène. De toutes petites choses. Par exemple, demander à quelqu'un d'être sur un plateau et de ne rien faire : c'est peut-être le plus difficile, et pour moi le plus intéressant. Attendre. Ou juste être là : il y a plein de façons de le faire ! Une façon « forte », une « photo-image »…

Je suis à l'affut aussi de ces moments où quelqu'un finit de présenter quelque chose, peu importe quoi : ce moment où la personne finit, et lâche quelque chose dans son corps. C'est une fraction de seconde, ensuite il y a la reconnaissance et il re-devient lui. Mais ce moment-là, entre ce qu'il a voulu montrer ou jouer et où il lâche la tension dans son corps, ce moment-là, extrêmement petit, me fascine. Pour moi c'est le moment où il est le plus juste. Après il re-devient lui dans nos jeux sociaux, comme là quand je te parle je suis dans un jeu social, je ne serais pas la même si j'étais toute seule dans mon jardin, ou au réveil… Mais ce moment *entre*, je le trouve fascinant parce que c'est pour moi là où tout est possible.

Un autre exemple : si j'ai du texte, un vrai texte, je cherche le trouble du moment où je vais prendre la parole. Tu sais que tu vas parler, tu as ce timing, mais la suspension juste avant c'est un état de présence qui me trouble. C'est comme être entre deux chemins. Donc parfois j'essaie de chercher ça en scène. Par exemple le moment où on fait ça [*elle reprend un geste du spectacle, celui de se frapper la poitrine du plat de la main*] trois fois après les phrases, j'essaie de jouer — il n'y a que moi qui le vois ! — à lâcher, ou bien à trouver cet endroit du démarrage d'un texte. Ces moments où on lâche une chose pour aller à une autre : pour moi ce sont presque ces moments-là qui sont l'essence même de notre présence. L'esprit est tellement sur un chemin que la présence du corps à ce moment-là me fascine.

C.B. : C'est presque comme une latence ?

B.B. : Oui presque. Je trouve ça sublime. Elie par exemple peut souffrir beaucoup de cet espèce d'autisme dans lequel il cultive un clown qui est sublime. Mais je me souviens des moments où il commençait à craquer parfois, à rire de lui. Ce moment juste avant le rire, quelque chose s'ouvre et se lâche en lui. Je trouve ça vraiment beau. Donc je dirais que je m'amuse à m'exercer à ce genre de choses un peu bizarres pendant qu'on joue.

C.B. : C'est comme une ligne que tu te donnes en plus ?

B.B. : J'essaie de me perdre, encore une fois. Si tu te verses un verre, tu es toujours en train de penser à plein de choses autres. On n'est jamais totalement concentrés sur ce que l'on fait. Et c'est ce qui parfois me fait un peu peur au théâtre : de plonger dans un truc qui est monocorde, alors qu'on n'est jamais monocorde. Ce que j'aime avec Alain, c'est qu'il ne définit jamais : il laisse les choses s'entremêler pour justement ouvrir toute cette palette. Pour reprendre l'exemple des chevaux : je laisse faire ce qui se passe, les échos qui viennent, mais surtout sans me dire « Ah ! Ce sont des chevaux morts ». Parce que ce ne sont même pas des chevaux morts. C'est une sculpture avec de la peau de cheval mort. Il ne faut pas surajouter quelque chose. Je crois que les lignes sont assez riches pour les laisser parler. Et la justesse dans le jeu ne peut pas, je crois, ou aurait du mal à se définir. Si elle se définit, on la tue.

C.B. : Tu l'envisage collectivement ou individuellement ?

B.B. : Je crois que c'est chacun pour soi. On n'en parle pas d'ailleurs. Si, avec Elie, mais en tant qu'amis. On n'en parle pas dans le travail.

C.B. : Ce serait un travail plus intime ?

B.B. : Oui, ce sont des chemins personnels. Je pense qu'on se pose tous ces questions-là mais qu'on n'en parle pas. Peut-être tant mieux. Alain ne la définit pas et peut-être que c'est ce que j'aime : il nous laisse nous perdre. Tu vois comment il travaille, c'est quelqu'un qui a beaucoup de confiance en nous et dans les chemins qui vont se faire. Il nous apprend à nous parler entre nous, il ne nous dirige pas.

C.B. : Tu parlais lors de notre dernier entretien de chercher une autre façon de regarder pour interpréter *nicht schlafen* : tu cherchais à remettre le quatrième mur, à chercher une autre façon de se relier au monde. Où en es-tu de cette recherche ?

B.B. : Pour la « Deuxième », on projette et c'est très frontal, très classique. Mais pour le reste… Ce n'est pas facile. Par exemple dans les « phrases », j'essaie d'avoir autant de regards portés dans la salle que sur les rideaux, j'essaie d'imaginer un manège de chevaux, de ne pas fixer le regard. Mais c'est un gros mensonge, on ne peut pas s'empêcher de savoir que le public est là. C'est comme Samir qui veut maigrir et qui cache son chocolat chez lui. Tu peux te mentir, mais tu le sais ! C'est ce que les animaux font bien mieux que nous, et du coup ils ont une présence plus grande…

C.B. : L'exposition aux regards est-elle en lien avec cette tentation de la projection que tu évoquais tout à l'heure ?

B.B. : Oui, se laisser être regardés. Et puis aussi des fois, savoir. En fait, dans cette recherche de justesse, on peut s'autoriser parfois à être moins juste. Sans juger, parce que ça, ça casserait tout. C'est une petite balade quand même hein ! Je ne suis pas sûre que ce soit une ligne droite, il y a des hauts et des bas.

C.B. : Une dernière question, sur le duo entre Dario [Rigaglia] et toi, qui pour moi est l'endroit d'une féminité et d'une sensualité qui est mise en exergue d'une autre façon que dans tout le reste de la pièce, comment s'est-il construit et comment le vis-tu dans la pièce ?

B.B. : Il s'est construit sur féminité/masculinité. Avec Dario on a des visions très différentes, ce n'est pas simple pour moi. Il essaie de mettre de plus en plus de couches, des petites choses [*elle attrape un bout de mon t-shirt, comme pour taquiner*]. C'est dur, je dois accepter qu'il cherche là-dedans mais moi je préfère lutter contre ça. Il y a déjà un homme et une femme, on a des gestes de corps à corps, de peau à peau, donc ce n'est pas forcément nécessaire pour moi. Mais bon, c'est très intime. Quelqu'un comme Romeo [Runa], avec qui j'ai dansé en duo, on dansait ensemble et point barre, il n'y avait rien d'autre que nous et nos corps. Là, il cherche à ajouter quelque chose. J'essaie de le perturber un peu. Je lui parle vraiment, et j'essaie de le dérouter parce que des fois je sens qu'il danse avec moi mais en représentation. Alors j'essaie de le ramener à moi, je lui pose des questions qui vont le perturber. C'est arrivé qu'il vienne me voir après et qu'il me dise « mais c'est quoi, tu me parles vraiment ou… » et je lui dis « bien sûr je te parles vraiment » [*rires*] « Mais ça fait partie du jeu ou… » et je dis « oui je crois ». C'est très court en fait, ça passe vite, c'est très fugitif.

C.B. : Oui, pourtant j'ai l'impression que c'est une bascule dans le spectacle

B.B. : Oui, aussi parce que c'est la Quatrième Symphonie, qu'il y a plus de tendresse d'un seul coup : on entre dans une autre veine. Et le duo on ouvre ce passage, en plein milieu du plateau. Donc oui.

C.B. : Tu es la seule femme dans une distribution d'hommes, comment le vis-tu ?

B.B. : Je suis contente d'être là. Que ce soit moi ou une autre femme, je suis persuadée que ça ouvre les lignes de la pièce qu'il y ait une femme. J'en suis convaincue. Sur la tournée parfois, je suis contente quand il y a une présence féminine, Valérie [Desmet] en tourneuse… Ce n'est pas la même chose ! Mais leur pudeur me touche. Ils sont maladroits ces hommes, mais ça me touche beaucoup. J'ai eu un chagrin d'amour quand on a commencé à tourner. J'ai perdu l'homme avec lequel je me disais, peut-être on peut marcher, il est parti parce qu'il n'a pas supporté la distance. Et la façon dont j'ai senti ce groupe tenter de me soutenir mais sans trop le montrer, c'était très beau, ou très touchant. Je parle beaucoup de ces questions-là avec un ami qui est toujours obsédé par cette différence hommes/femmes. Maintenant que je ne suis qu'avec des hommes, je me pose plein de questions ! Il me disait que si on met des femmes ensemble, si elles s'apprécient, elles vont tenter de s'organiser, alors que les hommes ne vont pas pouvoir s'empêcher de dire « qui est le plus fort ? » La comparaison, le fait de s'interroger sur qui est le plus fort, le mieux coté… Il me disait que les femmes n'ont pas ce stade obligatoire… Je ne sais pas si ça existe ou pas, mais je trouve ça intéressant de se poser la question. Parce que finalement ça rejoint le bouquin de Philipp Blom sur les hommes qui cherchent leur place, et tout ça[35]. Je suis surprise souvent de me rendre compte que ça existe beaucoup plus que ce que je réalisais. Sur la masculinité et le rôle qu'ils ont dans la société. Je trouve ça assez troublant.

[35] Philipp Blom, *The Vertigo Years*, *op*. *cit*.

Entretien avec Anne-Charlotte Bisoux — 9 mars 2018

Cet entretien avec Anne-Charlotte Bisoux s'est tenu en visio-conférence le 9 mars 2018 au matin.

Claire Besuelle : Avant de vous questionner plus spécifiquement sur votre expérience de danseuse dans *AH/HA*, je commencerai par une question un peu plus générale qui porte sur votre formation. Dans votre activité de comédienne et de danseuse (je ne sais pas comment vous vous définissez), qu'est-ce que vous estimez garder avec vous de votre formation initiale ?

Anne-Charlotte Bisoux : Alors moi en fait j'ai une formation un peu particulière, parce que j'ai commencé avec le conservatoire de théâtre à Bruxelles, puis j'ai fait un Erasmus à Gand, qui est une petite ville flamande à 60 km de Bruxelles[36]. Là on avait pas mal de cours où on ne faisait que des impros [improvisations] physiques. C'était vraiment très intense physiquement. On avait aussi des cours de yoga, et d'endurance à côté. En travaillant sur cette physicalité-là il y a un truc chez moi qui s'est dégagé, c'était super fort. Quelque chose dans le jeu qui exponentiellement s'est… révélé.

Mais en sortant de l'école je me suis retrouvée dans des projets qui étaient très chouettes, mais qui étaient fort à nouveau du théâtre « de texte ». Plus rien à voir avec toute la dimension physique, alors que c'était justement ça qui m'avait intéressée à l'école. Moi je m'étais dit qu'automatiquement il y allait y avoir un suivi après, mais non. Donc par moi-même je me suis mise à chercher plus de workshops de danse alors que bon, je n'avais jamais fait ça en dehors de ces quelques cours physiques, qui n'étaient pas vraiment non plus de la « danse »…

C.B. : Comment ça ?

A-C.B. : Les cours de danse qu'on avait à l'école, c'étaient des cours de danse africaine, et des cours d'« expression corporelle », dans lesquels on continuait les impros physiques qu'on avait commencées dans les autres cours, mais plus librement, de façon plus abstraite je dirais. Donc ce n'étaient pas des cours formels, avec une technique précise. Mais, avec juste ça comme bagage, j'ai quand même commencé à chercher des workshops de danse. Et je suis arrivée chez Lisbeth Gruwez. Là, j'ai eu la même sensation de révélation qu'en arrivant à l'école à Gand. C'est qu'en fait le physique l'emporte, c'est moins cérébral en fait. C'est quelque chose qui se retrouve tellement dans le théâtre, cette « cérébralité », et pour moi elle n'est pas forcément intéressante. Ou moins, en tous cas. J'ai envie de partir d'abord du physique, pour ensuite aller chercher d'autres choses…

C.B. : Vous avez rencontré le travail de Lisbeth Gruwez par ce workshop ?

A-C.B. : Oui, je me suis inscrite au workshop avant même de voir un spectacle [*rires*]. Ce n'est qu'après que j'ai découvert *It's going to get worse and worse and worse…* Donc oui, elle a donné plusieurs workshops en fait cette année-là, à Anvers[37]. Moi je l'ai re-contactée après, parce que j'avais adoré travailler avec elle. C'est là qu'elle m'a prévenue de l'audition qui allait se tenir, et j'ai été prise suite à cette audition — qui était d'ailleurs sous forme de workshop, d'environ une semaine je crois.

---

[36] Anne-Charlotte Bisoux est licenciée en art dramatique du conservatoire royal de Bruxelles en 2007. Elle part en 2006 pour une année d'Erasmus à la Hogeschool de Gent. Elle poursuivra sa formation dans cette même école jusqu'à l'obtention d'un master en art dramatique en 2011. La formation, sur le site de l'école, dit s'attacher à évoluer en « fonction des besoins de la scène contemporaine » et notamment que « ce monde en perpétuel changement a besoin d'un nouveau genre de créateurs de théâtre ». Les intervenants sont des acteur·rice·s du monde de la création contemporaine flamande, on y retrouve Alain Platel, Elsie De Brauw, Marc Vanrunxt pour ne citer qu'eux. Les descriptifs des contenus de formation semblent en effet accorder une grande place aux disciplines corporelles, pour témoins les deux cours obligatoires « entraînement physique et contrôle du corps » et « danse et langage corporel » (source : https://schoolofartsgent.be/nl/onderwijs/opleidingen/drama, consulté le 23 juillet 2018).

[37] En 2012-2013.

C.B. : À quoi était dû votre sentiment de reconnaissance entre le travail que proposait Lisbeth Gruwez dans le workshop et ce que vous aviez pu traverser à l'école ?

A-C.B. : Lisbeth partait pour ce projet-là du rire et du clown, de ce que ça engage… Attendez, je remonte un peu dans mes souvenirs… Oui, alors quand je suis arrivée dans ce workshop, je ne comprenais rien [*rires*]. Le premier jour, je me disais : « mais qu'est-ce qui se passe ?! Qu'est-ce qu'on fait ?! ». Et puis le troisième jour j'ai eu un déclic et je me suis plongée dedans. Là, je me suis tellement amusée, avec ces trucs de clown. Je me rappelle qu'on se mettait de la crème nivea… Enfin on jouait avec rien en fait. Et tout devenait jeu.

Et c'était un peu le principe que j'avais trouvé en arrivant dans cette école à Gand : tout devient matière pour le jeu, tout devient possible en fait. N'importe quoi, n'importe quelle situation, n'importe quel personnage. C'est de l'ordre du jeu d'enfant, du pur ludique. Et ça va avec : ne pas être dans la pensée. Dans les impros, on pouvait délirer complètement. C'est vraiment mon souvenir du premier workshop.

Et en même temps c'était très fin comme travail. Le rire comme base ça oblige à ça : pour explorer comment « s'amuser » et faire rire l'autre, on doit s'obliger à ne pas le chercher *volontairement*, le rire. Parce que dès qu'on veut faire rire l'autre, c'est foutu [*rires*] ! On a passé du temps à décortiquer tout ça, de manière très naïve aussi, parce qu'on rentrait tous en même temps dans cette matière-là. On était vraiment en train de découvrir, on ne savait pas où on allait et c'était vertigineux et très excitant aussi. Bien sûr, elle avait déjà quelques éléments, quelques idées… Mais nous, on ne savait pas ce qu'on faisait, c'était vraiment : « WOOOOH ». Et j'ai beaucoup aimé cette dimension-là du travail.

C.B. : Vous parliez d'éléments et d'idées qu'amenait Lisbeth, est-ce que vous pourriez les décrire ?

A-C.B.: Dès le premier workshop il y avait tout le travail sur le *shaking*[38]. On a tous commencé avec ça, le *shaking shaking*, pour trouver les émotions en fait. Pour trouver ce moteur du rire, aller le chercher loin, en profondeur. Oui c'était vraiment intense, la matinée en fait on ne faisait que ça. Et puis elle avait cette idée du *laugh in movement*, le rire en mouvement…

C'est surtout pour le deuxième workshop je crois qu'elle a apporté avec elle ces images plus précises, très claires même parfois. Comme cette dernière scène où on évolue tous au ralenti. Ou le *pop-corn*, quand on se met tous à rire en petites explosions, ça aussi, c'est venu assez vite.

Et puis les personnages se sont dessinés, mais ça c'était pendant les répétitions, quand on a vraiment commencé le processus de création de la pièce. Sinon on travaillait beaucoup en impros collectives, avec le groupe. Des impros clownesques. On travaillait aussi avec certaines inspirations comme Bruce Nauman[39], il me semble qu'il y avait un livre qui traînait et qu'on s'inspirait de certains exercices… Pour le Grünewald[40], l'espèce de rire au ralenti à la fin, cette image-là aussi vient d'une référence de Lisbeth mais je ne sais plus laquelle… C'est vrai que ça remonte maintenant !

C.B. : Mais c'est aussi très intéressant de savoir justement ce qui vous reste en mémoire ! J'aimerais revenir sur la dimension clownesque que vous avez évoquée à plusieurs reprises. Qu'est-ce que vous entendez exactement par là ?

A-C.B. : On est vraiment partis de ces exercices de *shaking*, et de *laugh in movement*, ces mouvements du rire… Et il y a une prof de « yoga du rire » qui est venue nous donner des cours pendant tout le deuxième

---

[38] Ce que Lisbeth Gruwez appelle ailleurs le « secouage », et qu'elle décrit comme une oscillation constante du centre de gravité du corps sur la verticale, initiée par les pieds et le centre, voir l'entretien avec Lisbeth Gruwez, p. 111.

[39] Sculpteur et vidéaste américain, auteur notamment de l'installation vidéo *Clown Torture* en 1987, qui fait coexister plusieurs représentations de clowns traditionnels (nez rouge, maquillage blanc, chaussures démesurées et costumes rayé) filmés dans diverses situations (boucles de gestes tels que faire coucou avec les mains ou remuer les pieds ; discours menaçant en gros plan ; plan américain le montrant en train de faire tenir un balai en équilibre dans sa main ; ou encore longue séquence le montrant en train de feuilleter un magasine aux toilettes). Les vidéos sont diffusées sur différents postes de télévision, dans différentes orientations, le tout étant accompagné d'une bande-son bruitiste faite de voix humaines à la limite du cri et de sons industriels. Plus d'informations : https://publicdelivery.org/bruce-nauman-clown-torture/ [consulté le 22.02.21]

[40] C'est le nom de l'une des séquences de la pièce, pendant laquelle les danseur·euse·s évoluent dans un extrême ralentissement du geste, ne formant à eux cinq qu'une seule corporéité, fondant les un·e·s dans les autres.

workshop. C'est ce genre de thérapeute de yoga du rire, qui fait tout pour retrouver le rire chez certaines personnes chez qui c'est bloqué… Elle nous a emmenés prendre un cours et il y avait un truc qui ressortait de ça qui était hyper comique. Enfin c'était hyper absurde, on se retrouvait dans cette situation complètement complètement bizarre à avoir tous le fou rire, à jouer avec des ballons, enfin des trucs vraiment… Ça n'avait rien à voir avec le clown comme technique de jeu, mais ces exercices et les situations étaient assez dingues [*rires*]. On s'est de nouveau retrouvés avec cette femme-là plus tard, et pendant les répétitions, on est fort partis de ces exercices de *laugh in movement* qu'elle nous avait transmis. Ça nous a aussi poussés à partir pas mal de nous-mêmes en fait. De ce qui chez chacun de nous provoque ce *laugh in movement.* On a vraiment cherché dans cette direction-là.

C.B. : Est-ce que c'est en partant de ça que se sont construits les « personnages » dont vous parliez tout à l'heure ?

A-C.B. : Oui. Ça c'est passé pendant les répétitions davantage que pendant les workshops. Pour moi, et c'est vraiment ma vision des choses, le moment du choix des costumes a vraiment marqué les cinq caractères très différents qu'on a construits, avec chacun notre style.

C.B. : Lisbeth m'avait raconté que vous aviez choisi ces costumes vous-mêmes, comment ça s'est passé pour vous le choix de ce costume-là ?

A-C.B. : Oui, ah oui… [*elle soupire et prend un long temps de réflexion*]. Le mien est assez… Enfin je ne sais pas, il est un peu bizarre, pas vraiment comme les autres. Il a quelque chose d'un peu masculin comme ça, qui se démarque un peu des autres… D'ailleurs j'avais une crainte par rapport à ce costume, que je trouvais un peu bizarre en fait. J'ai toujours eu cette espèce de crainte. Et puis finalement tout le monde me disait « mais non, c'est génial, arrête de… » [*rires*].

C.B. : Votre crainte était liée à l'étrangeté ?

A-C.B. : Ouais peut-être…Je ne sais pas, peut-être ce côté un peu masculin, je ne sais pas, un truc vraiment bizarre… Mais finalement il m'a vraiment aidée à construire ma ligne ce costume. Mais je ne sais pas trop comment définir ce personnage en fait…

C.B. : Ou juste nommer les sensations ou les images qui y sont rattachées pour vous ?

A-C.B. : Oui, oui oui oui… [*rires*] Je n'arrive pas à mettre des mots là-dessus. C'est une drôle de question parce que pour moi, on est fort partis de nous-mêmes. Donc je ne saurais pas trop dire à quel moment les personnages ont émergé vraiment. Et j'en reviens à ce moment du costume, où pour moi le caractère s'est vraiment mieux dessiné. D'un seul coup il y avait la *petite étrange* de mon côté, et puis Lisbeth qui est plus sombre et *hipster* à la fois, Lucius en jeans années *septante* [soixante-dix]… Différents tons, différents caractères qui se croisent…

C.B. : Ce que j'essaie de comprendre c'est comment vous avez fait, dans un processus où vous êtes beaucoup partis de vous, pour dessiner quelque chose qui devient ce que vous appelez un « personnage », qui est donc extérieur à vous…

A-C.B. : Pour moi c'est hyper dur à définir vu que justement ça passe par le physique et pas par le psychologique. En mots, ça devient très difficile à exprimer, même si c'est intéressant de chercher [*rires*] Pour moi ça part d'un truc que j'ai en moi, et… [*rires*] mais comment définir ça, c'est… *waooh*… Peut-être vraiment ce rapport à l'étrange et au rire. Tout un côté un peu « malsain » peut-être, cette petite étrange qui regarde comme ça, de biais… Et puis ça passe aussi par le rapport avec les autres. C'est ça qu'on recherche aussi, il y a comme des mini-histoires qui se passent entre les personnages dans les regards, les façons de

marcher. Ces espèces de mannequins qui sont comme posés dans l'espace au début de la pièce, qu'est-ce que ça raconte : est-ce qu'ils se rejettent ? Est-ce qu'ils s'aiment ? Et quelque part les chose se re-définissent et se re-jouent à chaque spectacle. Les choses sont définies mais la structure laisse beaucoup de place à l'impro, dans le sens où les relations peuvent vraiment changer. Ou pas, évidemment il y a des trucs qui se retrouvent à chaque fois !

C.B. : Pour vous, quels sont les éléments qui restent ?

A-C.B. : Il y a une sorte de petite histoire qui se crée dès le début avec Lucius [Romeo-Fromm]. Un petit jeu, un peu de séduction mais sans être très clair non plus… Ça reste léger, et cette histoire-là se retrouve dans la fin en fait. Avec Lisbeth c'est toujours différent, avec Mercedes [Dassy] aussi. Ensuite, dans les *pop-corn* chacun part en délire en même temps, et tout le groupe se retrouve. Et puis il y a la scène, allez, où on s'embrasse tous, là c'est encore autre chose.

D'ailleurs c'est vrai que les personnages sur ces moments-là sont très présents, mais je réalise aussi, enfin j'ai l'impression, que ça change d'une scène à l'autre. Et puis il y a la scène du *despair,* où on cherche vraiment un clown dans l'exagération, entre le film d'horreur et le désespoir tragique. Le moment où le clown devient tellement clown que c'en est vraiment horrible. C'est la scène où ça commence très très lentement, moi j'arrive et je fais un « oh[41] ! »

C.B. : D'ailleurs comment est venu ce « oh ! » ?

A-C.B. : [*rires*] Ça c'est venu très très tôt je crois dans les répétitions. Il y avait un truc qui revenait souvent chez moi, qui était quelque chose comme de l'étonnement ou de la surprise. Je crois que c'est Bart [Meuleman], le dramaturge, qui a proposé : « pourquoi tu ne ferais pas carrément un "oh", un vrai "oh" ? » Et à partir de là, c'est parti en délire et on l'a repris dans cette scène-là.

C.B. : Quand vous rejouez la pièce maintenant, comment vous vous y préparez ?

A-C.B. : Déjà j'ai besoin d'être dans une bonne condition mentale et physique. Ce n'est pas un truc comme ça, que je peux jouer sans préparation… Ce n'est pas simple dans le sens où ça demande un effort, quand même, et surtout une super forte concentration. Il faut vraiment être *là* à chaque seconde, sinon tout le truc est parti… Il n'est pas question de se dire : « ah là, pendant cinq minutes je me repose, j'ai besoin de souffler un peu » ! Donc beaucoup de concentration, et avant un moment de calme.

D'ailleurs on fait souvent on fait des séances de qi gong, de shibashi tous ensemble. Ça nous permet de trouver une vraie concentration de groupe. Le groupe se met à se concentrer à ce moment-là, un peu avant la pièce, et ça c'est vraiment hyper important. Et sinon, pour cette histoire des *pop-corns,* chacun a ses mouvements, ce sont vraiment des séquences que chacun a inventées pendant le processus de création. C'est aussi un peu mêlé d'impro, mais il faut quand même quelques petits bagages de mémoire.

C.B. : Lisbeth parle beaucoup de l'état de transe, notamment pour ces trois pièces du tryptique. Est-ce que c'est un terme dans lequel vous vous reconnaissez par rapport à votre expérience de danseuse dans *AH/HA* ?

A-C.B. : L'état de transe ? Oui ! Pour moi dans la pièce on recherche d'où vient le rire, comme je le disais au début. Cet exercice de *shaking* nous met dans un état de transe, nous, déjà, du moment zéro jusqu'à la fin. Donc il y a vraiment cet état de transe qui arrive, à chaque fois. Après la question c'est comment on définit la transe ! C'est toujours particulier, il y a toujours ce moment qui se produit où le mouvement devient incontrôlable. C'est un état physique très fort… extrêmement fort. Qui est à la fois incontrôlable, mais qu'il faut contrôler parce qu'on est quand même dans une pièce et en train de faire un truc ensemble, donc c'est important de ne pas complètement partir dans son propre délire à soi, tout seul…

---

[41] Voir la description de ce geste dans le paysage consacré à Anne-Charlotte Bisoux, volume principal, pp. 220-238.

C'est un état de transe à la fois personnel et *avec* les autres. Je crois que c'est vraiment ce qu'on essaie de communiquer au public. Parfois on voit les gens qui se mettent à faire du *shaking* comme ça avec nous… [*rires*] Il y a ces rires qui peuvent partir aussi parfois, des gens qui sont complètement pris par le truc. Et ça c'est génial.

Et maintenant que j'en parle, je crois que c'est un peu cette dimension de transe qui m'a appelée au projet. J'ai l'impression que c'est souvent présent sur la scène. Je me pose la question en fait. Parce que je travaille sur un autre projet, et on est aussi dans cette quête de spiritualité. On cherche comment toucher du doigt la perdition dans laquelle tout le monde se trouve — en tous cas j'ai l'impression — comment traduire cette quête de sens sur le podium, par le théâtre, par les images qu'on peut créer au théâtre. Par les histoires ou le mouvement, comme ça s'est fait avec *AH/HA*. Et la recherche d'un état, oui de transe, se pose à nouveau dans ce processus.

C.B. : Et vous reliez cette recherche en tant qu'interprète à la nécessité d'en communiquer quelque chose ou d'en partager quelque chose avec le public ?

A-C.B. : Ah oui oui oui. Il y a une fille que j'ai rencontrée la semaine passée, après le spectacle, et qui disait : « oh j'avais trop envie de faire l'amour après », elle était vraiment complètement… Enfin c'est génial ! [*rires*] D'arriver à ce que ça dépasse le cérébral chez les gens qui regardent aussi !

C.B. : Vous reliez l'état de transe au *shaking* dans *AH/HA*, et plus tôt dans notre entretien vous me disiez que le *shaking* était aussi un moyen d'aller trouver l'émotion. Est-ce que vous pourriez revenir sur ce rapport à l'émotion ?

A-C.B. : Le rapport à l'émotion, à l'émotionnel, ce côté catharsis est très présent dans *AH/HA*. Sur le podium on lâche, tout est permis, et donc les émotions aussi. Je crois que les émotions arrivent justement quand cette part très physique est engagée. Pour moi en tous cas ça relâche plein de trucs, tout un côté limite inconscient se révèle.

Il y avait une autre pièce, qui est un peu le début de mon parcours vers la danse où je jouais une fille, une gosse, c'était avant *AH/HA*, en 2010. Je jouais une fille de 8 ans, et il y a des gens qui croyaient que j'étais vraiment gosse [*rires*]. On travaillait avec beaucoup de maquillage pour créer des choses comme des masques. C'était chargé émotionnellement, vraiment très fort. Sans le vouloir, et en même temps en le voulant, je m'étais retrouvée avec un rôle physique, parce que je ne parlais pas, c'était une enfant muette. Je m'étais retrouvée dans cette partition physique où il fallait que je me démerde juste avec le corps. Et à la fin il y avait ce chant, presque des pleurs, un chant complètement désarticulé, juste des consonnes et des voyelles. Là, à chaque fois, toutes les émotions arrivaient. Elles sont là et de toutes façons on travaille avec le physique. Je ne sais plus d'où j'avais entendu ça mais émotion ça vient de « *en motion* », en mouvement, enfin, étymologiquement ça vient de la même racine. Et « en mouvement », ça peut être n'importe quoi, ça peut se traduire dans un geste visible et physique, mais ça peut aussi être un changement subtil alors qu'on reste immobile. C'est aussi le mouvant, et l'imprévu.

C.B. : Vous continuez à travailler sur des projets plus « traditionnels » ?

A-C.B. : Oui, d'autres projets sont en cours, c'est un peu un mix entre théâtre, texte et mouvement.

C.B. : Vous arrivez à injecter votre pratique du mouvement dans votre rapport à la parole et au texte ?

A-C.B. : [*rires*] J'essaie !! C'est ça un peu ma recherche… C'est de nouveau très lié à l'impro. On travaille en petit collectif qu'on a monté à quatre, pour l'instant ça s'appelle les Poneys mais c'est pas du tout officiel. En fait on a plein d'idées qu'on note, qui sortent aussi des impros, genre « jouer les *Trois Sœurs* », « jouer un entretien d'embauche », « une scène dans un café »… Enfin plein d'idées comme ça, et aussi des déguisements, des accessoires, des perruques… Des choses complètement débiles aussi. Et le fait de lier les

deux, de lier et les costumes qui n'ont rien à voir et les *Trois Sœurs* et de se lancer dedans, ça donne lieu à des rencontres… incongrues.

Entretien avec Elsie de Brauw — 28 janvier 2018

Cet entretien avec Elsie de Brauw s'est déroulé le 28 janvier 2018, par visio-conférence. Nous nous étions croisées lors d'un de mes séjours à Gand en 2016, mais n'avions pu trouver le temps d'échanger longuement. L'entretien s'est déroulé en anglais.

Claire Besuelle : Je voulais m'entretenir avec toi, non seulement parce que tu as joué dans *tauberbach* d'Alain Platel, mais aussi parce que tu as un parcours très intéressant au sein de la « Vague Flamande », comme on l'appelle. Je commencerai par une question générale : de nombreux propos mettent l'accent sur la qualité de la « présence » et de la physicalité des acteurs et des danseurs flamands. Comment appréhendes-tu cela de l'intérieur ?

Elsie de Brauw : J'ai commencé ma carrière avec la compagnie Hollandia[42], dans les années quatre-vingt-dix, et nous jouions principalement dans des lieux qui n'étaient pas pensés pour le théâtre. Nous avons joué dans des usines désaffectées au sol déformé par des cratères, dans des églises, des endroits en pleine campagne qui n'étaient pas conçus à la base pour accueillir du théâtre. C'étaient d'immenses, d'énormes bâtisses, sans aucune commodité pour jouer, ce qui implique : pas d'acoustique, pas de scène… Donc nous devions tout construire nous-mêmes.

Je crois que mon « éducation physique » a vraiment commencé là. Nous devions avoir une connaissance physique intrinsèque pour jouer dans ces conditions-là. Il n'était pas envisageable de nous contenter de nous lever, et de parler ; il nous fallait être pleinement conscients de ce que nous voulions dire, il nous fallait de la clarté dans notre expression physique pour montrer ce que nous voulions montrer. De plus, Hollandia a été fondée par Johan Simons, qui est danseur au départ, et Paul Koek, qui est musicien. Aucun des deux n'était vraiment dans le théâtre en mode « Tiens-toi droit et dis ton texte ». Il y en avait un qui appréhendait la scène par les oreilles et l'autre par le corps, et ces deux éléments ont donné une forme physique et musicale au travail de jeu.

C.B. : C'était le début de ta carrière?

E.D.B. : Oui, c'était à l'issue de ma scolarité. A l'école, j'ai eu droit à ma dose de travail psychologique comme on dit, à explorer qui je suis et « *blablabla* ». Quand je suis arrivée à Hollandia, j'ai découvert le travail, le vrai. Je devais y engager mon corps pleinement, pas seulement ma tête. J'ai dû apprendre à écouter, à placer mon corps dans l'espace.

C.B. : As-tu bénéficié d'un entraînement spécifique avec la compagnie?

E.D.B. : Absolument. Paul Koek nous a bien initiés à la musique « moderne », on a écouté bon nombre de compositeurs comme Messiaen, Varèse[43]… Et avec Johan [Simons]… On a fait beaucoup de pratique : tous les matins un entraînement physique. Nous étions à la campagne, dans le nord de la Hollande, non loin de ces usines où nous jouions. On courait à travers champs, on jouait au volley, beaucoup d'activités très physiques. Comme je t'ai dit, ces endroits où nous nous produisions étaient le royaume des courants d'air, il y faisait froid, très froid et c'était raide de jouer dans ces conditions-là. Il fallait qu'on s'endurcisse, qu'on se muscle, qu'on soit forts [*rires*]. Mais plus que tout, je pense aussi que parce que Johan était danseur, il accordait une attention toute particulière au langage du corps. Il cherchait toujours à faire dire par le corps quelque chose que le texte ne disait pas déjà… Il ne voulait pas que le corps …

---

[42] La compagnie Theatergroep Hollandia est fondée en 1985 par Johan Simons (danseur, acteur et metteur en scène) et Paul Koek (percussionniste), avec pour objectif de décentraliser les productions théâtrales et leur diffusion des centres urbains aux campagnes néerlandaises.

[43] Olivier Messian et Edgar Varèse, deux compositeurs de musique contemporaine français.

C.B. : … se contente d'illustrer le texte, peut-être?

E.D.B. : C'est tout à fait ça. Souvent, aujourd'hui — et je vais vraiment passer pour une vieille ringarde en disant ça — quand je rencontre des troupes plus jeunes, en Hollande particulièrement, je vois beaucoup de spectacles qui se rapprochent du « cabaret ». Les acteurs se présentent face au public, et ils se contentent d'illustrer le texte avec leurs corps. Du genre, c'est l'Amour avec un grand A… Alors leurs corps forment un grand A ! Ils restent en surface. L'expression physique nous offre tellement de possibilités pour raconter tant d'autres histoires, pour donner de la profondeur à l'histoire, en révéler un aspect qui peut être beaucoup plus vulnérable ou beaucoup plus… ce que tu veux en fait ! Johan et Paul cherchaient dans une autre direction.

C.B. : Sur quel genre de textes travaillais-tu avec eux?

E.D.B. : On a commencé par tous les classiques de la Grèce antique : *Prométhée, Les Perses*... Les histoires de la mythologie grecques, dans nos bâtisses rudes et rustiques. On n'utilisait pas de micro non plus à l'époque, il fallait donc vraiment projeter sa voix [*elle le fait en parlant, articulant distinctement, à l'excès, et faisant résonner sa voix dans sa poitrine*], on ne pouvait pas parler normalement. Il fallait être naturel, mais on ne pouvait pas s'exprimer de manière naturelle. Il fallait parler… comme… ça [*elle continue à illustrer par sa façon de s'exprimer, puis revient au ton décontracté de notre conversation*]. Inévitablement, ça rendait toujours la chose un brin artificielle.

C.B. : Tu viens de dire qu'« il fallait être naturel, mais qu'on ne pouvait pas s'exprimer de manière naturelle. » Peux-tu développer cette idée, et cette distinction que tu établis entre « être naturel » et « faire les choses de manière naturelle » ?

E.D.B. : Je pense qu'il y a un malentendu si l'on pense que l'on est « naturel » uniquement dans un contexte de parole semblable à celui qu'on vit en ce moment précis. On peut parler de tant de façons différentes, et il y a aussi des façons très artificielles d'être « naturel ». Je crois que l'on peut dire des choses beaucoup plus personnelles, beaucoup plus intimes, précisément quand on ne joue pas à être « naturel » au sens de « décontracté » ou quotidien. Quand on introduit de l'abstraction à son propos ou à ses gestes, on peut exprimer beaucoup plus de choses « naturelles », au sens de « personnelles » ou « intimes ». Dans la vie de tous les jours, nous sommes beaucoup plus artificiels que ce que l'acception du terme « naturel », dans un contexte performatif, sous-entend. On parle, et on est tous en mode [*elle parle en grommelo, avec force variations de rythme, de ton ou de timbre*]. Et c'est la même chose avec nos corps. Mais sur scène, soudain, les gens deviennent très ternes.

C.B. : Et très sages ?

E.D.B. : Ah oui, totalement [*rires*] ! Je vois les choses ainsi : être naturel est davantage lié au fait d'écouter son cœur et ce que l'on ressent vraiment au plus profond de soi, plutôt que de jouer de telle ou telle façon. L'accent est porté sur le ressenti, en soi, conformément à l'état dans lequel tu es physiquement, pas d'un point de vue psychologisant. Hollandia a été une étape très importante pour moi, car c'est là que je me suis créé ma propre base, à partir de laquelle j'opère encore aujourd'hui.

C.B. : Quand tu emploies le mot « état », à quoi fais-tu référence ?

E.D.B. : Je fais référence à l'état dans lequel tu te trouves. Je veux dire que lorsque tu commences, les mots peuvent sortir de mille millions de façons différentes, et chaque soir tu peux les dire de mille millions de façons différentes. Mais l'état dans lequel tu te trouves : c'est de cela que tu vas devoir parler. C'est *de là* que tu parles. Es-tu anxieuse, es-tu libre, es-tu détendue… Détendue mais aussi affamée… [*rires*]. C'est de l'état que viennent les mots. L'état ne change pas, alors que les mots et les gestes, oui.

C.B. : Si je comprends bien, tu travailles d'abord à partir de cette strate qu'est l'état, et puis tu adaptes ton comportement au moment, à la représentation ?

E.D.B. : Oui.

C.B. : Et dirais-tu que ces états sont à la fois physiques et psychologiques?

E.D.B. : Mmmmmmm. Oui, parce que je crois que tu peux être heureux, bien que mourant de faim, ou anxieux et en proie à une migraine… [*rires*]. Cela donne beaucoup de richesse aux mots. Autrement tu n'as que les mots. Pour pouvoir t'élever jusqu'aux mots, tu dois permettre aux mots de se heurter à ton état, à l'état dans lequel tu te trouves.

C.B. : Pour atteindre la complexité dont tu parlais…

E.D.B. : Oui ! Dans la vie de tous les jours, on fait la même chose, non ? On essaie toujours d'y échapper, d'avoir l'air aussi normal que possible, comme si on ne ressentait aucune anxiété, comme si on n'avait pas faim [*rires*]. Mais sur scène, on doit donner du sens à tout ça, parce qu'on doit jouer un tout petit peu plus mal que dans la vraie vie. Il faut *montrer*. C'est là que le corps entre en jeu, parce que l'on peut introduire de l'abstrait pour montrer quelque chose de l'état dans lequel on se trouve.

Je me souviens, quand on a joué *Les Perses* dans ce grand cimetière de voitures. Il y avait un cratère dans ce cimetière, par terre, un trou vraiment immense, et sale, rempli d'eau et d'huile de vidange. J'étais une vieille reine qui avait tout perdu, son pays, ses enfants, son mari, tout quoi. J'avais un costume en papier noir, vraiment magnifique, on aurait dit de la soie. Il y a une scène où un messager vient lui annoncer que son pays est perdu. A l'annonce du messager, je sautais dans cette énorme flaque noire. Genre : c'est un désastre total, la fin de tout, il n'y a plus qu'à se tuer, et sauter dans le fleuve. Puis, quand je me relevais, tout mon beau costume était trempé, il n'y avait plus que des petits lambeaux noirs accrochés à mes sous-vêtements blancs. C'était là le signe vraiment abstrait de l'état dans lequel je me trouvais. Je me souviens que juste avant, tandis que le messager me parlait, j'effleurais du bout des doigts un long mur, un de ces vieux murs dégueulasses et délabrés qu'il y avait là-bas. Johan m'avait dit « quand tu marches à côté de ce mur, avec ta main droite, touche-le un petit peu, comme si tu devais sentir la présence du mur pour pouvoir rester debout. » Cela avait ajouté quelque chose, cela m'avait donné, à moi, mais au public aussi, cette impression d'instabilité. Ces petits signes physiques sont vraiment incroyablement importants selon moi.

C.B. : Si je comprends bien, le simple fait de sentir le mur dans ton parcours physique t'a aidée à trouver cet état d'instabilité ?

E.D.B : Oui. Quand on n'est pas solide dans sa façon de marcher, et qu'on ressent ce petit « euh », cette incertitude, c'est la raison pour laquelle on doit chercher à l'atteindre avec la main. Ça raconte une toute autre histoire. Et bien que le public puisse ne même pas le remarquer, ils le sentent à une autre strate…

C.B. : Y a-t-il quelque chose que tu souhaites ajouter concernant ton entraînement ou cette manière personnelle de te construire en tant qu'actrice au début de ta carrière ?

E.D.B. : Non, sur cette période, on a fait le tour. Oui.

C.B. : Alors si tu en es d'accord, je voudrais te poser des questions spécifiquement sur *tauberbach.*

E.D.B.: Avec plaisir. Tu as vu le documentaire ? Parce que ce documentaire relate bien toute l'expérience[44]. C'était un vrai choc pour moi [*rires*]. J'avais vu beaucoup de spectacles d'Alain [Platel], et je voulais

[44] Carine Bijlsma, *« Like it here ? » Elsie De Brauw enters the world of alain Platel,* Interakt, 2015.

vraiment en être. J'étais tellement curieuse de ce monde de la danse. Curieuse de découvrir ce qui se cachait derrière leur travail. Comment travaillent-ils ?! Parce que c'est tellement différent. Nous, les acteurs, restons longtemps assis à la table, à martyriser le texte, à réfléchir à ce que ça pourrait être, ce que ça pourrait vouloir dire, ce que l'on pourrait en faire, à quoi ça pourrait ressembler… Et pourquoi dit-elle ceci, pourquoi réagit-il ainsi, et ainsi de suite. Et puis on commence à mettre en scène, on construit, on construit encore, on fait une scène une fois, deux fois, puis on y revient pour la jouer une troisième fois, et on construit.

J'ai compris qu'en danse, quand on répète, on repart de zéro à chaque fois. On se jette simplement à l'eau et personne ne sait où ça va s'arrêter, ce que ça donne ni ce que ça apporte. Je trouve ça incroyablement courageux. J'ai aussi compris que parler, utiliser des mots a énormément de puissance. La danse est quelque chose d'abstrait, on regarde, c'est tout, et nos propres associations, nos propres pensées font le reste, c'est comme pour la musique. Mais les mots, dès qu'on emploie des mots, on commence à interpréter, avec des variations de sens bien moindres. Et dès qu'on commence à ajouter des mots à la danse, c'est difficile de ne pas expliquer, de ne pas illustrer. Quand je parle pendant que les danseurs dansent, ce que je dis explique ce qu'ils font ou ce qu'ils veulent dire au fond, ou alors les danseurs illustrent mes mots, mon propos… [*rires*] Je me souviens qu'on a eu ces conversations au sujet d'Estamira[45].

Alain, au début, voulait utiliser beaucoup des mots qu'elle employait. Elle avait été abusée par son père et j'avais appris quelques vers dans lesquels elle en parlait. Bérengère [Bodin] dansait, et je disais « J'étais la petite chérie à son Papa », ou quelque chose comme ça… Elle s'est arrêtée net et a dit « ma danse ne porte pas sur les abus sexuels, alors là, pas du tout! » ; ça ne pouvait pas fonctionner. Donc j'ai dû chercher des mots qui étaient aussi abstraits que la danse qu'ils proposaient. Ni explication, ni illustration, un langage qui venait d'eux, un monde à eux. Oh, j'ai cherché partout … Dans le grommelo, dans Beckett, bien sûr… Toutes les autres choses que j'ai pu essayer étaient trop littérales… C'était très difficile, mais au bout du compte c'était une telle marche, un tel pas en avant pour moi, incroyable…

Autre exemple, quand quelqu'un se trouvait dans une position pitoyable, ma première impulsion était de le consoler. Je restais un être humain — et c'était l'idée, que j'étais, moi, un être humain, dans ce monde étrange. Mais au début, quand nous faisions ces improvisations, je *jouais* avec eux. Après, Alain demandait comment c'était et les danseurs disaient : « elle me regarde vraiment, elle me regarde vraiment droit dans les yeux ! » Ils n'en avaient pas l'habitude, je pense que les danseurs sont beaucoup plus comme des musiciens, ils regardent « dedans » quand ils dansent. Ils ne sont véritablement que mouvement. Donc ils ne regardent pas, ils ne regardent pas vraiment, comme le font les acteurs qui eux se regardent vraiment droit dans les yeux et qui disent quelque chose *à* quelqu'un. Et qui attendent ensuite de ce quelqu'un une réponse, ou sa réaction. Pour les danseurs, la tête n'est qu'une partie du corps. Au bout du compte, la danse est beaucoup plus de domaine de l'objectivation. Il faut se débarrasser de ta tête. Et cette expérience du tâtonnement est vraiment inspirante. Ils font, c'est tout. Je me souviens le temps où on a fait des improvisations en groupes pendant trois heures, nous six au plateau, les cinq danseurs et moi, et c'est bon. Alain mettait de la musique et on commençait simplement à faire ce qu'on voulait. Au début j'étais perdue, désemparée. Parce que je voulais raconter des histoires et que je ne pouvais pas. Je ne pouvais pas me contenter d'être dans une histoire abstraite.

C.B. : Est-ce que cela a changé ta façon de jouer maintenant ?

E.D.B. : Ah oui, absolument, tellement que je ne me sens plus jamais désemparée en scène maintenant. Je n'ai plus jamais peur du moment où on quitte le travail à la table pour commencer à jouer vraiment. Beaucoup de gens l'appréhendent comme un écart gigantesque entre les mots et le corps, mais pas moi, plus maintenant, plus jamais, mon corps sait ce qu'il doit faire, bien mieux que moi. Je sais bien mieux comment faire une forme de moi-même.

C.B. : Te souviens-tu de tâches qu'Alain Platel t'a données ?

---

[45] Elle fait référence à la protagoniste du documentaire de Marcos Prado évoqué plus haut par Bérengère Bodin : Estamira est cette femme diagnostiquée schizophrène et vivant pour partie sur la grande déchèterie de Rio de Janeiro.

E.D.B. : Ah oui, j'ai en tête beaucoup de ces tâches ! Par exemple, j'étais tellement paralysée qu'il m'a demandé de créer une représentation de tous les rôles que j'avais joués dans ma vie. En quinze minutes, et en n'utilisant que mon corps. Présenter l'éventail des rôles que j'avais tenus. J'ai commencé à m'y atteler, mais je m'imaginais que je ne pouvais pas y parvenir sans mots. Un acteur part souvent des mots, et les mots sont musique aussi. J'ai pensé qu'il ne comprenait pas que dans les mots il n'y a pas que du sens, il y a aussi de la musique. Ce personnage parle comme ci, et cet autre personnage parle comme ça, et ce n'est que musique. Je pensais qu'il ne savait pas ça, et que j'allais le lui apprendre. Alors je me suis lancée, et ça a donné une représentation de vingt minutes pour un peu plus de quinze rôles. Là, ils étaient scotchés, vraiment [*rires*]. Au bout de deux semaines, ils ont vu que je pouvais faire quelque chose [*rires*]. Puis, j'ai dû apprendre la première partie du script d'Estamira, tu sais le début quand elle demande [*elle récite le début du texte d'Estamira dans la pièce : « B T G, P T O, quatro ... »*]. C'est comme un grommelo, j'ai dû l'apprendre par coeur. Et il [Platel] ne cessait de me dire « T'occupes pas, fais le! ». Et je ne cessais de lui répondre : « Fais quoi ? » Qu'est-ce que je devais faire ? Je pouvais faire n'importe quoi ! Pour un acteur, c'est raide de démarrer comme ça, on a besoin d'un démarrage plus spécifique.

C.B. : Qu'est-ce que cette spécificité qui t'a manqué ?

E.D.B. : Des choses très basiques, comme « qui je suis ? et où ? ». Moi, j'ai l'habitude de construire pierre après pierre, je n'ai pas l'habitude pas d'explorer, directement au plateau, et de voir après ce que ça donne. J'avais besoin de savoir : maintenant elle dit ceci, maintenant cela. Est-ce un mensonge ? Est-ce la vérité ? Ah ! Elle dit quelque chose à propos de son père… Tiens, voilà sa mère… Et puis, on construit vraiment au fur et à mesure. Comme un personnage.

Mais les danseurs ne travaillent pas comme ça. J'ai appris d'eux, énormément, et je sais désormais que je peux beaucoup plus facilement me lancer dans l'action. Qu'est-ce que ça peut faire ? Essaie, on verra bien [*rires*]. Je vois beaucoup d'acteurs qui sont vraiment terrorisés, qui se demandent trop ce qu'ils savent, exactement comme je le faisais. Les acteurs sont paralysés par la peur, tout le temps. Maintenant quand j'enseigne j'essaie de transmettre ça. S'éloigner de l'emprise de la peur. Les danseurs sont beaucoup moins bloqués, je ne sais pas pourquoi. Bien sûr, parfois, ils ressentent une sorte de stress, mais dès qu'ils y sont ils entrent en leurs corps, et leurs corps savent ! Et c'est parti, leurs corps sont partis ! Avec la musique, la fantaisie, tout ce qu'on veut. On est toujours bien trop obsédés par les mots, les personnages, et par dessus tout par le fait de se dire qu'on peut « mal faire ». Je pense qu'en danse, on a bien moins cette idée de « bien faire », ou « mal faire ». Même si après la représentation, les danseurs disaient souvent « Oh c'était vraiment horrible », alors que je disais toujours « « Oh, non, ça allait bien ! » [*rires*].

C.B. : Puisqu'on en parle, pourrais-tu retracer pour moi les éléments clés de ton parcours dans ce spectacle?

E.D.B. : Au début je suis comme un animal. J'ai le sentiment que je suis un animal qui sait parler correctement ce grommelo. Je suis juste ronchon, tout le temps en colère, j'ai soif aussi, comme un animal blessé, avec une énorme douleur de solitude au fond de lui. C'est ce que je ressentais, et c'était à la fois moi et la personne que je devais jouer. J'étais toujours… en décalage, jamais là où ils étaient.

Seul le chant est un genre d'ilot abstrait au milieu. On ne chante pas les paroles, on chante seulement « *lalala* », c'est comme des nuages paisibles dans le bordel ambiant… Sinon… Nous passons notre temps à rechercher des trucs. Trouver des trucs, perdre des trucs, chercher à manger…

Oui, j'essaie de m'organiser dans toute la première partie du spectacle. Puis soudain ils s'emparent de moi, et commencent à me secouer. Tu te souviens de ça ? Ils se mettent à me lancer en l'air dans un mouvement de joie intense[46]. Un mélange de joie et d'agression, mais, voilà, c'est ce qu'ils sont. C'est

[46] C'est le moment que Bérengère Bodin décrit comme « Elsie's molesting » dans son entretien, p. 47. Voir une analyse de la séquence dans le paysage consacré à Elsie de Brauw, volume principal, pp. 144-150.

seulement là que j'ai tout à coup le sentiment que je peux être des leurs et commencer à m'intéresser à eux. De là, nous devenons un groupe…

À la fin, j'ai toujours le sentiment qu'approche une nouvelle ère, parce que l'on passe de Bach à Mozart, et que l'on commence soudain à chanter des paroles. J'ai le sentiment que nous sommes des dinosaures qui ont levé les yeux et qui se sont dit : « Hey, je pense qu'on doit changer d'époque. » Ce genre d'intuition que quelque chose est sur le point de se produire, et qu'il faut changer d'époque, ou changer d'espace. Un renouveau quelconque est en marche.

C.B. : Tu viens de parler de « la personne que tu joues », je me demande quel rôle avait la figure d'Estamira dans le parcours ?

E.D.B. : C'était une inspiration.

C.B. : Tu n'as pas essayé de l'appréhender comme personnage ?

E.D.B. : Non. Non. Non. Elle était déjà là, et ça ne servait à rien d'en proposer une copie. D'autant plus que je ne pouvais pas le faire. Mais surtout, ce n'était pas ça l'enjeu. On cherchait davantage l'état dans lequel se trouvait Estamira. Anxieuse, affamée et ronchon, cherchant à se nourrir. J'avais besoin de chercher ces états, mais pas de la copier. Et il y a des millions d'Estamiras au monde. Je voulais aussi montrer que nous, dans le monde occidental, pouvons être des Estamiras, bien que nous ayons de quoi nous nourrir, bien que nous soyons riches et en bonne santé. Il y a aussi ce qu'Alain [Platel] attendait de moi, la raison pour laquelle il voulait travailler avec moi au départ. Il avait dit : « Tu as quelque chose de "souverain", la femme que je veux que tu sois est d'une grande dignité dans sa situation, bien que nous pensions que sa situation est vraiment terrible et totalement dépourvue de dignité. » Elle apporte beaucoup de dignité dans le bordel ambiant.

C.B. : Tu avais donc cette inspiration, Estamira, et ce propos d'Alain comme matériau de départ. Puis tu as dû construire. Tu as plus tôt évoqué la nécessité de trouver une façon d'utiliser les mots qui ne serait pas explicite ou interprétative. Je suis curieuse de savoir comment tu as travaillé là-dessus concrètement ?

E.D.B. : Le travail de recherche a été vraiment difficile car tout était possible. Je pouvais commencer à dire un monologue de Shakespeare en entier, ou tout ce que tu veux [*rires*]. J'ai su tout de suite ce qui n'allait pas, mais trouver ce qui allait a été complexe. J'ai pensé écrire moi-même quelque chose, mais ça devenait vraiment psychologisant au bout du compte. J'ai trouvé une grande inspiration dans *Oh Les Beaux Jours* de Beckett, qui traite aussi d'une femme enterrée dans du sable, qui voit son monde disparaître, en essayant d'être… Trouver les mots justes était incroyablement difficile. J'avais tous mes livres sur le théâtre, je les parcourais et ne trouvais rien de bon. J'y pensais à longueur de journée [*rires*]. Finalement, celui qui m'aidait, le dramaturge, est tombé malade. Là, je me suis dit — ça n'était peut-être pas vrai — qu'il fallait que j'y arrive toute seule.

J'ai commencé concrètement, en donnant la liste des aliments qu'on pouvait trouver et manger là-bas. Comme ça, on avait un début d'idée d'où elle se trouvait. Puis, il y a eu des bribes de phrases, qui n'étaient pas vraiment supposées composer une histoire, mais qui en disaient plus sur sa façon d'envisager comment tout cela allait commencer à pousser… Je ne me souviens pas de tout ce que j'ai pu dire, mais c'était des phrases éparpillées, plutôt qu'un monologue entier. Aussi Alain pouvait être très dur. « Non, ça ne va pas, ça ne va pas, non, ça ne va pas, non, ça ne va pas, non, non…»

Non seulement le contenu, les mots, mais il m'a aussi fallu beaucoup de temps avant de comprendre qu'il voulait que je joue… enfin, que *j'agisse* sans interpréter. Par exemple, si je jouais un personnage, j'aurais dit : « Imagine que tout ça va commencer à pousser! » [*elle parle sur un ton légèrement plus haut et insiste sur les syllabes ma, ça, cer, ser, ce qui produit une ondulation de son phrasé*]. Ou un truc du genre. À cela, il répondait que je ne devrais pas interpréter autant, que je ne devrais pas colorer autant le propos. Je devais seulement appréhender les mots comme un mouvement, qui s'étirait à partir de ma main ou pointait à

partir de mes pieds… Je n'étais pas d'accord. Pour moi, on interprète toujours ! Quand on ne le fait pas, c'est juste pour montrer qu'on ne le fait pas. On en a beaucoup parlé de ce que serait un texte « propre », un texte « sobre ». Du sens d'un texte « sans interprétation ». J'ai toujours dit qu'on ne peut rien dire sans interprétation !

C.B. : Est-ce que tu veux dire que pour toi ce qu'on appelle le « neutre » est une interprétation?

E.D.B. : Oui, bien sûr ! [*rires*] Par example, le « P-T-G-Zero-Quadro » [*elle dit cela avec exactement le même ton, le même rythme que dans le spectacle*]. Pour ce début je ne devais pas faire en sorte que ces phrases aient la sonorité de phrases réelles, je devais essayer de les produire comme si elles n'étaient pas des phrases mais des sons. Mais cela reste de l'interprétation. Elle le dit dans un état particulier, et c'est ainsi qu'on l'entend. Mais ce n'était pas… discutable [*rires*]. Et il est venu voir chaque spectacle pendant la tournée ! Avec des notes à chaque fois !

C.B. : Je sais qu'il te reste peu de temps, mais j'aurais aimé évoquer avec toi le travail avec Ivo Van Hove …

E.D.B. : Oui, parce c'est tellement différent ! Un metteur en scène totalement différent! Lui, il donne vraiment dans le psychologique. Pour lui, le corps est… « Ouais, vas-y, fais ce que tu veux avec ton corps ! » [*sur un ton légèrement méprisant*]. « Sois normale, c'est tout ce qu'on te demande »! [*rires*] J'ai toujours eu le sentiment qu'il n'en avait pas grand chose à faire du langage du corps. Pour lui, le langage du corps accompagne les mots, en parallèle. Néanmoins, c'est un très bon metteur en scène ! Il est très bon, mais c'est totalement autre chose.

C.B .: Tu as travaillé avec lui sur *Opening Night* et d'autres projets[47] ?

E.D.B. : Oui, sur *Children of God*[48]... et un plus petit projet pour une école.

C.B. : Vous avez commencé par un travail sur le texte ? À la table ?

E.DB. : Oui. Pas trop longtemps à la table, parce qu'il veut toujours travailler très vite. Et puis, il ne change pas de style. Johan Simons par exemple cherche un nouveau style pour chaque pièce, il essaie de trouver ce qui pourrait être le meilleur style pour la pièce et ceux qui l'habitent. Est-ce froid, physique, monotone, tout ce que tu veux… Ivo [Van Hove] au contraire a un style bien à lui. Il est scénographe. Il commence toujours par le décor. On voit son style dans les décors, l'installation, l'influence qu'il donne dès le début. Mais en ce qui concerne les acteurs, ils sont presque toujours bien habillés et parlent comme des gens normaux [*rires*]. Même si le décor est vraiment bizarre. On n'a pas travaillé longtemps à la table, parce qu'on peut aller vite au plateau quand il n'y a pas à discuter du style.

C. B. : Et le travail sur le texte était -il principalement axé sur la psychologie des personnages?

E.D.B. : Les discussions portaient principalement sur les personnages d'une part (c'était ça, l'aspect psychologique) et sur comment faire pour adapter un film au théâtre d'autre part. Ce que sont les lieux : la salle de répétition, pour les sélections… On a eu aussi le public sur la scène donc on a pu aborder les interactions entre le public et nous.

C.B. : As-tu beaucoup regardé le film avant de jouer ?

---

[47] *Opening night* est une adaptation du film de John Cassavetes portant le même nom. La création a lieu au Toneelgroep Amsterdam en 2006, avec les acteur·rice·s de la troupe et quelques acteur·rice·s invitées (dont Elsie de Brauw). La pièce est produite par le NTGent et le Toneelgroep Amsterdam (dirigé par Ivo Van Hove).

[48] Je ne trouve pas de traces de cette production.

E.D.B. : Oui, bien sûr, et j'ai adoré. Je veux dire, c'est un film, alors ce n'est jamais exactement la même chose. J'aime regarder la réalité physique de quelqu'un d'autre pour me perdre. Parce qu'au début, tu es tellement englué dans ta propre réalité physique, dans tes propres manies, ta façon de parler… J'aime me débarrasser de tout ça dés le début. Entrer dans la peau de quelqu'un d'autre.

Entretien avec Damiaan De Schrijver — 1er février 2018

Cet entretien avec Damiaan de Schrijver a eu lieu lors de la série de représentations de la pièce Quoi/ Maintenant *du tg STAN au théâtre de la Bastille entre le 23 janvier et le 9 février 2018. Je rencontre le co-fondateur du collectif anversois au café du théâtre, en milieu d'après-midi, le 1er février.*

Claire Besuelle : On a beaucoup décrit la façon dont vous élaborez un « texte de jeu » qui vous est propre pour chaque spectacle, comment avez-vous eu l'idée d'articuler cette pièce de Jon Fosse et de Marius von Mayenburg ?

Damiaan de Schrijver : On fait avant tout beaucoup de lectures, pour se mettre d'accord sur la pièce. C'est une grande histoire qui précède le choix ultime : on est autour de la table, on lit des pièces… Ça dépend aussi de l'air du temps et de ce qu'on veut en dire, comment on peut s'inscrire dans l'actualité. Et donc quels choix de textes peuvent nous emmener dans quels univers, quelles possibilités ils ouvrent.

On essaie d'avoir un parcours de textes cohérent. Parfois on continue une trajectoire, par exemple sur les Techkhov. Ou alors on va étudier Schnitzler, Ibsen : ce sont des lignes qu'on choisit. Thomas Bernhard c'est une ligne, Techkhov c'est une grande ligne. Molière aussi c'est une grande ligne, comme les métros en fait ! On aime poursuivre ces lignes parce que ces écrivains sont devenus des amis[49]. Mais récemment au ministère de la culture flamand le conseil du théâtre a été un peu restrictif. Ils ont dit, en gros, qu'il ne fallait plus jouer Molière. Nous on le fait quand même, avec *L'Avare* ou *Le Bourgeois gentilhomme*. Mais ça nous a quand même fait réfléchir au fait qu'on avait un peu oublié les textes contemporains, on n'en monte pas souvent, ou moins en tous cas. Donc il fallait quand même essayer !

C'est Sarah [de Roo][50] qui a vu en Allemagne la première de *Pièce en plastique* de [Marius von] Mayenburg[51], par hasard, et elle a été immédiatement convaincue des qualités de cette pièce. Nous avons eu le texte très vite et on a fait une lecture autour de la table. Moi je voulais faire un autre texte de [Yasmina] Reza, *Carnage*, que j'avais beaucoup envie de jouer… C'est rare aussi qu'on joue une pièce tous les quatre, seuls. On doit le faire tous les dix ans… Donc on met du temps à choisir. Là, on a lu la pièce et je n'étais pas du tout convaincu. Je trouvais que c'était trop explicite, ça me faisait un peu mal, tout était quand même assez cru… Ce n'était pas complètement mon genre de texte. Donc on a lu et relu, beaucoup discuté… Au final, j'ai dit que j'étais d'accord pour faire la pièce seulement si je pouvais jouer les deux rôles [*Damiaan de Schrijvers incarne à la fois Vincent, l'enfant du couple formé par Ulrike et Michael, et Haulupa, l'artiste plasticien pour qui travaille Ulrike*]. Pour moi, c'était une des seules possibilités pour entrer dans la pièce.

Mais malgré ça, on trouvait que ça restait encore un peu trop enfermé et cynique, ce huis-clos dans la petite famille… On a cherché une solution ensemble, on a lu pas mal de pièces de [Jon] Fosse. Combiner *Pièce en plastique* avec la pièce de Fosse[52] c'était un moyen pour aérer, donner l'oxygène à la soirée. Le contexte devient plus grand et plus ouvert, plus philosophique. Ce n'est plus seulement le huis-clos de la petite famille, ça devient une question existentielle : « Où sommes nous, pourquoi nous sommes ici, pourquoi parlons-nous[53] ? » Le Fosse donne un autre goût au spectacle. Il universalise, on sort de la seule critique ou de l'humour un peu sarcastique. Il donne des possibilités à l'imagination. Le contexte n'est plus

---

[49] Ce dont on peut se rendre compte en regardant les créations du tg STAN : http://www.stan.be/fr/page/productions (consulté le 31 juillet 2018). Anton Tchekhov est un dramaturge et médecin russe, ses pièces (*Platonov*, *Les trois sœurs*, *La Cerisaie*, pour ne citer que les plus connues) dépeignent la Russie du début du vingtième siècle. Nombre d'entre elles ont été montées par Constantin Stanislavski. Henrik Ibsen est un dramaturge norvégien de la fin du dix-neuvième siècle. Il a notamment écrit *Une Maison de poupée* et *Hedda Gabler*, ou encore *Un Ennemi du peuple*. Arthur Schnitzler est lui aussi un auteur et médecin autrichien du début du vingtième siècle. Il écrit notamment *La Ronde*. Thomas Bernhard est un écrivain et dramaturge autrichien du milieu du vingtième siècle, qui a notamment écrit *Déjeuner chez Wittgenstein*. Yasmina Reza, seule autrice de la liste égrenée par De Schrijver, est une dramaturge et romancière française contemporaine.

[50] Sara De Roo a quitté le tg STAN le 1er février 2018 (http://stan.be/fr/nieuws/sara-de-roo-quittera-tg-stan), son rôle a été repris par Els Dottermans.

[51] Marius von Mayenburg, *Pièce en plastique*, traduction de Mathilde Sobottke, Paris, L'Arche, 2016.

[52] Jon Fosse, *Dors, mon petit enfant*, traduit par Terje Sinding, Paris, L'Arche, 2000.

[53] Les premières répliques de la pièce de Fosse sont : « Où sommes-nous / Je n'en sais rien / Tu dois bien le savoir tu dois bien savoir quelque chose / Mais je ne sais pas je n'en sais rien »

seulement ce couple et « est-ce que je vais m'engager comme médecin sans frontières[54] ? » mais vraiment ces grandes questions : « d'où venons-nous, que faisons-nous, pourquoi nous sommes ici ? » Ça devient plus abstrait, plus profond. Je crois que c'était un très bon choix d'ajouter ça.

C.B. : Mais concrètement passer de la langue de Fosse à la langue de Mayenburg doit vous demander une petite gymnastique !

D.D.S. : Oui. Normalement, on a l'habitude de parler avec les gens, de se diriger vers eux quand ils entrent. Maintenant on essaie d'éviter ça pour que ça commence seulement avec le Fosse, ce « où sommes-nous ? » On essaie que ça glisse, que ça ne commence de rien. C'est un texte très compliqué à étudier parce qu'on doit vraiment bien compter tous ensemble. C'est très musical, très musical et très fragile[55]. Il faut aussi trouver la légèreté là-dedans. C'est philosophique et lourd de contenu, mais aussi léger et gai, les deux sont très sensibles dans ce texte.

Et de là, au bout d'un quart d'heure, on glisse dans la pièce de von Mayenburg. Il y a deux, quatre phrases de Mayenburg qui sont placées dans l'atmosphère de Fosse, puis un *cut* avec la musique et la pièce commence. Elle [*Jolente De Keersmaeker, qui interprète Jessica*] entre tout à fait mouillée [*après avoir pris en charge l'un des trois personnages de* Dors mon petit enfant, *Jolente De Keersmaeker passe derrière le rideau de plastique en fond de scène, et actionne une poulie qui lui renverse le contenu d'un arrosoir suspendu aux perches sur la tête*] et la pièce commence. On peut dire en fait que *Pièce en plastique* c'est une pièce de boulevard. Comi-tragédie, tragi-comédie…

C.B. : Et tu disais que ton entrée dans la pièce était cette idée de jouer à la fois l'enfant et le plasticien ? Peux-tu m'en dire plus sur ce désir-là ?

D.D.S. : C'était vraiment une clé pour rentrer dedans. Jouer seulement l'enfant me plaisait aussi. Par contre seulement l'artiste, ça me faisait peur, je trouvais que ce n'était pas complet. Quand je l'ai lu j'ai immédiatement aimé l'idée de jouer les deux. Et ça ne posait qu'un seul problème à la fin, où je devais choisir entre être l'enfant et Haulupa. J'avais très envie de dire ce monologue d'Haulupa à la fin, quand il explique l'idée du miroir. Ce point où Mona Lisa se regarde dans le miroir, grimace et disparaît dans son propre cul[56]. Quand on regarde l'évolution du personnage de Haulupa, c'est son grand moment. Donc, j'étais un peu triste de ne pas pouvoir dire ça mais j'ai quand même choisi de m'endormir comme enfant.

Et c'est Jessica qui a dit le texte final de Haulupa. Et c'est aussi une bonne solution parce qu'on manque un peu d'un monologue de Jessica dans la pièce. Je trouve que Jessica n'a pas de viande, à un moment donné on veut un monologue, on en veut un peu plus. C'était une solution pour nourrir le personnage de Jessica. Je trouve que c'est un grand écrivain, Mayenburg, il écrit de grands dialogues, c'est un fin observateur. C'est quand même une découverte pour moi, et plus je le joue, plus que je vois la beauté de ses dialogues. Mais pour moi c'est un manque, ce monologue de Jessica. Je le formule comme une petite critique, mais peut-être qu'il l'a fait pour de bonnes raisons. Il ne laisse pas la parole à la bonne, on peut

---

[54] Il fait référence à la trajectoire du personnage de Michael dans la pièce de Mayenburg, qui voir sa requête pour rejoindre Médecins sans frontières finalement acceptée mais hésite devant la concrétisation d'un départ pour Guéckédou.

[55] Le texte de Jon Fosse est construit pour trois personnages nommés PERSONNAGE 1, PERSONNAGE 2 et PERSONNAGE 3. Comme souvent chez Fosse, les répliques ne sont pas ponctuées autrement que par des retours à la ligne, ce qui donne une partition où le rapport à la langue est extrêmement musical : la parole se répartit autour d'unités rythmiques plutôt que sémantiques ou organisées selon une logique psychologique de relation inter-personnelles.

[56] Le monologue en question révèle la manipulation de la famille par Haulupa : « Et là j'ai une idée lumineuse : je sens la bouillabaisse de Jessica qui me ferme les yeux par derrière, et tout à coup, tout est clair. Peut-être que Jessica seule ne suffit pas. Je vous veux tous. Et si vous crevez, j'irai chercher des comédiens qui joueront vos rôles, et ils devront apprendre par cœur toute cette saleté que vous débitez, et je leur installerai une cuisine pour qu'ils salissent tout, et Jessica fera le ménage, et moi aussi j'y serai, ou alors un comédien qui joue mon rôle, et après on enferme trois cents spectateurs dans une salle et on les oblige à regarder ça, et tout à la fin, lorsque presque tout le monde sera à terre, Serge Haulupa aura tout à coup une idée, juste avant de s'endormir lui aussi, il se lèvera une dernière fois et dire : « Je vous veux tous. Et si vous crevez, j'irai chercher des comédiens qui joueront vos rôles, et ils devront apprendre par cœur toute cette saleté que vous débitez, et après on enferme trois cents spectateurs dans une salle et on les oblige à regarder ça, et tout à la fin, Serge Haulupa aura alors une idée » et ce sera le nec plus ultra de l'art, une œuvre d'art qui se regarde elle-même, la Joconde se voit elle-même et en souriant elle disparaît dans son propre trou du cul — *Il tombe, soudain inconscient, dans son assiette*. FIN. »

aussi le voir comme un choix dramaturgique. Je peux m'imaginer qu'on choisisse qu'elle ne parle pas parce qu'elle est la sensualité : elle va faire les ongles, embrasser les gens mais ce n'est pas la femme de la parole. C'est un grand choix et peut-être qu'il a raison. En tous cas ce n'est pas pour rien que Jessica n'a pas de texte : c'est la sensibilité, la sensualité, les caresses, le fait qu'elle écoute et qu'elle soit là qui la rend forte je crois. Si elle va s'expliquer peut-être qu'elle va perdre. C'est souvent comme ça, quand on parle trop on perd.

C.B. : Combien de temps avez-vous travaillé sur cette création-là ?

D.D.S. : On a cherché longtemps avant de trouver la pièce, donc on a passé beaucoup de temps à parler de ce qu'on allait jouer. Une fois qu'on l'a choisi, puisque Jolente et Sarah connaissent très bien l'allemand, la traduction est allée très vite. En général on est six/sept semaines autour de la table. Là c'est allé très vite.

C.B. : Donc là encore vous avez traduit vous-même ?

D.D.S. : En flamand oui. Pour d'abord jouer la pièce en flamand. Flamand/néerlandais c'est la même langue, la prononciation est un peu différente mais sinon c'est pareil. Le Fosse aussi c'était vite fait, très facile à traduire en flamand. Techkhov était beaucoup plus compliqué, Molière aussi… Et donc au bout de ces six/sept semaines autour de la table, quelques jours avant la première on entre dans la salle et on choisit les directions, les entrées, les sorties. On règle le trafic, pour savoir qui est où.

C.B. : Vous « réglez le trafic » ?

D.D.S. : On dit toujours qu'on règle le trafic. C'est la circulation, la mise en place. C'est très simple : c'est un personnage qui entre, un autre qui sort, est-ce que tout le monde est visible, sur la scène, ou pas… Sur ce spectacle avec le plastique [*il fait référence au rideau de plastique qui construit une cloison translucide en arrière scène*] il y a quand même une sorte de coulisse, une sorte de hors champ. C'est la salle de bain mais aussi la salle d'attente… On peut « disparaître ».

Normalement, dans les spectacles de STAN, on ne disparaît pas. On est toujours dans le même endroit. On préfère être présents ensemble dans le lieu, pour pouvoir écouter et voir ce qui se passe. Pour nous c'est fini le temps où les comédiens étaient dans les loges et attendaient leur entrée… Ça c'est fini, on ne l'a jamais fait.

Oui, on règle le trafic : savoir qui va entrer, est-ce qu'on est trop tôt ou trop tard, est-ce que quand quelqu'un nomme « Jessica » elle est déjà là ou non, etc. Ce sont des choses qu'on décide mais à ce moment-là nous on ne joue pas à fond. Pendant ces deux/trois jours de filage il n'y a pas de public et on ne joue pas, on fait des italiennes. On ne s'engage pas. On fait beaucoup de répétitions de texte, surtout en français, et là c'est un français assez compliqué. Donc en fait je ne sais pas ce que Frank va vraiment faire quand on va le jouer. Je le connais depuis 35 ans alors il n'y a pas de grandes surprises, mais quand il va vraiment catapulter… se catapulter dans le texte, je ne sais pas ce qu'il va faire. Ça reste un peu caché, ce n'est qu'au moment où les gens entrent dans la salle pour la vraie première que les monologues sont dits pour la première fois à fond. Je veux dire à fond : engagés, colorés… Mais ça on ne le fait pas pendant les répétitions.

C.B. : Est-ce que vous en parlez ?

D.D.S. : On en parle oui, des possibilités, mais on ne fait pas d'essais. On ne va pas faire des *try-outs* [des essais] pendant les répétitions pour dire : « ah oui ça c'est la couleur de ce dialogue ou de ce monologue ». Non. On discute : « c'est triste, on parle de sa sexualité qui est complètement ratée, c'est triste ou c'est plutôt léger, comment tu vas le faire : est-ce que c'est une confession ? comment tu vas donner de la viande à ce texte, comment tu vas incorporer ce texte ? » Mais après ce sont des choix du moment, dans l'instant de la représentation.

Là tu peux diriger le bateau, avec l'aide du public : « on peut prendre cette direction, se corriger, se… » Mais c'est l'initiative du comédien. Et on peut aussi fermer et se dire : « ce soir je vais essayer de devenir très intimiste et triste. » Tout ça c'est la liberté du comédien, il n'y a personne qui impose quoique ce soit. Ça dépend des personnalités des comédiens. Si nous sommes tous les quatre, on le sait. On fait des répétitions pour que tout se passe bien, et surtout pour savoir où sont les pauses. Il faut être certain que quand quelqu'un ne dit rien, c'est voulu. Que ce n'est pas qu'il est en train de chercher son texte. C'est-à-dire qu'il faut suffisamment de confiance pour prendre ces temps sans paniquer. On sait qu'elle sait sa phrase, qu'elle calcule et se dit « maintenant je vais prendre une pause ».

Et ça ce n'est jamais fixe. La manière dont on joue n'est pas fixe, on est libres de le jouer comme on veut. Mais ce n'est pas spectaculaire comme changements. Il y a beaucoup de possibilités mais parce que les comédiens sont paresseux, quand les choses fonctionnent bien ou quand ça marche, quand on a un rire ou quand c'est bien reçu, on va le garder. Et après trois spectacles tout devient déjà fixe. Je dis toujours aux gens qui travaillent avec nous et qui n'ont pas l'habitude de travailler comme ça : « maintenant c'est la panique ! tu crois qu'on répète pas, qu'on a tout dit autour de la table et que tu vas te jeter dedans… Mais tu t'es bien préparé, et dans deux jours ce sera déjà la prison, tu pourras plus respirer, tout sera déjà fixé. » C'est comme ça, ça va plus vite. C'est comme le fermier qui prend toujours un raccourci : on prend le raccourci, on ne prend pas par la route, on coupe. S'il y a des choses qui font rire, on va les garder ça parce qu'on a besoin de ça. Il faut oser jeter tout ça, ce qui est très très difficile, très difficile. Tu sais que tu vas perdre quelque chose, mais tu peux aussi gagner autre chose !

C.B. : Comment toi tu fais ?

D.D.S. : C'est une question de secondes ou de milli-secondes. C'est une question de timing tout le temps, ce sont des fractions de temps. Quand on a l'habitude de jouer des comédies on peut savoir rien qu'à la lecture où on va provoquer des rires. Alors l'enjeu c'est d'être ensemble et de bien se comprendre pour construire la blague. Et là, tu peux retarder, accélérer… Ou ne pas faire la blague aussi, parfois ça marche très bien. Nier la blague, contredire la blague, la rendre triste au contraire. Accélérer, te fâcher sur des moments où on ne l'attend pas. Il y a terriblement de possibilités qu'on découvre en jouant, mais il faut oser prendre des risques. Ça dépend aussi des soirs et du public qu'on a. Parfois il y a des publics qui veulent tout le temps que ce soit une comédie, parfois il y a des publics qui s'endorment, ou des gens qui prennent tout au sérieux… Ça oblige à tout remettre en question chaque soir.

C.B. : Donc une grosse part de ton attention va vers le fait de sentir le public, ses réactions ?

D.D.S. : Ça ce sont des vagues, on sent des choses. Et parfois par exemple Frank [Vercruyssen] sent les choses différemment. Mais quand on est ensemble, c'est comme des musiciens de jazz : on essaie de s'écouter, et de réagir à ce qu'il y a là, à l'instant. Mais ce n'est pas spectaculaire, quand tu vois trois fois le spectacle à la suite, il n'y a pas grand chose qui varie, ce n'est pas énorme, ce sont des petites choses.

C.B. : Mais pour être en jeu, tu as besoin de sentir que cette liberté-là est possible ?

D.D.S : Oui, oui. C'est une attitude qui fait que *ça pourrait* changer. Mais plus on est ensemble, plus on crée de spectacles, plus je constate qu'après deux ou trois représentations une structure se dessine. Alors bien sûr on peut chipoter un peu et ça bouge, mais ce n'est pas…

C.B. : Vous continuez à retravailler pendant les tournées des spectacles ?

D.D.S. : On se parle après. Quand des choses ont raté et qu'on n'est pas contents surtout. On se fait des notes, mais c'est toujours délicat. C'est très difficile, même si on a trouvé des moyens de s'exprimer librement, et comme des adultes… Nous sommes des personnages très différents [*rires*] ! Et c'est aussi parce que nous sommes si différents qu'il y a quelque chose qui se passe. Ce sont des équilibres. Moi je suis le

grand et gros, l'autre c'est le sérieux, l'autre… On est une famille, ça fait trente-cinq ans qu'on est ensemble : on sait, on se connait.

C.B. : Est-ce que tu te prépares d'une façon spécifique pour jouer ce spectacle-là ?

D.D.S. : Non. C'est toujours la même chose, je ne fais rien. Je regarde mon texte et mes *props* [accessoires], mes *requisit* [accessoires], et j'essaie de ne pas trop boire pendant la journée, d'être sobre pour pouvoir jouer… Je ne fais rien moi. Je me prépare, j'attends. Je suis dans ma loge, j'attends, je m'ennuie, je suis nerveux, terriblement nerveux. De plus en plus nerveux. C'est comme ça, ça ne change pas, ça devient pire même en vieillissant. J'ai toujours cru que ça allait partir mais ça ne part pas. Le matin en me réveillant je crois toujours que ça y est, ça va être fini : on va démasquer que c'est rien, que c'est nul… Les gens ne vont plus nous aimer, on va tout rater… Je me demande toujours si ça vaut la peine, si c'est assez bon.

Je fais aussi d'autres spectacles qu'avec Frank et Jolente [De Keersmaeker]. Je suis membre fondateur et je suis STAN, mais j'ai aussi le travail avec Peter [Van Den Edde] et Matthias de Koning. Ce sont des « polycoproductions » entre STAN et d'autres compagnies. J'essaie là des choses que je ne fais pas nécessairement avec Frank, ou avec Jolente. On essaie de casser beaucoup plus les conventions, c'est un autre point de vue sur le théâtre aussi qui se développe là. Matthias c'est mon maître, Peter il a une autre compagnie et il ne joue pas de répertoire[57].

C.B. : Ce que tu fais dans ces polycoproductions, ce sont des créations de plateau ?

D.D.S. : Ce n'est pas du répertoire, mais des pièces qu'on fabrique : *Onomatopées, Diderot*... Bon, Diderot c'est un classique mais ce n'est pas un texte de théâtre, c'est le *Paradoxe sur le comédien.*

Ce sont des pièces qu'on construit vraiment d'un bout à l'autre, c'est une autre écriture. On charge le camion, on monte le décor : c'est une autre façon de travailler. Je ne dis pas l'un est meilleur que l'autre, je dis juste que c'est un autre travail.

Chez STAN c'est souvent du répertoire classique, qu'on essaie de dépoussiérer d'une manière que tout le monde connait maintenant : démystification, pas de quatrième mur… Ce sont des idées fixes très simples. On est ensemble dans une salle et on ne fait pas semblant que la salle n'est pas là. La lumière reste allumée et on se regarde, on est complices. Ça ne veut pas dire non plus qu'on s'adresse aux gens et qu'il y a tout le temps des interactions. Ça je l'ai fait beaucoup aussi, c'est une autre manière de jouer. Finalement, dans ce spectacle [*Quoi/Maintenant*], on ne remet pas le quatrième mur, mais il n'y a pas non plus tant d'interactions avec le public que ça. Moi j'essaie tout le temps de casser ça, c'est une mauvaise habitude que j'ai.

J'ai toujours essayé d'avoir des rapports avec le public, mais à un certain point ça devient un sujet, et en fait ça ne peut pas être un sujet dans cette pièce. Comment dire… Pour moi il n'y a *jamais* de quatrième mur. Mais parfois c'est implicite et parfois c'est explicite. On peut expliciter qu'il y a vraiment de la nourriture, des interactions, des échanges… Mais au final, ce sont toujours les mêmes interactions : il y a les mobiles qui sonnent, quelqu'un qui va pisser, quelqu'un qui s'endort et tu le réveilles… Ça je le fais de moins en moins. Le fait que je sente que c'est possible me rend déjà très heureux. On sait qu'on peut réagir, qu'on ne fait pas semblant qu'il n'y a rien. Ça c'est primordial. On se voit, quand il y a les choses qui vont mal ou des choses qui bougent dans la salle, on peut réagir. Ce que je n'aime pas du tout c'est quand c'est fermé, que les comédiens sont là en train de faire des choses, et qu'il n'y a aucun rapport entre les deux. Je n'ai jamais compris ça. Pour moi c'était terrible, je trouvais ça kitsch et de mauvais goût. Non je ne peux pas faire ça.

C.B. : Tu l'as expérimenté ?

---

[57] Matthias de Koning est membre et fondateur de la compagnie Maatschappij Discordia (1981). Peter Van den Eede est membre fondateur de la compagnie de Koe (1989). J'ai présenté rapidement ces compagnies en note p.

D.D.S. : Oui, j'ai travaillé dans d'autres compagnies où c'était fermé. Mais là, très vite, j'ai essayé de briser ça. Quand le metteur en scène ne pouvait pas venir, c'était un autre spectacle que quand il était dans la salle ! C'était méchant ! Le metteur en scène arrange tout, et pendant la tournée, s'il ne vient pas voir, les comédiens s'amusent d'une autre façon. C'est très puéril en fait.

Mais démolir le quatrième mur, ce n'était pas *notre* grande rupture. La compagnie Discordia s'adressait déjà toujours aux gens. Avant, pendant et après la pièce. Quand ils faisaient des erreurs ils recommençaient. Ils disaient : « pardon, on va recommencer la scène ». Pour nous c'était une vraie libération de voir ça, chez nous personne ne le faisait. Les compagnies flamandes ne faisaient pas ça, ils étaient les seuls que je connaissais à faire ça. Ils étaient là en tant que… leur être, et ils interprétaient des rôles mais en même temps ils buvaient du bon vin, faisaient bien la cuisine… Ils avaient de beaux meubles, de vraies antiquités : belle table, belles chaises, beaux vêtements… Très sobre, très chic, bien fait, bon goût. Pas « théâtre-théâtre ». Et ils se parlaient.

Ça c'est quelque chose qu'on essaie d'avoir : communiquer entre nous avec un texte qui est théâtral, mais qu'on essaie d'inventer dans l'instant, pour faire que ce ne soit pas du *théâtre*. C'est ça qui est toujours compliqué à expliquer : on fait du théâtre en essayant de ne pas faire du théâtre. Quand on fait du théâtre ce sont des *citations*. Quand on fait des poses par exemple. Ce sont des citations de façons de faire dans un soi-disant autre théâtre…

C.B. : Dans un autre style de jeu ?

D.D.S. : Des styles de jeu oui. C'est la méta-théâtralité, c'est quand même un sujet assez important chez nous. C'est du théâtre *dans* le théâtre. Ça parle du théâtre, et on essaie de montrer les moyens qu'on a pour jouer du théâtre. On essaie de montrer comment un personnage peut fonctionner…

C'est un investissement personnel mais ce n'est pas un investissement *extérieur*, il est plutôt intérieur. Jouer quelque chose, c'est parler avec des mots qui ne sont pas les tiens, mais tu fais semblant que ce sont les tiens. Ce ne sont pas tes mots. Ce n'est pas ton chagrin : ça devient ton chagrin parce que c'est toi qui à cet instant passe par là ! Mais il y a autant d'Hamlet que de comédiens ou de comédiennes qui ont joué Hamlet.

Je n'ai jamais compris Stanislavski et les *acting method* selon lesquelles il faudrait entrer dans la peau d'un personnage. C'est Diderot qui l'a dit : on ne peut pas devenir un personnage qui est le fantôme d'un écrivain. Les personnages sont des fantasmes d'écrivains… Agrippine, Oncle Vania, Desdémone, n'ont pas existé ! Tu ne peux pas entrer dans la peau d'un personnage fictif. Tu peux décrypter tous les stratagèmes et les chemins qu'elle doit avaler dans la pièce, mais c'est tout. Et Desdémone, c'était un homme qui jouait Desdémone dans le temps ! Alors comment entrer dans la peau de Desdémone ? Ce sont des malentendus ! De grands malentendus !

Ce sont de grandes discussions… Tout le monde croit qu'un comédien va entrer dans la peau d'un autre mais non, non. Surtout dans le répertoire classique, c'est impossible ! On ne devient pas Richard III ! Certains collègues en Flandre, ou aux Pays-Bas, prétendent dans des magazines qu'il sont devenus Richard III. Ils sont bêtes, ils sont malades ! C'est fou, ils n'ont pas compris ! Tu peux faire croire aux gens que tu es devenu Richard III, alors tu tombes dans tous les clichés : il est laid, il a la bosse… Tout le monde l'a joué comme ça. Et on est devenu ça ? Non. On a fait une imitation d'un cliché d'une manière de jouer Richard III. Et on est libres de le faire mais il ne faut pas dire qu'on est devenu Richard III ! On est qu'un petit comédien qui répète les phrases que Shakespeare a écrit pour le type qui jouait Richard III. Et qui peut-être était un peu comme ça, ou pas.

Si je me rase ou pas pour jouer le petit enfant, c'est une question d'imagination. Je pourrais mettre une culotte comme ça et me raser, je n'ai rien contre. Mais moi, je crois que quand je dis : « je suis Vincent et j'ai 12 ans », ça marche. L'imagination et la codification marchent au théâtre. On est tous des adultes, on peut tous comprendre que c'est un choix. On peut aussi engager un petit garçon pour le jouer (enfin il faut engager cinq petits garçons, parce que légalement c'est très compliqué). C'est valable, ça peut être très joli, mais je ne sais pas si c'est « mieux ».

C.B. : Pourtant tu disais que jouer demande un investissement personnel et intime, à quel endroit se place-t-il selon toi ?

D.D.S. : Oui, oui, oui ! Bien sûr : il faut avoir une raison de le *dire*. Une écoute. Il faut construire quelque chose ensemble. Et quand je passe de Vincent à Haulupa beaucoup de choses changent. C'est ma tête. C'est moi, qui ai quelque chose à dire avec telle ou telle scène. Ça c'est le mystère, ça c'est moi, c'est mon combat. C'est encore ce que dit Diderot, il faut avoir connu pas mal de choses et alors on peut jouer.

Mais le comédien ne doit pas souffrir au moment où il joue. On a connu la souffrance, avant. Et on reconnait la souffrance, on en connait les sons, la musicalité, la fragilité. Ceux du chagrin, ceux de la fureur, de quand on est ivre, ou maltraité. Toutes ces émotions qu'on peut cataloguer. On les connait ces émotions, on sait comment on agit. On est l'encyclopédie de ses émotions. Mais il ne faut pas comme un psychiatre ou un psychoanalyste essayer de revivre ça au moment de jouer une petite scène ! Les américains de la *Method* ont essayé de faire croire que le comédien doit revivre, et ça continue, ça continue[58]…

Peut-être qu'il y a des gens qui sont aidés par cette méthode, mais aussi d'autres qui sont libérés de ne plus devoir faire ça ! Ce n'est pas le comédien qui doit avoir du chagrin, c'est le public. Tout ce que je dis c'est le *Paradoxe du comédien.* Le comédien est sur scène, et il y a des perles qui sont tombées et qui coûtent beaucoup d'argent. Il est là, il joue sa scène mais il sait que les perles sont tombées et il fait en sorte de les rabattre dans la coulisse ! Et en même temps il continue de jouer. C'est ça, et rien d'autre. Entrer dans l'émotion c'est un grand mensonge à mon avis. Un très grand mensonge. Au cinéma encore plus. On n'a pas le temps, c'est pas possible. Si quelqu'un doit pleurer et que ça ne marche pas on met des gouttes dans les yeux et ça coule comme ça ! Hop. Avec de la menthe, hop, et tu pleures ! Il y a aussi des comédiens qui pleurent comme ça [*il claque des doigts*].

Quand je joue Vincent je peux pleurer comme ça. Mais ça n'a rien à voir avec une émotion. C'est une émotion qu'on a déjà vécue, qu'on connait et qu'on mobilise. Et c'est ce que les gens font dans la vraie vie aussi. Ça c'est un tabou : les gens jouent. Les gens sont de meilleurs comédiens dans leur vie que beaucoup de comédiens sur scène. Tout le monde manipule les émotions. Le rire, la colère, la tristesse, tout est manipulé. Dans les grandes scènes de couple… Allez : tu ajoutes un peu, tu diminues un peu… Si tu te perds pas complètement, et si tu te perds complètement c'est la catastrophe !

C.B. : Tu veux dire que socialement on joue à composer et à adapter nos réactions ?

D.D.S. : Mais oui ! Tout est joué. Par exemple il n'y a pas beaucoup de rire dans les jeux de rôles sociaux. Quand ton patron raconte une blague que tu n'aimes pas du tout, tu fais semblant de rire pour ne pas risquer d'être viré ! Je suis convaincu que beaucoup d'émotions dans la vraie vie sont absolument jouées. Et bien jouées. Et on ne parle pas seulement des orgasmes, on parle de toutes les grandes émotions. Même entre des gens qui se connaissent très bien. C'est une convention.

C.B. : Alors quel rapport tu entretiens avec ces émotions quand tu joues ?

D.D.S. : Quand tu joues, la question c'est qu'est-ce qui marche ? Ce sont des possibilités pour arriver à jouer, tout ce que je dis peut aussi n'être pas vrai. Tout ce que je dis, c'est ce que j'ai appris de mes maîtres, qui nous ont donné ces moyens-là. Si j'avais eu d'autres professeurs peut-être que je serais un autre comédien.

Mais, imaginons que le texte dise « je suis terriblement fâché ». C'est déjà dit. Alors est-ce qu'il faut colorer rouge sur rouge ? [*il le fait, exagérant la colère en disant « je suis fâché »*]. Non. « Je suis fâché » [*sur le même ton que celui de la conversation que nous menons*], ou « je suis triste », ou « je suis en

---

[58] De Schrijver fait ici allusion au travail de l'acteur et metteur en scène Lee Strasberg, qui fonde une tradition de jeu américaine en s'appuyant sur les théories stanislavskiennes sur l'art de l'acteur·rice. En réalité, il n'a que peu fréquenté d'interprètes formé·e·s par Stanislavski, et ne l'a jamais rencontré autrement que par les traductions vers l'américain d'une partie des sommes théoriques produites par le pédagogue, acteur et metteur en scène russe. Il faut ainsi nuancer l'assimilation directe entre Stanislavski et la *Method* américaine développée notamment par l'Actors Studio de Lee Stradsberg (et par ailleurs se ramifiant elle-même dans les enseignements développés par Stella Adler et Sandford Meisner notamment). Néanmoins, le point important ici est bien que De Schrijver ne s'inscrit pas dans une pratique du jeu fondée sur le « revivre » à partir de mémoires émotionnelles privées ou intimes.

colère » [*idem*]. On est dans la chose mais avec une distance. On ne va pas chercher la concordance entre le texte et la façon de le dire.

Chez Discordia ils disaient toujours le texte avec une diction très « neutre ». Nous on parlait de « l'engagement de distance ». Nous ne sommes pas les hollandais, on est flamands, on a quand même envie de montrer un peu plus. Un peu plus. Mais notre école, les gens qui nous ont appris le plus, montraient toujours le moins possible. On a ajouté un peu. Et ça dépend des spectacles, parfois on a fait des spectacles où on a ajouté beaucoup… Ça dépend aussi des textes et d'où tu veux atterrir, de ce à quoi tu veux aboutir. C'est toujours un exercice d'équilibre : est-ce qu'on illustre ou pas. Si tu dis : « je suis terriblement fâché, ça suffit j'en ai marre !!!! » [*il tape du poing sur la table et le rythme comme l'intontation de sa phrase indiquent la colère*], ça c'est illustré. Et ça devient physique parce qu'on bouge, on fait des gestes, des mouvements qui sont dans la même émotion que ce qu'on est en train de dire.

Et on le fait comme ça parce que c'est là ! On l'a dans le chair, hop. Tout le monde l'a, pas seulement le comédien. Comme je le disais il n'y a pas de grandes différences entre ce que font les comédiens et la façon dont se comportent les gens dans la vie. Il y a juste un public qui nous regarde. Mais dans la vie on s'observe aussi. Quand mon père est mort, je me regardais regarder mon père et je voyais que mon frère aussi. On s'observe aussi, on traverse des choses très graves et en même temps on a une distance. Il y a quand même un reflet. Une conscience et un reflet. On ne se perd pas complètement, on a du chagrin, on réagit mais on regarde aussi comment les autres réagissent. Comme si on se voyait soi-même. On sort de son corps. Ça moi ça m'est arrivé de sortir de mon corps [*rires*]. Non, pas encore…

C.B. : Comment tu perçois ton parcours dans cette pièce-là ?

D.D.S. : Je dois suivre les étapes du texte. D'abord il faut que les gens me trouvent sympathique au début, parce que sinon je ne peux pas vendre ce que je vais dire. Je vais insulter les gens, je vais les brusquer… Alors il faut d'abord par ce *burn out* qu'il a fait — en fait c'est un nul, c'est un raté ! Est-ce qu'il a été invité à la Documenta ? Non, à mon avis non, il n'a pas été invité, c'est ma petite histoire à moi…

C.B. : Donc d'abord acquérir un capital sympathie…

D.D.S. : Pour moi ce n'était pas facile de… J'ai beaucoup d'amis artistes et il y a quelque chose de prétentieux que je reconnais chez Haulupa. Je connais bien Victor [*le nom du peintre reste inaudible dans l'enregistrement*] le peintre, et j'ai beaucoup pensé à lui en étudiant le texte. Ou à Jan Fabre. C'est une prétention enfantine, et c'est aussi pour ça que j'aime bien que l'enfant et l'artiste soient ensemble. L'enfant et l'artiste n'ont rien à voir et en même temps c'est la même chose. C'est ma façon de pouvoir me débrouiller.

Haulupa c'est le premier qui demande le prénom de Jessica, avant le couple. Il peut bien insulter, mais il pose aussi des questions qui sont assez… *accurate* [précises]. Est-ce que toi tu fais une différence entre la vie et le travail ? Ce sont les artistes qui peuvent se permettre de ne pas faire la différence. C'est aussi pour ça parfois que les artistes sont plus… fragiles parce qu'il n'y a pas de temps pour récupérer. Tout est en fonction de « l'art ». Il n'y a pas de séparation. Quand je suis dans une terrasse, j'observe les gens et tout se mélange avec mes observations pour le théâtre. Tu n'es plus libre dans ta tête, tout est ton travail, tu es ton travail. Là où je suis il y a l'art. L'art est public. Et toi, raté que tu es, ton travail est resté coincé dans la médiocrité. C'est ça qu'il dit, c'est ça, sa grande ligne.

Et le grand point où je le trouve sympathique, c'est qu'il croit que tout le monde a droit au luxe, au même luxe que lui. Ça c'est pour moi le point final. Et ce texte final pris en charge par Jolente, où il explique la Mona Lisa. Chez nous ça s'appelle l'effet de *droste*, le miroir dans le miroir. *Droste* c'était une marque de biscuits. Et la boîte de biscuit était sur la boite de biscuit, qui était sur la boite de biscuit, à l'infini. Comme les poupées russes.

C.B. : Ce qui rejoint aussi l'a-temporalité de la pièce de Jon Fosse…

D.D.S. : Oui, voilà. C'est ça la ligne pour moi de Haulupa. La ligne pour l'enfant… C'est clair qu'au début il est négligé, il n'est pas bien dans son corps, il veut changer de genre, de sexe. Et les parents ne le voient pas. Tout ça c'est très explicite, enfin je veux dire il faut être con pour ne pas suivre la pièce. Il n'y a pas beaucoup de mystère… C'est pour ça que je trouvais au début que c'était trop clair. Mais en jouant, on a décortiqué. Parce qu'on peut aussi jouer la pièce d'une manière très banale et alors vraiment je crois que c'est nul, cette pièce.

C.B. : La première fois que je l'ai vue, je me suis dit que ça pouvait être très facile de tomber dans les pièges d'une écriture comme celle-là…

D.D.S. : Ils sont tous là. Tous. Il faut vraiment essayer de ne pas juger ni Michael, ni Ulrike, ni Haulupa. Parce que sinon on ne peut pas le vendre. Il faut toujours avoir la possibilité de sympathiser, même avec Ulrike, même avec Michael. Il faut les comprendre parce qu'ils nous ressemblent absolument. Il y a beaucoup de choses qui sont dites où on peut se dire : « oui, ça m'a échappé déjà, je l'ai ressenti, je connais… ». La plupart des choses qui sont dites, qui sont si banales ou si cruelles, on les a pensées, dites, vécues… C'est pour ça que c'est une pièce assez cruelle, parce que ça parle de choses qui tu vis dans ta propre vie. Et donc si ça devient banal, on perd tout.

[*Nous sommes interrompus par un passage dans le hall du théâtre, Damiaan discute avec une technicienne, Irène, d'un film dont il lui a demandé de retrouver le titre, et la conversation s'oriente sur la façon dont ce film l'a profondément marqué*]

D.D.S. : J'ai vu ce film avant-hier [The Act of Killing *de Joshua Oppenheimer et Christine Cynn*]. C'est un film incroyable, bouleversant. Ils font un film dans un film, sur les meurtriers qui ont tué tous les communistes. Et ils en font un spectacle, c'est du théâtre. Ils sont maquillés, avec du sang, du ketchup. Ils sont extraordinaires, ils coupent des mains… Ce sont des poupées avec des fausses mains, tout est montré mais on croit que c'est vrai ! Il y a les caméras, ils commentent tout, je n'avais jamais vu quelque chose de pareil. On montre une poupée, un petit ours, une femme est là, jouée par un homme, à qui on a mis des seins. Et celui qui dirigeait la scène lui disait : « et maintenant tu chantes », « et maintenant tu pleures ». Et il exécutait, à l'instant, ça se passait dans l'image [*il claque des doigts pour souligner l'immédiateté du changement d'état*].

Et puis ils prennent son enfant, ce petit ours, avec de la sciure de bois à l'intérieur. Et ils COUPENT dans ce petit ours. Le pouvoir sur l'imagination. C'est incroyable. Incroyable. J'ai pleuré. C'est impossible avec ces moyens-là comme ils arrivent à montrer les choses les plus graves. Ils les jouent comme les grecs. C'est grand, c'est trop, avec du sang, mais des seaux de sang ! Et on montre le seau ! On entend le réalisateur qui dit : « Non, plus, plus de sang ». C'était une leçon.

Et pourquoi, parce que ça parle de ça. De jouer. On ne sait plus ce qui est vrai…Tout est installé, expliqué, à vue. C'est commenté… Tu vois leur maquillage, le faux sang. Il y a un acteur qui se fait maquiller et qui dit : « Non, c'est bien comme ça le sang parce que ça me fait mal dans l'œil ça me fait pleurer, ok, ok ». Il faut que je retrouve le titre de ce film, c'est très très important pour moi. C'est complètement ce que j'ai essayé d'expliquer. Dans le *Diderot* on fait des exercices sur pleurer, sur « a, é, i, o, u ». Puis pour rire. Sur chacune des voyelles [*il le fait*]. Comment faire ça sans ressentir ce que tu dois montrer. Il dit que le comédien doit avoir la tête froide. Il ne doit pas entrer dans l'émotion, il doit avoir le contrôle ultime. Cette image des perles elle montre la schizophrénie de l'acte.

C.B. : Donc pour toi c'est la définition de l'état de jeu ?

D.D.S. : Oui. C'est une schizophrénie. Le comédien sait que la scène va finir et c'est coupé. L'émotion est là, mais ça coupe parce qu'il faut une autre émotion après. On ne peut pas rester dans l'émotion. Le plus fort c'est de changer très vite, comme quand on conduit (et j'ai pas le permis mais j'ai essayé…) [*rires*]. C'est passer instantanément du chagrin, à la joie, à la haine, à la rage… Pour ça il faut savoir quoi faire pour avoir

l'effet. Et ça devient physique. Je crois que les mots, les phrases, parce que tu les dis, deviennent physique. La parole est devenue chair, comme dans la Bible. Le comédien c'est ce qu'il fait. Mais les hommes dans la rue ou moi à la maison je le fais aussi. Quand on dit un mot ça devient physique en fait. Ce n'est plus pensé, ça devient… incorporé.

C.B. : Donc finalement quand on parle d'incarnation ce n'est pas tant devenir ou se métamorphoser dans un personnage autre que soi que de faire advenir une parole qui n'est pas la sienne ?

D.D.S. : Je crois oui. Et chacun le fait à sa manière je crois. Il y a l'école calviniste protestante, sévère, nos grands exemples de Discordia. Au début dans les années quatre-vingt ils nous montraient que c'était possible de ne pas avoir de vin mais de dire : « ah, c'est du Perrier-Jouët, enfin un grand champagne, un millésime, un vieux champagne, il est là ». Et pour eux, ça suffisait. On ne mimait même pas. Ce n'était pas de la pantomime. Parce qu'on peut aussi mimer. Ce sont des exercices qu'on fait à l'école : boire, étudier les pommes, les différents fruits, bien les observer, les sentir, les toucher, prendre le temps, essayer de s'imaginer ce que c'est que la banane… On a tous fait tous ces exercices, ce sont de bons exercices d'observation. Mais c'est un autre travail d'imagination. L'imaginaire chez Discordia c'était : « on dit, et c'est fait ». Très sévère et classique. Ils n'allaient jamais illustrer. Après (parce qu'ils aimaient aussi beaucoup le bon vin) ils ont commencé à avoir des accessoires. Matthias surtout, c'est devenu un peu une spécialité pour lui que de manipuler les objets, selon d'autres usages que dans la réalité quotidienne. Pour décaler. La table devient instable, la cuillère colle dans la tasse… Et c'est encore un autre travail sur l'imaginaire.

C.B. : Est-ce que tu enseignes ?

D.D.S. : Je l'ai fait mais je ne le fais plus. Frank fait beaucoup de stages mais moi je n'aime pas ça. Je trouve qu'il faut bien définir ce que c'est qu'un stage. Il faut parler surtout, de cette question de goût, de ce qu'on aime, de ce qu'on n'aime pas. Il y a des gens que tu aimes voir jouer, il y en a d'autres que tu ne crois pas, et c'est difficile parce qu'il faut bien s'exprimer pour le transmettre. Tout ce que je viens de te dire c'est mon travail d'essayer de partager ça avec des comédiens qui sont intéressés, et on est d'accord ou pas d'accord. Mais alors jouer des scènes pour voir si ça marche…

Je ne suis pas pédagogue, je ne crois pas que j'aie cette vertu. Je l'ai fait, à l'école, dix ans. Avec Frank on a essayé de faire une école qui réunisse beaucoup d'opinions différentes sur le jeu, avec des comédiens qui ont des manières de jouer très différentes, qui venaient vraiment de partout. J'ai trouvé que ça fonctionnait très bien parce qu'il n'y avait pas une seule manière de penser le théâtre. Au conservatoire ils veulent quand même diriger les comédiens dans une manière de travailler. Je ne trouve pas que ce soit une bonne idée. Quand on y était, on avait une directrice très forte, très célèbre. Sa manière de travailler était assez dominante, mais elle a quand même invité des gens à intervenir. Chez elle, quand même il y a eu De Koe, STAN, quatre ou cinq collectifs qui sont nés au conservatoire, ce qui était très remarquable parce que ce n'était pas un choix : c'est arrivé comme ça, les classes sont restées ensemble…

C'est une responsabilité de s'engager en tant qu'enseignant, on y réfléchit beaucoup. Jolente le fait à Gand, Frank à Grenoble, à Lausanne, lui s'est beaucoup engagé… Il faut aimer faire ça aussi, ce n'est pas ma priorité. Par contre si on m'invite à parler de ça en discussion là j'aime ça. Je l'ai fait à Genève pendant trois jours avec des comédiens, sur tout ça : le quatrième mur, l'improvisation, le personnage, l'émotion… On peut parler et essayer de partager les expériences que tous les comédiens ont.

C'est quoi ce qu'on fait ? [*rires*]

C.B. : Et justement sur l'improvisation ?

D.D.S. : L'impro c'est toujours le plus grand compliment que nous recevons : les gens croient qu'il y a beaucoup de moments improvisés. Mais dans ces spectacles de répertoire en fait, c'est presque rien. On n'improvise pas dans le texte, d'abord parce qu'on ne parle pas suffisamment bien le français. Si on perd le

texte on est perdus, parce qu'on doit dire ce qui est écrit. Alors on peut dire « oui j'ai un trou de mémoire, tu peux m'aider ? » et la souffleuse peut te dépanner… Tu peux dire une petite phrase en plus, mais pour le reste…

Quand j'ai joué *Dîner avec André*[59], on a joué ça en flamand et on a improvisé. On a fait des listes des impros qu'on faisait en flamand, on les a traduites en français et on les a apprises par cœur ! Quand quelqu'un quitte la salle, ou quand on demandait si ça sentait bon : on en avait quatre pages… Et les gens croient que c'est improvisé mais en fait c'est rare ! C'est un compliment parce que les gens croient que c'est dans l'instant, que c'est vrai, qu'il y a des accidents de parcours. Mais c'est parce que nous sommes comme ça. Dans le texte il y a très peu d'impros. Par exemple : quand je dis que le pain est vieux, ce n'est pas dans le texte, mais ce n'est plus une impro, parce que c'est chaque soir.

C.B. : Par rapport au fait de jouer en français, qu'est-ce que ça change pour toi ?

D.D.S. : On est limités, et ça parfois ça aide de ne pas avoir de porte de sortie. On a gâché parfois *Le Dîner avec André* parce qu'on s'est perdus dans des impros avec la salle d'un quart d'heure, vingt minutes… Quand on a monté ce spectacle c'était un scandale qu'on mange sur scène. Tu t'imagines, avec des subventions, manger pendant quatre heures, et improviser pendant quatre heures ! Mais tout était écrit ! On paraphrasait le texte de façon à trouver un parlé très quotidien.

Quand on le joue en flamand, on dit tout ce qu'il y a dans le texte, complètement mais on essaie de le dire comme ça vient. Sans rien oublier pour autant. Ça ne doit pas être *exact* mais tout doit être dit. Paraphrasé. Tu connais toutes les informations que tu dois dire mais tu le dis comme ça vient. C'est quelque chose que je n'avais jamais fait, Peter non plus, et ça a créé un dialogue très très particulier. C'est possible en flamand parce que c'est ma langue mais je ne suis pas capable de le faire en français. On l'a beaucoup plus joué en français qu'en flamand, et à la fin on devenait plus libre, mais vraiment paraphraser, on ne pouvait pas. Mais c'était un bon dialogue hein, trois heures et demie quand même…

C.B. : Quelles sont tes techniques pour apprendre tes textes ?

D.D.S. : Pour moi c'est un boulot terrible, surtout en français. Frank tape tout dans l'ordinateur, on reçoit le texte. Après avoir travaillé, écrit, traduit, ces premières six ou sept semaines, on rentre à la maison et on commence à étudier, à peu près deux semaines. On se voit régulièrement. Moi je dois tout ré-écrire à la main, dans mon écriture, et je fais des…

Je divise le texte, certains passages en majuscules, d'autres en minuscules. Visuellement je coupe les phrases en morceaux. Je fais des dessins en fait, avec des couleurs, des cadres. Je ne peux pas étudier sur un texte tappé. L'écrire m'oblige aussi à rester sur mon bureau ! Après je dois cacher ce que j'ai écrit pour commencer à mémoriser. Au début je ré-écris, pour voir si je n'ai rien oublié. J'écris tous les mots au début, puis ensuite j'écris juste les premières lettres, ça va plus vite. Et alors ça part, et je commence à le parler à haute voix.

C.B. : Quand tu écris tu ne parles pas ?

D.D.S. : Un peu mais pas fort. Quand le papier part, je parle à haute voix, fort et souvent en marchant. Aussi je me promène je dis le texte intérieurement, dans la rue…

C.B. : Et c'est avec ce texte que tu as ré-écrit que tu relis ton texte par exemple pendant la tournée avant une représentation ?

---

[59] Texte André Gregory et Wallace Shawn d'après le scénario du film homonyme de Louis Malle, adaptation Damiaan De Schrijver et Peter Van den Eede, de et avec Damiaan De Schrijver et Peter Van den Eede, production STAN et de KOE, création en 1998, puis création francophone en 2005.

D.D.S. : Oui. Il faut que je décortique la façon dont c'est écrit. Dans une phrase il y a différents éléments. Si c'est une énumération, je mets les termes l'un en dessous de l'autre ; les verbes je les écris en majuscule ; comme les mots que je trouves importants… C'est mnémotechnique aussi, pour bien pouvoir mémoriser il faut des petits trucs. Par exemple des consonnes qui reviennent, tous les trucs sont bons pour l'intégrer. [*il se mord les lèvres et secoue la main, en ayant l'air de dire « c'est un gros travail »*]. Ce n'est pas ce que j'aime le plus.

C.B. : Qu'est-ce que tu aimes le plus ?

D.D.S. : Quand le texte est là, la troisième représentation du spectacle. Pas la première ni la deuxième, mais la troisième et la quatrième. La presse est venue, tout le monde est tranquille, et ça commence à… Tu n'as plus besoin de faire de répétition de texte non plus. Quand je vais au théâtre et que tout est dans ma tête. Ce qui n'est pas agréable c'est d'avoir des répétitions de texte avant de jouer. Moi je n'aime pas ça. On le fait deux fois du coup. Comme quand on joue deux représentations en une seule journée c'est terrible, on a cette impression de « mais, je l'ai déjà dit quand même non ? » [*rires*]

C.B. : Et quel rapport tu entretiens aux costumes ou aux accessoires ?

D.D.S. : Ici, c'est moins présent. Quand je fais les polycoproductions — tu vas voir *Atelier*[60] — ce n'est que des rapports avec des accessoires : des dizaines et des dizaines d'objets. C'est la première fois qu'on réussit, ça faisait longtemps que je voulais faire ça, c'est un spectacle sans mots. J'avais essayé avec *Onomatopées*[61], et j'ai quand même écrit quelque chose. Ça devenait un mélange, ce n'était plus une vraie langue mais c'était quand même des rumeurs avec des fragments de mots…

Avec *Atelier* l'exercice était d'essayer de faire un spectacle où on ne parle pas. La question c'était : « c'est quoi l'atelier d'un comédien ? ». C'est quoi mon matériel ? Mon atelier ? Est-ce que c'est ma cuisine, ma bibliothèque, la rue, le monde ? Est-ce que ce sont les peintures que je vois, les films… ? Et on a fait un spectacle là-dessus. Qui parle de ça. C'est quoi marcher sur une scène, s'asseoir. Être allongé sur scène, marcher, ne rien faire, boire une tasse de café… Qu'est-ce que ça veut dire et combien de temps on peut avoir des tensions suffisantes pour que ça reste intéressant ? Au début c'était très minimaliste, mais on n'a pas réussi à tenir ça parce que nous ne sommes pas des minimalistes… Mais on joue avec ça. On fabrique le théâtre, on l'installe avec des planches noires, c'est bi-frontal. On fabrique tout, au début il n'y a rien. On a des bacs de légumes, de tomates au début. On les dispose, on les recouvre de planches et on installe notre scène. On fait une porte au milieu de la scène avec du papier et du plastique. Pas une vraie porte mais une porte en papier. C'est une porte est au milieu, un obstacle. Une porte de plastique, de papier. Je peins le cadre en noir, une clenche pour l'ouvrir, ça tient avec des pinces et des petits morceaux de bois. Et on veut ouvrir et traverser la porte. Et tout ça devient une installation.

Et permet de poser la question : c'est quoi entrer, sortir, c'est quoi dehors, dedans ? Et ça continue... Ce sont des actions primitives et banales, et en même temps ce sont des références à des peintures. On peut les lire à des niveaux complètement différents. Par exemple on est torse-nu et on met de l'eau pour que ça brille, pour que ça fasse comme de la sueur. Ce sont des petites scènes comme ça, l'un après l'autre. Et c'est parfois Jerôme Bosch ou c'est parfois Magritte, Picasso ou Jackson Pollock, Van Eyde… On voit passer la peinture mais ce sont des comédiens qui font un geste et « Oïe ! c'est Pollock ». « Oïe ! Ceci n'est pas une pipe ». Et les planches bougent tout le temps parce qu'elles ne sont pas calées. C'est un bateau, il faut toujours retrouver l'équilibre, tout réinstaller. À la fin je peins Peter et je le couvre d'un drap. C'est du

---

[60] Production STAN, de KOE et Maatschappij Discordia, de et avec Matthias de Koning, Damiaan De Schrijver et Peter Van den Eede, production STAN, de KOE et Maatschappij Discordia, création en 2017. Voir le paysage consacré à Damiaan De Schrijver pour plus de détails, volume principal, pp. 81-95.

[61] De et avec Gillis Biesheuvel, Matthias De Koning, Damiaan De Schrijver, Willem De Wolf et Peter Van den Eede, production STAN, de KOE, Dood Paard et Maatschappij Discordia, création en 2006, 2014 en version francophone.

Rubens[62]. En même temps c'est pour ça qu'on est invités pour l'année du baroque[63] ! Et on a reçu 25 000 euros. On a un seul petit moment un peu baroque ! Mais ils voulaient absolument le spectacle et il faut prendre l'argent là où il est maintenant, s'ils voient du baroque c'est du baroque et ça me va très bien. Le rapport entre l'Académie et le théâtre est nul globalement. J'aimerais rencontrer les peintres et les sculpteurs et les confronter à notre travail. Parce qu'ils ne viennent jamais voir… Les musiciens ne viennent pas voir le théâtre, c'est pareil. Les choses ont un peu changé mais…

C.B. : C'est drôle parce qu'on peut avoir cette idée, en tous cas en France où l'enseignement des disciplines reste assez cloisonné…

D.D.S. : Terrible !!

C.B. : … on aurait l'impression que c'est moins cloisonné en Belgique !

D.D.S. : Je ne trouve pas, en tous cas je trouve que c'est encore trop cloisonné, qu'on gagnerait vraiment à chercher plus de connexions. Parce que l'école de théâtre est juste à côté des pianistes, des trompettistes : tout est là ! C'est dans le même bâtiment ! Moi j'étais au conservatoire mais c'était impossible de les convaincre de venir voir nos examens ! Ça va un peu mieux maintenant mais quand même… Les étudiants de l'école de théâtre ne vont pas voir les expos de l'école d'architecture… J'ai fait une visite à l'académie pour aller voir les ateliers des sculpteurs, des peintres, des céramistes… Ils ne savaient pas où c'était, ils ne se connaissaient pas ! Les gens qui font des costumes de théâtre sont à l'académie, tu peux imaginer ! C'est trente minutes à pied, un quart d'heure à bicyclette d'un bâtiment à l'autre. C'est incroyable, ça je n'ai jamais compris.

C.B. : Toi tu as toujours développé cette curiosité ?

D.D.S. : Toujours, pour moi c'était évident. J'ai étudié le droit d'abord, mais quand j'étais en fac de droit, mes amis étaient tous sculpteurs ou peintres, j'ai très peu fréquenté les cafés de droit. Souvent j'étais avec eux. Et c'était mixte. J'allais voir les expositions et…

C.B. : Ça reste une source d'inspiration majeure ?

D.D.S. : Oui ça reste indispensable. Je m'occupe toujours des décors de STAN. J'essaie toujours de chercher des possibilités pour diviser l'espace ou pour donner un certain goût… Pour *Quoi/Maintenant* j'ai perdu. Le plastique oui, mais la table, je ne suis pas complètement… C'est ma table, mais c'est trop pour moi. Il faut un peu de ça pour cette pièce, mais là c'est trop méticuleux, trop carré. J'aime le désordre et les obstacles, il n'y a aucun obstacle ici, c'est très rigide. Souvent Frank est très rigide dans le décor, tout doit être très épuré. Ce ballon non plus, ce n'est pas mon esthétique [*rires*]. Par contre j'aime que la lumière descende. Tout descend pendant tout le spectacle très lentement. Mais ça reste des techniques que je ne manipule pas. Si on faisait ça dans les polycoproductions ce serait beaucoup plus artisanal, avec des cordes etc. Ici c'est beaucoup plus technique quand même.

C.B. : On ne vous voit pas faire, ça vient de l'extérieur. Mais il y a quand même le moment des arrosoirs…

---

[62] Jérôme Bosch, Paul Magritte, Pablo Picasso, Jackson Pollock, Jan Van Eyde et Pierre Paul Rubens sont peintres et plasticiens, appartenant à des époques et à des courants esthétiques très différents : l'effet d'accumulation de l'énumération n'en est que renforcée.

[63] Le spectacle *Atelier* s'inscrit dans la programmation de l'année baroque de la ville d'Anvers en 2018, il est ainsi co-produit par cette manifestation. Il en va d'ailleurs de même pour le spectacle *Le Pays de Nod* du FC Bergman.

D.D.S. : Oui ça c'était mon idée, mais même. Si on faisait ça dans ma direction, ce serait une autre manière de manipuler les choses, plus brutale, plus directe. Ici c'est bien équilibré, avec des poids, il y a toute une construction… C'est un peu plus esthétisé.

C.B. : Tu disais que c'est ta table ?

D.D.S. : C'est ma table, j'ai toujours voulu cette table dans ma cuisine. En fait la hauteur est très bien parce qu'on peut rester debout. C'est une table inox. Je trouve le décor un peu sévère en fait, dans cette pièce, mais je crois qu'avec le texte, ça fonctionne.

Pour *La Cerisaie* aussi à certains moments je trouvais que ça devenait très « opéra », très grandiose. Avec beaucoup d'objets sur scène. J'ai cherché les vitres, les chaises, le dessin sur le sol. Mais ça devenait trop *clean* [propre]. Ça reste quand même un espace « vide ». Dans *Atelier* tu verras il n'y a que des objets partout, des obstacles, on doit se frayer un chemin dans l'espace, avec le seau au milieu… Et on fait en sorte que tout se passe mal. Que tout soit en déséquilibre, qu'on se prenne les pieds dans… Que la tasse, il manque quelque chose, que ça casse… C'est le contraire de l'espace vide. Tout est problématique et amusant. C'est une autre envie de jouer. La manipulation des objets est aussi importante que la parole chez nous. C'est du jeu.

Dans *Quoi/Maintenant* il n'y a pas de manipulation. J'avais un poulet, pour le crucifier sur la croix, c'était un vrai poulet pour qu'on puisse ouvrir ses jambes, comme Jésus Christ. Mais Sarah avait peur de l'hygiène, on devait acheter chaque jour un poulet parce que ça pue… et maintenant c'est une poule en plastique. Il y a juste la machine de merde que j'ai construite pour déverser toute la merde autour[64]… Donc la seule chose c'est qu'on boit du vin et du whisky. C'est du trompe-l'oeil on ne joue pas avec ça. C'est du réalisme. Ce n'est pas le sujet. Hier j'ai essayé de jouer avec ça, de boire le whisky et de dire « oh, c'est du faux ». Mais ce n'est pas le sujet de la pièce, on sort de la pièce. Chaque fois que je vois le poulet je dois me censurer. Est-ce que je fais une remarque sur le fait que ce poulet est en plastique ? Est-ce que ça sert le propos ? Est-ce que ça ne dilue pas l'action de la pièce ?

C.B. : Et le jeu avec la caméra ?

D.D.S. : C'est quelque chose que moi je déteste… Ils m'ont expliqué mais c'est pas vrai, c'est du faux réalisme. La semaine dernière je me disais aussi : elle téléphone mais il n'y a pas de téléphone ! Tout est là, les verres, la caméra, tout, mais quand elle téléphone il n'y a rien. C'est que ce n'est pas un sujet ! Ce n'est pas cohérent mais ici, l'exercice n'est pas de jouer avec ça. Si je dis que le whisky c'est en fait du thé, je casse le code. J'aime que ce soit possible. Et en même temps il y a aussi l'envie de faire croire que c'est du vin… L'accent n'est pas là dans ce travail-là. Moi j'ai dit, si on veut ça, c'est d'accord.

C.B. : Pour toi, quand ça ne fonctionne pas, qu'est-ce qui se passe ?

D.D.S. : Heureusement que ça arrive encore hein ! Des fois c'est qu'on a fait une erreur de calcul. Alors il faut revenir en arrière et analyser. Par exemple au début le rythme était trop lent. Ça devenait un faux réalisme, ça pesait trop lourd, surtout dans le Fosse, et ça colorait tout le reste. On a dû changer le rythme de Fosse pour que ça devienne plus léger, parce que sinon l'énergie tombait et ça devenait trop lourd, noir, lent, obscur.

On a trouvé une manière de prendre des pauses, de rythmer ça de façon à ce que les gens perçoivent que ce n'est pas seulement une leçon philosophique essentielle, que ce n'est pas seulement un problème, de constatation, où sommes-nous, au théâtre, dans le monde. Mais ce n'est pas lourd, ça reste gai. Sinon on est perdus pour dix minutes dès le début de la pièce. Et on doit aller encore très loin ensemble. Si la pièce n'ouvre pas encore assez léger, on a pas beaucoup de temps pour changer de lumière. C'est une question de

[64] Il fait référence à « l'engin qui crache de la saleté » que le personnage d'Haulupa construit dans *Pièce en plastique*.

rythme, de lumière, d'ouvrir et de ne pas rester de profil aussi. Et de faire bien la césure entre le Fosse et le Mayenburg, de trouver une nouvelle attaque. Là-dessus on a gagné ces derniers jours…

Et on ne doit pas non plus être en panique quand tout le monde ne rit pas en même temps dans la salle. C'est difficile à calculer pour le rythme. À Genève tous riaient à peu près en même temps, à Paris pas du tout. Il y a une grande différence, et à chaque soir. Hommes, femmes, jeunes, ce sont d'autres rires. À Genève c'était un rire collective, des ondes collectives. Dans ces cas-là tu peux calculer, mais ici non, c'est très difficile. Et parfois quand on n'a pas le rire qu'on attend, c'est un peu déstabilisant. Est-ce que ça ne marche pas ici ? Le timing n'est pas bon ? On ne comprend pas… Ici c'est difficile, beaucoup plus qu'à Genève. C'est un autre… Parfois il y a la moitié de jeunes dans la salle qui rient pour d'autres choses que le « moyen âge », non, c'est quoi déjà le mot pour *middle-aged* ? [*rires*].

Parce que des gens qui sont un peu plus âgé on vécu des choses que les jeunes n'ont pas vécu encore. Se reconnaitre dans des scènes, ça ça donne un rire universel et collectif. Et quand on ne le reçoit pas…c'est comme de la drogue en fait. Si on ne reçoit pas le rire on est en panique, on se dit « ouille, ça ne marche plus, ça ne marche pas, c'est raté… » Alors on doit se re-questionner. Et la première question aussi c'est : est-ce que c'est grave quand on ne rit pas à certaines choses ? Il ne faut pas être en panique hein. Mais on se sent sanctionnés ou mal compris. On n'a plus le petit sucre alors qu'avant on a été gâtés.

Entretien avec Romain Guion — 18 novembre 2016

Cet entretien avec Romain Guion a lieu à Lille le 18 novembre 2016, lors de la série de trois représentations de nicht schlafen *donnée à l'Opéra (il s'agit du même contexte que l'entretien #2 avec Bérengère Bodin). J'avais rencontré et déjà beaucoup échangé de façon informelle avec Romain Guion lors de mes séjours d'observation à Gand en juin, juillet et août 2016.*

Claire Besuelle : Pour entrer en matière, comment ta partition dans le spectacle a-t-elle évolué, avec ces deux mois de tournée ?

Romain Guion : Je suis toujours dans une période de recherche, qui est de comprendre comment ce personnage que j'essaie d'incarner peut vivre, évoluer et survivre dans cet environnement-là. Je suis encore en processus de création en fait. Je crois que pour l'instant j'essaie de trouver une sobriété et une honnêteté fidèle au travail effectué en studio. Je construis cela par rapport au reste du groupe : l'enjeu de cette pièce est aussi de créer une diversité, donc j'essaie d'offrir une couleur différente pour faire en sorte que l'on ne tombe pas tous dans le même jeu. Je sais qu'Alain [Platel] pousse les choses, pour essayer de voir jusqu'où ça peut aller, mais je crains toujours de tomber dans l'excès.

Je cherche à conserver une forme de pureté qu'il y avait lors de la création, de me rappeler toujours de ça, tout en étant dans la recherche : il n'y a rien de figé encore. Bien sûr, l'élément du *live* et de la répétition tous les soirs joue également : l'état dans lequel je suis, l'état dans lequel le début me met aussi. Donc cela change énormément de soir en soir, et j'espère que je ne suis pas encore tombé dans l'automatisme, c'est le risque quand on joue autant. J'essaie de rester vigilant à cela, ne pas me dire : « ok, je refais la même chose qu'hier… »

C.B. : Comment fais-tu pour rester vigilant à cela justement ?

R.G. : Pour moi cela vient beaucoup de la préparation. C'est-à-dire que oui, on peut commencer le spectacle à vingt heures par exemple, mais je sais que je suis dans la préparation du spectacle dès que je me lève le matin. C'est aussi pour ça que j'aime aller au théâtre beaucoup plus tôt… Pour me retrouver, et essayer de construire une certaine vigilance, pour ne pas dire tension. J'adore être tout seul au théâtre pendant deux heures avant que les autres arrivent, pour me retrouver dans cet espace.

C.B. : Tu cherches à trouver un accord avec le lieu ?

R.G. : C'est important quand on change d'environnement d'observer l'espace et de sentir l'énergie qui s'en dégage pour se questionner sur la façon dont on va l'utiliser. Le premier spectacle dans un nouveau lieu est toujours plus difficile, parce que tu perds tes repères. C'est pour ça que j'aime arriver plus tôt pour trouver ces repères avant le spectacle et ne pas les découvrir pendant. C'est une façon de faire. Il s'agit toujours de trouver des outils pour rester vigilant.

C.B. : Hormis ce rapport au lieu, as-tu d'autres outils ?

R.G. : Personnellement je fais une heure et demie de yoga, comme d'autres font leur barre de classique. Il ne s'agit pas que de se préparer physiquement mais aussi mentalement : se mettre dans une certaine *zone*. Je trouve que le mot « zone » est un peu ésotérique, mais c'est un peu cela [*rires*]. On pourrait aussi parler d'état. C'est très dur de l'énoncer en fait, de comprendre comment cela fonctionne, parce qu'est aussi aléatoire et jamais complètement identique. Cela passe parfois par de petits détails qui changent tout, comme le temps que je prends pour choisir le costume du début. Ce choix-là est important, il reflète ton humeur et ta disposition du jour, et ce que tu veux transmettre dans la pièce.

C.B. : Tu as utilisé le terme de personnage tout à l'heure pour qualifier ta recherche au sein du spectacle, que mets-tu derrière ce mot ?

R.G. : Même si j'essaie de rester honnête et de donner de moi sur scène, c'est du théâtre ! Il y a quelque chose que tu incarnes : c'est dans ce sens-là que je parle de personnage. Bien sûr ce n'est pas une entité séparée de moi, je me dois de l'habiter, mais je pense que c'est important de faire la différence. C'est une façon de se protéger, parce que sinon on se brûle. Pour le définir, dans l'absolu ce que j'aimerais apporter c'est une certaine maturité, qui reflète aussi ma place dans le groupe : un peu plus posé, peut-être un peu moins sauvage.

J'essaie aussi de créer des distances : de "m'isoler" du groupe, de façonner une figure solitaire. Par exemple dans la Deuxième Symphonie je passe énormément de temps seul, même si parfois je cherche des contacts avec les autres. Cette mise à l'écart m'intéresse parce qu'elle reflète ce qui se passe aussi dans la société, avec tous ces gens qui habitent en marge et qui disparaissent peu à peu. À qui on ne fait plus attention, les invisibles en quelque sorte. Donc dans mon esprit, il y a un peu ça. Je cherche dans cette direction. Ce sont des tentatives plus que des réussites en fait. D'ailleurs je ne sais pas si ça se voit ou pas ! [*rires*] Il y a aussi une part de "schizophrénie", une folie artistique qui m'intéresse beaucoup.

C.B. : C'est-à-dire ?

R.G. : Peut-être pas de schizophrénie, mais de bipolarité. Quand quelque chose se décroche, et arrive sans que tu saches d'où ça vient exactement. Pour moi, le duo avec Elie [Tass] est une rupture par rapport au parcours de mon personnage à l'échelle de la pièce : c'est soudain très différent de tout ce qui se passe avant et j'aime explorer ce côté « docteur Jekyll et Mister Hyde ». D'ailleurs, très souvent dans les autres créations que j'ai faites, il y a cet élément que je vois comme une forme de folie, ces petits éclats. Les autres ne le voient pas forcément comme de la folie d'ailleurs, parce qu'ils pensent que je suis plutôt linéaire ou stable.

C.B. : Comment le travailles-tu ?

R.G. : [*Silence*] J'ai remarqué que cela vient quand je me lasse de mes propres façons de bouger et de créer. Cela passe aussi par l'observation des autres pendant la période de création : il y a des choses qui tout à coup m'attirent énormément et que j'ai envie d'essayer. Je pense à ce que développe Ido [Batash] par exemple : je vais essayer d'aller dans ce chemin-là. Elie aussi, de trouver cette hésitation qui flotte tout le temps, sans ancrage. Ces pistes qui m'intriguent, m'inspirent, je les teste pour moi : j'essaie de copier, et ensuite cela m'amène autre part — enfin j'espère ! C'est une façon de me pousser à sortir des sentiers battus. Et puis la présence d'Alain, qui accompagne avec une vigilance « paternelle » cette recherche.

C.B. : J'aimerais que tu essaies de nommer les repères sur lesquels tu t'appuies pour danser *nicht schlafen*, les éléments qui t'aident à construire ton parcours pendant la représentation…

R.G. : La base pour l'interprétation sur scène est la structure de la pièce. C'est le premier point de repère et la première ligne à suivre : être fidèle à ce qu'on a essayé de construire ensemble. Surtout dans les ensembles ou les « phrases », où l'on doit mettre son interprétation personnelle au second plan pour respecter le groupe.

Ensuite, il s'agit d'être toujours énormément à l'écoute pour pouvoir m'adapter à ce qui se passe : les changements, les accidents auxquels il faut pouvoir réagir extrêmement rapidement. C'est une combinaison entre ce qui est structurel et quelque chose en mouvement, qui est de l'ordre de l'écoute et de la conscience. Quand je dis être conscient, c'est être là à cent pour cent. Comme le dit souvent Alain, on ne peut pas se relâcher. Surtout dans les moments de tension, comme la scène où l'on manipule David [Le Borgne], si l'un d'entre nous est dans un état de relâchement, la scène meurt. Il faut créer cet état d'attention pour que la scène fonctionne. Je ne sais pas s'il y a d'autres supports : ce sont en tous cas les deux choses principales que je vois.

C.B. : Tu évoquais le duo entre Elie et toi, pourrais-tu revenir sur la genèse de ce duo ?

R.G. : Je pense qu'à la base la tâche était plus claire. Elle s'efface un peu, d'ailleurs Alain nous a demandé assez récemment de retravailler ce duo parce que sa force se perdait un peu. À l'origine, il y avait cette histoire d'essayer d'atteindre le haut sans pouvoir y parvenir. C'était cette tentative de monter, associée à l'idée de suffocation ou d'asphyxie, comme lorsque l'on se noie.

La deuxième ligne, c'est le jeu sur un changement d'émotions constant et très rapide, comme un film en accéléré. Ce sont deux choses que j'essaie de garder en mémoire quand je le fais, mais peut-être pourrait-on se permettre de jouer plus avec ça, parce que j'ai l'impression que c'est en train de se figer depuis que l'on répète la structure. On va le travailler pour essayer de l'éventrer, de le redécouvrir.

Et puis à l'échelle du spectacle, comme je le disais, ce duo est pour moi la première tentative de vraiment rencontrer quelqu'un. Mon duo avec David avant n'est pas de l'ordre de la rencontre : j'ai l'impression qu'on existe déjà ensemble, on est déjà un seul corps. Ce n'est pas la rencontre avec l'autre, c'est la fusion avec un alter-ego. Ce qui fait qu'avec Elie, c'est la première fois que je rencontre un être étranger, un autre corps. Cela implique de ne pas savoir quoi faire avec ce corps, de ne pas savoir l'approcher. Il y a quelque chose de maladroit que j'aimerais bien qu'on garde. Tous ces éléments-là resurgissent quand j'approche le duo avec Elie. Mais le plus important en fait, maintenant que j'essaie de l'articuler, c'est cette maladresse. Le fait de ne pas savoir où mettre les mains, où se mettre aussi, qui fait qu'on se tourne autour…

C.B. : Tu parlais d'état tout à l'heure, quelle définition tu mets derrière ce mot ?

R.G. : C'est intéressant parce qu'il n'y a pas de consensus. Par exemple Bérengère [Bodin] n'aime pas du tout ce mot. Personnellement, c'est le mot que j'ai trouvé qui ressemble le plus à ce que j'essaie de décrire. Dans ma conception, l'état n'est pas quelque chose de mental. C'est une certaine manifestation physique, liée à des attributs physiques, c'est-à-dire la façon dont tu traites le corps. C'est de cela que je parle quand je parle d'état. Ce n'est pas que cela passe par la tête et se transmette au corps, en fait je cherche à ce que ce soit l'inverse. Que tout d'un coup le cerveau soit dans différentes parties du corps et que cela influence ma façon de raisonner, de penser. Cela revient à penser avec un corps, que tous les centres nerveux se déplacent. C'est la direction que je cherche quand je parle d'état.

C.B. : Pour toi il y a un état ou des états ?

R.G. : Des états, bien sûr. J'ai une théorie, je ne sais pas si elle fonctionne ou pas, mais je l'essaie toujours dans les stages que je donne, parce que ces questions m'intriguent énormément. C'est l'idée que le corps est un vaisseau, un récipient. Ce récipient peut prendre différentes formes, ou être fait de différents matériaux et bien sûr tu peux le remplir de différentes choses. Le contenu serait l'état mental et le récipient serait l'état physique.

Cette recherche vient aussi du travail avec Koen Augustinjen[65] : il faisait faire cet exercice du « carré émotionnel ». C'est tout bête, tu divises l'espace en quatre et chaque carré représente une émotion : tristesse, joie, colère… Donc l'exercice consiste à trouver, à essayer vraiment de trouver une manifestation physique de cet état pour pouvoir l'exprimer. Tout à coup devenir triste en trouvant la manifestation physique de la tristesse, au lieu d'essayer de se mettre dans un état mental de tristesse en passant par des images tristes. Après je pense que c'est aussi possible, il existe différents chemins pour arriver à un même endroit.

Mais après cette première étape, maintenant, je cherche la possibilité de dissocier. Faut-il avoir un corps triste pour être triste ? Ou est-ce que tu peux avoir un corps joyeux et un état mental triste ? Est-ce que cette dichotomie est possible ? Je pense qu'il faut parvenir à un état de conscience énorme pour parvenir à dissocier les deux. Je n'ai pas encore réussi à trouver la solution [*rires*]. C'est aussi pour ça que j'ai décidé de

---

[65] Koen Augustijnen est un danseur et chorégraphe né en 1967, qui se forme d'abord en histoire puis en théâtre à l'université de Gand avant de rejoindre les ballets C de la B au début des années 90. Il danse pour Alain Platel et Side Larbi Cherkaoui, puis commence son propre travail en tant que chorégraphe à la fin des années 90. *Bâche*, en 2004, est la pièce qui le fait connaitre.

travailler avec des acteurs. J'ai peu d'expérience de travail en France, ni avec des acteurs, mais quand j'ai rencontré cette metteuse-en-scène [Juliette Navis[66]], qui a pris un stage avec moi, elle m'a dit que le travail sur les émotions en France, c'est un truc qui ne se fait plus du tout. C'est un peu ringard.

C.B. : Ringard oui, ou dangereux ?

R.G. : Oui, c'est exactement le mot qu'elle a utilisé. Quand on a commencé à travailler ensemble, je lui ai dit que je voulais faire ce genre d'exercices avec les comédiens, elle m'a dit de foncer. C'est intéressant parce que c'est quelque chose qu'ils ne se permettent plus en fait. Ils ont adoré. C'est très intéressant de bosser avec eux parce qu'ils sont très ouverts, ils ont des corps authentiques dans le sens où ils ne sont pas affectés par une certaine technique. C'est étonnant de voir où ils vont, comment leurs corps fonctionnent, ils se découvrent un peu.

Mais le fait de retrouver l'impulsion, de ne pas commencer avec des interdits, je pense que c'est assez important dans un processus de création. On se met tous des interdictions : ce qui ne se fait plus, ce qui n'est pas autorisé, ce qui est kitsch… D'ailleurs ce que j'aime avec Alain c'est aussi cela. Surtout depuis *Coup Fatal*[67], où il y avait beaucoup de choses qui ne se « font plus » dans le champ de la création théâtrale ou chorégraphique contemporaine…

C.B. : C'est-à-dire ?

R.G. : Raconter une histoire [*rires*]. La mimer, avoir des gestes presque pantomimiques : remettre ça sur scène, c'est un pari. Beaucoup regardent ça et se disent : mais non, c'est ringard, ça ne se fait plus. C'est un peu resté dans *nicht schlafen :* le retour à la danse classique par exemple, avec Samir [M'Kirech] ou Dario [Rigaglia] qui sont vraiment des figures de « danseurs » marqués par une technique formelle. J'apprécie qu'il ose faire ça.

C.B. : Tu évoquais ta recherche sur les émotions, est-ce un appui de jeu pour toi dans *nicht schlafen* ?

R.G. : Je ne sais pas. Enfin, je sais que je l'utilise et je pense que ça peut être un allié comme un adversaire. Si tu te laisse dominer par les émotions je crois que tu te perds, et ça arrive. Parfois par exemple, juste après la bataille, avant de commencer les « phrases », j'ai eu envie de pleurer, sans savoir d'où ça venait : ça monte. J'essaie toujours de rester en contrôle car c'est aussi un danger dans cette pièce : il faut arriver à dissocier pour se protéger.

J'ai travaillé à Barcelone avec un chorégraphe — même je trouve que c'est plus un maître — qui avait une théorie très intéressante. Il comparait la danse à un chariot grec, et disait toujours : les chevaux sont les émotions, le chariot c'est le corps, et celui qui conduit le chariot c'est l'état mental. Il faut toujours qu'ils travaillent ensemble pour pouvoir trouver une harmonie. Si tu te laisses dominer par cette émotion et que les chevaux s'emballent, c'est l'accident assuré. Si tu n'as pas cette vigilance mentale tu ne vas nulle part parce que celui qui conduit le chariot indique le chemin à suivre. Je trouve que c'est une belle image que j'essaie de ne pas oublier : garder les trois en balance, en équilibre.

C.B. : Cette idée de recherche d'une harmonie en équilibre m'évoque un autre terme, celui de justesse. Est-ce un mot que tu utilises ?

---

[66] Juliette Navis est une actrice et metteuse en scène française. Formée au jeu au Conservatoire National Dramatique de Paris, elle collabore à sa sortie de l'école avec le metteur en scène Arpad Schilling, qui développe alors des processus d'écriture de plateau. Elle travaille au sein du collectif La Vie Brève avant de fonder sa propre compagnie, Regen Mensen, en 2016. Elle est également réalisatrice. Romain Guion collabore notamment avec elle sur le projet *La timidité des arbres* (2016).

[67] *Coup fatal* est un concert-spectacle conçu par Alain Platel et Fabrizio Cassol, créé en 2014. Romain Guion était assistant à la direction artistique du projet.

R.G. : Oui, je l'utilise. C'est toujours dur de savoir quand c'est juste ou pas. C'est en cela que c'est toujours important d'avoir des retours de l'extérieur. De l'intérieur, je dirais que c'est en lien avec l'anticipation. Quand tu projettes déjà l'effet que tu vas créer, l'image que tu va convoquer, il y a de grandes chances pour que tu ne sois pas juste. Tu n'es plus investi de l'intérieur, tu te projettes. C'est un écueil de la Deuxième Symphonie par exemple. Je sens que je ne suis pas dedans quand je me sens en train de faire ça. Je sais qu'alors je suis trop préoccupé avec ce que je produis et comment les gens vont le percevoir. Cela devient un processus mental et intellectuel et plus une expérience physique… Toutes ces questions qui te passent par la tête malgré toi. Cela peut être une lutte aussi: tu observes ce qui se passe dans l'espace, ce que les autres font, l'ego prend le dessus et veut jouer lui aussi, et c'est là que le danger apparait… Tu t'oublies et tu te perds… Pour moi, ça ce n'est pas juste : je ne suis ni dans le moment présent ni dans mon corps, je suis à un autre endroit, dans une auto-réflexion où je regarde ce que je suis en train de faire.

C.B. : Tu évalues cela de toi à toi ?

R.G. : Oui, c'est personnel mais c'est de l'ordre du ressenti. Une autre chose, c'est essayer de remplir une tâche : on t'a dit « fais ça » et tu le fais sans trop savoir pourquoi, ça ne vient pas naturellement en fait. Après, il faudrait définir ce que c'est que de « sentir » dans ce contexte [*rires*].

C.B. : Tu as décrit la sensation de ne pas être juste mais comment définirais-tu la sensation de l'être ? Est-ce qu'elle passerait par une forme d'oubli de cette auto-réflexion dont tu parles ?

R.G. : Oui. Mais c'est un peu paradoxal parce que je pense vraiment qu'il faut une conscience constante pour danser.

C.B. : Tu parlais du besoin d'un regard extérieur dans l'élaboration de la justesse, comment cette question émerge-t-elle dans le travail avec Alain ?

R.G. : Cela passe toujours par la confiance. Alain ne te dit jamais c'est « bien » ou c'est « mal ». Il y a la création d'un espace ou l'on peut essayer, surtout pendant le processus de création, de se débarrasser de ce jugement de soi à soi, sur ce que l'on est en train de faire. Donc on peut se permettre, je ne veux pas dire de « faire n'importe quoi » mais de vraiment prendre le temps de chercher. Même s'il y a des jours où tu ne produis rien : ce n'est pas du temps de perdu. Tu peux aussi te permettre d'aller dans des endroits qui sont peut-être faux, mais qui seront justes pour la pièce. Tu vois ce que je veux dire ?

C.B. : Cela veut dire qu'ils sont faux au moment où tu les proposes mais que tu vas les travailler ensuite, ou ça veut dire qu'ils restent tels quels mais qu'ils deviennent juste dans le contexte de la pièce ?

R.G. : Je veux dire qu'ils sont faux par rapport à la proposition première, en tant que réponse à la tâche. Ce que tu produis ne répond à rien, mais en fait cela servira ensuite pour construire. C'est vraiment possible à partir du moment où tu as confiance dans le fait qu'Alain sera le juge de l'organisation globale de la pièce. À ce moment-là, toi tu peux expérimenter, te permettre d'aller quelque part sans tomber dans l'interdiction ou la censure.

C.B. : Tu disais au début de notre entretien être toujours en recherche par rapport au processus. Comment fais-tu pour conserver cette liberté dans la présentation de la pièce au public ?

R.G. : Personnellement je trouve que cela ne devrait rien changer. Bien sûr je n'arrive pas tout le temps à faire en sorte que ça ne change rien, mais dans l'absolu j'aimerais. Pour moi, la façon dont je le répète dans le studio c'est la façon dont je vais l'interpréter sur scène et je ne pense pas que quelque chose doivent changer parce qu'il y a un public. En général je préfère la période de création que de tourner le spectacle. Bien sûr, la pièce est faite pour être montrée. Ce n'est pas possible de créer une pièce et de ne pas la montrer,

sinon le but de l'acte créatif et artistique est nul. Mais je ne suis pas quelqu'un qui m'épanouis particulièrement dans la performance. Certains tout d'un coup brillent sur scène, et changent énormément par rapport à la période de création. Moi je pense vraiment que ce que tu montres dans le studio, c'est ce que tu dois montrer sur scène. Sinon ça ne sert à rien de passer cinq mois à répéter !

C.B. : Tu évoquais le fait de « briller » dans le temps de la performance, penses-tu que la présence scénique se travaille ?

R.G. : Aucune idée. Je n'ai pas d'outils particuliers pour la travailler. Je dirais encore que c'est une question de conscience. Quand je donne des cours dans des écoles de formation, je dis toujours que ce qui m'intéresse quand je vais voir un spectacle aujourd'hui, ce n'est pas de voir des danseurs « techniques ». Des jambes qui se lèvent à 180° ou des gens qui tournent de plus en plus, tu en trouveras toujours. On tombe dans l'excès de la virtuosité, presque du cirque. Ce qui m'excite, c'est de voir des gens qui sont en maîtrise ou en contrôle absolu de leurs corps, à tout moment. Je trouve incroyable de voir ça. C'est-à-dire, que même s'ils font un mouvement de tête tu sens qu'ils savent exactement ce qu'ils font avec leurs doigts ou leurs pieds. On voit cette pulsion du corps entier et global à tout moment. Je pense que ça influence la présence sur scène : cela donne de la densité, du volume, de la plasticité parce que ce n'est pas un corps mort mais investi. C'est ça aussi la présence. C'est quelque chose que j'encourage par exemple chez les élèves que je vois, je leur dis : « oui c'est bien de travailler la technique mais vous devez travailler cette conscience, par d'autres techniques ».

C.B. : Lesquelles ?

R.G. : Je crois beaucoup, en complémentarité d'une technique académique de travailler des techniques comme le tai-chi ou le yoga, qui travaillent sur la conscience du corps. Je pense que c'est extrêmement important pour un interprète. Si tu me parles de présence, c'est ça qui me parle en fait. Ce sont vraiment des choses qui ne sont pas faciles à expliquer, c'est de l'ordre du senti. Ce n'est pas quelque chose de scientifique que tu peux mesurer…

C.B. : Comment la pièce t'apparaît-elle avec le temps de tournée ?

R.G. : Je dois t'avouer qu'elle m'apparait de plus en plus importante par rapport aux événements récents. Je sais que l'élection de Trump me fait peur, me rend triste aussi. Je me demande comment, moi, je peux contribuer à faire une différence et je me dis que mon arme c'est *nicht schlafen*. Je pense qu'il y a un message politique et humain fort sans être une revendication. Ce n'est pas quelque chose d'activiste : c'est plutôt de l'ordre de la suggestion, de l'invitation et du partage. Donc pour moi, cela devient encore plus puissant de le montrer, et je voudrais qu'on le montre le plus possible. Cela implique de rencontrer un public, qui n'est pas forcément ouvert à différentes façons de penser ou de voir le monde. Si tu es ouvert à ça, je pense que tu peux peut-être avoir une autre perspective avec cette pièce. Mais j'étais déjà un peu comme ça avec *C(H)ŒURS*, la pièce qu'on a créée à Madrid sur la question de l'individu et du collectif. Il y avait aussi un message politique qui résonnait pour moi. C'est une réflexion sur la possibilité et la manière de réinventer le monde et le vivre-ensemble. Donc c'est ici que ça devient politique.

C.B. : En parlez-vous beaucoup entre vous ?

R.G. : Pas explicitement, chacun a ses points de vue. C'est sûr que l'on discute de certains événements mais il n'y a pas de consensus collectif à ce niveau-là non plus. Je ne pense pas qu'Alain veuille imposer son point de vue. Il fait vraiment attention à ce que sa vision et sa façon de penser le monde ne vienne pas écraser la pièce. Ce serait un danger, que l'on essaie de communiquer le message d'Alain Platel dans le spectacle.

C.B. : Personnellement, ce sentiment te nourrit pour la danser ? Est-ce que ces discussions font évoluer ton interprétation ?

R.G. : Oui, ça me nourrit et je pense qu'inconsciemment cela influence mon interprétation. J'espère que ça ne la modifie pas cependant. J'ai mes propres convictions, que je défends personnellement, et évidemment je suis nourri par ce que dit Alain, nos façons de voir le monde sont assez proches je crois. En ce sens ce n'est pas difficile pour moi d'être en accord avec les questions qui sont au cœur de la pièce.

Réinventer une société qui puisse nous permettre de vivre ensemble malgré nos différences : oui, idéalement bien sûr je souscris. Penser que, comme le disait Alain hier dans son discours, le projet européen est quelque chose de plus profond qu'une association d'états : tout à fait. Je ne comprends pas les notions de frontières ou de nationalités. Je crois que la terre appartient à tout le monde, et je pense aussi à l'équilibre naturel des choses. Quand je parle à des gens qui me disent que mon point de vue sur le contrôle des flux migratoires est utopique ou naïf, je me demande vraiment : pourquoi ? Parce qu'on n'a jamais essayé, en fait, de ne pas les contrôler. Je ne pense pas que tout le monde ait envie de vivre au même endroit, et je pense que c'est très prétentieux de dire que tout le monde a envie de venir en France par exemple. C'est d'ailleurs plutôt arrogant de penser qu'il n'y a pas de richesse autre part que dans nos sociétés occidentalisées, non ? On peut être riche de manières tellement diverses. Par exemple, lors de visites dans certains pays dit « du tiers-monde » j'ai constaté une certaine joie de vivre que nous avons perdu en Occident : pour moi ces gens sont riches. Donc en cela je rejoins vraiment Alain : je n'ai pas de mal à communiquer ça dans la pièce ni à servir ce propos.

C.B. : Sur cette question du vivre-ensemble, m'est apparue hier une dimension que je n'avais pas vue jusqu'ici : une forme de jouissance au combat, qui quand il tire vers sa fin devient beaucoup plus ambigu, dans le sens où le corps à corps n'est plus seulement affrontement mais occasion pour toucher l'autre, embrasser un corps…

R.G. : Je suis un fervent croyant du toucher. Toucher a un pouvoir de guérison qui est souvent dénigré, ou en tous cas pas suffisamment reconnu. Je m'intéresse beaucoup à la médecine indienne et ayurvédique dont les premiers actes, d'après ce que j'ai lu, sont le toucher et le massage. D'ailleurs, quand le bébé sort du ventre de sa mère, les contractions constituent le premier massage en fait : un massage de réconfort qui prépare à l'extérieur. Je trouve que c'est une très belle image, mais on ne pense pas en ces termes-là. Pourtant, naturellement on a ce pouvoir. Quand quelqu'un va mal, notre première réaction est de mettre la main sur son épaule, d'avoir ce contact physique qui réconforte.

Après, quant à savoir si c'est jouissif dans la bataille… [*rires*]. Pendant la création, tu n'étais pas là je crois, on a fait un exercice de marche au ralenti. Il fallait traverser le studio — donc il y a dix mètres ! — en une heure et demie. Avec pour seule consigne de marcher lentement. Pour moi ça a été une expérience extrêmement forte, en plus on ne se connaissait pas encore très bien. Ça nous a pris trois heures finalement : on a perdu toute notion du temps. Et j'ai eu cette sensation physique extrêmement intense : tout d'un coup, tu as tous les sens à fleur de peau. Érafler juste les poils, même pas toucher l'autre mais approcher les poils, ça prenait des proportions énormes. Je me souviens de leur avoir dit — sans leur faire peur, mais je leur ai quand même dit — que j'avais l'impression d'avoir fait l'amour avec chaque personne de ce groupe. Et il y a quelque chose de l'ordre de l'orgasme : ces sensations sont tellement fortes. Sentir ces corps qui se frôlent. Cette expérience pour moi, c'est de l'ordre du toucher.

Mais si l'on y réfléchit c'est un peu la nature de notre travail. C'est notre outil de travail. Je pense qu'on a cultivé cette qualité de contact, parfois tellement que ça peut choquer. C'est une sorte de culture, de société. Développer cette confiance, c'est nécessaire quand tu commences un processus de création avec des gens que tu ne connais pas. Et cette capacité à faire confiance, à entrer dans l'espace des gens, très rapidement permet de créer un environnement et une intimité de travail. Tu peux te sentir en danger avec ça mais nous on se le permet facilement. Quand je travaillais au Pays de Galle, avec un groupe très soudé et proche, on se touchait énormément, pendant les *breaks*, les discussions. Je me souviens de gens qui entraient dans le studio et qui trouvaient cela trop : c'était trop pour eux de voir ces gens se toucher. Cette réserve de

l'espace privé que tu ne pénètres pas selon les normes sociales, quand on la voit brisée cela peut être perturbant.

C.B. : Cette intimité que vous avez développée se ressent en tant que spectatrice…

R.G. : C'est dû à la nature de la façon dont on a travaillé avec Alain. La tâche pour tous les duos sur lesquels on a travaillé en premier, c'était juste « la peau ». Donc quelque chose qui a tout à voir avec le toucher ! À un point où moi je me suis interrogé sur le sujet de la pièce… J'avais reçu ce mail dans lequel il nous présentait le projet, qui annonçait un travail à partir de la musique de Mahler et du livre de Philipp Blom, dans lequel il disait vouloir aborder la question de la place de l'homme dans la société, la notion de vitesse, les parallèles entre le monde du début du XX^{ème} siècle et celui d'aujourd'hui… Je n'étais pas sûr de voir le rapport avec ce travail profond sur la peau…

C.B. : La notion de vitesse ?

R.G. : Oui, parce que c'était un facteur de changement dans la société du début du XX^{ème} siècle, avec les technologies qui permettaient à la fois de se déplacer de plus en plus vite et de communiquer à distance. Et puis là, pendant le premier mois on a travaillé sur le corps et la peau. Je me demandais quand on allait rentrer dans la matière de la pièce. Et en fait on était complètement dedans. Mais d'une façon détournée.

C.B. : Et après, de quelle façon cela s'est déplié ?

R.G. : Les duos sont restés en fait. Tous les duos viennent de ces premières improvisations. Même les parties de groupes, par exemple le *scherzo*, à l'origine c'était un duo que Bérengère et moi avions essayé ensemble mais qui ne fonctionnait pas en duo. Du coup on a décidé de l'adapter pour le groupe.

C.B. : Quels seraient les autres exemples marquants pour toi dans les consignes ou thématiques explorées pendant la création ?

R.G. : Ce qui m'a vraiment marqué sont ces marches lentes et la création de ces duos. L'étape suivante, dans la création des duos, était de colorer par des émotions le travail des corps. Par exemple le duo, qui ne se voit presque plus mais que j'ai avec Boule — et qui maintenant a changé de couleur — est à l'origine un duo qu'on avait monté sur la violence et la colère. On a également beaucoup cherché sur la façon dont on prend sa place dans un groupe et les phénomènes de hiérarchie.

Sur une suggestion d'Ido, on a fait un exercice avec des nombres. Chacun a un chiffre, de 1 à 9. Le 9 est le dictateur et le 1 le plus soumis. Personne ne connait le chiffre de l'autre. Et à partir de là on improvise en essayant de trouver notre place dans le groupe et de comprendre quelle était la situation de l'autre. Ça nous a beaucoup aidés à construire le groupe, même si on l'a moins utilisé dans la création en elle-même.

Il y avait aussi toute cette recherche sur « the lust for life », qu'on peut traduire par la joie de vivre. Alain voulait vraiment qu'on danse pour danser. C'est quelque chose de très dur pour moi. Aller sur le plateau et « juste » bouger, je trouve ça très dur parce que je trouve ça vide, quand moi je le fais. Mais ça tu vois c'est encore un jugement, une censure ! J'avais du mal à bouger pour bouger, sans but précis. Alain disait « je veux que vous bougiez comme vous bougez chez vous quand vous dansez tous seuls ». Et là je me suis dit que je ne faisais pas ça ! Je vis beaucoup dans le silence, j'écoute très rarement de la musique chez moi. Cela m'a beaucoup questionné sur mon rapport à la danse et au mouvement ! Est-ce que je suis assez passionné ? Est-ce que je devrais bouger tout le temps ? Est-ce que tout d'un coup la danse est devenue juste un job ? Pourquoi je fais ça, pourquoi je continue ce métier que j'ai choisi ? Est-ce que c'est une passion ? Est-ce qu'avec les années ça a changé ?

Il a demandé d'abord à Dario de se mettre au milieu pour commencer et après nous a demandé de le rejoindre. Et de danser avec lui, comme lui, avec son énergie : il est jeune, il a cet enthousiasme. C'est un exercice que j'ai détesté. Je trouvais que de bouger comme ça, ne m'intéressait pas. Et pourtant c'était un état

de travail intéressant que de chercher à retrouver une liberté, une joie de danser, pas dans un but philosophique, mental, pour exprimer un concept, mais juste pour te permettre de te perdre, de te libérer, de prendre ton pied. Et c'était très intéressant de me positionner, de me confronter à ces questions. Du coup j'ai recommencé à danser un peu chez moi… [*rires*].

C.B. : La Deuxième Symphonie reste toujours de l'improvisation ?

R.G. : Il y a des choses qui se sont cristallisées. Je ne sais pas si c'est bien, ou si c'est la bonne piste. Comme te l'a sûrement dit Bérengère, on est tous en recherche dans ces moments-là : on n'y est pas encore. Ça navigue énormément. Par exemple, pour moi, ce moment de la représentation d'hier était raté. Je crains toujours que cela deviennent la scène de la maison de fous, de la blague. Je ne sais pas si c'est là qu'il faut qu'on aille. Amener de l'espoir et une forme de légèreté, oui. Un souffle revigorant pour mettre les spectateurs en mouvement : faire en sorte que le questionnement commence avec la fin de la pièce, soit lancé par la fin de la pièce. Mais essayer de faire rire, c'est là où je ne me sens pas juste. La situation comique doit naître d'elle-même, ce n'est pas à nous de les créer.

C.B. : C'est ce qui fait qu'un moment comme votre duo avec Elie fonctionne, par exemple.

R.G. : Oui, c'est vrai qu'à ce moment-là, moi je n'ai pas du tout envie de rire.

C.B. : Comment as-tu vécu globalement la représentation d'hier ?

R.G. : Je me suis tapé la tête au début du combat, j'avais mal, je ne pensais qu'a cela tout au long du spectacle donc je ne me suis pas trop épanoui hier. Je ne sais pas si j'ai contribué à la force du spectacle, je ne l'ai pas investi comme j'aurais voulu l'investir. Je suis curieux en fait, des retours d'Alain. C'est quelqu'un de complexe, que je découvre encore. Il me surprend toujours.

C.B. : J'aurais aimé te questionner sur la définition que l'on entend souvent de la danse que développe Alain comme une recherche du spasmodique. Comment l'appréhendes-tu en tant que danseur ?

R.G. : C'est une question intéressante parce que cette idée revient toujours dans les articles pour caractériser sa danse. Je trouve cela assez étrange parce que je ne crois pas qu'il ait un « style » Platel pour définir sa danse étant donné que c'est l'équipe qui crée le matériel. Et je ne pense pas qu'il choisissent des gens parce qu'ils tremblent… Dans *nicht schlafen*, je trouve qu'il y en a très peu ! À l'heure actuelle du travail d'Alain je ne comprends pas cette définition. Peut-être que c'était vrai pour *vsprs*, peut-être était-ce vraiment une des questions d'Alain, et je pense qu'ils ont fait des recherches spécifiques sur le tremblement à cette époque là, ou je l'assume en tout cas.

Dans *C(H)ŒURS* également, c'était encore présent mais sur une scène, 9 minutes dans une pièce d'une heure quarante-cinq, c'est minime ! Et dans *nicht schlafen*, je ne pense pas du tout. Cela rejoint ce que je disais sur la résurgence depuis *Coup Fatal* d'un questionnement des formes académique : cela évolue. Personnellement, ensuite, cette gestuelle spasmodique m'intéresse. J'ai cette tendance à travailler en force, j'ai les muscles secs et très compacts, donc naturellement j'ai ce truc. Mais je ne sentais aucun besoin de le mettre dans cette pièce. Aucune tâche n'a porté là-dessus et cela n'a jamais été suggéré. La seule chose qu'on a regardée, c'était un documentaire sur le krumping[68]. C'est une forme de danse de rue qui s'est développée aux Etats-Unis, c'est un peu dérivé du hip-hop et de danses traditionnelles africaines. C'est une façon d'extérioriser la violence des rues. Il nous a demandé de créer des phrases dans cet aspect-là. Et c'est devenu la section des phrases, juste après le combat. C'est la seule référence qu'on a eue relative-au développement d'une gestuelle et de mouvements secs et arrêtés en fait.

---

[68] David La Chapelle, *Rize*, HSI London et Lion Gate Films, 2005. Le krump est une danse à la fois frénétique et virtuose, qui naît dans la communauté afro-américaine de South Central à Los Angeles.

C.B. : Sinon toutes les consignes étaient en lien avec le développement d'un imaginaire ?

C.B. : Oui. Il n'y a jamais de consignes physiques, sur le développement d'un mouvement ou d'une certaine façon de bouger. Il ne nous donne jamais d'indications sur les qualités de mouvement, son organisation, jamais. C'est pour ça que le fait que cette dimension du spasme revienne me surprend beaucoup.

C.B. : Si j'avais à donner une ligne gestuelle dominante à la pièce ce serait davantage ce rapport au toucher et au corps à corps que l'on a évoqué…

R.G. : Je suis tout à fait d'accord. Je pense que c'est un rapport avec une forme d'être primaire, d'animalité. Même pas de l'animal, vraiment de l'être, du primaire. C'est plus organique je pense.

C.B. : Que mets-tu derrière ce mot ?

R.G. : C'est lié à une fluidité, à une continuité dans le mouvement qui se déroule. C'est aussi lié à un trajet du geste qui est plus viscéral. De l'ordre de la cellule, en fait. C'est biologique, presque.

Entretien avec Lisbeth Gruwez et Maarten Van Cauwenberghe — 27 mai 2016

Ce premier entretien avec Lisbeth Gruwez et Maarten Van Cauwenberghe s'est déroulé à L'Hippodrome de Douai, où la compagnie Voetvolk présentait en avant-première une étape de travail de la création We're pretty fuckin' far from okay*, qui allait être présentée au Festival d'Avignon au mois de juillet suivant.*

Claire Besuelle : Dans le cadre de ma recherche en doctorat sur le travail d'interprètes danseurs et acteurs dans la création contemporaine, il m'a semblé évident de travailler sur ce que j'appelle le « triptyque des passions », ou des affects…

Lisbeth Gruwez : C'est un beau titre, il faut le garder ! Moi je l'appelle la trilogie de la transe… Mais « triptyque de l'affect » c'est très juste aussi oui ! [*rires*]

C.B. : Cela me fait penser à cette phrase de présentation de la compagnie sur votre site, « It is our belief that to achieve what needs to be said, one has to allow all aspects of physicality into the equation » [« Nous pensons que pour arriver à exprimer ce qui doit l'être, on doit laisser toutes les dimensions de notre physicalité s'engager dans l'équation »] - *ils ne me laissent pas le temps de finir de l'énoncer*

L.G. et Maarten Van Cauwenberghe [*en chœur*] : Oui, on connait cette phrase… [*rires*].

L.G. : Je pense que cette phrase synthétise bien les principes de notre travail. On ne fixe jamais : on a un alphabet et chaque soir on joue *avec* cet alphabet selon le goût de la journée. D'ailleurs c'est très difficile pour les gens qui viennent travailler avec nous et qui sont habitués à apprendre une chorégraphie et à être sûrs de cette base-là. Sur la chaise par exemple [*elle fait référence à la première séquence de la pièce* We're pretty fuckin' far from okay], on a un alphabet mais rien n'est fixe. On cherche chaque soir une nouvelle manière de rentrer dans la matière, de le *faire*. C'est l'aspect « performance » de notre travail, qui vient de cette idée : « on ne répète pas, on n'écrit pas et on fait sur scène ». Ça fait très peur ! [*rires*]. Pour autant on ne suit pas cette logique-là jusqu'au bout puisqu'on écrit quand même. On a une logique dramaturgique, et des cellules gestuelles écrites… mais que l'on travaille avec l'improvisation. L'improvisation dans un langage fixe. On est pleins de contradictions [*rires*].

C.B. : Vous diriez donc que vous recherchez un état d'improvisation sur scène ?

L.G. : Oui, mais tout en ayant cet alphabet qui fait qu'on sait dans quelle langue on doit parler. De même, on a une trame, mais on reste libres de créer la tension avec le matériel qu'on a sur le moment. Maarten aussi compose sur le moment, en *live* : suspendre, puis déclencher tel ou tel son. C'est vraiment un tango à trois, et avant c'était un tango à deux, voir à six [*rires*][69]. Et pour revenir à cet alphabet qui reste notre base, je dirais que pour les trois pièces du triptyque on a travaillé à partir de gestuelles quotidiennes que l'on a physicalisées et travaillées de façon à arriver à une certaine abstraction du geste.

M.V.C. : Je pense tout de même que le plus important si on parle du travail chez nous, c'est la dimension du mental, qui est très importante. On veut que le danseur pense…

L.G. : …mette un contenu. Un danseur doit inventer. On ne peut pas juste *faire* le geste, il y a tout un travail d'imagination derrière. Par exemple, là [*elle lève le bras en regardant derrière elle vers le haut, et sa main se contracte délicatement*], j'attrape une cerise…

---

[69] Le « tango à trois » fait référence à la pièce *We're pretty fuckin' far from Okay,* que la compagnie est alors en train de créer. Le « tango à deux » fait référence à *It's going to get worse and worse and worse, my friend*, solo interprété par Lisbeth Gruwez, et le « tango à six » à *AH/HA*, pièce pour cinq interprètes.

M.V.C. : Une fois que ce cœur-là est trouvé, il n'y a pas de « bons » ou de « mauvais » mouvements, tout peut exister.

L.G. : Par exemple, sur la dernière scène de la pièce [*Okay*] pour le moment, on n'a pas encore trouvé. Le geste de se caresser dans cette dernière scène doit venir de la honte. [*Elle fait plusieurs fois le geste en tirant sur son pull, de façon analogue à ce qui a lieu dans la dernière scène de la pièce*] C'est une sensation de honte qu'on cherche à éliminer. Quelque chose dont on veut se débarrasser mais qui est encore un peu partout. Et je voudrais arriver à ajouter à cela des rythmes complexes entre nous deux, à partir de gestes assez quotidiens qui dans la répétition en deviendraient de plus en plus étranges. Mais voilà, pour le moment on ne sait pas pourquoi on fait cette dernière scène, donc elle ne marche pas.

M.V.C : Parce qu'on n'est pas encore assez clairs avec ce que l'on veut dire avec cette fin.

L.G. : Maintenant, avec la bande sonore qu'on a essayée à la fin [*elle fait référence à la session de répétitions qui vient de se terminer, entre la première date d'avant-première du spectacle et la deuxième*], la force vient de l'extérieur et nous pousse, c'est elle qui agit sur nous, nous fait faire « ah, ah, ah » [*elle halète en faisant le geste*]. Ça vient de toi en fait [*elle s'adresse à Maarten Van Cauwenberghe*]. On n'a pas encore eu cette configuration-là. Au début ce sont les deux solitudes, ensuite c'est nous deux en lutte, on se sépare et là ça vient de l'extérieur. Ça c'est bien.

M.V.C. : C'est un autre grand principe de notre travail, ce jeu entre le son et le mouvement, et qui suit qui.

L.G. : …qui dirige qui.

M.V.C. : Qui dirige qui, qui suit qui, qui décide et qui manipule qui. Et la qualité de cette relation change tout le temps, on ne décide pas dans le spectacle.

L.G. : Et ça c'est caractéristique des trois pièces. Après ce sera complètement fini ! [*rires*]

C.B. : Vous avez envie de passer à un nouveau mode de travail ?

L.G. : Oui, de faire autre chose…

C.B. : Vous voulez parler du rapport entre musique et plateau ?

L.G. : Non, ça, ça va rester.

M.V.C. : C'est plutôt l'aspect narratif qu'on va mettre de côté.

L.G. : Et la notion de transe. Après la transe il y a le silence et je veux plonger là-dedans avec le prochain spectacle. Mettre les gens dans un bain de méditation. Ce sera aussi la première fois que je ne danse pas. Je suis dehors et je chorégraphie. Ce sont plutôt des *patterns,* quelque chose qui n'arrête pas de bouger, constamment, les gens et les formes. Je veux travailler aussi sur les costumes… Mettre le public dans un état zen[70].

C.B. : Puisque tu évoques l'effet produit sur un public et si j'en reviens par contre aux pièces du triptyque, je ne peux parler qu'en mon nom, mais il y a toujours ce moment de bascule dans vos pièces où je passe dans

[70] Il s'agit du projet *The Sea Within*, premièrement intitulé *Thoughts of meditation*, créé au Nouveau Théâtre de Montreuil deux ans plus tard, en mai 2018.

un autre mode de perception, presque un autre état de conscience. Comment travaillez-vous sur la construction de cette progression ?

L.G. : Tu pourrais dire quand ? [*rires*] Pardon, je suis un peu focalisée sur la pièce et j'aimerais beaucoup avoir ton retour sur comment ça c'est passé pour toi hier ! Je pense que ce qu'on a raté, c'est qu'on est montés trop rapidement dans la vitesse. C'est une maîtrise de la progression : commencer lentement et arriver progressivement à la « patate ». Ce n'est que comme ça qu'on peut amener les spectateurs à être avec nous, à nous suivre en fait dans l'accélération. Et là, vous comprenez parce que vous avez senti toutes les étapes avant [*elle s'adresse à moi comme à une spectatrice générique*]

Si on monte trop vite dans la vitesse, on dépasse un passage, une accroche. C'est ce qui s'est passé hier, j'ai vu les vidéos et me suis dit « Mais merde ! [*elle bouge et fait des mouvement caricaturaux tellement ils sont rapides*] Trois minutes à peine et on est déjà là, bien trop rapidement ! » Ce soir on va vraiment construire [*elle mime un geste qui se déploie lentement et l'accompagne d'un son très étiré qui se termine sur un TOU plus sourd, comme pour marquer un impact*]. Excuse-moi encore, on est en plein travail, on se lève on ne se dit même plus bonjour mais « Ah, j'ai pensé à ça hier… »

C.B. : Au contraire, c'est passionnant d'avoir vos ressentis alors que vous êtes en pleine création ! Je voudrais revenir sur cette idée que vous avez évoquée plus tôt de « savoir ce qu'on met derrière le mouvement »

L.G. : Le contenu…

C.B. : Est-ce que ça pourrait s'appeler une intention ?

L.G. : Oui c'est une intention, c'est surtout rendre vivant le mouvement. On peut exécuter le mouvement. Mais on peut aussi danser avec toutes les cellules : c'est les yeux, les mains, c'est tout. Il y a beaucoup de danseurs qui font [*elle fait un geste machinal, les yeux dans le vide*] et les yeux ne travaillent pas, les mains ne travaillent pas.

Par exemple, si on se touche après les chaises [*elle fait référence à la deuxième séquence de* We're pretty fuckin'far from Okay], c'est vraiment, réellement. [*Elle touche son propre sternum avec sa main et respire, yeux mi-clos*] oui, on doit sentir, *the soft part, the hard part, the bones*[71]… Il faut vraiment sentir. Si tu poses juste ta main à plat là, ça ne va pas. Si tu commences à sentir par contre [*elle respire profondément sous la paume de sa main, toujours déposée sur son sternum*], alors il y a tout un organisme qui est avec ce mouvement. Je me touche oui, mais pour me calmer, pour me sentir, pour sentir mon cœur… Est-ce que je peux aller plus loin ? Ah, je sens la sueur…

Il faut parler. Beaucoup de danseurs trouvent ça difficile. Ils me disent « oui, mais je l'ai fait »… Pourtant c'est mort ! Quand je vois ça j'ai tout de suite envie de virer le mouvement. Ce n'est pas le geste qui compte. Ça peut être ça [*une main sur le sternum*], ça [*une main sur la jambe*]. Le mouvement n'est pas si important, ce qui compte c'est l'intention qui va rendre le geste complet. Il ne faut jamais faire pour faire. Et quand on improvise (moi la première hein), on perd la conscience de ce qu'on fait. Justement dans la dernière danse hier ce n'était pas très juste : on fait pour faire et très vite on fait sans avoir conscience d'où ça nous emmène. Avoir conscience d'un geste tout simple est beaucoup plus intéressant que de faire mille mouvements sans qu'aucun n'emmène le public. Parce que c'est ça qu'il faut en fait. Et quand toi tu es clair dans ta tête sur pourquoi tu fais ça, là ils vont être avec toi. Moi je pourrais faire un workshop sur la présence… La concentration sur scène… C'est un travail de… [*elle fait un geste vers évoquant l'élasticité d'un lien invisible mais présent entre nous deux*]

C.B. : Un état de porosité ?

---

[71] Je conserve ce passage à l'anglais qui me semble révélateur dans ce moment où elle se met en action pour préciser son propos. La traduction peut être la suivante : « les zones dures, les zones molles, les os… »

L.G. : Oui c'est ça de porosité. Tu es ta propre éponge, avec tes émotions qui absorbent et qui ressortent le sentiment de ce que tu veux danser, ou dire[72].

C.B. : Saurais-tu dire d'où te vient cette exigence dans le travail sur l'état de présence ? Est-ce quelque chose que tu as appris, ou dirais-tu que tu l'as développé par toi-même ?

L.G. : Je dirais que ça s'est plutôt développé avec le temps.

M.V.C. : Mais tu as toujours eu besoin de beaucoup d'infos toi, même quand tu dansais avec d'autres. Tu avais toujours besoin de contenu pour te nourrir, parce que tu te connais et que tu sais que si tu ne sais pas pourquoi tu fais un geste ou une action, tu ne peux pas le faire bien. Donc c'était toujours un peu là chez toi je pense. Et dans notre travail ça s'est encore développé [*Lisbeth hoche la tête en disant : « ça s'est aggravé oui ! »*], jusqu'à devenir quelque chose de central.

L.G. : C'est vrai que je me suis fait virer de plein de compagnies à cause de toutes ces questions ! [*rires*] Ils finissaient par être énervés, et comme j'étais assez têtue, quand je ne savais pas pourquoi je devais faire quelque chose je ne le faisais pas.

C.B. : Ce questionnement sur le contenu et l'intention me renvoie pour ma part directement au travail de dramaturgie qu'un comédien ou une comédienne fait quand il travaille sur une scène ou une situation…

L.G. : Mais c'est le théâtral ! Et je crois qu'on a eu ce microbe par Jan Fabre, cette théâtralité qui colore le travail… On travaillait beaucoup l'improvisation, avec des suggestions très claires qui mettaient en mouvement. C'était un travail sur une énergie très brute. « Sois un tigre, sois un lion ! » [*elle rugit*].

M.V.C. : Mais chez nous c'est beaucoup plus…

L.G. : Plus fin, je crois. Les premières pièces étaient encore teintées de cette énergie brute mais c'est devenu beaucoup plus fin, détaillé. Je suis vraiment une esthète, j'attache une grande importance aux détails.

M.V.C. : Déjà dans *Birth of prey*, ce passage de dos pendant trente minutes, ce n'est pas quelque chose que tu vois chez Jan Fabre. Dans le travail de Lisbeth, il y a vraiment un mélange de technique et de contenu. Parce que si l'intention du mouvement est capitale, elle est aussi fâchée quand la main n'est pas exactement comme elle devrait être, quand les directions ne sont pas claires. C'est un travail extrêmement précis.

L.G. : Dans les gestes qui composent nos alphabets, oui… Mais bon, ce sont des étapes dans la création, mais par exemple hier c'était tellement précis que je n'ai pas laissé assez de temps exister « entre » les gestes. C'est incalculable !

Sur cette pièce [*We're pretty fuckin'far from Okay*] on utilise cinq rythmes en fait. Hier j'étais surtout dans le *staccato*... Ce qu'il faut trouver pour Avignon[73] c'est la façon dont on utilise ces différents rythmes, en plus de la précision du geste et de la façon dont chacun on installe notre propre *drama* [*elle fait quelques gestes, indiquant que le mouvement doit toujours être nourri par une intention*]. Ce n'était pas encore là hier mais ça va venir. C'est un sacré truc, c'est tellement précis, ça prend du travail et ça prend du temps. Pour chaque partie comme ça on aurait besoin d'un mois en fait ! [*rires*]

C.B.: Quand tu parles de cinq rythmes, c'est cinq rythmes que vous avez élaborés en répétition ?

---

[72] La syntaxe n'est pas correcte en français mais je conserve cette métaphore en l'état car elle me semble parlante pour analyser la façon dont Lisbeth Gruwez envisage le travail de l'interprète sur ses émotions.

[73] La première de la pièce a eu lieu un mois et demi après cet entretien, durant le Festival d'Avignon.

L.G. : C'est une technique de corps élaborée par Gabrielle Roth, une chamane new-yorkaise. C'est une thérapie par la danse que tout le monde peut pratiquer, sur une musique spécialement composée pour l'accompagner.

Pour chaque spectacle je construis toujours un échauffement spécifique qui permet de s'entraîner et de se préparer à ce qu'on doit faire après. Les cinq rythmes je les trouvais très intéressants pour ce spectacle-là. C'est donc une thérapie, basée sur le fait de traverser cinq rythmes qui correspondent à des qualités de mouvement. Le premier s'appelle *flowing,* c'est un flux continu : tous tes mouvements sont liés l'un à l'autre et tu ne t'arrêtes jamais [*elle se lève et illustre ses propos en exemplifiant les qualités dynamiques de chacun des rythmes*]. Ensuite tu as le *staccato*, là au contraire chaque mouvement est le fruit d'une décision, s'inscrit très précisément dans l'espace et dans le temps. Ensuite tu as le *chaos* : tu dois relâcher ne jamais répéter un mouvement, par exemple c'est impossible de faire ça avec les pieds [*elle piétine*]. Et puis après il y a *lyrical*, c'est un rythme mais progressivement tu vas vers le fait de composer des phrases, beaucoup plus lentement, que tu peux répéter… Oui *lyrical* ce sont des mouvements comme ça [*elle commence un mouvement léger avec les bras, aux trajets circulaires, qui dessinent des boucles au-dessus d'elle dans l'air*], que tu peux travailler dans l'accumulation [*elle continue dans l'espace, répétant la même boucle puis l'amplifiant jusqu'à en modifier le tracé dans l'espace*]. Enfin, il y a le silence (*stillness*) : on va juste faire circuler la respiration dans tout le corps.

D'ailleurs chaque partie est reliée avec le fait d'inspirer ou d'expirer. Si tu t'entraînes tous les jours à pratiquer les 5 rythmes, tu te rends vite compte qu'il y en a un qui ne te convient pas. Par exemple le *staccato* c'est très difficile pour l'autre danseur [*Nicolas Vladyslav*]. On sent qu'il a une résistance, quand le *staccato* arrive il cherche à boire, à s'échapper, à se cacher pour ne pas le faire. On a vraiment dû batailler. Et un des côtés de la thérapie c'est précisément de travailler le rythmes qui ne te convient pas, parce qu'ils correspondent à des choses qui te font peur. Par exemple le *staccato* est lié au fait de prendre des décisions, le *flowing* au fait de laisser les choses arriver comme elles viennent. Chaque rythme symbolise ou incarne un trait de caractère, un type de psychologie. Dans le spectacle on a besoin de toutes ces qualités de mouvement. Super doux, presque rien, le staccato, le flow : tout doit être présent dans la séquence des chaises [*la première séquence de la pièce*]. C'est donc notre entraînement, notre sous-couche, notre échauffement. Elle est morte cette belle femme, mais il y a des cours qui existent, si c'est un bon professeur c'est vraiment génial à faire[74].

C.B. : Est-ce que tu le pratiques aussi Maarten ?

M.V.C. : Oui parfois !

L.G. : Parfois, mais lui aussi il part au *staccato*, et au *chaos* aussi…

M.V.C. : Au début j'aime bien, mais très vite je n'ai plus le temps [*rires*]

L.G. : C'est ça, c'est la fuite. *It's confronting, you stay and do it, it's a confrontation, it's a commitment*[75]. Mais bon, il a encore un long chemin à faire… [*elle se penche vers lui et rigole, puis se tourne vers moi*] Ça va ? On est pas trop chaotiques ?

C.B. : Non, pas du tout. Chaque pièce du triptyque prend pour point de départ une émotion ou un affect. Comment est venu le désir d'explorer ces états émotionnels-là ?

---

[74] À propos de la danse des cinq rythmes, voir Gabrielle Roth, *Maps to ectasy. A healing journey for the untamed spirit,* Novato, California, Nataraj Publishing, 1998.

[75] « C'est confrontant, tu restes et tu le fais, c'est une confrontation, un engagement »

L.G. : Pour cette pièce-là, ça s'est fait autour de la respiration en fait. Je fume beaucoup, tout le temps, et je pensais à combien ça peut apaiser les angoisses ou l'anxiété de prendre de longues inspirations, de grandes bouffées de cigarettes. J'ai commencé par un workshop sur la respiration, sur les respirations en fait, toutes les techniques de respiration possibles, comme le « fire breath » en yoga…

Après, j'ai creusé la thématique de la peur et je suis allée voir du côté des films d'horreur pour observer les réactions, les gestes liés à la peur. Comment les acteurs des films de Hitchcock agissent dans *Les Oiseaux* par exemple. J'ai observé et répété, comment l'état d'anxiété se traduit dans les gestes. Comment ça [*elle agrippe son pull, le tire autour de son cou en inspirant*] est très différent de ça [*elle fait le même geste en expirant*]. C'était mon point de départ. Je me suis assise à la chaise, je ne sais pas pourquoi mais c'est resté. Je ne me voyais pas prendre de l'espace en travaillant sur cet état-là. La chaise c'est un *frame* qui a l'air d'être *safe*[76]. Ça dessine un carré, c'est très facile de mettre l'espace en tension parce que dès qu'on casse le cadre avec le corps ça crée une tension folle. Donc j'ai gardé ça.

Je crois que je suis restée trois semaines sur cette chaise, à chercher différents gestes, dont certains sont restés tels quels dans la séquence des chaises, et d'autres sont venus alimenter d'autres séquences plus tard dans le spectacle. Et puis j'avais envie de la forme du duo pour permettre qu'une rencontre aie lieu à un moment donné. Une rencontre qui reste toujours entre la lutte et l'entraide, sur le fil, en équilibre. Pour repartir seuls à la fin à nouveau… Mais la peur, c'est vraiment difficile à travailler. C'est quelque chose qu'on cherche tous à éviter ! C'est vrai c'est dans la nature : aller fumer une cigarette, ça veut dire que tu as une pensée terrible mais que tu ne veux pas la penser, tu préfères la fumer pour la faire partir, ou mettre la musique pour la faire partir. Avec le rire on était devenus des athlètes, on pouvait déclencher le rire comme ça [*elle claque des doigts*]. Devenir des athlètes de la peur c'est bien plus compliqué. Le moyen que j'ai trouvé c'est de m'observer moi-même, dans la journée, pendant mes propres moments d'angoisse. Observer aussi les gens autour de moi bien sûr. Et d'utiliser ça quand je suis sur scène, pour l'insuffler aux gestes que j'ai écrits. Parfois j'y arrive, mais parfois… Cette émotion est vraiment difficile à creuser.

M.V.C : C'est aussi parce que c'est dur à répéter, passer trois mois là-dedans ce n'est pas « agréable » ! [*rires*]

L.G. : Je te jure, on est devenus fous !!!

M.V.C. : Oui. Mais ça fait partie de la création aussi.

L.G. : Quand tu rentres à la maison, tu te dis *hmmmm*…

M.V.C. : Et tu deviens jaloux quand tu vas voir des spectacles où les performeurs s'amusent, où c'est chouette : ils font de la musique, ils chantent, le public sort avec le sourire aux lèvres… Et nous…

L.G. : Oui, nous après on n'a pas forcément envie d'aller faire la fête. On rentre à l'hôtel et on dort…

C.B.: Marteen, tu interviens dès le début du processus de création ?

M.V.C. : Oui, on commence toujours à deux, on s'inspire mutuellement. Sur celui-ci, ça a été clair assez vite qu'on voulait travailler avec la respiration, mais c'était très dur de dépasser l'illustration et de trouver quelque chose qui soit dynamique et qui supporte le truc. On cherche encore… C'était dur parce qu'on est assez limités par cette contrainte mais quand j'ai essayé de chercher ailleurs je n'ai pas trouvé le bon truc non plus. Donc je suis revenu aux respirations et là, j'en suis là.

Pour ce soir je vais essayer autre chose à la fin, ce n'est pas encore fini, j'ai encore une bonne heure de travail mais on vient juste de le tester sur deux minutes de musique que j'ai enregistrée ce matin, et ça marche bien. Donc maintenant je dois en faire six, mais ça va aider. Et sinon oui, chaque jour je suis là au

[76] « Un cadre dans lequel tu sembles être en sécurité ».

studio. C'est aussi pour assister Lisbeth : je suis le seul à être là, je la regarde, on regarde ensemble les vidéos, on en discute. Ça me donne aussi l'opportunité d'essayer des choses. Si je suis dans mon studio chez moi, je peux créer beaucoup, je ne sais pas cinquante, soixante idées que je vais venir proposer ensuite, mais je ne crois pas que ça puisse marcher chez nous que j'arrive après deux mois en disant « tiens, voilà la musique ». Parce que ce n'est jamais de la musique en fait, ce sont plutôt des bande-son, du *sound design*. Je n'ai pas vraiment de mélodies ou d'harmonies. Parfois ça entre en jeu pour soutenir l'émotion, de petits pianos qui font bien leur travail, mais pas trop.

C.B. : Le fait que tu travailles avec les danseurs en amont et que tu construises le paysage sonore m'apparait comme un élément crucial de la qualité de présence des danseurs au plateau, comment ressens-tu le jeu que tu instaures avec eux ?

M.V.C. : Tout à fait, il faut qu'ils soient à l'écoute et moi aussi ! Comme ça on peut se surprendre mutuellement. Parfois je fais quelque chose de surprenant, ou alors Lisbeth attend beaucoup trop, donc moi je lance un son. C'est aussi un moyen de continuer à trouver de nouvelles choses encore. Même sur *It's going to get worse* on continue à creuser certains détails [*la pièce a été créée en 2013*]. J'aimerais faire une tournée avec le triptyque. On a beaucoup de demandes, et je pense que c'est cohérent, les trois pièces forment un tout au niveau de la forme, et aussi sur le plan du contenu.

L.G. : Elles parlent toutes les trois de solitude… Même dans *AH/HA,* il y a une dynamique de groupe mais tu peux être très seul dans un groupe en fait. Les battements de coeur [*elle fait référence au paysage sonore qui accompagne toute la première partie de* AH/HA, *et qui soutient le* shaking *qui sert de fond constant au développement du geste et des déplacements des danseurs dans l'espace*] font que de nature on est attiré vers l'autre mais on ne peut pas, c'est maladroit [*rires*]. Mais je crois que si on est chorégraphe, ou artiste, peintre ou quoique ce soit, on dit toujours la même chose mais sous différentes formes… Je crois. Peut être qu'un jour je vais finir avec un mouvement, qui dit tout [*rires*].

C.B. : Tu parlais de workshop tout à l'heure, vous avez des projets de transmission ?

L.G. : De transmission oui, des cours qui sont surtout une manière pour nous de tester le matériel qu'on est en train d'élaborer, et aussi de rencontrer les gens. C'est toujours dans les workshops qu'on rencontre nos danseurs…

M.V.C. : On ne fait pas d'auditions en fait…

L.G. : On donne aux gens cinq jours quand même !

M.V.C. : Cinq jours pour se montrer, parce qu'une audition ce n'est pas la vérité… Parfois au début tu dis « non, non, non » et pourtant après trois jours la personne s'ouvre ! Et l'inverse arrive aussi souvent…

L.G. : Oui, on a l'impression d'être avec une boîte magique au début mais après deux jours tout est joué et c'est fini… Et je prends toujours des gens qui ont envie. L'envie c'est parfois mieux que la technique. Une vraie passion c'est déjà cinquante pour cent de gagnés par rapport à quelqu'un qui est radieux, qui a une bonne technique mais qui est paresseux. Pour *AH/HA*, tout le monde a retéléphoné en disant « je veux participer au prochain projet ». On n'a pas eu à former le groupe, le groupe s'est formé tout seul… Et c'est ça aussi le spectacle… Parce que c'est une bande assez bizarre…

M.V.C. : Oui parce qu'il y a deux non danseurs…

L.G. : Qui n'avaient jamais dansé… Mais ce sont des amis, c'est devenu une famille.

M.V.C. : Et je pense que pour eux cette dynamique si importante qu'on a évoquée au début est très claire. Maintenant il n'y a plus beaucoup de danseurs qui viennent travailler chez nous et qui ne sont pas dans cette recherche-là. De toujours se dire : « pourquoi tu mets deux pas, pourquoi tu mets ton bras, qu'est-ce qu'on veut dire dans cette scène… ». On passe beaucoup de temps à en parler, parce que s'ils n'ont pas cette conscience-là c'est impossible de le faire bien.

L.G. : Oui c'est impossible de le jouer.

M.V.C. : Parce que pour le jouer, il faut le sentir. Et c'est un travail difficile, ça demande beaucoup.

C.B. : Vous venez tous les deux d'utiliser le terme « jouer », et si j'ai bien suivi vos propos c'est à cet endroit d'investissement que vous définissez ce qu'est le jeu pour vous ?

L.G. et M.V.C. : Oui

L.G. : Oui, c'est ça…

M.V.C. : Donc on pourrait se dire expressionnistes. Mais pourtant ce n'est pas forcément explicite.

L.G. : C'est encore toutes ces contradictions !

M.V.C. : Parce que c'est en lien avec la dramaturgie, il y a toujours ce côté narratif dans les pièces…

L.G. : Mais aussi pas !

M.V.C. : Il y a une histoire.

L.G. : Un déroulement, oui, mais qui n'est pas forcément linéaire. C'est aussi pour ça que la fin ne fonctionne pas encore… [*elle se passe la main sur la nuque*] Je n'ai plus de nuque ! [*la dernière séquence du spectacle se base sur une série de mouvements répétitifs et d'une intensité croissante mobilisant principalement l'articulation de la nuque*] Et chaque pièce c'est pareil !

M.V.C. : Et encore tu n'as pas vu la première pièce qu'on a faite, elle dansait avec une casque[77]…

L.G. : Oui d'ailleurs j'ai eu une opération, d'une hernie… Je ne peux plus me mettre sur la tête, mais ça m'empêche pas de danser. Il faut juste se protéger un peu… Ne pas mettre de pression. C'est pas bon pour la santé la danse ! Donc ce qui t'intéresse c'est comment un interprète se prépare, remplit sa partie[78] ?

C.B. : Exactement, ce qui a trait à la préparation, au training, à la construction d'une sous-partition…

L.G. : Oui, d'une *layer*[79] en-dessous. Viviane De Muynck, une actrice belge, très bonne actrice qui travaille avec la Needcompany[80], elle travail toujours ses rôles sont avec triangles et des cercles. Elle travaille avec des *patterns*[81], pas psychologiquement. Elle se définit des endroits dans l'espace de la scène : dans quel angle, sur le point, dans le triangle, dans le cercle. Et elle dessine sa partition : première partie, le cercle, le

---

[77] Il s'agit de la pièce *Forever Overhead,* créée en 2007.

[78] Là encore, je conserve l'expression qui si elle sonne étrangement en français, dit quelque chose de la conception du jeu de Lisbeth Gruwez, tout en résonnant avec la définition du Littré : « la façon dont un acteur *remplit* son rôle »

[79] Couche, strate.

[80] C'est l'actrice fameuse du spectacle *La Chambre d'Isabella* mis en scène par Jan Lauwers en 2004.

[81] Dessins, modèles, formes.

point, etc. Elle travaille sur l'espace, détermine la direction dans laquelle elle va adresser son texte d'abord. C'est beau, c'est assez spécial. J'ai vu son cahier c'était impressionnant…

C.B. : Et toi, comment dirais-tu que tu remplis ta partie ?

L.G. : Je fonctionne plutôt en termes d'objectif, ou d'état. Je travaille en cherchant une zone dans laquelle je m'amène. Pour cette pièce-là par exemple, il y quelque chose de ce sentiment qu'on a maintenant à Bruxelles[82] : les gens se regardent. Si quelqu'un entre dans le métro habillé un peu bizarrement tout le monde le remarque. Tout le monde est vigilant. Donc un état de vigilance dans lequel je me mets.

C.B. : Quand tu dis que tu t'amènes toi-même dans ces états-là, par quoi ça passe exactement ?

L.G. : D'abord une concentration. Ensuite, faire les gestes en les accompagnant de la respiration. Comme ça on peut se tirer dans l'état. Le plus on entraîne ça, le plus vite on y entre. Jusqu'à en arriver à un point où tu n'as plus qu'à t'assoir sur la chaise pour être dans l'état. C'est de l'entraînement, comme le fou rire : tu commences en te forçant et puis tu es un champion dans le fait de savoir pleurer ou rire. C'est être un athlète des émotions.

M.V.C. : Lisbeth c'est aussi quelqu'un qui, quand on est en train de travailler à une nouvelle création, danse toute la journée. Pas seulement dans le studio de répétition, mais aussi au supermarché, à la boulangerie… Pour se mettre dans le corps les gestes.

L.G. : Pour qu'ils deviennent une deuxième nature… Tu vois ce pull : j'ai tellement répété ce geste de le caresser qu'il n'y a plus de laine, tout est lisse ! [*rires*]

C.B. : Pour intégrer complètement le geste…

L.G. : Oui, qu'il pénètre toutes les cellules, comme on le disait…

M.V.C. : Pour plus trop penser aussi je pense.

L.G. : Ah si, tu penses au contenu !

M.V.C. : Oui, mais pas au mouvement en lui-même.

L.G. : Oui, tu ne vas pas penser à ce que demande l'exécution de chaque geste ce que tu vas faire. Tu le fais, avec la pensée et l'intention, et tu es parti. Ça a vraiment à voir avec la foi. Si tu crois en tes mouvements, le public va y croire aussi. Si tu doutes une seule seconde, il le sent. On peut pas mentir, on peut pas faire semblant dans les pièces. Avec *Worse and worse* c'est pareil, je dois être dans la zone, concentrée et ne pas lâcher. C'est comme un pitbull. C'est pour ça on ne peut pas faire des spectacles de deux heures, parce que la concentration que ça demande est épuisante.

C.B. : Et je vais donc vous laisser préparer la représentation de ce soir, et vous remercier de votre temps !

[82] Les attentats de Bruxelles avaient eu lieu quelques mois auparavant, le 22 mars 2016.

Entretien avec Lisbeth Gruwez — 3 mai 2017

Cet entretien a été réalisé le 3 mai 2017, par visio-conférence. Ayant déjà rencontré Lisbeth Gruwez une première fois en mai 2016 et avoir pris le temps d'un entretien avec Maarten Van Cauwenberghe seul au mois de décembre suivant, j'avais émis le souhait d'approfondir les échanges avec la danseuse et chorégraphe. Pour des raisons géographiques, nous avons réalisé cet entretien à distance. Il sera complété par des échanges plus informels en septembre 2017 et janvier 2018.

Claire Besuelle : Je voudrais d'abord t'interroger sur tes pratiques d'entraînement. As-tu des rituels que tu pratiques au quotidien, et comment les relies-tu au travail de création de tes pièces ?

Lisbeth Gruwez : Oui, je fais beaucoup de tai-chi. Plus précisément une forme de qi gong qui s'appelle le Shibashi Qi-Gong, ça fait maintenant quatre ans que je le fais tous les jours en dehors de la question de savoir si ça sert au spectacle ou non. Mais je me suis rendu compte que ça a beaucoup nourri *AH/HA*, notamment pour rester vivants et garder les muscles souples dans la lenteur du passage de l'extase au ralenti [*elle fait référence à la séquence dite du « Grünewald », où les cinq interprètes se réunissent, et semblent chercher à fondre les un·e·s dans les autres, ne formant plus qu'une seule corporéité*].

Sinon je ne fais plus trop de classique… [*rires*] Je bouge tout le temps en fait, dès que j'ai une seconde de pause. J'ai des formes qui reviennent tout le temps, ça peut être un *strech* [étirement] de yoga, des tendus en faisant la queue chez le boulanger [*rires*]. Je vois plutôt l'entraînement comme un comportement. La question, c'est comment tu te comportes pour ton corps, comment tu peux l'entraîner selon les contextes que tu traverses pendant la journée. Comment tu marches ? Comment tu prends le bus ? En fait tu peux tout voir comme un exercice. Par contre j'ai laissé tomber le yoga, parce que je trouvais ça trop raide. Le tai-chi me permet de créer davantage d'espace, d'avoir plus d'air.

Sinon, il y a les entraînements spécifiques, ceux qui servent directement pour un spectacle. Là, je cherche des pratiques pour amener les danseurs dans un certain état mental et physique de façon à les préparer à faire les scènes que j'ai en tête. Je vole toutes sortes d'exercices, notamment des exercices mentaux tirés des Oshu Meditations qui sont des exercices actifs, qui ne se font pas seulement assis. Je les adapte selon ce dont j'ai besoin pour préparer les danseurs à ce qu'ils vont devoir faire. Je fais pratiquer aussi le « secouage[83] », qui vient du Kundalini [*une forme de yoga*]. Tous ces exercices s'inscrivent dans une veine spirituelle, ils éveillent la conscience. Je préfère ça à des exercices vraiment physiques ou appartenant à une technique formelle et « raide ». Il y a une forme bien sûr, et c'est un exercice commun, mais c'est aux danseurs de remplir cette forme selon leurs capacités. C'est plutôt ça qui m'intéresse.

C.B. : Oui, nous avions évoqué le yoga du rire pour *AH/HA* et la danse des cinq rythmes de Gabrielle Roth pour *We're pretty fuckin' far from okay*. Mais tu n'avais pas évoqué ce que tu avais élaboré pour *It's going to get worse and worse and worse* ?

L.G. : En fait c'est là que j'ai commencé le tai-chi. Pour le « carressement »[84] je voulais un mouvement dense, tenace mais doux. Je me suis intéressée au tai-chi, à cette qualité de mouvement-là. Ensuite je me suis dit que ça pouvait servir aussi dans *AH/HA* aussi. Mais dans *AH/HA* j'avais aussi besoin du « secouage ». D'ailleurs c'était aussi en germe dans *It's going to get worse*, mais je ne savais pas d'où ça venait, et je ne l'avais pas relié au kundalini que je ne connaissais pas.

---

[83] Je conserve le néologisme. Le yoga kundalini (ou réveil de l'énergie enroulée) repose sur une conception de l'énergie primordiale (dite Çakti) symbolisée par le serpent, supportant la terre et dormant enroulée sur elle-même. À l'échelle microcosmique d'un individu, l'imaginaire sur lequel repose la pratique est que le chakra de la terre (mûlâdhara, situé au niveau du coccyx) accueille kundalini, soit l'énergie primordiale de chacun, qu'il convient de réveiller pour la faire remonter jusqu'au chakra de la couronne (sahasraka, situé au sommet du crâne). Ce type de yoga insiste tout particulièrement sur le travail du souffle et du rythme, avec des mouvements oscillatoires censés favoriser la remontée de Çakti le long des sept chakras (source : Tara Michaël, *Yoga,* Paris, Le Seuil, Collections Points, 1995).

[84] Là encore, je conserve le néologisme qui dit l'imaginaire derrière le geste inaugural de la pièce.

Pour *Worse* j'étais toute seule, je me suis concocté un mix entre le tai-chi et les gestes que j'avais écrits, et que je répétais en forme de tai-chi. Je ne connaissais pas encore précisément les séquences écrites qui composent le Shibashi… Parce que ces gestes correspondent précisément à des points de marma[85], les chakras[86], mais au début je n'étais pas du tout au courant ! Je répétais juste ma propre gestuelle dans cette douceur qui venait du tai-chi et que j'aimais beaucoup.

Ce n'est que quand une prof de yoga du rire est venue nous assister pour la création de *AH/HA* et qu'elle m'a transmis une séquence de shibashi que je suis allée plus loin dans la pratique du tai-chi. À ce propos, quand on parle de yoga du rire en fait il faut enlever le mot yoga, parce que ça n'a rien à voir avec le yoga ! Ce sont juste des poses, des exercices qu'on fait bêtement pour provoquer le rire. Ce ne sont pas des postures de yoga raides dans lesquelles on rit, c'est plutôt provoquer un fou rire au début assez *fake* [faux] parce que ce sont des exercices. Par exemple on écrase un tube de dentifrice et on s'en met sur le visage puis on rit, tout bêtement. Ou une flèche : on lance un « aaaaaaaah » et le rire part, tout de suite. Ça stimule un rire collectif. Mais je trouve le mot yoga mal placé, je ne vois pas trop le yoga dedans. C'est « Madame Kathari » qui a mis au point cette technique, il est indien. C'est un homme, mais il se fait appeler Madame Kathari.

C.B. : Ce sont des techniques qui sont plutôt de l'ordre du somatique, tu disais qu'elles n'étaient précisément pas « formelles ». Peux-tu développer sur les raisons qui te poussent à chercher davantage du côté de pratiques que l'on pourrait qualifier de « somatiques » pour élaborer ces programmes d'entraînement et de recherche ?

L.G. : C'est pour ouvrir, pour enlever les couches de conditionnement. J'aimerais être capable avec ces exercices-là d'enlever tout ce qu'on a intégré comme forme, comme style. Évidemment la technique sert à savoir placer son corps dans l'espace, à avoir les diagonales. Mais une fois qu'on a absorbé ça, ce qui m'intéresse c'est de chercher avec les danseurs leur langage, leur lotus personnel[87]. J'essaie de peler les conditionnements formels avec lesquels ils ont été formés.

En plus, si on se chauffe avec une technique Cunningham, ou Limon, ou Graham, tout de suite on le voit dans les impros qui viennent après. On retrouve les coordinations, alors que moi je cherche la façon de bouger de chacun. Évidemment il y a la forme que je propose, que j'aimerais voir. Mais finalement c'est ça le plus important pour moi. Ces exercices-là me servent à ça. Je vois tout de suite qu'ils bougent différemment quand je leur offre cet autre entraînement.

Après, ils doivent quand même avec une base de technique pour pouvoir ensuite exécuter ce qu'il y a à faire. J'aime travailler avec des non-danseurs mais par exemple pour la pièce pour onze danseuses que je suis en train de créer [*The Sea Within*], il faut quand même avoir un peu de technique de contact, *how to deal with other people*[88]. Pour quelqu'un qui n'a jamais dansé ça c'est trop nouveau. Pour pouvoir défaire le travail technique on doit d'abord avoir la technique.

C.B. : Par rapport à cela et plus personnellement, que te reste-t-il de ta formation formelle sur lequel tu t'appuies quand tu travailles ?

---

[85] Les marmas sont des points d'énergie sensibles. Le terme vient de l'ayurveda (littéralement « science de la vie » en sanskrit, médecine traditionnelle et holistique indienne) et de certains arts martiaux indiens, comme le kalari payat. Il y aurait 107 marmas, répartis sur l'ensemble des organes et tissus du corps humain. (source : http://yoga-et-vedas.com/marmas-points-reflex-ayurvediques-marmatherapie-ayurveda/ , consulté le 16.10.2018).

[86] Les chakras sont les sept centres où se concentre l'énergie vitale dans le corps, selon la philosophie implicite du yoga. Ils sont rattachés au corps physique : le chakra racine se situe au niveau du coccyx, le chakra sacré cinq centimètres sous le nombril, le chakra du plexus solaire au niveau de l'estomac, celui du cœur au centre de la poitrine, celui de la gorge au centre de celle-ci, et enfin que le chakra du troisième œil se situe au milieu du front et le chakra couronne au sommet du crâne. Néanmoins les chakras ne sont pas les organes ou tissus en eux-mêmes, mais des sphères d'activité de l'énergie (çakti). Le terme chakra signifie d'ailleurs cercle, roue ou centre en sanskrit (source : Tara Michaël, *Yoga,* Paris, Le Seuil, Collections Points, 1995).

[87] Le terme renvoie encore une fois à un vocabulaire ayant trait aux conceptions énergétiques indiennes : la fleur du lotus est souvent employée comme métaphore pour désigner les chakras.

[88] « Comment gérer le poids de tes partenaires ».

L.G. : Le classique reste la plus longue formation que j'ai faite et c'est celle qui m'a formée le plus. C'est quand même un bon coordinateur, pour le placement… C'est comme en dessin, une fois que tu connais la perspective, après tu peux être beaucoup plus libre. Mais il faut dire aussi que j'ai eu tellement de professeurs que c'est un mélange entre toutes leurs approches. Je dirais que les dix premières années de ma formation, c'était purement technique, uniquement des formes. [*Un long temps de silence*]

Finalement ce n'est qu'en développant mon propre travail qu'est venue l'envie d'enlever la forme et de chercher une danse qui vienne de l'intérieur au lieu de la pousser vers l'extérieur en cassant l'air ou l'espace [*elle fait des gestes dés-accordés avec l'espace qui l'environne, dans une qualité directe, tranchante*]. De ne pas chercher à imposer une forme à l'espace, mais plutôt la faire venir de l'intérieur. C'est grâce à moi-même [*rires*]. Il n'y a pas une technique en particulier, c'est le tai-chi, la recherche, une écoute plus profonde, et ces exercices spirituels qui m'ont servi énormément.

J'ai rencontré quand même une autre technique, le Cecchetti[89]. C'était un « sideway » pour ceux qui avaient du mal en classique, notamment avec l'en-dehors. Il s'était inspiré des statues grecques et romaines, des postures beaucoup plus en accord avec le corps [*elle se lève et me montre un exemple de posture de base*]. En classique on force l'ouverture alors qu'en Cecchetti ça va avec la courbe du corps. Ce sont des spirales plus que des diagonales très ouvertes. Pour moi, découvrir cette forme très claire et tenue mais avec des lignes plus organiques a été quelque chose qui m'a guidée vers mon chemin. J'en ai fait un an, puis j'ai arrêté.

Ensuite j'ai travaillé. Chez Wim Vandekeybus et Jan Fabre on faisait beaucoup de yoga et de classique. Il n'y avait que ça. Et un peu de Meyerhold chez Fabre, ces exercices où on devait être chat, puis lion, puis éléphant… À Lubiana[90] j'ai eu des cours plutôt façon Stanislavski, ces exercices où tu dois inventer que tu prends une douche froide ou chaude et laisser ton corps inventer ses réactions. Chez Larbi [Cherkaoui] c'était aussi beaucoup de yoga. Tout ça c'étaient des graines qui m'intéressaient mais je ne savais pas encore que ça servirait la construction de mon propre travail. Ce sont des expériences qui m'ont beaucoup marquée.

Et puis Douglas Becker et Lance Gries à PARTS. Douglas Becker faisait du ballet, mais il nous faisait d'abord bouger et ensuite la forme venait. J'aimais, ça m'a vraiment marquée. Lance Gries était très Trisha Brown, sur le squelette, bon, je trouvais ça un peu mou mais j'ai beaucoup appris. Je crois que j'ai fait le tour… Ah oui, chez Jan Lauwers il n'y avait rien. On devait s'entraîner nous-mêmes, il n'y avait rien en fait. On ne faisait pas grand chose. On parlait, on buvait du café et on faisait quelques jetés. Je ne suis pas restée longtemps là-bas.

C.B. : Ça ne te convenait pas ?

L.G. : Non je ne trouvais pas de sens. Rien qui m'apprenne quelque chose. J'ai été virée après trois mois. Je crois qu'ils ont effacé mon nom de tous les programmes. J'étais sur *Images of affection*, j'ai fait la première mais après j'ai été virée, ils ont dû trouver une remplaçante et virer mon nom[91]… [*rires*] Donc voilà, du classique et du yoga beaucoup en fait. De toutes les sortes, ashtanga, kalaripayat[92]… À la fin c'est un peu un mish-mash de toutes ces pratiques.

---

[89] Méthode d'enseignement du ballet fondée par Enrico Cecchetti (1850-1920). La méthode développée par Cecchetti systématise l'apprentissage en se basant sur un examen anatomique approfondi. Il insiste également sur la capacité de l'élève à s'emparer des bases transmises pour s'affranchir de l'imitation du maître le plus rapidement possible (source : https://www.cecchetti.org/ [consulté le 16.10.2018])

[90] Lors de son travail avec Iztok Kovac, le « Wim Vandekeybus des balkans » ainsi qu'elle le surnomme dans son entretien avec Aude Lavigne figurant sur la feuille de salle éditée par la Bastille à l'occasion de la série de représentations de *It's going to get worse* et *AH/HA* en 2015.

[91] Création de Jan Lauwers avec la Need Compagny, 2002. En effet, on ne trouve pas de traces de la participation de Gruwez à la création de ce spectacle sur le site internet de la compagnie.

[92] Le terme ashtanga associé à celui de yoga réfère traditionnellement aux formes de yoga exposées dans les yoga sûtra de Patanjali. Aujourd'hui, il réfère plus spécifiquement à une école, dite ashtanga vinyasa yoga et fondée par Shri K. Pattabhi Jois (qui ouvre son école en 1948). Il définit un yoga dynamique où l'enchaînement des postures est fluide (ce à quoi renvoie le terme vinyasa), selon des séries pré-écrites et répétées quotidiennement. Le Kalari Payat est un art martial du Kerala (nord de l'Inde), qui passe pour être le plus ancien du monde. Certains principes du Kalari Payat sont très proches de ceux du yoga. (sources : Tara Michaël, *Yoga,* Paris, Le Seuil, Collections Points, 1995 et https://kalariparis.jimdo.com/le-kalaripayat-c-est-quoi/ [consulté le 16.10.2018])

C.B. : Et est-ce que tu as d'autres pratiques, pas forcément des techniques de corps d'ailleurs, qui nourrissent ton interprétation ?

L.G. : C'est une question très difficile parce qu'en fait : tout. Ça peut être voir une brochure, une image, les gens bouger dans la rue… J'adore regarder les gens. Juste être sur un banc et regarder une plante ou un arbre, ça n'arrête jamais. Dans chaque chose il y a des patterns, une musique. Maarten [Van Cauwenberghe] qui parle, des comportements, comment les gens parlent. C'est observer les choses, ouvrir les yeux et regarder. Donc c'est un peu tout et tout le temps ! [*rires*] Je n'ai pas vraiment de *hobby*, ou de loisirs, c'est assez occupé là [*elle tapote sa tête*] tout le temps.

C.B. : Est-ce qu'il y a des moments où tu arrêtes, ou tu fermes les écoutilles pour te reposer ou c'est vraiment à flux constant ?

L.G. : Quand je dors. C'est le seul moment où je ne pense pas. C'est comme si je m'excluais. Je peux dormir partout, dans les aéroports, par terre, dans la rue, sur un banc. C'est un cadeau de pouvoir faire ça, j'ai confiance. Je le fais, je ne pense plus à rien, dormir c'est génial. Parfois vingt minutes comme ça. *Then I feel better, I can take informations again*[93]. Ces petites siestes sont très importantes et Maarten est très jaloux de ça [*rires*]. Quand c'est trop, je dors.

C.B. : Je sais que tu as eu une expérience de jeu au cinéma, dans le film *Lost person's area* de Caroline Strubbe[94]. Quels liens (ou absence de liens) fais-tu entre ton expérience de danseuse et cette expérience de comédienne ?

L.G. : Alors en fait je n'en fais pas trop, parce que j'étais tellement contente qu'il y ait une scène de danse que je n'attendais que ça à la fin du film. C'était le moment où finalement je pouvais danser et oublier ce texte ! Bon, j'avais quand même la chance que Caroline travaille très intuitivement. Elle nous donnait des cartes qui donnaient des *tasks* [tâches], comme « look under the table » [« regarde sous la table »]. Et tu avais le texte à dire, avec cette tâche. C'était assez étrange comme exercice, elle nous donnait ces cartes juste avant de tourner, sans répétition : on connaissait le texte, on savait ce qu'on devait dire, elle donnait la tâche et on y allait. Parfois c'était « you want to drink from his cup and it's not possible », des choses vraiment stupides, ou alors « you have to go to the toilets but you can't[95] ». Ça donnait une autre concentration, c'était bien.

Je le dis d'ailleurs parfois à mes danseurs, je leur donne une tâche comme se concentrer sur la respiration, sans penser à autre chose qu'à leur respiration. Ça permet de créer, de voir chez le danseur une telle concentration, de l'extérieur on ne peut pas dire à quoi c'est lié mais on le voit, c'est comme la beauté de quelqu'un qui travaille dans une usine, sur un banc de transport, il est tellement occupé avec le travail qu'il rentre dans une transe. J'aime donner des *tasks* qui absorbent tellement que ça en devient un érotisme de concentration. Être si concentré sur une pensée qu'on oublie de faire les choses, et alors elles naissent vraiment. C'est ce que j'ai pris dans le film.

Ce qui m'a vraiment agacée[96] par contre sur le plateau c'est la durée. Moi j'étais prête pour improviser dès la première prise ! Mon partenaire était bien à partir de la quatrième, pour moi le jeu était déjà épuisé, mort, plus frais. Quatorze prises ça coûte cher, c'est mieux d'être bien dès la première !

C.B. : Qu'en est-il du rapport à la parole, est-ce quelque chose de naturel pour toi ?

---

[93] « Après je me sens mieux, je peux intégrer de nouvelles informations à nouveau. »

[94] Caroline Strubbe (réal.), *Lost Persons area,* Minds Meet, Artémis, ZDF Arte, 2010, 109 mn.

[95] Je traduirais « tasks » par « tâche », et « space » par « étrange ». Pour ce qui est des consignes de jeu : « regarde en dessous de la table » ; « tu veux boire dans sa tasse mais c'est impossible » ; « tu veux aller aux toilettes mais tu ne peux pas ».

[96] L'expression utilisée est plus grossière, elle dit plus que l'agacement je la transcris donc ici : « ce qui m'a fait vraiment chier »

L.G. : Je pouvais parler en anglais ou en flamand. Ça ne m'a pas posé trop de questions, mais c'est aussi que le texte n'était pas trop fixe. Je savais ce que je devais dire et me sentais libre de le dire à ma façon. Je préférais ça à avoir un texte écrit avant à dire au mot près. Je crois que je pourrais bloquer sur le fait de devoir respecter un texte, de devoir dire exactement ce mot parce que c'est important que ce soit celui-ci et pas un autre…

J'ai quand même un problème avec la répétition, j'ai tendance à improviser tout le temps, à renouveler les choses. Avec un texte de théâtre assez concrètement on ne peut pas le faire trop. Avec un mouvement c'est plus facile, on est dans la poésie, mais le mot c'est plus serré. Il faut dire ce que tu as à dire, noir sur blanc.

C.B. : Tu parlais tout à l'heure des indications que tu pouvais donner à tes danseurs, qu'implique pour toi de passer de danseuse à danseuse et chorégraphe ?

L.G. : Ne pas danser c'est dur…

C.B. : Oui c'est vrai que tu passes à un stade encore au-dessus pour la prochaine création ?

L.G. : Ça va être la mort de la danseuse. Une danseuse elle meurt deux fois, une fois qu'elle arrête de danser et à la fin de sa vie, pour de vrai. Ça, ça va être compliqué. Ça va être dur et ça va faire mal. Mais tu veux sans doute plutôt parler de la façon dont je suis passée de danseuse à chorégraphe ?

C.B. : Oui, de la façon dont ton expérience de danseuse nourrit ta façon d'être chorégraphe en quelque sorte, quelles circulations s'installent ?

L.G. : C'est mon corps qui pense ce n'est pas ma tête, je crois que je ne suis pas une chorégraphe de tête mais une chorégraphe intuitive, qui pense avec son corps plutôt que d'avoir de grands plans en tête. Je dois passer par mon corps pour savoir ce que je fais.

Quand j'ai écrit *AH/HA* j'étais avec les danseurs dans le spectacle, j'ai senti des mouvements émerger dans ces improvisations collectives. Je pense que je vais rester assez active, même pour la prochaine. J'ai fait ce solo de vingt minutes de « tours » [Penelope*, un solo où Gruwez tourne sur elle-même, de façon un peu analogue à celle des derviches*], c'est aussi pour pouvoir expliquer aux danseurs comment comment ça se passe, comment je peux les aider à entrer dans cette matière-là [*le motif du tour sera repris dans la production* The Sea Within*, dans laquelle Lisbeth Gruwez ne danse pas*]. C'est pour ça que j'ai besoin du temps toute seule dans le studio pour travailler, j'adore ça.

C.B. : Et dans la direction, comment amènes-tu tes interprètes à trouver cette qualité « habitée » dont on a beaucoup parlé la première fois que l'on s'est vues ?

L.G. : Sur *AH/HA* j'ai beaucoup parlé, mais j'ai aussi senti les limites de ça. Tu peux avoir le contenu, le nourrir avec des mots, mais ce n'est pas suffisant. Ce que j'aimerais tenter avec *Thoughts of meditation* [*le nom provisoire du spectacle* The Sea Within] c'est de les mettre dans un état pour ensuite remplir avec du contenu. Mais qu'ils aient déjà et d'abord l'état. Je veux changer ma façon de procéder, je l'ai testée pour l'audition pour les onze femmes, et ça a très bien marché. J'ai déjà commencé à faire les bons exercices mentaux, physiques, pour après les plonger dans ce que j'avais en tête. Une fois l'avoir fait elles ont senti où je voulais aller, j'ai pu mettre des mots dessus, pour préciser et éviter tout malentendu. Je crois que ça permet d'aller plus loin. Avant je le faisais dans l'autre sens. Ça a pris beaucoup plus de temps, finalement ils y sont arrivés mais ça m'a pris du sang et de la sueur [*rires*].

C.B. : Par rapport à *AH/HA* justement, je crois que deux de tes danseurs venaient plutôt du théâtre ?

L.G. : Oui, mais du théâtre plutôt expérimental, ce ne sont pas des acteurs qui jouent du Molière… Ce n'étaient pas des acteurs de théâtre mais des gens qui étaient plutôt performeurs, qui n'avaient pas de technique de base en danse, mais pas tant de technique théâtrale non plus. Finalement ça ne rentrait pas d'abord par les mots pour eux non plus.

Et puis le fait d'être dans une pièce de danse c'était aussi un défi pour eux. Leur tête n'était pas prête à recevoir des mots. Moi, je parlais de personnages, je pensais que ça allait les réveiller, et puis finalement c'était beaucoup plus efficace de travailler avec l'intelligence du corps et du comportement pour construire un personnage que de le rationaliser. C'est un mouvement de penser avec son corps. Si je me dis que je suis un bossu, mes mouvements vont être ceux d'un bossu, mais je peux aussi travailler une contraction et bouger dans l'espace. La bouger dans l'espace, juste pour donner un exemple très simple. Pour le prochain, je veux vraiment que tout devienne expérience. D'abord, au niveau cellulaire et osseux, au niveau du sang. *The collective memory, the bones, the history, the history of the bodies*[97]…

C.B. : On avait beaucoup discuté de la constitution d'un alphabet gestuel pour chacun des spectacles du triptyque. Est-ce que dans l'élaboration de cet alphabet, l'écriture du geste est en lien avec la technique que tu choisis pour l'entraînement, ou est-ce que ce sont deux choses dissociées ?

L.G. : Bonne question… Parfois oui et parfois non. Parce que par exemple le « secouage », c'est purement pris de l'entraînement, et le fou rire, c'est aussi un contenu qu'on a formalisé, donc oui. Mais aussi non.

Pour *AH/HA,* sûrement plus qu'avec *We're pretty fuckin' far from Okay*, où on avait déjà écrit certains gestes. On s'est entraîné avec ces différents rythmes et on les a utilisés comme soubassement pour faire les gestes de peur. C'est une relation très complexe, c'est difficile d'être précis. *It's not really one or the other*[98]… Tu peux me poser la question à nouveau ?

C.B. : Quel est le lien entre l'écriture des gestes et la technique choisie comme training ?

L.G. : L'un sert l'autre, et vice-versa. On pourrait dire ça.

C..B. : Par rapport à l'élaboration des ces gestes, tu avais parlé d'une physicalisation d'une gestualité plutôt quotidienne, est-ce que tu pourrais revenir sur ce processus d'écriture dont on sent qu'il est très précis ?

L.G. : Sur *We're pretty fuckin' far from Okay* les gestes sont très précisément écrits. Le training c'est de devenir *master of your material*[99] de façon à ce que ça devienne une seconde nature. Le but, c'est d'absorber le matériel au point qu'il devienne le langage dans lequel tu parles sur scène. Et ça s'écrit aussi, moi je suis là pour préciser, choisir bien sûr tel ou tel geste mais aussi affiner avec des *release*[100], des accélérations, des accents. On ponctue, on commence à tailler l'alphabet avec des qualités différentes. Des virgules, des points d'exclamations, des points…

Puis on joue avec ça, par exemple, le moment du pop-corn dans *AH/HA* le matériel reste le même mais on fait un accent qui change le phrasé, et le geste devient plus grand. C'est tellement précis qu'on pourrait dire que c'est écrit mais non. Les *tasks* sont très écrites et tout le monde sait ce qu'il doit faire, mais on le réinvente quand même à chaque fois. Par contre l'alphabet a été tellement absorbé que ça a l'air d'être écrit. On s'entraîne vraiment à la précision dans l'exécution des mouvements, et c'est avec la ponctuation que la chorégraphie se cisèle au fur et à mesure.

C.B. : Si je comprends bien, il y a le geste, auquel s'ajoute au fur et à mesure une ponctuation donnée

---

[97] « La mémoire collective, les os, l'histoire, l'histoire des corps… »

[98] « Ce n'est pas l'un ou l'autre… »

[99] « Le maître de ton matériau / de ta matière »

[100] « release » signifie lâcher, et par extension le relâchement.

L.G. : Oui, le geste vient toujours sur un contenu : la peur, le rire, le geste de l'orateur… Du contenu, puis le geste qui tient le contenu et enfin la ponctuation qui taille le geste. Ce qui tient le tout c'est l'entraînement qui permet d'intégrer l'alphabet et de faire vivre ce langage. Comme une deuxième peau. Il n'y a pas de *bug* [erreur] possible, il n'y a pas d'autre geste qui peut advenir, émerger qui serait étranger à ce langage-là. C'est pour ça que je peux laisser les gens libres, ils ne vont jamais faire une pirouette, tu comprends…

C.B. : Pour toi, en quoi consiste le contenu qui te permet de motiver le geste ?

L.G. : Chez moi c'est plutôt une émotion, une mémoire. C'est toujours lié à ce que j'ai vécu ou vu, ça peut être une image sur youtube, les films que j'ai vus…

Et tous ces réseaux dont on a parlé avant : ce qui m'a nourri dans mon voyage à travers le monde, les moindres regards, les moindres angoisses, comment les gens se regardent dans le tram, comment une foule bouge dans un festival (j'aime bien être en haut sur les collines dans les festivals pour observer comment les foules bougent)… Tout ça ce sont des grains pour nourrir le geste.

J'essaie ensuite de vraiment prendre *un* grain : pas mille grains mais un, et d'aller creuser en profondeur dans ce petit grain. Comme ça je peux faire beaucoup de pièces, parce qu'il y a mille grains et déjà cinq grains dans une pièce c'est trop ! [*rires*]

Observer ce grain, le faire blondir de tous les côtés, on peut faire cent pièces comme ça. On peut faire autant de fictions… Par exemple, quand je vois deux personnes parler je vais regarder l'espace entre eux deux, le blanc, comment il évolue. Je peux rester une semaine avec ça et puis en faire deux pièces. Je suis fan des détails moi, j'aime bien les regarder dans un microscope puis les mettre en boucle, faire de grands univers de petites choses.

C.B. : Quand tu écris un geste, par exemple ces gestes liés à la peur sur *We're pretty fuckin'far from Okay*, est-il associé à un noyau de contenu qui ne change jamais, ou est-ce que ça change tout le temps ?

L.G. : J'essaie de conserver le même contenu mais pendant la création de découvrir les différentes *layers that could emerge if I stick to the program. Like a pit bull I stick with the program and then I see the different layers*[101]. *AH/HA* par exemple, c'est un paysage qui change tout le temps autour du même matériel de base : ralentit, petit, secoué, grand… Je ne change pas de direction mais je cherche plusieurs niveaux, plusieurs étages. Comme un kaléidoscope qu'on met sur l'œil et qui diffracte la lumière. Des ondes de lumière.

C.B. : Tu parles des trois pièces comme d'un triptyque du corps en transe ou en extase, est-ce que ce terme qualifie un état que tu cherches à atteindre en scène ?

L.G. : L'extase vient d'un mot grec qui renvoie à cet état où il n'y a pas de passé ni de futur, uniquement le présent. C'est valable sur deux niveaux : ça parle du matériel que je produis sur scène et de la façon dont je veux voir le danseur sur scène traiter son matériel, en train d'inventer le matériel à ce moment précis.

L'extase est présente sur les deux plans, dans les trois spectacles, qui suivent un même chemin vers la transe. Parce que l'écriture des gestes parle dans chacun d'un corps traversé, transporté, et que la composition des pièces mène à l'état de transe pour le danseur qui traite ce matériel-là. Aller en transe c'est ouvrir une porte, être dans une émotion telle que tu ne pense plus. Pour ça il faut dépasser la fatigue, déborder et dépasser ses limites. Ça demande aux danseurs d'être présents tout le temps. *Perform in the present moment*[102]. Ne pas avoir une chorégraphie fixe, l'inventer sur place. C'est très dur pour les danseurs, ce n'est pas si facile de leur demander de réinventer le matériel. Des fois je dois que ça fait six fois qu'ils refont la même chose. Essayer de réinventer demande de prendre un risque, mais ça rend les choses tellement plus intéressantes ! Mais ça fait très très peur.

---

[101] « …les différentes couches qui peuvent émerger si je m'en tiens à ce programme. Comme un pitbull, je m'en tiens à ce programme-là et c'est de là que différentes couches émergent. »

[102] « Performer dans le moment présent. »

C.B. : Tu avais beaucoup parlé du rapport au public, du fait de chercher à emmener le public dans un certain état. Comment construis-tu cet état-là dans le temps de la performance ?

L.G. : Si on est sur scène et qu'on crée une forme d'honnêteté, sans parler de la qualité de ce qu'on fait, juste une honnêteté et un coeur ouvert, ça touche tout de suite au public. Sinon on fait notre petit numéro de cirque, et le public est complètement exclu.

Si on se met vulnérable et complètement ouvert[103], qu'on met notre coeur dans ce qu'on fait, alors le public est toujours touché. Aussi j'aime le fait de regarder le public. Souvent les danseurs dansent sans établir de rapport avec le public. Dans tous les spectacles que j'ai créés au contraire il y a ce contact, ce *bonjour* avec le public qui joue dans le fait de l'emmener avec nous. Je trouve ça très important de dire qu'on est ensemble. On est des miroirs l'un de l'autre. Ça doit rester un tango, je ne veux pas lâcher ce moment où je peux vraiment amener les gens dans ce que je fais et ce qui se passe sur scène.

C.B. : Les trois pièces commencent d'ailleurs par ce temps d'immobilité et de face à face avec le public !

L.G. : Oui c'est vrai, ça commence par ce très long temps… C'est vrai que pour installer le rapport avec le public on a besoin qu'il nous voie. Et de silence. C'était la seule façon pour moi d'installer ce rapport-là, dans le solo avec les caresses, dans *AH/HA* avec ce silence et les personnages qui se font regarder, et sur les chaises où c'est nous qui regardons le public, lentement. Maintenant j'aimerais bien essayer d'autres manières de le faire. Comment on peut créer une intimité sans commencer très lentement… C'est un travail !

C.B. : Tu avais utilisé l'expression devenir un « athlète des émotions » dans notre dernier entretien, est-ce que tu pourrais expliciter davantage ce que tu entends par là ?

L.G. : C'est être le capitaine de tes couleurs. *How do you spread them ? It is like a painter : where do you put this color, where do you pick this one… That's why you have to be in uber control.* C'est contradictoire… *Full émotionnel*, ça ne va pas, c'est impossible. Il faut *dealer*, comme un cheval[104]. Allez maintenant tu peux y aller, là je te retiens, maintenant c'est comme ça… C'est pour ça que je fais faire des exercices mentaux. Il faut se connaitre tout à fait quand on est sur scène, tu ne peux pas être sur scène sans connaitre tes défauts.

Quand Oshu décrit le but des exercices, il dit que c'est pour revenir à ta source la plus pure. Contrôler tes pensées et te connaitre à un tel point que tu sais que les *thoughts* ne sont que des nuages qui passent et s'en vont… Beaucoup de gens font du yoga, de la méditation mais n'entraînent pas leurs esprits ! Qui je suis, où je suis ? À quoi je dois travailler, quels sont mes talents, quel est mon élément, feu, eau, terre, vent ? Il faut être un athlète de tout ça pour pouvoir les montrer quand on en a besoin. Quand on ne les connait pas on ne peut pas les gérer. Tu restes cantonné à n'être que feu, eau ou air… Pour être interprète il faut les quatre, ou les cinq même… Avec l'âge ça vient plus facilement aussi, au début je n'étais que feu. Maintenant les autres éléments viennent… Ça s'équilibre…

---

[103] Là encore, la syntaxe n'est pas correcte mais le processus décrit par la forme « se mettre vulnérable » me semble assez intéressante pour analyser la façon dont Lisbeth Gruwez conçoit l'interprétation.

[104] Je laisse apparaître encore une fois les passages spontanés à l'anglais. Une traduction possible : « Comment est-ce que tu étales tes couleurs ? C'est être comme un peintre : où est-ce que tu appliques cette couleur, où est-ce que tu vas chercher celle-là… Et c'est pour ça que tu dois tout maîtriser. C'est contradictoire. À fond dans l'émotion, ça ne va pas, ce n'est pas possible. Il faut doser, conduire, comme on guide un cheval. »

Quelques notes prises lors d'un déjeuner avec Lisbeth Gruwez — 17 janvier 2018

Alors que la pièce Okay *est en tournée à Paris, au théâtre de la Bastille, Lisbeth Gruwez me propose de déjeuner ensemble pour prolonger les échanges que nous avons entamés, d'abord à Douai, puis par échanges en visio-conférence. Je n'enregistre pas la conversation que nous avons autour de ce repas, mais prends directement après un certain nombre de notes à la volée, que je transcris ici le plus fidèlement possible, des petites conversations qui se révèlent n'être pas si anecdotiques que cela aux discussions plus directement reliées à mon objet de recherche.*

À propos du choix d'un plat…
Gruwez me demande si je suis végétarienne, ajoutant qu'elle mange de tout, et a un faible pour les steaks tartares. Elle ne trouve pas d'équivalent à la façon dont la viande carnée lui apporte le dynamisme avec lequel elle aime traverser les choses. Elle embraye sur le vin, ajoutant qu'elle n'en boit jamais le midi avant une représentation : « ça alourdit les jambes », ce serait comme se tirer une balle dans le pied. Elle ajoute néanmoins que pour les comédien·ne·s, la façon dont l'alcool « délie la langue » ne serait pas si désavantageux, voire même bénéfique pour certain·e·s.

En attendant les plats…
Gruwez sort de son sac les carnets de création qu'elle a commencé à remplir pour la prochaine création de Voetvolk (*The Sea Within*). Il est rempli de dessins et de notes, écrites sans respecter une quelconque orientation de la page. Il y a de la couleur, de l'aquarelle, des pages remplies de notes manuscrites alternent avec de pleines pages de croquis et d'à-plats de couleurs.
Elle commente en disant que ces carnets lui permettent de commencer à créer. Elle enchaîne sur le training particulier à cette pièce, qu'elle est en train d'élaborer : la traversée de cinq états, pendant vingt minutes pour chaque, précédée et suivie d'une méditation. Elle souligne que ce qui lui importe est d'observer comment chacune des interprètes (la distribution sera exclusivement féminine) *pénètre dans* ces qualités de mouvement : à la fois de façon très exacte et précise, mais singulièrement, à sa façon. Ce training matinal sera suivi de sessions d'improvisations l'après-midi, et elle a la ferme intention de les « tirer hors du plateau » si elles n'y sont pas (i.e. : dans l'état recherché). Elle donne un exemple de qualité : *« female »*, caractérisé par l'ouverture dans chaque espace articulaire, « être avec » plutôt « qu'imposer à » ou diriger. Elle fait quelques gestes, avec une qualité de mouvement proche de celle d'Espace Indirect, dans la terminologie des Efforts : une attention diffuse, réceptive à toutes les sollicitations de l'espace *en même temps*. Inversement, travailler à une qualité « masculine » du mouvement serait de travailler en indiquant, en imposant quelque chose par sa façon de regarder ou de toucher.

Cette distinction nous fait aborder la question du genre, et plus précisément du genre dans la figure qu'elle compose dans *Worse.* Elle dit travailler à une « indécidabilité » du genre dans ce solo, qui la renvoie au travail initié avec *Quando l'uomo principale e una dona* de Jan Fabre : une métamorphose qui la déplace, la fait sortir de l'image qu'elle a d'elle-même en tant que femme.

Dans *Worse*, l'idée de la gaine lui est venue des corsets de Jean-Paul Gautier. Elle souhaitait trouver quelque chose qui puisse marquer une transformation vers quelque chose de plus strict et sévère, sans sortir de scène. L'efficacité de ce costume l'aide véritablement à danser la pièce, d'ailleurs, la préparation à danser ce solo commence par la coiffure : vers quinze heures, elle commence à faire le chignon, à rassembler ses cheveux vers le haut de sa tête, ce qui la plonge dans une toute autre sensation d'elle-même. Puis elle se maquille, accentue ses traits, avant de revenir à la coiffure et de finaliser la coque du chignon. La chemise doit être méticuleusement repassée, l'enfiler et boutonner tous ses boutons est une étape de plus dans le chemin vers le jeu : le textile est un vrai appui.

Cela nous mène à aborder la question de ce qu'elle nomme des « embrayeurs » : les appuis qui la mettent en jeu. Pour *Okay*, lundi soir, son embrayeur était le suivant : être dans une salle d'interrogatoire, avoir très envie de fumer une cigarette et ne pas pouvoir. L'image vient de l'histoire d'Ulrike Meinhof, de cette salle « de verre » où elle est enfermée et constamment observée. Cela résonne avec la sensation que j'ai eue en regardant la pièce lundi, où cette dimension d'être placée en *voyeuse* était plus forte, plus prégnante que lors de mes précédentes expériences de la pièce.

Parfois, si la situation ne suffit pas, elle convoque un souvenir personnel d'angoisse, mais elle préfère ne pas y avoir recours. Et si vraiment rien de tout cela ne fonctionne, elle me dit faire confiance au fait de faire *vraiment* les gestes du début de la pièce pour que cela l'entraîne dans l'état de corps adéquat.

Nous évoquons alors la relation entre la situation projetée, l'impulsion des gestes et l'état affectif et mental recherché. Elle décrit la chose suivante : au début, la situation couplée à l'exécution des gestes aident à trouver l'état affectif et mental. Puis cet état affectif et mental prend le dessus, et l'exécution des gestes découle de cet état. Ce point de bascule ne se produit jamais de façon identique, ni exactement au même moment de la performance. Un marqueur néanmoins reste le moment où les deux interprètes se lèvent, bras en l'air, pour dire STOP à la musique. Ce moment pour Lisbeth Gruwez est un moment très « confrontant », de mise à nu totale et de vulnérabilité complète face aux regards des spectateur·rice·s.

Un temps de silence. Nous mangeons.

Elle déteste cette pièce, et en a marre de la danser.

Elle reprend ensuite en soulignant que la danse des cinq rythmes en tant que training n'a pas complément fonctionné, en tous cas pour la tournée de la pièce. Elle souligne que c'est une technique thérapeutique, de rééquilibrage qui entre en contradiction avec l'investigation des états physiologiques générés par la peur et de l'angoisse, et que demande la pièce. Il n'y a donc plus de training commun entre les deux interprètes (les cinq rythmes donnent la migraine à Wannes [Labath], dit-elle non sans ironie). Elle fait du shibashi (une forme de qi-gong), et travaille sur l'accordage entre geste et respiration.

Je lui demande si l'une des raisons pour lesquelles elle déteste la pièce a à voir avec la dureté de se plonger tous les soirs dans un affect aussi éprouvant que la peur. Elle me répond directement que oui, et ajoute que le duo est aussi une forme très compliquée à gérer, évoquant la délicatesse des rapports homme-femme autant qu'interprète-chorégraphe : les phénomènes de comparaison et de compétition que cela peut générer, mais aussi la place du désir entre deux corporéités comme donnée avec laquelle il est nécessaire de travailler.

Elle souligne ensuite que Labath, selon elle, ne travaille pas suffisamment à son propre matériel, ni ne se prépare suffisamment consciemment à jouer : arriver à seize heures au théâtre et ne faire que du *stretching* n'est pas suffisant pour une pièce comme celle-là. Elle précise qu'il devrait travailler le matériel qu'il a lui-même élaboré davantage, pour être en mesure de le « dépasser » et de le laisser générer un état particulier. Elle nuance néanmoins, en disant qu'il a travaillé très dur et qu'il a déjà élaboré plus de matériel avec lequel composer que le premier interprète du rôle (Nicolas Vladyslav). Elle sourit à demi, consciente de ce que sa remarque a de potentiellement provocateur, et lâche que c'est un problème plus global de la « jeune génération » que cette forme de fainéantise. Elle conclut : « moi, j'ai passé des heures et des heures sur cette chaise… »

Cela nous emmène à discuter de ce qui, pour elle, fait un « bon » interprète en danse. Elle revient sur la notion d'embrayeur : savoir trouver le contexte et la situation qui rendra l'exécution du geste nécessaire. Elle parle aussi de l'importance d'avoir un « objectif », un « arc d'action » et une « intention » en entrant en scène, de façon à ne pas en rester au « mouvement pour le mouvement » et ne pas tomber dans l'écueil de ce qu'elle appelle « bavardage ».

Je lui pose alors la question de ses embrayeurs sur les autres pièces du triptyque du corps extatique :

- Pour *Worse*, c'est « entrer dans une arène ». Tout le début repose sur l'idée de *goûter l'espace* : le sentir pour voir comment elle peut le maîtriser et être en contrôle de ça. Elle ajoute qu'elle se dit : « je vais dire, encore une fois, cette lettre à mon père. Ce que je n'ai jamais pu lui dire, je vais la danser. » Cette intention de *dire* mène le solo et sous-tend la danse.
- Pour *AH/HA*, tous les interprètes partent d'une question dans leurs postures initiales. Gruwez a l'image d'être un rat, et se demande « qui vais-je attaquer ? Avec qui ai-je envie de me lier ? »

Nous sortons prendre un café sur la terrasse

Je lui pose la question des couleurs, omniprésentes dans ses carnets. Elle me dit que la dimension picturale est très importante dans ses inspirations. Le rose des costumes de *Okay* vient de son amour pour les peintres Francis Bacon et Simon Mc Burney. Elle pense la scène comme un tableau, dont chaque élément participe à une esthétique qui emmène ailleurs. La référence au théâtre en tant que théâtre, ou au studio, ne l'intéresse pas : elle cherche à créer une sensation esthétique autre, et pour cela, jouer sur les différents paramètres qui la composent et les choisir sciemment est nécessaire.

Elle revient ensuite sur *AH/HA,* en développant d'abord sur la pratique sur laquelle repose la pièce. Ce « secouage » qui vient du yoga kundalini s'initie par le centre et par les pieds. C'est de ces deux points qu'il se propage progressivement au reste du corps, et cette propagation est très précisément écrite et minutée. Pour les gestes qui se recomposent à partir de ce secouage, l'équipe a travaillé autour de postures et d'actions qui ont trait au « fou rire » : se cacher la bouche, se tapper la cuisse, avoir envie de faire pipi, rejeter son buste en arrière. Ce faisant, ils ont réalisé qu'il était impossible de travailler sur l'impulsion de ces gestes sans mobiliser le visage, ce qui les a menés à approfondir cette dimension-là du mouvement, allant jusqu'à la caricature, la métamorphose extrême, comme si la peau du visage devenait un masque, et sans vocaliser. C'est l'un des seuls passages qu'ils ont travaillé au miroir, pour être en mesure d'écrire véritablement une « chorégraphie des masques », surtout dans les passages au ralenti. Là encore, les costumes participent à la constitution d'un *tableau*, avec des couleurs et des textures différentes, et en partant du personnage que chacun·e avait commencé à élaborer. L'équipe est allée ensemble en friperie pour les trouver et les choisir collectivement. Le costume découle d'un travail de recherche déjà ébauché, et a aidé à préciser cette recherche, à « y entrer » encore davantage.

Je la questionne alors sur l'expression « entrer dedans » : comment, et dans quoi ? Elle me répond que c'est encore une fois une question d'état affectif et mental. Elle souligne qu'elle n'est jamais dans l'état « du spectacle » au début de la représentation : c'est quelque chose qui se construit, qui vient progressivement, et qui a aussi beaucoup à voir avec la musique. Elle mentionne la représentation de mardi, où la présence de Maarten Van Cauwenberghe dans la façon dont il a orchestré ce moment de suspens (le moment-clé qu'elle évoquait plus tôt, où les deux interprètes se retrouvent debout, mains vers le ciel) était extrêmement rassurant pour elle alors qu'il s'agit d'un véritable vertige. C'est dans ce genre de moments que l'importance d'une musique générée en *direct* est cruciale.

Elle ajoute qu'elle est en train de trouver une strate supplémentaire dans sa façon de jouer *Okay* : être dans l'état et par moments revenir à soi, ce qui lui permet de « commenter » cet état. Elle ajoute que cela ne peut arriver que lorsqu'elle a intégré le matériel et qu'elle en maîtrise l'exécution de façon tout à fait « organique » et fluide.

Un temps de silence

Le fil rouge entre ces trois pièces, c'est l'extase, et donc la solitude, dit-elle. Je lui demande si l'extase est toujours solitaire. Elle répond que oui : « c'est tellement beau de partager l'extase, mais comment faire ? »

Elle revient sur *Okay*. Un des premiers titres de la pièce était : *Why is everyone in such a hurry ?* Pourquoi n'arrivons-nous pas à nous calmer, à nous apaiser ? Le sujet de la prochaine pièce répond à cette question-là d'une toute autre façon : par une pièce contemplative, méditative. Qu'est-ce que c'est qu'être éveillé ? Cet état de *samhadi* de la méditation. Elle fait beaucoup de méditation, et parfois ça l'ennuie, mais elle persiste car c'est très bien pour son caractère.

Le triptyque était vraiment construit sur des méthodes d'écriture similaires : décortiquer des gestes quotidiens ou des réactions quotidiennes. Si on cherche à préciser ce que chacun de ces gestes contient, qu'est-ce qui se passe ? Et depuis cette phase de décomposition, écrire en *montant* ensemble différents paramètres isolés, et jouer sur la répétition, l'amplitude et le rythme. Cette ligne, c'est celle du matériel. Et elle coexiste avec celle de l'état : parfois, elles se rencontrent et fusionnent, parfois se détachent, mais en tous cas se nourrissent et s'auto-alimentent l'une-l'autre [*elle fait un geste, superposant ses deux mains avec un léger espace entre les deux, et les faisant onduler comme deux vagues*].

Elle revient ensuite sur ce qui pour elle est toujours le plus gros défi du jeu, dans ses pièces : la précision d'un vocabulaire, ou d'un langage commun qu'il s'agit néanmoins d'exécuter de la façon la plus singulière possible. Elle refuse d'imposer un imaginaire : elle ne va pas dire à Wannes [Labath] ce à quoi il doit penser, il doit le trouver par lui-même et pour lui-même. Néanmoins, ce travail doit être fait. Parfois, en tant que chorégraphe, elle pousse ses interprètes. Elle fait référence à la représentation de mardi, à l'issue de laquelle Labath est parti du théâtre en claquant la porte pour ne revenir que quelques minutes avant la représentation. La confrontation fait partie du travail, dit-elle, elle est parfois nécessaire pour que la personne donne vraiment. La colère peut être un ressort : « il avait envie de me foutre un procès, et il a joué *avec* cette colère ». Elle poursuit en assumant que la frontière entre la scène et la vie est très mince, et que le fait de provoquer un affect *agit* sur le corps, et qu'elle ne peut nier que Labath ait été excellent sur cette représentation-là.

Elle évoque ensuite les retours suscités par *Okay* et le fossé qu'il y a entre ce qu'elle reçoit et la lassitude qu'elle a à la danser. Par exemple, Jean-Marie Hordé (le directeur du théâtre de la Bastille), lui a déclaré que c'était une pièce très intelligente, qui offrait une véritable expérience, ce qui venant de lui la touche beaucoup, mais ne parvient pas à apaiser la forme de souffrance qu'elle ressent à la jouer. Elle souligne également que dans le contexte de vigilance extrême qui est le nôtre, le propos de la pièce touche d'autant plus. Elle ajoute : « alors qu'il n'est pas plus violent qu'avant. On veut juste nous faire croire qu'il l'est ». La peur hypnotise, elle met le corps en mode « automatique ». Ce qu'elle cherche aussi avec cette pièce, c'est exposer les routines inconscientes qui fondent notre rapport à la vie et au monde, pour retrouver la densité du présent.

Entretien avec Wannes Labath — 18 janvier 2018

Cet entretien a été réalisé le 18 janvier 2018, lors de la semaine de représentations de We're pretty fuckin' far from Okay *au théâtre de la Bastille. C'est le jour de relâche, l'entretien se déroule au café* Shakespeare & Co, *dans le 5e arrondissement de Paris. L'entretien a débuté en français et s'est vite orienté vers l'anglais pour plus de fluidité, et a donc été traduit en conséquence.*

Claire Besuelle : Hier après le spectacle nous discutions de formation[105]… Je commencerai donc par te demander ce qui, dans ta formation, te sert directement pour danser *Okay* ?

Wannes Labath : Hmmm ! J'ai suivi un cours de Fabre teaching. Un workshop autour de la méthode de [Jan] Fabre et donné par Ivana [Jozic] quand j'étais à l'école à Anvers. Ça, ça m'a beaucoup aidé.

C.B. : Qu'est-ce que cette approche avait de spécifique qui t'a particulièrement aidé ?

W.L. : Ce sont des propositions basées sur la métamorphose. Se transformer en chat, en tigre, [*la formule initiale de W.L. est incorrecte en français mais très parlante : « se transformer dans un chat ou dans un tigre »*]. Tout le travail se base sur les états et l'imaginaire. Le principe, c'est de travailler sur des idées, qui te mettent en mouvement.

Cet atelier m'a aidé, sinon, il y a mon professeur de yoga. Il a considérablement influencé le cours de ma vie. C'est lui, en fait qui m'a dit de commencer à danser. Dans ses cours, en lieu et place des poses, il accordait une large place au mouvement libre, nous invitant à essayer de sentir au plus profond de notre corps, puis de partir de ce que nous sentions pour commencer à bouger. Cela m'a vraiment aidé à entrer dans des états et à développer une plus fine connaissance de mes émotions.

Malheureusement, je n'ai pas retrouvé cette dimension-là du travail dans l'enseignement que j'ai reçu pour devenir danseur, et cela m'a manqué, beaucoup.

C.B. : Qu'est-ce que ces deux approches (celle transmise par Ivana Jozic et celle développée par ton professeur de yoga) avaient de particulier, et qu'apportent-elles selon toi ?

W.L. : Je pense que ce que cela apporte, c'est que tu sens, enfin, tu prends vraiment conscience de ton corps et des émotions qui l'habitent. Ces pratiques te donnent les moyens d'y accéder, de les localiser.

C.B. : Dirais-tu que ces pratiques t'ont permis de cartographier les émotions à l'intérieur de ton corps ?

W.L. : Oui, c'est exactement cela. Savoir comment certains sentiments prennent vie, comment ils évoluent. Et c'est intimement lié avec la respiration. La respiration, et « partir en vrille » aussi [*rires*]. J'étais toujours très créatif quand j'étais petit, quand je jouais, j'étais toujours un animal. Tout le monde jouait au papa et à la maman, moi, j'étais un animal. Je n'étais jamais le même animal. Je m'imaginais dévoré par d'autres animaux, des trucs dans ce genre-là. Je crois bien que je puisais déjà beaucoup dans l'imaginaire… Mon imaginaire.

C.B. : C'est ce genre de parcours (de l'imaginaire au mouvement) que tu suis quand tu travailles avec Voetvolk?

---

[105] Voir la méthodologie de terrain exposée en introduction : c'est un exemple typique de relance sur un sujet ébauché de façon plus informelle dans une discussion qui n'avait pas vocation à être un entretien.

W.L. : Oui ! C'est ce que j'ai senti avec Lisbeth [Gruwez] quand j'ai vu son travail pour la première fois : j'ai vu un monde. Je veux dire, il y a une vraie danse, une technique, mais elle exprime quelque chose d'invisible. Quelque chose au-dessus ou au-dessous du langage, qui naît avant ou vient après.

C.B. : Quelle est la première pièce de Lisbeth [Gruwez] que tu as vue ?

W.L. : C'était *It's going to get worse*, il y a cinq ans environ. Puis, j'ai vu *AH/HA* et j'étais sous le choc. J'avais le sentiment d'un état brut, très primitif, inexprimable avec des mots, et pourtant il y avait communication, sans aucun lyrisme. Par les seuls vecteurs du corps et de l'énergie. Dans notre école, on travaillait beaucoup au sol, on faisait beaucoup d'exercices, et j'étais toujours frustré car je ne sentais pas la communication. Un corps faisant des exercices, cela peut être très beau s'il y a une composition, de la beauté dans les mouvements, une certaine forme de virtuosité… Mais pour vraiment communiquer quelque chose, je pense qu'un corps debout et des mouvements aussi proches que possible de mouvements quotidiens correctement chorégraphiés ont davantage de puissance. C'est ce genre de danse que je recherche.

Alors quand j'ai vu l'annonce de l'audition sur Facebook, je me suis dit que je la passerais, parce qu'il fallait que je la passe. Je l'ai passée, et j'ai eu le rôle [*rires*]. Mais nous avons travaillé une semaine, et à la fin — elle était très nerveuse et *bla bla bla* — elle a dit qu'elle allait finalement engager l'autre danseur. J'était trop gentil alors pour appeler et dire que je voulais absolument le rôle et insister. J'étais terriblement déçu. Plus tard, j'ai vu la pièce avec Nicolas [Vladyslav], et j'ai entendu dire que ça ne le faisait pas trop entre eux deux. Elle a évoqué l'idée que je fasse la pièce… Et finalement, ils m'ont rappelé, j'étais dans un état d'excitation terrible !

C.B. : Comment as-tu travaillé avec elle ? Elle m'a dit que tu créais ton propre matériau, comment l'as-tu élaboré ?

W.L. : J'ai d'abord beaucoup regardé les vidéos du spectacle avec Nicolas [Vladyslav], parce que je ne savais pas trop ce que ça allait donner, or, je voulais arriver à la première répétition et tout savoir [*rires*]. C'était un peu « Je regarde — j'arrête — je regarde — j'arrête » car je notais tous les mouvements, pour apprendre exactement ce que faisait Nicolas [Vladyslav]. Ce qui était totalement stupide de ma part, je l'ai appris plus tard, vu que tout était improvisé.

C.B. : Tu veux dire qu'à ce moment-là tu ne savais pas que c'était de l'improvisation ?

W.L. : Non, je ne savais pas. Je savais qu'ils jouaient beaucoup avec l'improvisation, mais je pensais que c'était assez structuré. Donc, il m'a fallu m'y faire, avec un temps de répétition vraiment très contraint. On s'est vus deux fois au cours de l'été. On a travaillé alors avec les cinq rythmes de Gabrielle Roth. Il fallait qu'on apprenne à se connaître. C'était mon premier emploi, ajouté au fait que c'était un rêve de travailler avec eux. Dans ce genre de situation, tu ne sais pas comment te comporter, comment trouver ta place dans la relation. Attends, je sors à peine de l'école, et là, je me retrouve face à Lisbeth Gruwez ! C'était très difficile. Je crois que ça m'a fait grandir plus vite, ça m'a fait découvrir qui je suis. Ces premières rencontres étaient vraiment chouettes de ce point de vue. Nous avons pris le temps d'entrer sincèrement l'un et l'autre dans notre relation, de découvrir nos fonctionnements respectifs. Et puis, le temps de répétition a été très court, il y a eu aussi des maladies… C'est drôle, parce que maintenant que j'y repense, je ne sais pas pourquoi il m'a fallu tant de temps pour me préparer. Parce qu'en fait c'est très facile… Enfin, non, pas si facile …

C.B. : Peux -tu me donner un exemple de comment tu crées le matériau ? Ce que tu traverses pour y parvenir ?

W.L. : Je l'ai d'abord regardée, elle, et les autres vidéos de la pièce. Beaucoup. La structure est composée de différentes qualités de mouvement, donc nous avons beaucoup dansé l'un en face de l'autre, nous copiant, en miroir, nous regardant l'un l'autre. Elle a aussi partagé avec moi ses différentes idées et les images qu'elle avait en tête pour initier certains mouvements.

C.B. : Peux-tu être plus précis ?

W.L. : Et bien, la première grande question est « Puis-je vraiment faire cela ? » Non. En fait, c'est plutôt « Ai-je la permission de faire cela ? » que « En suis-je capable ? » C'est comme être assis là, et penser que le moindre mouvement pourrait déclencher un désastre. Et ensuite il y a beaucoup d'images : un oiseau passe, ou il se passe quelque chose dans ta jambe. Je pense que j'ai recours une forme d'imagination plus abstraite que Lisbeth en fait. Je pense davantage aux énergies ou aux esprits sombres qui manipulent mon corps, qui me mettent en mouvement… ça, je l'exploite énormément.

C.B. : Est-ce que ces images que tu utilises changent pour chaque spectacle? Ou bien, sont-elles organisées en une sorte de cadre que tu respectes, même si tu t'adaptes ou si tu joues avec d'une représentation à l'autre ?

W.L. : Il y a un cadre, mais plutôt ancré dans les qualités. Ça joue beaucoup. Les images, je ne sais pas si elles changent… Parfois, il en surgit de nouvelles. Par exemple, maintenant, au moment de la pause [*un moment de suspension dans la séquence des chaises, première partie du spectacle*], nous utilisons l'image d'un choc brutal qui nous exclut du monde extérieur. Puis il se passe quelque chose dans ta jambe, et tu reviens vite au monde. Pour le duo, je me vois marcher dans la forêt de Blanche Neige, avec tous ces arbres, comme des dinosaures, et si on bouge trop vite, ils… Ça aide de synchroniser les images pour entrer dans un truc qui y ressemble.

C.B. : Vous partagez vos images?

L.W. : Oui, on parle du sens de chaque élément et on partage les matériaux qu'on garde pour le travail. Mais une fois qu'on est vraiment dedans, c'est presque automatique et je ne pourrais pas te dire d'où ça vient. C'est plus l'état de concentration dans lequel tu te mets qui compte.

C.B. : Comment te mets-tu dans cet état de concentration ?

W.L. : Euh… Je pars en vrille, je crois, dans ma tête. Avant la représentation, je suis juste hyper nerveux. Le temps semble très long, ton corps devient fou, je veux dire c'est de la folie ce que tu ressens, assis là, pendant si longtemps à attendre que le public s'installe [*les deux danseur·euse·s sont assis en scène pendant toute l'entrée du public*]. On est toujours nerveux avant une représentation, mais là… Tout ce processus aide vraiment à entrer dans un état différent. Alors, je m'imagine que je suis assis seul dans la pièce, et que le public fait partie d'un groupe de gens malintentionnés qui m'utilisent pour faire des expériences, un truc comme ça.

C.B. : Tu partages cette image du laboratoire avec Lisbeth Gruwez…

W.L. : Oui, quelque chose comme ça. Il y a ce moment où les lumières s'éteignent, quand on ne voit plus le public. En fait c'est à ce moment-là que je me sens le plus connecté à eux. Jusqu'alors, ils n'étaient qu'une juxtaposition de gens différents, mais à ce moment là, ils ne font plus qu'un, ils deviennent une masse. Alors, je commence à imaginer… Mes mouvements naissent de ma relation au souffle et à leurs énergies. Je pars en vrille, c'est tout.

C.B. : Tu emploies beaucoup ce champ lexical : vrille, fou, folie. Que mets-tu derrière tout cela?

W.L. : Je crois que j'ai une tendance à la folie, une prédisposition. C'est vrai qu'il y a eu dans ma vie des moments où j'ai pu aller assez loin par l'esprit. J'ai fait pas mal d'expériences psychédéliques, des voyages dans ces royaumes imaginaires. Je dessine un peu aussi, et cela revient dans mes dessins, je crois…Donc, j'essaie de me connecter à ce royaume d'énergies et d'esprits quand je commence à danser [*Wannes se met en retrait et semble écouter quelque chose*].

C.B. : Dirais-tu que tu essaies d'écouter les sollicitations qui te viennent de ces « énergies » ?

W.L. : Oui. J'imagine qu'elles sont là, en fait, autour de moi, et dans le public. Au final, le public se fond en elles. Ce ne sont pas de véritables formes, mais une sorte de présence qu'elles dégagent.

C.B. : Peux-tu jouer avec ces présences ?

W. L. : Non, je ne peux pas. C'est un ressenti mais… à bien y réfléchir maintenant, non, je ne pense pas pouvoir jouer avec. J'ai eu des épisodes de paralysie du sommeil, tu sais ce que c'est ? Quand tu t'endors et que tu ne peux plus du tout bouger, et dans ces moments-là tu vois aussi d'assez sombres esprits. C'est un peu ce genre de présence. Quelque chose de très puissant qui peut foutre ta vie en l'air. C'est assez délicat [*rires*]. Mais il y a un moment où tu rends les armes, tu te soumets totalement à eux, et il y a aussi de la puissance là-dedans. Bien entendu il y a aussi de la peur dans ce que je fais, mais ce n'est pas l'idée qui m'effraie. C'est plus comme un rituel, comme si je les honorais, ces esprits. Parce que c'est aussi très chouette de pouvoir le montrer. C'est une chose que j'aime du travail de Voetvolk, tu montres ce que tu es, c'est tout : tu n'as pas à dissimuler tes imperfections. Alors tu es en mesure de montrer quelque chose de très puissant. C'est très fort d'être dans un public et de voir les gens se faire détruire. C'est une réalité que nous partageons car nous avons tous cela en nous.

C.B. : Si je te suis bien, tu utilises un matériau très personnel dans cette pièce ?

W.L. : Oui. J'ai traversé des moments difficiles et je sens que c'est aussi un moment pertinent pour le montrer, pour laisser les gens en prendre conscience. Très agréablement, parce qu'on reçoit la compassion du public en retour aussi.

C.B. : Crois tu que la compassion que tu reçois en retour est proportionnelle au degré d'intimité que tu partages, dans cette mise à nu ?

W.L. : Je pense que c'est en soi, au plus profond de chacun, quand on atteint ce point. C'est ça ma conception de la danse. J'ai des amis qui sont de grands danseurs, mais… Je veux atteindre cela, et je le voulais dès le début.

Je voulais faire de la danse classique quand ma sœur en faisait, mais je ne pouvais pas parce que c'était « pour les filles », et *bla bla bla*… Quand j'ai vu des vidéos de Fabre ou des ballets C de la B, avec des danseurs qui faisaient tous ces drôles de mouvements spasmodiques… J'imaginais qu'ils mouraient ou quelque chose comme ça, et c'est ce que je reproduisais quand je m'allongeais dans ma chambre et que je me mettais dans des états bizarres. Puis j'ai réalisé qu'on pouvait en vivre. Mais je ne savais pas par où commencer. Là où je vis, il n'y avait que le jazz [*rires*]. Apprendre les pas, tout ça… Mais moi, je désirais vraiment faire ça, entrer dans cette bizarrerie.

C.B. : Une idée communément partagée dit aussi qu'un « performeur » (qu'il·elle soit acteur·rice, danseur·euse ou autre) a besoin d'apprendre à être vu, à se laisser regarder…

W. L. : Oui. C'est drôle parce que j'étais très timide. Ma première expérience sur scène a été épouvantable. C'était avec les scouts, un spectacle scolaire, une comédie musicale qu'on devait donner, dans laquelle on jouait des soldats et ça ne me mettait très mal à l'aise, vraiment…

Maintenant, je pense que je trouve beaucoup de liberté à rechercher les extrêmes. Très souvent on essaie d'entrer dans la norme, de nous présenter « normalement », alors qu'au fond, nous avons tous une bonne part de folie furieuse en nous. S'y laisser aller procure une grande liberté, parce que l'on n'est plus obligé de faire semblant, pas la peine de prétendre qu'on est autre chose. On rend les armes, on se soumet.

C.B. : C'est vrai… Si l'on revient à la pièce maintenant, tu parlais des différentes qualités de mouvement qui structurent la séquence des chaises. Pourrais-tu les nommer et me les décrire ?

W.L. : Oui.

D'abord, l'idée c'est que tu es totalement figé sur ta chaise. Il y a une respiration particulière : tu inspires, tu bloques, tu expires, tu bloques à nouveau. Et tu joues avec ça.

Ensuite, ça s'ouvre. Après la troisième répétition, on peut changer un peu la qualité, aller davantage dans ce genre de mouvement au moment où on inspire [*il exécute un geste fluide et continu*]. L'idée est de commencer à s'ouvrir à ce qui nous entoure : s'ouvrir à ce coin, s'ouvrir à ce visage, s'ouvrir encore, encore et encore. Et au fur et à mesure l'ouverture débouche sur le repli, un geste de protection, de retour à soi.

Puis sur cette base commencent à arriver de petites ponctuations, le même geste répété sur place [*il fait une démonstration*]. L'idée, c'est que tu cherches quelque chose. Un truc du genre : « Est-ce que j'ai pris mes clés ? »; tu vois. Pas des trucs vraiment effrayants, mais ce genre de pensées obsédantes quand tu sais que tu as fait quelque chose, mais d'un coup, tu n'en es plus sûr, alors tu vérifies, une fois, deux fois, trois fois. Ce genre de petite folie.

Ensuite, ça s'ouvre encore plus, avec l'idée de d'avancer dans la boue, dans un truc épais. Il y a la tentation de se déplacer très vite, mais ce n'est pas la peine, ça ne sert à rien, alors l'image de la boue aide à condenser le mouvement.

Plus je joue le spectacle, plus je réalise qu'il ne s'agit que de cela : connaître la structure et s'y soumettre. Après, vois-tu, je ne la *connais* pas vraiment rationnellement : ça arrive, c'est tout. Bien sûr, c'est toujours du cinquante/cinquante, parce que l'on a aussi des moments de rencontre très précis. Par exemple, les moments où on s'arrête tous les deux en même temps, ou le moment où je me lève et regarde en arrière.

Donc, d'une part, il y a cet état qui se construit tout doucement, et d'autre part je sais que je dois faire ceci, cela, ceci.

C.B. : A ta façon de les décrire, j'ai l'impression que ces qualités sont principalement liées aux paramètres du mouvement au début, mais que plus ça va, plus tu as besoin d'images pour en parler…

W.L. : Il y a des mouvements spécifiques, très secs, mais toujours liés à une image. Par exemple, d'abord, c'est en relation avec le corps, avec cette image qu'elle [Gruwez] utilise, quand elle te dit que tu es le personnage d'un tableau qui sort de son cadre. Comme image, ça va, ça ne fait pas trop peur. N'importe quel geste, du coup, est déjà lié à la question de « En suis-je capable ? », « Est-ce que je m'autorise ? », « Que se passera-t-il si je fais ça ? » Il faut y aller, mais ça fait peur d'y aller en admettant que tu as peur.

C.B. : Je me demande comment vous vous synchronisez tous les deux pour les moments de rencontre à l'intérieur de ce cadre de qualités successives?

W.L. : La première chose, avec les mains, nous savons plus ou moins quand ça se produit, j'accélère, et fais quelque chose comme « SHHHH ». Un bon gros souffle, pour qu'elle l'entende. Ça ne marche pas toujours,

mais… [*rires*]. L'autre chose, quand je me lève et que je regarde en arrière, je le fais seul, je dois seulement trouver le bon moment pour le faire.

C.B. : Elle te suit ?

W.L. : Oui. Elle est très vive, et elle sait écouter. La plupart du temps — cela n'arrive pas systématiquement parce que là encore, c'est délicat. Nous sommes vraiment sincèrement profondément engagés dans cet état, mais malgré tout nous devons être l'un à l'autre tout en étant nous-mêmes. J'ai vécu des moments où j'étais trop seul, ne communiquant pas assez avec elle, c'est un truc très abstrait mais quand ça arrive, le lien est rompu. Pour les autres accords concrets, et bien il y a l'unisson, nous savons seulement qu'il y quatre pauses de respirations intérieures.

C.B. : J'ai entendu Maarten Van Cauwenberghe parler de ces « respirations intérieures » pendant les répétitions, qu'est-ce que cela signifie ?

W.L. : Cela fait référence à toutes les pauses quand on s'immobilise et que le son monte tout autour de nous. Les respirations intérieures, c'est ce qui structure chaque scène directement, comme dans la première séquence jusqu'à la première pause : c'est moi, c'est elle, c'est moi. Ce sont des marqueurs pour les changements de qualités. C'est la structure sèche. Plus tu t'en approches, mieux tu peux jouer avec.

C.B. : Tu vas trouver ma question stupide, mais quand tu danses cette pièce, as-tu peur ?

W.L. : Oui …Mais ce n'est pas une peur systématique. C'est une peur d'un genre très particulier, que je n'ai jamais trop ressentie je crois. Je ne sais pas comment appeler cela. Il y a aussi de la colère là-dedans en ce qui me concerne, colère générée par tout ce que me font subir toutes ces formes. Alors, oui, on peut dire que j'ai peur. Cette peur qui peut te submerger quand la vie t'abandonne, quand tu crois que tu vas mourir. Oui, il y a de ça. Ce n'est certes pas le genre de peur enfantine qui donne « Booh ! », « Aaaah ! » [*rires*] On est davantage dans l'horreur ou la folie.

J'ai parlé récemment avec mon frère de l'énergie négative qui emplissait sa maison. C'est exactement ce genre de peur. Tu commences d'un seul coup à croire aux énergies sombres et à tout le reste. De là, tout fait peur, un chiot devient effrayant. Le moindre leurre, la moindre chose que je vois devient effroyable. C'est une présence que je ne peux pas définir, mais je sais qu'il y a quelque chose de très dangereux, de très menaçant. Et il n'y a pas d'issue…

C.B. : Ceci m'amène beaucoup plus concrètement à t'interroger sur ton expérience de la relation entre le geste et l'état : dirais-tu qu'il en est un qui précède l'autre ? Et si oui, lequel ?

W.L. : Hmm… Je pense que ça marche dans les deux sens. Mais pour *Okay*, aucun doute, il est évident que c'est l'état qui m'amène au geste. Par exemple, j'ai l'idée d'une blessure à cet endroit [*il palpe son estomac du plat de la main*]. Je peux me rendre ici [*il continue à se flatter le ventre, et exerce des pressions par endroits*], et commencer à imaginer quelque chose. Je pars de l'image, puis mon corps y répond. Par exemple, dans les parties les plus lentes, il y a beaucoup de gestes d'atteinte : j'imagine alors qu'il y a là quelque chose qui fout les jetons. C'est exactement comme si tu situais ta pensée. En fait, je n'ai plus tellement besoin de les imaginer maintenant. Ils sont là, et je les sens, c'est tout. Bien sûr, ce n'est qu'un espace vide et il n'y a rien, mais pour entrer en mouvement il faut te placer en un lieu où tu t'en remets pleinement, totalement à ton imagination. Si elle te dit que la scène est l'endroit le plus dangereux où tu puisses être. Dans ce cas, oui, je dirais que l'imagination vient d'abord, à l'exception peut-être de la phase du frottement frénétique [*il marque la dernière partie de la pièce*]. Dans ce cas, c'est davantage le geste qui me conduit à l'état…

Pour moi, il s'agit toujours d'approfondir la relation entre la sensation des énergies et le mouvement. J'imagine la présence des énergies dans ma main, et en la frottant, je fais ressortir quelque chose de moi [*il renvoie toujours à ce geste spécifique de la troisième partie du spectacle, quand il commence à se frotter le ventre du plat de la main droite et entre de plus en plus dans la chair, comme s'il essayait d'extraire quelque chose de son corps*]. La première fois que j'ai atteint cet endroit, c'était à Brest. La répétition avait été dramatique, et dans la foulée, j'étais parti littéralement en vrille. Elle [Gruwez] m'a dit que je devais proposer quelque chose le lendemain, je ne savais pas quoi faire, alors j'ai capitulé et mon corps a proposé cela. C'est ce qui est venu, et c'est devenu plus facile d'y accéder après cette première fois, plus calmement. Ce fut longtemps pour moi la partie la plus facile, le moment où je pouvais le plus lâcher prise. Maintenant, c'est plus difficile.

J'atteins maintenant le moment où je commence vraiment à me faire plaisir avec tout ça. Au fond, il a un sentiment de joie, même quand ce n'est pas un endroit où l'on a vraiment envie d'aller. À la fin, je donne tout ce que j'ai, j'active ma respiration et je joue avec mes yeux…

C.B. : Qu'est-ce que tu fais avec tes yeux?

W.L. : Un truc étrange, comme quand tu es super en colère et que ça va claquer. J'essaie d'activer tous les muscles et les tensions qui sont alors en jeu.

C.B. : Est-ce que ce serait un exemple de la façon dont tu utilises ce savoir ou cette conscience de ton propre corps, qui te vient notamment du yoga, cette capacité à savoir où aller chercher telle ou telle émotion, dont tu parlais au tout début de l'entretien ?

W.L. : Oui. Toute l'idée vient aussi de la théorie de l'acteur : il faut qu'ils sachent comment activer les muscles qui interviennent dans le moindre mouvement, dans les réflexes émotionnels. La méditation enseigne comment parvenir à cela. Tu t'assois, c'est tout : tu respires, et tu ressens les choses, et si tu vas plus loin dans ce processus, quand quelque chose surgit tu peux sentir la gamme complète des petites variations subtiles de ton corps qui accompagnent ça. Plus tu en es conscient, plus tu peux aller les chercher. Et les contrôler. C'est un truc que je fais presque comme entraînement quotidien

C.B. : Tu pratiques le yoga tous les jours?

W.L. : Oui. Maintenant j'en fais moins, mais j'essaie de maintenir une pratique quotidienne. Et dans la journée, j'essaie de rester concentré sur ma respiration. Je sais aussi qu'on lit à livre ouvert sur mon visage, donc je travaille avec ça. Je sens que si je peux en être conscient, je peux contrôler plus subtilement les choses. Mais bien entendu j'utilise tous ces outils dans la performance. C'est juste que plutôt que de les utiliser pour faire du bien, tu les utilises pour tout faire foirer pendant la représentation [*il rit*]. Parce qu'au lieu d'essayer de trouver l'équilibre, tu cherches l'instabilité et l'excès. Je craignais que cela soit « dangereux », que cela me colle trop à la peau, mais, en fait, non. Bien sûr, à la fin, je suis exténué. La dernière scène et si physiquement épuisante que je ne pense plus. Je veux dire, je ne pense plus à la peur, je ne pense qu'à continuer à avancer [*rires*]. Un grand calme envahit le corps à un certain point. Et c'est vachement délicat parce que tu veux ressentir quelque chose!

C. B. : C'est vraiment important pour toi de ressentir *vraiment* ? Que mets-tu derrière ce mot ?

W. L. : C'est ce que je veux. Je crois que c'est plus convaincant. Pour les frottements par exemple, je pense beaucoup à tirer des trucs hors de moi, comme si j'essayais de me soigner et de sortir toute la merde, mais tout revient, revient, revient sans cesse…

Je pense que c'est un moment où le public doit avoir, je sais pas moi, la chair de poule. Quand j'ai vu le spectacle, j'avais l'impression que c'était vrai et qu'ils faisaient sauter le verrou. Cela procure beaucoup de gratitude de le voir. Et avec Maarten [Van Cauwenberghe, *il parle de la musique*] qui apaise tout ça ensuite… A cet égard, la dernière partie sur les chaises est aussi une partie que je perçois comme de plus en plus difficile. Là aussi c'est super épuisant, tu arrives à un point où tu ne te sens plus capable de contrôler ton corps. Je voudrais me casser tellement j'en peux plus. Mais c'est parce que ça dépasse tellement les bornes, que quelque chose devient vraiment vrai automatiquement. Oui, tu continues, et ton corps hurle, vraiment, il n'en peut plus. A ce moment-là, penser les choses en termes de formes et de mouvements, c'est raide : mes rebonds par exemple. Je sais que je n'ai pas réussi à effectuer ce mouvement comme s'il dérivait naturellement de l'état. Je le joue un peu, et ce n'est pas ce que je préfère. Je commence à le faire, et j'espère que cela va venir, et quelquefois, ça marche, mais je voudrais juste que cela « arrive ».

Mais on ne peut pas toujours compter là-dessus. Il faut trouver le truc, et le truc c'est le corps en fait, essayer de tout foutre en l'air pour que ce soit vrai. Le plus dur à gérer de ce point de vue c'est sans doute les transitions. Par exemple, on a découvert que dans la première scène toute la respiration est tendue, on met beaucoup de pression sur les poumons. On retient consciencieusement sa respiration. On pratique cette respiration tendue pendant si longtemps au début que ce n'est pas facile de s'en défaire. Le souci, c'est que nous ramenions cette tension dans le duo : il nous était alors très difficile de retrouver de la douceur et de donner du poids. Pour cela, il nous fallait retrouver une respiration normale…

C.B. : Cette séquence du duo devient plus claire maintenant?

W.L. : Oui. Pour moi, maintenant, c'est la forêt hantée, peuplée de dinosaures qui ne peuvent pas me voir… Ou peut-être que je m'échappe d'un groupe de soldats… Tu vois, ce genre d'images. Donc pour récapituler : s'échapper, devoir se cacher, mais si tu vas trop vite, ou si tu ne fais pas attention à ton environnement, quelqu'un va te tirer dessus. Et nous essayons de nous entraider, de nous sortir de là l'un l'autre.

C.B. : Ah, ça, je l'ai vu hier et je crois que c'est une des premières fois que je le perçois vraiment aussi clairement. Je suis donc curieuse de savoir sur quelles directions vous vous êtes mis d'accord… Peux-tu m'en parler ?

W.L. : Hier on a vraiment défini les qualités pour nous. Ainsi qu'un tas d'autres indications techniques : essayer de conserver la douceur, de donner du poids… Ce qui est vraiment difficile à obtenir. En fait, les choses que je vois maintenant aident vraiment. Quand je l'ai vue avant de la danser, cette scène était vraiment semblable à un film d'horreur à la Cronenberg. J'étais loin de la scène et la lumière était plus sombre que ce que l'on a maintenant, je crois. Alors, j'ai vu ces corps se transformant l'un dans l'autre. Comme un bloc de chair. Travailler avec cette image m'a conduit à appréhender la scène avec de l'épaisseur. Je la considérais trop comme un combat, aussi peut-être parce c'est comme cela qu'on l'appelait… [*rires*] Et au bout du compte, c'est un combat, mais ça doit commencer comme si ça n'en était pas un. Là est toute la différence.

C.B. : Je vois la première étreinte comme une tentative de vous guérir l'un l'autre de vos propres frayeurs, mais l'évolution vers la fin de la scène montre que c'est impossible.

W.L. : Oui. C'est tout à fait ça. Je me demande ce que ça donnait hier, parce que c'est la première fois qu'on a eu le sentiment d'atteindre notre cible. Et c'est aussi un beau moment de calme dans le spectacle… On s'appuie l'un sur l'autre. Puis, il y a cette ondulation, c'est la partie difficile car on a besoin de trouver le « point commun ». Là encore, on doit vraiment être à l'écoute l'un de l'autre, parce qu'autrement on repart trop à fond dans son imagination. Et nos imaginaires étaient tellement différents que nous le faisions avec beaucoup plus de poids. Peut-être bien qu'on triche un peu (elle n'aimerait pas entendre ça [*rires*])… Non, maintenant que c'est vraiment plus léger, en tous cas pour moi cela semble plus facile. Je poussais plus que

je ne partageais le poids. Cette relation est quelque chose de vraiment concret, de physique, et cela participe de l'ensemble, avec la respiration et l'imaginaire. Je pense que notre esprit comprend que ça passe d'une certaine situation à une autre. Il y a une ré-initialisation, comment on va envisager les choses. Mais s'il faut faire passer tout cela dans le travail, c'est vraiment comme si ton cerveau ne pouvait plus gérer. Si tu te dis « OK, je dois échapper à l'incendie », tu vois, ton corps sera prêt. Si tu places une image au dessus du corps, il va se préparer à réagir comme il en a l'habitude. Et ces images doivent être partagées. C'est la chose la plus importante, spécialement pour cette scène parce qu'on est ensemble.

C.B. : Vous devez jouer la même partition !

W.L. : Ouais. Cette scène est aussi très différente de la première partie. Comme une connexion entre la première et la troisième partie.

C.B. : Il y a un sentiment de honte pour moi, au début de cette troisième partie, je me demande comment tu la vois ?

W. L. : C'est l'idée de « Pourquoi se faire chier ?! » [*rires*] C'est intimement lié au fait d'être proche de quelqu'un, d'aller à ce combat et d'être seul à nouveau, ne sachant pas ce qui se passe. Pourquoi j'ai fait ça ? Donc, oui, il y a de la honte, cela vient aussi de ce que nous ne nous regardons après avoir été si proches l'un de l'autre. La première fois qu'on revient sur ses pas, c'est vraiment une alerte, on cherche la consolation. Mais à la fin, il n'y a plus nulle part où aller. On devient dingue à essayer de mettre de l'ordre en soi, à faire fonctionner tout ce qui ne va pas.

C.B. : Quelle est ta relation au sol dans cette partie ?

W.L. : Je ne sais pas [*rires*] Je sais qu'ils ont travaillé avec l'image d'animaux dans un zoo, je sais qu'ils faisaient ces mouvements comme s'ils étaient des animaux en cage. Ils sont séparés, et tournent en rond. En fait c'est très écrit, très chorégraphié, ces gestes sont pensés et je n'ai pas inventé grand chose. Mais je ne sais pas d'où c'est venu, la partie au sol était déjà là quand je suis arrivé. Je l'aime bien maintenant, mais il m'a été aussi difficile de parvenir au point de la faire paraître réelle tellement tout était écrit. Nous avons beaucoup improvisé et c'est toujours génial mais alors quand c'est écrit avec une chronologie et des mouvements très précis, il est important de ne pas perdre de vue le fait que cela doit sembler plausible. Sans négliger le fait qu'après tout ce que j'ai traversé comme épreuves avant, je suis épuisé à ce moment là [*rires*].

Et pour le sol, il y aussi l'idée de nettoyage. Comme si tu avais tué quelqu'un et tu nettoies pour faire disparaître le sang, mais ça ne marche pas. On s'inspire de Lady Macbeth qui tâche de faire disparaître le sang, mais il revient toujours. Et pour moi, c'est un sacré morceau. Mais je dois mieux le définir. Et il y a aussi l'idée qu'en fin de compte on devient une machine. Au début c'est assez conscient, puis ça devient vraiment mécanique. Tu frottes, et tu ne sais plus rien. Comme les gens qui sont vraiment traumatisés, il y a l'image de l'état de choc. Ton corps répond toujours à un traumatisme mais tu ne le sais pas en fait, ça arrive, c'est tout. Pour cette partie, je fais la navette d'une idée à l'autre, et il n'y a presque pas d'images. C'est juste que je fais ça, mais je ne sais pas pourquoi je le fais bon dieu !

C.B. : Ça va avec l'idée que la peur devienne un comportement, dont on n'est absolument pas conscient mais qui imprègne tout notre rapport au monde…

W.L. : C'est vraiment la force de tout ce travail. C'est parce que c'est vraiment physique et que ça va droit dans le corps. Aujourd'hui je vois beaucoup de conceptualisation dans le travail en danse, d'une certaine façon ça nous éloignerait presque du corps et de la « physicalité », pour devenir vraiment abstrait. Ce que l'on cherche est difficile à atteindre, il y a beaucoup de gens qui ne veulent pas faire cet effort. Aller au plus profond de tes peurs, de tes sensations, et faire sauter le verrou, ça peut vraiment foutre les jetons. Tout

comme de se dire, bon Dieu, comment devrais-je faire ça ? Je ferai juste une pièce conceptuelle et là, pas de panique [*rires*]. C'est à cela que j'accorde le plus de valeur dans ce travail.

C.B. : Ça met aussi l'accent sur la relation physique qui est au coeur de ce qu'est une représentation.

W.L. : Oui, il y a aussi un truc spirituel très fort là-dedans, ça relie la représentation au rituel. J'aime beaucoup le fait de se dire que tu peux observer les gens et voir comme ils sont beaux, mais aussi comme ils sont laids, comme ils sont maladroits. On bousille tout, mais en beauté. Et aussi longtemps qu'il y a de la beauté, on a une raison de vivre.

C.B. : Et mettre à jour cette imperfection, être capable de partager cela avec les gens est aussi une force …

W.L. : Il y a une sentiment très fort d'appartenance à la condition humaine. Et probablement d'appartenance à une part sophistiquée de la condition animale. Des mondes qui s'imbriquent à l'intérieur d'autres mondes. Ça me ramène à la relation entre l'expérience et le langage…

C.B. : Comment ?

W.L. : Quand tu penses à la programmation informatique, à la base de tout est le langage. Ce qui régit le monde est le concept. Si on les écartait totalement de tout substrat concret, on obtiendrait quelque chose de vraiment… Je pense que le langage est la forme la plus concrète que nous ayons de quelque chose qui n'est pas matériel mais …

Je ne sais plus ce que je voulais dire, mais c'est quelque chose que j'ai toujours en tête, que nous pensons grâce au langage, mais que le langage influence nos pensées. Je réfléchis beaucoup aux dialectes et aux accents, qui sont beaucoup plus forts que des phrases grammaticales ou un langage correct. En flamand par exemple, quand tu parles avec un accent différent, cela te place tout de suite dans un état de comportement différent. Même chose avec la typologie des sons, les aigus, les graves. Tous ces éléments sont porteurs d'une signification culturelle forte. Et beaucoup de mots sont perdus avec l'uniformisation des langues .. Moi, je trouve ça triste. Mais c'est un tout autre sujet, et je ne sais pas comment on en est arrivés là… [*rires*]

C.B. : Revenons à la pièce avant de trop dériver, quelle est ta partie préférée dans la pièce ?

W.L. : Avant, c'était la fin. Mais maintenant, ce sont les chaises. C'est quand tu danses le plus, quand tu peux faire travailler pleinement ton corps, et ça fait vraiment du bien. C'est aussi le début du voyage. Et c'est aussi là que tu reçois cette compassion dont je t'ai parlé. Montrer que tu es déboussolé, mais tu regardes les gens, et ils te regardent, alors ça va. Quand cette scène avec les chaises est finie, c'est comme si le spectacle était terminé ou presque, ça va très vite après ça. C'est la séquence où il y a le plus d'espace pour la liberté et le mouvement. C'est aussi super structuré, donc il faut réfléchir davantage, et on est très près du public et on a le sentiment que les erreurs sont bien plus visibles qu'après.

J'aime aussi les appuis dans le duo. Et après le duo quand on se sépare, ça commence à aller mieux, aussi je pense qu'hier vraiment on y a mis beaucoup, sans être trop inquiets. C'est toujours le truc de savoir comment on fait monter la tension. D'abord, j'ai essayé de bricoler quelque chose, de faire des mouvements plus amples et plus rapides. Mais j'ai trouvé que je le tenais dans la respiration. Maintenant je commence à apprécier parce que c'est un moment où on est assez calme, on est debout et on peut prendre le temps de se connecter au public et te trouver sa place sur la scène. C'est un moment où la pièce nous revient. J'aime aussi l'arrêt, et Maarten [Van Cauwenberghe] donnant la lumière. Tu fermes ta gueule. Parce que je ne peux plus vraiment tenir debout, mais il faut rester debout, et c'est super intense.

C.B. : Et tu fais comment, en terme d'énergies?

W.L. : Eh bien, dans la dernière partie je dissocie ma respiration de mon mouvement. Comme si normalement je faisais [*il fait une démonstration, le frottement sur un rythme élevé, la respiration accompagne le rythme. Puis il maintient la rapidité du mouvement mais ralentit la respiration*]. Au début, mixer la respiration et le mouvement aide vraiment à entrer en transe, et aussi ça aide pour l'état au sol. Mais après, c'est plus long, plus profond, et j'essaie de dissocier. De déconnecter un peu et de trouver un espace pour utiliser la respiration autrement.

C.B. : Dirais-tu que tu as besoin d'être connecté émotionnellement à ce que tu fais, mais qu'une fois que la pompe est assez amorcée et que l'état est installé, tu n'en as plus autant besoin, et tu peux alors te « détendre » tout en gardant le contrôle ?

W.L. : Oui. C'est aussi un point mort, où l'on a plus besoin de s'engager autant car l'état est là, tout entier. On peut lâcher prise et tricher un peu. Il y a beaucoup de mouvement alors, beaucoup de sons, c'est déjà assez tendu. C'est en fait plus compliqué de faire paraître l'ensemble toujours dansant et léger, que de le faire paraître plus lourd. Mais c'est ce que l'on fait. Comme d'aller danser, et de danser ensemble. Comment je me calme. Comment je peux me casser. On essaie de rester bon. Lisbeth [Gruwez] a une endurance tellement impressionnante, elle est vraiment impressionnante. Émotionnellement, psychologiquement, sa forme physique…

Entretien avec David Le Borgne — 10 janvier 2017

Cet entretien avec David Le Borgne a été réalisé le 10 janvier 2017 à Douai, juste après une représentation de nicht schlafen*. J'avais rejoint l'équipe du spectacle pour la journée de travail et la représentation du soir, celle-ci intervenant juste après une pause de vingt jours pendant la période de Noël.*

Claire Besuelle : C'est le premier entretien que je fais juste après une représentation, l'expérience est toute fraîche pour toi…

David Le Borgne : Après un spectacle en général, tu as beaucoup de mal à revenir aux sources. Il y a plein de choses qui se mélangent. Par exemple, pour moi le fait parler durant les rencontres avec le public est très difficile. Là je me suis un peu forcé [*il fait référence au bord plateau qui a tout de suite suivi la représentation*] et ça n'a pas trop marché d'ailleurs. Je ne sais pas trop comment formuler ce que j'aimerais dire. J'ai cette sensation de calme après la tempête, un reste de chaos de ce qui vient de se passer. Ce n'est pas dérangeant, mais c'est dur d'être calme, en mesure de formuler et de verbaliser des sensations. Ça va être marrant de faire l'entretien maintenant.

C.B. : Oui ! Prenons les choses dans l'ordre : pourrais-tu me décrire la façon dont tu te prépares pour danser cette pièce ?

D.L.B. : La première étape, c'est la nuit après une performance : il faut que je dorme au moins dix heures. Je n'ai pas du tout l'habitude de ça, parce que les quatre dernières années de ma vie je dormais maximum 6 heures. Je n'avais pas besoin de sommeil pour faire mes études au CNSMD [Conservatoire National Supérieur de Musique et de de Danse], ce n'était pas si fatigant que ça. Mais là je ressens vraiment le besoin d'avoir un gros *boost* d'énergie avec une bonne nuit. C'est la première pierre de la préparation, à cheval entre l'avant et l'après : je récupère de la représentation de la veille pour préparer celle du lendemain. Ensuite en fait ça se fait par paliers : j'essaie de franchir des paliers petit à petit en termes de dépense d'énergie physique.

Quand je me réveille je fais des étirements, jusqu'à sentir que toutes mes articulations sont déliées. C'est vraiment physique et je travaille en essayant de dépenser le moins d'énergie possible pendant une heure et demie environ, dans ma chambre d'hôtel. Ensuite c'est le déjeuner, et j'arrive au théâtre et je fais des postures de yoga un peu plus dynamiques. Après j'arrête, et je vais prendre un temps pour savoir à quoi j'ai besoin de penser, ça dépend vraiment des jours et des contextes. Ça vient vraiment naturellement : selon mon état je sais quelle partie du spectacle va être plus sensible, pas forcément physiquement mais aussi mentalement. Par exemple si je suis un peu de mauvaise humeur, je sais que je peux réagir de façon un peu plus impulsive à certaines choses. C'est normal de toucher beaucoup d'émotions sur scène avec cette pièce, donc si je suis un peu moins prêt à cela, si je suis un peu fatigué ou que j'ai une petite contrariété, je sais que ça peut être douloureux : après la performance, ou pendant, je peux vivre les choses de manière beaucoup plus abrupte, parfois vraiment violente.

Tu as vraiment besoin dans cette pièce de faire la part des choses, c'est ce que j'ai appris pendant la création, et ce n'était pas gagné d'avance. Donc après avoir fait ces deux premières séances de training physique, je me refais toute la pièce du début à la fin et j'essaie de voir selon mon état actuel ce dont j'ai besoin. Les deux trainings me servent à analyser mon état du jour et à préparer la troisième étape de ma préparation, qui consiste vraiment juste à penser dans l'optique de la pièce. Par exemple aujourd'hui je me suis dit : « ok, le *fight* ça fait vraiment longtemps, je ne l'ai pas fait depuis vingt jours et j'ai beaucoup d'énergie, là il y a un risque de ne pas suffisamment me protéger, d'être trop enthousiaste. » C'est de moi à moi, parce que j'arrive à gérer mon rapport aux autres, enfin, je n'ai pas fait mal à quelqu'un de façon *hardcore* jusqu'ici. C'est con mais j'en tire une certaine fierté [*rires*]. Donc aujourd'hui, j'ai pensé au *fight*, puis à toute la pièce. Je fais tout le temps le déroulé et je m'attarde sur certaines parties si je sens qu'elle vont être compliquées. Sinon l'exercice est juste de mettre deux ou trois mots, qui seront comme des récapitulatifs

synthétiques de toute la construction derrière la partie en question. Comme si deux ou trois mots résumaient quatre pages de description : ça permet d'aller plus vite toucher le but.

C.B. : Pourrais-tu donner un exemple ?

D.L.B. : Encore une fois ça varie avec les jours et je n'aime pas me mettre des oeillères : si j'ai toujours les mêmes mots pour les mêmes parties ça ne me plairait pas, je me lasserais trop vite. Aujourd'hui par rapport à ce que je te disais par rapport au combat, je me suis donné « maîtrise » et « conscience ». Alors que parfois je me dis « aujourd'hui tu vas faire sortir toute la hargne que tu as en toi », aujourd'hui ce n'était pas du tout le cas.

Pour le O Mensch je me suis donné « évaporé » et « ouvert ». Ce sont des choses que Ido [Batash]nous a spécifiées : comme c'est sa partie j'essaie de rester fidèle aux éléments de base qu'il nous a donnés. Cette partie-là est aussi une partie un peu méditative, donc je me suis donné comme tâche de bien respirer, ce à quoi je ne pense pas du tout quand je danse. En plus, étant donné qu'on a eu un break de vingt jours avec les fêtes, même si j'ai fait beaucoup de sport, au niveau du souffle je savais que ça n'allait pas être simple. Plus globalement, je me suis donné pour l'ensemble de la pièce l'objectif de rester calme. Parce que plus tu rentres dans l'activité physique plus tu oublies les moyens pour te calmer. Ça je l'ai découvert avec cette pièce. Donc ce mot de « calme », j'essaie de le garder pendant toute la pièce, même si ce que je fais n'est pas calme du tout, c'est le dernier bastion en cas de sur-émotivité. Ça se dit ?

C.B. : Oui, ou hyper-émotivité…

D.L.B. : C'est ça. Donc ça c'est la troisième étape de ma préparation. Après j'essaie de manger un petit truc et la dernière étape c'est une demi-heure ou quarante-cinq minutes avant le spectacle je vais sur scène et je fais de l'impro, j'essaie de toucher les états, je passe d'un état de corps à l'autre. Pas forcément ceux que j'utilise dans la pièce, j'essaie surtout de trouver une précision, une justesse que je cherche depuis que j'ai commencé la danse contemporaine. Je ne sais pas exactement à quoi elle tient mais je la cherche. C'est un moment où je me rassure : si je sens que je ne suis pas bien dans mon corps j'y vais deux fois plus fort avec deux fois plus de calme, je m'acharne tout en essayant de garder la tête froide, juste pour me prouver que mon corps a été préparé suffisamment et que je suis prêt à aller sur scène.

L'ultime partie dure cinq minutes à peine : je passe tous les moments les plus physiques de la pièce, en gardant toujours le calme. Je pousse le physique pour aller vraiment à fond, tout en essayant de sauver l'énergie, parce que ce n'est pas illimité [*rires*]. Et puis si, tout le début du spectacle est encore, en quelque sorte, une dernière partie de préparation. Parfois je me refais encore le spectacle et parfois je me laisse complètement porter. C'est un choix pour moi que d'entrer en premier et d'avoir ce long temps d'attente. Au début c'était vraiment tétanisant d'être sur scène aussi longtemps, avec les gens dans mon dos… [*Les interprètes de* nicht schlafen *entrent en scène progressivement pendant l'entrée du public dans la salle, David Le Borgne étant invariablement le premier à entrer*] Ça m'oblige à aller goûter les sensations de la scène avant même que ça ait commencé. Quand je rentre sur scène, sans parler de stress j'ai toujours une excitation, et ces dix minutes me permettent de me calmer. Je fais de la respiration, je me tiens dans une position [*il se met à genoux]* qui me permet de chauffer mes chevilles parce qu'en fait j'ai les chevilles très souples, donc je les chauffe jusqu'au dernier moment. Et je fais craquer mes poignets pour mettre de l'air. Mon kiné m'a conseillé de mettre de l'air dans mes articulations une fois par jour, comme ça. C'est un truc purement pragmatique, un peu rituel, tu vois. D'ailleurs pour la première fois aujourd'hui je n'ai pas tenu la posture jusqu'au bout, je me suis relâché un peu pour voir comment ça pourrait être autrement. Ce sont des choses complément connes, ça pourrait être tout autre chose mais…

Ce n'est pas de la superstition mais juste ma manière de rentrer dans le spectacle. Et puis, les quinze dernières secondes avant que le combat commence, c'est très étrange. On a chanté, il y a eu le solo de Dario [Rigaglia] ensuite : on est totalement investis quand on chante puis on a encore ce moment après, d'attente. Le chant est calme, tu n'es pas encore entré dans l'état global de la pièce - global, parce qu'à l'intérieur il y a plein d'états. Après ce solo de Dario, cette ultime phase d'attente, les quinze dernières secondes avant que le

combat ne commence, là, je me dis juste de façon presque débile : « GO, GO, GO ». Je me blinde d'une manière très — je ne sais pas comment la définir, très simpliste. Parce que le *fight* n'est vraiment pas une manière habituelle d'entrer dans un spectacle. J'ai vraiment besoin de pousser l'adrénaline et la testostérone, ce côté viril que je ne développe pas trop par ailleurs quoi [*rires*] Je sais que je vais affronter des mecs qui sont plus forts que moi, donc je me dis « ok, il faut que je sois là. » Ma préparation se termine vraiment avec le début du *fight.* J'ai toujours le même début, c'est la chose la plus fixée de la pièce pour moi d'ailleurs : je sens qu'Ido se jette sur Elie [Tass], du coup je regarde. C'est dur parce que c'est le moment le plus écrit mais en même temps c'est le début et j'essaie toujours de me laisser surprendre, pour que ça ne paraisse pas écrit. Donc je regarde Ido se jeter sur Elie, je me lève, et là je sais qu'il y a Romain [Guion] qui va m'attaquer par derrière pour m'enlever mon manteau, et là c'est une sensation incroyable, parce qu'il y a une sorte de vide derrière moi, c'est difficile à décrire c'est comme si je pouvais tomber en arrière, parce que je sais que tout va venir par derrière, il y a une sorte de… ce n'est pas de l'appréhension, c'est une excitation poussée à son comble, et je suis tellement soulagé quand ça commence… Parfois, avant la représentation je me prends trop la tête. Je me demande si j'aime vraiment ce métier, si c'est vraiment pour moi une tournée aussi grosse. Dans ces moments-là j'ai vraiment envie d'être sur scène, parce que là je retrouve toujours un plaisir fou, même si ce n'est qu'au bout de cinq minutes.

C.B. : Le début de la tournée a été difficile ?

D.L.B. : Oui. J'ai eu des doutes. Jamais sur scène, et quand je sors de scène je n'ai plus aucun doute. C'est plutôt sur la préparation, mais je pense que c'est en train de changer. C'est nouveau pour moi d'avoir une préparation si rigoureuse. Avant je ne m'échauffais jamais avant un cours, ni ne me déséchauffais non plus. Maintenant je le fais et il y a un côté où j'adore le faire, et un autre côté où j'ai juste envie d'être sur scène.

C'est assez paradoxal mais les deux dernières heures sont toujours assez chiantes, hormis le chant qui me fait vraiment du bien : c'est hyper important d'ailleurs, j'ai oublié de mentionner ce moment dans la préparation mais ça me détend, ça me relaxe. Je suis avec mes potes et je me dis « je vais danser », et si je n'ai pas envie de danser pour moi je peux au moins danser pour eux avec beaucoup de plaisir. Et enfin, après le spectacle je fais de la musculation, parce que je n'ai pas envie d'en faire avant : je veux garder toute ma force. Donc je fais pompes, renforcement des jambes, abdos. Et ensuite, là en général je bois un coup et je fume une cigarette. Puis une demi-heure d'étirements et je dors. Et le sommeil préparera le spectacle suivant.

C.B. : Tu y consacres donc vraiment tout ton temps ?

D.L.B. : Oui. Quand je suis dans une nouvelle ville parfois je fais un tour. Bon là, Douai je n'ai pas eu envie de visiter, c'est con de ma part. Mais quand je prends ce temps, je sais que je vais être un peu plus stressé le soir parce que je n'aurai pas passé autant de temps à ma préparation. Je le fais quand même, parce qu'il faut quand même en profiter ! Mais c'est vrai que c'est nouveau ce soin dans le fait de me préparer, et ça a commencé dès la création : je me suis mis au défi de ne pas travailler en surface. Ça a totalement changé ma manière de danser, même quand je danse pour moi. Très pragmatiquement, avant dès que j'improvisais j'étais dans une dépense énergétique, à toujours aller plus loin et dans des mouvements qui demandaient toujours beaucoup. J'utilise beaucoup dans le spectacle cet aspect de la danse qui m'est la plus naturelle, donc j'ai eu besoin de compenser avec autre chose par ailleurs.

Pendant la création, je me suis forcé à faire du *slow motion* à balle. Ça me faisait peur la lenteur et je voulais affronter ça. Ça m'a beaucoup apporté, et ça me travaillait depuis longtemps par exemple de travailler avec les techniques *release* mais j'étais incapable de le faire, de me laisser l'espace nécessaire. Or là, avec la création, c'est devenu nécessaire de le faire, pour continuer à avancer d'une autre manière. Je continue d'ailleurs, je fais un peu d'impro tous les jours — souvent je danse cinq minutes après mes étirements du soir, juste avant d'aller au lit : le corps est tellement préparé d'avoir autant travaillé, et de s'être étiré à nouveau le soir. Oui, ça a vraiment changé ma manière de travailler et de danser…

Il y a aussi la préparation sur le long terme, plus vaste que le jour après jour : par exemple on va faire pas mal de mois de tournée et le mois de juin sera très intense. Jusqu'ici, on a 14 ou 15 dates par mois, là on

en aura 22. Pendant les vacances de Noël je suis allé faire de l'escalade pour renforcer les avant-bras et les poignets qui ont tendance à s'enflammer, et j'ai fait plus de musculation vu que j'avais le temps et l'énergie pour le faire, en prévision de ces moments-là qui vont être intenses. Et en fait, dans le fond, même s'il y a des moments où c'est vraiment dur de s'y tenir, dans le fond j'aime vraiment ça, je crois. Le fait de travailler sur mon corps toute la journée, d'être concentré. Enfin, j'y ai pris goût et c'est tout récent.

C.B. : Tu as surtout parlé d'un travail physique, as-tu d'autres manières de te nourrir et de te préparer ?

D.L.B. : Oui, c'est plus général et ce n'est pas relatif à *nicht schlafen*. Ça fait quelques années, je dirais depuis que je me suis mis à la danse contemporaine et que je me suis mis à écrire. J'étais très curieux quand j'étais petit, après je l'ai été un peu moins, et c'est en train de revenir. J'ai de plus en plus l'impression que tout vient nourrir tout. C'est ma manière de penser en général. Donc je n'ai pas forcément besoin d'y repenser avant le spectacle, parce que j'y ai déjà pensé et que c'est là de toutes façons. Ça peut resurgir de façon complètement aléatoire. Des pensées très précises et très rares, que tu as eues une fois et *pam,* d'un coup à un moment du spectacle elles te reviennent et viennent te nourrir. Je synthétise beaucoup avant le spectacle mais dans ma vie en général, j'ouvre.

J'évoquais tout à l'heure l'escalade. Je n'ai pas encore réussi à transvaser ce que j'ai appris en escalade dans la danse, même si je visualise la façon dont c'est possible. Par contre, quand j'écris un texte de rap avec ce débit constant qui demande une technique de diction très rapide, et bien j'ai découvert qu'on fait des « lignes » en escalade, plus ou moins difficiles, en tous cas on doit suivre une voie. Et c'est un challenge physique et mental. Cette idée de ligne qui en fait concrétise le fait d'aller d'un bout à l'autre sans se laisser déconcentrer ni abattre parce que ça ne marche pas résonne avec ma façon d'écrire un texte de rap. Ce sont des analogies à deux balles mais je m'en sers tout le temps. C'est vraiment comme ça que je fonctionne, par analogie. Par exemple, quand j'ai commencé à faire du rap je me suis rendu compte que j'étais en débit constant de paroles : je ne me laissais pas le temps de faire les suspensions qui mettraient en valeur mon texte. Quand je m'en suis rendu compte dans le rap, je me suis rendu compte que je faisais la même chose en danse ! Sauf que je n'aurais jamais eu le recul nécessaire pour en prendre conscience sans ça. C'est ma base de fonctionnement quand il s'agit de progression, quelle qu'elle soit. Bon, ce n'est pas tous les jours non plus, et elles ne sont pas toutes intellectualisées non plus. Enfin, la plupart du temps je les découvre par pure sensation physique. Ce n'est pas du théorique qui ne me servira à rien ! Je t'en ai cité quelques unes mais il y en a eu plein d'autres.

C.B. : Pourrais-tu nommer ce qui pour toi sont les grands moments de rendez-vous majeurs dans la pièce ?

D.L.B. : On va dire qu'il y a certaines grandes parties mais tout l'intérêt est de ne pas les voir passer. Aujourd'hui c'était formidable pour moi parce que le spectacle est passé d'une traite. D'un coup j'étais au chant pygmée [*il fait référence à la séquence du spectacle qui tisse ensemble deux polyphonies congolaises, transmises à l'ensemble des danseur·euse·s par Boule Mpanya et Russell Tshiebua ; et un morceau de Mahler*] et je savais que c'était la fin. Quand je pense au déroulé de manière synthétique avant le spectacle, c'est précisément pour ne pas avoir à le faire pendant. Donc à ce moment là je scinde : le combat, les phrases etc. À chaque partie j'ai une manière de me placer différente, et c'est différent d'un soir à l'autre. Je peux dire qu'il y a des climax, des moments où tout est poussé à son paroxysme.

Par exemple, dans O Mensch, on a été pendant dix minutes comme ça [*il dé-focalise le regard*] et il y a un moment où l'on revient sur un point fixe. Dans ce mouvement-là [*il mime un cercle du bras qui fait partie de la phrase O Mensch*] on a encore le regard périphérique, et là on fait [*bruits de souffle, il mime les gestes qui suivent dans la même séquence*] et là, on regarde. Pour moi c'est un moment où tout converge, j'imagine qu'on me force à assister à une scène violente, et c'est très confrontant, ça participe au climax. Ce sont des climax, mais dans l'idéal il n'y a pas de « rendez-vous » dans le sens où les choses se lient. J'arrive de plus en plus à trouver ça de l'intérieur, même si évidemment parfois ça ne marche pas comme ça, et là j'ai des moments où je sais que je peux me « retrouver ». Après le *fight* et les phrases, je sais par exemple que j'ai ce duo avec Romain qui me fait un bien fou de douceur, de calme. Je sens chez lui, et j'imagine qu'il sent

chez moi les restes de ce qu'il y a eu avant, et cela fait vraiment du bien, c'est comme un gros câlin. Ça, ce serait un rendez-vous.

Ensuite il y en a un autre — toujours quand ça ne se passe pas idéalement — après O Mensch, quand on va lever les chevaux. C'est un moment où ce n'est pas forcément évident de rester dans ce que tu es en train de faire parce que c'est le moment pragmatique où je dois pousser le cheval [*rires*]. Ensuite, la dernière étape, même si à ce moment-là pour le coup j'essaie de ne pas me laisser déconcentrer, c'est le moment après le *talk* [discussion] de Samir [M'Kirech] et Ido, je vais derrière le cheval me déshabiller, j'ai un moment en mineur sur le côté, où je bande les yeux des chevaux, et ensuite va commencer la partie qui va s'enchaîner jusqu'à la fin : avec Ido, puis avec Elie, puis avec le groupe et la Deuxième Symphonie [*il fait référence à l'enchaînement de deux duos, avec Ido, puis avec Elie, qui aboutissent à sa propre mise à mort. Une fois qu'Elie le laisse pour mort, c'est l'ensemble du groupe qui va vers son corps et commence à le manipuler, dans une ambiguïté constante entre respect et brutalité*]. Et là, même les soirs où tout se lie je dois toujours me remettre la tête froide, c'est nécessaire pour ce qui vient après. Je sais que c'est une partie qui est dure. Au début de la tournée j'étais dans un état entre panique et excitation, envie d'y aller. Ça me fait presque peur d'y aller juste avant. Pas pour ce que le matériel produit sur moi en soi, mais plus par rapport au fait que j'aime tellement aller dans ce genre de matériel que je peux m'y perdre. Et ça va se matérialiser par une humeur de merde après ou un poignet cassé, donc ce n'est vraiment pas souhaitable.

C.B. : Quand tu dis « te perdre » qu'entends-tu par là ?

D.L.B. : C'est juste aller trop loin. En fait c'est paradoxal parce que… Bon, on arrive à un côté assez intime.

C.B. : Si tu n'as pas envie de l'évoquer il n'y a aucun problème…

D.L.B. : Non, je le montre sur scène donc ça ne me gêne pas d'en parler. Je doute plus de ce que mes pauvres mots vont réussir à expliciter. Je pense que depuis que je suis gosse, ce n'est pas facile à dire mais je suis fasciné par les martyrs, la douleur, par la peine. Enfin si j'avais vécu à l'époque romantique j'aurais adoré être un romantique j'imagine ! En fait c'est quelque chose que j'adore ressentir, et il y a du danger là-dedans celui de *trop* apprécier et d'y aller sans me protéger.

J'ai besoin d'une petite cachette mentale qui ne soit pas envahie par l'action et ce que produit l'action, là où elle t'amène. J'ai besoin de garder une toute petite cachette où je serais capable de rire de ce que je suis en train de faire, tu vois. Plus je le fais, ce qui est génial, c'est que je suis de plus en plus capable de ne pas y penser et de ne pas être choqué par ce qui se passe. Mais je reste sur mes gardes parce que parfois ça arrive et tu ne sais pas pourquoi. En même temps quand ça arrive je suis content. Je me dis qu'il ne faut pas que ça arrive le lendemain, mais je suis content parce que ça veut dire que tu vas plus loin et que ça va te nourrir pour les fois suivantes. C'est très aventuresque mentalement, c'est… Des fois, vraiment je suis en pleurs, j'ai été dévasté. Et en même temps c'est ce qui est chouette avec la compagnie c'est qu'il n'y a pas de tabous et dès que j'ai vécu des moments comme ça j'ai pu en parler avec mes collègues ou Alain, qui m'ont appris sans le vouloir à faire la part des choses. Donc avant de rentrer dans cette partie-là, quand même j'ai un moment où j'essaie de poser les choses. Même si tout mon être est hyper excité, a envie d'y aller, j'ai besoin de tenir les rênes.

C.B. : Comment est venu ce geste de bander le yeux des chevaux ?

D.L.B. : C'est une suggestion de Berlinde [De Bruyckere]. Elle avait vu une impro où quelqu'un avait caché les yeux de quelqu'un d'autre et ça l'avait interpellée, et elle a suggéré d'essayer sur les chevaux. Et moi ça m'a parlé tout de suite. C'est absurde parce que tu bandes les yeux des seules personnes mortes sur scène, comme pour les protéger, c'est très paradoxal, c'est hyper abstrait pour moi mais c'est comme si je les protégeais du mal symbolique qui allait arriver. Ça avait beaucoup de sens pour Berlinde, moi et Alain. Ce qui est encore plus paradoxal c'est que depuis septembre je baise les chevaux dans la Deuxième. Pour le coup l'action de leur bander les yeux avant prend beaucoup plus de sens, et en même temps un sens très

ambigu. D'ailleurs quand je baise les chevaux c'est aussi une étape, qui n'a pas grand intérêt pour moi. C'est l'étape où je sors totalement de ce que je suis en train de faire pour l'espace de 15 secondes.

C.B. : Comment est venu ce passage ?

D.L.B. : C'est Russell [Tshiebua] qui l'avait fait. Alain tenait beaucoup à cette image, Berlinde aussi. C'est un symbole de donner la vie en fait, en plus de participer à la symbolique sexuelle et d'exultation de la deuxième symphonie. Mais Russell n'assumait pas de le faire sur scène, ce que je comprends. Moi ça ne me dérange pas mais je ne vais pas non plus prendre mon pied à ce moment-là.

C.B. : Donc tu sors de ce que tu es en train de faire pour le faire ?

D.L.B. : Oui. En fait j'ai le choix de le faire ou pas. Alain sait que c'est un peu sensible. Ça m'est arrivé de ne pas le faire, mais maintenant, comme l'action est devenue presque banale à force de le faire… Je voulais dire avant que je ne suis pas sûr que ça apporte quelque chose. En fait c'est génial si le public voit que c'est le symbole de donner la vie. Moi je me suis mis dans la peau d'un cheval, pas de façon littérale mais je me suis inspiré des chevaux de A à Z pour mon parcours dans le spectacle : je fixe les chevaux, je regarde toujours les chevaux, on me met sur les chevaux quand je suis mort, donc c'est assez constant. Donc quand je le fais c'est toujours ça : je suis un cheval. J'ai travaillé sur la matière des chevaux et c'est génial si le public voit un quatrième cheval baiser un autre cheval.

Mais je ne suis pas sûr que ce soit lisible parce que c'est tellement court et choquant à la fois. Apparemment en plus ça devient central et ça se voit beaucoup… Je suis un peu perplexe. Je trouve que c'est choquer pour choquer. J'ai déjà prévenu Alain qu'à Nantes, il y aura mes grands-parents et je ne le ferai pas. Parce que moi je m'en fous qu'on me voie faire ça, même mes parents ou mes amis. Mais par contre n'ai pas envie que mes grands-parents voient ça. Ça peut les peiner, il vont bientôt partir, ce n'est pas quelque chose que je veux qu'ils voient.

En même temps le passage juste avant est super. On est sortis de scène, on y entre à nouveau et c'est un moment super, parce que tu repars dans l'impro, comme dans un match d'improvisation où tu te mets un peu en regard extérieur, et puis tu y retournes. Tu as pu souffler vingt secondes, tu es bien tu vois… Et pour aller aux chevaux j'ai toute une petite trajectoire de danse que j'adore, et juste après aussi : donc c'est vraiment les vingt secondes où je sors. Et en même temps vu que je sais que j'ai le choix — et c'est là où Alain est très fort, c'est un très bon manipulateur positif. Si je n'avais pas le choix je me révolterais, mais comme j'ai le choix je n'ai aucune raison de ne pas le faire. Des milliers de personnes m'auront vu faire ça et les deux seules personnes que je veux protéger ce sont mes grands parents. Ils n'ont pas vu beaucoup de danse contemporaine et c'est quelque chose qui, pour quelqu'un qui est un peu néophyte mais en même temps très intéressé et très pris, peut tout détruire tu vois.

Je suis encore en réflexion là-dessus, et si ça se trouve à un moment j'en aurai marre et je le lui dirai, je sais qu'il ne m'en voudra pas. En même temps il y a quelque chose que je trouve intéressant, cela complique encore plus ce que je pense à ce propos, c'est qu'il y a aussi quelque chose de jouissif à choquer même si personnellement je n'aurais pas fait ce choix. Il y a quand même quelque chose d'agréable à le faire. À provoquer en fait, à être dans une position où tu es en pleine conscience, en plein recul sur l'action que tu es en train de faire, et pourtant tu sais que les gens prennent ça de plein fouet. C'est un peu vicieux. De la même manière que quand je me fais tuer par Elie et manipuler ensuite par le groupe je prends un malin plaisir à savoir que c'est dur à regarder. Parce que maintenant pour moi je sais que — à part ces quelques fois où je ne fais pas assez attention et où je vais trop loin — je peux à la fois y aller à fond et faire un patchwork, mélanger des émotions pour essayer de ne pas être sur un seul registre. Je vis pleinement ces émotions, je n'ai pas l'impression de les jouer, j'ai vraiment l'impression de les ressentir et en même temps je suis tellement en conscience avec le groupe ! Je prends un malin plaisir à penser que les gens ont mal pour moi alors que je ne ressens pas de douleur.

C.B. : Tu poses une dichotomie entre « jouer » et « ressentir », je m'interroge toujours sur cette dichotomie-là, parce que ce n'est pas le sens que je donne au mot jeu. Quelle différence mets-tu entre ces deux termes ?

D.L.B. : C'est vraiment propre à la compagnie en fait, j'imagine que dans d'autres contextes c'est très différent. Pour nous, la différence entre jouer et ressentir se place au niveau de la maîtrise. Le jeu, c'est la maîtrise et le contrôle, et tu peux être un très bon acteur mais ce n'est pas ce qu'Alain recherche. Et les danseurs qui sont là pour une bonne raison, parce qu'ils aiment ce travail aussi, ce n'est pas forcément ce qu'ils cherchent non plus. Même si — en tous cas moi — ça m'intéresse aussi, parce que dans les moments de fatigue extrême c'est comme ça que tu peux t'en sortir. Le fait de ressentir renvoie au fait de vivre les choses, de les traverser de l'intérieur, de façon à ce qu'elles te paraissent vraies à en oublier le contexte du théâtre. C'est hyper compliqué parce que ça revient aussi à ce dont je te parlais avant, c'est à dire vivre pleinement les choses mais en même temps avoir une petite cachette, une petite voix gentille, qui me rassure et qui est aussi une cachette de pure conscience technique, pour gérer les choses et les faire malgré tout ce qui peut arriver, même si en soi ça ne m'intéresse pas de les faire comme ça, parce qu'alors je ne passe pas un bon moment sur scène.

En même temps il y a quand même du jeu, parce qu'on l'a fait tellement de fois ! Même si les chemins varient, il y a quand même des grandes lignes. Quand on commence la pièce, je me sens pris sur des rails, même si évidemment ça varie : tu ne vois pas le même paysage, tu n'entres pas de la même façon dans les choses, selon l'état où tu es tu ne vas pas convoquer le même imaginaire pour atteindre les états que tu as envie d'atteindre. Quand je dis atteindre un état, ce n'est donc pas jouer l'état mais le… vraiment le… Et même, il n'y a pas, je ne pense pas qu'il y ait un moment où j'ai pleinement vécu la pièce de A à Z, même si ça tend de plus en plus vers ça, il y a toujours des petits moments où tu re-deviens pragmatique, et pour moi c'est à ce moment-là que tu rentres dans le jeu.

C.B. : Donc le jeu serait de l'ordre d'une conscience technique de ce que tu es en train de faire ?

D.L.B. : Oui, mais de logique, de pragmatique. Mais là on ne parle pas du jeu au sens de… Parce que sur scène, je joue en vivant les choses, je joue comme un enfant ! Mais je ne joue pas au sens d'interprétation du mot.

C.B. : J'entends oui. Mais en fait je pense qu'on pourrait t'opposer que le jeu est exactement ce que tu décris quand tu parles de ressentir les choses en fait.

D.L.B. : Oui ! C'est un contexte, chez les ballets, on parle vraiment tout le temps de cette différence. Et j'ai bien conscience que c'est peut-être une technique de jeu en fait. Ce qu'on recherche et que j'aime tellement c'est peut-être une technique de jeu ! En tous cas c'est une technique d'aller jouer un spectacle sur scène !

C.B. : Oui, ce serait une façon d'envisager d'être en scène, d'être présent en scène ! Tu as employé un certain nombre de fois des expressions comprenant le terme d'état : état de corps, état global de la pièce, les différents états, et « atteindre un état ». Peux-tu décortiquer ce que tu mets derrière ce terme-là ?

D.L.B. : Oui, c'est assez simple. Il y a d'une part les états corporels, ou les qualités de mouvements qui viennent définir le personnage que je suis mais de manière visuelle : ils dessinent ce personnage. Ensuite il y a des états mentaux qui sont moins précis. À la différence des états purement corporels, où c'est de la qualité de mouvement : je pourrais travailler des états de corps sans lien avec la pièce, enfin, sans avoir aucun investissement émotionnel. La différence avec les états mentaux, qui sont composés aussi des états physiques, c'est que ce sont des états qui sont en évolution tout le temps. Ces états-là sont composés de pas mal de sensations différentes. Je vais te faire un schéma tout con : en ce moment pour la pièce : un quart de colère, un quart de tristesse et deux quarts d'abandon. C'est vraiment grossier, c'est beaucoup plus complexe que ça dans le spectacle. Pour les convoquer, c'est là que l'imaginaire vient m'aider. Soit l'imagination pure soit ma mémoire, que je fantasme aussi certainement.

C.B. : Tu avais notamment évoqué t'appuyer sur les images du film *Le Scaphandre et le papillon* pour le passage où tu te fais manipuler, c'est quelque chose que tu fais toujours ?

D.L.B. : Ça n'arrive plus qu'une fois sur cinq je dirais. Parce qu'il y a d'autres choses maintenant. J'ai toujours une petite pensée pour le film, enfin, pas pour le film mais pour le syndrome (*locked in syndrom*) mais maintenant je pense à autre chose. C'est déjà là en fait, ça va rester parce que ça a laissé des marques sur ma manière de rentrer dans cette partie. Maintenant il s'agit de venir nuancer en ajoutant des éléments, mais ce n'est pas évident, et c'est à l'aveugle : comment faire évoluer un état, non pour le faire changer mais pour l'affiner. L'idée c'est de les faire devenir un peu plus nuancés, un peu plus fins. Enfin je n'en suis pas là encore : j'essaie de trouver de la mesure ce qui n'est pas facile vu ma personnalité, mais coûte que coûte j'essaie de faire ça. Des fois quand j'y pense j'ai l'impression d'être un savant fou qui met quelques petites gouttes de ci, quelques petites gouttes de ça pour…

Maintenant, comme on a fait la pièce beaucoup de fois je sais comment ça va se passer, je garde donc un socle mais j'essaie toujours d'ajouter quelques petites gouttes à la potion, soit pour me surprendre soit pour continuer un travail que j'ai fait les cinq dernières performances, parce que je sens que c'est un bon filon à explorer… Quand je dis convoquer ce n'est pas forcément le bon terme. Ça l'est parfois mais pas tout le temps, parce que les choses surgissent parfois naturellement : des images de rêves, des sensations qui arrivent et viennent te nourrir. Mais des fois tu décides d'aller à la recherche de ces images. C'est peut-être là où il y a un peu plus de jeu : ça ne veut pas dire que je ne vais pas vivre, mais que je vais consciemment chercher cette chose-là. Je n'ai pas de préférence : les deux me sont très utiles et j'aime autant avoir l'impression de creuser pour chercher quelque chose de précis que de marcher et tomber sur quelque chose par hasard.

C.B. : Et la place des émotions dans ce processus ?

D.L.B. : Quand je te parle de creuser et de tomber sur quelque chose c'est précisément cela dont je te parle. Même si je vais tomber sur une image ou un souvenir, je ne vais pas le chercher juste pour le regarder, je vais le chercher pour l'émotion qui lui est liée. Des fois je me dis que je me mène la vie rude [*rires*]. Quand je suis motivé et que je me sens fort je vais chercher les choses les plus horribles que j'ai en tête. C'est là que je suis content de faire de la scène : c'est un beau moyen de recycler tout ça ! Parfois je me raconte le pire cauchemar que j'ai jamais fait. Pour le coup c'est du jeu parce que je sais que ça va provoquer des choses et que je peux l'utiliser à n'importe quel moment. Mais ce n'est pas un automatisme que j'aime utiliser trop souvent parce que c'est trop systématique et évident. Mais ça arrive, une fois sur quinze, que j'aie cette image qui me passe par la tête. En fait c'est très riche parce que j'ai l'impression de penser de manière beaucoup plus variée quand je suis sur scène qu'en dehors. Je fais des liens entre des choses qui n'ont pas forcément de rapport dans la vraie vie. Je pense que c'est ce qui me plaît.

C.B. : À quoi relies-tu cette façon de penser qui serait propre à la scène ?

D.L.B. : À l'état d'adrénaline qui vient à la fois semer le chaos et te mettre dans des états de clarté, de lucidité totale. Le chaos pour les éléments qui n'ont *a priori* rien à voir, et en même temps la manière dont, dans ce chaos, tu arrives à faire des liens. Ce sont des grands mots mais c'est assez juste je crois par rapport à ce que je ressens, dans ce chaos tu lies les choses avec une lucidité énorme.

C.B. : Si tu avais trois faits marquants du processus de création à retenir, quels seraient-ils ?

D.L.B. : La rencontre, le premier mois et demi. Le fait de commencer à zéro. C'est davantage le début d'une période qu'un moment précis. C'est pour moi la création d'un univers. Se rencontrer les uns et les autres dans des duos, faire des improvisations où tu te montres et où les autres se montrent aussi dans leur intimité la plus profonde, ça aide beaucoup à essayer de chercher de la sincérité. C'est une petite lubie que j'ai et que

j'oppose au jeu justement. Quand je prends la voie « méthodologique », j'ai l'impression de manquer de sincérité. Chemin faisant on apprend à connaitre les autres, à créer l'ensemble et créer une histoire, une mémoire commune de références partagées. Des duos, des solos, d'idées qu'on a entendues. Tu pars de zéro et tu crées un univers, comme si tu étais dans une matrice et que tu arrivais dans un espace vierge où il fallait construire. C'est une des parties les plus passionnantes. Ensuite on s'est rendu compte que cet univers était une base de spectacle, déjà là, même si on n'avait rien de fixe. Ce n'était pas juste du matériel épars, c'est vraiment les liens créés entre nous, c'est très vaste et c'est pour ça que c'est passionnant. Au bout d'un mois et demi on s'est rendu compte qu'on avait un univers bien présent mais trop *dark*, sombre. C'était pesant pour nous, on en avait marre. On s'est mis à chercher de nouvelles couleurs, ça a été une deuxième étape pour moi. Qui reste de l'ordre de la constitution d'un univers il fallait raffiner cette manière première. Par pure nécessité en fait. C'était invivable : un mois et demi à se battre, à travailler sur la chair, des choses toujours viscérales mais jamais d'un côté léger ou heureux.

Donc ce deuxième temps a consisté à trouver d'autres couleurs. On nous a demandé de créer des solos. On pouvait faire des choses qui n'avaient rien à voir avec ce que l'on faisait depuis le début, ce qui a fait un bien fou. Ensuite, l'étape suivante a été le montage. J'ai vraiment pris cela comme un montage collectif, même si Alain prend une place plus importante, en collaboration avec Hildegarde [De Vuyst], Quan [Bui Ngoc], Steven [Prengels] et Berlinde [De Bruyckere]. Tu testes des parties ensemble. Pour une partie tu vas tester un, deux ou trois assemblages. Tu cherches celui qui marche le mieux. Tu rentres vraiment dans du détail, comme si tu avais cinq ou six heures de rush pour faire un film d'une heure trente. Sauf qu'à la différence d'un film où le scénario est écrit à la base, là, pour le coup il n'y a pas de scénario écrit. C'est comme un puzzle, sans en être un, parce qu'il n'y a pas d'image : il faut à la fois peindre et composer avec les pièces. Pour le coup c'est vraiment épuisant. Tu trifouilles le matériel, tu fais des tests, sans être dans la volonté que ça marche parce que de toutes façons tu ne sais pas quand ça va marcher…

C'était dur ça pour moi, c'est pendant cette période, au troisième mois où j'ai eu un moment dans la création où j'étais un peu à bout. J'avais toujours envie d'être là mais j'étais fatigué mentalement. Je n'avais plus de ressources. En fait ça a duré une soirée [*rires*]. Un après-midi et une soirée. Le lendemain, on a refait le duo qu'on devait changer et ça a été. C'était le duo avec Elie, on l'avait déjà changé plein de fois et là je suis allé voir Alain, je lui ai dit que je ne savais plus comment reprendre une nouvelle route. Parce que c'est ça en fait. Tu as créé quelque chose mais ça ne va jamais rester la même chose en fonction de ce qui vient avant et après. Donc cette partie du montage, tout se joue-là. Il y a une première version, une deuxième version, une troisième version, une quatrième, une cinquième version, et tu dois être à même de… d'avoir et le courage et l'humilité de tout remettre sur la table. Surtout que ce n'est pas la question de savoir si le matériel fonctionne ou pas, c'est juste qu'encadré de deux choses complètement différentes il ne marche plus en l'état. Cela a juste duré une soirée, même pas, je suis allé voir Alain, Elie est venu aussi parce qu'il a compris que ça nous concernait, et ils ont trouvé les mots pour me rassurer et je suis allé me coucher serein… J'ai reçu un message d'Ido pendant la soirée, qui me disait de faire confiance à Alain, au processus et de me faire confiance. Et c'était vraiment en moi que je n'avais plus confiance à ce moment-là ! Donc c'était un moment dur. Et après cette deuxième étape du « montage », la troisième, beaucoup plus rébarbative à mon goût, mais j'y ai pris du plaisir quand même, je me suis un peu surpris là-dessus d'ailleurs, mais c'est le fait de répéter, répéter, répéter, tout le dernier mois, voire mois et demi, même si les deux dernières semaines de juillet on faisait encore des changements. Donc on a filé, filé, filé. C'est hyper intéressant quand on faisait des showings publics. Quand je disais que c'est un peu plus rébarbatif, mais parce que je suis un peu capricieux là-dessus même si j'ai beaucoup progressé, c'est quand tu dois refaire la même partie une centaine de fois, par exemple les *Bells* ou les *phrases*[106], parce que refaire le duo avec Elie, bon c'est un challenge mais tu peux… Voilà, si je devais résumer la création en trois étapes c'est comme ça que je le ferais… Et la quatrième étape de la création c'est la tournée.

C.B. : Le spectacle bouge beaucoup ?

---

[106] Les Bells est le nom de la séquence du spectacle où les interprètes ont ces cloches attachées aux chevilles (un accessoire typique de danses traditionnelles flamandes). Le terme de « phrase » fait référence aux unissons chorégraphiques.

D.L.B. : Un peu. Pas beaucoup, mais un peu quand même. En vérité ce sont des micro-changements, des petites choses qui s'accumulent et qui créent des choses un peu différentes au fur et à mesure.

C.B. : On avait parlé un peu de ton parcours au CNSMD quand on avait discuté en juillet, quelles expériences pédagogiques t'accompagnent au quotidien aujourd'hui ?

D.L.B. : Une précise, ce serait dur : il y en a quelques unes mais ce ne sont pas les plus évidentes. Les cours techniques que j'ai eus à répétition bien sûr ont joué. Le fait, par exemple qu'on ait voulu m'inculquer de m'échauffer avant, après, ce sont des choses dont j'ai pris conscience en quittant le CNSMD, mais j'imagine que le fait qu'on me l'ait dit avant a dû me servir.

Pédagogiquement, bon ça ce n'est pas le CNSM en particulier mais depuis que je fais de la danse, c'est la pédagogie de la rigueur, quitte à ce que ce soit de force. Je n'ai jamais été dérangé par les profs qui m'en faisaient voir de toutes les couleurs, du coup je n'ai pas peur de moi, m'en faire voir de toutes les couleurs. Parce qu'Alain ne va pas m'en faire voir de toutes les couleurs de toutes façons [*rires*]. Donc peut-être que c'est un reste. Mais la chose la plus marquante dont j'ai vraiment envie de parler c'est la pédagogie que j'ai apprise en Contact Improvisation[107]. Enfin je ne sais pas si on peut parler de pédagogie mais l'ouverture que cette pratique m'a permise est une source d'analogies incomparable. Qui m'ont servi et pendant la création, et maintenant pendant la tournée. C'est tellement vaste, les sujets d'étude que j'ai touchés en cours au conservatoire et ensuite avec des contacteurs lors de performances en dehors de l'école — on fait des résidences et j'ai l'occasion de rencontrer des gens beaucoup plus expérimentés que moi en la matière, c'est une chose que j'adore. Quand tu rencontres un corps en contact, avant de vouloir créer quelque chose — en tous cas c'est comme ça que je le vois — avant de vouloir rentrer dans le flux, dans des prouesses ou de la virtuosité, il va toujours y avoir un temps d'écoute et de compréhension de l'autre. Enfin, de tentative, charnelle. Une concentration sur l'autre et ta manière de réagir à l'autre. Cela m'a énormément servi à la fois dans la partie physique et dans la partie discussions. J'ai une tendance à ne pas être souvent d'accord avec les autres. Avant je le disais tout le temps mais pendant la création j'ai appris à écouter, comprendre, apprécier toutes les choses qui me parlent avant de m'élever tout de suite contre l'élément qui ne va pas me plaire. J'ai fait une analogie entre cette pratique du contact dans le discours avec les autres. Mais bien sûr beaucoup plus directement sur la façon d'entrer dans un duo avec quelqu'un d'autre. J'ai été super content parce qu'Alain en début de création m'avait dit qu'il était vraiment impressionné par ma manière de m'adapter à l'autre, de changer ce que je vais faire en fonction d'avec qui je suis. Quand tu entends une phrase comme ça… Tu sais que c'est sur ça que tu travailles mais tu ne sais pas si tu as réussi à le toucher un peu… C'est entre le conscient et l'inconscient, mais le Contact m'a beaucoup marqué. Après ça se matérialise dans d'autres choses, mais tu apprends vraiment en premier à être à l'écoute d'un corps et à ne pas être emporté par tes lubies de mouvement.

C.B. : À ne rien imposer ?

D.L.B. : Oui voilà. À être autant donneur que receveur. Selon avec qui tu travailles, si tu travailles trois jours sur la même chose, dans les trois jours, voire d'heure en heure ça va évoluer : qui va être leader, qui d'un coup a de l'inspiration — ou plutôt est moteur de propositions. Je pense que c'est d'abord dans le Contact que j'ai appris à apprécier de ne pas être meneur, voire même à apprécier le fait d'être extérieur tu vois. C'est dans le Contact que je l'ai appris et je l'ai vraiment retrouvé dans la pièce tout le temps. J'ai notamment vraiment l'impression de faire évoluer ma place en tant que spectateur. À me positionner d'une certaine

[107] Technique de corps et d'improvisation en mouvement fondée sur le contact et le partage du poids, qui naît aux États Unis au début des années 1970. D'abord servant un spectacle du chorégraphe et danseur Steve Paxton, la technique se diffuse largement et devient pratique à part entière. Steve Paxton en donne une définition possible dans la revue *Contact Quaterly* qui accompagne la diffusion de la technique, en 1979 : « Le point de concentration fondamental pour les danseurs est de rester en contact physique ; s'offrant mutuellement des appuis, innovant, ils méditent sur les lois physiques liées à leurs masses : la gravité, l'impulsion, l'inertie et la friction. Ils ne s'efforcent pas d'atteindre des résultats mais bien plutôt cherchent à accueillir une réalité physique constamment changeante par une manière appropriée de se placer et de diriger leur énergie. »

manière, jamais de façon systématique, parce que tout l'intérêt est de changer de point de vue, et ça aussi vient du Contact, du fait de rentrer puis de devenir extérieur dans une impro : quand tu es sur le bord, comment et pourquoi tu vas entrer à nouveau ? Parce qu'il y a quelque chose qui déclenche une idée et une envie chez toi, mais comment peux-tu être sûr que ça ne va pas interférer avec quelque chose qui est en cours ? Des fois cela te semble évident, mais parfois ça ne fonctionne pas du tout, donc, il faut chercher comment tu vas entrer à nouveau non pas par illumination soudaine et certitude qui n'a aucune valeur mais au service de ce qui se passe. Parfois de manière pragmatique ou parfois de manière plus abstraite : un soutien pour un corps qui va tomber, ou développer une idée qui a besoin d'être soutenue d'une manière ou d'une autre. Mais même quand tu penses venir pour soutenir et non pas mener, tu peux te rendre compte que ta façon de venir soutenir ne sert à rien !

Tout cela, ce sont des choses que j'ai découvertes en Contact et que je retrouve dans la création. Pour le coup mes cours de composition ne m'ont été d'aucun secours. Pourtant, on pourrait croire que ce serait ce qui m'aurait apporté le plus pour ce type de travail. Mais étant donné que ma prof de compo ne m'a jamais vraiment encouragé, j'avais l'impression de ne pas être vraiment bon en compo. Donc je faisais des impro structurées, c'étaient des compo pour moi. Jamais je n'allais écrire un mouvement, parce qu'alors tu es dans un type de composition que je n'ai d'ailleurs pas du tout compris. À la fois c'est moi qui n'étais pas assez intéressé et à la fois elle ne l'amenait pas bien je pense. Tu avais l'impression de prendre des cours de méthode, pas de composition. Mais je n'ai pas envie d'être mauvaise langue parce que je sais que je n'étais pas non plus totalement ouvert pour bien recevoir les choses. Mais du coup je n'ai ramené aucune pédagogie de ces cours-là. Par contre je me suis vraiment découvert une passion pour la composition et la création pendant le processus. Cela m'effrayait avant de rentrer dans la création parce que je n'avais jamais écrit un mouvement. Et même dans la création au final je n'en ai pas écrit ! Enfin j'ai écrit plein de mouvements mais jamais un chemin très très précis. En fait la seule phrase vraiment écrite c'est ma phrase dans les « phrases » et voilà. C'est la seule phrase écrite, vraiment pensée, enfin « pensée », tout le reste est pensé aussi ! Tu vois j'ai encore la pensée négative de mon côté « mauvais élève du cours de composition » qui est là… Sinon ce sont des mouvements qui reviennent, mais pas des phrases écrites, ça vient vraiment d'un état de corps qui me fait suivre ce rail dont je te parlais avant. C'est ma manière de fonctionner je pense, et je commence à lui faire un peu confiance. Je pense qu'avec le travail et le temps ça va donner des choses qui pourront être pensées, soupesées, inspectées.

C.B. : Une dernière question, tu as parlé d'une recherche de « justesse » qui t'étais personnelle, au tout début de l'entretien, de justesse et de précision. Tu l'as vraiment située dans le champ de ta recherche personnelle, à une échelle plus globale. Est-ce que pour toi la justesse est de l'ordre du singulier, et non de l'ordre du projet ?

D.L.B. : Oui, tout à fait. Le metteur en scène ou le chorégraphe ne me connaît pas ! Même si Alain est sans doute le metteur en scène le plus à même, sans le vouloir, à me faire trouver ça, enfin trouver non mais en tous cas chercher d'autant plus fort. Ce truc de justesse m'obsède depuis que j'ai découvert la danse contemporaine. C'est des amis qui quand j'étais au conservatoire m'ont à la fois activement et sans le vouloir donné envie de faire de la danse contemporaine. Activement en me donnant des cours d'impro et en me montrant des pièces, dont *Out of context ;* et sans le vouloir parce que je les ai vus travailler et que ça me passionnait. En fait il y a surtout la première fois où j'ai vu de la justesse, c'était nouveau pour moi. J'étais un classique qui ne s'intéressait pas du tout au contemporain, j'étais plutôt dédaigneux de tout ça…

C.B. : Et puis ton frère est danseur classique

D.L.B. : À l'opéra ouais[108] ! Et maintenant il est intéressé par les mêmes choses que moi à sa manière [*rires*]. Une révélation que j'ai eue c'est un ami, qui danse avec Maud Le Pladec[109] maintenant, je ne sais pas du tout ce qu'elle fait mais vu qu'il danse pour elle j'imagine que c'est bien. J'ai vu la justesse dans une de ses compositions, je ne sais pas comment je pourrais le décrire mais tout y était, dans les nuances du mouvement, du temps, dans l'utilisation de l'espace… À l'époque j'ai eu le mot justesse qui m'est venu à l'esprit mais je ne savais pas du tout que ça pouvait tenir à ce genre de choses : le temps, l'espace, etc. Et d'ailleurs je ne pense pas que ça ne tienne qu'à ça, ce n'est pas en acquérant les techniques de gestion du temps et de l'espace que tu vas atteindre la justesse pour moi, même si ça peut servir…

La recherche de justesse, avec l'expérience de la scène se confond de plus en plus avec la recherche d'une forme de sincérité. Ce dont je te parlais un peu avant, je me répète avant le spectacle : « n'oublie pas d'être sincère ». De ne pas *jouer* au sens où j'évoquais le mot tout à l'heure. C'est drôle que je sois capable de te dire quelque chose de la justesse aujourd'hui, alors qu'il y a 3 ou 4 ans j'avais juste vu le mot *justesse* chez quelqu'un. Du coup c'est un peu un Graal. Je ne sais pas comment l'atteindre ni à quoi ça tient mais je sais que si je fais de la danse c'est pour ça. Pour d'autres raisons aussi, mais si je fais de la danse de façon pro, plus poussée que dans les clubs ou en boîte, j'aurais pu m'en contenter si je n'avais pas découvert ça, je pense. C'est vraiment ce que je cherche mais je ne sais pas trop où est-ce que c'est. Et là où elle est vraiment personnelle, et où la sincérité a vraiment sa raison d'être, c'est qu'il n'y a pas de chemin : chacun va la trouver d'une façon différente. Et si c'est mystérieux, passionnant et fascinant c'est justement parce que c'est partir à la découverte de soi-même. Et le travail d'Alain te met vraiment dans cette position-là de travailler avec tout ton être, pas seulement à partir de l'image de ce que tu aimerais être. D'assumer le plus possible de tomber les masques. Tu pars à la recherche de toi-même, mais il n'y a pas de fin sur ce chemin-là. C'est pour ça que c'est un Graal, et sans doute inaccessible. Mais si c'est fait avec sincérité c'est… C'est là que je vois l'expérience qui me manque, et que je vais acquérir au fur et à mesure et chaque jour toujours un peu plus. La voie la plus juste vers la justesse est sans doute le temps. Prendre le temps sans perdre de vue la sincérité. Et en venant ajouter la technicité et…

C.B. : La technicité est au service de faire quelque chose qui soit au plus sincère ?

D.L.B. : Oui, c'est un peu la manière. Pour simplifier, si tu dessines avec un crayon à papier et que tu as une petite gomme au bout, c'est un peu la technicité, qui te permet de rectifier. Mais bon, tu n'as pas envie de t'en servir trop. Je ne parle pas là de la technicité en termes de mouvement, celle-là je la travaille tous les jours. Là je te parles de la technicité de construction. Où je suis pour le coup novice. Enfin j'ai juste cette expérience. Ce n'est vraiment pas facile de répondre à cette question. Pourquoi je parle de sincérité quand je parle de justesse, c'est parce que les plus beaux moments de justesse que j'ai vus c'était en impro, et des gens dont je sais qu'ils ont cette capacité — qui m'inspire beaucoup — au lâcher prise et au non-jugement du présent, de ce que tu es en train de faire. Ce sont les plus beaux moments de justesse que j'ai vu. À part la composition d'une pote…. Mais sinon, c'était de l'improvisation. Je pense aussi que c'est pour ça que je conserve autant l'improvisation dans ma recherche. Peut-être aussi parce que je ne sais pas faire autrement, mais j'ai l'impression que c'est la voie la plus directe… De toutes façons je n'aurai jamais la réponse parce que je n'aurai jamais un retour objectif sur la personne. Donc c'est foutu ! [*rires*] Si quelqu'un voit la justesse l'autre ne la verra pas. Il n'y aura jamais d'absolu mais c'est pourtant ce que je cherche.

C.B. : Elle fonctionne comme un horizon d'attente alors que tu sais qu'elle ne peut pas en être un ?

---

[108] Simon Le Borgne, frère (faux) jumeau de David, est sujet de l'Opéra de Paris, engagé dans le corps de ballet depuis 2014.

[109] Danseuse et chorégraphe française née en 1976, directrice du Centre Chorégraphique National d'Orléans depuis 1997. Issue de la formation EXERCE du CCN de Montpellier, elle est d'abord interprète pour Georges Appaix, Loïc Touzé, Mathilde Monnier, Mette Ingvarsten ou Boris Charmatz. Elle crée sa première pièce en 2010, puis collabore ensuite sur des projets avec le metteur en scène Thomas Jolly, le chorégraphe et plasticien Joseph Nadj, le metteur en scène et plasticien Guy Cassiers ou encore l'auteur Pierre Ducrozet. Artiste associée du Centre Chorégraphique du Val de Marne, elle succède à Joseph Nadj à la tête du CCN d'Orléans en 2017.

D.L.B. : C'est exactement ça. Merci d'avoir résumé les choses aussi clairement, maintenant je vais aller me coucher [*rires*].

C.B. : Je trouve ça très beau ! C'est ce qui fait qu'on continue de travailler en tant qu'interprète non ?! Je trouve ça plutôt plein d'espoir que désespérant !

D.L.B. : Oui il y a plein d'espoir, et puis sur le long terme j'espère que j'aurai toujours à 40 ans cette même envie. D'ailleurs si tu me rencontres un jour à 35 ans désespéré et que j'ai lâché l'affaire, rappelle moi ça… Je ne sais pas si je pourrai le faire tout seul !

Entretien avec Samir M'Kirech — 25 mai 2017

Cet entretien a été réalisé le 25 mai au bar Le Formidable, *à Paris, pendant la semaine de représentations de* nicht schlafen *à la MC 93 de Bobigny. Là encore, j'avais déjà longuement échangé avec Samir M'Kirech lors des mes séjours à Gand, et mes venues sur les autres dates de la tournée : l'entretien s'est aussi développé sur ce terreau d'expériences communes.*

Claire Besuelle : Pour te donner les grands axes de l'entretien, j'aurai d'abord une série de questions qui ont trait à ce que tu penses conserver avec toi à l'heure actuelle de ton parcours de formation initiale ; puis ensuite une série de questions spécifiques à *nicht schlafen* : la création de ta partition dans la pièce, ton expérience d'interprète pendant la tournée…

Samir M'Kirech : C'est marrant, je parlais de ça ce matin avec Alain [Platel]. De l'évolution du *show* depuis la création, tous ces détails qu'on trouve et qu'on affine. Et puis aussi du fait qu'une partie du *cast* [de la distribution] existe pendant le début du *show*, et qu'une autre partie existe dans la deuxième partie du *show*.Et comment ceux qui sont en majeure dans la première partie font pour continuer à nourrir la deuxième partie mais se retrouvent plus en mineure, alors que ceux qui sont plus à l'aise avec la deuxième partie sont davantage en mineure dans la première partie tout en continuant de la nourrir et de la servir au mieux.

C.B. : Tu te sens dans quelle configuration ?

S.M'K. : En toute objectivité, je crois que je suis davantage sur la deuxième que sur la première. C'est un travail qui me passionne plus que le début en tous cas. Pour moi, la première partie de *show* est plus « académique » : être ensemble, créer des duos, être en mineure ou en majeure… Ce sont des choses que j'ai beaucoup faites. J'ai un training qui est assez académique. Et c'est vraiment ma personnalité, j'aime la structure, la rigueur, la discipline. La tradition en fait, par exemple la tradition classique et technique.

C.B. : Tu es allé chercher Graham !

S.M'K. : Oui, et après ça, le classique et le néo-classique : pour faire de la structure tu ne peux pas trouver mieux ! [*rires*]. Mais cette tradition-là il faut que je la défasse en même temps. Je n'arrivais pas à entrer dans des compagnies de répertoire d'ailleurs. Je te dis ça avec toute l'objectivité possible sur mon parcours. Je me suis rendu compte que ce n'était pas pour moi, j'allais jusqu'au bout dans les auditions mais je n'avais jamais le contrat. J'avais le training, peut-être quand même moins de technique que certains, parce que j'ai commencé tard et que certaines habiletés se développent avec le temps. Mais surtout je n'avais pas le coeur. Dans ces compagnies on t'utilise comme… Que ce soit toi ou un autre, on s'en fout en fait. Tu ne sers pas un propos mais une esthétique. Et moi ce qui m'empêchait d'aller au bout, c'était peut-être un manque de technique, mais aussi peut-être le désir de ce qu'un autre n'irait pas chercher chez Platel, ou dans d'autres compagnies avec lesquelles j'ai pu travailler.

Tu vois ce que je retiens de ma formation c'est la versatilité. Être capable de passer d'un extrême à un autre, d'un style à un autre, d'un courant de pensée à un autre. D'un travail de réflexion à un travail sur une esthétique pure, ou d'un travail sur une esthétique à un travail conceptuel à la « non-danse »… Après à toi voir ce qui te plaît, là-dedans, mais tu es capable de le faire.

Par exemple le conceptuel ou la non-danse ça ne me dit rien du tout, je n'ai pas envie de bosser là-dedans. C'est extrême ce que je vais dire, mais je ne qualifie même pas ça d'art. Pour moi c'est un courant de pensée qui s'est développé dans telle ou telle partie du monde et d'Europe particulièrement, comme le surréalisme à une certaine époque. Ce type de travail ne me touche pas du tout, bien sûr qu'il ne faut pas faire de généralités mais pour moi, souvent, c'est de la branlette intellectuelle. C'est souvent un superbe programme sur le papier, mais quand tu vois le travail, il n'y a rien. Ce n'est pas sérieux ! Et quand tu regardes en creusant un peu les subventions qu'ils ont eues pour créer la pièce, tu te dis « les gars, oh, on vous a donné tout ça et il n'y a rien ! » Ça dans le milieu ça me fait chier.

Ce n'est pas qu'une question de goût, parce qu'il y a des directeurs dont je n'aime pas le travail mais dont je reconnais l'investissement. Tu sais qu'ils sont dans une lignée, et ils n'en démordent pas mais ils excellent dans ce qu'ils font. Par contre quand tu viens avec un truc supra-pseudo-intello-intéressant, que tu brodes autour, mais qu'au final il n'y a pas la matière… Et bien en fait je suis super déçu et j'ai du mal à passer au-dessus.

Et puis comme je fais partie aussi du métier, que peut-être un jour je serai touché par le fait de devoir demander des subventions ou des co-productions, savoir que eux sont subventionnés et que moi je ne le serai peut-être pas parce que je ne serai pas dans la même dynamique pour vendre mon projet, alors lors qu'au final, il n'y a pas de matière dans ce qu'ils font… Enfin, c'est un jugement très subjectif évidemment [*rires*].

C.B. : Je comprends que tu envisages de passer au statut de chorégraphe ?

S.M'K. : Oui. Oui oui… Même si je n'aime pas le terme de chorégraphie. Je crois que ce n'est pas forcément ce que j'envisage de faire. J'ai un parcours qui est marqué par la danse donc je pense que le travail de corps et de mouvement y sera, je travaillerai dans cette direction. Mais je ne veux pas me cloisonner à la danse parce que je viens de la danse. Si j'ai envie de parler, de mettre du texte, d'inviter un circassien ou une circassienne, ou encore d'utiliser l'art plastique pour servir le propos, allons-y gaiement ! Il y a des gens qui ont fait de la danse toute leur vie, qui ont commencé entre 5 et 15 ans, qui ont fait de grandes compagnies… La suite logique veut qu'ils deviennent professeur ou chorégraphe à leur tour, et certains deviennent chorégraphes mais au final se cantonnent à refaire ce qu'ils ont déjà fait dans les compagnies par lesquelles ils sont passés. Avant même d'avoir commencé ils se ferment des portes. Je trouve ça dommage. Moi je ne suis pas passé par le cirque et ce n'est pas quelque chose qui me passionne particulièrement, par contre c'est très impressionnant à voir et je reconnais toute la discipline, la technique, le travail de fond qu'il y a derrière. Et je pense aussi que les spectateurs le sentent. Un spectacle peut vraiment être nourri du genre d'images que peut offrir cette technique de corps. Les uns ne vont pas sans les autres en fait, je me demande pourquoi je me fermerais ces portes-là.

C.B. : Tu préfères envisager de réunir des gens qui ont déjà ces compétences-là, et non de chercher à te former à ces techniques pour toi-même ?

S.M'K. : Non ! Non, non, il faut être franc… Dans mon parcours j'ai eu la chance de travailler avec des compagnies en « project-based » [le terme renvoie à ce que l'on pourrait appeler « création de plateau », au sens où le spectacle s'écrit au fur et à mesure, en collaboration avec les *interprètes*].

Avec DV8[110] au début c'était sur une création de 6 mois, plus un an ou un an et demi de tournée. Après six mois de battement j'ai travaillé avec Franck Chartier[111] sur un opéra, c'était du plus court terme. Et ensuite avec Blanca Li[112] pendant deux ans et demi, presque trois ans. Et puis avec Alain depuis un an, et avec la tournée qui continue, peut-être deux ou trois ans. Et j'espère, inch'Allah, une autre création avec Alain parce que je pense que je n'en ai pas fini avec lui.

J'ai vraiment eu cette chance dans mon parcours de danseur de travailler sur des projets à très long terme. Et du coup, comment dire, je ne vais pas avoir le temps de me mettre à fond dans le cirque, de creuser ce qui m'intéresse dans l'équilibre… Non. Par contre, engager quelqu'un qui a cette technique-là, pour

---

[110] La compagnie DV8 Physical Theater est une compagnie anglaise fondée et dirigée par Llyod Newson (https://www.dv8.co.uk/, consulté le 17 juillet 2018). Compagnie de « théâtre physique », le DV8 se situe à la croisée du théâtre et de la danse. Son fondateur, Llyod Newson, d'origine australienne, se forme à l'école de danse contemporaine de Londres, et c'est là qu'il décide de fonder sa compagnie en 1986.

[111] Metteur en scène et chorégraphe de la compagnie Peeping Tom, basée à Bruxelles : http://www.peepingtom.be/fr (consulté le 17 juillet 2018). Franck Chartier, après des études de danse en France, son pays d'origine, s'installe en Belgique au milieu des années 90. Il collabore avec la Need Company et les ballets C de la B avant de fonder Peeping Tom en 1998 avec Gabriela Carrizo. Leur travail s'ancre lui aussi dans le développement d'une esthétique entre théâtre et danse, où des scénographies hyper-réalistes soutiennent le développement d'un travail sur le geste d'une précision chirurgicale et d'une très grande virtuosité.

[112] « Talentueuse touche à tout » (chorégraphe, metteuse en scène, réalisatrice…) d'origine espagnole dont la compagnie est basée à Paris depuis 1993 : http://www.blancali.com/fr/s/2/Actualites (consulté le 17 juillet 2018). Elle dirige les Teatros Del Canal à Madrid depuis 2019.

chercher comment on peut l'imbriquer à un sujet X, à la fois mettre en valeur cet art et servir un propos sur scène, ça, ça m'intéresse. Je l'envisage en tous cas, là où j'en suis aujourd'hui…

Une chose sûre, c'est que je ferai des spectacle politiques. Hyper politiques. C'est comme dans mon travail sur scène. Je crois qu'un artiste s'il n'est pas engagé ne sert à rien, autant qu'il reste chez lui. Même s'il est engagé à faire du beau, il faut qu'il s'engage à 100% dans des choses plus profondes que l'esthétisme, même si le beau je crois dans l'art est inévitable… Ça finit par se dégager à un moment donné même si on ne cherche pas à en faire…

J'ai ce projet de créer une pièce sur le rôle des femmes pendant le printemps arabe. Je vais faire un workshop cet été qui sera principalement axé sur les viols collectifs en Egypte. J'aimerais tester une idée que j'ai eue en voyant une fille qui était sur *Badke*[113], Ashtar [Muallem], qui est très très souple, à la limite du contorsionnisme. Je me suis demandé, comment on pourrait mettre en scène ce travail de mouvement proche de la contorsion avec le texte hyper sombre d'un témoignage de femme qui s'est faite violer : « ils ont commencé à m'encercler, j'ai été bousculée doucement et puis tout s'est accéléré jusqu'à ce que je finisse par terre et puis on m'a ruée de coup et on a violé mes parties intimes » (je te fais un condensé d'un texte de cinq minutes en quatre phrases). Casser complètement le côté brut du texte avec quelque chose d'hyper esthétique et précis dans le corps. Parce que texte très brut de décoffrage peut toucher beaucoup de femmes, parce que quand même les chiffres du viol en France c'est effrayant…Et le contorsionnime peut impressionner aussi mais d'une autre manière que le texte. J'aimerais chercher comment ces deux matériaux-là peuvent entrer en collision. Un peu comme un texte de Victor Hugo peut sublimer le grotesque.

C.B. : Chercher à désamorcer l'effet « double intention » ?

S.M'K. : Oui voilà. C'est ce que j'aimerais développer dans mon travail. Parce que malgré tout il faut penser que ça reste un spectacle, avec lequel il faudrait sensibiliser un maximum de gens. Alors oui, la danse contemporaine est souvent qualifié d'élitiste, et on veut souvent toucher la personne la plus intelligente du public tout en incluant tout le monde. Tu vas offrir des détails que certains vont voir et pas d'autres, parce que tout le monde n'a pas le même regard ni la même capacité de regard. Je crois qu'il faut proposer le spectacle le plus ouvert possible. Ce n'est pas parce que ça doit être (à mon sens), politique, recherché et réfléchi que tu ne peux pas sensibiliser la personne qui regarde *The Voice* et l'amener au théâtre. Ça fait aussi partie de mon parcours d'avoir travaillé avec des gens très très élitistes. Lloyd Newson de DV8 est quelqu'un comme ça. Il m'avait frappé en disant ne plus vouloir passer à Salder's Well, qui est la scène londonienne de la danse contemporaine. Il préférait être programmé au National Theater, où on accueille plutôt des shows et des compagnies d'un certain niveau et où le public est beaucoup plus « théâtreux » que « danseur », donc avec un oeil plus raffiné.

C.B. : Tu dirais que le public de théâtre est plus exigeant que le public de danse ?!

S.M'K. : Je te donne un exemple qui n'est pas très bon mais je te le donne quand même. Entre la personne qui va voir Ostermeier et la personne qui va voir Preljocaj il y a une différence. Il y en a un qui vient voir un beau spectacle, alors que l'autre vient voir un sacré travail d'engagement, un travail d'acteur de fou, très en profondeur. Je te dis ça avec tout l'amour que j'ai pour Preljocaj, pour son travail esthétique d'unisson, de précision. Et pour connaitre un peu les gens qui travaillent là-bas, ce sont des maîtres de précision, ils sont au taquet. Il y a là un langage chorégraphique qui ne se trouve plus partout, ils ont des marques, posent le pied dans tel angle. Non, c'est un travail extrêmement complexe et précis. Mais qui reste en surface pour moi. Et c'est pour ça que mon exemple n'est pas très bon, on peut aimer Ostermeier *et* Preljocaj. Mais si on caricature et qu'on prend un public « lambda », le mec va aller voir Béjart plus facilement que Jan Fabre. Mon souhait ce serait de connecter les deux.

---

[113] Pièce créée par Koen Augustijnen, Rosalba Torres Guerrero et Hildegard De Vuyst en collaboration avec 10 performers palestiniens de tous horizons disciplinaires confondus. Produite par le KVS de Bruxelles, les Ballets C de la B et A.M. Qattan Fondation : http://www.kvs.be/fr/productions/badke (consulté le 17 juillet 2018).

C.B. : Où se place Alain pour toi ?

S.M'K. : Pour les spectacles d'Alain c'est marrant, il y a toujours une moitié de salle qui sont des passionnés de son travail et qui le suivent depuis des années. Pourtant hier, j'ai rencontré une fille qui travaille pour l'administration du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine et ne connaissait pas du tout le travail d'Alain. Elle m'a dit qu'elle avait trouvé cela fantastique, elle était bouleversée. Voilà, Alain il crée des passions ou alors des rejets. Les gens ne sont jamais nuancés quand ils sortent de ses spectacles. Pourtant Alain est quelqu'un d'hyper nuancé quand tu apprends à le connaitre. Lui ne va jamais te dire « c'est blanc ou noir. » Il va te dire « ça peut être blanc, ça peut être noir, mais ça peut être aussi autre chose. » Il te donne la possibilité de t'ouvrir à ça. Je sais que je suis quelqu'un d'hyper tranché : pour moi, c'est comme ci ou comme ça, je veux ci ou je veux ça. Et je sais aussi ce que je ne veux pas. Ce n'est pas « je suis en recherche, de peut-être trouver… » Tu vois ? C'est pour ça que j'aimerais continuer à travailler avec Alain, pour apaiser aussi un peu ce coté-là chez moi. Mais je crois aussi que le training fait beaucoup.

C.B. : Dans quelle mesure ?

S.M'K. : Pour moi la danse est venue par hasard. Je faisais beaucoup de foot, je voulais être pro et puis je n'ai pas eu les centres de formation que je voulais… Et sans surprises d'ailleurs, je pense que j'avais beaucoup de technique mais pas la passion. Même si tu ne me fais pas rater un match ! [*rires*]

Donc j'avais raté ça et je préparais un bac littéraire et théâtre. Ce bac théâtre m'a permis de découvrir Alain avec *Tous des indiens* au Volcan, au Havre, en 2004 je crois. Et ensuite la pièce qui m'a fait me lancer dans la danse c'est *La Grande Fugue* d'Anne Teresa De Keersmaeker. Je crois que c'était la deuxième année (parce que moi j'aimais tellement l'école que j'ai raté mon bac au premier coup, j'ai pris un réabonnement gratis) [*rires*]. Non, vraiment je pense que je n'étais pas assez mature. La logique des choses aurait voulu que je tente un conservatoire de région ou d'arrondissement en théâtre, pour passer ensuite sur l'INSAS ou l'ENSATT. Une école sup' de théatre.

Et puis il y a eu cette fille, Marthe, mon premier amour en fait, qui est la filleule de Dominique Boivin. Dominique dirige cette compagnie magnifique des Beau Geste[114], une des rares en France que j'adore. Ils sont d'une telle simplicité et d'une telle honnêteté et c'est tellement rare dans ce milieu… J'ai eu la chance de les rencontrer et d'être au contact de créateurs. Ils m'ont laissé énormément de liberté, n'ont pas cherché à m'influencer mais ils m'ont proposé de participer à un événement qu'ils mettaient en scène et qui regroupait des professionnels et des amateurs. Pour que je puisse partager avec eux cette expérience-là. Moi ça m'a permis de me rendre compte des exigences du métier. Je regardais les professionnels : comment ils s'échauffent, comment ils bossent en création… Ils avaient deux jours de créa, c'était du *one-shot*. J'ai pu réaliser avec quelle vitesse il faut s'adapter, avec quelle rapidité il faut être capable de créer quasiment instantanément un truc intéressant. Développer aussi cette capacité d'objectivité sur toi-même et sur ton travail. Il faut l'avoir pour pouvoir te dire toi-même « non, ça c'est pas bien on laisse tomber, on avance, on part sur autre chose. » Certains n'ont pas cette objectivité-là, ils estiment que tout ce qu'ils font est merveilleux, alors que pas forcément ! [*rires*] C'est une expérience qui m'a poussé à aller là-dedans.

Ensuite, bon, il y avait la famille. Ma mère m'a toujours soutenu, mon père pas du tout. Entre temps j'ai voulu être avocat international, et lui voyait bien ça, son fils rebeu avocat international. Dans la société ça passe mieux que danseur tu vois. Le seul moyen que j'ai eu de faire accepter la danse à mon père ça a été Béjart. C'est lui qui est venu me voir en me parlant de Béjart. J'ai vite compris pourquoi, c'est que Béjart était musulman, et puis il a été aussi une grande figure. Ça rejoignait la psychologie de mon père, son éducation. Mon père voulait créer des avocats, des médecins, des ingénieurs et des ministres, tu vois, c'est la mentalité rebeu. Ils sont arrivés à une époque où ils ont été tellement dénigrés qu'ils se sont dit : « les enfants on va les faire pousser pour qu'ils ne deviennent pas comme nous. »

---

[114] Compagnie française fondée en 1981 par un collectif de 7 danseurs issus du CNDC d'Angers alors dirigé par Alwin Nikolais. Dominique Boivin en prend la direction en 1991. La compagnie développe un travail axé sur la singularité de chaque interprète, ses caractéristiques et sa physicalité propre. Elle pratique aussi l'hybridité en travaillant avec d'autres disciplines scéniques (opéra, cirque) et en développant aussi des projets *in situ*. http://www.ciebeaugeste.com/ (consulté le 17 juillet 2018).

C.B.: C'est la génération de tes parents qui a immigré ?

S.M'K.: Mon père a immigré à 21 ans, et ma mère est française. Mon père comprend bien que je suis français issu de l'immigration, mais que pour la France d'aujourd'hui je reste un arabe. Moi je me sens français et je pense que la France me voit comme français. Je pense que la complexité pour beaucoup de français issus de l'immigration c'est de se dire qu'ils sont marocains, algériens, sénégalais… Même dans la communauté juive, c'est un réflexe de dire « Nous, on est israéliens. » Alors que non, les gars ils sont français ! Et dans leur pays d'origine, ils sont français. Au Maroc je suis français, pas marocain. C'est toute la complexité de la double nationalité, moi j'ai le cul dans la Méditerranée en gros… [*rires*] C'est pour ça que le père a vachement poussé sur « devenir quelqu'un. » Ce côté « on va porter la France de demain » c'est une façon pour nous de nous intégrer. De laisser une trace dans la société de ton passage.

Et Béjart c'est vraiment l'archétype de ça. Je me suis intéressé à lui, j'ai tout lu, essayé de voir un maximum de choses de lui. J'ai passé une première audition pour entrer à Rudra, alors que j'avais six mois de danse classique dans les pattes… Évidemment c'était très tendu parce que le niveau qu'ils affichent pour entrer dans l'école est dur, je n'y étais pas et je me suis fait évincer au premier tour. Mais c'est une école qui m'a beaucoup plu. Elle est pluridisciplinaire, tu dois être à 70 heures de cours par semaine, c'est n'importe quoi. Ils n'arrêtent pas, ils n'arrêtent pas, ils n'arrêtent pas… Tu as une discipline de travail qui est hallucinante. À travers Béjart je me suis rendu compte de la montagne de travail qu'il fallait abattre pour espérer obtenir un dixième de ce que je rêvais de faire. En fait ça me disait d'aller là-dedans, pas parce que mon père me l'avait dit, ni pour lui prouver que je pouvais le faire, mais parce que je commençais à comprendre qu'on pouvait à force de travail rendre l'impossible possible.

Et c'est la devise dans laquelle je vis aujourd'hui, rendre l'impossible possible. C'est vraiment une devise de vie que j'ai adoptée. Donc ça ne m'a pas démonté, je me suis représenté l'année d'après et on m'a évincé aussi. Je suis allé voir le directeur, j'ai dit « écoutez c'est pas possible, il faut que je passe, je sais que je n'ai pas le niveau, mais vous êtes une école et on est là pour apprendre, si vous en prenez un ou deux qui n'ont pas le niveau c'est pas grave tant qu'ils ont le coeur et qu'ils sont là pour apprendre… Ça fait un an et demi que je fais du classique donc je ne peux pas vous donner ce que vous attendez, là tout de suite, mais laissez-moi au moins la chance de vous montrer la variation que j'ai créée. » Je le regardais dans les yeux, je n'ai pas baissé le regard, il m'a tendu la main je lui ai écrabouillé les doigts… Parce que pour mon père c'était ça ou rien… Il m'a invité à venir le lendemain présenter la variation, Béjart l'a regardée. À la fin j'allais sortir du studio et Béjart m'a dit « Écoute, reste un peu, discutons parce que en fait… Michel Gascard vient de me dire qu'il voulait te virer hier et là, tu nous présente ça… tu es qui, d'où tu viens, quel est ton parcours ? » Je leur ai dit « voilà, je voulais être footballeur professionnel, j'ai fait un bac littéraire théâtre et j'ai rencontré la danse par hasard, je travaille 10 heures par jour pour être danseur et pouvoir intégrer l'école parce que c'est ici que je veux venir et pas ailleurs. » [*rires*] Je n'avais rien à perdre et à un moment si tu n'y vas pas au culot… J'avais vingt ans, j'étais hors limite d'âge déjà en fait… J'y allais au *bluff*, c'était un coup de poker. Béjart m'a évincé à la fin. Il m'a pris dans son bureau, on a discuté pendant deux heures et il m'a dit « je ne vais pas te prendre parce que mon école ne te donnera rien. » J'ai dit « sauf votre respect je pense malgré tout que votre école peut m'être bénéfique, techniquement et sur le plan de la discipline elle peut m'apporter beaucoup, ce qui peut me faire grandir artistiquement. Et qui m'apprendra aussi le métier, sur le tas. » Il m'a dit qu'il pensait que je devais déjà aller travailler, sans passer par des écoles pour rester brut. Sauf qu'il me parlait avec son ressenti de chorégraphe et de danseur, qu'il a été à une époque qui n'est plus.

Aujourd'hui si tu ne rentres pas dans une école supérieure avec un bagage colossal, la vérité c'est que tu ne te fais pas ton réseau de contacts. Déjà les gens qui sortent des conservatoires et des écoles supérieures ont très peu de travail, mais alors si tu viens sans rien… Ou alors tu es un génie, ou tu as un talent monstre, mais comme je ne crois ni au talent, ni au génie, ni à toutes ces choses qui seraient indéfinissables j'ai préféré miser sur le travail.

Au fur et à mesure j'ai réalisé à quel point Béjart était vieux quand on s'est rencontrés. Peut-être que j'aurais pu avoir la chance de bosser avec lui s'il avait été plus jeune. Mais là non, il n'avait pas le temps, je suis arrivé tard. Il m'a envoyé des dvds, des livres… Il n'y avait pas de contrats dans la compagnie à ce

moment-là. Et pour être franc ce n'était pas son travail de compagnie qui m'intéressait le plus, c'était davantage l'aspect psychologique, très intellectuel de son travail. En fait c'est son œuvre plus que son travail de chorégraphe. Et puis une éthique du danseur. C'est ce qui m'intéressait chez lui plus que son travail de chorégraphe.

Et finalement j'ai atterri chez Martha Graham. Une technique créée par une femme, sur un corps d'homme qui vient du football avec une musculature assez dense… J'en ai chié. J'en ai chié, chié, chié, chié. En plus c'était aux Etats-Unis, loin de la famille et en lui demandant un sacrifice financier… Ça impliquait beaucoup de sacrifices et d'engagements. C'étaient de bonnes pressions, mais je n'avais pas le droit à l'erreur. Je crois que je vis ma vie sur ça aussi. Rendre l'impossible possible et ne pas avoir le droit à l'erreur. Déjà parce que dans cette société en étant français issu de l'immigration, comme on nous voit en tant que rebeu, on n'a pas le droit à l'erreur. Je peux donner un exemple très fort, pas forcément bon mais représentatif : Julien commet un viol sur Céline prend trois ans, Moussa en prendra dix. C'est une réalité, je dis ça en toute objectivité. Dans un contexte comme ça je n'ai pas envie de faire d'erreur, ou alors le moins possible.

Graham, donc, New-York, esprit anglo-saxon, « marche ou crève ». Tu files à la baguette. J'ai eu beaucoup de chance, je remercie le bon dieu pour ça, j'ai eu une bourse au mérite. J'ai intégré au bout d'une semaine le jeune ballet Graham, sans la technique ni le bagage, mais j'étais un homme. On était trois à l'époque. J'ai eu la scolarité gratos. Ils m'ont pris et donné ma chance, et j'ai travaillé, mais alors… Je voyais bien que les filles avaient un niveau pro, ou pré-pro. Nous on avait un niveau de début de cursus. On était plus proches de l'amateur que du professionnel. Donc j'ai mis les bouchées doubles, je faisais trois cours techniques par jour plus les répétitions… Je faisais du 9h-20h, voire 22h. Psychologiquement tu te renforces, physiquement tu te renforces… J'ai envie de dire qu'après plus rien ne te fait peur.

C.B. : C'est aussi en ce sens que tu dis que le training te permet d'aborder la complexité de la création d'un spectacle ?

S.M'K. : Ce que j'appelle training c'est… À une époque de ma vie c'était la classe technique avant un spectacle. Pour t'échauffer mais aussi pour garder une certaine technique et une certaine virtuosité. Quand je travaillais au Junior Ballet à Genève, quand tu avais des chorégraphes néo-classiques, des gens qui ont beaucoup travaillé chez Jiri Kylian ou chez Forsythe, qui arrivent et te demandent deux tours pirouette et tu vas au sol, puis tu te relèves et tu portes la fille à tel endroit, oui, tu dois être capable de le faire avec la technique, l'esthétique, la dextérité que cela implique[115]. Les techniques de portés par exemple, ce sont des choses qui ne s'inventent pas. Si tu essaies de l'inventer tu vas faire mal à la fille, par exemple tu vas la prendre au niveau des côtes au lieu de la porter au niveau du bassin. Ce sont vraiment des trucs que tu apprends en cours, comme une formule mathématique que tu apprends à adapter en fonction de la personne que tu as en face de toi et de ses désirs. Ça, c'était au début de mon parcours dans les danses académiques.

Après j'ai découvert la danse-théâtre aussi là-bas. Je crois que c'est ce qui me passionne le plus dans la danse ou le monde du spectacle. Déjà parce que c'est un accouplement d'arts où tu ne sais jamais si c'est plus danse ou plus théâtre, plus théâtre ou plus danse. Le travail du corps peut être aussi performant sur un comédien que sur un danseur, le travail de jeu poussé aussi loin par un acteur que par un danseur. Tu ne reconnais plus qui est qui ou qui est quoi, qui vient d'où, mais tu te dis : voilà, j'ai deux êtres humains devant moi qui existent. C'est ça qui m'intéresse.

Chez DV8, c'est du théâtre physique, j'avais autant de texte que de danse et on avait un cours technique de classique ou Cunningham tous les jours. Un travail de structure, de longueur de muscle… Sur scène on faisait des choses qui allaient tellement loin dans la déstructuration du corps, dans l'isolation qu'il fallait une maîtrise du corps hyper-pointue pour pouvoir aller dans ces extrémités-là. Pour ça la technique c'est ta base, ton fondement, ta maison, ton refuge. Et tu as intérêt d'aller faire pas mal la poussière et de

[115] Jiri Kilian est un danseur et chorégraphe tchèque de danse contemporaine ; William Forsythe est un danseur et chorégraphe américain. Tous deux développent un travail dit « néo-classique », demandant une technicité certaine, et si ces affirmations demanderaient bien sûr à être discutées sur les plans esthétique et historique, c'est bien ici le propos de M'Kirech que de souligner la difficulté d'exécution de ce genre de travail.

cleaner [faire le ménage] tout ça très très souvent, sinon tu vas vite te cloisonner dans une seule manière de faire, et perdre ta versatilité, cette capacité à passer de l'un à l'autre.

C'est pour ça que je crois que le training technique est hyper important. Aujourd'hui, mon training technique est passé à beaucoup plus de *fitness*. Je fais un cross-fit par jour, un tous les deux jours quand on n'est pas en spectacle. C'est ma manière de m'échauffer. C'est général, global. Je vais courir vingt minutes, et après j'ai un programme avec une application qui s'appelle freeletics[116]. Ce sont des exercices très intenses, durs mais qui te sculptent un corps très disponible. Bien sûr il faut être vigilant parce que tu peux aussi faire gonfler ton muscle et l'écueil de ça c'est de ne plus être aussi disponible au niveau de ta danse, de ta souplesse. Mais si tu t'étire comme il faut et que tu travaille ton muscle dans la longueur alors ça devient bénéfique pour la danse.

C.B. : C'est spécifiquement pour *nicht schlafen* ou c'est quelque chose de personnel ?

S.M'K. : C'est pour moi. Quand je n'ai pas *nicht schlafen* je le fais quand même. Ça me maintient en forme et me permet de me maintenir à un niveau d'exigence assez élevé pour n'importe quelle sollicitation. Je sais qu'à la reprise je ne serai pas courbaturé, ou à cavaler derrière une endurance ou une tonicité que je n'aurais pas, ou plus. Mais par contre je fais toujours une barre classique ou une barre Graham en plus, pour garder les coordinations. C'est plus facile de dé-coordonner quand tu es coordonné que de dé-coordonner quand tu es déjà dé-coordonné. Si tu apprends à un batteur à faire de la batterie sans lui apprendre le solfège ça va être compliqué. Si t'apprends à un chanteur à chanter sans être passé par ses gammes ça va être compliqué. Alors oui ça existe des danseurs qui ne sont pas passés par le classique et qui n'ont pas un bagage technique mirobolant. Je n'ai pas moi-même un bagage technique mirobolant. Mais je veux avoir une maison, une technique de base. Et que les fondations de ma maison soient solides. Je n'ai pas voulu commencer par la scène pour cette raison-là. Je touche du bois et je remercie le bon dieu pour ça, j'ai eu la chance de travailler avec de grands chorégraphes, des gens qui ont marqué la danse au vingtième et vingt-et-unième siècle. Tu arrives aux C de la B, tu te dis « wouah, putain de compagnie, putain de travail. » DV8 c'est encore plus élitiste. Alain est tellement généreux et ouvert… Je ne dis pas que Lloyd n'est ni généreux ni ouvert, juste que c'est une autre ambiance. Par exemple Alain il aime pousser le travail avec les gens dans la durée, Lloyd va garder une ou deux personnes, mais ensuite c'est en fonction de ses désirs de création, comme au cinéma : il va avoir besoin de tel type de personne alors il va prendre tel type de personne. Alain c'est autre chose, il y a une histoire qui se crée avec la personne. Lloyd est beaucoup plus pragmatique, ce qui n'empêche pas qu'il soit très généreux dans le travail. Il te veut le meilleur, aussi parce que plus tu es bon, plus son travail va progresser aussi. « The more you shine, the more I shine[117]. » Il ne le dit pas de façon égoïste, mais en toute objectivité.

Et c'est un fait du business de l'art : si le travail des interprète est excellent on va reconnaitre le travail du chorégraphe, sa signature. Ce n'est ni Lloyd ni Alain qui ont créé cela, c'est une donnée du monde du spectacle vivant. Ils ne font que jouer avec ces règles du jeu. Mais je peux le dire aujourd'hui par expérience, c'est plus dur de rester en haut que d'y arriver. Je crois qu'arriver au sommet ce n'est pas si dur, c'est presque facile. Ça peut arriver à tout le monde, comme ça. Un peu de chance, beaucoup de travail, chacun sa méthode, il n'y en a pas une qui fonctionne plus que d'autres ! Il y a des mecs qui ne s'entraînent pas du tout, ce n'est pas leur préoccupation première dans leur conception de leur travail, et ils y arrivent. Et tant mieux, mais je ne sais pas comment ni combien de temps ils tiendront. Ma recette à moi c'est 100% de travail. Qu'on me dise que j'ai du talent ou non, je n'en ai rien à secouer. Quel talent ?!

---

[116] Freeletics est une application de coaching sportif et « d'entraînement fonctionnel intensif » qui se télécharge sur smartphone et propose des programmes d'entraînement adaptés aux besoins énoncés par l'utilisateur de l'application. J'ai en effet pu voir Samir effectuer son cross-fit avant les spectacles lors de la semaine de représentations à la MC 93, écouteurs aux oreilles, dans le parc ou dans le théâtre. Pour de plus amples analyses sur le cross-fit et la façon dont M'Kirech s'entraîne à danser *nicht schlafen*, voir le paysage qui lui est consacré, volume principal, pp. 104-108.

[117] « Plus tu brilles, plus je brille »

C.B. : Tu disais dans une discussion[118] avant-hier que tu étais danseur et non artiste et cela fait écho pour moi à ce que tu viens de dire. Tu pourrais développer un peu cette distinction que tu fais ?

S.M'K. : Je ne crois pas au talent. Je suis danseur. Alors la danse est un art, en tous cas pour moi c'est un art. Mais la responsabilité d'être artiste est trop importante pour moi. Je ne pense pas d'ailleurs que Dali en peignant ses oeuvres se considérait comme un artiste. Il était peintre, sculpteur, surréaliste, il travaillait avec le coeur, avec les mains, avec la tête, il faisait un assemblage des trois et puis ça donnait Dali !

Moi je suis un mec qui vient d'une famille ouvrière, qui a fait beaucoup de foot, qui s'est lancé dans la danse par hasard, qui a fait du théâtre, du hip-hop, un peu de danse classique et un peu de Graham… Et qui aujourd'hui travaille dans la danse-théâtre en étant aussi passé par un peu de commercial ! Je rêverais de faire une comédie musicale, je rêverais d'être Tony dans *West Side Story* ! Ou Bernardo ! Je suis danseur, c'est mon job. Mon contrat stipule « artiste chorégraphique » pour remplir les cases, parce qu'en France « on aime bien mettre dans des cases », il faut bien que tu aies l'étiquette et si tu n'as pas l'étiquette c'est compliqué… Et c'est aussi pour ça qu'ici quand tu dis à quelqu'un « je ne suis pas artiste », il n'est pas bien. Ça bouscule la conception qu'il se fait de toi. Je préfère me dire danseur. Je ne veux pas me proclamer artiste. C'est hyper prétentieux de dire que je suis artiste. Je travaille pour quelqu'un. Je défends un propos, une oeuvre que quelqu'un a créée. J'ai participé à cette création mais je ne suis pas la tête pensante de cette création-là.

C.B. : Mais tu te considères quand même créateur à ton endroit ?

S.M'K. : Je suis créateur-associé. Je suis associé à cette tête-pensante. Je pense qu'Alain est un artiste. Mais je ne pourrais pas le dire de moi-même. Je pratique un art, ça ne fait pas de moi un artiste. Je pratique la danse, je suis danseur. J'ai un moyen pour m'exprimer qui est la danse, et/ou le théâtre, peu importe. J'utilise les outils qui sont dans ma palette, et je les sors quand bon me semble.

C.B. : Tu parles d'outils appartenant à la danse « et/ou » au théâtre, qu'entends-tu par ce « et/ou » ?

S.M'K. : En fait, j'utilise les deux, pleinement.

C.B. : Mais tu fais quand même une distinction ?

S.M'K. : Oui, parce que c'est plus facile, mais j'utilise les deux tout le temps. Pour moi le travail de présence, ce n'est pas un travail de danse, par exemple. C'est un travail de projection où je serai plus proche de l'interprétation théâtrale, même si c'est sans texte. La danse c'est vraiment quelque chose à travers le langage du corps, à proprement parler. Défini par des codes qui sont régis par la technique, qu'après tu transcendes bien sûr. Je le dis de façon très grossière mais pour moi c'est ça.

C.B. : Ce travail de présence que tu relies au « théâtral », comment l'exerces-tu ?

S.M'K. : J'essaie d'être au plus proche de moi-même, de celui que je serais dans la vie. Tout en sachant que tu es sur scène et en représentation, donc c'est hyper dur. Par exemple, en danse on t'apprend à marcher d'une certaine manière. En classique on t'apprend à très peu plier la jambe et à tenir tes bras alors que quand tu marches dans la rue, tes bras se baladent parce que cette coordination se fait sans y penser. Le travail de présence pour moi il passe, par exemple, par le fait d'essayer de retrouver ça sur scène. Marcher le plus naturellement possible, sans passer par les codes de la danse par lesquels on t'a inculqué une certaine façon de te déplacer. Parce que c'est juste bizarre ! [*rires*] C'est *weird*, *awkward* [bizarre, étrange]. Par exemple dans *nicht schlafen* quand David [Le Borgne] est par terre et que Bérengère [Bodin] lui caresse le dos, je dois me déplacer pour aller le voir. Tu m'imagines me déplacer comme un danseur, sans bouger les bras et en

[118] Lors d'une discussion informelle.

poussant sur ma jambe de terre ?! Ce serait juste tellement bizarre de le faire comme ça, pour moi c'est inimaginable, tu perds tout le côté humain.

C'est l'aspect sincère, sensible de qui je suis moi et que je mets à disposition de ce mec qui est sur scène, qui est en fait, moi. Au théâtre, je crois que c'est pareil. Si demain je dois jouer Ruy Blas[119], ce serait tellement bizarre, d'être ou de marcher d'une autre manière que la mienne dans la vie, dans ma vie. Et encore, *Ruy Blas* c'est écrit en vers. Mais ce serait tellement bizarre de commencer à le jouer « Bon appétit Messieurs, Ô ministres intègres… » [*avec une voix forcée, surjouant l'articulation*]. Délivrer ce texte comme ça, en plus il est tellement actuel ! Tu n'as pas besoin de t'enfermer dans une représentation de ce qu'est ou doit être le théâtre pour le jouer. Je veux dire, juste dis-le comme tu le dirais à une assemblée. Regarde les discours de Mélenchon par exemple ! Lui c'est juste le meilleur exemple pour le discours, la rhétorique. Pourtant il a un ton qui est un peu *over-the-top*, un peu surjoué, mais tu sens tellement l'honnêteté et la sincérité dans ce qu'il veut faire passer comme propos que… Voilà ! C'est juste ! C'est cette recherche de justesse en fait, qui je crois est au cœur des gestes de notre quotidien.

C.B. : Dirais-tu que dans *nicht schlafen* tu oscille entre des états de présence qui te rapprochent de ce que tu es au quotidien et d'autres façons d'être ou d'agir ?

S.M'K. : Je recherche à certains endroits des façons d'être proches de la façon dont j'agirais dans ma vie quotidienne. Après bien sûr il reste un certain nombre de choses qui sont inhérentes au fait d'être au plateau, comme projeter au 28e rang, ou au 4e balcon. Ça tu apprends ça par exemple au théâtre, on t'apprend à rester debout, à regarder le public, à regarder au loin mais avec un corps plus ou moins *soft* [détendu]. Sans être un truc de danseur où tout le corps est tout le temps en exultation, en projection, surtout à ce niveau-là [*il me montre la zone du plexus solaire*] entre les épitrochlées et les premières côtes flottantes. C'est « moi je » en fait, ce « moi je » du classique qui est… Eerrk… Oh la la… [*après avoir projeté vers l'avant de façon exagérée, il se rétracte sur la banquette*].

C.B. : Tu cherches un retrait ?

S.M'K. : Oui. Apaise ton ego en fait et tout se passera bien, tu verras que ça aura trois fois plus d'impact et que les gens seront beaucoup plus touchés. Je me souviens d'une représentation de Graham où ils me disaient « You have to project from your chest[120] »… Non ! Pas besoin, *project from your heart* ! Projette avec ton coeur et tes tripes, mais pas avec ton ego… En plus ça donne des côtes complètement sorties et un dos complètement fermé, or si tu veux parler vraiment d'une projection technique propre au danseur, normalement tu ouvres ton dos.

Précisément pour moi, il faut travailler à avoir un dos le plus large possible, parce que la projection ne vient pas de devant, elle vient de derrière. Comment on appelle ces deux endroits-là ? [*il touche les deux cavités sub-occipitales*] Pour moi c'est de cet endroit-là précisément que vient tout le travail de personnage. Comment tu vas… [*il se met à regarder sensiblement différemment, tout en accordant les gestes de ses bras et de ses mains à ce nouveau regard*] Toute la forme de ton corps, celle que tu vas prendre est basée là. Tu vois ce que je veux dire ? Pour moi elle démarre d'ici [*il a un geste pour désigner le centre de gravité*] du centre où tu vas chercher l'émotion, pour l'envoyer là [*il a un geste pour désigner la zone occipitale*]. Vraiment, ça c'est le travail d'interprétation technique dans le travail de détail. En workshop c'est vachement intéressant d'explorer ça.

Mais sur scène je n'ai pas le temps, ce n'est pas un workshop ! Sur scène, il y a des gens qui ont payé 35 euros la place et je me dois de leur envoyer le maximum de sincérité et d'honnêteté dans ma présence, dans le mouvement ou dans le texte, dans ma façon d'être dans le coin ou de traverser le plateau. Moi je milite pour ça et j'ai beaucoup de discussions avec mes amis là-dessus, beaucoup me disent vouloir les premiers rôles et être déçus s'ils n'ont pas les premiers rôles, moi, je m'en branle. Je m'investirai autant

---

[119] Personnage éponyme de la pièce de Victor Hugo, écrite et créée en 1838.

[120] « Tu dois projeter depuis ta poitrine »

dans le rôle du mendiant pendant cinq minutes sur scène que pour Roméo dans *Roméo et Juliette* où tu squatte la scène pendant une heure et demie [*bruit dédaigneux*].

C.B. : Tu as utilisé le terme de personnage tout à l'heure, as-tu construit un personnage dans *nicht schlafen* ?

S.M'K. : J'ai construit un personnage très proche de la société d'aujourd'hui. Il est arrivé par hasard, et en même temps je comprends maintenant avec le recul comment il est arrivé. Je suis quelqu'un d'hyper religieux, ce qui n'est pas commun dans le milieu artistique. Autant dans le milieu sportif, dans le foot par exemple ils sont très religieux, ils font le signe de croix en entrant sur le terrain, ils revendiquent ça et c'est respecté. Dans l'art par contre, tu as beaucoup de laïcards qui sont complètement figés sur des positions du style « à bas la religion. » Ou d'autres qui ne sont pas du tout sensibles à ça, mais qui vont être très yogis, ou à la recherche de formes d'autres spiritualités. Bon, voilà.

Mais moi je suis hyper-religieux, je suis musulman et je pratique à ma manière. Bien sûr je ne suis pas ambassadeur de l'Islam et je ne représente pas les musulmans, je ne représente que moi, ma foi et ma manière de la vivre. Mais j'essaie aussi de promouvoir, d'offrir d'autres perspectives peut-être pour apaiser les cœurs sur l'Islam étant donné la période actuelle. Et je crois que c'est pour ça que c'est arrivé comme ça sur scène. Je voyais David être dans ce personnage pseudo-caméléon, à la fois très proche de la nature, comme il l'est dans la vie, très proche de l'humain, de qui il est lui, de ce qu'il aime faire dans la danse. Je voyais Elie aussi, qui était beaucoup dans le « je ne sais pas, je ne sais pas ». Tu ne sais jamais en fait avec Elie, c'est quelqu'un qui est toujours dans le questionnement et c'est admirable de voir comment il remet en question tout, tout le temps et à chaque fois. Et il danse comme ça, il est imprévisible, totalement. C'est vraiment fantastique.

Et moi j'ai aussi essayé d'être le plus honnête possible avec Alain, pour lui donner, en fait… Mon rôle d'interprète c'est aussi d'entrer le plus vite possible dans la tête du directeur, pour lui donner le plus vite possible ce qu'il veut, en amont. Presque avant même qu'il n'y ait pensé. Déjà pour des questions de temps, même si avec Alain ça va on a cinq mois, on a le temps, mais bon. Pour aller plus vite donc mais aussi pour lui proposer un maximum de choses, qu'il puisse avoir une pioche la plus riche possible. Et en partant de là, j'ai essayé de lui proposer ce personnage et c'est ce qu'il a gardé, c'est ce qu'il m'a demandé de développer le plus. Donc je suis très proche de ma foi, de mes valeurs, d'ouvrir une perspective d'apaisement par la religion. Pour les gens qui croient en Dieu déjà, parfois peut-être de façon un petit trop fanatique. Mais aussi pour des personnes qui seraient tentées de voir les choses de façon unilatérales, du genre « C'est comme ça et pas autrement ». Montrer aussi qu'on peut vivre sa religion tout en étant au sein d'une communauté ou d'une société sans rien imposer à personne et en étant ouvert aux autres et aux autres façons de penser. C'est ma modeste contribution à ma religion, à la religion musulmane, même si bien sûr cela n'engage que moi.

C.B. : Pour être dans cette pièce tu te connectes à ta foi ?

S.M'K. : Pour être dans l'art je me connecte à ça. Pour vivre ma vie je me connecte à ça. Dieu représente tout pour moi. J'aime Dieu plus que mes parents, plus que… Je crois qu'elle serait… [*il fait allusion à Elena Thomas, sa compagne*] Enfin, voilà, j'aime Dieu plus que tout. Je pense que j'aimerai Dieu plus que mes enfants aussi. Ce sont différents degrés d'amour, des amours différents. Ce serait comme comparer l'amour que j'ai pour ma mère et celui que j'ai pour ma copine, ce n'est pas comparable ! Pour moi Dieu est au-dessus de tout et je lui dois tout ce que j'ai dans ma vie, ma réussite comme mes échecs, ceux qui m'ont fait avancer, les claques que je me suis prises… Autant la danse classique et la technique Graham sont des fondements techniques pour ma danse, autant Dieu est un refuge et un fondement pour ma vie, pour qui je suis en tant qu'homme. Ça ne veut pas dire que je ne serais pas généreux si je ne croyais pas en Dieu, ça ne veut pas dire que je n'aimerais pas mon prochain si je ne croyais pas en Dieu. J'ai trouvé ma voie à travers ça et ça n'engage que moi. Je respecte totalement la personne athée qui a trouvé sa voie et qui aide son prochain… En étant musulman je partage des valeurs d'amour, de partage et de respect, de tolérance. Et je les partage davantage avec certains athées, chrétiens, juifs, bouddhistes ou animistes qu'avec certains musulmans. J'ai trouvé ma voie et ma connexion avec Dieu à travers l'Islam, et mon interprétation de ce que

j'ai lu du Coran et des Hadid (les leçons de vie du prophète Mahomet, paix à son âme). Ni mon père, ni mon frère, ni ma mère, ne peuvent m'aider là-dedans. Personne ne peut m'aider, comme moi je ne peux aider personne. Je peux proposer une perspective, offrir une lucarne à quelqu'un, mais jamais choisir pour lui.

C.B. : La sensibilité dont tu fais preuve en disant ces mots me rappelle au sujet de l'émotion. Tu as évoqué la place, voire le trajet de l'émotion dans l'acte d'interprétation (depuis le centre jusqu'à cette zone du dos d'où vient la projection). Pourrais-tu revenir sur la façon dont tu envisages le rôle des émotions, dans le processus de création d'une part, et dans le moment de la performance d'autre part ?

S.M'K. : Ce qui est marrant avec l'émotion c'est que tu es constamment en train de *dealer* [négocier] avec et que c'est quelque chose de complètement éphémère. Ça peut durer deux secondes, comme ça peut durer beaucoup plus longtemps… Quand tu as la chair de poule, un frisson, ça dure l'espace d'un instant très bref. Mais ça peut aussi durer des mois, où tu te cloisonne dans une émotion.

J'ai des fois des moments très noirs, qui peuvent durer une ou deux semaines. Les gens ne me comprennent pas, je ne parle pas, je suis face à mes démons. En ce moment, je reviens de mon voyage en Israël, et j'ai toujours été très mesuré sur le conflit israélo-palestinien, mais en ce moment je suis hyper-instable émotionnellement. J'ai toujours une base qui me permet de me contrôler, de me dire : « bon, vas-y, il faut aller bosser, tu sors les rames, et ça marche ». Aussi parce qu'il y a le training derrière, tu te *boostes* aussi comme ça. Et je pense que je suis quelqu'un qui a beaucoup de rage, du coup je vais chercher cette colère là-dedans et je sais la nourrir à bon escient.

Mais en ce moment, du fait de cette émotion, j'en viens à pleurer sur scène après la bagarre par exemple. Déjà tu te fous sur la gueule, c'est un moment de très grande violence. Tu rentres dans l'espace des gens, les gens rentrent dans ton espace en violation totale… Moi ça me renvoie à des moments dans ma vie où j'ai vu des gens se faire tapper, casser la gueule en groupe, dans des endroits où personne autour ne faisait rien… Et cette guerre à laquelle j'ai été confronté dans ce voyage récent. Tout le racisme auquel j'ai pu être confronté depuis tout petit. Et tout cet amour que j'ai reçu aussi, parce que j'ai reçu énormément d'amour de mes parents et c'est certainement ça qui me sauve et qui m'aide, qui m'aide à trouver l'un et l'autre… Cette émotion elle est… Une fois que tu l'as trouvée, ressentie, le plus dur est de le faire revenir le plus justement possible. Alors des fois ça se passe comme ça [*il claque des doigts*] et c'est super simple mais des fois c'est compliqué…

Si c'est compliqué autant ne pas pousser. Je n'essaie jamais de pousser une émotion qui ne vient pas, j'essaie plutôt d'en chercher une autre, d'en faire sortir une autre. Et des fois le fait de ne rien faire est aussi une émotion. Le fait de ne pas être ému peut générer un décalage avec ce qui se passe autour de toi et tu es peut-être plus perméable, disponible à ce qui se passe autour de toi. Il faut laisser aussi la place au fait de recevoir dans l'émotion. Je crois que la création d'émotions est un travail hyper technique et très peu de gens arrivent à le faire de façon juste et sincère. J'aimerais faire partie de ces gens mais je n'ai pas envie de le savoir. C'est comme le talent, je n'ai pas envie de savoir si j'ai du talent ou non. Si je suis faux je veux qu'on me le dise, par contre, mais si je suis juste… Si le directeur ou les gens avec lesquels je travaille pensent que je suis juste, il n'y a pas besoin de le dire alors. Sauf erreur grossière ou manque de remise en question, tu sais quand tu es juste ou pas. Hier par exemple, je crois que c'était un spectacle extrêmement juste, pour tout le monde [*il fait référence à la deuxième représentation, du mercredi 24 mai*]. Le spectacle de la veille [*celui du mardi 23 mai, première date parisienne*] était juste, mais en tension. C'était un spectacle où on a sorti les rames pour aller chercher émotionnellement ce qu'il fallait. Du coup, on était à certains moments en sur-jeu, à d'autres en sous-jeu, et d'autres moments étaient justes, mais trop… trop tendus avec le corps.

C.B. : Je dirais que c'était très nerveux, ce qui enlevait de la nuance

S.M'K. : Voilà. La représentation d'hier était beaucoup plus subtile, fine. Ce soir ce sera différent et je n'essaierai pas de refaire ce que j'ai fait hier, erreur fatale et manque de professionnalisme que d'essayer de faire ça. Mais essayer de trouver un autre chemin qui t'amène à nouveau à ça. « Tous les chemins mènent à Rome » : il y a un point, et différentes possibilités d'y arriver.

C.B. : Ce sera ma dernière question, quelle est ta définition, et ton usage, si tu l'utilise, du terme « état » ?

S.M'K. : Un état c'est un pays. Avec une politique, une hiérarchie sociale. Évidemment tu me poses la question par rapport au théâtre et à la scène. Mais c'est la même chose. C'est exactement la même chose. En nous-même, on crée des paliers, des hiérarchies, des choses qui pour nous sont plus importantes que d'autres en fonction de notre parcours, de notre vécu, de nos rencontres, de nos expériences, etc. Et il y a une pseudo-démocratie, beaucoup plus démocratique que celle d'un pays, en nous-même. Quoiqu'il y ait des gens qui sont très tyranniques envers eux-mêmes, et ça marche comme ça pour eux. On se crée des états, sur soi-même. Ou on s'inflige des états à soi-même en fonction du degré d'auto-flagellation, d'auto-discipline… Mais c'est propre à soi. Et pour moi la définition de l'état, je ne sais pas si je peux le définir, mais… Je crois que je reprendrais littéralement l'état. Structuré par un cadre, des frontières, et tu es libre de circuler à l'intérieur et de trouver ce que tu recherches, de te poser à certains endroits, puis de migrer à un autre et de… Je crois que c'est ça.

C.B. : Comme une cartographie intérieure en fait ?

S.M'K. : Oui voilà. Tu te crées un cadre. Des frontières. Puis à l'intérieur tu as des grandes villes, des grandes émotions, des grands passages. Aller visiter ça de temps en temps, se construire une maison, une base. Moi je sais que ma base c'est la rage et la colère. Mais je sais aussi que j'ai d'autres sensibilités, donc j'essaie de tout contrebalancer. Mais dans le fond je suis quelqu'un de révolté, qui ne supporte pas l'injustice. C'est pour ça aussi que j'ai vraiment envie d'accéder à la politique. De me présenter à l'élection présidentielle un jour. Parce que je crois que c'est un moyen d'accéder au fait de toucher les gens bien plus efficace que d'en passer par les échelons qui maillent le territoire…

Macron, lui, c'est un état annexe qui aujourd'hui est passé au pouvoir. Et ça c'est vraiment… Je crois qu'on sous-estime le pouvoir de l'art. Comme on sous-estime le pouvoir du sport. C'est pour ça que je vous disais, à Aude [Arago, *une amie photographe de Samir M'Kirech qui est venue prendre une session de répétition en photo la veille*] et toi, que l'avenir du monde entier et de la France surtout, c'est de trouver un président issu de l'immigration. Quelqu'un qui comprenne l'état des uns comme l'état des autres. Les émotions des uns et les émotions des autres, et qui saurait construire des ponts. Et qui fera par la suite le pont entre eux tous tout en reconnaissant les gens qui n'ont pas les mêmes points de vue. Je n'en veux pas à quelqu'un qui vote Marine Le Pen. Ils ont le droit, ils sont légitimes ! Eux ne m'empêchent pas d'aller voter ailleurs ! En étant dans l'échange et peut-être en leur donnant à eux un peu plus d'amour aussi, ça permettrait de créer des ponts. Entre la banlieue et la ville. D'où l'art, d'où le sport.

C.B. : Le fait que tu cites l'art et le sport n'est pas anodin, dans le sens où ce sont des expériences qui impliquent totalement celui qui perçoit une oeuvre d'art ou est engagé dans une expérience sportive. Or beaucoup soulignent le fait que, tout particulièrement en France, nous soyons scindés dès le plus jeune âge par une appréhension dichotomique de la sensibilité, avec le domaine de l'expérience (physique, affective, émotionnelle) d'un côté, et la rationalité des activités de réflexion de l'autre…

S.M'K. : C'est le système éducatif qui fait ça, et c'est une des premières choses que je changerais si j'en avais les moyens…

Entretien avec Elie Tass — 27 mai 2017

Cet entretien a été réalisé le samedi 27 mai à Paris, juste avant la dernière date parisienne de nicht schlafen *à la MC 93. À l'instar des autres membres de la distribution de* nicht schlafen*, j'avais échangé de façon plus informelle avec Elie Tass pendant mes séjours à Gand et mes venues sur la tournée du spectacle.*

Claire Besuelle : Je commencerai par te poser une question sur le début de ton parcours : je sais que tu as commencé par le sport, comment as-tu glissé vers la danse ?

Elie Tass : [*rires*] L'histoire est assez drôle je trouve. Quand j'étais jeune j'étais fan de Jean-Claude Van Damme. J'avais 14 ans et je faisais de la gym, du *tumbling* [*il fait un geste avec les mains signifiant le fait de culbuter*[121]]. Ils m'ont demandé assez vite de passer à une pratique plus exigeante mais je faisais aussi beaucoup d'arts martiaux et c'était plus mon truc, donc j'ai décidé de ne pas continuer le *tumbling*. C'est dommage, j'aurais pu juste continuer sans augmenter la dose mais bon… Mais surtout, je savais que Van Damme avait fait du ballet, donc j'avais très envie d'en faire. Et je savais aussi que ma voisine, de l'autre côté de la rue, prenait des cours de ballet. Donc j'ai décidé de faire ça. Je me suis inscrit à l'école de ballet. C'était donc surtout à cause des arts martiaux en fait. [*rires*] J'ai commencé la danse sans jamais penser à faire de la danse, je n'y connaissais rien du tout. J'ai commencé le ballet et je faisais un peu de jazz aussi. Quand j'avais 17 ans j'ai commencé à faire du break-dance aussi, un peu…

Et puis à 18 ans il a fallu choisir ce que je voulais faire, mais je n'avais aucune idée de ce que je voulais ! J'ai commencé à faire de l'éducation physique à l'université de Gand, je pensais que j'allais aimer faire ça. Dans ma troisième année il fallait choisir une option pour se spécialiser. Je me dirigeais vers ce qu'on appelle « entraînement de sport », et j'aurais choisi la danse. Au même moment, il y avait une fille à l'école de ballet où j'étais qui passait une audition pour une école de danse. C'est là que je me suis dit que j'allais aller voir ce que c'était. Je ne m'y connaissais vraiment pas en danse contemporaine, j'avais vu assez peu de spectacles et c'étaient des choses assez classiques. Je suis allé à cette audition et j'ai vraiment bien accroché avec la directrice, j'ai trouvé que la façon dont elle parlait et dont elle dansait était intéressante. Je ne savais pas pourquoi mais je sentais que ce serait un endroit où je pourrais poursuivre le travail sur le côté physique que j'aimais bien, et développer aussi une dimension « intellectuelle », si on veut dire ça comme ça. Je sentais que c'était possible à cet endroit-là. Donc c'est arrivé comme ça, un saut dans un endroit et un milieu que je ne connaissais pas du tout. C'était vraiment bien, cette école, et je m'entendais vraiment bien avec cette directrice[122]. En plus mes parents ne s'y connaissaient pas du tout donc ils étaient pleins de doute par rapport à ce choix-là, et le fait que je fasse cette école les rassurait en un sens, ils y voyaient un gage de « qualité », ou un truc comme ça [*rires*] C'est vrai que je ne savais rien… À part l'intuition de ce que je pouvais découvrir à l'école, je ne connaissais pas le monde de la danse. Je ne savais pas quelles étaient les qualités à entraîner.

C.B. : Quelles sont ces qualités selon toi ?

E.T. : Ça dépend un peu de ce qu'on veut, évidemment. Moi je dirais une diversité… Une diversité physique, pour être en mesure de m'oublier aussi. De ne pas m'y accrocher. Mais ça c'est personnel, ça c'est ce que je cherche, ce que j'aime… De considérer le travail physique comme une exploration du corps et de la perception. De voir le corps comme une mine dans laquelle on peut creuser. Comment est le corps *dans* l'espace, qu'est-ce que ça peut faire, non pas représenter mais ré-établir. Qu'est-ce que le travail de perception d'un corps dans l'espace peut ré-établir comme expérience de l'intérieur. Et de l'intérieur mais aussi de l'extérieur, comme une recombinaison d'idées.

---

[121] Le tumbling étant une pratique gymnique acrobatique se pratiquant sur une piste élastique longue de 25 mètres et étroite d'1,5 mètre. Le tumbleur effectue une série de plusieurs mouvements de rebondissements à très grande vitesse et hauteur, multipliant les acrobaties et sauts périlleux.

[122] Il s'agit du Hoger Instituut Voor Dans de Liers, en Belgique.

J'ai beaucoup parlé récemment avec quelqu'un qui suit une formation pour devenir professeur de yoga, qui logeait chez nous quelques temps, et qui n'a pas vraiment d'intérêt dans les arts. Il considère que c'est trop un *entertainment* [divertissement]. Et je comprends ce qu'il veut dire en un certain sens mais… Bon, c'est pas évident de le digérer, enfin de l'accepter tout au moins [*rires*]. Son but, ou son idée, sa trajectoire est d'aller vers une simplification plutôt que vers une complexification. Lui cherche un retour vers les bases : vers l'énergie et le corps, plutôt que dans la complexité du développement d'une pensée intellectuelle. Et je me suis rendu compte en parlant avec lui que ce qui m'intéresse dans ce que je fais c'est de défaire les constructions corporelles qui sont les miennes, et de défaire les constructions conceptuelles de ce que je vois en général en proposant des alternatives, ou des mutations des images. [*Silence*] Je me suis perdu [*rires*] !

Non, je crois que j'aime bien renommer, ou redonner le mot ou d'autres mots sur un geste, une sensation, une perception donnée. Pas comme une correction, juste pour faire entrevoir une autre solution, une alternative. Je sens que l'endroit que je cherche dans le travail que je fais, c'est quelque chose que je continue toujours à faire et c'est un travail au quotidien aussi, consiste à ne pas fixer. Je n'aime pas avoir de conclusions. Dans mon langage corporel je sens que je suis toujours dans une oscillation. Une oscillation d'images qui n'est jamais fixe et qui se re-définit constamment. Quelque chose comme ça.

Du coup, une autre chose que je trouve importante en tant que performeur — enfin je ne sais pas si c'est important mais c'est ce que j'aime — c'est de pouvoir créer ou essayer de créer — dans le temps de recherche, peut-être un peu moins, mais en tous cas sur scène — essayer de se mettre en capacité de rendre réel ce que l'on fait. Même si on est très sûr de ce qu'on fait et que c'est très dessiné, il s'agit de se distraire, de s'inviter, de se tirer dans un endroit où on arrive à se convaincre en fait, que c'est *vrai*. Et ce n'est pas la même chose que de ne pas être en pilote automatique. Je le sens moi comme le fait d'inviter des petites pensées, des petites possibilités, où je me permets et je me force en même temps à ne pas avoir la réponse. Ça se joue vraiment dans des détails, ça ne concerne pas la grande forme, c'est plutôt dans le *timing* : est-ce que ça, ça prend 1 minute et 20 *ou* 23 *ou* 24 secondes pour le faire. Ou 1''50… Tu sais, les atomes [*rires*]. Je crois que dans le temps comme dans l'espace il y a un minimum, qu'on ne peut pas réduire. Il y a un plus petit à l'infini et à un certain moment ça saute. Ce serait de savoir où c'est, ce qui saute.

C.B. : Dans ta façon de danser je perçois une qualité de rupture qui produit une forme d'imprévisibilité dans ton geste, et j'ai l'impression que ça rejoint ce que tu décris là.

E.T. : Qu'entends-tu par rupture ?

C.B. : Au sens où tu sembles absolument absorbé par ton action et pourtant tu en sors en une micro-seconde très facilement pour entrer dans une toute autre qualité de mouvement, ou du moins c'est l'impression qui en découle. Quand tu parles de reconfiguration ou de recombinaison de l'expérience sensible, cela fait écho à cette qualité-là de ta danse, pour moi spectatrice. Cela vient interroger mes propres façons d'être et de bouger au quotidien en créant de l'inattendu. Il y a aussi le jeu que tu développes avec ton regard qui contribue à cela, comme si tu réussissais à dissocier ton geste de tes yeux.

E.T. : Oui cette chose du regard, ça me fait penser que… Je suis souvent dans une *nervousness,* une nervosité, parce que je sens le temps qui se compresse. C'est un genre de nervosité dont je ne suis pas encore sûr. Je me suis rendu compte en fait que parfois je l'ai sans en être conscient, et ça je n'aime pas trop [*rires*] donc j'essaie d'en être plus conscient.

C.B. : Ce n'est pas quelque chose que tu as construit à un moment donné ?

E.T. : Non. Je l'ai vu sur les vidéos et ça m'a choqué en fait, je n'avais aucune idée que je faisais tout ça, en tous cas autant. Oui, ça m'a choqué parce que je projetais quelque chose de totalement autre. Et ce n'est pas nécessairement quelque chose que je chercherais volontairement à développer. Je crois que ce qui est bien c'est que c'est apparemment très naturel, ou plutôt très réel. Mais j'aimerais bien… En fait dans la

performance j'aime de plus en plus — pas que, mais aussi — la normalité. Dans *nicht schlafen* parfois je vois que j'arrive davantage à, je ne dirais pas raisonner mais du moins à diminuer cette nervosité quand je n'en ai pas envie. Parfois j'oublie et ça revient…

Je sais que ça ajoute aussi quelque chose, que c'est fort. J'essaie d'accepter ce que les gens me renvoient sur ce que je fais quand ils me disent que c'est quelque chose d'assez saisissant. Mais c'est un peu compliqué de sortir de ce que je fais, et c'est un truc dont j'ai de plus en plus envie. Avant j'avais davantage besoin de rentrer dans quelque chose. Là tu me dis que j'en sors facilement, et c'est une prise de conscience que j'ai eue il n'y a pas si longtemps en fait : qu'on n'était pas obligés d'en sortir graduellement. En fait avant j'avais ça, je sentais qu'il fallait toujours entrer dans quelque chose, de cette façon où tu t'entraînes toi-même dans quelque chose avant de commencer. Mais en fait, commencer quoique tu veuilles, quand tu le veux et où tu le veux, c'est une raison aussi bonne que de s'entraîner progressivement à entrer dans quelque chose.

C.B. : Quand tu dis « entrer dans quelque chose », le mot « état » me vient, est-ce que c'est ce dont tu parles ? Est-ce que tu utilises ce mot ?

E.T. : Oui c'est ça. C'est un mot que j'utilise moins. Avant j'aimais bien. Les états, il fallait les traverser… Pour moi, état vient plus d'un endroit psychologique ou mental. Aujourd'hui j'aime bien penser en termes d'espace : j'entre dans un espace physique qui produit un effet sur moi. Je ne suis pas investi psychologiquement ou mentalement comme dans un travail d'état. L'état, ça me donne… [*silence*] C'est peut-être aussi parce que j'ai passé pas mal de temps à essayer d'entrer dans des états, peut-être que j'en ai un peu marre ou qu'il est temps de passer à autre chose…

C.B. : Oui, peut-être as-tu aussi suffisamment travaillé à cet endroit-là pour que tu n'en aies plus besoin de la même façon ?

E.T. : Oui, ça aussi. Mais c'est aussi un glissement d'intérêt ou de conviction. Parler d'état, ça me fait penser à un processus que tu ne contrôles pas : « ça t'arrive » et tu n'es plus capable de le maîtriser, même si tu peux le guider. Mais bon, le guider… [*rires*] Alors que de penser en termes d'espace me semble une piste pour approcher la même physicalité, avec la même énergie, sans se perdre autant. Mais par contre, le travail de l'état peut être bien pour découvrir de nouvelles choses.

C.B. : Ce serait alors plutôt un outil à utiliser dans une phase de recherche alors ?

E.T. : Oui. Sauf si la performance est très viscérale… En fait j'aime de plus en plus chercher une sorte de distance.

C.B. : C'est le sens de ce que tu disais à propos de ton duo avec David [Le Borgne] hier soir, sur le fait de marquer le fait que c'est un jeu[123] ?

E.T. : Et que ce jeu est joué, oui ! Je crois que sinon c'est trop dramatique. Mais finalement je crois que c'est très proche, presque la même chose, peut-être qu'il faudrait juste le nommer autrement. Parce que si on veut faire passer le fait qu'il s'agit d'un jeu, que c'est rigolo, que c'est fait dans l'humour, il faut que ce soit tout aussi réel. Tout en ayant conscience du fait que c'est joué. Cette différence je la trouve vraiment nécessaire en ce moment. Je pense que la scène est un endroit plus intéressant pour explorer et proposer des idées que pour vivre vraiment des expériences.

C.B. : C'est une conception qui a évolué avec le temps dans ta carrière de danseur ?

---

[123] Discussion informelle suite à la représentation du 26 mai. Il s'agit du duo avec David Le Borgne qui va vers la mise à mort de ce dernier dans la dramaturgie de la pièce.

E.T. : Oui je crois. Et quand je vois ce qui me plaît à voir, ça a aussi beaucoup évolué. Je ne sais pas si c'est le bon mot, mais je deviens plus sensible à des idées intéressantes… Avant, ce qui m'intéressait était de voir des gens qui sont complètement pris par un état, emportés dans un monde, plutôt qu'en fait, toi et moi, ou n'importe qui, qui propose quelque chose. Aujourd'hui, je suis plus intéressé par cette capacité à proposer…

Enfin, ce n'est pas exclusif, parce que c'est évidemment une combinaison d'éléments, mais je sens que cet aspect-là prend plus de place qu'avant. Je crois que l'idéal, et ce que je recherche, entre autres [*rires*], c'est pouvoir proposer des choses qui soient nourries par ce travail sur l'état et cette expérience de l'état, mais que ce ne soit pas *que* ça. Comme si tu pouvais l'apporter sur un plateau, faire que cela fasse vraiment partie de la performance, et en sortir. Je trouve qu'il y a là un un bouleversement profond qui peut se passer entre la réalité de quelque chose et l'artificialité. Quand tu travaille à brouiller les transitions, les lignes entre les deux. Je suis de plus en plus intéressé par les arts plastiques aussi : ce sont des choses, des objets extérieurs que tu peux contempler à distance. C'est un truc formel.

Même les sculptures de Berlinde [De Bruckyere] c'est une forme, un objet. Par exemple, ce yoga *teacher* dont je parlais tout à l'heure, je lui ai montré un livre de Berlinde, il a feuilleté quelques pages et il l'a fermé parce qu'il en avait assez. C'était trop intense en fait. C'était surprenant de voir ça, il a regardé deux images et il a refermé le livre. Il lui fallait du temps pour digérer ce qu'il avait vu. Je comprends pourquoi il lui fallait ce temps, et j'ai réalisé que moi je ne les vois pas comme ça, ces images. Je les regarde plutôt dans leur construction, dans leurs combinaisons, leurs façons d'être. Donc c'est… Peut-être la fuite des vraies émotions [*rires*] Peut-être que j'ai peur d'entrer en contact avec ces émotions trop fortes. Mais pourtant je ne crois pas que ça soit vrai parce qu'en fait, je ne sais pas si c'est juste ce que je dis, mais je crois que même si je glisse dans une approche qui serait moins de l'ordre de « l'état » et davantage de celui de « l'espace », je sens que ces dernières années je suis aussi devenu plus émotionnel [*silence*]

J'avais une pensée intense mais j'ai oublié. C'était sur les émotions… Je sens que je suis… Parfois je deviens émotionnel dans le travail, de différentes façons. J'en arrive à être frustré par de petites choses. Surtout sur les choses que j'aime bien en fait. Les choses que j'aime bien et qui ne se reproduisent pas dans un duo par exemple. Quand je sens que l'on avait touché à quelque chose, et que l'autre bouge en fait, ce qui rend cette chose que j'aimais impossible, mais qui donne autre chose et c'est totalement ok en fait, mais bon… Et… Je me sens aussi beaucoup plus libéré en fait, entre autres parce que je sens que je ne suis plus obligé de rentrer dans un état. Je voulais dire ça en fait.

Avant, quand j'étais à l'école, c'était impossible pour moi de sauter quand je n'avais pas de raison pour sauter. Enfin, ça prend tellement d'énergie de sauter, enfin, pas tant que ça mais… Bref. Mais c'est une décision quoi. Sauf si tu es dans une certaine énergie, mais c'est une énergie qu'à l'époque je ne cherchais pas beaucoup, cette énergie qui me permet de sauter. Et puis en fait en travaillant, en étant en studio et sur scène, dans le spectacle ou en s'échauffant, j'ai de plus en plus compris et découvert que c'est de l'ordre de la simple décision, tu peux décider d'entrer dans une certaine énergie et en fait, tu peux décider de tout. Et ça donne beaucoup de liberté, je trouve que j'ai trouvé beaucoup plus de liberté, même s'il y a encore à gagner, entre autres dans *nicht schlafen* je pense. Il y a un certain contexte donc… Un certain chemin aussi qu'on… au fur et à mesure dans lequel on est guidés par Alain [Platel] dans la recherche, et ça exclut d'autres territoires qu'on aurait aimé explorer mais qui ne trouvent pas leur place, mais dans le territoire qu'on explore, on a je crois beaucoup de liberté.

C.B. : Quels sont les territoires que vous explorez selon toi ?

E.T. : Ce qu'on n'explore pas, ou beaucoup moins du coup, c'est un territoire plus *pedestrian*, quotidien. On ne plonge pas tellement dans une histoire, enfin ça c'est mon impression, peut-être qu'elle n'est pas… Je le vis de l'intérieur, donc c'est mon sentiment et un peu d'analyse aussi mais…

Moi j'essaie de ne pas plonger dans une narration. Ce qui a à voir avec tout le contexte, la scénographie, la musique, l'énergie continuelle, les costumes… Oui, ce n'est pas que je ne veux pas plonger dans une histoire, c'est que je n'ai pas envie que ce soit le focus principal. Que le travail que je fais sur scène, et idéalement le travail d'une performance totale, ne soit pas seulement narratif.

En fait dans *nicht schlafen* la Deuxième Symphonie le fait un peu parce que, c'est comme s'il y avait les deux extrêmes, au début on est vraiment dans un monde particulier, et la séquence de la Deuxième à la fin est comme une couverture, qui serait là, en-dessous, pendant toute la performance, et qu'on pourrait tirer juste à la fin. Je crois que moi je cherche plein de petites couvertures comme ça sur scène. À travers tout le spectacle. Pas forcément pour les tirer, mais pour qu'elles soient là, et que l'on puisse même juste faire l'action de la prendre, peut-être sans la tirer…

Avec *nicht schlafen* j'ai un peu un dilemme, parce que je sens que d'une certaine façon il y a cette grande couverture à la fin que l'on pourrait tirer, et dans laquelle on inviterait à tirer toute la performance pour la faire basculer, et pour cela je me dis qu'il serait nécessaire de vraiment plonger dans le monde qu'on construit avant, pour que cette bascule arrive. Mais j'ai beaucoup de résistance à ça. Et je crois aussi que c'est lié au fait que personnellement je ne sais pas si on tire vraiment la couverture à la fin. J'ai plutôt l'impression qu'on la ré-oriente.

C.B. : Que faudrait-il faire pour la tirer complètement ?

E.T. : Je me disais ça pendant la création déjà : je suis allé voir une exposition de photos, d'un photographe ukrainien, et il y avait un livre de ce même photographe, avec des photos du pays quand c'était communiste, et ensuite des photos des mêmes endroits mais dans un système économique capitaliste. Et les gens… C'est comme s'ils portaient des costumes en fait. Et aussi cette architecture, qui reste similaire parce qu'il s'agit d'une courte période, mais la façade des bâtiments, les signes dans les rues… Et ce que les gens portent, ce qu'ils ont sur eux comme sacs, ça change tout à coup…

Et je crois que dans *nicht schlafen* j'aimais bien ça, cette idée d'inversion radicale entre le début et la fin. En fait avec *nicht schlafen*, de tout ce qui s'est passé pour la construction de la pièce, c'est ce qui m'a intéressé le plus. Après, je ne sais pas si c'est ça qu'il faut faire, si c'est de tirer complètement cette couverture, mais en fait, on reste quand même, on est est revenus, on est retournés je trouve au fur et à mesure de la tournée à un langage reconnaissable, et je me pose la question de savoir si on va assez loin. À nouveau je ne sais pas si c'est une bonne idée ou pas, mais…

Je ne trouve pas qu'on a vraiment fait la recherche de ce que c'est que de « se libérer ». Abandonner le monde des chevaux… On a abandonné la pesanteur, sans doute, la tension, mais je crois qu'il y a plus à abandonner. Mais peut-être que pour la pièce ce n'est pas pertinent… Et je ne sais pas comment le faire ! Mais je sens qu'on n'a pas vraiment pris le temps ou eu le temps, ou alors il n'y avait pas le désir de la part d'Alain parce que ce n'est pas ce qu'il veut, de voir ce que c'est que de vraiment partir autre part.

Enfin j'écoute en ce moment beaucoup de *lectures* [conférences] de Terence McMillan, je ne sais pas si tu connais ? C'est un américain qui a fait beaucoup de recherches sur le psychédélique. Et il parle du langage et de la syntaxe, et je crois que pour vraiment se libérer il faut abandonner sa syntaxe, alors que je trouve qu'on utilise de plus en plus d'éléments qui nous ramènent dans notre syntaxe d'images, de langages corporels traditionnels. Et je me demande ce que ce serait que cette libération physique, avec une syntaxe qu'on ne connaitrait pas du tout, où vraiment… C'est comme un, allez, maintenant on est allés du pôle nord au pôle sud mais on n'est pas vraiment allés sur la lune, un truc comme ça.

Mais peut-être qu'il ne faut pas aller sur la lune. Et peut-être que c'est plus une idée que je trouve chouette mais que je ne saurais pas traduire. Parce que, oui… C'est un peu cette friction, un combat entre ce qui est bien pour une performance, ce qui fonctionne dans une performance, et ce qui se passe réellement, en fait… Par exemple, une libération…

C.B. : Si je te suis, ce serait la différence entre ce qui va agir sur le spectateur comme image d'une libération, et ce qui serait pour vous une vraie expérience de libération ?

E.T. : Oui. Mais qui peut-être du coup est moins intéressante ou moins forte à voir. Je me demande si on est assez courageux dans le choix de la Deuxième Symphonie. Je trouve que le choix de faire la Deuxième Symphonie est chouette et courageux, j'aime vraiment beaucoup ça, même si je la trouve difficile en tant que performeur… C'est sûr que ce n'est pas facile [*rires*].

De toutes façons c'est facile à dire, je n'ai pas autant de responsabilités qu'Alain donc c'est très facile à dire pour moi. Mais peut-être que ça aurait pu être intéressant, peut-être même juste comme recherche avant de revenir à ce qu'on fait maintenant…

C.B. : Tu veux dire, de nourrir ce passage avec une recherche plus extrême sur la question de la libération ?

E.T. : Ou de voir, au sein du collectif, comment laisser les choses plus ouvertes… Parfois on tombe vite dans une « réponse ». Bien que ce n'est pas du tout le cas chez Alain je trouve, il ne fait pas ça dans son travail.

C.B. : Quand tu parles de réponse, qu'entends-tu par là ?

E.T. : C'est lié à l'idée même de spectacle, de théâtre, mais c'est vrai, et c'est très con, mais de fait le risque que ça ne fonctionne pas, ou que ça soit moins bien reçu est un risque réel. Et ça met en péril ce que quelque chose peut être ou pourrait être. Je sais que Alain fait ça : il prend soin du public. Mais parfois je me demande si on n'a pas pris plus soin du public que de la possibilité de la Deuxième Symphonie ? Et puis à nouveau je ne sais pas, si on prenait plus soin de la Deuxième Symphonie, de quelle façon ? Ce serait peut-être moins fort, ou ça vaudrait moins le coup, je ne sais pas [*rires*] Mais c'est très facile d'en parler comme ça, ce n'est pas *ma* pièce… Je suis conscient de ça.

C.B. : C'est aussi courageux de s'interroger sur le sens et la possibilité de ce qu'on fait…

E.T. : Peut-être que moi aussi je ne suis pas assez courageux pour le proposer ! [*rires*] Ou pour l'avoir proposé. Peut-être que je ne suis pas assez intéressé de voir ce que ça pourrait donner pour proposer de le tester vraiment. Parfois je me sens un peu paresseux, par exemple dans le fait que si j'aime quelque chose, je vais rester avec ça et je ne vais pas forcément chercher à aller plus loin. Je me rends compte de ça les dernières années et, ça c'est quelque chose qu'Alain fait beaucoup : pousser encore, ne pas être satisfait trop vite.

C.B. : Tu veux dire qu'Alain fait en sorte que vous alliez chercher plus loin ?

E.T. : Oui

C.B. : Et comment fait-il cela ?

E.T. : Je ne sais pas [*rires*] Parfois il est aussi content très vite, tu lui montres quelque chose pour la première fois et ça reste tel quel, pratiquement inchangé. Mais parfois… J'en ai parlé avec lui dans le train et je crois que… Il prend le temps déjà, il veut avoir ce temps dans le processus, et puis il observe, il suit son intuition. Et je crois qu'il fait confiance au fait que si tu sens que quelque chose peut se construire, il faut gratter. C'est quelque chose d'assez fluide, entre *gratter* et *consolider*. C'est un peu comme de la boue qui sèche et petit à petit tu arrives à quelque chose qui est probablement assez différent de ce que tu avais exactement en tête, mais qui est quand même assez proche, et peut-être mieux… Peut-être moins fort, mais quand même fort…

C.B. : Aurais-tu un exemple d'un processus tel que celui que tu décris sur *nicht schlafen* ?

E.T. : Sur *nicht schlafen* moi je ne l'ai pas vécu je crois… Enfin si, mais ce n'est pas individuel, c'est sur la Quatrième Symphonie, avec toute cette construction à partir des Bells et puis les chants pygmées[124], toute cette construction musicale a mis beaucoup de temps à se faire, en essayant, changeant constamment des choses. Et surtout musicalement je crois, j'étais impressionné par le parcours que ça a pris. Parce que je ne

[124] Il fait référence aux transitions entre deux chants pygmés, transmis par Russell Tshiebua et Boule Mpanya à l'ensemble de la distribution, et qui se fondent puis émergent de la Quatrième Symphonie de Mahler, dansée avec ces clochettes traditionnelles attachées aux chevilles (d'où le nom de la séquence : « Bells »).

savais pas, je ne pouvais pas voir ce qu'il voulait, ce qu'il avait en tête pour cette partie, je ne sais pas s'il avait quelque chose en tête. Mais c'était clair que lui voulait continuer à creuser pour arriver à un certain endroit… Je ne sais pas s'il *savait* où, mais il n'était pas satisfait.

Il a constamment des choses à modifier… Parfois de grandes choses, parfois de petites choses à adapter, à accorder. Il nous pousse petit à petit dans une certaine direction. Là, c'était au niveau du son, ce qu'il voulait et recherchait musicalement, mais aussi de ce qui serait proposé comme image à cette étape de la performance. Donc physiquement. Dans la circulation des choses.

Et ce que j'essaie de comprendre, c'est comment ça s'est dessiné dans la distance, dans le temps de la création. Parce que ça a pris des semaines et des semaines, ça ne s'est pas fait en une semaine… D'où on est partis avec cette idée, et ce n'est pas évident je trouve de faire le saut mentalement : ce n'est pas une ligne complète, c'est comme une ligne en pointillés. Comment a-t-il trouvé ce chemin pour y arriver ? Qu'il ait quelque chose en tête ou non, comment il construit ce chemin tout en laissant la liberté comme il la laisse…

C.B. : Pour toi quelles ont été les étapes les plus marquantes, les faits les plus marquants dans le processus de création de la pièce ?

E.T. : Tous les duos qu'on a fait au début déjà. C'était intéressant de pouvoir s'observer et se rencontrer, de voir toutes les propositions très différentes des gens, il y a aussi des gens que je connaissais peu…

C'est assez nouveau parce que j'avais beaucoup travaillé avec la même équipe jusque-là. Surtout au début, moins maintenant parce qu'on se connaît plus, mais aussi parce que tu ne croise pas forcément tout le monde de la même façon ou avec la même intensité dans le spectacle…

Au début ce n'était pas évident, je trouve, mais c'est là où je sens que je ne suis pas facile. Pour moi, c'est difficile de travailler avec des gens dont tu sens qu'ils sont vraiment dans des mondes différents, et je ne sais pas si j'aime [*rires*].

C.B. : Tu veux dire dans des recherches différentes ?

E.T. : Oui, dans leurs recherches et dans leurs présences. Même si on trouve un fonctionnement ensemble, est-ce que ce qui est créé est quelque chose dont je veux faire partie ?

Par exemple la bagarre, et la façon dont ça s'est inscrit dans le spectacle, je ne crois pas que ça aurait été possible avec le groupe avec lequel j'ai travaillé pendant 8 ou 10 ans. Je l'imagine difficilement, je ne sais pas pourquoi. Ou en tous cas différemment.

C.B. : Comment cette bagarre s'est créée ?

E.T. : Je ne sais pas si c'était le point de départ ou si on avait juste fait ça avant sans lien. Mais toujours est-il qu'on avait fait une sorte de jeu, chacun d'entre nous avait tiré un numéro entre 1 et 20, 20 étant le dominant, et 1 le plus soumis. Il fallait essayer de comprendre son numéro, de comprendre ce que c'était, et puis physiquement dans les rencontres essayer de saisir où tu te trouvais par rapport aux autres. De chercher à croiser tout le monde donc, et puis finalement se mettre en ligne en te plaçant à l'endroit qui te semble juste.

Et bon, pour le 1 et le 20 ça va, c'est facile mais, quand tu es au milieu c'est plus compliqué… C'est dans ce jeu que l'idée de rapport de force a commencé à entrer. Et puis, je ne sais plus si c'était avant ou après mais Alain a proposé de faire une bagarre où on déchire les vêtements des corps des autres. Il n'y avait que David [Le Borgne], Samir [M'Kirech] et Dario [Rigaglia] qui voulaient le faire au début, les trois nouveaux [*rires*] Moi je voulais surtout voir ce que c'est, mais sans forcément le faire [*rires*] Et puis c'était assez intense, et au final tout le groupe a dit « Oui, faisons-le ».

C'était assez… J'ai trouvé ça très fort comme expérience, c'était très libérateur. Une expérience que je n'avais jamais vécue, ça te rend très vif, il y a une sorte d'adrénaline… Aussi parce que la bagarre maintenant n'est plus la même que les premières fois. Les premières fois c'était beaucoup plus intense : si tu cherches vraiment le rapport de force, c'est beaucoup plus intense. Même si maintenant, dans le spectacle, un certain nombre d'entre nous dans le groupe ont, je crois, compris que ce n'est pas forcément intéressant

d'être le plus fort. Mais la première fois il y avait vraiment cet enjeu, cette réalité, ce rapport de vraie force beaucoup plus présent, ce qui est quelque chose de très… étincelant, ou…

J'étais très content d'avoir fait cette expérience, je trouve que tout le monde devrait le faire. Se battre et déchirer, vraiment — avec beaucoup d'amour mais — déchirer les vêtements du corps de l'autre et essayer de garder les siens, c'est tellement libérateur… C'est remarquable je trouve… Et c'est, enfin je ne sais pas, les étudiants avant-hier [*il fait référence à la rencontre avec les participants du Conseil des Jeunes de la MC 93, rencontrés le jeudi 25 mai*] parlaient du fait d'aimer voir de la violence… Je vois aussi la violence, le UFC, « free fighting » à la télé… Il y a un truc que j'aime vraiment bien. Et ça me rend malade, mais c'est un truc que j'aime bien et…

C.B. : Il y a cette expression, « pornographie de la violence », pour parler de ce plaisir à voir l'exercice d'une certaine forme de violence…

E.T. : Mais par exemple le formateur de yoga, je me disais que ce serait super intéressant qu'il voie le spectacle. Et puis j'ai changé d'avis ! [*rires*] Je dois dire que c'est aussi un truc avec lequel je me bats ces derniers temps, j'ai beaucoup plus de questionnements sur ce genre *d'émotionnalité* de la performance. Mais c'est aussi je pense une évolution personnelle, et ça bouge.

C.B. : Quand toi tu le fais sur scène, quelle est la part de l'émotion justement ?

E.T. : Parfois Nicola [*Leahey*, *la compagne d'Elie, danseuse également*] me pose la question très directement, parce qu'elle sait [*rires*] Elle me dit : « il ne faut pas se fâcher ! » Et c'est vrai que parfois je me fâche. C'est un truc entre être fâché, frustré et excité aussi. La distinction entre toutes ces différentes sensations est très floue.

Par contre je sens que… Je sens que je prends toujours soin, de moi et des autres. Mais je me suis rendu compte aussi que je ne connais pas l'expérience de l'autre corps, de ce que lui traverse à travers la bagarre. Ce à quoi il est habitué, la façon dont il gère la situation. Et ce qui pourrait être… Ok ou acceptable, ou « pas trop » pour lui pourrait être trop pour l'autre. Je ne peux même pas parfois connaitre l'impact de ma force sur l'autre, et je crois parfois que les autres ne réalisent pas forcément l'impact de leur force sur moi. Par exemple quand Ido [Batash] me saute dessus, c'est le moment où je sens qu'il est le plus fort dans toute la bagarre. De toutes les fois où je le rencontre. Et parfois je pense qu'il ne se rend pas compte de la force qu'il a à ce moment-là. Et ça ne m'a jamais fait mal, mais… Ça doit être la même chose pour moi en fait, je ne sais pas ce que ça fait à l'autre.

Je crois qu'il y a un jeu… Ce n'est pas nécessairement l'endroit le plus intéressant d'être le dominant mais il y a quand même une dynamique qui devient claire, souvent, pas toujours mais souvent, de ne pas vouloir se soumettre. Enfin moi j'ai ça en tous cas. Et donc, en fait les choses peuvent devenir très intenses très vite. S'il y a deux personnes qui se sentent comme ça, même sans nécessairement réfléchir comme ça, sans que ce soit leur idée ou leur plan, du genre « je n'ai pas envie de » ou au contraire « j'ai envie de ça », parfois la dynamique de force peut grandir, beaucoup.

Je sens que si je ne sens pas la [*rires*] la volonté de l'autre… J'aime bien ce jeu avec l'autre qui ne veut pas se soumettre non plus. Ça devient un jeu, et non seulement une domination pure. Mais je sens que… C'est ma façon d'expliquer, peut-être que d'autres personnes ressentent exactement la même chose mais à l'inverse [*rires*] Je sens que… Quand quelqu'un veut dominer, je ne vais pas le laisser faire. Mais si tu es deux à faire ça ça devient vraiment intense. Et surtout pour moi en ce moment, ça monte très vite. Mais même avec tout ça il y a toujours le soin…

C.B. : Une couche de conscience ?

E.T. : Oui. Mais je fais aussi confiance à ce que l'autre puisse gérer sa situation. Je me demande si parfois on ne peut pas mettre l'autre dans une situation où il ne peut pas vraiment gérer, ou être *safe* [en sécurité]. Hier

dans la bataille au début j'ai mis le doigt dans l'oeil de Ido, et en fait on était assez doux, et mon doigt à glissé… Donc ce n'est pas nécessairement parce que tu as plus d'intensité que tu blesses.

Et en même temps, la bataille… Je ne sais pas si c'est vrai parce que je ne le vois pas de l'extérieur mais, dans cette bataille il y a une barre de barrage d'énergie, qui est juste un tout petit peu, potentiellement, je ne dirais pas dangereuse mais « trop » intense, et c'est nécessaire. C'est cet endroit qui, j'ai l'impression, aide à construire une image sans que ça mette en danger. Mais je sens que là c'est intéressant, pour cette scène. De voir ce qu'est ce « petit trop » et si on peut le gérer. Parce que je crois qu'il peut être géré d'une façon qui n'est pas dangereuse, je veux dire qui ne blesse pas.

C.B. : Tu disais tout à l'heure que l'enjeu de cette bataille était moins porté sur « être le plus fort » ou « dominer », tu viens de parler de ne pas se soumettre, est-ce que c'est l'enjeu principal pour toi dans cette scène ou tu mobilises d'autres appuis, ou une autre intention ?

E.T. : Je parle vraiment depuis l'intérieur, pour moi deux idées me motivent dans le cadre dans lequel je me place, même si je n'y arrive pas toujours. C'est l'idée de… Hmm… Comme un serpent qui perd sa peau ?

C.B. : Comme une mue ?

E.T. : Oui, j'ai l'impression que je veux muer. Je crois aussi que c'est parce que si je pense à ça, ça devient moins frontal et plus en friction. Donc qu'on peut travailler avec la même énergie mais plus arrondie. Plus organique aussi je crois.

C'est un peu une étape initiatique aussi cette scène, du genre « il faut aller dans la forêt et tuer un lion », parce que ça va te permettre de passer à l'étape suivante. Je sens que tout le gonflement physique qui se passe là sert à pouvoir faire ce qu'on appelle les phrases de façon profonde, et pleinement et… Oui, de la bonne façon.

C.B. : Cette image du serpent me fait penser du coup à ta posture de départ, comment s'est construit ce choix de démarrer couché ? Parce qu'il y a quelque chose de très fort dans le fait que tu sois le seul à être couché et qu'Ido t'attaque, alors qu'il est le seul à ne pas regarder les chevaux. Et d'autant plus que vous vous retrouvez à la fin comme étant les deux seuls à être sous les chevaux pendant la procession autour du corps de David, et à commencer la Deuxième Symphonie.

E.T. : La position c'était surtout parce que je sentais, déjà, tout le monde dans la même position [*rires*] Et puis j'aime bien parce que, si j'ai assez de temps, je me sens vraiment un chien de garde comme ça. Mais en fait je n'avais jamais relié le début avec Ido au fait qu'on soit sous les chevaux et que l'on commence la Deuxième Symphonie ensemble.

C.B. : Mais il y a quelque chose d'assez saisissant précisément pour la bascule dont tu parlais tout à l'heure. Parce qu'on est dans un code qui est radicalement différent, et le fait que ce soit vous deux, à nouveau, enclenche l'idée ou le soupçon que tout recommence à nouveau. Comme une « Director's cut », on pourrait s'attendre à une deuxième bataille alors que pas du tout, c'est complètement autre chose.

E.T. : Mais je crois aussi qu'il y a eu un assez grand changement qui s'est fait et qui change beaucoup de choses, c'est qu'au début, il y avait la manipulation de David, qui arrivait à son terme, et puis il y avait la Deuxième qui commençait. Et là maintenant ça se tuile, et je pense que ce changement est vraiment capital. Ça rend les choses moins « stériles ».

C.B. : Plus je vois la pièce évoluer avec le temps, j'ai l'impression que si l'ossature, la structure est la même, beaucoup de strates de complexité se sont ajoutées au fur et à mesure, notamment dans le travail de transitions. Et j'ai l'impression aussi que c'est dans la façon dont chacun d'entre vous avez envisagé un parcours pour vous-même.

E.T. : Je crois que ça se passe souvent chez Alain aussi. Tu es invité à construire ton chemin, à le découvrir. Comment toi, tu voyages dans ce voyage qui est défini par les grandes parties de ce parcours qu'est la pièce.

Mais, peut-être que la construction je la sens beaucoup dans la Quatrième, et à la fin aussi avec la Deuxième qui commence par la manipulation, là je sens ces transitions. Mais en général avec Alain, je ne sais pas si je sens ça.

C.B. : Tu veux dire que ce serait spécifique à *nicht schlafen* ?

E.T. : Souvent un *overlap* c'est — et je ne parle pas du travail d'Alain, je parle en général — c'est de laisser grandir quelque chose au fur et à mesure, qui va prendre de plus en plus d'espace et d'espace. Et cette idée de transition graduelle ou *overlap*, c'est aussi un endroit où je me pose des questions. Parfois on a l'impression que si on amorce quelque chose graduellement ça le justifie. C'est plus facile, et sans doute ça l'est, de ne pas l'imposer au public non plus. Mais j'ai… Parce que toi, quand tu parles de couches, tu vois quelles couches, enfin comment tu vois le *layering* ?

C.B. : En fait ce n'est pas forcément un *overlap*, dans le sens où ce n'est pas forcément une fluidité dans la façon dont tel ou tel événement est amené. Mais par exemple, si je reviens sur la Deuxième alors que la manipulation de David n'est pas achevée, cela produit une simultanéité d'événements qui fait que je peux moins rationaliser ce que je ressens, parce que c'est moins logique. Et mon attention, ma sensibilité est déjouée. Je ne peux pas anticiper ce que je vais voir. Ma tendance à interpréter est mise en échec, court-circuitée. Je ne peux pas dire « c'est ça qui se passe ». Parce qu'en fait, si j'essaie de dire « il se passe ça », c'est forcément faux. Parce que je vais pouvoir dire « ils sont en train d'embaumer un mort », mais en même temps il se passe autre chose à côté, qui est que Ido et toi commencez à danser sur cette musique de la Deuxième Symphonie de Mahler, et c'est encore complexifié par le fait que si je crois pouvoir dire que les autres danseurs sont en train d'embaumer un corps, ces gestes-là que je crois reconnaitre sont en même temps dénués des qualités dynamiques généralement associées à ce type de gestes ou de relation à l'autre. C'est en cela que je parle de court-circuits, qui interviennent à plein de niveaux différents, et qui rendent toute assignation du sens impossible, quand bien même *il se passe quelque chose*.

E.T. : Par exemple à l'échelle de tout le spectacle, tu peux dire « c'est ça qui s'est passé » ?

C.B. : Non… Enfin, je peux raconter ce que j'y vois, si.

E.T. : Mais alors très simplement est-ce que tu peux dire en deux ou trois phrases, dans *nicht schlafen* c'est ça qui se passe ?

C.B. : Je peux dire que ça me parle de la possibilité de rencontrer l'autre. Du désir de le rencontrer, de la possibilité et de l'impossibilité de le rencontrer vraiment, et de tout le courage qu'il faut pour continuer à essayer. Et de la violence qui en résulte parfois. Voire de la nécessité de cette violence…

E.T. : Je ne sais pas si c'est Alain qui en parlait ou si je l'ai lu quelque part dans les nouvelles, ou si j'ai entendu quelqu'un d'autre qui parlait de ça : de cette nécessité de la violence. Parce que finalement on veut toujours arriver à un endroit où il n'y a pas de violence. Pourtant on croit toujours d'une façon ou d'une autre qu'on doit en passer par là. D'une façon ou d'une autre, la violence est vue comme une façon, et peut-être que ça l'est aussi, une façon de régler certaines choses.

J'imagine juste, je ne sais pas si c'est une fatalité mais… Apparemment, ça se comprend, c'est la façon de — non pas résoudre quelque chose — mais d'obtenir une réponse. Et d'une façon ou d'une autre, ça l'est aussi. Si moi je crois vraiment que A doit se passer, et si toi tu crois vraiment que B doit se passer. Si tous les deux on reste très rigides dans nos pensées, je ne sais pas s'il y a une alternative à la violence… Si la

situation est telle, apparemment, c'est une façon que l'on croit efficace pour la régler, parce que sinon, pourquoi on le ferait ? On croit que c'est un filtre… Un filtre violent [*rires*].

C.B. : À un moment donné, tu veux dire que ça devient la seule chose qu'on peut faire, par laquelle on peut agir ?

E.T. : Dans la situation où deux partis ne veulent pas démordre de leur opinion différente. Si un de ces paramètres ou plusieurs changent… Dans le break-dance il y a des *battles*, et en fait on ne peut pas toucher l'autre. Ce genre de limite, ce sont des mécanismes qu'on accepte tous pour avancer. Tu peux aussi jouer aux échecs, et celui qui gagne l'emporte ! Est-ce que ce n'est pas moins stupide que la violence ? C'est un rapport de force. Et si ce n'est pas le plus fort qui a nécessairement raison, pourquoi ce ne serait pas le plus malin ou… Finalement je ne sais pas si la violence est la dernière ressource ou la première.

Mais je me demandais si… Parce que tu es là depuis presque le début, et tu as dû faire beaucoup de recherches, et parler avec Alain et l'équipe, donc je me demandais si c'est facile de voir encore ce que ça raconte. Parce que ce sont des thèmes très proches de ceux qu'Alain développe dans ses autres pièces, mais d'une façon différente : trouver une façon de vivre quelque chose ensemble. Ça c'est souvent une des idées centrales dans son travail. Et là c'est plus encore… Peut-être comme tu disais de *se trouver* plus que de vivre quelque chose ensemble.

C.B. : De se toucher même. Dans tous les sens du terme. Qu'est-ce qu'on cherche, qu'est-ce qu'on va chercher à essayer d'entrer presque sous la peau de celui qu'on a en face de soi ? Qu'est-ce que c'est que ce mystère de l'autre, de sa chair, au point qu'on veuille se…

E.T. :… se baigner dedans.

C.B. : Oui ! Et ces chevaux enchevêtrés, cette couverture comme une peau en lambeaux enfin… Pour moi tout en vient à la peau, au mystère de ce qu'il y a sous la peau.

E.T. : Ce serait beau si tous les gens voyaient ça. Mais toi tu l'as vue souvent, tu as fait beaucoup de recherches et tu réfléchis beaucoup dessus. Je me demande si… Parce que c'est beau.

C.B. : Tu disais chercher à ne pas mettre le focus sur la dimension narrative de la pièce dans tes choix personnels d'interprétation, sur quoi t'appuies-tu donc pour construire ton parcours dans la pièce ?

E.T. : [*rires*] Parfois c'est… J'aime bien faire confiance à la composition. Mais ça veut dire, la composition, la mise ensemble de sons, de matériel physique, d'objets, et dans les « objets » entrent aussi les costumes. Et une fois que ces choses-là ont été décidées et mises ensemble, je n'ai pas besoin d'entrer dans une narration mentale pour faire ce que j'ai à faire, je peux chercher plutôt la dynamique et l'énergie, le jeu du matériel. Et la narration, ou un genre de narration se fera, même si ce n'est pas une histoire. Mais ce qui doit être proposé le sera. Et la même chose chronologiquement. En fait, en faisant, tu n'as pas à t'occuper de ça, ou à être focalisé sur ça. Et puis j'aime bien l'idée d'être visiteur dans un monde, plutôt que d'être un personnage de ce monde.

Voire même visiter le personnage ou les personnages par lesquels tu passes. Mais vraiment dans cette idée d'entrer et de sortir, d'apparaitre de regonfler [*rires*]. Ce qui n'est pas évident dans le monde d'Alain en fait. Mais ça j'en étais conscient, c'était une chose dont on avait parlé avant la création, parce que je sentais et je sens, que c'est un monde qui n'est pas… superposé avec mes désirs personnels sur ce point. Mais en même temps je me suis dit que c'était peut-être un endroit très intéressant. Parce que sinon c'est redondant, ça donne deux fois la même chose. Alors que… Si mes désirs ne sont pas superposés tout à fait à ceux d'Alain, ça peut… Mes désirs ne seraient pas assez intéressants peut-être tout seul, ça deviendrait… *flat* [plat], sans assez de mouvement dans le processus pour vraiment aller dans la recherche… Enfin je ne sais pas si ça fait du sens en fait. C'est comme dans une relation aussi, enfin c'est quelqu'un d'autre qui l'a dit

mais je crois que je suis de plus en plus d'accord [*rires*] Ce n'est pas que c'est chouette d'avoir des difficultés, mais c'est là aussi où tu peux grandir comme couple et comme individu et… Enfin si tu arrives à le faire d'une façon chaleureuse et bonne [*rires*] Oui donc si je ne me focalise pas sur la narration je me focalise plutôt sur le jeu. Sur le fait d'être comme un visiteur dans ce monde qu'on a construit. J'aime bien être Elie dedans. J'aime bien ne pas être le personnage.

C.B. : Mais il y en a quand même un ?

E.T. : S'il est là il est composé d'éléments. Ce n'est pas un personnage… Par exemple, mon évolution ou ma narration personnelle dans la pièce je ne sais pas vraiment quel sens elle a. Il n'y a pas d'histoire. Sans doute on peut le voir comme ça, puisqu'il y a la ligne de la pièce, mais… En fait c'est davantage ce corps et cette personne dans ce monde. Je ne le vois pas comme une chose linéaire.

Alain travaille beaucoup avec ça, avec une dramaturgie qui, même si ce n'est pas une histoire, va d'un point A à un point B. Et je vois très bien les bénéfices de ça, mais j'aime aussi voir une pièce plus comme un objet de 360° où en fait la fin ne doit pas être la fin, mais la fin peut être le début. Pourquoi *nicht schlafen* devrait s'arrêter là ? Ça pourrait continuer, ou s'arrêter plus tôt, ou éteindre la lumière plus tôt. Donc cette idée d'arrondir et de terminer…

C.B. : Mais c'est intéressant que toi tu cherches à l'intérieur de ce même cadre une physicalité, ou plutôt d'autres physicalités.

E.T. : Oui. C'est une physicalité, c'est un placement, c'est… C'est un « remplissage ». Comme un enfant qui doit colorier un dessin. Le dessin est fait par la structure de la pièce, et toi tu colories. Et tu peux ajouter un soleil même s'il n'y a pas de soleil au départ, tu peux… Il ne faut pas nécessairement dessiner dans les lignes non plus, même s'il faut quand même les suivre [*rires*]. Et est-ce que tu choisis de colorier au crayon ou à la peinture…

En même temps il ne faut pas tout mettre parce que ça devient une soupe sinon… Donc il faut chercher un genre de consistance qui pourrait être différent. Enfin je veux dire, ce que j'ai envie de comprendre un peu plus c'est si je trouve nécessaire cette logique de déterminer si ce matériel fait plus de sens après celui-ci, ou après celui-là. C'est le fait de dire « ça fonctionne mieux » qui me questionne, et on retourne à l'idée d'évolution. En étant moins focalisés sur ça, est-ce qu'on ne peut pas trouver autre chose, qui ait une autre force. J'imagine moins captivant peut-être, ou moins… Plus sobre, ou pas « enivré ».

Si la structure de la pièce était différente, est-ce que cette recherche-là serait intéressante ? Puisque ce serait la même chose du coup ! Je me demande jusqu'où est-ce que tu peux vraiment sortir de la forme. Je crois qu'il y a des degrés. C'est la même chose avec ce que j'appellerais l'esthétique. On ne peut pas faire sans quelque part.

C.B. : Oui, après cela tient plus à des modalités de perception, personnellement même devant une oeuvre abstraite je me raconte des histoires…

E.T. : Hier, avec les étudiants, on parlait de quelque chose et de toutes ces questions que la fille se posait… Je me disais « oui, je peux regarder le tapis de danse et me poser toutes sortes de questions aussi. » Ce n'est pas si difficile à faire en fait… C'est chouette aussi de susciter des réflexions.

C.B. : Oui, parce qu'on… J'avais une prof qui appelait ça « l'appétit sémiotisant » du spectateur[125]. Pour décrire ce réflexe de transformer ce que tu vois en signes et de l'interpréter.

E.T. : C'est l'opposé je crois de la méditation en fait…

---

[125] C'est une expression que Claudia Palazzolo utilisait fréquemment dans un séminaire autour du travail de Pina Bausch, suivi à l'Université Lyon 2 pendant mon année de licence 3, en 2009-2010.

C.B. : Oui, on peut voir ça comme ça ! Pour toi, *nicht schlafen* était un processus très différent des autres spectacles que tu avais pu faire avec Alain ?

E.T. : Oui je crois quand même. Surtout le début. Mais ça a à voir avec des nouvelles rencontres. En fait j'ai remarqué que je partageais beaucoup de valeurs avec les gens avec qui je travaillais avant, que j'ai senties par contraste : je sentais l'absence en fait. Ce n'est pas un jugement ou une comparaison, c'est juste que c'est arrivé, et je l'ai constaté. Sur l'idée d'improvisation ou de proposition, je sentais que ça démarrait plus lentement. Avec les autres, on avait travaillé longtemps… On était entrés dans un endroit très intéressant, on faisait des impros très longues, individuellement, en groupe ou à deux. Et je trouvais ça hyper intéressant. En fait on partageait vraiment. En voyant une personne chercher pendant presque une heure ou… C'étaient des impros de 40, 45 minutes. C'était vraiment intense et il y avait une vulnérabilité, une réalité dont tu pouvais témoigner, témoigner de la recherche de l'autre. J'appréciais beaucoup de pouvoir faire ça.

Et ça c'est quelque chose qu'on n'a pas vraiment partagé ici. On l'a partagé un peu d'une autre façon, avec la Deuxième. Et dans la nouveauté des propositions des nouvelles personnes. De nouveaux groupes toujours te permettent de te renouveler un peu plus, de moins tomber dans tes habitudes, mais de comportement, pas nécessairement dans ce que tu proposes. Oui il faut se re-positionner, c'est intéressant. Se retrouver [*rires*] Je sens aussi que c'est un groupe où je n'aurai pas — je ne sais pas si c'est une chose à rechercher, mais je le constate — je n'aurai pas, même si on restait dix ans ensemble je sens que je n'aurai pas l'intimité et la connexion que j'avais avec les gens de l'autre groupe, ça c'est sûr. Et c'est drôle parce que en fait, on est plus de mecs dans cette pièce, mais pourtant dans les autres spectacles, entre mecs, on était plus un groupe d'hommes. Donc c'est marrant de le constater. On était un peu plus « garçons » [*rires*] On avait un peu plus le même âge aussi. Avec l'autre groupe je sentais plus de jeu.

C.B. : Entre vous au quotidien ou sur scène, dans le travail ?

E.T. : Je dirais plutôt entre nous, et ça transparait du coup dans le travail, dans l'humour. Je sens moins ça ici. Ou alors j'ai changé aussi et c'est plus clair pour moi… Je crois qu'avant, quand je parlais des émotions sur scène, je parlais de la frustration, mais j'ai aussi ressenti plusieurs fois, ces derniers temps, des moments de vulnérabilité en fait. Surtout autour de la Quatrième. Deux fois quand j'étais en-dessous de la couverture, il y a des émotions qui me sont passées, pendant deux ou trois secondes, très fortes. Ça a aussi à voir avec ce qui se passe dans ma vie personnelle, il y a ma soeur et mon père qui sont morts, j'imaginais mon père qui voyait le spectacle, je me demandais comment… Et ça surgissait, très vite, deux ou trois secondes, très fort. Et puis ça repartait. Aussi un moment où, et je crois que ça a à voir avec la Deuxième Symphonie, en fait, ce dont Alain parlait pendant les projets passés, je crois que c'était la première fois que je le sentais, sur scène : l'idée d'être vivant, et de remplir cette vie.

C.B. : C'est une sensation de plaisir, de plénitude ?

E.T. : De plénitude oui, de plaisir c'est difficile. [*rires*] Il y a du plaisir mais… C'est plus quelque chose de l'ordre de « vas-y ! »

C.B. : D'entièreté ?

E.T. : Oui. D'absence de scepticisme, mais sur plusieurs niveaux : dans ses capacités, dans les possibilités, dans la beauté, dans le groupe. Mais ça n'a pas duré très longtemps [*rires*] Le scepticisme est revenu très vite. Mais c'est peut être aussi parce que personnellement je suis une personne assez, je crois, cérébrale. C'est ça aussi, dans toute la trajectoire que je cherche il y a un côté cérébral, qui je crois n'est pas négatif du tout mais… Je crois que j'ai un scepticisme envers ce qui est intéressant dans les émotions. Je crois que moi je vais plutôt au théâtre pour voir quelque chose d'intéressant que pour voir une émotion. Mais c'est aussi

avec le temps, avant c'était sans doute différent… Et encore une fois, quand je dis intéressant c'est plutôt la façon de traiter une image, ou…

C.B. : Ce n'est pas forcément intellectuel tu veux dire ? Ça peut passer par le sensoriel ?

E.T. : Le sensoriel oui. Et parfois le concept est important aussi. C'est lié à un concept et à son exécution. Parce que le concept en soi peut être chouette, mais la façon de le réaliser, qui reste ouverte et « ouvrante », importe aussi.

C.B. : Oui, le concept pour le concept n'étant pas non plus suffisant

E.T. : Surtout dans ce que l'on fait. La forme est toujours importante, on ne peut pas s'en passer. J'ai tendance à me méfier du fait de prendre la profondeur d'une expérience physique au plateau comme étant suffisante. Même si ça atteint évidemment. Ou comme outil de persuasion, de séduction. Mais j'ai remarqué aussi que… Je trouve ça en fait très intéressant, s'il y a assez de choses positives dans le sens où elles sont assez intéressantes ou fortes, ça ne me gêne pas du tout s'il y a des choses moins intéressantes ou moins fortes, parfois même cela se renforce.

C.B. : J'ai une question beaucoup plus pragmatique, au quotidien, comment t'entraînes-tu ?

E.T. : Techniquement ? Pas vraiment, je fais du yoga. Pour l'entrainement, la récupération, parce que ça fait juste du bien. Parfois je ne fais vraiment pas assez, j'essaie quand on a un *break* d'être un peu plus rigoureux, d'avoir une pratique proche de chaque jour, mais je n'y arrive pas toujours. Et en tournée, oui je… Je sens que la tournée est en train de devenir très longue. J'aimerais bien reprendre la corde à sauter mais… Je ne dis pas que c'est impossible mais… Le glisser dedans maintenant je ne sais pas. Si j'avais construit la *stamina* [endurance] et la force ce serait chouette mais… Là je ne me sens pas capable. Sans doute je le suis, enfin je veux dire on est souvent capables de beaucoup plus que ce que l'on croit.

C.B. : Et le yoga t'apporte quoi ?

E.T. : C'est une bonne façon de… replacer le corps, de le régénérer. Ça fait beaucoup. Tu peux le faire dans différentes intensités aussi, selon les jours et ce dont tu as besoin.

C.B. : Tu fait un type de yoga en particulier ?

E.T. : Non, je fais un mélange. Après ils sont liés hein, c'est plus une question de focus, sur l'enchaînement des postures ou sur le fait de les tenir, de les garder dans la durée. Ça dépend aussi de combien de temps j'ai, je suis assez basique en fait dans mon échauffement, voire très basique. Parfois je ne fais que des *downward-dogs* [chien tête en bas en français, adho mukha svanasana en sanskrit, l'une des postures de base du yoga, quel que soit le type de yoga]… Je fais un peu de pilates aussi, enfin j'ai commencé à faire du pilates et de la méditation aussi. Et ça c'est pas vraiment un échauffement, c'est surtout parce que je me dis qu'avec ce spectacle assez intense, enfin qui te secoue, physiquement et mentalement, il faut pouvoir aller se coucher, se relever et recommencer… Avec ce spectacle, retrouver un terrain neutre c'est important.

C.B. : As-tu des rituels que tu sais devoir faire avant de danser cette pièce ?

E.T. : Ces derniers temps [*rires*] il y a… C'est très simple, mais il y a quatre choses que je me dis. D'être assez conscient dans la bataille. De pouvoir lâcher aussi, de savoir se laisser aller, pour détendre dans les phrases, parce que je sens qu'il faut que je détende quelque chose. Pour le duo avec David, beaucoup dans le rythme et la dynamique, plus que sur la force. Et pour la Deuxième Symphonie, détendre aussi et trouver du désir. Ces quatre choses-là, j'ai peur que si je n'y pense pas avant de commencer, surtout le début et la

bataille, parce que si tu as une mauvaise expérience là, pour toi ou que tu l'impose à d'autres, ce n'est vraiment pas chouette. Ça peut te mettre dans un état mental qui n'est pas agréable. Si tu te fais mal, mais aussi si tu fais mal à quelqu'un d'autre. Je suis de plus en plus conscient de ça d'ailleurs. Mais peut-être que j'ai quand même bougé un peu la priorité vers le fait que ce soit agréable en fait. Enfin, qu'on en sorte avec une énergie qui ne soit pas désagréable. Avant j'étais plus focalisé sur ce que je croyais bon pour cette scène. Dans quelle énergie et qu'est-ce qui peut donner cette énergie.

Et ceci dit avec Russell [Tshiebua]… Avec lui il y a la plus grande tension. Et en même temps, ce sont les moments les plus forts de la bataille, les plus dynamiques, les plus intéressants de ce que la bataille peut être. Physiquement, dans le matériel, c'est dans ces rencontres avec Russell que je les ai traversés. Et en même temps je sens que c'est aussi les rencontres les plus… douteuses, où tu sens que… il y a autre chose aussi qui joue, et qui le rend plus « on a knife's edge », sur le fil du rasoir. Et moi je crois que ça ajoute à la force de ce que la bagarre peut être.

Ça me rappelle une chose que j'avais proposée, je n'avais pas hyper bien préparé… Au moment où on avait préparé, j'avais une idée de quelque chose, et c'était la graine, la semence d'un langage du corps que je crois je suis en train d'explorer de plus en plus. Et je n'avais pas vraiment travaillé sur le fait d'en faire quelque chose, donc au moment de présenter, j'étais là avec le micro et je disais « alors il s'agit de quelque chose de ce genre », et c'était une tentative pour parler et expliquer physiquement ce qu'était cette chose que je pensais potentiellement intéressante.

Mais je n'avais pas assez préparé, et je me sentais déçu par moi-même, et je me sentais tellement fragile que, [*il mime quelque chose qui dégouline vers le bas*] en le disant ça petit à petit je me suis écroulé et j'ai commencé à pleurer, et tout en le faisant je me disais « putain c'est chouette si j'arrive à m'accrocher à ça maintenant et à en faire quelque chose », de cet espace, de cet endroit-là. Si j'avais pu construire quelque chose avec ça, avec ces petites idées physiques mais aussi avec la réalité de ce moment-là… Si je pouvais l'analyser, le rendre formel et lui donner cette réalité.

Mais pour en revenir à la bataille, j'ai entendu d'autres personnes me dire la même chose, et je sens dans la bagarre, surtout dans les moments avec Russell, un peu de ça, ou du moins la possibilité d'incarner les signes de ça. Tu peux les agrandir, les retracer, les bouger, mais il y a… Oui, tu es en contact avec une énergie, pas forcément avec un état de rage, ou de combat mais avec une énergie, et voir comment tu peux peindre avec ça, sur le moment…

C.B. : Et cette énergie comment la décrirais-tu ?

E.T. : Moi je pense beaucoup à l'idée de friction. Même si j'aime bien la confrontation, quand ça bloque je n'aime pas, j'ai beaucoup de difficulté. Des gens m'ont dit que je bougeais énormément. Et ça m'a beaucoup surpris. Moi je cherche tout le temps, mais sans doute pour eux c'est l'inverse et ils me voient juste bouger les bras partout, moi au contraire c'est très clair ce que j'essaie de faire. Pour moi ce n'est pas un chaos, mais pour eux si, c'est là que je me dis que je ne suis pas vraiment conscient de tout ce que je propose ! Et de la façon dont les autres le reçoivent, le voient, de ce que ça leur fait. J'essaie d'être un peu plus conscient de ça, et aussi, je ne sais pas si c'est le mot mais, je me rends de plus en plus compte que pour les autres, c'est une situation inconnue aussi. Mais je sais que je ne suis pas facile. Ceci avec certaines personnes ça clique vraiment bien, facilement, physiquement. Mais je ne suis pas facile en duo je trouve, dans la bataille, avec David aussi. Je crois que c'est bien, mais ça a ses mauvais côtés. Et puis parfois même, dans le duo avec Romain [Guion] quand je tourne vers l'arrière et que je vois les autres en train de faire autre chose, ça peut vraiment m'atteindre, positivement ou négativement, je peux voir quelque chose que j'aime bien, ou quelque chose que je n'aime pas et là… ça m'affecte.

Entretien avec Frank Vercruyssen — 5 mai 2020

Cet entretien avec Frank Vercruyssen s'est tenu par visioconférence (pendant le confinement) mardi 5 mai 2020.

Claire Besuelle : Je voulais commencer par aborder avec toi la question du choix des textes, dont j'ai compris en me renseignant sur vos manières de travaillerai et en échangeant avec Damiaan De Schrijver que c'était un élément crucial dans votre processus de création. Comment relies-tu cet acte de choisir le texte au jeu en tant que tel ?

Frank Vercruyssen : Le choix, c'est une énergie primordiale dans notre existence en tant que collectif, et ça a beaucoup de conséquences. Déjà, parce que le fait qu'on assume ce choix garantit une sorte de passion sur le plateau, par rapport au texte. Personne ne nous oblige à monter tel ou tel texte, ni ne nous pousse à l'interpréter dans une certaine direction, du moins pas sur un niveau hiérarchique. On peut donc vraiment se laisser convaincre par la pièce qu'on va jouer. Ça va sonner un tout petit peu « zen », même si ce n'est pas le but, mais en fait, la pièce te dit « oui ». Et toi, tu confirmes ou tu ne confirmes pas, mais tu es totalement libre de dire oui ou non à cette question : « joue-moi ? » Ce choix, cette série de choix, c'est le seul paramètre qui existe et qui fait que notre répertoire est ce qu'il est. Et au sein du collectif, parfois, quelqu'un porte plus qu'un autre cette passion et toi, tu te laisse prendre par cet enthousiasme en lui faisant confiance.

Pour *Quoi/Maintenant*, la question était vraiment liée à des aspects pragmatiques aussi. Tous les quatre ou cinq ans, on doit postuler pour recevoir des subventions. En 2016 les commissions avaient changé, et il y avait une sorte d'atmosphère de vengeance contre certains groupes ou personnes du paysage culturel en Belgique, et nous on n'était clairement pas du bon côté. Ce qui fait qu'après une longue période où la vie de la compagnie allait de soi, tout était remis en question tout à coup, on n'avait presque plus d'argent. Bon, après le ministre, qui était un fan, a joué de son influence pour qu'on ait quand même une subvention. Mais au-delà de ça, c'est une ambiance, un paysage théâtral de plus en plus « suffoqué » en Belgique et en Hollande, notamment parce que les gens ne viennent plus voir du théâtre, il y a un vrai manque d'intérêt de la population, on se sentait de plus en plus marginaux.

Cette question est contenue dans le titre, et elle est sur deux niveaux : Quoi/Maintenant, au sens de « qu'est-ce qu'on va faire maintenant ? » Est-ce qu'on est encore les bienvenus sur un plateau ? Est-ce qu'on a encore un sens ? Comme *groupe*[126] de plus en plus âgé — qui ne se considère pas comme vieux, mais… *Dors mon petit enfant*[127] parlait de ça en fait. « Où sommes-nous ? » « Nous sommes bien, ici. » C'était presqu'une question, une forme de constat mais vulnérable et fragile, que d'oser dire « nous sommes à notre place ici. » Ok. Est-ce que c'est vrai ou est-ce que ce n'est pas vrai ? Si on dit ça à Anvers, à Bruxelles ou à Louvain, c'est beaucoup moins évident qu'à la Bastille[128]. C'était sans doute la première raison pour laquelle on voulait monter cette petite pièce.

Et puis Sarah avait vu la création de *Pièce en plastique*[129] à Berlin. On lu ça ensemble, et moi je me suis très vite rebellé contre. J'étais dans un état émotionnel et relationnel très fragile, et je me sentais mis à l'épreuve par la pièce. C'est quand même lourd ce que je dois représenter [*le personnage de Michael*], ce couple qui se fait chier, qui parle d'une façon très cruelle de leur situation. Et c'était hors de question que je joue l'autre [*le personnage d'Haulupa*], parce que ça c'était pour Damiaan [De Schrijver] : il vit l'art, c'est un grand amateur d'art… Et puis à un moment donné, j'ai eu un déclic et j'ai dit oui. Maintenant je ne comprends même plus pourquoi je disais non au début. Donc j'ai bien guéri [*rires*]. C'est une comédie tellement hilarante.

---

[126] Le terme de groupe pour qualifier une troupe, un collectif ou une compagnie est peu utilisé en français, mais je le conserve parce qu'il me semble qu'il dit vraiment quelque chose de la structuration du tg STAN et de la dynamique de création qu'il défend.

[127] La pièce de Jon Fosse qui constitue la première partie du spectacle *Quoi/Maintenant*.

[128] Au théâtre de la Bastille, à Paris, où le tg STAN est accueilli presque chaque saison.

[129] La pièce de Marius Von Mayenburg, deuxième partie du spectacle *Quoi/Maintenant*.

Ensuite on a travaillé comme d'habitude sur la pièce, parce qu'il y avait des parties qui étaient vraiment problématiques, donc on a adapté le texte à notre goût, et finalement je suis très content qu'on l'ait choisie parce que ça parle vraiment de choses importantes. Même si bien sûr on peut nous reprocher d'être encore dans une posture qu'on a adoptée très souvent, et qui est, si on résume : « on ne parle pas des fachos on parle des gens de notre côté, de notre monde et on les met en question. » En ce moment en Flandre il y aune remise en question très forte des plateaux trop blancs, de l'appropriation de la culture par des élites blanches et non représentatives de la diversité… Ce sont des sujets évidemment très importants, et dans ce contexte cette lame de fond que nous avons cultivée d'une forme d'auto-dérision de la gauche ou de la bourgeoisie progressiste, peut être perçue comme une manifestation de cette inégalité. Parce qu'on voulait parler de nous, c'est un outil qu'on a utilisé très souvent. Avec Bernhard, Tchekhov, Gorki, Schnitzler[130]… On ne montre pas les fachos, ni comment ils sont fachos, mais on va se montrer « nous », cette bonne bourgeoisie et toutes ses contradictions, en nous incluant dedans. Ça a toujours été notre attitude de ne pas parler d'eux, mais de parler de nous, à travers le choix des textes qu'on montait. Un journaliste a écrit récemment que peut être c'en était assez, je me questionne là-dessus…

On a fait ça au début parce que hurler, avec le poing en l'air, en disant « VOILÀ », ou verser du sang sur le public comme Artaud, ces actions « choc » pour bouger les gens ne marchaient plus depuis les années 70. Ce théâtre de formation ou d'éducation politique, c'était devenu ridicule. Nous, la génération des années 80 et 90, on a repoussé tout ce qui était de l'ordre du « point d'exclamation. » Tout passait par la remise en question, l'auto-dérision, et aussi le jeu.

Pour en revenir à *Quoi/Maintenant*, cette pièce appartient vraiment à cette tradition-là, et on peut questionner la démarche : est-ce que ce n'est pas un clou qu'on a tapé trop longtemps ou trop souvent ? C'est une très longue réponse à ta question, parce que beaucoup d'éléments ont joué dans le choix de ces deux pièces. Pourtant, elles sont venues, comme toutes les pièces viennent chez nous : elles se présentent, et nous on dit oui ou non. Ou moi je dis oui ou non, et quelqu'un d'autre dit, etc. Ce n'était pas différent.

D'un côté, on a une comédie très bien foutue, très piquante, avec un contenu politique vraiment top — et cette combinaison est sublime ; et de l'autre le petit poème fragile et vulnérable, pour nous présenter au public d'aujourd'hui et se poser la question ensemble : « est-ce qu'on a notre place ici ou pas ? » C'est pour ça qu'on a fait cette juxtaposition. On avait déjà travaillé comme ça avant, et c'est aussi ce que j'aime, ce hasard. Tu as deux pièces, et en fait les deux sont belles ! Donc on fait les deux ! Et les dramaturges peuvent trouver ou chercher des liens, et bien sûr il y a des liens parce que rien n'est gratuit, parce que cette énergie du choix dont on parlait tout à l'heure garantit qu'il y a des liens. Mais les raisons qui font que l'on dit oui sont vastes et ouvertes.

C'est aussi pour ça qu'on insiste pour toujours aller dans cet ordre-là : une pièce se présente, tu dis oui et tu la joues, plutôt que d'aller chercher une pièce *pour* défendre un contenu particulier. Là, *a priori* ça a une durée de vie beaucoup plus courte. Si tu dis oui à *Une Maison de poupée*[131] à un moment donné, c'est parce qu'il y a quelque chose dans ce texte qui résonne avec ta situation, parce que nous vivons dans ce monde-là et que nous ne pouvons pas nous extraire de cette réalité-là. Et sur le plateau ça a un sens politique, social ou familial, personnel ou émotionnel. Sinon tu ne dis pas oui.

C'est aussi ce qui fait la force d'un théâtre de répertoire. Dans cette remise en question du paysage théâtral flamand, il y a aussi une forme de mépris du répertoire. Des gens qui se foutent de Techkhov, qui veulent tout réécrire. Milo Rau qui a ses dogmes[132], qui trouve ça chiant de jouer Tchekhov tel quel, ou Simon Stone[133]… Beaucoup de metteurs en scène qui s'éloignent du répertoire, ou en tous cas c'est mon avis. Nous, nous sommes carrément à l'opposé. On croit profondément à la résonance universelle d'un

---

[130] Thomas Bernhardt, Anton Tchekhov, Maxime Gorki et Arthur Schnitzler sont des dramaturges que le tg STAN a souvent montés (déjà abordés par Damiaan De Schrijver dans son entretien, voir p. 77 du présent volume).

[131] Pièce de Henrik Ibsen, écrite en 1876, qui met en scène une femme, Nora, aux prises avec les carcans patriarcaux.

[132] Lors de sa nomination au NT Gent, Milo Rau a publié un manifeste de règles à respecter pour favoriser la diversité des sujets et personnes sur les plateaux. La règle n°4 interdit de monter l'adaptation de textes classiques intégraux. Le texte du manifeste est disponible sur le site du NT Gent : https://www.ntgent.be/en/manifest (consulté le 7.12.2020).

[133] Réalisateur, scénariste et acteur australien né en Suisse, qui a notamment collaboré ces dernières années avec le Toneelgroep d'Amsterdam (ITA).

Tchekhov écrit par Tchekhov. Bien sûr dans l'adaptation ou la traduction il faut aider le texte de temps en temps, pour se débarrasser des choses qui sont ringardes, ou datées, ou trop topographiques. On va jamais dire « samovar » ou « rouble » par exemple, mais ce sont des petites choses pour aider la pièce à résonner. On est vraiment des grands fans du répertoire comme c'est écrit.

C.B. : Pourrais-tu détailler la façon dont une pièce vous demande une certaine forme d'expression, un certain type de jeu ?

F.V. : Pour chaque pièce tu dois développer une stratégie, pour atteindre les têtes, les cœurs et les tripes du public. C'est toujours le même but. Tous les paramètres, tous les aspects de la création au service de ce but. Il faut réinventer — c'est un grand mot mais quand même c'est le cas — chaque paramètre du métier, définir en fonction de la pièce comment il faut parler, utiliser le dialecte ou la langue officielle ; comment il faut traduire ; transposer sur le plateau ; avec quels costumes, quels décors, quelles lumières… Et bien sûr le jeu lui-même. Est-ce qu'on choisit d'être très frontal ou au contraire de fermer un peu plus… Par exemple, *Trahisons*[134] c'était plutôt fermé, parce qu'on trouvait ça plutôt vulgaire de s'adresser tout le temps au public avec ce genre de thématique. *Quoi/Maintenant,* c'est écrit pour jouer frontalement, les personnages s'adressent littéralement au public. Il y a aussi des incohérences aristotéliciennes dedans : on saute dans le temps, il n'y a pas de transitions, sur une phrase, je te parle à toi, et la suivante, sans transition, je m'adresse à la bonne, *etcetera etcetera*. C'est une écriture post-moderne si tu veux, qui suggère que l'adresse public est indispensable. Et puisque nous sommes des comédiens qui trouvent ça plutôt évident, le choix est facile. Je ne sais pas comment on aurait pu jouer cette pièce fermée.

Le choix de faire « beaucoup avec rien » était assez évident aussi. Il n'y a presque rien sur le plateau, sauf quelques exigences de l'auteur qu'on veut respecter. Par exemple, pour la douche, c'est bien que Jolente [De Keersmaeker] soit vraiment mouillée, donc : comment on va faire en sorte qu'elle le soit, est-ce que c'est complètement à vue, ou pas… C'est bien aussi qu'il y ait une suggestion de nudité pour le petit [*Vincent, le fils d'Ulrike et Michael, joué par Damiaan De Schrijver*] à un moment, donc comment on va résoudre ces exigences de l'auteur que l'on considère indispensables. Et bien sûr il y en a d'autres qu'on ne trouve pas indispensables et qu'on ne mettra pas en œuvre, mais l'ensemble de ces décisions est au service d'une même stratégie. Pourquoi on pense que Jolente doit être mouillée : parce qu'on pense que ça va mieux atteindre les têtes et les cœurs des gens !

Et puis tu as un va et vient esthétique entre les membres du collectif. Entre nous quatre, le créateur lumière et la costumière, il y a un échange permanent. An [D'Huys, *la costumière*] nous connaît depuis trente ans, elle a fait cent ou cent cinquante spectacles avec nous ! Et ensemble on développe l'esthétique du spectacle. Ici une certaine froideur était nécessaire, d'où l'acier de la cuisine, c'était la suggestion de Damiaan. Et lui et Jolente voulaient aller encore plus loin, on en est arrivés à cette bâche de plastique transparent, qui pouvait permettre de suggérer la nudité sans vraiment être dans l'exposition directe…

Et puis il y a le jeu : comment être sur le plateau. Comment on fait : grand ou petit… C'était clair qu'il y avait beaucoup de paramètres de la comédie dans la pièce, des ressorts sur lesquels on pouvait s'appuyer. Le jeu est plutôt grand par conséquent. C'est maintenant une sorte de réflexe automatique que nous partageons par rapport aux textes ou à la mise en scène.

Pour *Quoi/Maintenant*, on a travaillé de la même manière qu'on le fait depuis *L'Ennemi public*[135] en 1993. Ce que ça veut dire, c'est qu'il n'y a pas de mise en scène : il n'y a que les corps qui parlent, et les petites actions qu'il faut faire. *L'Ennemi du peuple* était la première pièce où on avait pris ça à la lettre : il y avait juste un celle de lumière de perdre et des corps qui parlent en fait. *Quoi/Maintenant* fait partie de ces

---

[134] *Trahisons* est une pièce du dramaturge et écrivain anglais Harold Pinter, écrite et créée en 1978. Le tg STAN monte la pièce en 2011 (2014 pour la version francophone), de et avec Robby Claeren, Jolente De Keersmaeker et Frank Vercruyssen.

[135] *JDX, a public enemy,* d'après Henrik Ibsen, est une création du tg STAN de 1993 (1995 pour la version francophone), de et avec Jolente De Keersmaeker, Sara De Roo, Damiaan De Schrijver, Frank Vercruyssen et Natali Broods (ou Tine Embrechts ou Annette Kouwenhoven ou Stijn Van Opstal ou Mieke Verdin). Le titre français de la pièce est *Un Ennemi du peuple*, d'où l'utilisation des deux titres par Frank Vercruyssen.

productions. C'est autre chose avec *La Cerisaie*[136] ou *Les Estivants*[137], où la mise en scène est plus élaborée. On pourrait jouer *Quoi/Maintenant* avec un sceau et une assiette de spaghetti en fait. Sans aucun problème. C'est dans ce sens-là que ça joue.

Et la traduction compte : on a voulu créer un univers un peu bobo, ce qui veut dire que le dialecte n'est pas le bienvenu. Ce n'est pas du « pouêt-pouêt Feydeau » ou des choses comme ça. C'est un peu plus *classe*, si tu veux. Mais c'est aussi quotidien, ce n'est pas du Racine, donc il fallait trouver un équilibre. La langue que nous utilisons c'est du français ou du néerlandais simple et direct, mais avec une dimension *classe*. Ce sont des bobos, des riches : on va faire passer cette dimension des personnages par le choix de la langue qu'ils utilisent, sans le souligner outre mesure. Et ça conditionne bien sûr le jeu.

Je ne vais pas jouer un médecin, au sens où je ne vais pas chercher un personnage avec des tics de médecin ou des choses comme ça. Ce sont des paramètres, ou des outils dont nous ne nous servons pas, ça ne nous vient même pas à l'esprit, c'est juste absent dans notre réalité. Il y a une approche de jeu globale qui caractérise tous nos spectacles, et à l'intérieur de cela, parfois c'est moins adressé au public, parfois c'est plus élégant, parfois le fil entre jeu et personnage, entre comédien et personnage… Avec *Platonov*[138] je vais moins montrer que je suis en train de jouer un personnage qu'avec le Diderot de Damiaan qui ne parle que de ça[139]. Mais ce sont les grands paramètres dans notre bulle, et cette bulle est bien définie, tu vois.

C.B. : Cela me fait penser à une phrase de l'entretien que tu avais eu avec Keti irubetagoyena où tu disais « ne jamais jouer un personnage mais permettre au spectateur d'en voir un ». J'aimerais te demander de préciser ce que tu entendais par là, et plus encore comment tu fais pour trouver cet endroit de jeu ?

F.V. : Je dirais d'abord qu'il y a une approche globale et commune au tg STAN. Que l'on a décidée collectivement, ce n'est pas un choix personnel. Et à l'intérieur de cette approche, en tant que comédien, je peux varier les curseurs, mais jamais en sortir. Par exemple, si on a collectivement convenu que la meilleure façon de jouer *Trahisons* c'est en fermant le rapport au public, je ne vais pas sortir et faire « pouet-pouet » en revendiquant que c'est ma liberté de comédien de le faire, ce qui serait un choix un peu con, mais… Je me souviens d'un remplaçant de Pétrine dans *Platonov*, un comédien splendide, mais il a commencé à inventer du texte. Et pour nous c'était impossible, on a dû en parler ensemble après.

Autre exemple, les *Antigone*[140] d'Anouilh et de Cocteau. On a monté ce spectacle à l'époque où Le Pen père était en train de monter. Moi, comédien [*Frank Vercruyssen jouait Créon*], je jouais vraiment la carte populiste. Je voulais vraiment convaincre les gens ! [*il commence à parler « en Créon »*] « Putain, j'ai quand même raison, c'est une garce qui doit se taire et quelqu'un doit la faire taire ! » Et les gens peuvent se dire : « Ah ouais, il n'a pas tort… » Ce sophisme piège les gens, et la façon dont je le jouais faisait qu'au lieu de se dire : « C'est un gros connard de droite », le doute pouvait vraiment les saisir. On avait joué sur les mécanismes même de ce que font les populistes pour convaincre les gens : dire des choses dont on ne peut nier la vérité. « Oh il y a beaucoup de soleil dans le ciel, donc tous les marocains dehors ! » Et tout à coup Antigone devient chiante. Donc là, pour servir ce choix, je ne vais pas *montrer* aux gens à quel point je trouve le personnage de Créon con, ringard ou réactionnaire. Au contraire je vais vraiment le défendre, et pour faire ça, je ne vais pas montrer que je suis en train de jouer un personnage.

---

[136] Pièce d'Anton Tchekhov, création par le tg STAN en 2015, de et avec Evgenia Brendes, Robby Cleiren, Jolente De Keersmaeker, Lukas De Wolf, Tessa Friedrich, Bert Haelvoet, Minke Kruyver, Scarlet Tummers, Stijn Van Opstal et Frank Vercruyssen.

[137] Pièce de Maxime Gorki, création par le tg STAN en 2010 pour le spectacle en néerlandais, de et avec Marjon Brandsma, Robby Cleiren, Jolente De Keersmaeker, Sara De Roo, Damiaan De Schrijver, Tine Embrechts, Bert Haelvoet, Minke Kruyver et Frank Vercruyssen. Le spectacle en français est créé en 2012, de et avec Robby Cleiren, Jolente De Keersmaeker, Sara De Roo, Damiaan De Schrijver, Tine Embrechts, Bert Haelvoet, Minke Kruyver, Frank Vercruyssen et Hilde Wils.

[138] Personnage éponyme de la pièce d'Anton Tchekhov. En 1998, le t STAN monte *Point Blank* d'après le texte de Tchekhov, de et avec Gillis Biesbeuvel, Cristina Bizarro, Dinarte Branco, Jolente De Keersmaeker, Sara De Roo, Tine Embrechts, Günther Lesage, Tiago Rodrigues, Adriaan Van den Hoof et Frank Vercruyssen.

[139] *Du serment de l'écrivain du roi et de Diderot*, création d'après Denis Diderot, Polycoproduction tg STAN, de KOE et Discordia, 2001 pour la version en néerlandais, 2003 pour la version en français, de et avec Matthias de Koning, Damiaan De Schrijver et Peter Van den Eede.

[140] *2 Antigone,* d'après les textes de Jean Cocteau et Jean Anouilh, création par le tg STAN en 2001 pour la version française, 2003 pour la version anglaise, de et avec Natali Broods, Jolente De Keersmaeker, Tine Embrechts, Tiago Rodrigues et Frank Vercruyssen.

C'est la même chose quand je vais tout faire pour faire croire aux gens que je suis amoureux de Jolente, quand elle joue Varia dans *Les Estivants* de Gorki. Là je ne vais pas dire aux gens que « c'est que du jeu. » Mais pour d'autres pièces, on peut montrer que c'est du jeu *et* ça va améliorer la tragédie — et quand je dis tragédie, je veux juste dire l'objectif de la pièce. Par exemple si l'objectif c'est de faire pleurer. Si tu rigoles parce que tu penses que ça marche, et que les gens pleurent en effet, alors on y est. Si tu penses qu'être mélo ça va marcher, vas-y.

Ça n'a par contre rien à foutre avec l'idée de « je me perds dans mon personnage. » C'est juste une stratégie : vraiment faire semblant que tu as inventé le texte que tu es en train de dire. Et en ce sens on est des enfants de Stanislavski, c'est vraiment la base de tout, en tant qu'étudiants pendant notre formation et après. Mais on est aussi des enfants de Brecht, mais pas d'un Brecht qui exclut catégoriquement que par moments tu tombes ensemble avec ton personnage, et que tu sens vraiment ce que tu dis. Ce n'est pas défendu de ne pas être épique, tu vois ce que je veux dire ? C'est vraiment notre école de pensée.

Je peux vraiment me perdre dans les lettres de Büchner[141], parce que je pense que vraiment, il a écrit ça pour moi. J'y adhère à 100% et je vais le vendre comme si c'était vraiment moi qui l'avais écrit. Mais après, je peux aussi dire en le jouant : ça, c'est ce que *lui*, il a écrit, pas moi. Et cette contradiction est très très chouette parce que c'est aussi l'humain, si tu veux. Et c'est à la base de la culture de notre théâtre occidental. Cette « suspension of disbelief[142] » : savoir que tu mens, mais quand même mentir honnêtement. C'est trop beau ! Dans *En Quête*[143], au début je disais : « parfois je vais prétendre que c'est moi qui l'ai vécu, et parfois je vais dire "il" ou "elle". » Et je racontais ces histoires, mais dans les deux cas de figure on me disait : « je ne savais pas que tu… ». Pourtant je leur avais dit que j'allais mentir ! Ce jeu-là est complètement bienvenu dans notre équipe.

D'ailleurs les disputes de couple dans *Quoi/Maintenant* sont basées sur cette possibilité : on peut vraiment se disputer sur le plateau en tant que couple, parce que le texte lui-même tacle le réalisme de la situation. Ulrike hurle sur Michael et tout à coup parle au public, et dit : « on a eu des problèmes avec lui. » C'est la même chose avec le personnage de Damiaan [Haulupa], qui est *vraiment* un gros connard qui a raison ! On n'a pas à nier ça, ce que ce personnage dit à propos de l'hypocrisie de la bourgeoisie, d'aller recruter des top-modèles en Afrique ou d'acheter des fringues qui coûtent trente années de vie… Il a raison ! Ça ne veut pas dire que tu dois montrer, en tant que comédien, que le personnage est un méchant, au contraire il faut vraiment être *avec* lui. Avec le risque que les gens soient fâchés contre Damiaan. On joue avec ce risque. Si tu veux, tu peux appeler ça incarnation. Dans notre tête ce n'est jamais le cas.

Moi je ne joue pas de personnage, je joue mon texte. Seulement parfois je vais jouer le jeu et faire semblant que c'est vrai, parce que la stratégie le demande et que c'est efficace. Après, on a des egos bien sûr, on veut montrer qu'on est bons comédiens ! Ce côté pute dans un comédien existe et il est indispensable. Mais ceci dit notre existence est seulement là pour montrer au public combien le texte est fantastique. On a découvert un objet, on veut partager cet objet avec le public et on espère que notre façon de le faire aide à cette découverte. Il n'y a rien d'autre qui existe. Et en même temps oui, on veut plaire et être aimé. Un ami comédien disait quelque chose la semaine dernière que j'ai trouvé très intéressant : il disait qu'un comédien c'est un livreur de pizza. Les gens veulent juste la pizza, donc celui qui livre… On s'en fiche ! Ça donne un coup à l'ego, bon… Mais disons alors qu'on crée la scène d'un film érotique, où le livreur de pizza [*rires*] va baiser celle qu'il livre, et peut-être que là, on approche à la vérité du comédien. On ne baise pas bien sûr mais on crée peut-être ce truc érogène. Pourtant, au fond, c'est la pizza qui compte. Un comédien qui se met devant la pizza, c'est problématique. C'est la question de l'humilité, qui est pour moi une des qualités

---

[141] Georg Büchner est un auteur allemand, figure du romantisme germanique du XIXème siècle. En 1991, le tg STAN monte *Het is nieuwe maan en het wordt aanzienlijk frisser*, d'après Georg Büchner et Thomas Bernhard, un spectacle de et avec Willy Thomas et Frank Vercruyssen, avec la collaboration de Jolente De Keersmaeker. En 2018, Frank Vercruyssen donne une série d'ateliers dans différentes écoles d'art dramatique, dont le TNBA, autour du théâtre de Büchner.

[142] Selon la formule de Samuel Coleridge, qui dans un texte de 1817 intitulé *Biographie Literaria*. En français, l'expression est traduite comme « suspension consentie de l'incrédulité », « trêve de l'incrédulité » ou « suspension délibérée de l'incrédulité ». L'expression cherche à nommer l'opération mentale des lecteur·rice·s ou des spectateur·rice·s qui acceptent de vivre une fiction comme s'il s'agissait de la réalité.

[143] *En Quête*, d'après de textes de Max Frisch, Raymond Carver, Hanif Kureishi, Haruki Murakami, Jamal Naji et d'autres, création du tg STAN, première en néerlandais : 2003, première en anglais en 2004, première en français en 2004. Montage des textes et dramaturgie : Jolente De Keersmaeker, Frank Vercruyssen et Thomas Walgrave. Jeu : Frank Vercruyssen.

primordiales du comédien. Je dis toujours aux étudiants, il faut toujours avoir les deux extrêmes présents dans ta réalité : l'intégrité, l'émotionalité qui te pousse à vouloir montrer comment Paul Éluard ou Tchekhov ou je ne sais pas qui d'autre est sublime… Mais aussi, de l'autre côté : regarde comment je joue. Quand on a que ça, c'est un peu nul parce que ça donne du clown gratuit, mais quand on a que l'autre c'est nombriliste aussi.

C.B. : Tu veux dire, si je te comprends bien, que quand tu joues, ces deux intentions sont présentes à ta conscience ?

F.V. : Je m'appuie énormément sur l'idée de *paradoxes* du comédien, mais en fait il y en a plusieurs ! C'est ce qui rend le jeu passionnant : on est toujours à la recherche d'un équilibre entre des contraires qui coexistent. La pute et l'intègre : ensemble sur le plateau, indispensablement liés l'un à l'autre. S'éloigner de l'illusion, ou de la réalité, ou du vrai, oui ! *Mais* pour s'approcher du vrai. Et c'est une constante dans notre travail, ce jeu avec l'illusion. Mais le but n'est pas de s'en ficher, parce qu'on aime les textes qu'on monte. On espère qu'en s'éloignant on s'approche de leur vérité !

Parfois quand j'anime des auditions pour les écoles de théâtre françaises, je suis encore surpris. Les candidats arrivent énormément préparés. Des scènes bétonnées. En Belgique, ils trouvent à peine l'entrée de la salle [*rires*]. C'est cliché mais il y a du vrai. Dans ce cas-là, la seule chose que j'essaie de faire, c'est d'enlever toutes ces couches un peu sclérosées pour trouver une réalité en dessous. À la Manufacture à Lausanne[144], on travaille toujours en groupe de 12 ou 13 personnes, et tous les autres voient le travail. Quand je dis : « Bon maintenant tu t'en fous complément de ton bazar-là, tu dis juste ton texte, et tu t'en fiches », tout à coup c'est beaucoup mieux. Et tout le monde voit ce paradoxe. Ils voient l'oxygène que tu crées entre toi-même et le texte, et ils sentent que c'est l'oxygène auquel le public aspire, parce que c'est là qu'il va trouver sa poésie. Si tu suffoques la performance ou le spectacle, le public ne peut plus respirer. Il va te dire : « oui, tu es génial, oui Créon est un con ! » Mais il ne respire pas. Si notre théâtre est apprécié, je crois et j'espère que c'est pour cette raison, parce qu'on laisse de l'oxygène entre l'auteur, la fable et le public.

Tout ce que je viens de dire s'inscrit dans cette philosophie. Ne pas « jouer un personnage » en fait partie, même si depuis la salle tu vois un dialogue entre deux comédiens qui y vont à fond. Disons que le cliché de Stanislavski, c'est que tu as l'évolution affective du personnage et que le travail du comédien c'est de s'adapter à cette évolution pour l'incarner en détails. Notre philosophie, enfin notre famille de pensée, c'est de dire : ok, tu as cette évolution et tu la connais vraiment bien. Mais tu as aussi *ton* évolution à toi. Et parfois, ça tombe ensemble, parfois tu crées une distance. C'est cette liberté qui fait qu'il y a de l'oxygène.

Si on aime cette façon d'aborder le plateau, c'est aussi parce que si tout se passe bien, les gens reçoivent deux cadeaux : le mythe à travers ce qui est dit, mais aussi la vie du comédien, qui montre qu'il connaît son texte par cœur et cet aveu garantit l'illusion encore plus.

Un grand compliment que j'ai pu recevoir, c'était après *Scènes de la vie conjugale*[145], je bois du cognac, toute une bouteille. Juste après je dis : « c'est du thé. » Pendant la scène on y va à fond, et juste après on détruit cette illusion pour construire un autre rapport au public, et c'est le mariage de ces deux choses qui crée la tension. Quelqu'un m'a dit après une représentation : « tu m'as dit que c'était du thé, mais j'étais quand même convaincu que c'était du cognac ! » Et ça, disons que c'est l'objectif.

J'ai vu *Bérénice* de Gwenaël Morin — que j'adore, mais là, un des acteurs jouait vraiment la rigolade avec son personnage. Quand je vois ça, je me dis toujours : « mais alors ne le joue pas ! » Personne ne te demande de le jouer, si tu fais tout en dérision, si tu ne crées que de la distance et que le résultat n'est pas que moi, spectateur, je pleure ! Par contre, si tu fais exactement la même chose mais que je pleure à gros bouillon, alors tu as bien réussi ton truc ! Mais si tu veux faire rire les gens avec Racine et *Bérénice*, alors ne

---

144 La Manufacture est la Haute École en Arts de la Scène de Lausanne, institut de formation et de recherche pour interprètes en théâtre et en danse, metteurs en scène et chorégraphes.

145 Création du tg STAN d'après le scénario d'Ingmar Bergman, de et avec Frank Vercruyssen et Ruth Vega Fernandez, en collaboration avec Robby Cleiren, Bob Cornet, Jan Deca, Jolente De Keersmaeker, Mariet Eyckmans, Karin Vaerenberg, Renild Van Bavel, Jan Vancaillie et Thomas Walgrave. Création en 2013.

le fait pas. Ce n'est vraiment pas le but, même si bien sûr on peut prétendre le contraire ! Pour moi, en toute humilité, non.

Parfois, les gens qui confondent STAN avec ce genre d'attitude désinvolte… Ils se trompent. Ce n'est pas notre objectif d'éviter la tragédie.

C.B. : Tu dis « jouer un texte » et non un personnage et le respect du texte et de ce qu'il porte est très présent dans ton discours. Quelles sont tes techniques pour travailler ce texte ?

F.V. : Déjà, j'écris le texte, c'est-à-dire que je le tape pour tout le monde. Je suis le secrétaire de la compagnie [*rires*]. À 14 ans j'ai appris à taper, et depuis le début de la compagnie j'ai toujours créé les copies de travail de chacun. C'est quelque chose qui me passionne beaucoup : choisir la police qui est juste, le fond, la mise en page qui est juste, c'est quelque chose que j'adore faire et j'y mets beaucoup d'exigence. Je l'adapte pour chaque spectacle. Après avoir fait ce travail-là, il me faut juste un coup de pouce et je le connais par cœur.

Si tu me donnes un bouquin de Corneille maintenant, et que je dois l'apprendre, je vais avoir du travail… Mais si j'ai déjà travaillé six semaines sur la traduction et que je l'ai transcrit après, j'ai une sorte de mémoire visuelle qui rend l'apprentissage très évident. La seule difficulté qui peut se poser c'est que je me trompes dans la version qu'on a finalement décidée [*rires*] ! Parce qu'il y aura eu tellement de discussions et de versions successives que ça peut être confus. Mais voilà, pour moi c'est un travail assez simple en fait. C'est juste du taff. Après, chacun reçoit quelque chose par ses parents [*rires*], et on travaille avec. Moi je suis de l'école « facile », mais Damiaan par exemple est de l'école « dure » : il doit bosser comme un fou pour apprendre… Après ça n'importe pas sur le jeu, c'est toujours sur le plateau qu'on donne les prix, comme on dit chez nous [*rires*].

C.B. : Et ce passage au plateau n'a lieu que très peu de temps avant la première, c'est votre marque de fabrique. Qu'est-ce que cela permet en termes de jeu ?

F.V. : Disons qu'il y a deux grandes… Comment dire… Ce ne sot pas vraiment des « raisons », ce n'est pas le mot juste… Si on fait les choses comme ça, c'est parce qu'on n'arrive pas à faire semblant d'avoir un spectacle sans les gens. On n'est pas capables de faire ça. J'ai des bons copains et copines dans le métier, qui ne font que ça : six semaines à filer dans la salle, en jouant pour de vrai, en évoluant dedans. C'est un train qu'on n'a pas pris, nous. Ça a des avantages, sans doute : ils peut-être développent des choses que nous n'aurons jamais imaginées possibles.

Mais moi je ne sais pas comment faire *pour de vrai* si les gens ne sont pas là… Je ne vais jamais pouvoir te dire *pour de vrai* « je t'aime », si c'est mon texte, si les gens ne sont pas là. Je suis juste incapable de le faire, je suis trop timide. Tandis que quand les gens sont là, il y a une sorte de légitimation qui fait qu'on peut y aller. Donc je me cache, jusqu'à la première, c'est clair. La nécessité de mon tempérament, et de celui des autres bien sûr, a fait qu'on a choisi de travailler comme ça. Pour moi, le métier c'est comme un petit sac à côté de toi, et il faut que tu te demandes ce que tu dois mettre dedans pour être beau, heureux et libre sur un plateau. Chaque personne a ses réponses. Et parfois, pas mal de réponses sont communes, et ça veut dire qu'on peut facilement travailler ensemble. Si dans ton petit sac il y a : « je dois faire semblant pendant six semaines pour de vrai avant de pouvoir monter sur le plateau », alors nos sacs ne sont pas très compatibles. Ce petit sac fait aussi que la dernière semaine, ce temps de purgatoire sur le plateau, est très différente pour chacun·e chez nous : chacun aura des besoins différents. Mais bon, globalement, le premier paramètre qui a déterminé cette façon de faire, c'est qu'on ne peut pas jouer pour de vrai *sans* public.

Le deuxième est presque pragmatique. Notre tradition en tant que compagnie, c'est qu'on a pas de lieu. On a une salle de répétition mais il y a juste une table dedans : on va pas se mettre debout et faire semblant qu'on joue autour de cette table. La conséquence c'est que le plateau n'est disponible que très tard. Il n'y a pas un théâtre qui te donne le plateau pendant 4 semaines avant de jouer : une semaine c'est déjà énorme. Parfois on a juste eu quatre jours ! Ça veut dire qu'on imagine énormément de choses, et on n'a que

peu de temps pour vérifier si ces fantasmes étaient justes ou pas, avec l'équipe technique, qui sait qu'on doit foncer sur ces derniers jours-là.

Bien sûr il y a des choses qu'il faut décider plus tôt : un sol, un tapis, des rideaux… Ce sont des fantasmes esthétiques qu'on développe autour de la table, et parfois il faut prendre des décisions en amont quand même. Il y a quand même quelques exceptions, sur certaines productions. Par exemple pour *La Cerisaie,* parce qu'on travaillait avec une équipe très jeune dont cinq comédiens sortaient juste de l'école. Là, on a pensé avec Jolente [De Keersmaeker] qu'il fallait quand même vérifier davantage que les deux jours qu'on avait dans le théâtre juste avant la première. Donc on a loué une salle où on a créé la mise en scène une semaine avant. Mais c'est une exception…

Une autre exception, ce sont les pièces où la danse intervient. Par exemple pour *Move (on)*[146], le spectacle qu'on est en train de créer, les interprètes viennent non seulement de différents pays donc il y a différentes langues parlées ; mais ils viennent aussi de différents métiers, il y a des danseurs notamment. Et bien pour ce spectacle, on a fabriqué un plateau chez nous, dans la salle de répétition, avec un tapis de danse, et Jolente et les danseurs y étaient tous les jours, parce qu'il fallait développer un truc dans la danse, et la danse ce n'est pas possible de travailler comme on le fait. On ne peut pas faire semblant de danser, mais on ne peut pas juste discuter de ce qu'on va danser. Idem pour la danse du troisième acte de *La Cerisaie*[147], ils ont travaillé comme des bœufs parce que Jolente ne supportait pas de se contenter de quelque chose de passable. Elle voulait quelque chose de vraiment beau et ils ont travaillé dur. Et c'est vrai que quand on a collaboré sur *Quartett*[148], Anne Teresa [De Keersmaeker] avait une approche un peu différente hein ! [*rires*] Pour Cynthia [Lœmij, la partenaire de Frank Vercruyssen] c'était vraiment un *brain fuck* [un foutoir] dans sa tête : il fallait qu'elle elle danse à fond, mais le texte moi je le disais sans m'investir du tout, comme un bottin de téléphone… Elle se demandait comment elle allait pouvoir y arriver ! Et s'ajoutait l'impatience de Anne Teresa, qui disait : « mais tu vas jouer ça comme ça ? » « Non non bien sûr je ne vais pas jouer ça comme ça ! Oui oui, ne t'inquiète pas ». Quand Jolente me voit jouer comme ça deux jours avant la première, elle n'est pas inquiète. Enfin, elle est inquiète bien sûr, parce que c'est deux jours avant la première ! Mais elle ne se pose pas de questions à propos du vrai. Elle sait que je vais le faire. Que je vais offrir un truc. Peut-être que ce ne sera pas bien, mais je vais offrir un truc.

Mais c'est un autre paradoxe en fait. Le jeu d'un comédien c'est toujours un mariage entre les qualités et les défauts de cette personne. Moi je suis trop timide pour jouer pour de vrai, donc j'ai développé une méthode en fait [*rires*]. La façon dont la compagnie joue et crée résulte des qualités et des défauts des membres qui font la compagnie ! Complètement ! Je trouve ces paradoxes vraiment indispensables. Si je te dis : « oui c'est comme ça qu'on travaille et c'est la bonne façon », alors là on déborde et on n'est plus dans ce paradoxe, entre oui et non, entre « est-ce que j'ai raison, ou pas du tout ? », entre « Est-ce que c'est n'importe quoi ce que je raconte, ou pas ? » Même si on est convaincu de sa philosophie, ces deux choses doivent être présentes dans tous les aspects du métier. Sinon ton humilité sort par la porte et tu commences à prétendre que tu sais. Et alors Socrate te dit « ben non, ça va pas. » Et c'est vraiment une quintessence dans notre métier. Quand un comédien passe une étape, due à je ne sais pas quoi, dans son parcours, par exemple Al Pacino ça se voit, il est devenu complaisant. D'autres sont déjà comme ça, dès le début. James Wood, chaque plan qu'il tourne il dit : « ça c'est un oscar c'est clair. » Il te dit « regarde comme j'ai réagi là, c'est quand même sublime non ? » C'est ça ce qu'il joue ! C'est affreux !

Pour moi, ces paradoxes doivent être présents et c'est un peu la clé. Si tu analyses notre métier d'une façon théorique et dramturgique tu vas voir apparaître ces paradoxes tout le temps. Entre oui et non, vrai et pas vrai, mensonge et honnêteté, grand et petit… Entre baroque et dépouillé… Entre le bordel et la netteté… Les paradoxes sont omniprésents dans notre approche, et dans ce qu'on donne à voir.

---

[146] *Move (on)*, spectacle du tg STAN en collaboration avec tou·te·s les interprètes, le but étant de réunir des personnes venant de pratiques différentes autour de questions essentielles et d'un corpus de textes issus de la littérature arabe. Spectacle de et avec Btissame Bourrich, Evgenia Brendes, Jolente De Keersmaeker, Olga Mouak, Atta Nasser, Haider Al Timimi, Youness Khoukhou, Frank Vercruyssen et Gustavo Vieira, première en février 2020.

[147] *La Cerisaie*, d'Anton Tchekhov, création par le tg STAN en 2015, tous les détails en note

[148] *Quartett* d'Heiner Müller, de et avec Cynthia Loemij et Frank Vercruyssen, en collaboration avec Anne Teresa et Jolente De Keersmaeker (tg STAN et Rosas). Première en 1999, reprise en 2019.

C.B. : Je voulais te poser la question de ta préparation au jeu : qu'est-ce que tu fais avant de jouer ?

F.V. : Elle est *people* ta question là [*rires*]. J'attends. J'attends que ce soit l'heure, et je trouve ça très chiant. Je vérifie le plateau : que tout est en ordre. Et j'essaie de ne pas m'envoler, de rester là. On n'est pas de l'école de pensée qui considère qu'il y a une bulle dans laquelle il faudrait entrer, pour « devenir quelqu'un d'autre ». Ça n'existe pas chez nous. Par contre, la détente… On peut appeler ça paresse, on peut appeler ça « être disponible » [*rires*]

Ce n'est pas quelque chose dont on est si fiers que ça mais on vient d'une école de comédiens qui se rebellaient contre le « bien foutu » : des beaux comédiens, avec des corps beaux, de belles postures, une marche fantastique, un geste sublime… Nous on était juste des andouilles sur le plateau qui fumaient comme des cheminots ! C'était notre façon de refuser. Pas d'échauffement, pas d'exercice de voix, non, rien du tout. On fumait. C'était ce « cool » des années 90 quoi [*rires*] Maintenant, on peut vraiment le mettre en question, parce qu'on perd nos voix ! Il y a quand même des choses dans la manière classique d'aborder le travail qui ne sont pas dingues, qui sont même plutôt intelligentes… On le sait bien, mais c'est pour situer d'où nous venons.

C'était un combat nécessaire. On a donné la place à beaucoup de comédiens après nous, qui méritent d'être sur le plateau même s'ils sont gros ou moches ! Philip Seymour Hoffman dans les écoles classiques il n'est pas bienvenu ! Anne Teresa [De Keersmaeker] elle a vraiment ajouté ça aussi au paysage en danse : qu'on peut danser en ayant un corps étrange, qui ne correspond pas aux canons de la ballerine parfaite… Dans *Ottone Ottone*[149] dans les années 80, c'est un spectacle magistral et tu vois son copain de l'époque qui travaillait aux Docks ! Et puis ensuite à l'école[150], elle a admis des gens qui n'étaient vraiment pas des danseurs classiques, mais qui ajoutaient une couche de sublime et de génie… Donc c'est bien sûr dans cette lignée, qu'il faut continuer à défendre, qu'on s'inscrivait. Le revers de ça, c'est qu'on n'est pas très entraînés.

Bon, mais si on réfléchit sérieusement à la question de la préparation, c'est que… Il faut être ouvert au moment. Ça découle de nos choix quant à la façon de faire, et de l'idée que tu peux préparer ton truc autant que tu veux, tu ne peux jamais anticiper comment le public va te dire de le faire. Le public et le moment te communiquent quelque chose sur *comment* tu dois le faire. Tout ce que tu dois faire, c'est être bien préparé au niveau dramaturgique, et garder ouvert ces pores [*il se touche le bras*] pour savoir écouter le moment et agir. Tu peux imaginer ce que c'est que de nager dans une piscine, mais quand tu sautes, la piscine va te parler tout le temps ! Et après trois secondes, tu vas avoir appris beaucoup plus que pendant tes six semaines de préparation.

Nous, on ne croit pas dans le fait de sauter dans la piscine avant la première. On a peur de mourir pendant la répétition, de devenir ennuyeux et morts. Si toi tu crois que c'est possible, alors tu peux sauter, répéter et sentir tout à cent pour cent. Mais je ne peux pas faire ça. Je préfère créer une faim et puis bouffer au lieu de manger tout le temps.

Pour moi, tu peux préparer ton personnage et ta mise en scène autant que tu veux, quand le spectacle commence tu as une avalanche d'infos qui viennent de partout : de ton partenaire, de ton texte, du plateau, du moment… L'oxygène, le bruit, le public, tout ! On ne peut jamais imaginer ou prévoir ça. Tout change immédiatement, même si ça ne te change qu'un petit peu, tout est changé. Je ne peux plus compter le nombre de fois où j'ai eu des révélations en jeu. C'est comme ça. Si tu es trop concentré sur ta préparation, tu vas être aveugle et sourd, tu ne vas pas pouvoir adapter à ce que tu sens. Adapter ton spectacle à ce que tu entends, c'est donner l'impression au gens que tu ne joues que pour eux. Je dis l'impression parce que c'est vrai mais aussi pas vrai, parce que tu es bien sûr préparé et que tu « joues avec leurs couilles », comme on dit en flamand. Mais en même temps c'est vrai, le public a vraiment l'impression que tu joue pour eux, et pas pour celui d'hier ou de demain.

---

[149] Pièce d'Anne Teresa De Keersmaeker, dansée et créée par Nicole Balm, Nordine Benchorf, Michèle Anne De Mey, Pierre Droulers, Jean-Luc Ducourt, Natalia Espinet Valles, Nadine Ganase, Fumiyo Ikeda, John Jasperse, Kitty Kortes Lynch, Nathalie Million, Oscar Dasi y Perez, Vincente Saez, Johanne Saunier, Wouter Steenbergen, Marc Willems. Première en 1988.

[150] Il s'agit de P.A.R.T.S., l'école fondée par Anne Teresa De Keersmaeker à Bruxelles en 1995.

Bien sûr les exemples simplistes sont là : quelqu'un éternue et tu dis « santé » ou quelqu'un quitte la salle et tu dis « vous revenez ? » Les gens sentent immédiatement que c'est unique, ce soir. Mais ils doivent sentir la même chose quand tu es en train de dire ton texte. Là on parle des subtilités de quelqu'un qui s'endort, de quelqu'un qui rigole trop… Ou d'une salle qui rigole trop, ou pas suffisamment… Comment tu manipules l'atmosphère, pour donner aux gens l'impression que ce n'est pour que eux.

Si hier le public a rigolé énormément sur une de mes actions, que je le refais ce soir en m'attendant à ce que ça rigole encore, c'est que je n'écoute pas vraiment la salle de ce soir, qui ne trouve pas ça drôle… Ça veut dire que sur ces secondes-là, tu n'étais pas en train de bien exercer ta profession… Mais, bien sûr, ça aussi c'est un paradoxe. Je peux te raconter tout ça en théorie, mais sur le plateau, allez, on pêche contre tout ça ! Cent vingt fois par soir ! Bien sûr, c'est une très belle théorie : j'écoute les gens, les gens et mon partenaire me donnent la façon de jouer mon texte en fait… Bon ça c'est la théorie, mais pendant le spectacle tu peux aussi bien être en train de penser à ce que tu vas manger ! Ou juste être en train de prétendre que tu es en train d'écouter, alors que tu es juste en train de penser à ce que tu vas dire. Et de penser « putain arrêtes, écoutes le ! ». Tu penses tout ça ! C'est au moment où j'ai réalisé que ce n'était pas grave, que c'était ok d'avoir toutes ces pensées, que ce n'était pas une preuve qu'on est un mauvais comédien… Là je me suis senti mieux.

C'est grâce à certaines personnes qu'on a rencontrées à l'école, Matthias [De Kœning] par exemple. C'est vraiment quelqu'un qui nous a libéré de cette torture de se dire « Ah ! Je ne suis pas en train de penser à la douleur que ressent Othello, mais que mon cul me gratte… Je ne suis pas un bon comédien… » Non, en fait c'est bienvenu. C'est un peu con à dire mais c'est vrai, c'est comme la méditation généreuse, qui dit que toutes les pensées sont bienvenues. C'est ok si tu t'échappes et que tu penses à autre chose. Bon, ben tu reviens doucement au présent, mais sans juger... C'est juste la même chose dans le jeu du comédien.

Encore une fois, ces paradoxes sont indispensables. Jusque dans la gestion de la compagnie. Si on n'avait pas admis le conflit, la négativité, l'irritation… On serait finis depuis trente ans ! Si tu vis dans l'illusion que le soleil est le seul temps qui est bon, alors là on est perdus. Ça continue dans toutes les étapes de la création et aussi sur le plateau, pendant le jeu. Il faut accepter qu'en fait le comédien, c'est un petit con adorable. Ton metteur en scène, ton dramaturge, dans ta tête, il est *wouah*, omniprésent, omnipotent, fantastique… Et puis tu as une petite andouille qui va *faire* tout ça. Et qui est juste « Ouah, ouais je vais… » [*intonation un peu pataude, rires*] Mais c'est ça qui est attendrissant, beau, et poétique, et sublime ! Moi j'adore ces paradoxes je peux en parler pendant des heures… Ces équilibres entre ces paradoxes qui doivent être tout le temps présents, en fait.

Pour revenir à la préparation : être disponible. C'est tout ce qu'il faut en fait. Et en même temps… Je repense à Robby [Cleiren], qui joue avec nous dans *Trahisons*[151], lui, il lit autre chose, ou il apprend un autre texte jusqu'à 20h30. Et puis il monte sur le plateau. Là, c'est énervant ! Ça ne va pas quoi ! [*rires*]. Là je me sens vraiment nié, ignoré, *neglected* [négligé]. Non, non, tu ne peux pas arriver dix minutes avant et sauter sur le plateau, et oublier une de tes répliques ! Il y a quand même une sorte de concentration, si tu veux ou au moins… Je ne sais pas, « vivre vers »…

C.B. : Oui, mais tu parlais de l'attente tout à l'heure et tu disais que tu trouvais ça « chiant », mais si je te suis, dire qu'il y a une attente, c'est dire qu'une tension existe vers ce moment-là où tu vas jouer, et que tu intègres cette tension dans ton quotidien même si tu ne te prépares pas de façon formelle. Quand je t'entends, j'ai l'impression que *quelque chose* est au travail, peut-être sans que tu le formalises dans une pratique spécifique…

F.V. : Oui. Après on gère tous ça différemment. Jolente fait du yoga tous les jours avant de jouer, juste avant. Parfois on doit la chasser du plateau parce que le public doit entrer… Presque tous les soirs en fait [*rires*]. Il faut lui dire : « Tu te mets en costume maintenant ! »

---

[151] Robby Cleiren est un acteur qui collabore souvent avec le tg STAN, ici pour la création de *Trahisons*, d'Harold Pinter, détails en note

C.B. : Si on prend pour exemple *Quoi / Maintenant*, comment décrirais tu les étapes qui fondent ta partition dans la pièce ?

F.V. : C'est le scénario ! Et là c'est un monde très sûr : tu sais ce qui va se passer. *Comment* ça va se passer, c'est autre chose, mais je sais ce que je vais dire et faire du début à la fin. D'ailleurs dans des moments de ma vie très douloureux, le spectacle était vraiment un point de repère. Le soir, au moins pendant cette heure et demie de spectacle, je savais ce qui allait se passer. Ça ne veut pas dire que le public ne peut pas faire bouger les choses, et ça s'appelle une bonne ou une mauvaise soirée.

Here we are again [et on y revient], c'est paradoxal. Disons que la dramaturgie que tu as travaillée pendant des semaines, c'est ta colonne. Tu n'es pas juste un flou de muscles : tu sais exactement où va la pièce, son dosage dosage, ce qui se passe et quand. C'est très précis. Par exemple, Els [Dottermans, *qui joue Ulrike*] et moi on va toujours se dire : « pas trop de dispute du début, on va tellement se disputer après… » On commence toujours le plus doux possible pour permettre que ça monte ensuite.

Là intervient un autre élément important dans notre approche du jeu. Nous sommes d'une école de pensée de la continuité. On s'est aussi rebellés contre la discontinuité. Je m'explique : la continuité donne de la valeur au comédien. À l'être humain qu'est le comédien, et donc à son métier. Ce que je veux dire par là c'est que Ivo [Van Hove] par exemple, qui était notre prof à l'école, on le détestait parce qu'il travaillait en discontinuité : on cale la première scène, on la met dans la boîte, elle est bonne, on l'a créée. Deuxième jour, la deuxième scène, et après une semaine on met tout ça ensemble, on gomme les transitions, et tu as une vie. Non. C'est juste discontinu.

Nous, on pense nos spectacles dans la continuité. Si on se rend compte que ce n'est pas bien, on reprend, on va tout refaire, et peut-être arriver à quelque chose qui sera mieux. Mais on ne saucissonne pas. Pour autant, on n'est pas des romantiques qui se perdraient dans le flot, on reste en maîtrise, de sang froid sur le plateau. Encore ce paradoxe : on n'est pas des gens qui se perdent dans leur rôle, qui après prennent dix minutes dans les loges parce qu'ils sont encore sous l'effet du personnage… Ce n'est pas un jugement mais un constat : on n'est pas des tempéraments comme ça. Ce qui nous importe c'est d'être simples et *là*, présents. Par contre, on peut se laisser aller avec cette vague du présent, en sachant ce qu'il faut faire, dramaturgiquement et dans la mise en scène.

C'est plutôt simple et c'est aussi pourquoi quand tu parlais de préparation avant, je ne suis pas du tempérament qui est nerveux avant le spectacle. Pour la première oui, mais je ne suis pas « oh putain je n'en peux plus ! » [*avec une voix de fausset*]. Quand j'ai connu Georgia [Scalliet], sur *Après la répétition*[152], elle est de ce genre-là : elle meurt tous les jours. Moi je suis plutôt à dire : « putain, ça va, on y est là… » Ce n'est pas une posture, c'est juste qui je suis. Je ne veux pas être « cool » parce que je n'ai rien à prouver pour moi-même… Je suis juste comme ça : pas nerveux. Damiaan voudra juste fumer des cigares avant un spectacle…

Encore une fois, quand on parle de ces choses-là le mot paradoxe est celui qui reste. C'est toujours ces pôles qui doivent exister ensemble pour garder l'équilibre. Être sûr de soi n'existe pas dans un métier artistique. Tu dis quelque chose, tu es sûr de ça, mais tu peux toujours le questionner. À un niveau philosophique. C'est vraiment grâce à Matthias [De Koening] qu'on a appris ça. Je me souviens très bien je crois qu'on était en train de créer notre troisième spectacle, *As you like it* de Shakespeare. Et le jour avant la première, après la générale, il nous disait, sans blaguer : « Maintenant il faut se poser une question : est-ce qu'on va jouer demain ou pas ? » Ce n'était pas un jeu, c'était une vraie question. Comme si la possibilité de ne pas jouer était là. Et en fait elle est là. Et le « oui » qui est provoqué par cette question est la clé. On était complètement choqués quand il nous a dit ça. Pour nous c'était évident qu'on allait jouer. Mais non, ce n'est pas évident. Il faut dire « oui », dire oui à la question primordiale de la raison d'être de ce spectacle : pourquoi on fait ça, pourquoi on joue ça comme ça ?

---

[152] Création d'après le scénario d'Ingmar Bergman, de et avec Georgia Scalliet et Frank Vercruyssen, en collaboration avec Alma Palacios, Ruth Vega Fernandez et Thomas Walgrave, créé en 2013. Georgia Scalliet est pensionnaire de Comédie Française.

C.B. : J'aurais une dernière question : tu évoquais deux lignes, celle du parcours affectif du personnage et celle de ton propre parcours affectif en tant que comédien. Dans *Quoi/Maintenant*, résumerais-tu celui de Michael ?

F.V. : Il est écrit avec une technique assez commune : c'est que tu commences à montrer quelque chose, et tu as un public qui est très content d'être là, en position de voyeur. Il est pris en compte, déclaré bienvenu : « Oui, regard-nous, regarde, je montre tout ! » Et au fur et à mesure, ce public est piégé, jusqu'à ne plus du tout vouloir être là à la fin. C'est une technique que Von Mayenburg a utilisée pour les personnages, surtout pour le mien. Je ne sais pas comment on dit en français, « rire vert », tu vois ?

C.B. : Rire jaune ?

F.V. : Oui, c'est ça, nous c'est vert [*rires*] C'est très beau dans un spectacle où on piège vraiment les gens : les personnages vont vers un état plus dépouillé, et embarquent les gens dans un état plus dépouillé, plus vulnérable, disponibles à être vraiment touchés. Ça ne rigole plus quoi… C'est une technique souvent utilisée dans la tragédie.

Ce qui fait que dans la mise en scène on a une évolution de lumières très théâtrales vers des lumières non théâtrales : on met tout à nu, et on montre des personnages qui sont moins « gonflés ». C'est une part de la catharsis qui se fait comme ça, la réalité est de plus en plus dépouillée. Dans cette comédie, qui est une bonne comédie parce que ce n'est pas une comédie gratuite, le tragique est très présent. On évolue vers ça. Quand Ulrike parle de moi [de Michael] et de notre vie sexuelle, que moi je parle de ma solitude, qui est complètement dégueulasse et déchirante, de cette impossibilité de la toucher et de toutes les règles qu'elle a mises en place… C'est la solitude du mec en fait…

Et puis le petit, qui en fait est homosexuel mais qui ne sait pas comment faire avec ça… Ce sont des thèmes sérieux. Mayenburg essaie avec ce dépouillement de faire arriver ça *dans* les gens. Nous, on essaie d'aider ce processus. Moins de « pouet-pouet ». Les scènes « pouet-pouet » c'est au début : essayer de la [Jessica, *jouée par Jolente De Keersmaeker*] convaincre de prendre une douche… Toutes ces contradictions de bourgeois de gauche, tout ça c'est le début. Puis tu as le grand monologue de Damiaan sur les top-modèles en Afrique, et ce texte déclenche une descente vers une situation complètement déchirante. Dans le jeu on essaie d'aider ça, de ne pas aller contre. Ça passer par le fait d'incarner plus les dernières scènes, en admettant plus la fragilité ou le malheur. C'est aussi pour ça que je me suis rebellé très longtemps contre cette pièce, parce que cette fin était tellement dégueulasse. Déchirante. Et pas du tout drôle.

C.B. : Et en même temps, tu as appris à l'aimer…

F.V. : Oui, parce que tu relativises… Ce n'est pas non plus mon texte favori. Ce n'est pas mon tempérament, je ne suis pas du genre Sarah Kane ou Silvia Plath, ou des textes gores, ou extrêmement pornographiques… Moi je préfère jouer ces scènes de dispute complètement débiles, c'est clair. Il faut que je m'y mette quand même, tous les soirs. Mais ça ne me déchire plus, en tant qu'être humain.

Je te le dis comme ça tu sais exactement ce que je veux dire, mais quand on était en train de créer, j'étais dans une relation qui se finissait, et ce n'était pas moi qui l'avait finie. J'étais déchiré à ce moment-là, et je me disais : « putain je ne veux pas jouer ce truc ! » Et la situation évolue, dans le temps, dans ton corps, dans ton cœur. Ça te fait moins mal, tu as plus de distance.

C.B. : Il y a une vraie dernière question que je n'ai pas encore posée, c'est celle de la place que tu donnes au corps dans le jeu. Comment tu sens ton corps au plateau ?

F.V. : Euh. Moi j'ai une relation extrêmement compliquée avec mon corps, voilà… Pour moi mon corps c'est un moyen pour porter mon cou et ma tête [*rires*] Mais c'est tout.

C.B. : Mais pourtant lorsqu'on te voit jouer, on sent au contraire une grande aisance, voire une virtuosité dans tes gestes, dans ton jeu…

F.V. : Oui je sais… Mais ça n'a rien à voir avec la confiance en soi, ou une quelconque forme de fierté. Tu l'assumes parce que tu veux communiquer un truc. Alors tu prends la responsabilité d'accepter que ton corps fait partie de ces outils pour le faire. Tu ne vas pas nier que tu as un corps, donc il vaut mieux assumer. Mais ça ne veut pas dire que tu es en paix, ou à l'autre extrême que tu l'adores.

Ça n'a jamais été le cas pour moi, je n'ai jamais regardé dans le miroir et pensé « *wow guy !* » Ça ne fait pas partie de ma vie. Toute ma vie j'ai regardé mon corps en me disant : « putain mais tu es moche ! » C'est la seule chose que je connais, mais ça ne veut pas dire que je peux pas savoir, à un moment donné, sur le plateau, que ce que je fais est pas mal. Ce n'est pas une fausse modestie, c'est de savoir que ça va.

Le corporel c'est toujours autre chose. C'est toujours autre chose ce que tu montres. Ce que j'ai toujours apprécié chez les comédiens c'est leur capacité en fonction du spectacle, de l'histoire, de la stratégie, de la tragédie, de se rendre moches, risibles, ridicules. Un comédien qui admet et qui sait faire ça, je trouve ça important. Un comédien qui ne veut pas être moche sur un plateau, qui sacrifie une partie du travail à ça, je trouve ça problématique. J'ai pas mal utilisé mon corps dans ce sens-là. Moi je trouve très beau que dans *Scènes de la vie conjugale*, je me mette complètement à poil. C'est tellement déchirant ce que le mec fait à ce moment-là, ce sans gêne de se mettre à poil devant cette femme qui l'a trompé. C'est tellement vulgaire et « dans ta gueule », on trouvait ça indispensable que je me montre avec le corps que je trouve immonde, que j'ai, pour aider la tragédie. Et ça marche ! Et là je n'ai aucun problème. J'aime faire ça à ce moment-là. Parce que je suis convaincu du contenu dramaturgique. Il y a une sorte de perversion dans ce « j'aime » là.

C.B. : Il y a quand même de la joie ?

F.V. : Oui. C'est très… Dans *Infidèles* c'est la même chose, et lui est tellement dans l'auto-dérision « une andouille comme moi, comment tu peux apprécier un mec comme moi. » Alors je suis bien tu vois. Quand moi je devais jouer un texte et dire « regarde mon corps n'est-il pas beau ?! » alors sans ironie ça va être très très dur. Voire impossible. Donc je vais commencer par dire que je ne peux pas le jouer. Les autres vont peut-être finir par me convaincre, ce qui veut dire qu'il y a un détour tu vois, mais je suis pas un hédoniste donc… Je ne vais pas dire ça. Mais un corps qui parle sur un plateau, bien sûr !

C.B. : Ça m'a tout particulièrement frappée dans la scène que tu évoquais justement tout à l'heure, celle où Michael essaie de dire à Jessica qu'Ulrike veut qu'elle prenne une douche avant de faire le ménage… Tu développes notamment tout un travail avec les mains qui est assez saisissant dans ce passage.

F.V. : Le but ce n'est pas d'être un modèle [un top model]. Le but c'est la comédie : faire rire. C'est ce but qui te rend beau. Dans ce moment-là, je suis plutôt sûr de moi-même : je sais bien dessiner [*il fait quelques gestes presqu'en pantomime*], et donc séduire avec ça. Être beau si tu veux. Ça vient d'un chemin que je connais et que je défends aussi, c'est une beauté qui n'a rien à voir avec celle des magazines, la beauté plastique ou conventionnelle.

C.B. : C'est la beauté d'un corps expressif.

F.V. : Et c'est là qu'on en revient à l'idée de la technique. Je disais qu'on n'était pas des techniciens, c'est vrai et ce n'est pas vrai. Il y a beaucoup de technique dans ce que tu me vois faire, apprendre et utiliser. Un jeu technique est chiant, mais ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas des bases à maîtriser. Il ne faut pas confondre les choses, si tu penses que sans technique tout va bien, c'est faux. Il faut penser au fait que tu dois regarder le dernier rang ; projeter ton texte là-bas : c'est complètement technique.

Jusque dans la mise en scène. Dans *La Cerisaie* par exemple, tu entres à temps, bordel ! Deux secondes trop tard et c'est foutu ! Il faut juste être là, et je m'en tape si tu « ne le sens pas ». Encore un

paradoxe qui doit être présent dans ta réalité. Nous on s'est rebellés contre des profs qui abusaient de leur pouvoir et qui nous faisaient croire que eux savaient, et nous non. Et dans leur logique, le comédien est une sorte de demi-dieu, qui sort par l'entrée des artistes et ne se mélange pas au commun des mortels. On s'est rebellés contre ça, en se rangeant à l'avis d'artistes qui disaient : « le bois sous les pieds du public, c'est le même bois que celui sous les pieds des comédiens. » On ne « monte » pas sur scène, mais plutôt on descend, on cherche à être parmi eux. Notre jeu est énormément basé là-dessus.

Mais par contre, quand tu vois qu'il y a des comédiens qui se foutent de leur contenu, de leur diction, de tout… Et qui par conséquent n'arrivent pas à communiquer mais qui créent seulement une impression d'arrogance, là c'est l'inverse qu'il faut faire ! « Putain, monte un peu le plateau s'il te plait ! » Ce genre d'attitude est très présente dans la génération qui nous a suivie, qui a grandi avec nous en fait. « Ouais, ça va, n'importe quoi ». Non, pas « n'importe quoi ». Il y a une grande différence entre « n'importe quoi » et « n'importe quoi » [*il appuie la diction de ces deux derniers mots, leur donne un relief, un rythme*] [*rires*] Il y a vraiment une énorme différence et la technique est vraiment indispensable pour la créer.

C.B. : En fait, j'ai l'impression qu'on a encore tendance à opposer toujours technicité et spontanéité alors que ce sont deux choses complémentaires…

F.V. : Bien sûr. Le début est viscéral. Le début c'est les tripes. Tu lis un poème de Paul Éluard, tu fonds, tu te déchires, tu pleures, et tu te dis : « je veux que les gens entendent ça. » Ça c'est le début, et ça, ça n'a rien à voir avec la technique. Si c'est contrôlé, ça devient capitaliste, libéral, on choisit en fonction de ce qui plaira aux gens. Si on procède comme ça, la genèse n'est pas viscérale. J'évite le mot artistique parce que je le mets en question. Le début doit être viscéral. Les tripes. La sueur, l'humain, l'amour, la rage. Des choses comme ça. Et ça c'est le début de tout.

Et si tu veux parler de clichés entre les pays ou les cultures, le cliché c'est que les Flamands parlent avec leurs tripes, et les hollandais avec leur tête. Quand on transpose ces clichés sur le plateau, c'est très très souvent très vrai. C'est toute une école de pensée qu'on peut lier au protestantisme, ça ne vient pas de nulle part. C'est bien sûr cliché et il y a bien sûr des contre-exemples, comme avec votre culture. On peut toujours énoncer des clichés, et il y en a toujours qui sont vraiment vrais. Votre rapport avec vos auteurs par exemple, c'est votre plus grand cadeau et votre plus grand fardeau. On peut parler de ça, comme on peut dire que les flamands parlent avec leurs tripes. Et qu'ils ne savent plus parler. La relation avec la langue est tellement compliquée en Flandre. Pour les Hollandais ou les Français l'accès à la langue est tellement simple.

Nous, notre premier ministre fait des fautes à la télé toutes les deux phrases ! C'est incroyable. Et encore tu as un Flamand qui parle flamand, donc imagine un Flamand qui parle français ou un Français qui parle flamand… Si tu veux parler de cette bulle qu'est la Flandre, c'est évidemment une influence cette relation avec la langue, cette relation qui vient des couilles, du sang plutôt que de la communication. Avec aussi la mise en question de l'illusion, qui est venue des années 60, et l'émergence des collectifs contre le metteur en scène après Opération tomate à Amsterdam il y a cinquante ans[153]. Tout ça fait qu'on fait ce qu'on fait.

Cette auto-dérision, ce manque de confiance en soi. On se méprise en fait. Un auto-mépris. On est très fiers de se détester, de ne pas connaitre notre hymne national. Il y a quelques années on a demandé de chanter l'hymne national à notre premier ministre à la télévision, et il a commencé à chanter la Marseillaise. À la télé [*rires*] Ça c'est vachement flamand et belge. Et l'avantage de ça, c'est qu'on peut prendre un Racine, un Molière et ne pas se sentir écrasé. C'est l'humilité. Les suisses francophones ont ça aussi. Le grand frère qui les méprise est à côté… Ça fait quelque chose à une culture. Et nous quand on reçoit des compliments de la part des français, qui nous disent qu'on leur fait ré-écouter leur propre langue, c'est une belle chose pour nous. Et par exemple, à Bruxelles, ils vont nous dire « vous avez quand même un petit

---

[153] « L'opération Tomate » renvoie dans l'histoire du théâtre néerlandais à l'action d'étudiant·e·s qui, à la fin des années 60 (dans la mouvance des mouvements contestataires de 1968), bombardèrent de tomates les bastions d'une culture jugée élitiste et inaccessible, l'exemple le plus emblématique étant certainement l'interruption de la mise en scène de *La Tempête* de Shakespeare mise en scène par Bentz Ven Den Berg à l'Amsterdamse Schouwburg. Historiquement, ces événements semblent marquer une profonde rupture dans l'évolution des structures théâtrales néerlandaises. (Source : Willem Van Toorn, « Le Théâtre aux Pays-Bas », Septentrion. Jaargang 18 (1989), en ligne : https://www.dbnl.org/tekst/_sep001198901_01/_sep001198901_01_0048.php (consulté le 23.01.2021).

accent ». Et ça les français ne le font jamais ! Mais à Bruxelles, si, on est des flamands et on joue pour des francophones, donc il vont nous faire remarquer notre accent [*rires*].

4. ENTRETIENS — CORPUS ÉLARGI

ÉQUIPES DES BALLETS C DE LA B

Entretien #1 avec Alain Platel — 3 février 2016

Ce premier entretien avec Alain Platel s'est tenu à Gand, le 3 février 2016. Je l'avais croisé, et sollicité cet entretien, lors du passage du spectacle En Avant Marche ! *au Théâtre National de Chaillot en novembre 2015, lors d'un temps fort dédié au chorégraphe, dans lequel s'inscrivait notamment une rencontre entre Platel et Laure Adler, et des ateliers avec deux danseurs des ballets C de la B (Quan Bui Ngoc et Nicolas Vladyslav). Alors au tout début de ma recherche, je souhaitais questionner le fondateur des ballets sur ses modalités de travail avec les interprètes, projetant d'inscrire à mon corpus la pièce* tauberbach*. Suite à cet entretien, j'eus l'occasion d'assister à une partie du processus de création de* nicht schlafen*, alors encore en projet, et d'approfondir par une observation immersive les questions générales abordées ici.*

Claire Besuelle : Pour poser le cadre très généralement, je commencerais par te questionner sur la relation que tu tisses avec les interprètes de tes spectacles : comment envisages-tu le travail avec eux ?

Alain Platel : Je dois mentionner d'abord, même si je pense que tu le sais déjà, que je ne viens pas du « milieu » chorégraphique ou théâtral. C'était d'abord un *hobby*, pour moi et quelques amis proches, que de faire des performances. J'ai donc dû découvrir par moi-même ce que je pouvais faire, c'est-à-dire à la fois ce que j'avais envie de faire, et *comment* je pouvais le faire. Après quelques années, quand les interprètes professionnels sont entrés dans le jeu, j'ai cherché des biais pour travailler avec les amateurs et les professionnels. J'ai alors commencé à développer une méthode de travail que j'utilise encore aujourd'hui, qui est assez importante dans ma façon de travailler.

J'ai toujours aimé travailler avec le mouvement, sans être danseur ou chorégraphe. J'étais complètement dépendant des gens : je leur demandais d'improviser et de composer des petites phrases puis de les donner les uns aux autres. De se les apprendre mutuellement. On développait une danse qui était singulière à chaque spectacle, parce que c'était une danse totalement composée par les interprètes. De plus, étant donné que je changeais d'équipe à chaque création, il n'y avait pas de style précis qui perdurait d'une pièce à l'autre. Le seul style était celui que les interprètes avaient découvert, développé et fait évoluer au cours du processus de création.

Petit à petit, j'ai commencé à observer les danseurs et les acteurs, dans tous les sens du terme : pas seulement lorsqu'ils se mettaient en mouvement dans le cadre donné des séances de travail, mais aussi dans tous les moments quotidiens qui pouvaient être intéressants pour la création du spectacle. Je regardais leur personnalité : leur manière d'être, de parler. Je découvrais tous leurs talents, pas seulement au niveau de la danse mais aussi d'autres choses, parfois — souvent, des petites choses… J'observais cela et quand je sentais que cela pouvait être pertinent je leur demandais de l'utiliser.

Voilà l'histoire de la construction de ce regard, qui s'est faite progressivement et qui m'a amené à travailler d'une certaine manière. Je considère et regarde les interprètes avec qui je travaille comme des gens qui nourrissent pleinement, totalement, dans tous les sens du terme, une création. Ils ne sont pas là pour interpréter une pièce, mais pour la créer et la nourrir. C'est la raison pour laquelle je n'ai pas de répertoire : je refuse de remplacer les interprètes, de faire des reprises de rôles. C'est presqu'impossible. Ce *serait* peut-être possible, mais je le refuse parce que chaque rôle est trop intrinsèquement lié à la personne qui l'a créé.

Ensuite, même si cette façon de travailler reste une donnée fondamentale de mon travail, je pense qu'en 2005 — au moment où on a fait *vsprs* — ma façon de travailler a vraiment changé. Avant cela je cherchais vraiment à creuser le contexte social et culturel de chacun des danseurs ou des acteurs avec lesquels je travaillais : ses origines, son contexte familial, son histoire et sa façon de vivre avec. Dans le processus de *vsprs* j'ai commencé à introduire des images de mon passé, en montrant aux danseurs des images de Deligny — c'est ce que j'ai expliqué à Paris [*il fait référence à la rencontre avec Laure Adler, au cours de laquelle il est revenu largement sur l'influence de Fernand Deligny sur son travail, notamment* via

le visionnage des films de Deligny en début de processus de création[154]]. J'ai découvert que j'étais encore plus intéressé par ce qui se passe dedans, à l'intérieur.

C.B. : Le geste de regarder est omniprésent dans tes propos lorsque tu parles de ton rapport aux interprètes, est-ce que tu pourrais décrire plus précisément ce que tu fais lorsque tu regardes ?

A.P. : Il y a beaucoup de choses à dire. D'abord, et c'est important, je garde une distance entre moi et les gens avec qui je travaille. Ils peuvent bien sûr me contacter pendant les périodes de répétition, presque 24 heures sur 24, mais par exemple les répétitions sont strictement limitées à la journée de travail, de 10 heures à 17 heures. Je n'ai pas envie de rentrer avec eux dans des situations physiquement épuisantes. Continuer pendant la nuit et le week-end, je ne suis pas fan de cela. Je pense qu'on peut travailler très intensément et de façon très concentrée pendant huit heures, de toutes façons le travail continue et résonne en chacun, le soir, chez soi. Les gens pensent souvent qu'on a une relation très intime au vu de ce que l'on ressent des spectacles, mais justement je conserve une certaine distance. Je sais que durant les répétitions les interprètes ont vraiment envie d'aller très loin dans ce qu'ils proposent, donc j'ai confiance. Il ne faut pas demander ou forcer ce don d'une forme d'intimité : ils vont le faire parce qu'ils en ont envie.

C'est induit par la manière de travailler que j'évoquais tout à l'heure : ils savent que le matériel va être créé par eux et qu'ils ont tout intérêt à créer quelque chose dont ils sont fiers et qu'ils vont vouloir porter. J'ai essayé avec les années de trouver un l'équilibre entre ce qui est fort et intéressant à utiliser dans le contexte d'une pièce, et qu'est-ce qui serait trop fragile, ou trop intime. Des états avec lesquels les interprètes ne sont pas en accord, certaines choses que je vois et dont je me dis qu'elles sont parfois magnifiques mais vraiment trop personnelles. Par exemple, si je sens qu'ils l'ont montré du fait de la situation mais que cela leur fait encore très peur, je ne l'utiliserai pas. Jamais.

Ensuite, je leur demande toujours leur accord pour qu'on utilise certain matériel dans le montage final de la pièce : ils ne sont jamais obligés de le faire s'ils refusent. Cela se passe très rarement, mais si cela arrive, cela veut dire qu'on doit chercher autre chose. Oui, cette distance dans l'intimité est très importante.

C.B. : Elle vous permet de ne pas mélanger les contextes ?

A.P. : Oui, je crois. Ces gens qui en général sont très forts sur scène, sont quand même très sensibles, voire même fragiles, dans la vie. Peut-être d'ailleurs que c'est une des raisons pour lesquelles on cherche à faire ce métier.

Une deuxième chose concernant mon regard : comme je ne suis pas chorégraphe ni danseur, j'ai un regard qui fait assez souvent « rigoler » les danseurs dans les retours que je donne. Parce que ce que je donne comme retour n'a rien à voir avec ceux que feraient quelqu'un qui connait la technicité de la danse. J'ai l'impression qu'une fois passée la surprise, c'est rafraîchissant pour eux et qu'ils aiment ce genre de regard. La première fois que j'ai travaillé avec des musiciens, étant donné que je ne lis pas la musique, je me sentais très gêné. J'ai réalisé que paradoxalement les musiciens aimaient beaucoup que mes réactions soient très directes, spontanées : je dis ce que je ressens. Certains m'ont dit que ces retours les ramenait à leur première motivation à faire de la musique, cette action sensible que l'on perd parfois de vue par la suite.

Et la troisième chose je pense, c'est le fait que dans les répétitions — surtout dans une première phase — tout est permis. Absolument tout. Je regarde tout et je donne des retours sur tout ce qui m'intéresse. Quand je vois des choses qu'ils font seuls, ou autrement, que je n'ai jamais vues, je suis là et je regarde. Je leur demande de refaire des petits détails et de les développer. Ils comprennent très vite que je les observe tout le temps. Au début c'est un peu effrayant, mais après un moment, ils savent très bien que je ne les juge

---

[154] Je le rappelle, Fernand Deligny est une figure de l'éducation dite « spécialisée » et de la psychiatrie du milieu du vingtième siècle, bien qu'il se refuserait sans doute de ces étiquettes aujourd'hui. Il a travaillé à élaborer des moyens de communication avec les enfants autistes, hors des sentiers battus, Catherine Perret allant jusqu'à dire qu'il opère un « renversement copernicien » dans sa façon d'envisager ces troubles de la communication, se demandant pour la première fois non ce qui faisait *défaut* aux enfants, mais ce qui *manquait* à leurs accompagnant·e·s pour établir un lien. Voir le développement dans le paysage consacré à Bérengère Bodin, volume principal, pp. 171-188, et le texte consacré aux Ateliers C de la B dans le présent volume, pp. 288-308.

jamais. Il y a toujours un moment où ils se permettent de faire des choses qu'ils jugeaient stupides, ou faciles, parce qu'ils se rendent compte que cela peut nourrir le travail en cours.

C.B. : Lorsque tu dis que dans la première phase des répétitions, « absolument tout est permis », cette première phase s'articule d'un point de départ défini ?

A.P. : Parfois c'est très précis en effet. Ce peut être une musique ou bien une idée, une thématique ou une inspiration, comme par exemple le petit livre de Lucien Malson qui décrit les enfants sauvages[155]. Ce sont des entrées précises.

Mais parfois c'est très ouvert. La prochaine création par exemple, le point de départ est la musique de Malher. Comme je n'aime pas trop cette musique et que je ne trouve pas beaucoup de choses que j'ai envie d'utiliser, je vais être encore plus dépendant de ce qui va se passer en studio. Mais c'est un ensemble de circonstances : la musique de Malher mais aussi l'équipe. Je n'ai choisi que des hommes, ce qui va jouer un grand rôle.

C.B. : Ce sera une pièce de danse ? Avec des gens avec lesquels tu continues à travailler ?

A.P. : Il y a des anciens oui, et aussi des nouveaux. Et aussi Berlinde De Bruckyere, qui va faire le décor. C'est une sculptrice dont le travail est très fort et très spécifique. Elle n'a pas beaucoup fait de création de décors, mais elle a une univers très singulier et je suis sûr que sa vision, ce qu'elle va proposer va être très important.

Quand je dis que « tout est ouvert », il est vrai que je prépare la première semaine : j'ai un agenda très précis, avec beaucoup de propositions très variées. Je demande rarement de travailler autour d'une idée pendant une journée entière, au contraire je propose beaucoup de choses, pendant cette semaine. Ce ne sont pas seulement des exercices, mais aussi aller voir des choses ensemble — des spectacles ou des expositions, mais aussi inviter des gens à venir discuter avec nous, faire aussi des activités qui n'ont *a priori* rien à voir. Et puis discuter, manger ensemble…

Cette première semaine est très importante car c'est celle où je découvre ce que les danseurs ont envie de mettre en jeu. Ensuite, je laisse plus d'ouverture à ce qui advient — même si je prépare quand même [*rires*] ! Je construis le planning au fur et à mesure, mais en général, tout ce qui se passe dans ces deux premières semaines me guide pour organiser la suite. Et mon expérience me dit que je ne dois absolument pas avoir peur. J'ai développé une forme de confiance, je sais que je ne dois vraiment pas tout préparer ou chercher à tout maîtriser : cela va se passer. Pour avoir discuté avec les gens avec qui j'ai travaillé et qui essaient de continuer ce type de travail seuls, je sais que c'est ce qui leur fait le plus peur. Ils se sentent obligés de tout préparer, et dans ce cas dire qu'ils sont ouverts à ce que les danseurs proposent n'est peut-être pas une vraie réalité, parce qu'ils ont déjà des attentes ou des projets. Je travaille à ne pas avoir peur, à me permettre cela. Si quelqu'un propose quelque chose à laquelle je n'ai jamais pensé, je dis : essayons !

C.B. : Est-ce que cela nécessite une certaine préparation de ta part ?

A.P. : Pour moi c'est vraiment comme faire du sport. Dans le sens où je ne peux pas me permettre de ne pas dormir assez, ou de fumer ou de boire, de sortir, ce n'est vraiment pas possible pour moi. Même si d'ordinaire je ne le fais pas trop dans la vie, dans cette période-là c'est vraiment impossible. Je dois être ouvert, alerte et frais. De 8h du matin jusqu'au soir. Je me souviens du moment où l'on a terminé *tauberbach* en décembre, ici à Gand. J'ai cherché à reconstituer le chemin, à me souvenir de ce que l'on avait trouvé et à quel moment. Je me suis rendu compte que beaucoup de choses qui sont restées dans cette pièce, je les ai vues pendant la pause. La scène où Ross [Mc Cormack] fait la mouche au micro, c'était pendant une pause où il était jouait avec le micro — ce qu'il faisait très souvent…

---

[155] Lucien Malson, *Les Enfants sauvages, mythe et réalité*, Paris, 10/18, 2011 (1964).

C.B. : Comment décrirais-tu le processus par lequel tu choisis les fragments qui resteront dans le spectacle ?

A.P. : Je ne vais pas nier avoir un goût très précis à l'endroit d'une certaine esthétique, et c'est une première donnée bien sûr. Ensuite, il y a aussi une forme d'alchimie collective qui se crée quand une proposition fait consensus. Les danseurs sont souvent les plus durs critiques de ce qu'ils produisent. Je commence à les connaître, je les entends parler de ce qu'ils voient, ils ont souvent une façon de critiquer très violente, qui est le signe d'une grande exigence. Donc quand ils aiment une proposition, c'est que quelque chose d'important se passe.

Je discute également beaucoup avec les membre de l'équipe avec laquelle je travaille. Par exemple Steven Prengels, le directeur musical avec qui je travaille, je ne peux pas expliquer pourquoi mais j'ai une confiance totale dans son jugement, même s'il n'est pas capable de donner une explication précise des raisons pour lesquelles il aime ou n'aime pas une proposition. Carlo Bourguignon, le technicien en charge de la création des lumières, et Bart Uyttersprot, qui assure la création sonore, ont un regard qui me plaît parce qu'il est très concret. De la même façon, je travaille avec eux depuis très longtemps. Et enfin les dramaturges avec qui je travaille. Tous ces gens de l'équipe nous font des retours, et je leur fait confiance même si je n'accepte pas tout.

Le processus de sélection n'est donc jamais arbitraire. Parfois, par lubie personnelle, je vais faire développer une idée dont les autres doutent et en laquelle je crois, mais en général on discute beaucoup. Et je me fie aussi beaucoup aux frissons. C'est quelque chose de très important, parce qu'on ne peut pas mentir avec des frissons.

Une dernière chose est que j'organise des *showing* : le vendredi avant de finir la semaine, parfois, on reprend certains matériaux sur lesquels on a travaillé, et à ce moment-là j'invite des gens. Des gens d'ici, des étudiants, ma mère, ceux qui ont envie de venir. Toujours des petits groupes. J'essaie surtout de comprendre ce qu'ils ressentent pendant qu'ils regardent. C'est extrêmement important pour moi.

C.B. : C'est important aussi pour les danseurs de se confronter à ça assez tôt dans le processus ?

A.P. : Oui. Cela permet même de faire émerger de nouvelles choses. Pour *Out of context — for Pina,* par exemple, c'est dans un showing que Romeu [Runa] a eu l'idée de demander aux gens qui étaient présents : « can you put your hands up ? » [Est-ce que vous pouvez lever la main ?] et ensuite « Who wants to dance with me ? » [Qui veut danser avec moi ?]. Le matériel qu'on présentait était mi-fixé, mi-improvisé, et pendant l'improvisation il a demandé cela au public, c'étaient des étudiants en école d'art. C'est entré de cette façon-là dans le spectacle.

Donc même si à la fin je suis « the boss », c'est-à-dire que je suis celui qui prends les décisions, il y a tout un processus de dialogue qui est là depuis le début : avec les danseurs d'abord, avec les gens qui sont dans le studio ensuite, et avec les gens qui viennent voir plus occasionnellement. Pour *tauberbach,* une dessinatrice avait demandé à venir pour faire des esquisses. C'était un travail qu'elle ne comprenait pas, qui était tellement étrange pour elle que j'étais très intéressé par ses retours. Quand je lui demandais de parler, elle refusait au début, puis elle a finit par prendre l'habitude d'essayer de formuler ce qu'elle voyait, cela m'aidait beaucoup. Elle a fait ce dessin, là [*il montre un dessin sur le mur derrière nous, puis me montre les autres dessins accrochés dans la grande pièce qui est son bureau*]. Ce ne sont que des dessins qui ont été faits par des gens qui sont venus voir le travail. On est à côté de l'école des arts…

C.B. : L'équipe — je veux dire les dramaturges, éclairagistes, créateur son — est présente pendant toutes les répétitions ou seulement par moments ?

A.P. : Steven [Prengels] et Bart [Uyttersprot] sont là dès le début car la musique et le son sont très importants dans toutes les pièces que je fais. Carlo [Bourguignon] vient de temps en temps, et Hildegard [De Vuyst] vient environ deux jours par semaine. On a découvert petit à petit que c'est optimal qu'elle ne vienne que deux jours : c'est comme ça qu'elle peut donner de bons retours**.** Je sais que sur la prochaine pièce, Berlinde [De Bruyckere], qui va faire les décors, a envie d'être là tout le temps. C'est rare mais on a une relation

spécifique : son travail m'inspire depuis quinze ans, on s'est rencontrés il y a seulement cinq ans et depuis ce moment-là elle demande souvent à venir, à être dans le studio et à travailler avec les danseurs. C'est la première fois qu'on va vraiment travailler ensemble.

C.B. : Comment amènes-tu les danseurs à refaire ce qui a surgi dans l'improvisation et que tu souhaites approfondir ?

A.P. : Ils ont une mémoire très spécifique : même s'ils sont très libres pendant les improvisations, ils savent assez précisément ce à quoi je fais référence, quand bien même je suis forcément un peu vague. Je ne travaille pas avec les outils vidéo, donc je vais forcément devoir indiquer ce que j'ai vu. C'est très simple : « quand tu faisais quelque chose comme ça, tu étais à cet endroit avec untel ». C'est à eux ensuite de retrouver ce à quoi je fais allusion : il y a quelque chose qui s'imprègne dans leurs corps, qui fait qu'ils arrivent à retrouver le chemin de ce à quoi je fais allusion. En général, parce que bien sûr cela arrive qu'ils ne voient pas du tout de quoi je parle. Et ce n'est pas grave non plus !

C'est donc la première étape : leur demander s'ils se rappellent de ce que j'ai perçu. Ensuite, je leur propose de le retravailler, et ils vont chercher. Ce qui m'intéresse n'est pas forcément de reconstruire un certain mouvement, mais de questionner la mémoire de ce qu'ils ont vécu à ce moment-là. La tâche que je leur demande est donc plutôt de travailler avec la mémoire de ce qu'ils ont vécu à ce moment-là. C'est assez rare que j'aie besoin de revoir quelque chose d'extrêmement spécifique. Au contraire, le point de départ peut être aussi de partir du fait qu'ils ne se rappellent plus : ce peut être intéressant aussi ! Au niveau de la composition des phrases, je me mêle assez peu de la façon dont ils les travaillent, c'est leur façon de faire ensemble. Si l'idée de base est forte, ils sauront construire autour de cela. Dans le travail parfois, ils perdent des détails : lorsqu'ils ne travaillent pas une phrase collective pendant un certain temps par exemple. Je peux leur demander certaines nuances dans la manière dont ils exécutent tel ou tel mouvement bien sûr, mais cela les regarde en propre.

Ensuite, sur le plan de la composition de la pièce, les danseurs savent que je fais des combinaisons de fragments de matériel que je leur demande d'essayer de jouer dans un certain ordre. D'abord je regarde comment ils vivent cette articulation-là, très vite je vois si ça leur parle ou pas. Si ça me parle, mais pas à eux, je continue à chercher pour trouver comment je peux les convaincre que cette façon de le vivre est juste. C'est à nouveau en dialogue avec eux que je peux découvrir le sens d'un fragment de matériel, si cela vaut la peine de continuer à le développer ou pas. Dès que je commence à faire composer les scènes, j'en discute aussi avec eux. Je fais de grands tableaux en papier sur lesquels j'écris un ordre possible, et eux discutent pour voir comment ils peuvent articuler les choses, puis on essaie. C'est vraiment le travail le plus intense, parce qu'un matériel qui avait un certain sens quand ils l'ont découvert peut tout à coup changer de sens quand on le met dans un autre contexte. À ce moment-là le dialogue est très important : la façon dont ils le vivent de l'intérieur mais aussi dont ils voient ce que les autres font et dont ils se donnent des retours.

C.B. : Les danseurs se donnent aussi des retours entre eux ?

A.P. : Oui, tout à fait. C'est vraiment un travail de patience. Quand je pense à *tauberbach* et que je vois le spectacle à la fin, si j'essaie de me rappeler des premiers jours passés en studio, je me dis que je n'aurais jamais pu imaginer un seul détail du spectacle final quand on a commencé.

C.B. : Dans *tauberbach*, l'équipe était composée de tes danseurs et d'une comédienne qui n'avait pas forcément le même bagage. Qu'est-ce que tu as perçu de cette rencontre ?

A.P. : Ce n'était pas nouveau pour moi étant donné que j'ai travaillé depuis le début avec des gens qui venaient de milieux différents et de formations différentes. Le fait de travailler avec une actrice et des danseurs en soi n'était donc pas une chose importante. Par contre c'est la façon dont la personnalité d'Elsie [De Brauw] et celle des danseurs peuvent se retrouver autour d'une pièce, ça c'est important. Je sentais le talent d'Elsie et je connaissais le talent des danseurs, je n'avais donc pas de doutes.

C.B. : Malgré cela, perçois-tu des modes de fonctionnement différents ? Des approches du travail différentes ?

A.P. : Oui, absolument. Sur *tauberbach* j'étais surpris — même un peu déçu — du fait qu'Elsie surtout au début était vraiment bloquée. Je l'avais vue dans d'autres pièces : elle bouge bien, elle a beaucoup d'aisance et elle est très puissante. Elle avait un comportement non verbal pour chaque personnage très développé. Au moment de l'inviter à improviser en mouvement avec les danseurs, j'ai été surpris du fait qu'elle s'arrêtait assez vite. Après cinq minutes elle s'arrêtait, elle ne savait plus quoi faire. C'est petit à petit que j'ai compris qu'elle était surtout très impressionnée par les danseurs. Cela faisait longtemps que je n'avais pas été face à cette situation de sentir que quelqu'un peut être tellement impressionné par les autres que cela le bloque au lieu de le stimuler. En général ça stimule les gens. Mais elle vraiment ça bloquait. Cela nous a pris un bon moment avant qu'elle ne retrouve la confiance nécessaire. Mais cette phase-là n'est pas particulièrement parce qu'elle est actrice, c'est plutôt conjoncturel : j'ai travaillé à plusieurs occasions avec des acteurs et des danseurs et je n'avais jamais vécu une chose pareille. Ce qui était bien dans ce blocage, c'est qu'elle a découvert quelque chose sur elle : sa « dépendance » aux mots. Elle avait vraiment besoin de dire des choses, et c'était très difficile de parler pendant que les danseurs dansaient. Cette gêne vraiment forte, cette impossibilité à dire nous a empêchés de la faire parler tout le temps. Dès qu'elle ouvrait la bouche, elle disait que ça n'allait pas, cela entrait dans un rapport d'illustration ou de signification donnée aux mouvements des danseurs et ça, elle ne le voulait pas du tout — et moi non plus. Donc on était d'accord sur quelque chose, c'était le côté positif de son blocage.

C.B. : Comment a-t-elle abordé le travail sur le PTG — la langue inventée d'Estamira dans le documentaire[156] ?

A.P. : Elle a fourni un travail intense. On était en accord avec le fait d'utiliser ce documentaire et le personnage d'Estamira comme un point de départ. Elle était très excitée donc on a noté tout le texte, tout ce qu'Estamira dit dans le film : c'est beaucoup ! Pour Elsie il était clair qu'elle ne voulait pas imiter cette personne, elle avait envie de trouver un personnage qui soit inspiré par Estamira mais non pas de l'imiter : elle disait qu'elle ne pouvait pas, cette femme est déjà tellement forte physiquement, c'était impossible. Mais à partir de là, ce qui était intéressant, c'était de voir comment on allait utiliser ce langage. On a fait plein de propositions : est-ce qu'elle doit dire des choses qu'on comprend, ou bien rester toujours dans le PTG, ce langage qu'Estamira utilise à un moment donné du film, donc un langage qu'on ne comprend jamais, mais c'était très difficile.

Elle voulait tout du moins utiliser une langue qu'elle ne maîtrisait pas bien, donc on a utilisé l'anglais, qui n'est pas sa langue maternelle. Ensuite est venue l'idée de doubler sa voix. Le fait d'avoir cette voix grave — qui est sa propre voix au ralenti, permettait qu'elle se confronte avec elle-même. Tous ces éléments-là l'ont nourrie pour développer ce langage et ce caractère, ce personnage. Après cette tournée je remarque que sa physicalité et l'intonation de sa voix, la façon de placer les mots, a été profondément influencé par le travail énorme qu'elle a fait avec les danseurs. Parce que parfois les danseurs étaient assez réticents au fait de travailler avec les mots, la langue, et petit à petit c'est vraiment devenu une musique, chaque son avait un rapport spécifique avec ce que faisaient les danseurs. C'est là que je trouve intéressant de voir une pièce évoluer. Ce n'est pas quelque chose que les gens qui voient la pièce observent, peuvent voir, mais pour nous c'est très fort.

C.B. : La pièce a tourné pendant deux ans ?

---

[156] J'évoque le documentaire de Marcos Prado intitulé *Estamira* (*op. cit.*). Platel et l'équipe de *tauberbach* prennent ce documentaire comme l'un des points de départ de la création de la pièce, avec une question sous-jacente : « qu'est-ce que survivre avec dignité ? ».

A.P. : Oui, c'est ça. À ce propos, et cela rejoint aussi ta question, quand je regarde des choses comme *En avant marche !* ou *Gardenia*[157], ce sont des pièces qui sont beaucoup plus fixes. Au moment où la première arrive, ce n'est pas que le travail est fini, mais il y a quand moins de marge au développement. Quand je pense à *tauberbach, Out of context* ou même *C(H)ŒURS,* ces pièces que j'ai faites avec les danseurs, il y a beaucoup plus de marge pour développer à l'intérieur tout ce qui se passe. Bien sûr le spectacle que je présente à la première est « fini » — jusque maintenant en tous cas, touchons du bois — dans le sens où c'est précisément ce que je veux présenter au public. Mais je sais qu'il y a un potentiel au développement : pendant la tournée je découvre que tous les signes qu'on a utilisés continuent à se creuser. On cherche à l'intérieur, dans un sens plus inconscient je pense. On n'est pas obsédés par cette recherche mais tous ces signes visuels, auditifs se connectent : on cherche des accroches, des liens, des choses qui renforcent certains liens qui expliquent — pas dans un sens littéral — ce que ça peut signifier. Cet approfondissement est très excitant, je trouve. Si je compare la première de *tauberbach* et la dernière, je pense que très peu de choses ont vraiment changé, mais à l'intérieur tout ce qui se passe, notamment au niveau sonore — à quel moment on fait, dit, ou crie certaines choses — est devenu beaucoup plus précis. C'est super beau. Certains des danseurs étaient même capables de chanter des petites phrases des mouches[158] !

C.B. : Si je résume à grands traits les étapes que tu décris du processus de création et de jeu de tes pièces de danse, il y aurait une première phase de grande liberté, puis quelque chose qui s'inscrit dans une écriture, puis que de cette partition très précise se re-déployerait une forme de liberté mais dans la profondeur et dans la précision. Est-ce que tu serais d'accord avec cette façon d'envisager les choses ?

A.P. : Exactement, oui. Avec les danseurs c'est quelque chose qui est très agréable à vivre. Avec des acteurs, par exemple avec *En avant marche !* c'était beaucoup plus… Je ne dirais pas difficile mais… Avec Elsie cela marchait très bien dans *tauberbach,* ils avaient très envie de continuer à creuser. Tandis que dans les pièces de théâtre, en général, ils ont moins envie. Dans *En avant marche !* la plupart ont plutôt envie d'avoir un parcours fixé et de le restituer, de rester dans leurs marques.

C.B. : Ce serait donc une approche différente du « refaire » ou de la « répétition » ?

A.P. : Oui. Avant, je faisais une pièce par an et demi et j'étais aussi avec l'équipe pendant toute la tournée. Maintenant, du fait que plusieurs pièces tournent au même moment, je ne peux pas être présent pour toutes les représentations. C'est grâce à cette expérience que j'ai découvert l'existence de ces différences sensibles dans le temps d'exploitation de certaines pièces, dans la façon dont les gens ont envie de vivre le spectacle pendant la tournée. Je ne sais pas si ça a à voir avec moi ou avec l'équipe, mais apparemment les danseurs ont beaucoup plus envie de continuer cette recherche.

C.B. : Comment se passe le moment de passage à l'écriture, où il faut canaliser ce qui a émergé de ce qui semble être le fruit d'une grande liberté de propositions de la part des danseurs et des danseuses ?

A.P. : Le travail, pendant toutes les périodes de création, n'est pas toujours « love and peace ». Je suis quelqu'un qui n'a pas du tout envie de vivre dans les conflits donc cela se passe très très rarement. Mais bien sûr, il peut y avoir des tensions. Je crois que je suis sensible et que je sens ce genre de choses très vite. Je vais toujours chercher une manière d'en parler : individuellement ou en groupe, cela dépend. C'est constant pendant toute la période de création, lorsque l'on découvre le matériel qu'on a envie d'utiliser, lorsque que je le décris, que j'essaie d'expliquer pourquoi je le trouve important. C'est quelque chose qui se passe chaque jour. Ce n'est pas brutal, il y a toujours un chemin qu'on a vécu ensemble donc il n'y a pas de grande surprise. Bien sûr, quand on met un peu les points sur les « i » à la fin il peut y avoir des tensions ou des

---

[157] Deux pièces mises en scène par Alain Platel en collaboration avec Frank Van Laecke, en 2010 et 2015, et mobilisant des équipes d'interprètes venant davantage du milieu théâtral.

[158] Des sons de vols de mouches s'intègrent à la bande-son du spectacle.

différences d'opinion. Moi, tant que ces tensions ne sont pas résolues, je ne dors pas… Je ne me sens physiquement pas bien si je prends une décision que je ne peux pas défendre moi-même devant les danseurs.

C.B. : Donc tu expliques toujours pourquoi tu gardes tel ou tel élément ?

A.P. : Oui. Mais expliquer cela veut parfois aussi simplement dire : « je le sens comme ça, fais moi confiance, c'est comme ça qu'il faut le faire ». Et je demande à mon entourage de me soutenir — pas s'ils ne sont pas d'accord bien sûr. Si je sens que la dramaturge ou Steven sont d'accord, ils vont pouvoir m'aider à l'expliquer… Je n'ai jamais vécu — là encore touchons du bois — quelque chose qui soit insurmontable et auquel on n'ait pas pu trouver une solution. Ou en tous cas je ne m'en rappelle pas. Si jamais la personne ne veut pas faire quelque chose, parce qu'elle n'y croit pas ou qu'elle ne le sent pas, alors ça va disparaître et je ne vais pas la garder. Je n'oblige jamais un interprète à faire quelque chose dont je sens qu'il ou elle ne peut pas le défendre. Je crois que c'est justement ça que l'on sent en tant que public : ces gens défendent vraiment quelque chose. C'est vraiment un quart de la force d'une pièce.

C.B. : Donc une partie de ton rôle consiste à sentir ce que les interprètes ont envie de défendre, et comment leur donner encore plus envie de le défendre ?

A.P. : C'est ça. Quelque chose se passe aussi, surtout avec les danseurs (c'est moins le cas avec les acteurs, enfin disons *surtout* avec les danseurs) : ils ont envie d'entrer dans un état quand une pièce commence. Ce n'est pas qu'ils disparaissent ou qu'ils entrent dans un *trip*, c'est vraiment un état, comme s'ils ouvraient une porte pour entrer dans une pièce, et à la fin ils sortent et ferment cette porte. Entre les deux ils ne sont distraits par rien qui les empêcherai de rester dans cet état-là. Ils construisent un personnage en partant d'un certain état et adorent faire cela. Ce qui les aide c'est d'être extrêmement minutieux au niveau de ce qui se passe, c'est la façon dont ils peuvent développer cet état, et c'est la raison pour laquelle il y a très peu de place pour les improvisations dans la forme finale du spectacle. Les danseurs sont très conscients du fait que tout est lié : chaque action peut distraire quelqu'un d'autre, le mettre en danger ou éviter que cet autre vive une certaine chose. Ce n'est pas rigide, parce qu'il y a des choses qui se passent aussi dans l'espace de la tournée, mais c'est quand même quelque chose qu'on évalue. C'est la raison pour laquelle je suis avec eux, avant chaque spectacle on a encore un *brief*, pendant lequel on parle de ce qui s'est passé la veille.

C.B. : Tu fais des notes juste avant la représentation, pendant toute la tournée et avec toute l'équipe ?

A.P. : Oui, après le spectacle je les laisse vivre [*rires*] Et avec toute l'équipe. Notre rituel à chaque fois qu'on arrive dans un nouvel endroit est de se retrouver cinq heures avant la première pour faire un *spacing* [mise en place] et prendre nos marques. Si on est dans le même endroit pendant longtemps, c'est trois heures avant le spectacle. C'est vraiment un rituel : d'abord pour se revoir, mais aussi pour prendre 30/45 minutes à parler de ce qui s'est passé avant. Ce ne sont pas des choses lourdes, je n'ai pas tout à coup une liste immense de choses à leur dire. Mais j'ai développé quelque chose, je suis vraiment capable de reconstruire et de faire le *rewind* [« rembobinage »] de ce que j'ai vu. Je ne prends pas du tout de notes, mais le lendemain je prends une heure dans ma tête pour faire ce rewind, et là je note les choses dont on a besoin de discuter.

C.B. : Quels sont les objets de ces notes ?

A.P. : Cela peut aller de choses très techniques à des indications plus fines sur la manière de faire telle ou telle chose. Cela évolue, dans le sens où dans la première partie de la tournée beaucoup de choses sont abordées, et petit à petit ça s'élague.

C.B. : Tu as évoqué ce terme d'état, comme étant un élément central du travail des danseurs dans tes créations, pourrais-tu définir plus précisément ce que tu mets derrière ce terme ?

A.P. : Il y a un fameux moment pendant le processus de création de *Out of context* où j'avais demandé de faire une improvisation autour de la tâche « l'accouchement d'une girafe ». J'avais cette idée, je voulais qu'ils essaient de travailler sur la naissance d'une girafe. Je ne sais pas pourquoi j'avais cette idée en fait, mais en tous cas j'ai demandé aux danseurs cette consigne. Le danseur qui commençait m'a demandé : « tu veux qu'on improvise autour de la naissance ? » et j'ai répondu « non, je veux que vous travailliez sur la naissance d'une girafe ». Il a continué : « la naissance d'un animal » et j'ai continué aussi : « non, la naissance d'une girafe ». Je ne savais pas pourquoi, je sentais que ce n'était pas la même chose que la naissance d'un cheval ou d'un éléphant. Le danseur qui a commencé était vraiment sceptique, il y a vraiment pensé pendant longtemps, et puis il est entré dans une improvisation qui a duré… je l'ai arrêté après une heure. Il était tellement concentré à essayer de s'imaginer comment ça peut être la naissance d'une girafe, et après ce qui se passe avec cet animal que ça lui a permis d'entrer dans un état et de développer une manière de bouger qui était complètement unique en fait. Très belle. Ça a plu à tous les autres danseurs, qui ont tous eu envie d'essayer ce truc-là. C'est à partir de là qu'on a commencé à employer cette expression « entrer dans un état ». C'est une manière de se concentrer et de vivre à l'instant ce qui se passe. Les danseurs sont vraiment à l'intérieur de quelque chose et ce n'est pas qu'ils oublient ce qui se passe à l'extérieur mais c'est une concentration très spécifique.

C.B. : Les stimulations se font en termes d'images ? Comment perçois-tu l'entrée dans cet état [*je fais un geste des deux bras qui va du haut vers le bas, vers le centre du corps*] ?

A.P. : Je crois que tu le montres. Ça a à voir avec le fait d'entrer dans une physicalité plutôt que de penser à quelque chose. Dans ces pièces [de danse], tous les danseurs vivent quelque chose de très particulier. Je vois Elie [Tass], et je me dis que ce n'est pas Elie que je connais dans la vie, c'est comme s'il devenait un autre personnage. Quand bien même il ne joue pas un personnage, il applique la physicalité qu'il a développée pour cette pièce, pour en faire un personnage, ou une manière d'être. Quand je lui dis qu'il est différent, qu'il me surprend parce qu'il fait des choses que je ne le vois jamais faire dans la vie réelle, lui est étonné parce qu'il me ne pas être en train de jouer quelque chose. Ce n'est pas qu'il devient tout à coup quelqu'un d'autre. Mais dans le contexte de ce qui arrive, il a développé une certaine physicalité qui va au-delà de la danse. Néanmoins, ce n'est pas juste être « soi-même » non plus, même si ce n'est pas « faux ». J'aime cela.

C.B. : C'est donc « juste » ?

A.P. : Oui. Et en général je connais trop les gens avec qui je travaille pour voir si c'est faux. Je ne sais pas *comment* ils le font, mais ils sont très rarement faux dans ce qu'ils font sur scène. Quand je demande aux danseurs d'improviser, c'est vraiment très difficile de trouver un moment où je peux les arrêter. Sinon ils peuvent continuer tout le temps : ils adorent ça. Moi j'ai peur d'arrêter parce que je me dis tout le temps qu'avec le temps, il y a peut-être des choses qui vont se passer… Pour moi c'est dur de dire « ça suffit ».

C.B. : Il y a quelque chose de très enfantin dans ce que tu décris.

A.P. : Peut-être que c'est une des raisons pour lesquelles toute une partie du travail pour moi avec les nouveaux danseurs consiste à essayer de retrouver l'impulsion du mouvement nécessaire. Quand les danseurs ont déjà une longue expérience de danse, une histoire s'est inscrite dans leurs corps : une manière de bouger, un style, des mouvements qui codent un certain genre de danse. Je cherche à enlever le style et la forme pour arriver à ce que serait ce mouvement qui vient parce qu'il est nécessaire d'exprimer quelque chose en bougeant. Ce n'est pas forcément évident. On fait des exercices qui consistent à essayer de s'imaginer qu'on ne connait rien. Par exemple : il y a ce verre, mais on ne sait pas que c'est un verre, que tu peux prendre un verre et boire comme ça. Revenir à un état de conscience où on ne connait pas la signification des choses. Ces exercices les danseurs les adorent aussi parce que c'est très drôle de voir comment ils luttent pour comprendre ce que cet objet est.

C.B. : Cela consiste à chercher un rapport au monde sans *a priori* ?

A.P. : Je me suis beaucoup inspiré de mon passé sur ces sujets, quand j'étais orthopédagogue. J'en ai parlé à Paris, voilà mon grand grand maitre [*il prend dans la bibliothèque à côté de nous les oeuvres complètes de Fernand Deligny*[159]]. Fernand Deligny, son regard sur l'être humain et l'enfant, sa façon de chercher à comprendre les enfants : c'est vraiment quelque chose qui m'a beaucoup appris. À chaque fois que je montre ces images aux danseurs, surtout aux nouveaux, c'est comme s'il y avait quelque chose qui se passait à chaque fois. Tu vois, il y a des gens qui ne sont pas familiers de tout cela, parfois ça peut être choquant ou troublant, mais les danseurs c'est toujours un sentiment de reconnaissance : « Ah, oui, je sais. Je connais, je vis ça ».

C.B. : Quelle est la place de l'émotion dans le processus, que ce soit la tienne, celle des spectateurs ou celle des interprètes ?

A.P. : Je sais qu'une critique qui revient souvent sur mon travail est qu'il est très sentimental. Je comprends d'où ça vient, dans quel contexte je dois le voir, mais en même temps c'est très décevant pour moi. Je ne comprend pas pourquoi ça peut déranger les gens, je trouve, surtout aujourd'hui, dans le contexte européen dans lequel on vit, que ces sentiments sont en fait très importants. Je sais que, surtout dans les arts et dans les arts de la scène — je connais surtout la Flandre et la Belgique — depuis un moment c'est quelque chose dont on a vraiment, vraiment peur. Cette question des sentiments et de l'émotion attise les soupçons. Je cherche à chaque fois précisément ces endroits. Je n'ai pas du tout peur de ça. Je crois qu'on doit chercher à le montrer, à l'écrire sans que ça devienne sentimentaliste ou « bon marché ». C'est un exercice très difficile parce que parfois je me sens aussi « whhhhoop » [*il fait un geste des mains et des bras vers le haut, comme pour signifier un débordement d'émotion et rit*]. C'est trop personnel à ce moment-là, dans le sens où je me dis, oui, c'est moi, ça me touche, mais c'est trop évident… Mais je continue parce que je suis en général confronté, dans les arts et donc ici, avec un rationalisme trop présent. On a tellement envie de comprendre, mais pour moi ce n'est pas toujours nécessaire. C'est très « cheap » [facile, douteux] de dire ça, mais c'est quelque chose dont je suis convaincu. Et je sais qu'avec les gens avec qui je travaille ont vraiment ce désir aussi.

C.B. : Ton émotion personnelle est un critère quand tu travailles ?

A.P. : Quand je parlais tout à l'heure de frisson ou de chair de poule, c'est en effet très souvent mon guide. Précisément parce que je sais qu'on ne peut pas le forcer, ce quelque chose qui nous arrive. En général c'est quelque chose que l'on partage avec les gens, quand j'ai la chair de poule, quand je vois des choses dans le studio, c'est très rare que je sois le seul. C'est très très rare. Ce niveau de partage avec les gens, c'est ce qu'il y a de plus beau au théâtre : ne pas savoir, mais vivre la même chose. Sur ce point c'est intéressant de voir notre travail présenté dans le contexte d'un théâtre classique ou à l'opéra, hors du contexte de la danse contemporaine. C'est quelque chose que j'aime expérimenter parce que le mix du public est beaucoup plus large. Quand on a commencé à jouer on était très souvent programmés dans le contexte de la danse contemporaine, moins dans celui du théâtre. C'est un public beaucoup plus spécifique qui vient voir ça. À Gand on jouait dans un théâtre qui présentait surtout de la danse contemporaine, depuis quelques années on est dans le théâtre national de Gand, c'est un tout petit théâtre ici à Gand, et le public y est vraiment très divers. Cela change beaucoup les réactions à ces décharges émotionnelles.

C.B. : Cela me renvoie à ma propre expérience : j'ai notamment vu deux fois *En avant marche !* à Lille, au théâtre de la Rose des vents, puis à Paris, à Chaillot. Ce n'était pas du tout la même réception, et cela influençait beaucoup sur ma réception de la pièce évidemment. Est-ce quelque chose que tu observe souvent ?

---

[159] Fernand Deligny, *Œuvres*, textes réunis et édités par Sandra Alvarez de Toledo, Paris, L'Arachnéen, 2017.

A.P. : Il y a certains théâtres qui ont quand même une histoire très particulière. Paris c'est une ville spécifique avec des théâtres spécifiques et les publics spécifiques qui les fréquentent, quand bien même c'est un public large. Lille c'est autre chose. Villeneuve d'Ascq c'est affreux ! Je ne pourrai pas vivre deux jours là-bas. Par contre, à chaque fois qu'on y joue, quelque chose se passe avec le public. Paris cela fait toujours un peu peur. On est crispés quoi. Mais est-ce que ça veut dire que ces gens-là n'ont pas le droit de vivre quelque chose comme *En Avant Marche !* ?! Bien sûr que non…

C.B. : Pour fréquenter les théâtres parisiens j'ai la sensation que ce phénomène des « départ » s'est accru de façon un peu générale cette dernière année. C'est récurrent, je l'observe sur beaucoup de propositions…

A.P. : Moi j'ai souvent eu envie de — je ne pourrai pas le faire en fait, mais j'ai souvent envie de sortir avec eux et de leur demander pourquoi ils partent. Peut-être qu'il y a des choses qu'on ne sait pas, j'aimerais vraiment savoir, non pas pour les punir ou quoique ce soit, mais pour comprendre. En plus c'est un tel effort, sauf quand tu es riche ou qu'on t'a offert des tickets, c'est un effort énorme de réserver, payer, sortir de ta maison et aller au théâtre, en arrangeant un *baby-sit,* enfin, il y a plein de choses qui se passent avant que tu ailles au théâtre ! Surtout que tu peux rester à la maison et avoir accès à tout, donc il y a quelque chose de particulier qui se passe au théâtre.

Et c'est vrai que Paris est un bon exemple, en tous cas je n'ai pas beaucoup le souvenir d'endroit où les gens partent aussi facilement. J'aimerais bien savoir ce qui se passe pour qu'une personne, après cinq ou dix minutes, un quart d'heure, décide : « je sais déjà ce qui va se passer, je connais la fin, je ne vais pas rester, ça m'ennuie »… On pourrait avoir le projet de demander aux ouvreurs de poser la question, parce qu'ils accompagnent les gens qui sortent… Juste le leur demander, recueillir la parole des gens qui sortent. Moi je suis sorti une seule fois parce que vraiment j'étais énervé. Je ne vais même pas décrire le spectacle. Je suis parti après trois quart d'heures, je sentais que rien n'allait changer. C'était un truc technique qui se passait avec du papier, je connaissais une danseuse qui était dedans, et j'avais quand même un sentiment de culpabilité donc je l'ai contactée et elle m'a dit « non non, rien ne changeait après, tu avais raison. » J'étais un peu rassuré. Je ne sors pas, même s'il y a des spectacles dont je suis déçu, j'ai toujours envie de voir comment ça va continuer : comment ils vont finir et résoudre quelque chose. Et je me sens toujours responsable à ce moment-là de casser quelque chose pour le reste du public. À Paris c'était vraiment terrible .J'ai vraiment beaucoup d'admiration pour les gens qui restent et qui sont vraiment concentrés jusqu'à la fin, qui peuvent garder une certaine émotion. Il y a cette responsabilité-là aussi : on est là ensemble, on peut détruire l'expérience de la personne à côté.

C.B. : Et c'est un peu le plaisir du théâtre de venir vivre quelque chose ensemble… Très basiquement !

A.P. : Dans le film que j'ai réalisé pendant que l'on jouait *Wolf* à l'Opéra Garnier il y a ce moment où on interroge les gens à la fin du spectacle. J'ai trouvé cela très intéressant : d'abord c'était drôle, mais j'ai surtout voulu garder ce couple qui sort à la fin. Ce que cette jeune fille exprime, la première fois que je l'ai vu j'ai été profondément ému. Je la trouvais formidable parce qu'elle défend quelque chose, je me suis reconnu là-dedans. On est les mêmes, on a la même passion pour ce métier, nos goûts sont différents mais la passion c'est la même. Elle exprime quelque chose de troublant. Et peut-être que les gens qui sortent ont ce genre d'informations à partager. Je ne suis pas sûr, mais peut-être. J'ai peur que les gens soient fainéants, surtout. Et qu'ils se disent « on va boire quelque chose ? »

C'est très lié à ma façon de vivre la création aussi. C'est-à-dire que mon obsession c'est de faire une pièce que je peux vraiment défendre. Pour moi ce que je fais c'est ma mission, la manière dont je veux vivre cette vie. Ce ne sont pas des projets que je fais, c'est vraiment vital et essentiel même si ce ne sont pas des choses qui me détruisent ou me traumatisent. C'est la façon dont je me nourris pour comprendre et apprécier la vie. Quand je présente quelque chose j'ai vraiment envie de convaincre tout le monde, j'aimerais que tout le monde, mais vraiment tout le monde puisse l'apprécier et l'aimer. Je n'aime pas l'idée que ce soit « bon signe » qu'une partie du public déteste ou n'aime pas. Si je suis honnête avec moi je n'aime pas du tout cette

idée, j'ai vraiment envie de faire quelque chose que tout le monde aime. Bien sur c'est utopique ! Mais de sentir, et savoir que certaines choses que je fais, et qui ne sont pas évidentes, comme par exemple *Out of context* ou *tauberbach*, ou *C(H)ŒURS*, mais pourtant touchent beaucoup de monde, ça me touche en retour. Parce ce n'est vraiment pas évident. *tauberbach* c'est en anglais, on demande de ne pas utiliser de surtitrage parce que la langue est utilisée comme une musique et que c'est très simple… Ce que l'on montre c'est parfois dérangeant, avec des scènes que parfois je n'ai pas envie de voir [*rires*]. Ça ne raconte pas une histoire claire… Ce n'est pas évident et pourtant ça touche beaucoup de gens, je trouve ça remarquable. On a envie que ça se passe comme ça mais on n'a pas de recettes pour que ça fonctionne, quand on commence, on ne sait pas. C'est la raison pour laquelle je prends toujours trois mois, trois mois et demi pour faire une pièce. Parce que je n'ai pas de recettes. Je ne sais pas quand je commence si je touche ce bouton-là ou celui-ci, ni comment ça va se passer.

C.B. : Dans une interview tu as dit que la danse était devenu un moyen d'expression plus aisé que les mots… Est-tu toujours en accord avec cette idée ?

A.P. : Oui. Quand j'ai montré ces images de l'hôpital psychiatrique aux danseurs il s'est passé quelque chose entre eux et moi que j'ai compris immédiatement. Ça vient de mon passé, je m'interrogeais sur la façon dont je pouvais expliquer que cela touche certaines choses chez moi qui n'ont rien à voir avec le côté spectaculaire. Ce sont des malades, ils sont fous, mais il y a quelque chose qui est exprimé par ces corps-là que je trouve essentiel. C'était un risque, et la réaction des danseurs a confirmé ce que je pressentais. Ils m'ont dit : « mais ce ne sont pas des malades, ces gens-là sont hyper sensibles, c'est le corps qui parle parce qu'il n'y a plus de mots pour exprimer certaines choses. » Quand on fait de la danse c'est ce qu'on fait aussi. C'est parler de sentiments et d'émotions, de tout ce qu'on n'a pas les moyens de verbaliser clairement. Le corps commence à parler et c'est ce qui fait aussi que ce langage a le potentiel d'être universel. Une pièce comme *Out of context* a joué dans les endroits les plus différents du monde et à chaque fois, c'était pareil ! Au Chili, en Corée, en Europe, en Afrique, toujours la même chose. Dans ce langage corporel il y avait quelque chose qui peut-être exprimait ou qui liait tout le monde, beaucoup plus que les mots. Les mots ont besoin d'explication. Ils ont besoin de « plus » de mots.

C.B. : Le mot appellerait le mot ?

A.P. : Pourtant les mots peuvent être magnifiés. Je suis amoureux de chaque mot de Marguerite Duras qu'on a utilisé dans *C(H)ŒURS*. Chaque phrase est tellement immense. Ce sont des extraits d'interview, ce n'est pas ce qu'elle a écrit, l'écrit c'est encore différent. Mais quand elle parle… Elle dit de sa propre voix, à un moment : « je suis un peu surprise que les gens parlent de ma voix comme si elle était spéciale. Elle n'est pas spéciale ma voix, elle n'est pas fausse. » Elle parle des justement des voix des comédiens, qui pour elle sont fausses. Ce qu'elle dit là est pour moi devenu aussi important que ce que l'on représente sur scène.

C.B. : C'est-à-dire ?

A.P. : Cela a à voir avec ce dont je parlais quand j'évoquais le fait d'être faux ou juste. Je vois beaucoup de pièces où je sens que les interprètes sont faux au sens où ils sont en train d'interpréter quelque chose auquel ils ne croient pas. Ils peuvent le faire avec plaisir, mais pas avec un engagement réel. Sur *tauberbach* à l'inverse, je ne me rappelle pas d'une seule représentation qui n'était pas bonne. Pas une sur les cinquante que j'ai vues. J'étais frustré parce que souvent les danseurs étaient frustrés, mécontents de ce qu'ils avaient fait.

C.B. : Quand sont-ils frustrés ou mécontents ?

A.P. : Très souvent parce que des détails les ont sortis de leur état. La plupart du temps c'est ça.

C.B. : Quand les danseurs parlent ou prennent la parole c'est un autre travail. Comment abordent-ils ce chemin particulier et comment accompagnes-tu les danseurs dans ce travail ?

A.P. : C'est vraiment très différent selon les danseurs. Certains sont vraiment très gênés dans le fait de parler, alors que certains n'ont aucun problème, c'est très différent. Il y a aussi certaines voix que j'aime tout particulièrement, la voix de Lisi [Estaras] par exemple, assez grave. Celle de Bérengère Bodin, c'est la version jeune de Marguerite Duras, elle est vraiment incroyable, j'adore sa voix. Romeu [Runa] n'a pas de problèmes pour s'exprimer verbalement non plus, Ross aussi aime bien ça. Par contre Elie c'est très difficile de le faire parler. Je me rappelle dans *Out of Context*, il y a ce moment des citations de chansons sur le *beat* [le rythme d'une boîte à rythmes], c'était très difficile pour qu'il en fasse une seule ! C'était le seul que je devais encourager à être clair, parce qu'on ne comprenait pas ! Par contre utiliser sa voix dans des sons, il adore.

C.B. : C'est dans le passage aux mots articulés que c'est plus difficile ?

A.P. : Oui. Quand je travaille avec des acteurs évidemment c'est très différent. Les mots sont leurs armes.

C.B. : Comment s'est passée la direction des acteurs d'*En avant marche* ? Vous vous répartissiez la direction avec Frank Van Laecke[160] ?

A.P. : Oui, on était vraiment ensemble à ce moment-là. Je crois que j'étais beaucoup plus exigeant que Frank, sur la façon dont je voulais qu'ils parlent. J'étais souvent assez mécontent, j'avais l'impression que certaines choses que l'on trouvait dans les improvisations avaient une force que j'avais besoin de retrouver dans chaque représentation. Certains acteurs n'avaient clairement pas envie de cela, c'est-à-dire qu'ils avaient plutôt envie d'aller voir de ce côté-là, de ce côté-ci, de le chanter, de le dire dans une atmosphère plus joyeuse, puis plus dramatique : de jouer avec ça. Même si j'essayais d'écrire ou de décrire ce qui se passait dans ces moments que je trouvais forts, ils n'avaient pas envie de rechercher cette chose à *chaque fois*. Je crois que c'est la différence entre les danseurs avec qui je travaille : eux trouvent cela très excitant de creuser dans le même contexte : de ne pas changer mais de vraiment creuser pour chercher ce qu'était cette chose essentielle qui se passe. Toujours très différent, mais dans le même creuset.

C.B. : Tu sens une volatilité plus grande chez les acteurs avec qui tu travailles ?

A.P. : Oui. Chez Elsie aussi au début.

C.B. : Il y a peut-être toujours cette peur de l'acteur de créer une musique, de figer quelque chose ?

A.P. : Oui, c'est peut-être lié à ça. Par exemple dans *En Avant Marche*, surtout Chris [Thys] et Wim [Opbrouck], parce que Griet [Debacker] est beaucoup plus stable et aime bien creuser quand les choses se répètent, mais Chris et Wim sont vraiment des joueurs : ils ont envie de jouer. Mes danseurs ont envie d'entrer dans un état. Wim et Chris sont aussi des acteurs qui aiment bien se laisser, je dirais pas guider mais en tous cas influencer par ce qui se passe dans une salle. C'est différent à chaque soir et ils aiment bien être à l'écoute de ça. Ce qui est très bien !

C.B. : Tu disais lors de la conférence à Chaillot ne pas vouloir créer d'école ni de méthode, mais je sais que certains de tes danseurs essaient de transmettre ce dont ils ont pu faire l'expérience avec toi, dans un travail d'atelier. Quel regard tu portes là-dessus ?

---

[160] Alain Platel et Frank Van Laecke signent la mise en scène du spectacle, Steven Prengels en assurant la direction musicale. Spectacle créé et joué par Chris Thys, Griet Debacker, Hendrik Lebon, Wim Opbrouck, Gregory Van Seghbroeck (tuba basse), Jan D'Haene (trompette), Jonas Van Hoeydonck (trompette), Lies Vandeburie (bugle), Niels Van Heertum (euphonium), Simon Hueting (cor), Witse Lemmens (percussion), Steven Prengels (chef d'orchestre) et une fanfare locale. Création en 2015.

A.P. : Certains danseurs ont découverts qu'ils aiment bien travailler dans un contexte éducatif, workshop ou écoles. Ça s'est passé récemment, il y a quatre ou cinq ans. Je crois que ça a à voir avec le fait qu'on a un studio et que c'est un endroit très agréable pour travailler. Ils développent et discutent entre eux des modalités de cette transmission. Parfois je suis témoin de ce qu'ils font, pas dans le sens où j'essaie d'évaluer ce qu'ils sont en train de faire, ils sont complètement libres de faire ce qu'ils ont envie de faire. Ça a été influencé par le travail qu'ils ont fait ici, mais il y a quelque chose de très personnel aussi là-dedans.

Parallèlement, il y a une école d'acteurs juste à côté, et eux demandent très souvent que l'on travaille avec leurs étudiants. On est en train de chercher s'il y a quelque chose qu'on peut transmettre et partager avec ces étudiants. Est-ce qu'il y a des choses basiques qu'on partage tous, des éléments qu'on aime bien mais dont on n'a pas encore une idée claire ? À partir du mois de juin Hildegaard [De Vuyst] qui travaille au KVS de Bruxelles va venir ici, c'est une des personnes qui pourrait, je crois, nous aider à voir s'il y a, je n'appellerai pas cela une méthode, mais plutôt une collection d'idées que l'on peut partager avec les étudiants. Je donne des cours aux étudiants depuis deux ans maintenant, aux première année de théâtre. On a peu de temps, huit semaines, je leur montre des éléments qui me fascinent personnellement, qui ont à voir avec mon travail ou pas, puis j'invite quelqu'un pour travailler avec eux sur le développement d'un langage spécifique avec des outils spécifiques. Par exemple j'invite souvent un acteur sourd pour expliquer les principes du langage des signes, Lisi [Estaras] ou Quan [Bui Ngoc] viennent et expliquent leur méthode, ou leur travail. On travaille aussi l'improvisation seul ou ensemble, autour de la construction de phrases. Beaucoup de choses se passent, pour des étudiants de théâtre qui sont vraiment confrontés — pour la plupart — à leur première expérience de cet ordre. Ce n'est pas pour des danseurs. Ce sont des choses qui nourrissent énormément les étudiants, cette combinaison des trois éléments.

On va sans doute développer avec la direction de l'école quelque chose qui peut se répéter chaque année. J'ai été invité deux fois, mais je crois qu'on pourra répéter ce dispositif et le continuer. À ce moment-là je demanderai à des gens comme Lisi ou Quan de prendre en charge cela parce qu'ils en ont vraiment envie. On est à la recherche de quelque chose, mais on a jamais eu l'idée ou l'envie d'enseigne, ce n'est qu'au moment où on nous a posé la question, et surtout quand on a senti qu'il y avait un grand intérêt de la part des jeunes pour comprendre nos modes de travail : comment, pourquoi, qu'est-ce qui se passe ?!

Entretien avec Hildegard De Vuyst — 1er juin 2016

Cet entretien avec la dramaturge Hildegard De Vuyst, qui collabore avec Alain Platel depuis 1995 et la création du spectacle La Tristeza Complice, *s'est déroulé le 1er juin 2016 à Gand, lors d'un de mes séjours d'observation du processus de création de la pièce* nicht schlafen. *J'avais le souhait de m'entretenir avec elle depuis mon premier entretien avec Alain Platel en février 2016, lorsqu'il avait mentionné qu'elle serait la personne la plus à même de l'aider, lui ainsi que les danseur·euse·s des Ballets, dans le versant plus conceptuel de l'élaboration d'une transmission du travail de la compagnie. Son discours, décentré par rapport à mon objet d'étude premier, porte toutefois l'expérience d'un témoin privilégié des moments les plus intimes des créations. M'entretenir avec elle m'a aidé à approfondir certaines intuitions empiriques à propos de ce que je pouvais observer de la relation qui se tisse entre interprète et metteur en scène dans le processus de création de* nicht schlafen, *que l'on nommait encore à l'époque le* « Mahler Project ».

Claire Besuelle : Comment envisages-tu ton rôle de dramaturge dans un processus où l'interprète est à ce point créateur du matériau ?

Hildegard De Vuyst : C'est vrai qu'il y a beaucoup de place pour l'interprète dans la production du matériel. Néanmoins, dans la production du spectacle et du sens, la balance bascule vers l'extérieur : vers le regard extérieur. Je comprends que tu dises cela avec ce que tu peux voir et entendre jusqu'à présent. Mais la production de sens, finalement, se passe dans le spectateur. Alain [Platel] accorde toujours une place énorme au spectateur. C'est comme cela que j'envisage mon rôle de dramaturge : je me sens comme le « premier » spectateur. Dans les créations d'Alain, c'est dans le public que ça doit se passer. En ce moment du processus [*elle parle des répétitions à l'instant T où nous échangeons*], on en n'est pas tout à fait à ce point-là. Je crois qu'avec le filage de vendredi on va faire un premier pas dans l'exploration d'une sorte de construction de l'intérieur *et* de l'extérieur. Cela va nous permettre de vérifier si ce qui marche pour les danseurs marche à l'extérieur, et vice-versa.

Je me suis vraiment posé ce type de question à propos du spectacle de Benny Claessens, *Learning how to walk*[161]. Je pense que ce n'est pas un travail abouti parce qu'il n'inclut pas le rôle du spectateur. On reste coincés, bloqués sur la liberté du performeur, et cette liberté devient ma prison en tant que spectateur. Je ne me suis pas sentie impliquée. La conséquence ultime de ma position de spectateur — c'est-à-dire ce que je fais dans cette salle de spectacle et pourquoi je suis amenée à regarder ça — était que je monte sur scène avec eux. La seule façon pour que je puisse ressentir ce qu'ils ressentent, la façon dont ils s'amusent - parce qu'ils s'amusent beaucoup ! — c'était que je les rejoigne. Le dispositif du spectacle, pourtant, n'allait pas du tout dans ce sens… Donc je suis partie.

C.B. : De façon récurrente, j'ai pu entendre Alain [Platel] demander aux interprètes de s'exprimer sur la façon dont ils vivaient le spectacle depuis l'intérieur. Comment interprètes-tu ce souci constant de sa part ?

H.D.V. : C'est important dans ce type de créations que les danseurs aiment ce qu'ils sont amenés à faire. Ce sont eux qui vont défendre le spectacle cent fois, cent-cinquante fois : si tu n'aimes pas ce que tu fais, c'est l'horreur. Alain va donc très loin dans cette interrogation sur la façon dont ils ressentent les choses, mais la décision n'est jamais *juste* là. Bérengère [Bodin] parlait justement du spectacle de Bennie [Claessens], elle disait qu'elle avait adoré la liberté dont jouissent les performeurs. Je comprends ce point de vue d'un danseur, ou d'un acteur, qui pourrait avoir envie de cette liberté. Mais pour moi c'est la catastrophe du point de vue du spectateur.

Et c'est intéressant, parce que Bennie est aussi acteur, alors qu'Alain, lui, est vraiment spectateur : ce n'est pas dans ce qui se passe sur scène que les choses se font, mais vraiment sur le plan de la réception. Et c'est flagrant dans la différence que l'on peut noter entre ce que font Lisi [Estaras] et Elsie [de Brauw] dans

[161] Ce spectacle du comédien et metteur en scène Bennie Claessens est créé le 17 mai 2016 au NT Gent. Figurent dans la distribution Lisi Estaras et Elsie de Brauw.

les deux spectacles ! Chez Alain, pour autant, il n'y a pas non plus de discours du type : « chacun voit ce qu'il veut ou sent ce qu'il veut. » Il construit un vrai parcours, complexe à décrire car il n'est pas basé sur des effets, mais il produit un effet. Je dirais que c'est un compositeur plus qu'un chorégraphe : l'effet n'est pas dans la note, mais dans ce qu'elle produit chez celui qui écoute. Ce n'est pas une recherche du spectaculaire, même si certaines petites choses peuvent être spectaculaires — comme le plongeon depuis les perches dans *tauberbach*… On a fait ça avant, c'était beaucoup plus spectaculaire, avec la présence des circassiens dans *Wolf* par exemple, avec Juliana [Neves] qui faisait les tissus, ou dans *Let's Op Bach,* avec celui qui jetait les scies entre danseurs… Là, on était dans l'effet, le saisissement direct lié au danger. On n'est plus dans cette recherche-là aujourd'hui. L'effet est davantage pensé de façon viscérale.

C'est quelque chose que j'essaie de décortiquer et de décrire, de trouver des noms, mais c'est très compliqué, et je ne trouve pas d'outils en fait, il y a très peu de gens qui ont écrit sur ça [*rires*]. C'est comme s'il explorait la chimie des réactions physiologiques du spectateur. Le viscéral, ce n'est pas celui du performeur, c'est ce que cela produit chez le spectateur. Il y a l'empathie kinesthésique, on le sait. Mais sur ce trajet-là beaucoup d'autres informations entrent en ligne de compte. Tu as vu le petit rat[162] par exemple : on le sent. Je sens presque cet animal courir sur ma propre peau parce que je m'identifie à Ido [Batash]. Ce noeud sensoriel-là entrelace aussi une dimension symbolique : contre ces trois animaux morts qui restent comme le poids de la guerre et de l'histoire, cette petite vie arrive. Ce niveau sensoriel et physiologique nous permet presque de le sentir nous-même : c'est précisément ce que cherche Alain pour donner au public une expérience. Traverser le spectacle n'est pas comprendre le spectacle : ce n'est pas intellectuel ou cérébral. Il y a des connexions symboliques, un aspect référentiel qui permet de faire des liens, mais ce qui prime c'est cette dimension sensorielle, que j'essaie d'appeler viscérale parce qu'elle me semble liée aux nerfs, au système nerveux. Certains se sentent exclus des spectacles d'Alain, c'est lié je pense à ce « canal viscéral » qui est ouvert : certaines personnes ont besoin de prendre des distances et de se fermer, pour pouvoir gérer. Son travail se situe vraiment là, je trouve. Donc je comprends aussi que tu dise que ce les danseurs créent le matériel, mais c'est oublier la majeure part du travail du spectacle, qui réside dans sa composition et son organisation.

C.B. : La première fois que j'ai rencontré Alain [Platel], il m'a beaucoup parlé de l'état que les danseurs et lui-même recherchent pour les pièces. C'est en effet un terme que j'ai pu les entendre utiliser beaucoup cette semaine… Quelle serait ta définition de ce mot ?

H.D.V. : Depuis *vsprs,* c'est un autre univers que l'on explore dans les spectacles. Justement, peut-être que ce que je viens de décrire c'est vraiment lié à cette recherche-là. La façon dont l'acteur gère, c'est-à-dire s'il ressent ou non, s'il entre dans un état ou non, c'est de la cuisine interne : cela ne me concerne pas. Par contre, dans ce que je vois de l'extérieur, et qui me concerne depuis ce rôle de regard extérieur relativement à l'état, c'est que j'oublie la notion de construction. J'oublie la chorégraphie, l'écriture ou la grammaire. Pourtant c'est une forme : on entre dans une autre forme, donc cela ne se joue pas sur le plan « état » *versus* « forme ».

Je peux définir le côté formel de l'état : les yeux ne sont pas focalisés, l'organisation du geste est décentralisée, on n'est pas dans le direct mais dans le périphérique. On peut donc définir des caractéristiques formelles de l'état. Sur le plan de ce que ça me raconte en tant que spectateur, je le décrirais comme un état d'être : il y a cette chorégraphie, ces mouvements organisés dans l'espace et ces paramètres que l'on peut analyser. Mais on reste dans la forme en décrivant cela. Quand on parle d'état, on entre dans une forme d'acte de communication : on descend (c'est drôle parce qu'on pourrait aussi dire qu'on monte) à un état d'être. Cela ne veut plus dire « je me sens *tel* » ou « je suis untel qui fait cela » : on n'est pas dans ce type d'échange-là. Ce qui se joue est davantage de l'ordre du partage d'un état d'être. C'est peut-être plus abstrait, lié à l'humanité. Cela ne cherche pas à *dire* quelque chose *sur* le monde ou l'individu. On n'est ni dans le concret ni dans l'anecdotique, on entre dans un niveau d'abstraction qui m'intéresse beaucoup parce qu'il

[162] À l'époque, la première mouture du spectacle se clôturait sur l'apparition d'un petit hamster qu'Ido Batash (son maître) et Elie Tass, après avoir mis à mort David, faisaient émerger du tas de cadavres de chevaux et évoluer sur la scène. Cette scène a été supprimée après la mort du hamster.

peut potentiellement relier beaucoup plus d'êtres humains. Ça peut être quelque chose que je ne connais pas, ou qui ne m'est pas très familier : cela me permet alors de découvrir la beauté de tous ces états d'êtres qui ne sont pas forcément des choses que j'ai vécues mais que je peux vivre grâce à la personne qui me propose ça.

Quand je regarde Ido, je ne vois pas un personnage : je ne vais pas me dire que c'est le fou du village, qui pourtant dit la vérité. Je suis dans autre chose : c'est d'une étrangeté absolue, qui ne se laisse pas réduire à un sens défini. Rencontrer cela, c'est troublant et excitant, c'est tout ce qu'on attend du théâtre (moi en tous cas). On oublie la construction et la recherche du sens mais on est invités à une sorte de rencontre avec l'humanité qui n'est pas de l'ordre du journalier. Je dirais que l'état permet de parvenir à cet endroit de rencontre. Ce que je trouve intéressant par exemple chez Ido, c'est qu'il est toujours très ouvert : je le vois et peux le suivre, c'est une invitation. Alors que Elie parfois peut complètement s'enfermer dans un état, de temps en temps je peux l'oublier dans un spectacle ou dans un filage : il est enfermé dans son état et son propre monde. Très spécifique et très juste, mais tellement qu'il en disparait.

Selon moi il ne faut jamais disparaitre dans un état. J'ai besoin de continuer à voir la personne, qui décide d'entrer et de sortir d'un certain état : cela me permet d'y entrer et d'en sortir avec elle. C'est du jeu. On est fondamentalement là dans le jeu. Je crois. Si en tant qu'acteur tu disparais derrière ton personnage, ce n'est pas intéressant : j'aime bien quand on voit les deux qui se cherchent, qui se nourrissent, se perdent et se retrouvent… Parce que ça dédouble mon plaisir en tant que spectateur : il n'y en a pas dix mais vingt sur scène !

Ce que je vois aussi chez les danseurs est assez lié à une idiosyncrasie : c'est très individuel. Ido peut proposer un état spécifique, mais pas un autre. Enfin, peut-être, deux ou trois, mais en tous cas pas dix, il n'a pas un répertoire d'états. Enfin… en fait je ne suis pas sûre. Ça, c'est quelque chose à questionner. Est-ce qu'il existe un répertoire d'états ? Oui, il existe, mais pour un acteur ou un danseur, est-ce qu'il a le choix d'une palette de différents états, où est-ce que c'est lié à sa singularité… J'ai aussi l'impression que pour eux, c'est une façon de se perdre pour retrouver autre chose, une façon de s'oublier pour laisser de l'espace à l'émergence de nouvelles choses. Mais Ido peut le reproduire, par exemple, donc ce n'est pas n'importe quoi : il est très précis.

C.B. : On a déjà abordé la question, mais aurais-tu quelque chose à ajouter à une définition des principaux traits du travail de l'interprète dans les créations d'Alain Platel ?

H.D.V. : Des formations différentes, partir de sa propre histoire et de son autobiographie… Ce qui est toujours un peu « tricky » [piégeant] dans ce travail, avec une histoire comme celle d'Alain, c'est que même les nouveaux danseurs se sont construit un horizon d'attente. On veut plaire, fondamentalement, surtout dans une relation avec quelqu'un qui t'a choisi : tu ne veux pas le décevoir donc tu vas lui donner ce qu'il veut. Ce qui est difficile c'est de rester vrai et de ne pas entrer dans la projection de ce qu'il voudrait peut-être voir. C'est dangereux, et je sens que ce n'est pas facile parce que cela se passe très vite et peut arriver de façon complètement inaperçue. Il y a aussi un autre endroit de danger : que les danseurs pensent que ce sont eux qui ont fait le spectacle. C'est un autre malentendu, ensuite quand les danseurs commencent à faire leur propre travail ils découvrent qu'ils n'aboutissent jamais ou presque à dépasser ce qu'ils ont fait avec Alain. Il y a une forme de tentative de copie d'une façon de travailler, dont on n'a pas tout compris parce qu'on a vu juste une petite chose, qui serait : « les danseurs produisent, ensuite je fais le montage, et voilà ! »

C.B. : Il y a donc vraiment quelque chose qui se joue dans sa façon de regarder selon toi ?

H.D.V. : Oui absolument. Dans la sélection du matériel, qui est une première chose, et puis dans la façon dont il laisse le temps travailler. Il ne va jamais essayer de trouver des solutions vite et facilement, il va toujours prendre le temps, revoir, vérifier, rediscuter. Dans ce contexte il y a des gens qui se sentent à un certains moments emprisonnés ou manipulés. Ce qui est le cas. Je peux juste confirmer.

Mais quand on est interprète, quand n'est-on pas manipulés ? Est-ce qu'il est possible d'être autonome quand on est interprète ? On peut trouver l'autonomie à l'intérieur de ce qu'on fait, mais le parcours, le trajet qu'ils vont faire dans le spectacle est vraiment construit *avec* Alain, avec l'oeil extérieur,

avec l'équipe. L'autonomie est toujours relative mais jamais absolue, c'est toujours des négociations et des manipulations. Il y a des relations de pouvoir qu'il faut gérer. Pour que, finalement, ce soit avec le spectateur que se passe *vraiment.* Sinon, on ne doit pas l'inviter, et juste le faire pour soi-même !

C.B. : Plus spécifiquement relativement à *tauberbach*, j'aurais voulu que tu me donnes ton récit de la rencontre entre Elsie et les danseurs. Tu parlais notamment du rapport à la parole dans le dossier du spectacle, d'une perte de hiérarchie de la parole. Pourrais-tu revenir sur ces propos ?

H.D.V. : Ça a été très difficile. Très très difficile. Je crois qu'on n'y a pas cru, jusqu'à la dernière minute, jusqu'au *try out* [répétition, ici générale] à Munich deux jours avant la première. C'est la première fois que l'on a vécu cela. C'était très dur justement parce qu'Elsie avait dit au début qu'elle ne voulait pas danser. Je n'ai toujours pas compris pourquoi elle s'est interdit cela. Elle ne voulait pas être « l'actrice qui danse » avec tous ces danseurs impressionnants. Elle était bloquée, bouche bée. Elle ne comprenait pas pourquoi avec eux chaque tâche arrivait à donner n'importe quoi et c'était magnifique. Elle n'arrivait pas à improviser, et insistait beaucoup sur le langage. Un mois avant la première Alain lui a envoyé un mail en lui disant qu'il voulait enlever tout le texte. Et à ce moment-là elle a dit qu'elle souhaitait essayer jusqu'à la dernière minute, quand bien même il faudrait tout couper deux jours avant la première. Elle a été très intelligente et Alain a dit d'accord à condition d'avoir cette liberté de couper.

On a cherché à enlever à la parole ce coté référentiel et littéral, anecdotique, concret : comment donner à la parole cette couche plus viscérale dont on avait besoin pour pouvoir mettre le mouvement et la parole en balance. Finalement la pièce est vraiment là-dessus. C'est une femme qui contrôle, qui n'arrive pas à intégrer une partie de son existence et de son corps, donc elle s'accroche à la parole puis finalement découvre qu'il y a autre chose qu'elle peut intégrer. C'est la dramaturgie du spectacle ! Elsie a dit dans une interview qu'elle revivait à chaque spectacle tout le processus. C'était dur, je l'ai beaucoup vue pleurer, mais elle s'est battue comme une lionne. Finalement, bon, je sais qu'il y a des gens qui n'aiment pas ce qu'elle fait ou propose, mais je me dis que c'est une proposition claire, juste et honnête. Je sens que cela parle à beaucoup de monde, et peut-être justement à un public qui n'a pas facilement accès au langage physique, qui peut passer à travers Elsie pour trouver une entrée plus directe parce qu'ils peuvent s'identifier et voyager avec elle. Ils font ce processus de guérison avec elle. Mais c'était extrêmement dur. On s'est cassés la tête là-dessus, c'est vrai.

C.B. : C'est moins dur sur « Malher » ?

H.D.V. : Oui, c'est du gâteau ! Mais le processus n'est d'aucune garantie sur la tenue de la pièce. Même si le processus de *tauberbach* était dur, je trouve que le spectacle était vraiment abouti, clair, fort. C'est un spectacle à part. Il y a une forme de synthèse dans *tauberbach*, un peu comme si la première et la deuxième période Platel se croisaient. Dans la première période, le rapport avec le monde et ce que chacun porte en tant qu'individu, socialement et culturellement, est très développé. Je trouve ces première pièces très bavardes : on est dans le dire, on s'explique au monde, et c'est magnifique ! *Let's Op Bach* je trouve ça magnifique. Elsie [de Brauw] dans *tauberbach* s'explique, se situe : « je suis comme ça, je suis une telle… » Alors que les danseurs continuent d'explorer tout ce monde de *vsprs*, *Pitié !*, *Out of context :* davantage lié à l'expérience et au viscéral, au système nerveux, à l'inconscient de ce qui n'est pas articulé, de ce qui est avant même le « je ». Un monde qui existe avant qu'il y ait la conscience de l'identité de l'individu. Dans *tauberbach* les deux se croisent et c'est assez amusant.

Entretien avec Lisi Estaras — 1er juin 2016

Cet entretien s'est déroulé le 1er juin 2016, lors de l'un de mes séjours d'observation à Gand. Lisi Estaras joue alors le spectacle Learning how to walk *de Benny Claessens au NT Gent, et nous nous voyons quelques heures avant qu'elle n'entre en scène (j'assisterai d'ailleurs à cette représentation). Je l'ai rencontrée la veille, lorsqu'elle est venue assister à un fragment de répétition de* nicht schlafen*, accompagnée de Juliana Neves, également danseuse aux ballets C de la B.*

Claire Besuelle : Selon toi, quels seraient les moments les plus marquants de ta carrière de danseuse ?

Lisi Estaras : Je suis née en Argentine et j'ai d'abord fait de la danse classique : je voulais devenir ballerine [*rires*] Bon, ensuite j'ai aussi étudié à l'université, puis j'ai été travailleuse social. J'ai d'ailleurs beaucoup aimé ce métier, ça m'a fait hésiter… Mais je voulais quand même danser : je suis partie en Israël, où j'ai dansé professionnellement avec la Batsheva. Mais là-bas, à part la Batsheva, il n'y a pas beaucoup d'opportunités, donc je suis partie à nouveau pour Amsterdam. C'était compliqué parce que je n'avais pas de papiers, je faisais beaucoup de petits boulots.

C'est là que j'ai vu *La Tristeza complice* d'Alain [Platel], j'avais une amie argentine qui était dedans. Je n'avais jamais vu un truc comme ça. J'ai senti que ça pourrait me correspondre. Pour moi, l'aspect extrêmement cadré des écoles a toujours été compliqué et c'était la même chose dans le rapport au chorégraphe. Là, j'étais sûre que ça me conviendrait. Cette amie qui jouait dans le spectacle d'Alain m'a prévenue d'une audition pour Koen Augustijnen, pour laquelle je ne me suis pas réveillée… Mais plus tard dans l'année, il y a eu une autre audition pour Alain et cette fois j'y suis allée. Ça faisait un an que j'étais en Europe, et enfin je me sentais bien, c'était harmonieux. Danser dans *Let's Op Bach*, ça a changé ma vie, ça a été une petite révolution.

Il a une façon de pousser, de te laisser chercher qui fait que ta vie sort dans le travail. Mais lui ne dit pas grand-chose : il regarde beaucoup, il ne dirige pas forcément, il te laisse le temps, ça passe et les choses se font. Pour *Let's Op Bach* il nous a beaucoup laissé seuls : c'est difficile parce que tu attends qu'il vienne te voir pour te dire quoi faire. J'ai donc commencé à danser avec lui, et ensuite j'ai développé mon propre travail : j'ai pu avoir des fonds pour monter mes propres pièces, des petites chorégraphies. Les créations d'Alain sont toutes très différentes, c'est riche de faire plusieurs spectacles avec lui. Les thèmes sont différents et c'est ce qu'il cherche aussi : il n'y a pas de formule qui permettrait de dire « c'est ça le style d'Alain Platel. »

C.B. : Tu continues d'être interprète tout en développant ton propre travail ?

L.E. : Cela me permet de concilier les deux. J'aime être sur scène, mais c'est plus compliqué dans mon propre travail. Et le désir de créer seul, je pense est lié à l'expérience avec Alain : il te laisse tellement seul, en confiance, à travailler et te découvrir toi-même que cela arrive assez naturellement. Beaucoup de chorégraphes sont sortis du groupe : Peeping Tom par exemple. Et ça fait vingt ans que ça dure ! J'ai fait beaucoup de projets. Là je travaille avec Benny [Claessens], un acteur qui a dansé pour moi… Et Ido [Batash] par exemple, je l'ai rencontré dans un workshop en Israël. Quand je l'ai vu je l'ai trouvé incroyable, je l'ai présenté à Alain. C'est quelqu'un avec qui j'aimerais faire des choses dans le futur. Les ballets, c'est aussi cet espace de rencontres.

C.B. : Comment décrirais-tu le coeur du travail de l'interprète chez Alain ?

L.E. : La question centrale de ses créations est toujours celle de la possible définition de « l'être humain » aujourd'hui. Il travaille toujours avec des musiques anciennes, ce qui fait qu'il y a toujours une dimension historique, un questionnement par rapport à notre place dans le monde. C'est ce qui l'intéresse fondamentalement.

Quand on voit ses pièces, ce sont ces problématiques : comment essaie-t-on de survivre ? Il est aussi soucieux d'où tu viens : ton éducation, tes origines… Ce n'est pas seulement une question de « bien » danser, il est très fort à voir ce qu'il y a derrière : ce qui fait que cette personne danse, est motivée à danser. Les orientations que son travail ont prises ont changé avec le temps : il y avait quelque chose de plus théâtral avant. On ne travaillait pas sur des personnages — ça on ne l'a jamais fait — mais il y avait des scènes, une construction qui dramaturgiquement était plus théâtrale.

Mais à partir de *vsprs*, il a commencé à travailler beaucoup plus sur un corps traversé par des états extrêmes. Ce qui est intéressant avec lui, c'est ce mélange entre mental et physique et les émotions qu'il laisse s'exprimer à travers ça. Il y a aussi cette influence du monde de la psychiatrie qui l'intéresse beaucoup de par sa formation. Je pense qu'avec le temps il est devenu plus obscur aussi, plus noir. Je ne sais pas s'il serait d'accord… Enfin, en général il travaille quand même toujours de la même façon, on commence avec des choses très très simples et puis il va chercher dedans. Là tu as vu la répétition, en deux heures et demie ils font une phrase de danse. Qui est très très bonne, bien sûr, mais c'est grâce au temps passé sur cette phrase que les gens commencent précisément à trouver quelque chose dedans : il y a une profondeur qui arrive. Et tu ne pourrais pas dire : sois plus émotionnel ou plus profond parce que ça ne marcherait pas, c'est quelque chose qui vient de dedans. Et c'est à ce moment-là que la phrase va commencer à dire quelque chose.

Quand tu fais une phrase de danse, tu ne sais pas ce qu'elle va dire ou ce qu'elle peut dire. Mais tu la fais, et la fais, et la fais, et quelque chose va venir, monter, surgir. C'est aussi ce qui fait la force émotionnelle de ses spectacle : il y a un vrai engagement de la part de ceux qui le font et qui défendent ce qu'ils font. Ce sont des pièces qui tournent beaucoup, il faut réussir à faire le truc avec la même intensité plus de cent fois. Après cela dépend aussi beaucoup de la façon dont il choisit ses interprètes — et là sur Mahler il y a beaucoup de nouvelles personnes — ce sont toujours des gens incroyables, très virtuoses techniquement. Et aussi des gens moins virtuoses, chez qui il sent quelque chose, comme Russell [Tshiebua] et Boule [Mpanya].

Mais, après *tauberbach*, il y a des gens qui étaient là depuis très longtemps comme Ross [Mc Cormack] ou Romeu [Runa] qui sont partis : c'est une nouvelle page, c'est normal qu'il cherche dans d'autres directions. C'étaient des gens qui portaient sa signature, qu'on retrouvait de pièce en pièce. Et puis on était habitués : on se retrouvait en création en connaissant son processus, et au bout d'un moment c'était aussi difficile parce qu'on ne savait plus quoi faire ! C'est un challenge pour nous et pour lui de recommencer avec de nouvelles personnes. Enfin il y a quand même Bérengère [Bodin], qui est très solide aussi, et des gens comme Ido, Elie [Tass], Romain [Guion] qui ont aussi leur propre travail, donc je pense que c'est un chouette mix de gens, entre des gens qui connaissent très bien le travail, d'autres beaucoup moins…

C.B. : Tu as évoqué un travail en profondeur et la qualité d'engagement et d'implication des interprètes comme des caractéristiques centrales du travail d'Alain [Platel]. Pourrais-tu donner ta définition du terme d'état, que tu n'as pas encore employé mais qui revient fréquemment lorsque l'on évoque ces sujets ?

L.E. : La terminologie… Oui, en effet, on parle d'état tout le temps. Je ne sais pas si c'est Alain qui a trouvé ce mot et que tout le monde l'utilise maintenant ou bien si cela vient d'ailleurs. C'est comme les « phrases » : je sais qu'il parlait déjà de phrases dans *Let's Op Bach*, des phrases de danse [*geste de tête qui signifie : « ça veut dire quoi ? »*]

Et maintenant celui-là aussi tout le monde l'utilise. Donc, l'état. Pour moi c'est un mélange entre quelque chose de « psychologique » mais qui n'est pas… La question, c'est ce qui vient en premier. Normalement ce doit être le corps qui vient d'abord. Mais après, psychologiquement, comment tu accompagnes ça ? Si tu accompagnes le corps dans ce qu'il exprime physiquement, si tu suis cette chose corporelle avec ta tête, tu vas pouvoir l'exprimer plus, le donner plus. Et ça va te donner plus en retour aussi. Pour moi, c'est être libre en tant que danseur d'accompagner ton corps avec ton esprit, ton âme, ce que tu penses : tout ça va dans la même direction. Parce qu'en général dans la danse, il y a cette coupure, ton corps va faire un truc mais tu n'accompagne pas ce que tu fais, par exemple le visage reste comme ça [*mime un*

regard parfaitement inerte]. On ne devrait même pas avoir besoin de le dire, parce que si tu es juste présent, tu vas forcément accompagner ton geste : ce n'est pas naturel de dissocier ce que tu exprimes et ce que tu fais. Pour moi l'état c'est d'abord quelque chose de physique, et ensuite « everything follows » [*tout le reste suit*] : l'intensité grandit, devient de plus en plus forte. Parce que quand tu parles d'un état d'excitation ou d'un état de tristesse, ce ne sont pas forcément des choses qui ont une forme ni une identité fixe. Quand on travaille physiquement l'état il y a toujours cette ambiguïté : c'est plus abstrait, plus complexe qu'une émotion ou un état émotionnel « pur » comme la joie, la tristesse, c'est toujours plus mélangé que ça. Dans l'état il y a toujours ce doute : tu peux être dans un état d'excitation et qu'il y ait du doute, quelque chose de plus sombre. Et l'état c'est peut-être ça : l'ambiguïté. Être totalement engagé et laisser la tête libérée sans se figer sur une seule chose, parce que finalement on n'est jamais une seule chose. On n'est jamais tout noir ou tout blanc, dans la vie. L'état ça permet d'être vraiment disponible : de ne pas être juste en train d'exécuter quelque chose, mais de le vivre. C'est très complexe, il y a beaucoup de gens qui me demandent ce que c'est… Mais il n'y a pas de définition !

C.B. : Quand tu dis que l'état te « permet d'être disponible », as-tu développé des techniques qui te permettent d'atteindre cet état qui en suite te permet d'être disponible ?

L.E. : Pour moi ce qui marche c'est de pousser quelque chose d'extrêmement physique. Courir, n'importe quoi, mais qui te permet d'oublier ta tête en dépassant une fatigue, un *exhaustment* [un épuisement]. Comme le *shaking* [tremblement], c'est très clair. Même pour travailler avec le texte ça fonctionne : l'*automatic talking* [parole automatique] comme façon d'oublier le mental, de perdre la distance avec ce que tu es en train de faire. C'est le même principe que le yoga en fait, quand tu fais un yoga hyper difficile, qui te demande autant au niveau physique, cela te fait trouver cet endroit.

C.B. : Est-ce que tu continues à t'entraîner avec une technique spécifique ?

L.E. : Je fais du yoga et je vais à la gym. Je fais des trucs cons. Des fois j'aime bien la méthode Feldenkrais. Et sinon j'invente mes exercices. C'est difficile parce que si je prends des classes, ça va tuer ma créativité. Un seul cours peut m'emmener je ne sais pas où, et après pour créer mon propre matériel c'est compliqué. Mais il faut s'entraîner et garder une condition… Avec Alain on ne fait jamais de cours. À un moment donné on avait fait du classique, ça va parce que c'est assez neutre. Mais il y avait des gens qui détestaient, donc ça ne marchait pas. Il faut des techniques neutres, comme ça tu n'es pas influencé, sinon tu vas bouger exactement comme le cours que tu viens de faire. Comment s'entraîner et rester créatif ? Ça a toujours été un problème.

C.B. : Est-ce qu'un training qui s'invente au cours du processus de création ?

L.E. : Ça dépend, chacun fait son truc, on est tellement différents ! Et il y en a qui détestent le yoga, d'autres le ballet, d'autres qui détestent courir… On a des corps très différents.

C.B. : Le processus d'apprentissage des phrases par chacun doit donc être extrêmement complexe ?

L.E. : Eh bien ça, c'est un super training ! On est obligés d'apprendre la technique de l'autre, de s'adapter. Oui, ça c'est basique mais ça marche très bien. Là tu es vraiment obligé de t'adapter pour t'approprier le mouvement de l'autre. Le spectacle que tu vas voir ce soir, ce sont des acteurs… C'est bien aussi pour les acteurs, de travailler physiquement[163].

C.B. : Comment comprends-tu le mot « jeu » ?

---

[163] La danseuse m'a invitée à voir une représentation du spectacle de Benny Claessens *Learning how to walk* le soir-même.

L.E. : Au sens de « to play » ? *I never thought about it in depth* [*je n'y ai jamais pensé plus profondément que ça*] Je ne me dis jamais « comment je vais le faire ? comment je vais le jouer ? » Pour moi c'est le matériel qui va m'amener à le faire de la bonne façon. J'utilise le matériel pour le faire en essayant d'être le plus proche de moi possible, le plus concrètement possible. Voilà. Avant d'aller dans le mouvement, je ne pense jamais à *comment* je le joue. Dans *Wolf,* si, j'avais ce personnage, habillé très particulièrement. Là, oui, je vais le « jouer » comme ça [*rires*]. Je ne suis pas très consciente de ça et j'aime bien ça. Parce que je ne suis pas une actrice. Même si je peux faire des textes et jouer, je n'ai pas la technique pour le faire et j'aime bien ça. Des fois je demande aux acteurs comment ils font pour se rappeler un texte, ou ce qu'ils pensent quand ils disent quelque chose, sur quoi ils portent leur attention. Mais je n'ai jamais joué un personnage au sens classique, du Shakespeare ou du répertoire. Je ne sais pas si nous danseurs on pense à cela beaucoup. Je panique à l'idée de sur-jouer par contre : c'est quelque chose que je déteste voir. Donc souvent pour moi c'est juste je pense à ça : ne pas sur-jouer.

C.B. : Le jeu serait donc quelque chose dont il faudrait s'éloigner, quelque chose d'artificiel ?

L.E. : Oui, quelque chose du côté du faux…

C.B. : Qui s'opposerait à la justesse ?

L.E. : Oui, faux, et ça c'est terrible.

C.B. : Et comment définirais-tu la justesse ?

L.E. : Pour moi c'est juste être soi-même. C'est fondamentalement rester proche de soi, en ayant confiance dans le fait que ça va venir. C'est relié à un truc physique, et moi, si je dois faire un texte je vais être fausse, c'est comme ça. Pour moi le corps aide à être juste. Je te parle, je suis là, comme ça.

C.B. : En quoi le fait de rester physique t'aide ?

L.E. : Ça donne une liberté. Tant que tu restes dans ton corps, rien ne peut aller mal. *Nothing can go wrong as long as you are in your body* [Rien ne peut mal se passer tant que tu restes dans ton corps]. Souvent dans les workshop les gens cherchent des états très tordus : ils sur-jouent l'état. Il faut faire en sorte que ça ne devienne pas dramatique. L'état n'est pas un seul endroit. L'état ne veut rien dire en fait [*rires*] Quand tu décris un état, tu n'as pas besoin de forcer une charge émotionnelle. Par exemple la phrase d'Ido : il a développé un langage qui a une force qui est très singulière. Les autres doivent trouver tous seuls où ça peut les emmener, mais ils ne doivent pas forcer le trait ou jouer le fait d'être perdu par exemple.

C.B. : C'est très délicat de diriger quelqu'un là-dedans…

L.E. : Oui parce que c'est très subtil.

C.B. : Enseignes-tu aussi ?

L.E. : Oui, je vais donner un workshop aux ballets cette année, et aussi en Équateur. C'est bien parce que tu peux essayer des idées, des dispositifs, du matériel.

C.B. : Je vais travailler sur *tauberbach*. Peux-tu me raconter la façon dont tu as créé le duo avec Romeu [Runa], et ce moment où vous parlez en PGT avec Elsie [de Brauw] ?

L.E. : Avec Romeu, on avait fait un duo dans *C(H)ŒURS*, et il y avait un moment où on s'embrassait. Alain a demandé dès le début de *tauberbach* si on avait envie de continuer à développer certains moments de

pièces anciennes. J'ai parlé de ce moment du baiser et on a fait des improvisations avec Romeu par rapport à ça, C'est un moment très fort, autour de l'idée de passion et d'amour, du désir inaccompli. Alain est assez « sexuel » dans ses mises en scène, il y a toujours la présence du désir dans ses pièces. Dans les improvisations il a voulu développer cette idée de désir ardent, puissant. En testant les limites de ce qu'on pouvait faire sur scène sans se mettre à baiser. J'avais une très bonne relation avec Romeu. On a essayé de changer de partenaires mais ça ne marchait pas : ça devait avoir trait à une forme de relation chimique, une compréhension physique et physiologique, une entente. Parce que c'était très délicat. *And we weren't actors so we couldn't play something, you know like playing or pretend. And Alain was very careful this not to become something problematic for our lives privately* [et nous ne sommes pas acteurs donc on ne pouvait pas jouer quelque chose, tu sais, prétendre ou ruser. Et Alain était très soucieux du fait que ça ne devienne pas quelque chose de problématique pour nos vies personnelles] [*rires*]. En réalité on avait travaillé sur ces thématiques pour *Pitié !* et *C(H)ŒURS*, autour de la transe et de jusqu'où tu peux aller sur scène. Et puis c'est revenu bien plus tard.

For Elsie, it was quite difficult, in the beginning specially, because we don't need nothing, specially, except of an idea. And she was used to work with text, and story so it was impossible to work without nothing. And Alain definitely want that, not giving her something she was used to. It was difficult, sometimes she made things I found very brave. At the beginning Alain wanted I think to share the text between us. But it didn't work… [Pour Elsie, c'était super difficile, surtout au début parce qu'on n'a besoin de rien de particulier, juste d'une idée. Et elle était habituée à travailler à partir d'un texte, et d'une histoire, donc c'était impossible pour elle de travailler à partir de rien. Et Alain était résolu à ne pas lui donner ce à quoi elle était habituée. C'était difficile, elle a parfois fait des choses que j'ai trouvées très courageuses. Au début Alain voulait je crois partager le texte entre nous tous… Mais ça n'a pas marché].

L'entretien se poursuit en anglais à partir de là, je traduis directement nos propos vers le français.

C.B. : Mais tu parles dans le spectacle !

L.E. : Oui, mais l'idée de départ était de partager entre nous, ça n'a pas marché, donc il a changé son fusil d'épaule au milieu du processus de création. C'était difficile pour nous parce qu'on avait envie de prendre en charge le texte. Ce texte est extrait du film documentaire sur Estamira, et nous avions étudié la façon dont cette femme parle, nous nous la sommes approprié. J'aime la structure dramaturgique du spectacle, mais l'histoire n'a pas été finalement du tout ce qui était prévu. Je pense que ça a été une grande étape dans la vie d'Elsie, et je crois que c'est grâce à ça qu'elle s'ouvre maintenant à d'autres façons de travailler alors qu'elle a plus de cinquante ans… Je pense que ça l'a vraiment ouverte à d'autres choses. Et ça lui a donné confiance aussi, dans le fait qu'elle n'a pas forcément besoin d'un texte ou d'un support. J'ai beaucoup aimé travailler avec elle. Elle a une approche complètement différente. Ça ne vient pas du corps, je crois que c'est plus sensoriel… Et c'est très beau ce corps un peu plus vieux parmi les danseurs, cette façon qu'elle a d'utiliser son corps… Mais bon, ça n'a pas été facile, d'autant que Romeu a eu ce problème de genou… On a eu beaucoup de problèmes pendant la création…

C.B. : Ça a donné une sacrée pièce…

L.E. : Oui… Mais tu vas voir, la pièce de ce soir, c'est quelque chose qu'on ne pourrait pas jouer à Paris. La France, c'est difficile. En danse il y a beaucoup de choses très ennuyeuses, je veux dire [*rires*] Je jouais une de mes pièces récemment et j'ai été voir quelques spectacles français, notamment la dernière de ce chorégraphe célèbre, [Christian] Rizzo… C'était vraiment ennuyeux. La chose la plus ennuyeuse que j'aie vue de ma vie.

Entretien avec Quan Bui Ngoc — 4 juin 2016

Cet entretien a lieu au Studio S3 des ballets C de la B, lors de mon premier séjour d'observation du processus de création de nicht schlafen. Quan Bui Ngoc, d'abord interprète puis assistant à la chorégraphie sur le projet, m'accorde ce temps d'échange à l'issue d'une répétition.

Claire Besuelle : Comment traverses-tu le processus de ce « Mahler Project » à cette place d'assistant artistique ?

Quan Bui Ngoc : J'ai été danseur chez les ballets, enfin surtout chez Alain [Platel], pendant 15 ans maintenant. Je dirais que mon expérience en tant qu'assistant ou le passage de « dedans » à « dehors », ça n'a changé que la forme de ma participation au projet. Mes sentiments, mes positions, les choses que j'engage restent les mêmes. Ça me convient bien je crois, parce que j'ai vécu un certain temps avec Alain et je connais très bien son travail.

C'est un peu la même chose quand je donne des workshops où je « représente » le travail des ballets en quelque sorte. C'est un mélange entre ma propre recherche et tout ce que j'ai engrangé comme expériences pendant mes années de travail ici. Donc c'est un peu étrange mais c'est bien.

Je vais essayer de préciser un peu [*rires*]… Bon, déjà c'est un travail que j'adore, vraiment. Pour moi-même et aussi à suivre chez les autres. C'est pour ça que je suis toujours là, autour des ballets. Ce n'est pas seulement d'être dans une compagnie, c'est le parti-pris artistique qui est défendu ici. Et c'est comme ça que cette pièce-là s'est montée aussi. Le plus important c'est que les gens s'entendent souvent très bien. Plus ou moins… [*rires*] Non, c'est vrai et c'est un *travail*, ça commence par là, avant tout. Alain essaie à la fois de réunir des gens très différents et de renforcer la singularité de chacun. C'est une force de rassembler des gens très différents en tout : culture, langue, physicalité, expérience, technique… Quand on y réfléchit, c'est encore assez rare, ça. Souvent en danse — pas tout le monde, mais… — on recherche des types assez similaires pour créer un ensemble, une uniformité dans l'exécution.

C.B. : Qu'est-ce qui fait que ça fonctionne selon toi ?

Q.B.N. : D'abord il faut que les gens aient confiance en eux à cent pour cent, malgré toutes leurs différences d'expérience ou de niveau. Tu vois, certains danseurs ont 20 ans, d'autres sont quand même plus âgés. Si tu prends la différence d'âge entre Dario [Rigaglia] et Alain, ça crée une différence extrême, dans l'expérience de la vie avant même de parler du travail. Mais à la fin c'est quand même très harmonieux. Harmonieux ne veut pas dire mou [*rires*] Non c'est très fort, ce ne sont pas des compromis. Il y a des échanges entre eux qui sont vraiment très francs. Ils ne se font pas de cadeau mais ils trouvent des moyens pour échanger. Et ça c'est la première réussite d'un travail pour moi. D'emmener des gens venus de tous les côtés dans une expérience collective.

C.B. : Quand tu parles de confiance, tu parles de confiance en ce que tu peux proposer en tant que danseur, au plateau, ou de confiance dans les échanges qui peuvent se créer ?

Q.B.N. : Les deux. En tant qu'interprète on se pose toujours la question de savoir si ce qu'on fait est « assez bien ». Assez fort, assez original, assez… On se demande toujours comment ça va être rendu au public plus tard. Ce n'est pas évident quand tu crées une pièce. Bon, à n'importe quel niveau bien sûr, mais à ce niveau-là, tu portes aussi comme un héritage le nom de la compagnie. On ne travaille pas pour ça mais on le porte quand même, comme une responsabilité. Et en même temps on est très excités par ça. Donc il faut d'autant plus de confiance pour pouvoir donner.

Le processus là-dedans compte beaucoup : le temps est nécessaire pour créer ces conditions-là. La façon dont Alain et nous, toute l'équipe, on construit petit à petit cette possibilité de faire confiance. Et plus

tu as confiance, plus tu libères, plus tu crois à ce que tu fais, et ça, c'est très important. Même si au début c'est mince, c'est tout petit. Au fur et à mesure, ça grandit. Mais pour que ça grandisse il faut que ce sentiment de confiance existe des deux côtés. C'est le plus important pour créer, selon moi. De l'autre côté de la table on reçoit beaucoup d'informations, et on doit gérer un éventail de choix ou de combinaisons possibles très vaste. C'est aussi le risque de réunir autant de différentes matières.

C.B. : Quand tu parles d'informations, tu parles de quoi ?

Q.B.N. : Les âges, les physicalités, les univers des personnes. C'est ce qui fait la richesse du travail, mais c'est un challenge, à chaque fois. Trouver la complicité qui fait que c'est quand même solide et cohérent à la fin. Une communauté c'est complexe, quel que soit le contexte. Le processus s'ancre dans cette réalité-là, c'est un reflet de la vie réelle. C'est complexe à construire parfois, mais je pense que c'est précisément ce qui fait que ce n'est pas compliqué à ressentir. Les gens se reconnaissent facilement dedans, même si après on peut dire « on aime, on aime pas » : ça c'est une question de goûts. Moi c'est ce que j'aime et ce que je cherche.

Finalement, on gère quelque chose de très complexe d'une façon assez concrète. On parle aussi de thèmes universels : l'amour, la mort, la vie… La forme est imposante aussi. Tu vois le décor [*il me montre du doigt la sculpture de Berlinde De Bruyckere*] Avant même que la pièce commence, ça donne une sensation très forte… On a envie de découvrir ce qui va se passer… On verra par la suite comment ça va se passer avec le public mais en tous cas, rentrer et voir ça, je pense que déjà c'est saisissant. Après le processus est tellement long et je suis tellement concentré sur de petits détails à régler chaque jour qu'aujourd'hui c'est compliqué d'en parler avec du recul.

C.B. : À partir de quelles thématiques vous avez commencé le travail sur la pièce ?

Q.B.N. : Comme je le disais, les thématiques sont en général assez simples. Ce qui les rend très vastes, vertigineuses des fois. Ici ce qui était très précis en termes d'informations à intégrer, c'était le fait de regarder les chevaux [*il se retourne vers la planche détaillant l'anatomie du cheval qui est suspendue derrière la table de travail et de régie*] On est allés au contact de chevaux vivants, après on est allés voir l'atelier de Berlinde pour travailler sur les chevaux morts et voir la façon dont elle crée les sculptures… Mais en même temps on a jamais décidé ce qu'on doit faire avec. L'important c'est ce que les danseurs peuvent faire avec. Et des fois le « résultat » n'a rien à voir avec ce qu'on a vu ou vécu, c'est la digestion de chaque idée, ou de chaque information qui fait son chemin.

Il y a aussi beaucoup de petites choses, qui parfois n'ont rien à voir les unes avec les autres. Des photos, des films… Donc c'est complexe de retracer, même si quand même à la fin tu peux sentir d'où ça vient. Et moi aussi en ce moment je traverse ce processus-là, même si je suis dans une « case » différente, je ressens vraiment la même chose… Moi je me suis dit des fois, et j'ai dit aux gens : « Waouh, c'est un peu kamikaze ». Non mais c'est vrai. Pour certains, c'est sûr qu'à un moment ou à un autre ils vont avoir mal. Ils prennent des risques assez sérieux pour faire cette pièce. C'est ce que je vis toujours ici, l'engagement des interprètes, qui existe grâce au processus spécifique que propose Alain. C'est une préparation tellement minutieuse, toutes les informations c'est lui qui les a apportées. Et au fur et à mesure il continue, jusqu'au moment où on finit la pièce. Il faut continuer à nourrir les gens, pour les garder éveillés, en alerte en fait. Qu'ils restent présents toujours, en permanence et pas seulement le temps du spectacle.

On parle de cinq mois de création quand même. Ça a l'air très étalé mais je vois les gens et je retrouve ce que j'ai vécu : c'est un poids. Ils doivent faire face à une responsabilité d'être en mesure de porter le spectacle après. C'est aussi pour ça qu'on a ces grandes discussions sur la sécurité physique. Tout le monde sait qu'il doit faire. Et la voix, et le physique, pour tenir. Mais tout le monde est prêt, et après c'est un processus de préparation mental propre à chacun.

C.B. : Tu évoquais ton expérience de transmission, dans le cadre d'un workshop comment fais-tu pour faire goûter aux participants ce genre de processus ?

Q.B.N. : Rien de précis justement ! [*rires*] C'est comme le travail : je vois les gens, j'essaie de ressentir comment ils sont et ce que je peux leur donner. Le travail c'est la même chose : on n'impose rien. On apporte des idées, suffisamment ouvertes et larges, pour qu'après les gens voient quelles possibilités ils ont pour travailler avec ça. Puis à partir de là, on injecte. J'ai monté une pièce avec des prisonniers, une autre avec des enfants, et aussi un solo avec un handicapé très lourd. J'aime aller travailler avec des gens avec lesquels on ne pense pas pouvoir travailler, pour des gens auxquels on ne pense pas. Faire des pièces, avec des prisonniers, les faire jouer en prison. Tu as vu comment ça marchait, je pense que je continue ça. À ma manière et aussi parce que j'ai été aussi formé par ce travail. Je ne suis pas venu pour travailler et faire ça. Le travail d'Alain a évolué aussi depuis 15 ans que je suis là, j'ai fait partie de cette évolution.

C.B. : Tu es arrivé sur *Wolf* c'est ça ?

Q.B.N. : Oui, c'est quand même très loin de ce qu'on fait maintenant. Alain continue à évoluer aussi lui-même. Même si certains goûts restent, et c'est tout à fait normal, on a tous des intérêts, de goûts qu'on gardera jusqu'à la mort et on ne changera pas. Alain par exemple il reste dans des thèmes assez universels. Il prend toujours des causes ou des sujets comme point de départ, comme l'humanité : c'est très large ! Il est professeur, il a été orthopédagogue, il voit les choses à travers ces lunettes-là. Moi je reste danseur, interprète, même quand je monte des projets. Je suis plus spécifique. Ce sont des créations, sur et avec des gens précis. Pour cette personne-là, qu'est-ce que j'ai envie de travailler et comment je l'aborde. Et puis là où c'est quand même différent pour moi, c'est que j'ai cette part de physicalité qui fait partie de ma sensibilité, même si ça peut aussi changer. Je suis beaucoup plus dans une recherche de mouvement et de physicalité. Je ne parle pas de mouvement au sens de technicité parce que je ne travaille pas ça mais… J'ai travaillé avec des acteurs par exemple.

C.B. : Il y a un mot qu'Alain utilise beaucoup et dont j'aimerais avoir ta définition, c'est le terme d'état…

Q.B.N. : Alors : l'état… OK [*rires*]. En fait c'est impossible de répondre en général, il faut des exemples. Parce que l'état existe toujours, dans n'importe quelle action que tu fais. Tout le monde est dans un certain état, tout le temps ! Mais nous ce qu'on fait, c'est qu'on accentue certains états, qu'on choisit. L'état ou un état dans ce travail-là, c'est assez extrême, on peut le dire. Ce n'est pas ce qu'on manifeste au quotidien. On travaille des états très… inconscients. Des états qui adviennent quand on est sous l'influence de quelque chose d'assez extrême. Ce n'est pas juste « ouais je suis cool ». Ce qui est un état aussi ! Dans la vie on n'est pas tout le temps extrêmes, mais dans certains moments on l'est. Si je réfléchis aux moments où je suis dans un état extrême dans ma vie, des états de stress, de désespoir, de joie… C'est là que je vais me dire qu'il y a des éléments ou des contextes assez extrêmes qui provoquent des états eux-mêmes assez extrêmes. Dans le travail on a ces points d'accroche extrêmes, intenses. La mort, le désespoir… L'état correspond à ça.

Après, pour créer un état extrême dans un spectacle, il faut y croire. Ce n'est pas réel, quelque part, mais il faut que ça *devienne* réel. Au début on passe par une façon de faire « artificielle ». Mais une fois qu'on croit ça devient vrai. Et une fois que c'est vrai les gens le voient. Ils croient ce qu'ils voient. C'est ça l'état. Des fois ça a l'air un peu « malade ». Et c'est vrai, et c'est qu'on le choisit ! Cette intensité ou cette extrémité des états ce sont des choix. Bien sûr on peut dire que les gens ne vivent pas comme ça. Mais s'ils ne vivent pas comme ça tout le temps ils vivent ça quand même. Chacun de nous fait l'expérience de ces extrêmes. Imagine tu t'engueules avec quelqu'un : tu es dans un état extrême. C'est juste que tu ne te dis pas : « ok maintenant je vais passer dans un état extrême » ! Ça se passe, c'est tout, et tu n'y es pas du tout préparé. Au contraire ici on se prépare pour ça. On le prépare pour que ça devienne le plus naturel possible.

C.B. : Pour toi en tant qu'interprète ça passe par quoi de créer un état ?

Q.B.N. : Comme je dis toujours : il faut devenir mythomane. Il faut y croire. Je peux croire n'importe quoi. Si je décide de croire que ça c'est rouge et que ça devient vert, toi tu ne vas jamais le voir, mais le but ce

n'est pas de te convaincre que ça change effectivement de couleur. Le but c'est que tu voies et que tu croies que moi j'en suis convaincu. Être convaincu n'est pas convaincre. Tu n'as pas à les faire adhérer ou non à cette réalité à laquelle tu crois. Mais ils doivent sentir que toi, tu y crois. Je pense que c'est ça la sincérité : croire à ce qu'on fait. C'est ce qu'on cherche beaucoup ici. Les gens doivent croire en ce qu'ils font. Parce que c'est cette sincérité-là qui permet aux gens qui regardent de se dire : « Ah oui, ils sont en colère comme ça, moi je peux avoir cette colère-là aussi ». Pour ça il faut croire, et faire croire aux gens, dans ce contexte qui, finalement est artificiel. Enfin, officiellement c'est artificiel. Mais pourtant il faut que tout soit vrai. Tous les sentiments que les gens doivent avoir doivent être vrais. Un faux vrai. Mais c'est ce mélange-là qui crée le résultat du spectacle.

Et c'est pour ça on peut détester ou adorer ce genre de travail. On peut aussi très bien rejeter. Dire qu'on ne veut pas. On a beaucoup discuté de la scène du combat, on s'est dit que des gens allaient peut-être sortir. Ça se passe déjà souvent avec nous, mais… je pense que c'est parce que ça provoque une vraie émotion. Négative ou positive, mais au moins c'est vrai. Et les gens peuvent aimer ou ne pas accepter de voir ça. C'est exactement ce qu'on traverse dans la vie. Est-ce qu'on a envie de voir ces images de guerre ? Des fois tu veux et des fois tu ne veux pas. Tu préfères ignorer et tu as le droit de le faire. Ce travail de l'état jusqu'à ce point-là, ça provoque de vraies réactions. Ce n'est pas comme quand tu vas au cinéma avec ton coca et ton pop-corn.

C.B. : Tu disais que tu travaillais avec des acteurs, est-ce que tu as pu noter ou remarquer certaines différences, dans leur rapport au plateau par exemple, qu'est-ce que ça change pour toi ?

Q.B.N. : J'ai travaillé avec des acteurs, des musiciens, des danseurs, des amateurs… Pour moi tous sont des performeurs. Bien sûr après j'oriente certains vers la danse ou non, c'est selon les projets. Et après tu vois toujours des différences, mais ce sont aussi des choses à gérer. Par exemple les chanteurs ont toujours cette façon de se présenter très frontale. Les danseurs pas trop. Mais c'est aussi parce qu'ils chantent, ils se tournent vers le public pour l'acoustique ! Les acteurs ont tendance à faire la même chose, surtout quand tu travailles avec des gens qui ont une formation classique. Une fois que tu sais ça, tu gères : soit tu l'utilises, soit tu t'arranges pour déplacer les gens et les amener ailleurs. Après c'est comment tu crées la danse à l'intérieur de ça. Moi je vais leur demander quelque chose d'assez précis pour qu'ils puissent créer, je ne crée pas pour eux. Donc la question c'est comment leur proposer des choses pour qu'ils soient en mesure de créer des choses intéressantes, pour eux et pour moi. Demander à un danseur classique de faire du ballet, ça n'a pas forcément un grand intérêt. Mais de demander à un acteur de danser du ballet, avec une implication totale et de façon très sérieuse, ça peut devenir beaucoup plus intéressant. Encore une fois on revient sur cette idée d'y croire. Voir cette personne chercher et se déplacer vers le fait de danser comme un danseur de ballet, ça devient fascinant.

Je crois qu'il y a un mec en France qui fait plein de conneries, il ne fait que des trucs décalés comme ça… Et il dit un truc intéressant je trouve : « en faisant n'importe quoi, tu deviens n'importe qui ». Ça veut dire que tu peux devenir n'importe qui en faisant n'importe quoi. Je trouve que c'est juste. Que ce soit accepté ou non par les autres, c'est autre chose. C'est un jeu mais… Je retrouve beaucoup ça dans le travail d'Alain. On veut devenir quelqu'un ou quelque chose : on y croit et on y va. Et n ne sait pas où ça peut aller. C'est ça que je travaille beaucoup dans mes workshops aussi : il n'y a pas de *wrong* ou de *right*.

C.B. : Comment tu fais ?

Q.B.N. : Je travaille beaucoup en impro. Je demande toujours aux gens de faire d'abord simple. C'est à dire : « fais ce que tu sais faire ». Fais ce que tu penses être « très bien » et que tu es le seul à pouvoir faire. Et après je demande : « c'est quoi la plus mauvaise image du "danseur" que tu puisses donner » ? Comme « So

you think you can dance »[164] ! Le plus cliché du cliché pour des danseurs contemporains. Ce qu'on ne ferait jamais. Je leur demande de le faire. Ça les déplace et aussi ça fait trouver… Parce que ces compétitions, moi ce n'est pas du tout mes goûts, mais la façon dont il se défendent c'est très impressionnant. Si on peut avoir ça dans ce qu'on tout fait… Et il y a toujours ça dans le travail d'Alain. Et après, ce que tu cherches dedans, ça, c'est large, c'est ouvert.

C.B. : Une dernière question : comment se passe pour toi l'articulation entre le fait de créer un certain matériel en cours d'improvisation et le fait de le réactiver dans le montage final de la pièce ?

Q.B.N. : Je pense que le passage se fait naturellement. C'est comme une conversation : tu parles aux gens, de différentes choses… Après la mémoire en garde certaines, qui sont plus marquantes, plus fortes. C'est très lié à l'inconscient en fait. L'impro c'est spontané, c'est sur le moment, c'est une réaction. Quand tu retravailles après une impro, c'est sûr que les sentiments que tu ressens, tu ne peux pas te les rappeler tels quels. La question c'est comment tu crées avec cette mémoire des sentiments.

C.B. : Tu passes par le sentiment, pas par la mémoire des gestes ou des parcours que tu as pu emprunter ?

Q.B.N. : Si on parle de l'impro pour chercher du matériel bien sûr il y a les deux. Ça dépend aussi de la demande aussi, qui peut parfois être très concrète, et alors là tu travailles sur cette mémoire visuelle et physique. Mais si la demande ou la question, la proposition est beaucoup plus large, plus axée sur les sentiments… De toutes façons quoiqu'il arrive la mémoire travaille. C'est comme ça que ça fonctionne. Après tu peux toujours rajouter des couches selon le traitement de l'information que tu as.

C.B. : C'est-à-dire ?

Q.B.N. : Tu te dis : OK, c'était ça que j'ai travaillé. Mais plus le temps le travail avance plus tu collectes des informations. Tu as les informations du contexte où te le fais pour la première fois parce que là aussi tu enregistres des choses, et tout ça s'ajoute aux autres expériences que tu fais pendant le processus. Et quand tu dois refaire, tu peux avoir envie d'emmener ailleurs cette proposition-là. Ce sont des couches d'informations, et tu peux ajouter quelque chose, que ce soit technique, physique, théâtral, ce que tu veux, ce que tu juges nécessaire à ce moment-là.

C.B. : Plutôt creuser et rajouter plutôt que retrouver les conditions de la première exécution « spontanée » ?

Q.B.N. : Moi je crois qu'il faut laisser les choses vivantes. Rester vivant avec. Des fois au contraire il faut enlever. L'essentiel, c'est qu'il faut rester vivant. Le spectacle c'est la même chose. Ça a l'air fixé et bien écrit, mais en fait il n'y a que des grandes lignes qui restent. Plein de trucs peuvent toujours changer, d'une façon subtile. Des détails, des moments. C'est toujours compliqué mais c'est toujours bien. Parce que pour tourner autant il faut vraiment rester vivant. Si on doit faire ça cent fois, un an, un an et demi… Si on n'a pas ce challenge il n'y a aucun intérêt à y aller. Il faut se dire qu'à chaque fois c'est nouveau. On n'arrivera jamais à le faire vraiment, mais voilà, pour moi la première c'est le début de la vie d'un spectacle, ce n'est pas la fin. C'est la fin de la « création ». Parce qu'il y a plein de paramètres : les lieux, les pays, les réactions du public… Tout ça peut vraiment changer le spectacle, d'une représentation à l'autre. Des fois ça te renforce, des fois ça te déstabilise… C'est ça ce que je trouve aussi intéressant dans ce type de spectacles, c'est qu'on aura jamais… ce ne sera jamais « dans la poche ». On aura jamais ça. Quelque chose s'installe,

[164] « So you think you can dance » est une émission de télévision américaine créée en 2006 (une saison par été depuis), qui consiste en une compétition visant à « faire découvrir le prochain danseur favori des États-Unis ». Les danseur·euse·s auditionnent devant une équipe de juges et vont d'étape de sélection en étape de sélection jusqu'à la finale, un système d'accompagnement étant mis en place entre les sessions. Le format même de l'émission pousse ainsi à faire étalage d'une certaine forme de virtuosité et d'efficacité dans l'exhibition de ses qualités de danseur·euse.

de l'ordre d'une routine, après un certain nombre de représentations mais quand même. Tu n'es jamais : « tranquille, je vais jouer le spectacle et boire un verre après… »

C.B. : Ça demande une préparation mentale particulière ?

Q.B.N. : Ah oui oui ça c'est le plus important je pense. Et c'est aussi à chacun de voir, parce qu'on n'a pas d'uniforme, chacun fait ce qu'il juge nécessaire de faire. Des gens se préparent cinq heures, des gens se préparent vingt minutes, certains ont besoin d'être seuls, d'autre de parler… Chacun juge parce qu'ils connaissent leurs corps, leurs besoins.

C.B. : Toi tu fais quoi ?

Q.B.N. : Ça a changé aussi hein, j'ai commencé à 25 ans, j'en ai 40 donc c'est aussi la différence. Avant, des fois dix minutes, des fois même zéro ! Maintenant… Ça dépend des spectacles, des fois tu peux te préparer pendant le spectacle [*rires*]. Mais des spectacles comme celui-là, tout le monde doit être très prêt, physiquement. Tout de suite. Donc la préparation compte. Et je n'ai pas de technique précise en fait. Des fois tu arrives, tu as envie de faire ça, tu le fais. La situation change la donne aussi : le froid, le lieu… Mais oui, tu gères tout par toi-même, et le spectacle aussi. Tu es tout seul presque. Tu dois te gérer toi-même pour être en capacité de le faire. Il y a toujours un minimum à respecter ou à faire pour le groupe, un rituel, et au-delà les gens préparent eux-mêmes. Et moi je fais aussi avec eux.

Entretien #2 avec Alain Platel — 18 novembre 2016

Ce deuxième entretien avec Alain Platel a lieu à l'Opéra de Lille le 18 novembre 2016, alors que nicht schlafen *tourne en Europe depuis deux mois. Nous nous rencontrons dans sa loge, après qu'il ait donné ses notes aux danseurs et quelques heures avant la deuxième représentation lilloise.*

Claire Besuelle : Après ces deux mois de tournée, est-ce que la confrontation avec les publics t'a fait découvrir autrement la pièce ?

Alain Platel : Je découvre… Qu'est-ce que je découvre ? [*rires*] Si, bien sûr, une première chose serait que la pièce est beaucoup plus noire que je ne l'imaginais. C'est sensible dans le fait que les gens disent avoir eu besoin de prendre un moment pour eux à la fin du spectacle. Ce n'est pas comme *Coup Fatal*[165] où les applaudissements venaient spontanément, naturellement. Là, c'est un peu : « laisse-moi tranquille, et puis je vais revenir ». Mais quand ils reviennent, il y a beaucoup de choses dont ils ont envie de parler. Ce sont des surprises extrêmement positives, dans le sens où le public a vraiment envie de communiquer après avoir vu la pièce, une fois passé ce petit moment de choc [*rires*]

Ensuite, bon, certains spectateurs se posent encore beaucoup la question du sens de la pièce. Ils sont assez inquiets d'avoir bien « compris » la pièce. J'ai toujours du mal avec ce questionnement sur le fait d'avoir « bien » ou « mal » compris la pièce. Que croient-ils devoir comprendre ? C'est surtout quelque chose qu'il faut sentir… Et puis enfin j'ai eu beaucoup de retours sur le fait que c'est une pièce politique, dans le sens où elle suscite quand même un sentiment dans lequel on se reconnait. Ce n'est pas que l'on comprend un message politique mais plutôt un sentiment du temps dans lequel on vit, cette sensation que cela peut exploser tout le temps. Il y a aussi des moments que le public identifie comme des moments forts. Par exemple la rencontre entre Samir [M'Kirech] et Ido [Batash], qui reste énigmatique parce qu'on ne la sur-titre pas[166]. J'ai vu qu'un des lieux dans lesquels nous allons tourner l'a utilisé dans la description du spectacle, le théâtre de Cologne.

C.B.: Les représentations évoluent beaucoup de soir en soir ?

A.P. : Oui ! J'aime voir que c'est une pièce qui bouge, surtout quand je compare avec d'autres pièces où les choses étaient très vite en place, comme *En Avant marche !* ou *Gardenia,* des pièces plus théâtrales et beaucoup plus fixes. Tu étais témoin de ces discussions autour de la bagarre et de la Deuxième[167], ce sont deux moments-clés de la pièce qui imposent le fait qu'elle ne sera jamais « finie ». Pour toutes les autres pièces que j'ai faites, j'ai senti à un moment donné qu'elles arrivaient à une forme finale. Là, non, et c'est très agréable. Très important. Et c'est dû à l'équipe de ce spectacle. Ce sont des gens qui doivent s'aimer vraiment beaucoup pour tenir cela — au sens noble du terme « aimer », pas mielleux [*rires*].

C.B. : Quand j'étais venue à Gand un mois et demi avant la fin de la création, tu avais dit qu'il allait falloir que tu découvres « qui » était chaque danseur dans cette pièce. Est-ce que tu pourrais revenir sur le processus derrière cette expression ?

A.P. : C'est très compliqué car ce n'est pas quelque chose de fixe ni de très clair. Il y a des éléments que chacun d'entre eux porte. Parfois c'est très visible. Quand je regarde quelqu'un comme Samir, il y a des signes très forts qu'il porte avec lui, qui définissent aussi en partie la façon dont il veut vivre cette vie dans ce monde. Par exemple le fait qu'il soit musulman et qu'il ait envie de s'exprimer là-dessus, pour faire un contrepoint avec tous ces questionnements identitaires qui secouent la France et l'Europe. C'est quelque chose que j'ai senti pendant toute la création, et qu'il défend aussi dans la pièce, à sa manière. Autre

---

[165] Titre du précédent spectacle d'Alain Platel (création 2014) en collaboration avec Fabrizio Cassol.

[166] Sur ce moment du spectacle, voir le paysage consacré à Samir M'Kirech, volume principal, p. 97.

[167] Il fait référence à la séance de notes à laquelle j'ai pu assister juste avant la deuxième représentation lilloise.

exemple, aujourd'hui j'ai lu une petite interview qu'Ido [Batash] a faite pour un magazine flamand. Il parle notamment du fait qu'il porte ce couteau en bois avec lui dans la pièce. Moi, je l'ai toujours vu comme un objet, qui est venu dans son parcours pour cette pièce et qui est resté dedans parce qu'il a continué à travailler avec. Mais lui, il le voit vraiment comme un signe qui fait référence à son identité israélienne, au fait qu'il porte une part de l'histoire d'Israël avec lui aujourd'hui. Ce n'est pas quelque chose qui symbolise ou qui *essentialise* cette identité, personne ne peut le lire et l'interpréter comme tel sans connaître le récit qu'il y a derrière. Par contre, le fait que lui l'ait peu à peu découvert comme un signe qui fait référence à ses origines, à son identité, cela fait partie de ce processus de découverte de « qui » il est dans cette pièce. Et je crois que pour chacun il y a certaines choses qui dessinent ça, plus ou moins consciemment. Après, quand je vois ou quand je lis ce que Ido dit de lui-même, autour de ce personnage et de cet objet je ne vais pas chercher tout à coup à l'accentuer. Peut-être que je vais chercher d'autres moments où l'on peut peut-être affiner… Par exemple ce moment où il rencontre Samir [M'Kirech]. Depuis qu'on est en tournée j'ai des rendez-vous avec chacun. De temps en temps autour d'un café on parle de cette façon dont les choses qu'ils font dans la pièce représentent des éléments de qui ils sont. C'est très agréable, et ce n'est pas quelque chose qui doit faire peur non plus, parce que bien sûr il n'est surtout pas question de les réduire à ça. Mais c'est très important pour moi d'avoir ce dialogue.

On est en train de discuter à propos d'un film autour de ce projet. On a une captation, mais il est possible que nous en fassions un film, en utilisant le matériel de la pièce, un peu comme on a fait avec *vsprs,* ou *pitié !*, *Gardenia*. Et l'une des choses que j'aimerais faire, c'est de poser des questions aux danseurs, essayer de trouver s'il y a des thèmes dans leurs vies personnelles qu'on peut utiliser dans ce film.

C.B. : En revoyant la pièce, j'ai vraiment eu l'impression qu'elle propose une déclinaison de corps à corps possibles, de l'affrontement le plus brutal à la recherche d'un toucher plus doux voire sensuel. Était-ce une ligne présente depuis le début de la création ?

A.P. : Je crois que ça a toujours fait partie de mon travail et que ça a toujours été un thème qui, au moment où on le nommait, semblait important à aborder. Et j'ai l'impression qu'aujourd'hui, avec tout ce qui se passe au niveau de la communication entre les gens, ça devient encore plus important qu'avant. On se pose beaucoup de questions sur la façon dont on peut toucher l'autre, sur la dignité de l'autre. On se plaint aussi énormément de la façon dont les réseaux sociaux ont profondément modifié notre façon de nous relier les uns aux autres. Et je ne peux que constater que beaucoup de choses ont changé. Quand on voyage avec le groupe, les gens sont très vite happés par l'utilisation de leurs *smartphones* et autres objets numériques, ça prend beaucoup plus de place qu'avant. Il faut vraiment prendre l'initiative pour communiquer avec quelqu'un. Ce n'est pas qu'ils sont contre hein. Mais si c'est une évidence d'utiliser son téléphone portable, c'est moins évident d'aller parler avec quelqu'un. Même entre nous. Avant, quand tout cela n'existait pas et que l'on voyageait avec le groupe, ou bien on restait silencieux, ou bien on regardait des choses ensemble. Ou on se regardait. Ça, par exemple, ça se passe moins. Ce n'est pas lié à ce groupe, c'est quelque chose de commun : on a ça, tout le temps, partout. Je crois profondément que ce sont des éléments qui nourrissent le fait que quand on regarde sur scène des gens qui se touchent, soit avec une certaine agressivité ou au contraire avec beaucoup de douceur, cela devient beaucoup plus important parce que ça a beaucoup plus d'impact.

C.B. : Ce qui me frappait hier c'est ce moment où le combat tire à sa fin, juste avant les phrases. Là, même si le combat est extrêmement violent, j'ai senti comme une forme de jouissance à pouvoir être en contact avec le corps de l'autre. Et cette intensité du toucher elle vient aussi toucher à un manque, comme une faculté oubliée…

A.P. : Je crois que c'est d'abord en ce sens-là que la pièce est politique. Je parle de contacts physiques et je le mets en relation avec l'usage des réseaux sociaux, mais quand on voit combien ces réseaux sociaux influencent certains événements de la vie politique, comme les élections de la semaine dernière *[l'élection de Donald Trump à la présidence des Etats-Unis]*, on est évidemment dans le domaine du politique. On a

choisit, on a fait un choix qui a été influencé très fortement par ces nouveaux modes de relation. Donc par ce motif-là, par ricochets et à notre échelle, on est dans le politique.

C.B.: Je voudrais justement revenir sur ce moments-clé de la bagarre mais aussi celui de la Deuxième, où les danseurs sont en semi-improvisation. Comment les accompagnes-tu dans ce défi ?

A.P.: C'est quelque chose de très excitant mais de très difficile. C'est quand même quelque chose qui touche une sensibilité énorme. J'aimerais beaucoup interroger les danseurs (toujours pour ce film) sur la façon dont ils vivent le fait de devoir, chaque soir, se battre ou entrer dans une intimité physique avec des gens avec qui ils ne vivent pas de relation personnelle (dans la fin de la Deuxième surtout). Ils doivent se rencontrer dans une intimité qui pour moi, parfois va au-delà de beaucoup de moments que l'on peut vivre dans une relation privée, et je trouve cela remarquable. Il faut vraiment être capable de sentir le corps, la sueur et tout ce qui est, tout ce qui fait partie d'un corps. Chaque soir. Avec des gens avec qui tu ne vis pas au quotidien. C'est dans ce sens qu'ils sont en train de faire un *statement* [une déclaration] que je trouve très fort.

En tant que spectateur je trouve cela très confrontant à regarder. Même moi qui les connais très bien, je me pose la question des ressources qu'ils utilisent pour faire cela. Que se passe-t-il quand ils ont eu « a bad day » [un mauvais jour] ? Tu vois ? De le faire quand même, d'aller au-delà de soi. C'est là que je trouve que ce sont des danseurs qui vont au-delà du professionnalisme. Ils ont décidé de laisser entrer ces gens-là dans leur intimité, je trouve cela énorme, très grand et généreux de vouloir et de pouvoir le faire. Et pour certaines personnes c'est encore plus courageux que pour d'autres. Je me rappelle de certaines discussions au début, liées au fait que les danseurs européens ont peut-être — pas tous, mais une partie — moins de problèmes à s'exposer dans une certaine nudité alors que Boule [Mpanya] et Russell [Tshiebua] ne voulaient pas. Donc pour eux finir par s'engager à ce point, et accepter que d'autres hommes et Bérengère [Bodin] entrent dans cette intimité, pour le *fun*, pour le jeu, pour une pièce, c'est énorme. Parce que ce n'est pas comme quand… Quand tu entres dans le travail de Jan Fabre — j'ai vu des extraits de *Mount Olympus* récemment — c'est le point de départ, les gens sont choisis et la compagnie demande dès le début s'ils *peuvent* faire ça (je le sais parce que Samir a fait l'audition). Ici les gens ne savaient pas qu'on allait en arriver là.

C.B. : Tu ne savais pas non plus ?

A.P. : Non. C'est vrai qu'on cherche des images qui soient fortes. Les danseurs dans les répétitions s'exposent d'eux-mêmes parce qu'ils veulent montrer quelque chose de fort. Mais faire la Deuxième, ou le *fight*, non, je n'avais jamais pensé à ça. J'ai rencontré à Strasbourg un frère dominicain, et la façon dont il décrivait la pièce était vraiment quelque chose d'extraordinaire, au point que je me suis demandé s'il avait lu ou eu accès à des choses sur la pièce avant de l'avoir vue. Il parlait de la Deuxième en disant que ça l'avait profondément touché parce qu'il sentait que c'était une proposition pour une nouvelle humanité. Il avait fait le lien avec le titre de la deuxième symphonie de Mahler, qui est sous-titrée Résurrection... La Deuxième représente vraiment ça pour moi. *C'est* une proposition pour une nouvelle humanité. Dans le fait que l'on peut être extrêmement individuel, ou singulier, tout en cherchant comment se respecter, s'accepter et travailler ensemble pour arriver quelque part. C'est symbolisé par ce moment, où chacun reste unique, singulier dans sa danse. Ils ne cherchent pas physiquement à faire un compromis : ils restent tous dans une voie très personnelle, mais ils sont ensemble quand même.

C.B.: Il y a une joie et une exultation assez saisissante dans ce moment

A.P.: Oui je crois. À quelques occasions c'était vraiment parfait. Pour moi c'est parfait quand je le sens, qu'ils le sentent et que le public le sent. C'est vraiment un triangle. À partir du moment où cela se passe à tous ces niveaux, on atteint ce moment jubilatoire que tout le monde reconnait, même si on n'est pas capables de décrire précisément la signification de cela. Je suis heureux que certaines personnes le captent,

même si ce n'est pas tout le temps avec la force que j'attends de ce moment. Parce que le soir où ce frère dominicain l'avait vue, on n'était pas forcément contents.

C.B. : C'est un pari de finir le spectacle ainsi, peux-tu revenir sur ce choix ?

A.P. : C'est un pari oui, pour eux comme pour moi. J'aime contrôler les choses qui se passent sur scène, pas tout à fait ou pas complètement, mais de là à avoir comme ça deux parties aussi importantes qui restent improvisées, c'est une demi-heure de la pièce ! Mais le *fight*, on ne peut pas l'écrire, ni la Deuxième. Si on commence à l'écrire on rate tout ce qu'il est nécessaire de raconter à ce moment-là. Je trouve cela très dur, parce que pour le *fight* par exemple je comprends très bien que tout le monde ait peur d'être blessé. Mais si l'on commence à l'adoucir ou à l'assagir ça ne va pas marcher.

C.B. : C'est la première fois qu'il y a autant d'improvisation dans une pièce ?

A.P. : Pour moi oui. Dans d'autres pièces certains moments ressemblaient un peu à ce qui se passe dans la *Deuxième*, mais ça restait hyper écrit. J'aime bien faire des choses qui ont l'air d'être très chaotiques mais qui restent très écrites. Alors que là…

C.B. : Enfin, tout le cœur de la pièce est quand même très écrit…

A.P. : Oui, entre les deux bien sûr.

C.B. : Comment définirais-tu la justesse pour l'interprétation de cette pièce-là ?

A.P. : J'ai été confronté avec un retour de quelqu'un qui soulignait que l'on voyait très nettement la différence entre les danseurs qui ont déjà travaillé avec moi et qui sont habitués à mon discours, à cette recherche de l'être et non du paraître ; et les danseurs plus jeunes qui ont du mal à trouver cet endroit d'interprétation. J'étais très surpris parce que je ne voyais pas cela. C'était une personne qui connaissait très très très bien mon travail, j'étais irrité par sa remarque. Il y a toujours quelque chose qui change dans ma conception du travail. Je n'aime pas quand on donne l'impression que tout les danseurs portent *un* discours qui serait le mien. Là, il y a des gens qui s'expriment d'une manière tellement personnelle et singulière, qui n'est pas forcément le « langage Platel » ou « platélien », mais qui…

Quand je vois Samir par exemple, moi je vois vraiment le « bad boy » [mauvais garçon] marseillais et ce n'est pas une attitude que je recherche particulièrement. Et je ne lui ai jamais demandé d'apparaître comme ça non plus. C'est vrai que quand je le voyais au début, je percevais comme un « surjeu » ou quelque chose d'un peu trop « théâtral ». C'est aussi vrai avec les « Coup Fataleurs » [Russell Tshiebua et Boule Mpanya], quand j'ai travaillé avec eux au début ils avaient une manière de s'exprimer qui était surjouée ou forcée. Mais j'étais tellement séduit par leur manière d'être en scène que j'ai décidé de ne pas y toucher, et quand j'avais l'impression que c'était vraiment trop, je pouvais le leur dire et ils étaient d'accord pour travailler dessus.

Mais je n'ai pas voulu non plus qu'ils aillent dans le sens du travail d'Ido ou d'Elie [Tass] qui sont dans un certain état que très souvent les gens décrivent comme « platélien ». Laisser entrer ces autres manières d'être sur scène c'était très important pour moi. De le voir aussi comme toi tu utilises le mot « juste ». De le voir comme une *forme* de justesse. C'était un exercice pour moi de m'exercer à le considérer comme étant juste. Donc cette remarque m'a encore davantage déterminé à ne pas me fermer dans un certain regard, mais à rester au contraire dans une ouverture à des manières d'être sur scène, sans considérer une seule et unique voie. Parfois, le fait de permettre que cela rentre dans le jeu aussi me semble extrêmement important. Récemment je suis allé voir une pièce de Frank Van Laecke, qui fait vraiment du music-hall ou des choses comme ça (quand on ne travaille pas ensemble). Je lui ai dit que c'était vraiment une manière de jouer que je ne chercherai jamais à travailler, pourtant, quand j'y étais, j'étais ému. Il est très facile de

s'enfermer dans une manière de penser le « comment on doit être sur scène ». Alors que pour ces gens-là, jouer ce jeu-là, à ce moment-là, dans ce contexte-là, est très juste en fait.

C.B. : C'est une justesse qui est attachée à une personne ?

A.P. : Une personne et un contexte, oui.

C.B. : Une dernière question : de quoi aurais-tu envie pour la suite de *nicht schlafen* ?

A.P. : D'abord je prie vraiment chaque soir que rien de grave ne se passe. Cela me fait vraiment tellement peur. En le disant c'est une forme d'exorcisme [*rires*]. Voilà, mon plus grand souhait pour le moment c'est que l'équipe reste soudée et qu'il y ait une bonne entente entre eux. Qu'ils continuent à aimer jouer cette pièce. Et il y a beaucoup plus de risques que dans d'autres pièces que quelque chose arrive, surtout au niveau des blessures. C'est dur pour moi de vivre avec ça… C'est la raison pour laquelle je veux vraiment être avec eux tout le temps. C'est tellement fragile qu'il faut quelqu'un avec qui ils puissent en parler très honnêtement. Tu vois tout à l'heure il y avait certaines difficultés à dire certaines choses, comme la sensation que c'est plus dangereux de faire le *fight* avec une telle personne plutôt qu'avec une autre… Le dire en public c'est très délicat, on peut faire un blocage là-dessus. Je constate aussi que ce sont toujours les mêmes qui ont des blessures ou qui souffrent. C'est aussi très difficile à dire, de demande pourquoi tu te blesses toujours alors que les autres non ? Et il y a ceux qui reçoivent des coups et n'en parlent pas, d'autres à l'inverse, ils en reçoivent un et il faut tout de suite que tout le monde le sache et qu'ils aillent voir le docteur et… Ils prennent soin les uns des autres, mais hier il y avait à nouveau deux blessés : ça m'irrite, ça les irrite, donc il faut trouver une manière d'en discuter et je sens que ça reste vraiment délicat et fragile. Et j'aime que cela reste comme ça. Je pense qu'il ne faut surtout pas devenir négligent là-dessus. Ce serait le plus dangereux. Si l'on se dit « oui, ça va aller »… Non, chaque soir, je suis sur les charbons ardents. Je sais que je suis la personne à qui avant, après ou pendant, on peut quand-même dire des choses que l'on oserait pas dire directement, par peur de blesser ou de paralyser. Et à coté de ça, ils défendent quelque chose et quand je parle avec eux je sens bien qu'ils adorent jouer la pièce, qu'ils la défendent et cela c'est un cadeau énorme. Il y a la possibilité d'en faire un film maintenant, c'est un nouveau défi également. Que faire avec cette pièce ? Si on en fait un document, que serait-il ?

C.B. : Ce serait un documentaire ?

A.P. : On peut choisir. J'aime bien ce que l'on a fait avec *vsprs*, des extraits de la pièce et le fait que Sophie Fiennes [la réalisatrice] s'est concentrée sur questionner les danseurs à propos de ce qu'ils vivent pendant la scène où tout le monde essaie d'entrer dans une transe collective[168]. Elle les interrogeait sur ce qu'ils sentaient à ce moment-là. Pour *nicht schlafen,* le fait qu'on ait construit une pièce autour d'un compositeur et d'une musique qui, à une certaine époque, avait une signification politique énorme ; et qu'en parallèle les thématiques que notre pièce traite font un écho entre l'époque contemporaine et la situation du siècle dernier me fascine. Peut-être que dans ce film j'aimerais évoquer ces parallèles. J'aimerais rencontrer Philipp Blom[169], qu'il voie la pièce, peut-être faire une ou plusieurs interviews avec lui, voir s'il reconnait certains parallèles entre son livre et ce que l'on fait dans la pièce.

J'aimerais aussi réussir à trouver des manières de filmer certaines scènes-clés du spectacle de façon à donner quelque chose de plus à l'objet-film bien sûr. Ce serait la deuxième chose. Et peut-être aussi trouver des images du siècle dernier et faire des parallèles avec ce qui se passe dans la pièce ou aujourd'hui. Des images historiques, mais pas du côté politique, plutôt, des images privées, du quotidien, pas des images de guerre ou de parades de masse…. Je me souviens d'avoir vu des photos de familles qui vivaient à Vienne au

---

168 *VSPRS Show and Tell*, documentaire de Sophie Fiennes, production Les Ballets C de la B, 2007.

169 L'auteur de *The Vertigo Years, Change and Culture in the West, 1900-1914,* Londres, Orion Books, 2009. Le livre a été l'une des sources d'inspiration d'Alain Platel durant le processus de création (voir premier entretien).

début du vingtième siècle, qui représentent exactement l'atmosphère dont Philipp Blom parle. Et elles résonnent avec ce temps que l'on est en train de vivre en termes d'ambiance.

Et puis, enfin, rencontrer les danseurs autour d'un questionnement très spécifique, sur la façon dont ils vivent cette intimité énorme, chaque jour et chaque soir sur scène. Je crois qu'avec la distance, en tournant, si l'on commence à faire ce film l'année prochaine, je crois que je pourrai leur poser cette question assez directement. C'est une réflexion qui tourne dans ma tête aussi. Parce que quand tu choisis ce genre de métier, c'est ce que tu cherches à faire et à découvrir. Et en même temps cela fait énormément peur parce que tu ne veux pas que des choses « négatives » arrivent. Même sur le plan personnel. Un bon exemple c'est au moment où certains danseurs ont dit à Bérengère qu'ils ne voulaient pas qu'elle crache sur eux. À partir du moment où cela a été dit, j'ai dit que c'était essentiel pour moi qu'ils sachent qu'ils pouvaient à chaque moment dire à quelqu'un, sans entrer dans le jugement, qu'ils avaient certaines limites à respecter. Parce que certaines actions, comme recevoir un crachat, peuvent faire péter les plombs à quelqu'un. Et on ne peut pas expliquer pourquoi. Pourquoi est-ce que quelqu'un ne veut pas qu'on crache sur lui, alors qu'un autre dit : « oui, crache sur moi plutôt que de me frapper » ? C'est un exercice que j'aime bien suivre au niveau de la communication dans le groupe, de trouver une ouverture sans que cela devienne évident que tout puisse se dire à l'autre. De garder ce côté… Où on a peur de blesser l'autre…

C.B.: C'est aussi préserver une forme de pudeur ?

A.P.: C'est le mot que je cherchais : la pudeur.

Entretien avec Russell Tshiebua - 24 mai 2017

Cet entretien se déroule dans les environs de la MC 93, lors du passage de nicht schlafen *dans cette institution, dont le spectacle marque la ré-ouverture. Il a lieu le mercredi 24 mai, juste après les notes données par le chorégraphe aux danseurs avant la représentation du soir, et Russell profite de ce moment pour se restaurer.*

Claire Besuelle : Je commencerai par t'interroger sur ce que tu as fait avant d'arriver à travailler comme danseur dans *nicht schlafen.* Je sais que tu es à l'origine chanteur, comment as-tu abordé le travail sur cette pièce « de danse » ?

Russell Tshiebua : C'est une bonne question, tu es sûre que tu veux parler de ça ? [*rires*] Pour commencer, je suis d'abord un *performer*.

C.B. : Que signifie ce terme pour toi et pourquoi caractérise-t-il ta pratique selon toi ?

R.T. : Pour moi, il décrit ce moment où, sur scène, tu chantes, mais tu danses, et tu peux jouer aussi. Donc je ne fais pas « que » du chant. Je te donne un exemple pour être plus clair : quand tu vois quelqu'un comme Lionel Richie, c'est un chanteur. Mais quelqu'un comme James Brown ou Michael Jackson ce sont des *performers*. C'est ça la différence. Sur scène ils ne font pas « que » chanter, ils convoquent autre chose [*il accompagne ses propos par une série de mouvements appuyés du buste et des bras vers l'avant*].

C.B. : J'ai l'impression à t'entendre et à te voir que la distinction passe par le fait de mobiliser plusieurs médium, tu as cité le chant, la danse ou le jeu, mais aussi et surtout par un investissement énergétique plus intense de la part de celui qui est en scène ?

R.T. : Oui, tout à fait, dans le sens où il n'y a pas qu'une *partie* de toi qui est engagée, mais c'est *tout* « toi ». Le corps est pleinement engagé tout le temps. Même si chanter engage de fait le corps, tu peux rester en retrait quand tu chantes. L'implication dont je parle, elle, est totale, absolument totale. Tu transpires de partout [*rires*]. C'est-à-dire que tu t'engages complètement. Si tu peux ajouter à cela la maîtrise de quelques instruments ça rend la chose encore plus complexe. Quand je joue de la guitare ou du piano je danse en même temps, je ne vais pas « juste » jouer. Si on me demande ce que je fais, je dis que je suis un « singer-songwritter-performer », c'est plus facile pour me définir.

C.B. : Comment as-tu mis cela au service de *nicht schlafen* ?

R.T. : Déjà, comment ai-je atterri dans *nicht schlafen* ! [*rires*] Je pense que cette histoire aide à répondre à ta question. J'avais déjà fait un projet avec Alain [Platel], *Coup Fatal.* C'était un spectacle purement musical même si je dansais aussi dedans. Après une année de tournée, et alors qu'on tournait encore, Alain m'a est venu me chercher, il m'a intéressé en fait, en me parlant de *nicht schlafen,* qui n'était alors qu'un projet. Il nous[170] a dit qu'il aimerait nous inviter à participer à ce projet mais il nous a dit : « Attention, ce sera de la danse contemporaine ! » [*rires, alors qu'il accompagne cette citation d'une petite grimace interloquée*] J'étais un peu surpris, je ne suis pas danseur contemporain !

Mais la chose qui m'a le plus intéressé dans la façon qu'il a eue de présenter le projet, c'est le fait qu'il dise que la musique de Mahler, qui était le point de départ du projet, lui faisait entendre, dans sa « fantaisie », des sonorités polyphoniques pygmées. C'est comme ça qu'il a pensé à moi et à Boule [Mpanya]. Et puis cette idée a mûri, et il a confirmé cette envie en nous invitant à apporter aussi notre

[170] Le « nous » réfère ici à Russell Tshiebua et Boule Mpanya, autre chanteur du projet *Coup Fatal,* également présent dans l'équipe des neuf danseurs de *nicht schlafen*.

univers et notre monde dans la création du spectacle. Il voyait en nous deux une autre énergie, qu'il avait envie d'intégrer à la pièce, à ce concept qui était quand même assez lourd et pesant.

Il nous a posé la question de but en blanc : « est-ce que vous pensez que c'est faisable ?! » [*rires*] J'ai dit que je n'avais jamais fait de danse contemporaine, mais qu'en tant qu'artiste, je ne pouvais pas dire que quelque chose est impossible tant que je n'avais pas essayé ! [*rires*] Donc on a décidé qu'on allait s'y mettre ! J'étais face à quelque chose que je n'avais jamais fait, c'était aussi une façon de tester mes limites et de me confronter au fait de découvrir si j'étais limité ou non à certaines choses, à un certain type de spectacle. Est-ce que j'allais pouvoir m'ouvrir à ça ? J'ai vraiment commencé dans l'idée de tester ma capacité d'adaptation. Pendant un an, on a parlé du projet, il nous mettait au courant de tout. Il m'a envoyé la musique également, la musique de Mahler. Et c'était vraiment… bon, la musique de Mahler ! [*rires et petit sourire en coin*]

C.B. : Je crois comprendre que ça ne t'a pas emballé de prime abord !?

R.T. : C'est Mahler, ce n'est pas une musique que tu mets pour faire la fête ! [*rires*] C'est une musique qui te plonge dans la réflexion, l'introspection. Disons que si tu traverses une mauvaise passe, ça accentue la douleur de la situation dans laquelle tu es, pas la joie. Mais aujourd'hui, je l'écoute vraiment différemment. Elle m'amène des émotions plus amples, voire majestueuses. J'écoute cela d'une autre oreille, je suis passé au-delà des images de deuil ou de tristesse que je lui attachais au début. Cela passe aussi par le fait que je sais maintenant de quoi elle parle, dans quel contexte il a composé ces oeuvres, j'ai une histoire à laquelle me rattacher… Enfin, voilà comment je suis arrivé dans *nicht schlafen.*

C.B. : Et comment c'est passé la rencontre avec l'univers de la « danse contemporaine » ?

R.T. : Déjà, j'étais invité comme chanteur.

C.B. : Ton statut était vraiment défini comme tel au début ?

R.T. : Alain m'a invité comme chanteur au début. Après on s'est toujours dit qu'on verrait comment le travail allait évoluer, ce qui allait suivre. Et puis en fait, quand on a commencé il n'y a eu aucune considération d'une quelconque différence de statut : on a dû participer et faire toutes les tâches qui consistaient à créer du mouvement, comme les autres. Et puis on apprenait aussi le chant : chaque jour après la pause, on reprenait à 14h et on faisait un quart d'heure ou vingt minutes de chant. C'était en même temps une rencontre avec la danse contemporaine *et* avec la musique de Mahler : apprendre ces textes en allemand et ces partitions-là, c'est comme ça que la rencontre s'est vraiment faite. Petit à petit ça commençait à rentrer.

C.B. : Tu parles surtout de la musique ou du travail sur le mouvement également ?

R.T. : Des deux ! Quand tu passes des journées entières à faire ça, tu rentres et tu n'as que ça en tête. Et comme je voulais vraiment trouver une place dans ce projet, m'approprier ce style « contemporain » de danse que je n'avais pas du tout, j'ai décidé de m'y mettre complètement en fait.

C.B. : Comment as-tu fait ?

R.T. : Je prenais très au sérieux tout ce qu'on faisait dans le studio. Quand il fallait faire quelque chose j'y allais vraiment à fond. Quand j'étais limité je posais des questions, et quand je n'arrivais pas à faire certains mouvements, à cause du style et des coordinations que je n'avais pas, je regardais ceux qui le maîtrisaient mieux, et j'y passais plus de temps. Quand je rentrais à la maison, je refaisais et répétais encore et encore.

C.B. : Tu n'as pas pris de cours à l'extérieur ? [*dénégation d'un signe de la tête*] Tu as vraiment plongé au coeur de la matière pour t'en imprégner ? [*affirmation d'un signe de la tête*] Qu'as-tu découvert ?

R.T. : J'ai découvert que… C'est un style de danse hein. Comme pour le chant il y aurait la pop, le reggae, le jazz… C'est un autre style de danse…

C.B. : Une autre façon de bouger ?

R.T. : Oui, voilà.

C.B. : Comment la qualifierais-tu et en quoi se différencie-t-elle pour toi de la façon dont tu danses quand tu chantes ou quand tu performes comme tu dis ?

R.T. : Pour prendre un exemple, il y a une façon de danser basée sur le rythme, le *beat*. Mais là, ce n'est pas basé sur un *beat*. C'est un rythme totalement différent, comme un rythme qui serait hors-rythme. Il faut suivre le mouvement, suivre… Finalement c'est un peu comme le chant baroque, qui est différent de l'autre chant [pygmé]. Le chant baroque est basé sur la respiration, et son exécution dépend de la façon de respirer du chanteur.

Je ferai le parallèle avec la façon de danser « contemporaine » que j'ai rencontrée sur *nicht schlafen*. Ça dépend de la respiration, c'est un peu comme des vagues. Il n'y a pas de *beat* régulier sur lequel on peut s'appuyer : si tu t'appuies sur un rythme régulier, tu es hors-sujet, ça donne autre chose. Non, ça ne bouge pas sur un rythme régulier, c'est comme de l'huile, tu as beau mettre de l'huile dans l'eau, faire bouillir l'eau comme tu veux, ça ne se mêlera jamais [*rires*].

Mais il reste que c'est super technique. Ça c'est vrai, c'est super technique. Il y a des mouvements que tu vois et dont tu te dis : « c'est simple… » Mais tu peux te déchirer le muscle en le faisant ! Au début, quand je voyais danser les « danseurs contemporains » je me disais « mais attends, même un bébé peut faire ça ! » Tu peux bouger ton bras, je ne sais pas comment, ou bien juste la tête… Mais après, le gars il sait ce qu'il fait : il a étudié ça. Il sait que quand il fait ça, il y tel muscle engagé à côté, et que s'il le tourne bien ou non, ça va être fluide. Faire connaissance avec cet univers m'a poussé à prendre une autre discipline aussi.

C.B. : En quel sens ?

R.T. : Dans le sens où j'ai appris à me préparer. C'est une façon de s'étirer qui est différente, et il faut le faire ! [*rires*] Ce n'est pas négociable, il le faut, et avant et après… Quand je ne l'ai pas fait, j'ai tellement regretté [*rires*]… Avant quand je voyais des danseurs « contemporains » s'étirer je pensais que c'était une vraie perte de temps ! Se donner tant de mal alors que tu ne fais que tourner la tête ou lever la jambe… Ça ne semblait pas si difficile, mais en fait c'est absolument nécessaire.

Et puis certains mouvements de danse sont en eux-mêmes des étirements en fait, comme si tu prenais des étirements pour les mettre sur scène ! Tout ce qui a trait à la façon de lever la jambe, de… ils ont ces termes-là, des « quatrième », des « *lifts* » et puis la jambe « en dedans » ou « en dehors »… Ce sont des petites choses comme ça que j'ai découvert. C'est une autre routine que j'ai prise, dans le studio, en fait. Samir [M'Kirech] et Dario [Rigaglia], qui ont quand même une base classique, s'étiraient et faisaient des barres de classique pour se préparer. Chaque jour je m'étais imposé de m'étirer comme eux et de faire cette barre de ballet. Et tous ces pas où tu penses que ce n'est « rien »… Attends, ça fait tellement mal, tu te dis : « ah ouais ! » Ce sont des choses que je me suis imposé pour pouvoir habituer mon corps à cette autre discipline.

C.B. : Est-ce que cette façon de te préparer et aussi d'appréhender le mouvement a induit pour toi une façon d'être en scène différente de ce que tu avais expérimenté jusqu'alors ?

R.T. : Oui. La différence tient en ce qu'il n'y a pas… Dans ce contexte, rien ne se passe sur scène par hasard. Rien ne se passe sur scène qui soit négligeable. Un petit mouvement, de dix secondes, implique des heures et des heures d'entraînement. C'était une leçon, ça m'a fait avoir encore plus de respect pour ces artistes de la

danse contemporaine. J'en ai conscience maintenant que je sais *comment* ils font. Moi je n'ai pas fait de formation en art, rien du tout ! J'ai fait autre chose à l'école, l'art je l'ai appris en pratiquant. Mais eux ont passé des années à l'école : tu sens la différence chez quelqu'un qui a étudié sérieusement, qui a pris ces quatre ou cinq ans-là au sérieux [*rires*] Et moi, qui ai pris ce moment de création pour accéder à cet univers, qui ait pris ça au sérieux pendant ce moment-là, j'en sens les fruits. Je sens mon corps réagir différemment, je sens mon corps m'écouter différemment. Avant je pratiquais des styles de danse plutôt urbains : j'avais juste besoin d'un *beat* !Maintenant je sais écouter autre chose et ça me fait bouger autrement. Ça ajoute à mon côté rythmique quelque chose d'autre.

C.B. : Définirais-tu cela comme une autre forme de sensibilité à ton propre mouvement ?

R.T. : Oui. Mais enfin, je ne serai jamais un danseur contemporain classique hein ! Et j'aime ça, j'aime bien les mélanges. Ça fait de moi un hybride et j'adore ça. J'ai un truc en plus de tous les côtés [*rires*] Mon rapport au mouvement s'est développé, et c'est une chose dont je suis vraiment reconnaissant.

C.B. : Au-delà de cette découverte d'un autre rapport au mouvement, est-ce que certaines choses t'ont particulièrement frappé dans la façon dont la pièce s'est créée ?

R.T. : On parlait beaucoup ! [*rires*] On parlait vraiment beaucoup… C'est vrai, nous en musique, on ne parle pas tant, on fait ! Mais là, pendant ces cinq mois, absolument chaque jour on arrêtait de travailler et on passait une heure ou une heure trente à parler ! Parfois j'en étais à me dire : « Oh, on est venus danser ou on est venus parler ?! » Mais, bien sûr, ce n'était pas du temps perdu. Parler te permet de prendre conscience de ce que tu es en train de faire, et en être conscient te permet de pouvoir le défendre. Défendre le message que tu transmets. Tu ne fais plus un seul mouvement par hasard.

Cela te pousse aussi à réaliser que quoique tu sois en train de faire, rien n'arrive par hasard : d'où que ça vienne, je me suis inspiré de quelque chose. Qu'est-ce qui m'a convaincu ? Je pouvais prendre une autre direction, qu'est-ce qui m'a poussé à prendre cette direction-là précisément ? Du coup c'est ce rapport au geste, aux réactions qui… Ma lecture a changé, ma perception aussi, elle s'est vraiment développée. Donc on parlait beaucoup mais on ne parlait pas trop. C'était nouveau pour moi, et super important. Après, tu prends du recul, ça te permet de prendre conscience de la façon dont telle ou telle action était en fait une référence à un sujet, une image, une thématique… Et là, tu réalises qu'en tous cas les gars, ils ont été à l'école… [*rires*] Non mais parfois c'était trop intellectuel ! Et évidemment dans ce type de démarche, ce n'est pas seulement le corps qui travaille, le cerveau est vraiment en train de s'activer… Quand tu rentres chez toi, ce n'est pas que le corps qui est fatigué, tout est fatigué [*rires*] ! J'ai senti aussi la nécessité de me cultiver davantage, de lire, de me documenter. Ces cinq mois ont été vraiment un moment de… Un moment de vie. Et puis qui aurait cru que je finirais par faire de la danse contemporaine aujourd'hui ! [*grimace et rires*].

C.B. : Comment envisages-tu ton parcours dans la pièce ?

R.T. : Je ne sais pas ! Toi comment tu le vois mon parcours ?

C.B. : Si je prends la représentation d'hier, j'ai senti un moment de bascule très franc au moment des « Bells », où pour moi tu as vraiment exposé quelque chose de l'ordre de la joie. Quelque chose basculait dans ta présence en scène à ce moment-là, et donc dessinait en deux parties bien distinctes un chemin à ton personnage ou à ton rôle. D'ailleurs je ne sais pas si tu penses en termes de personnage ou non pour qualifier ton chemin dans la pièce ?

R.T. : Je ne le pense pas en ces termes-là, mais je suis curieux d'entendre comment tu le vois ?

C.B. : Je pense que le terme de personnage n'est pas juste, quand bien même tu 'es pas dans un dispositif d'où serait évacuée toute fiction. Ça a du sens pour toi ?

R.T. : C'est certain que nous ne sommes pas « nous » sur scène : on incarne des rôles. On joue des personnages, dans la vraie vie je ne suis pas comme ça [*rires*] ! Mais on compose à partir de nous. Moi je suis quelqu'un de joyeux. Je suis un *happy people*. Ça m'accompagne beaucoup sur scène, quelle que soit la situation dans laquelle je suis. Ce côté-là de moi se révèle, dans le sens où il y a toujours un *way out*, une piste ou un moyen de s'en sortir. Je dirais cela comme ça : dans ce chaos, ce que j'apporte moi, c'est cette qualité-là. Quoiqu'il se passe, je ne me laisserait pas absorber par le chaos. C'est tellement brillant dedans, tellement chaud dedans, qu'à un moment ça ne se laisse pas absorber par le froid. Tu vois ? C'est ce que je porte dans la pièce, dans son parcours et à travers tous ces sujets abordés : le chaos avant la première guerre mondiale, la vie de Mahler, le livre de Philipp Bloom qui relie ça à la période que l'on vit actuellement…

C'est lié à mon parcours personnel, à tout ce que je me suis toujours dit depuis mon enfance. Je trouve toujours un *way out*. Dans la pièce je suis comme ça : je cherche des pistes, je trouve toujours un moyen, pour ne pas rester bloqué par quoique ce soit. Cette scène des cloches dont tu parles, à la base c'est la même chorégraphie effectuée par chacun d'entre nous. Sauf que je la fais différemment [*rires*] Alain voulait qu'on propose des mouvements, comme des phrases, en deux groupes. Étant donné qu'avec Boule [Mpanya] on avait la même mission dans la pièce, on ne pouvait pas être dans la même équipe [*rires*] On a composé ces mouvements-là avec les amis, mais moi je le faisais toujours autrement. J'ai un autre *feeling*, et je le fais toujours avec une autre pulsation… Alain m'a encouragé à continuer, à explorer cette différence et à en faire une vraie explosion.

C.B. : J'avais toujours vu ce moment comme un moment charnière pour toi, mais j'ai trouvé hier que c'était encore plus marqué qu'avant. Ton plaisir à le faire m'était plus perceptible, et cela entrait en friction avec la frontalité du passage, son côté guerrier, enfin, que j'ai toujours senti comme guerrier.

R.T. : Oui. Mais je peux donner un exemple. Lorsqu'on part à la guerre et qu'on se bat, on se transforme, on sort le monstre qui est en nous pour pouvoir lutter : si tu ne sors pas ce monstre, c'est toi qui te fais tuer ! Mais la raison pour laquelle on se bat, c'est la chose la plus importante en ce monde. C'est toi, face à toi-même : pourquoi tu te bats ? Tu aurais pu rester. Pourquoi tu vas sur le champ de bataille ? Pour l'amour ? Pour les enfants ? Pour la patrie ? On a tous des raisons et des batailles différentes. Et nos champs de bataille diffèrent aussi. Ce sont les raisons pour lesquelles on y va qui définissent l'attitude qu'on a, celle qu'on adopte sur le champ de bataille. Moi sur un champ de bataille je me bats pour toujours être en mesure de profiter de la vie et de vivre. De savourer, d'être heureux. C'est la raison même pour laquelle je le fais, pour ne pas me voir privé de pouvoir sourire et être heureux. Du coup je garde cette idée, toujours en tête. Le sourire c'est quand même quelque chose d'assez naturel, mais beaucoup de gens ne sourient pas. Je ne sais pas ce qui se passe ! Ils ont du mal à sourire !

C.B. : Sourire induit peut-être une forme de vulnérabilité ?

R.T. : Oui, c'est pour ça qu'on ne voit que des « fake smiles ». Mais c'est quelque chose qui… Tu vois bien ce que ça fait quand quelqu'un te sourit ! C'est comme si on te transmettait une certaine joie, même si tu ne connais pas la personne. Tu reçois cela et tu ne résistes pas, tu renvoies la pareille ! Quand quelqu'un te regarde et fronce les sourcils, tout de suite tu sens qu'il y a un problème, mais quand on te sourit, ça ouvre quelque chose. Et cette sensation-là je l'adore. C'est une des raisons pour lesquelles je fais tout ce que je fais. Je veux être en mesure de sourire quand je le sens. D'être heureux quand je le sens. Du coup, que je sois sur le champ de bataille ou autre part, je laisse cela s'exprimer. Quelqu'un de colérique sur un champ de bataille ne fait qu'empirer les choses ! Parce que les raisons pour lesquelles tu fais les choses se manifestent d'une façon ou d'une autre. Est-ce qu'on prend plaisir à faire ça ? Est-ce qu'on le fait uniquement parce que c'est un rôle que l'on joue ? Moi je suis dans ce côté organique : je ne fais pas les choses mécaniquement. Je le *sens* donc je le *fais.* Je ne sais pas si ça fait sens, mais c'est ça.

C.B. : Une dernière question avant que tu n'ailles te préparer : as-tu un ou des passage(s) de prédilection dans la pièce ?

R.T. : Waaa… [*rires*]. La Cinquième Symphonie, juste après le *fight*, sur laquelle on fait les phrases, j'adore cette musique, elle me fait sourire. Je ne sais pas de quoi il s'agit mais elle me fait sourire, elle agit comme une forme de libération. La Quatrième Ssymphonie aussi pour son côté majestueux, c'est comme une musique de couronnement, de roi, une musique d'affirmation. J'aime beaucoup la scène des Bells aussi, parce que je me libère totalement dans cette scène. Je me libère de toute la pièce et pour toute la pièce, c'est assez spécial ce passage. Ces cris que je pousse, de motivation, d'appel, c'est comme pour encourager la troupe à avancer. Je dis : « Allons-y, on y va, c'est maintenant ou jamais », comme on dit : « donne tout ce que tu as ! on y va ! on fonce ! » Et ce trajet qui va de l'arrière vers l'avant. On impose, on s'impose sur ce territoire et on l'occupe. Et bien sûr les chants pygmée. Pour moi c'est une des preuves que l'avenir du monde dépend du métissage. On ne pensait pas que ça allait marcher, on a juste essayé. Je ne sais pas comment toi tu l'entends ou comment tu le sens, mais selon moi on sent que ce n'est pas du copié-collé. Encore une fois, c'est organique. C'est magique pour nous la façon dont on entre là-dedans. On quitte ce choral de Bach, pour aller au *scherzo*, pour passer à Ambula Makasa, qui est un moment où on chante un peu pour préparer, puis c'est les Bells…

Ce parcours on ne s'y attend pas : on ne sait pas ce qui va arriver et venir après. On y arrive sans qu'on s'y attende, sans que l'on se rende compte du chemin par lequel on y est arrivé. Et jusque-là c'est magique de le vivre. Et puis c'est la raison pour laquelle on a été invités dans cette pièce, donc ça reste le moment le plus spécial [*rires*] Et de faire chanter des occidentaux qui ne connaissent presque pas l'Afrique, tu vois un peu ce que c'est ?! Et ils le font de façon organique. Et ce ne sont pas des pygmées. Et moi je ne suis pas pygmée non plus ! Moi je suis un bantou, les pygmées étaient les premiers habitants de notre pays. Mais même si je ne suis pas pygmée et eux encore moins, ça sonne. Ça sonne bien. D'après ce qu'on entend et d'après ce qu'Alain dit. Pour Alain, ce qu'on a réussi à faire va au-delà de ses attentes, c'est encore mieux que ce qu'il avait pu imaginer. Donc pour moi c'est comme un moment de couronnement. On était venus pour ça et ça y est. Et voir ce qui se passe après cette scène, après tout ça, c'est sans ruptures en fait. On repart dans Mahler sans heurts, c'est impressionnant en fait ! Une fois, je suis resté dehors, à Toulouse, j'avais une déchirure à la côte, je ne pouvais pas monter sur scène dont j'ai vu le spectacle. J'ai eu la chair de poule plusieurs fois. Alors qu'avant les spectacles de danse contemporaine ne me faisaient ni chaud ni froid [*rires*]

Entretien avec Dario Rigaglia — 26 mai 2017

Cet entretien a eu lieu le vendredi 26 mai dans le hall de la MC 93 de Bobigny, juste avant l'heure de notes et de retours faits par Alain Platel à l'équipe des danseurs.

Claire Besuelle : Tu as commencé à travailler sur *nicht schlafen* il y a plus d'un an maintenant. Selon toi, quelles ont été les principales étapes de la création?

Dario Rigaglia : Pour commencer, je dirais qu'au tout début, nous nous sommes d'abord découverts les uns les autres, parce que la quasi totalité de l'équipe était nouvelle. Et je dirais que nous avons essayé de découvrir en chacun de nous aussi bien le danseur que la personne, et c'est fondamental. On a fait beaucoup d'improvisation les premiers temps, on a commencé par des tâches qu'Alain [Platel] nous donnait, et je me souviens que bon nombre de ces tâches étaient liées aux diverses façons de toucher une personne, alors on s'est beaucoup touchés ! L'idée, ou le thème principal étant la violence, on a aussi commencé à chercher des vidéos et des photos. Alain l'a fait, il en a amené au studio, et nous aussi, on pouvait lui en envoyer. C'était une entrée en matière pour questionner ce que la violence signifiait pour chacun d'entre nous. C'est un vaste terrain, et il nous arrivait de nous y perdre, mais cela m'a semblé très intéressant. Nous étions unis par le thème de la violence, sur lequel nous rassemblions tous un maximum d'information, et c'est à travers cette recherche, les improvisations et les échanges qu'on a pu avoir, qu'on a commencé à mieux faire connaissance.

Il m'est difficile de distinguer des étapes, mais s'il le faut, je dirais que le second temps correspond au moment où on a commencé à travailler par deux. Alain nous a demandé de créer trois ou quatre duos, en une semaine à peu de chose près, ce qui a fait qu'en quelques jours on a rencontré chacun trois ou quatre personnes différentes. On a adopté un fonctionnement en cercle, tu vois : tous les jours on changeait et on reprenait une heure ou deux pour travailler avec un nouveau partenaire. On devait être totalement en symbiose avec notre partenaire vu qu'on n'avait pas de temps à perdre, c'était une manière comme une autre de donner de la profondeur à notre connexion. Après le temps des duos, on a essayé d'assembler tous les ingrédients que chacun d'entre nous avait apportés, puis de composer avec nos personnalités.

À ce moment-là, on a commencé à parler beaucoup de Mahler, de sa vie et de son travail de compositeur, et nous avons aussi passé beaucoup de temps à évoquer l'oeuvre de Berlinde [De Bruyckere]. Et pour finir, on est allés voir les chevaux et son travail sur la sculpture. On a vécu tout ça ensemble, avant de revenir en studio pour reprendre le travail. À ce moment-là on a commencé à vraiment toucher l'œuvre de Berlinde, et en parallèle on a beaucoup interrogé le concept de civilisation. On ne se posait pas la question théoriquement, on se demandait plutôt comment s'y prendre pour élaborer une même pièce avec toutes nos différences, comment construire une communauté à nous tous, sans aplanir la singularité d'aucun des neuf que nous étions.

C'était une étape un peu difficile pour moi, parce qu'on peut toujours être tenté de changer son propre comportement quand on partage quelque chose d'aussi intense avec les autres : dans sa façon de danser, mais aussi dans sa façon de penser. A ce moment-là, pour moi, le défi, c'était essayer de suivre la voie que je me suis tracée. Parce que pour faire ça, on doit embrasser le concept de communauté et être totalement avec les autres, mais si on veut donner tout ce qu'on peut, on doit s'en tenir à ce que l'on est. Et ça, c'était fort pour moi. Ensuite, après toutes ces expériences, on a commencé en studio à tout mettre en mouvement, les ingrédients, tout ce qu'on avait découvert jusqu'alors. C'était le troisième mois, je crois. L'atmosphère entre nous était de plus en plus légère, et tout le monde apportait en studio quelque chose qu'il explorerait dans la journée

C.B. : Tu te souviens de ce que tu as apporté ?

D.R. : J'ai apporté un documentaire intitulé *Humanité* constitué de trois vidéos d'une heure qui présentent beaucoup d'interviews de plein de gens de par le monde. Ils essaient tous de décrire la vie de cultures très différentes, aux quatre coins du monde, si bien qu'on entend des histoires totalement différentes. C'est là que j'ai puisé beaucoup d'informations, que j'ai ensuite « transformées » en mouvement puis en danse. Il est important pour moi de suivre mon instinct quand je suis en scène, particulièrement quand j'improvise, mais j'ai aussi essayé de garder en tête ce genre d'informations, que j'ai rassemblées avec un but précis.

Au bout du compte, on a commencé à choisir les ingrédients, les fragments de ce qu'on avait élaboré ensemble : les duos, les pièces de mouvement qu'on a créées à différents moments. On a essayé de choisir et de trouver la façon la plus pertinente de tout faire tenir ensemble. C'était à nouveau un moment très compliqué, parce qu'on avait tant de matériau qu'il fallait en laisser tomber. Et là, j'étais vraiment en stress, parce que lorsqu'on crée pendant trois mois, c'est long, et même s'il y a un seul et unique thème, on sentait bien qu'on pouvait l'aborder sous tant d'angles différents ! C'est dommage de couper, mais on ne pouvait pas envisager une pièce qui durerait encore plus longtemps. C'est parfois difficile d'accepter que quelque chose que tu aimes beaucoup ne soit pas sélectionné [*rires*] C'est assez perturbant de réaliser que toutes les idées qui te sont venues ne font plus qu'un seul ensemble. Mais en un sens, je sens que tous les ingrédients qu'on a élaborés auparavant nous ont servi pour parvenir à ce point. Même si seulement une partie du matériau est conservée, dans mon corps, au plus profond de moi, demeurent les parties qui ont été supprimées. Je les sens encore, dans le mouvement tel qu'il est maintenant, le public aussi peut-être. Et peut-être qu'en voyant ce petit extrait, ils se rendent compte de ce que j'ai vécu pendant toute la création. Je pense que dans ses propositions de montage, Alain a su faire émerger le sens profond de tout ce qu'on a fait depuis le début. Et c'est là que j'ai vraiment compris comment Alain travaillait, et la force de son travail.

C.B. : Ce que tu décris comme la force de son travail, c'est le fait que son montage permette de restituer toute la gamme des expériences que vous aviez traversées?

D.R. : Oui, c'est ça. Et ça semblait tellement clair dans son esprit, ça m'a vraiment scotché ! Peut-être que tout au long du processus de création, il avait ça en tête, je ne sais pas ! A ce moment-là, j'ai vraiment découvert cette qualité qui lui est propre, et qui est la partie la plus forte de son travail selon moi. Ensuite, j'ai découvert d'autres aspects, mais c'est ça, à ce moment là, qui m'a vraiment frappé.

C.B. : À ce propos, comment as-tu découvert le travail d'Alain Platel ?

D.R. : J'ai participé à un atelier à Amsterdam, et j'ai rencontré une danseuse, Vittoria De Ferrari qui dansait avec Sidi Larbi Cherkaoui et Jan Fabre. Elle m'a parlé du projet d'Alain et de son travail. À cette époque, je n'avais jamais vu son travail, alors j'ai commencé tout bêtement à regarder des vidéos sur YouTube, et j'ai parlé un peu de lui autour de moi. En Italie, son travail est bien connu dans le Nord, mais je viens de Sicile, et je ne savais rien de lui. Finalement, j'ai décidé de lui envoyer un mail, et peu de temps après, il m'a invité à une audition à Gand. J'y suis allé et j'ai vraiment aimé sa façon de parler avec nous, j'ai aimé l'ambiance tout au long de l'audition. Et j'étais là : « Ouah, ce serait génial si … » [*rires*]

J'ai un parcours professionnel assez étendu, j'ai fait pas mal de technique. Mais je n'ai jamais eu l'occasion de mettre ces connaissances au service d'une idée, je n'ai jamais eu l'occasion de me rendre utile pour communiquer quelque chose à un public sur un thème aussi fort. Je n'y avais même jamais vraiment pensé avant. Et j'ai adoré, parce que j'ai réalisé que je pouvais apporter tout mon savoir à cette fin. Je peux dire que j'ai vraiment découvert le travail d'Alain pas à pas, en intégrant sa compagnie, en vivant un parcours de création. Quand je suis arrivé, je n'avais pas la moindre idée de ce qu'était son univers.

C.B. : Nous avons parlé de ton ressenti quant au processus de création, je voudrais t'interroger sur ta conception de ton rôle, sur la part que tu prends dans la pièce. Quels termes choisirais-tu pour en parler?

D.R. : Ah … [*rires*] C'est drôle parce que je considère ce spectacle comme vraiment ouvert, donc je ne peux pas définir ce que j'y fais en utilisant le mot « rôle », même si ça peut ressembler à un personnage vu de l'extérieur. Je ne veux pas le penser comme un rôle, aussi parce qu'il y a une opportunité incroyable pour la performance, et je veux essayer de toujours aller plus loin, au bout de moi-même, de trouver différentes postures, différentes positions. Aussi parce que d'une certaine façon, je voudrais découvrir un petit peu de moi grâce à cela. J'ai l'impression que si je me contente de suivre la voie que je me suis tracée, si je me contente d'une seule façon de suivre cette voie, je ferme la porte à trop de choses. Ce serait mettre des limites à la liberté, et ça, ça n'irait pas du tout dans le sens du travail d'Alain.

C.B. : Je comprends. Comment parlerais-tu de ce que tu fais alors ?

D.R. : Peut-être qu'il s'agit davantage d'un parcours, des petits ilots que je peux suivre. Et ces petits ilots sont plus ou moins consolidés.

C.B. : Peux-tu me dire comment tu les vois, ces ilots, ce qu'ils sont pour toi ?

D.R. : Il y a ces îles très stables, avec lesquelles on est tous d'accord, et à côté, des ilots qui n'existent que pour moi. Par exemple, il y a le solo [*la pièce s'ouvre sur un solo de Dario Rigaglia, quasiment dans le silence, juste après le premier chant choral*], et puis le combat, et les phrases : c'est la méta-structure de la pièce. Mais il y a aussi des petits ilots que je sens dans les situations et dans le mouvement, que j'amène personnellement. Il peut s'agir de lignes directrices que je me donne pour le solo, en relation aux autres et aux chevaux. Le solo est partiellement improvisé, et je me mets parfois à jouer avec un de ses ingrédients et j'essaie de garder ça jusqu'à la fin de la pièce. C'est une façon de créer d'autres îles. Par exemple, je peux essayer de créer une connexion particulière avec Boule [Mpanya], ou avec les chevaux, ou même avec les petits accessoires comme ce bout de tissu [*un fin morceau de tissu autour de son poignet*] Quelque soit l'idée que j'expérimente dans le solo, j'essaie de faire en sorte de la faire revenir tout au long du spectacle.

C.B. : L'image qui me vient est que tu tires des fils, comme si tu déroulais une pelote…

D.R. : Oui, et même si je traverse la structure du spectacle, je peux m'appuyer sur cette idée bien particulière et la suivre pour revisiter les grands temps du spectacle autrement.

C.B. : Ce qui te permet de construire ton propre espace à l'intérieur du spectacle ?

D.R. : Exactement, parce que ça relève plus d'une d'atmosphère que j'essaie de créer autour de moi que d'une personnalité que je souhaite définir et incarner. Je ne vois pas ça comme un rôle fort, mais je veux créer autour de moi une qualité très spéciale.

C.B. : Est-ce que tu planifies ça, est-ce que tu y penses avant la représentation?

D.R. : Parfois j'y pense, quand après un spectacle ou une répétition je me repose et que j'ai du temps devant moi pour « rejouer le match ». Alors si une idée précise me traverse l'esprit, je choisis de commencer par ça le spectacle suivant, et de voir ce qui se passe. Mais il peut aussi arriver en plein milieu du spectacle qu'une idée complètement stupide me passe par la tête et que je la suive.

C.B. : Dirais-tu que c'est plus proche d'une image, d'une sensation, d'un récit?

D.R. : Vraiment, ça peut être n'importe quoi, mais je pense beaucoup en termes de récit. Le spectacle reste le même dans le fond, mais l'histoire que je me raconte est assez différente. Parfois, après deux ou trois

spectacles, je suis satisfait d'une idée et je la garde comme histoire, pour creuser ça au cours des deux ou trois spectacles suivants. Parfois, ça ne fonctionne pas si bien que ça et je sens qu'il faut que je change pour renouveler quelque chose.

C.B. : Peux-tu me dire quelle histoire tu t'es racontée par exemple hier soir ?

D.R. : Je ne sais pas si je vais m'en souvenir, c'est difficile, mais je vais essayer [*rires*] Hier, j'étais un peu à part, un peu comme une page blanche au début du solo. J'ai essayé de circuler le plus près possible des autres danseurs, de passer assez près d'eux pour me remplir de leur énergie pour commencer la création du solo. C'était mon idée : être dans le neutre au début, et puis aller vers Boule [Mpanya], garder son énergie pour aller à l'étape suivante, et puis aller vers Romain [Guion], et ainsi de suite, de l'un à l'autre. Et de là, j'ai créé mon histoire : je rassemblais des petits ingrédients de chacun d'entre eux, pour à la fin [*rires*], c'est idiot, mais … pour fabriquer une bombe. Comme si je rassemblais tout cela pour fabriquer une bombe et la mettre dans Ido [Batash] juste avant le début du combat [*c'est Ido Batash qui déclenche le combat, juste après le solo de Dario Rigaglia, en se jetant sur Elie Tass*]. C'est pour ça que je marchais juste à côté d'Ido à la fin du solo. C'était mon idée hier pour commencer le spectacle. Mais il arrive que ce soit tout le contraire : je rêve, et tout va bien, je danse à mon maximum de pureté et de beauté, et puis je me réveille en plein cauchemar.

C.B. : J'ai remarqué cette semaine que tu parlais beaucoup pour toi-même pendant le solo, et que cela restait après pendant le spectacle, ce qui n'était pas le cas au tout début du travail, en tous cas pas que je m'en souvienne. Comment est-ce apparu, et qu'est-ce que cela apporte à la danse?

D.R. : C'est ce que j'ai trouvé pour essayer de ne pas m'enfermer dans le mouvement et dans mon propre travail. Cela m'aide à m'ouvrir, et ce que j'ai trouvé de plus naturel pour y parvenir, c'est de parler. De dire au public : « OK, tu es assis là, et je fais quelque chose mais on peut partager ça et commencer à rêver ensemble »

C.B. : Pour toi, parler en dansant, même de façon inaudible comme tu le fais, te permet de communiquer plus avec le public ?

D.R. : Oui. Cela m'aide aussi à créer un lien avec le moment de mon duo avec Bérengère [Bodin], comme si je me mettais en tête un petit air de « déjà- vu ». C'est avec elle que je parle le plus pendant le spectacle, hormis la petite conversation avec Russell [Tshiebua].

C.B. : J'ai aussi remarqué que tu intégrais quelques gestes très réalistes ou quotidiens au flux de ta danse…

D.R. : J'ai tenté l'image du téléphone pour amener dans cette atmosphère très archaïque du début de la pièce un geste vraiment quotidien et contemporain. Pour lancer un pont entre les contextes.

C.B. : C'est bientôt l'heure des notes, j'aurai une dernière question : est-ce que tu utilises le terme « état » pour qualifier ton travail et si oui que signifie-t-elle pour toi ?

D.R. : Je sens que je suis dans un état quand je m'invente une histoire. Dans ce cas-là, je suis dans un état sans le savoir. C'est-à-dire que je ne crée pas un état par l'esprit, pour suivre cet état et vivre une expérience. Je vis simplement la situation, et ensuite, je me sens comme absorbé dans un un autre monde. Alors peut-être que ce que je ressens dans ces moments-là c'est ce qu'on appelle « être dans un état », mais en réalité, je me laisse aller.

Mais parfois il peut arriver que tu ne crées pas ton histoire et ça marche aussi, parce que tu es … Ah, je lutte encore contre ça [*rires*]. Quand je ne me crée aucune histoire, ça ne veut pas dire pour autant que je

ne suis pas dans un état. Je suis dans un état, j'imagine, mais c'est un autre état, où il n'y a que moi et le matériau, et je ne pense pas à ce qui va se passer.

Je pourrais risquer un parallèle avec la vie quotidienne, quand on est à la banque, ou dans le métro et qu'on pense: « Ok, j'ai ça à faire, puis ça, et après … », et peut-être qu'au troisième point, on commence à se raconter l'histoire de sa journée, ou du lendemain. Pour moi, c'est ce qui arrive quand je suis une histoire au sein du spectacle. Mais parfois, peut-être quand je suis trop fatigué ou que je ne veux tout simplement pas y penser, mais juste profiter de l'instant, et être en mode : « Oh, c'est rouge ! c'est blanc ! et oh ! il y a quelqu'un avec un visage remarquable là dans le public… »

C.B. : Alors, dirais-tu que dans ce cas-là tu es plus plus perméable à ce que tu vois dans l'instant, et que tu t'en saisis pour en faire quelque chose sans l'anticiper ?

D.R. : Oui. Dans l'idée d'être aussi pur que possible.

C.B. : Qu'entends-tu par « pur »?

D.R. : Je veux dire que les choses que tu as au fond de toi ressortent mais sans que tu l'aies prévu, elles sont là, c'est tout. Alors c'est la raison pour laquelle je combats quand je joue, parce que j'aime vraiment raconter des histoires, mais en même temps, en le faisant, je ne suis pas sûr d'être vraiment « pur ». Et peut-être que lorsque je ne m'invente pas d'histoires, je suis plus présent, plus pur à ce que je ressens dans l'instant. Je ne sais pas pourquoi, mais j'aime expérimenter les deux cas de figure et garder cet objectif de pureté sans prendre la décision de composer un personnage.

Entretien avec Romeu Runa — 21 février 2019

Cet entretien s'est déroulé le 21 février 2019 au café caché du 104 à Paris, où Romeu Runa jouait une série de représentations du spectacle Eins, Zwei, Drei *du metteur en scène suisse Martin Zimmerman. La transcription commence alors que Romeu Runa réagit directement à l'exposé de mes sujets de recherche, et tout particulièrement le fait de chercher à comprendre* comment *font les interprètes, depuis leur propre point de vue et savoir-faire.*

Romeu Runa : C'est la première que fois que je fais un entretien comme ça. Quand je t'écoute, ça m'intéresse, parce que je pense qu'il y a tout un pan de ce qui se passe de notre point de vue, depuis l'intérieur, qu'un metteur en scène n'a pas, et c'est important.

C'est un dialogue, un jeu entre le regard du metteur en scène, qui voit la pièce de l'extérieur, ce que l'interprète ne peut pas voir ; et le regard de l'interprète depuis l'intérieur, que le metteur en scène ne peut pas voir. Quand je pense à la façon dont ça se passe avec Alain [Platel], je me sens *co-créateur* plus qu'interprète ou co-interprète, parce que ça existe aussi. Pour moi, un interprète serait l'extension du metteur en scène ou du chorégraphe ; un co-interprète un mélange des deux. Un co-créateur par contre assume un positionnement différent.

Pour moi, si je donne un exemple concret, c'est important de savoir quel genre de lumières on va avoir, quelle est la dramaturgie de la pièce, comment ça peut influencer mon parcours. En ce sens-là, je suis investi dans la création de la pièce à un niveau plus complexe. Et j'aime aussi développer une relation profonde dans le travail avec une personne… Je crois que quand j'ai vu *vsprs* d'Alain Platel à Berlin, c'est la première fois de ma vie que j'ai fait un choix.

C.B. : Tu avais quel âge à l'époque, et pourquoi ce spectacle t'a-t-il particulièrement touché ?

R.R. : J'avais 20 ans. Maintenant j'en ai 40. Ce qui était vraiment important, c'est que dans *vsprs* j'ai senti que j'avais accès à l'univers de chaque individu. C'était un collectif d'individus, qui habite sur cette terre mais où chaque personne était unique, avec son corps, sa danse, sa propre manière de s'exprimer. J'ai senti que c'est *là* que j'avais envie d'aller. Que c'était ce que je cherchais profondément. Après, j'ai confirmé ce choix, pour ainsi dire, et j'ai travaillé pendant huit ans avec Alain.

C.B. : Ta première collaboration avec lui c'était sur quel spectacle ?

R.R. : Le premier c'était *pitié !* Et ensuite, *Out of context*, *C(H)ŒURS* et *tauberbach*. Avec Alain, j'ai pu développer une relation très profonde à ma danse et à ma manière de m'exprimer. Il donne cette liberté et en même temps cette motivation de chercher dedans, de trouver depuis l'intérieur ta manière de bouger, de t'exprimer. C'est en travaillant avec lui que j'ai compris que ce « regard intérieur » de l'interprète était très important, parce qu'il l'écoute. Il travaille *avec* ses interprètes, il en est très proche. Et en travaillant ainsi, tu commences à t'engager d'une manière complètement différente dans le mouvement. Tu n'est pas juste l'extension d'un geste ou d'un style. C'est quelque chose de très important pour un interprète, ça donne beaucoup.

C.B. : Avant, dans quels contextes avais-tu travaillé ? Je crois savoir que tu as une formation plutôt classique ?

R.R. : Oui, tout à fait classique. J'ai me suis formé au Conservatoire National à Lisbonne pendant quatre ans. Ensuite j'ai travaillé le classique et le contemporain, mais à l'école c'était davantage de classique. Et j'utilise encore cette technique, c'est ma base. Mon corps est classique, ma tête est contemporaine. C'est très clair pour moi.

C.B. : Quelle distinction tu poses entre les deux ?

R.R. : Je pense que le classique est plus esthétique, acrobatique et athlétique que le contemporain. Le contemporain est plus ouvert. J'ai compris petit à petit que si mon corps pouvait assimiler une bonne technique classique, ma tête non. Je cherche d'autres expériences, plus profondes, en tous cas, qui engagent mon corps dans d'autres découvertes, de moi-même comme du travail.

Après ma formation j'ai travaillé dans une compagnie de répertoire où j'étais vraiment l'extension d'un style. J'ai senti que je voulais explorer autre chose. Créer depuis mes propres idées, travailler avec quelqu'un qui peut les accueillir, les amener ailleurs, motiver et générer des choses, déconstruire… Être plus libre dans ce sens-là. Je pense que c'est surtout être plus proche de son imagination. C'est *challenging*, mais j'aime ça. Après ces années de répertoire j'ai vu les spectacles d'Alain, et j'ai essayé de travailler avec lui.

C.B. : C'est arrivé rapidement dans ton parcours ?

R.R. : Oui, autour de 29 ans. C'était bien, c'était le bon moment pour faire ça.

C.B. : Et pour terminer sur les pratiques, comment t'entraînes-tu aujourd'hui ?

R.R. : Je fais du yoga et du cardio : je cours, je fais vélo. Je ne fais plus vraiment de classes classiques. Arrivé chez Alain, chacun fait son propre échauffement, et tu dois trouver pour toi-même les choses qui vont t'amener dans le travail pour la journée. C'est important ça aussi. Avant, j'étais dans des compagnies où l'on suivait le groupe, et puis voilà. Il n'y avait pas beaucoup d'espace pour se développer en tant qu'individu. Là, tu es obligé de te demander ce qui marche pour toi, et d'être responsable par rapport à ça.

C.B. : Qu'est-ce que tu trouves dans le yoga de particulier ?

R.R. : Je ne fais pas un yoga spécifique, je choisis des choses de yoga qui me font du bien. C'est surtout pour le corps, pour la tête je suis déjà concentré. Avec les années mon corps commence à être fatigué, il ne faut pas le forcer, juste faire les bons étirements et ensuite t'engager dans le travail. Ça fait des années que je travaille avec moi-même, suivant les idées des autres ou mes propres idées, et avec Alain surtout en découvrant comment *je* bouge. J'ai beaucoup d'espace dans son travail. Avec mon corps, je crée *en live* un univers dans lequel je me sens très libre. J'avais la possibilité de faire ça avec lui.

C.B. : Est-ce que tu te souviens du processus de création de *tauberbach* ?

R.R. : Ça a duré quatre mois, ou presque quatre mois. Il faut avoir le temps, pour créer quelque chose comme ça. Pour arriver à ce niveau. Parce que bien sûr, ce que les gens vont en penser, et ressentir, on ne peut pas le contrôler, mais on ne peut pas questionner la qualité de son processus.

Pour *tauberbach* la base, c'était Estamira. Une femme qui habite dans une décharge. Alain avait aussi choisi de travailler avec une actrice, autour de la rencontre entre nous danseurs et cette actrice. On a commencé par trouver notre sol : est-ce qu'on représentait les déchets, comment… On a essayé avec le plastique, des bouteilles de plastiques, et on en est arrivés aux vêtements qui génèrent un côté déchet mais qui sont aussi la mémoire des gens. Ces vêtements étaient aussi beaucoup d'anciens costumes d'anciennes productions des ballets donc il y avait tout cela dans ce sol.

Pour le *process*, c'était un peu différent parce qu'on avait une actrice. Elle était incroyable, elle a travaillé beaucoup dans cette relation.

Après, pour moi, c'était toujours un parcours très solitaire. Il faut que je trouve comment je peux être avec les autres en situation de créer. Comment je peux remplir de quelque que chose ce qui se passe devant moi. Être avec les autres, être avec moi-même, c'est toujours un parcours de solitude. Et dans mon parcours avec Alain je suis allé de plus en plus vers les autres, et puisque *tauberbach* est notre dernière collaboration je crois que c'est la pièce où j'ai le plus travaillé sur ça. J'ai mes moments, mais j'étais davantage connecté avec les autres, et quand j'étais seul j'essayais de transporter les autres en moi-même.

Comment on peut célébrer la vie, ne pas avoir de jugements sur la façon de s'exprimer ou de penser de l'autre ? Comment on peut être un support au développement de l'imagination de l'autre, de sa liberté ?

C.B. : Dans la pièce tu es d'ailleurs celui des danseurs qui développe une relation privilégiée avec la figure jouée par Elsie [De Brauw]. Comment cette relation s'est-elle inventée ?

R.R. : C'était pendant le processus : tu essaies. Il y a une proposition d'Alain, et après tu te plonges dedans et les choses émergent… Je pense jamais beaucoup quand je suis dans un processus créatif. Après je laisse la personne qui est devant décider les choses, sauf si je tiens à défendre une idée dont je suis convaincu pour le spectacle.

Le moment où je danse pour le personnage d'Elsie, j'ai proposé ça un jour et il a aimé mais il ne savait pas s'il voulait amener ça dans le spectacle. Moi, j'en étais vraiment sûr. J'avais cette enceinte avec laquelle je dansais, avec ce morceau au violon et à l'accordéon, c'était étrange, décalé. Il y avait beaucoup de doutes, mais j'ai insisté à fond. Ça fait partie du défi d'être co-créateur : tu peux toujours retravailler, insister, défendre ce que tu as proposé. C'est rare de trouver cet espace.

C.B. : C'est un espace de discussion, de dialogue ?

R.R. : Oui, de disputes aussi parfois ! Mais au final tu construis quelque chose ensemble. Tu n'es pas plus ou moins important que les autres, c'est un travail collectif. J'aime travailler comme ça et me sentir impliqué dans les choses.

C.B. : Ce qui doit impliquer une forme de responsabilité aussi ?

R.R. : Oui, parce qu'Alain a une grande influence sur moi, mais moi j'ai aussi une grande influence sur son travail, et c'est la même chose pour tout le monde. C'est cette chose partagée qui fait le spectacle je pense.

On commence avec juste une idée, on propose, il commente, et ça commence à vivre. Cette vie, elle est toujours d'abord dans le corps, dans les émotions qui le traversent. Comment le corps peut être rempli d'une émotion, par exemple en se connectant avec la musique. Juste la simplicité de faire ça, d'être au plus proche de la musique. On l'a fait beaucoup pendant le processus de *tauberbach*. Il adore Bach.

On a fait des impros aussi, mais je n'aime pas l'impro. Ça me fatigue.

C.B. : Pourquoi ?

R.R. : Parce que scinder l'impro et le spectacle ça revient à dire que tu ne peux pas créer dans le moment. Alors qu'en fait si. C'est une œuvre d'art qui est vivante.

C.B. : Si je comprends bien, pour toi l'impro n'existe pas, à partir du moment où quelque chose se passe, c'est déjà la matière du spectacle ?

R.R. : Oui, parce qu'il y a les mêmes facteurs que dans le « produit » final. Après tu peux organiser, tu structures avec certaines règles ou idées. Je m'arrête ici, je travaille dans le sol, ici je me lève, ici je crie… C'est en moi mais c'est pas une impro : c'est là, déjà. Moi quand je fais quelque chose, je suis déjà dans le spectacle. Si tu essaies vraiment, c'est déjà là.

Avec Alain, en tant que co-créateur, si je n'affirme pas ça, il va avoir une attente. Il y a des gens qui sont très bons pour créer ces attentes : ils affirment quelque chose, mais c'est juste le début. Moi je ne sais pas faire ça, quand je fais, je fais. Dès le premier jour, j'habite.

C.B. : Encore une fois, si je te suis, pour toi c'est inconcevable de te dire « là je ne vais pas m'engager tout à fait mais je vais juste esquisser l'idée, pour garder de la marge quant à ce que je vais pouvoir offrir plus tard » ?

R.R : C'est ça. Je crois que c'est une qualité, mais aussi un défaut. Après, tu t'exprimes toujours de la même manière. Ça prend du temps pour arriver au niveau de connaissance et d'expression que j'aime atteindre. Et si autour de moi, on m'aime, tant mieux. S'ils sont fatigués de me voir, je ne vais pas chercher à changer pour ça. C'est comme ça, comme un plasticien en fait. Depuis le travail que j'ai fait avec Alain, c'est impossible de me détacher de ça. C'est ma peau, mon sang, tout ça fait partie de moi, c'est mon identité et je l'apporte avec moi dans toutes les créations où je me suis engagé. Ce n'est pas une formule, une recette. Je pars de là quand je crée avec un metteur en scène. Je vais proposer quelque chose pour le spectacle, pas pour moi, mais je suis vecteur, même si je m'inscris dans un cadre plus large, celui du spectacle. C'est plus large, plus stimulant. Fragile et fort en même temps. Et même si c'est fragile, j'essaie de m'y plonger immédiatement. Parfois, j'ai des idées, je les montre à Alain, puis je rentre à la maison, j'imagine, je rêve, j'organise comment je vais faire les choses. Puis je reviens, et je propose.

C.B. : Donc c'est vraiment une construction qui se fait dans la rencontre entre ce que tu as développé (ta manière de bouger, cette recherche sur toi que tu poursuis) et la thématique, les matériaux qui sont amenés dans le processus de création.

R.R. : Oui. Et pour moi c'est une célébration de vivre un processus de création. Maintenant, j'aime davantage être sur scène que de traverser le processus de création. Ça m'enthousiasme moins. Parce que maintenant je me sens plus capable d'organiser quelque chose et de le vivre, de construire un spectacle sur scène, en attention à moi, à mes idées, à mon propos, au public, enfin pas « le » public mais ce groupe d'individus qui regarde ce même objet…

J'aime le spectacle vivant, et j'aime le faire plus que le voir. J'aime le spectacle davantage que le processus, même si le processus c'est la colonne vertébrale du spectacle, pour arriver à quelque chose qui serait le produit final. Sauf que pour moi, encore une fois, il n'y a pas de produit final, sauf peut-être le dernier spectacle de la tournée. C'est mon habitude de travailler comme ça, avec Alain, avec Miguel [Moreira][171] aussi, avec qui je travaille depuis des années.

C.B. : J'avais vu *The Old King* notamment…

R.R. : Ah oui donc tu vois l'esprit de ce travail-là aussi. C'est une démarche que j'aime beaucoup, avec beaucoup de liberté aussi. Il y a une structure, mais dans cette structure, c'est moi qui amène le spectacle. Il n'y a pas de dramaturgie hors de celle que j'amène avec moi. Je cherche toujours cet espace de liberté entre la dramaturgie et *comment* je vais vivre cette dramaturgie. J'ai besoin de cette liberté, comme interprète et comme personne, parce que je ne sépare pas les deux, je suis le même. Je n'ai pas de personnage et je ne me joue pas moi-même. Je suis moi-même et ça me fait trouver mes limites, parce que précisément je suis autour de moi-même. Mes limites, mes fragilités, mais aussi ma force.

Je pense que je suis toujours à la fois fragile et fort. Je n'ai pas le talent pour être au milieu. Quand on crée en collectif c'est important d'avoir des gens qui sont au milieu. J'adore travailler en collectif, même si je travaille comme un soliste. Je ne suis pas un soliste mais je travaille comme un soliste. Même si je me demande constamment comment je peux être, comment les autres peuvent agir. Comment on peut s'aider mutuellement. Ça fait partie de ce regard interne que les interprètes ont d'un spectacle, et que le metteur en scène ne peut pas avoir. Je pense que c'est très important, pour un metteur en scène, de savoir, d'être curieux de ce que l'interprète sent et traverse de l'intérieur. En tous cas c'est comme ça que je me suis développé, en tant qu'interprète. Je cherche toujours ce genre de contextes de travail.

---

[171] Miguel Moreira est un metteur en scène portugais, qui a développé une approche très physique de la scène et du jeu. Il fonde en 1997 la compagnie Utero, et rencontre quelques années plus tard Romeu Runa : ce sera le début d'un long compagnonnage. Le spectacle *The Old King*, créé en 2012 (et programmé notamment au Festival d'Avignon), est l'un des fruits de cette collaboration (les ballets C de la B sont par ailleurs co-producteurs du spectacle, palliant en partie aux manques de moyens de la scène artistique alternative portugaise).

C.B. : Quand tu dis que tu travailles comme un soliste, qu'est-ce que tu veux dire par là ?

R.R. : Je te donne un exemple. Quand tu as une scène, une situation, il faut avoir un côté fort, pour penser : c'est bien, on ne touche pas à ça et on laisse la scène telle qu'elle est. Mais si tu sens qu'il y a quelque chose que tu peux donner en plus, il faut penser comme un soliste et prendre la liberté de le proposer.

Parfois, ça ne passe pas, et peut-être que ça va exploser. Ça donnera des discussions, avec les collègues, avec le metteur en scène, avec tout le monde. Mais c'est vivant un processus, ce n'est pas juste : « oui, ok, on va faire comme ça ». Sinon ce serait *boring* [ennuyeux]. Ma responsabilité, c'est de jouer, d'engager mon imagination pour créer quelque chose ensemble. Il faut que je sente que les gens me permettent d'être comme ça dans un studio. Sinon, sans cette confiance à l'autre, pas seulement à moi, je ne peux pas créer. C'est cette confiance qui permet d'essayer, cet espace et ce temps donné pour créer comme ça. Et là tu peux explorer tes fragilités et tes forces. Alain m'a donné ça, d'une manière très intelligente, très stricte, rigoureuse et en même temps élastique.

C.B. : Quand tu dis qu'Alain t'a donné ça, comment ça s'est passé ? Est-ce que c'est par les directions qu'il t'a données, par les discussions que vous avez eues ?

R.R. : C'est en partie ça. C'est aussi lié à lui, à sa personnalité. Et par les réponses que j'ai été amené à lui faire. Les stimulations, les émulations qui ont surgi de ces échanges. Plus largement c'est sa recherche à lui : on ne monte pas une pièce pour faire une pièce, il faut engager ce que l'on est profondément. Je suis là, ouvert, exposé. Je n'ai pas à me protéger, parce qu'il n'y a rien à protéger quand on a choisi d'être interprète.

Il faut être un peu narcissique pour être interprète. Je ne crois pas les gens qui disent qu'ils sont timides. Non, tu n'es pas timide, tu as fait le choix d'un métier où tu fais des spectacles pour cinq cent personnes que tu ne connais pas, donc il faut quand même… Ce n'est pas *égocentrique*, tu peux être timide dans la vie, mais en tous cas pour moi, la danse c'est un mouvement du dedans vers le dehors.

C.B. : Tout à l'heure, tu parlais des émotions dans le travail, quelle place tu leur donne et comment tu joues avec elles ?

R.R. : Déjà, les émotions ce n'est pas juste *brut*. Ce n'est pas juste l'estomac, c'est toujours trouver comment un état émotionnel amène une certaine posture, un certain geste, une certaine manière de regarder, en toi-même ou les autres, un objet… Comment le corps est *impliqué* par l'émotion. Mais le mouvement part toujours d'une émotion, pour moi.

C.B. : C'est un moteur…

R.R. : Oui. Et quand je dis « émotion », ce n'est pas seulement des émotions qui sont « confirmées » en tant que telles. Un état de vide, c'est aussi un état émotionnel.

C.B. : Tu veux dire les émotions qu'on a coutume d'identifier comme telles ?

R.R. : Oui. Il y a une multitude d'états émotionnels, pas toujours définis. Et comme je le disais, être vide, c'est aussi une émotion.

Vide physiquement et émotionnellement, aussi parfois parce que tu as tout donné. Je suis souvent vide, ça me pose problème parce que je fais une bonne représentation donc je finis vide, et le jour d'après c'est vraiment difficile, parce que j'ai tout donné la veille. Avec la maturité tu commences à découvrir et à accepter : « oui, je suis vide, mais de toutes façons je ne peux pas répéter ce que j'ai fait l'autre jour ». Et c'est une fragilité mais aussi une liberté. Pour comprendre ça en tant que danseur ou comédien, ça prend du temps. Maintenant je suis plus calme et je n'essaie pas de répéter les choses, mais juste d'être là et de m'engager avec ce que j'ai à ce moment-là.

C.B. : Donc si on parle en termes de partition, les états émotionnels sont fluctuants, ils ne sont pas du tout déterminés ?

R.R. : Par exemple pour le moment où je danse pour Estamira, c'est toujours différent. Il y a des choses que je répète, trois ou quatre, mais sinon c'est toujours différent. Après, je suis toujours frustré de ne pas pouvoir contrôler davantage ça. Mais je ne peux pas. Ce soir-là, j'étais dans un autre état, et ça m'a donné autre chose. Pour moi et donc pour les autres. Je crois que je suis le plus grand critique de mon propre travail. Personne n'est plus critique que moi.

C.B. : Qu'est-ce que tu vises ?

R.R. : Les détails. Les petites choses. L'état, hier [*il fait allusion à la représentation de* Eins, Zwei, Drei *qui a eu lieu la veille*] ce n'était pas ça. J'étais beaucoup dans ma tête. Lourd. Des fois, ça passe, tu es juste quand même. Mais dès la fin d'une représentation, je fais la liste de ce que je peux améliorer le lendemain. C'est la première chose que je fais.

C.B. : Tu te refais le film et tu notes, de toi à toi, sans avoir besoin des retours du metteur en scène ?

R.R. : Oui. Mais bien sûr le metteur en scène après précise pour t'amener dans sa direction.

C.B. : Mais pour toi c'est important de le faire pour toi, par rapport à ce que tu sens de ce que tu as fait, avant même d'avoir son retour ?

R.R. : Oui. Après, tu choisis. Tout comme tu choisis les choses que tu donnes, tu choisis dans les retours qu'on te fait. Lui aussi peut avoir des idées de merde. Donc il faut pouvoir se dire : « ça ne fait pas sens, ce qu'il est en train de dire ». C'est ton travail, en tant qu'interprète, de le faire. Ce sont tes erreurs et tes essais, en tant qu'interprète, qui fait qu'un metteur en scène va trouver ses directions. Et on reconstruit, on crée, on imagine. Ça c'est important, et pour ça, on doit ne surtout pas stigmatiser l'erreur.

C.B. : Accepter qu'on n'est pas là pour faire « bien » ?

R.R. : Voilà. C'est pour ça que je dis que je suis mon premier critique, parce que les erreurs n'existent pas et que l'exigence se place ailleurs. Il faut accepter aussi que travailler comme ça implique que tu ne vas pas répéter chaque jour la même chose. C'est un filet de sécurité en moins pour l'interprète. Mais si tu veux cette liberté, il faut que tu *deale* [négocie] avec cette fragilité.

C.B. : Tu parles beaucoup d'imagination, qu'est-ce que tu mets derrière ce mot ?

R.R. : Je n'ai jamais pensé à ça. Je crois que d'abord, c'est un acte de liberté incroyable. Alain, Miguel m'ont permis de mobiliser mon imagination. Ils ont cherché comment me donner confiance pour que j'aie la liberté et le plaisir de m'engager totalement.

C.B. : Si je te suis, l'imagination est vraiment reliée à la possibilité de t'investir totalement dans le mouvement ou dans le geste ?

R.R. : Oui. Et c'est confirmé par le fait qu'ils [Alain et Miguel] s'appuient sur ce que je propose dans ces moments de liberté. Et qu'ils le sélectionnent pour le monter avec d'autres séquences, et ça c'est incroyable. Ce sont deux rencontres essentielles pour moi. Et je ne suis pas facile non plus, je suis intense. C'est intense parce que c'est une célébration pour moi que de pouvoir créer avec eux. Tu imagines ?! Je ne me considère pas comme un artiste, l'artiste, c'est Alain, Miguel, Martin [Zimmerman]. Je me considère comme un artisan.

Ce que je pense essentiel, c'est le plaisir que je prends à danser, et je ne laisse personne toucher à cela. J'ai déjà vu passer certaines critiques dans les journaux, sur ma façon de bouger, de m'exprimer, même de m'habiller. Ça fait partie du jeu. Tu t'exposes et les gens aiment ou ne supportes pas. Je pense qu'en tant que spectateur, je suis pareil : j'aime ou je déteste.

Ce n'est pas un métier, voilà. *You hate or you love me* [tu m'aimes ou tu me détestes]. Je suis passionné par ce que je fais, et le plaisir est important parce que sinon, je ne donne rien aux gens.

C.B. : Est-ce que ce plaisir dont tu parles est lié au fait de « défendre » la pièce ?

R.R. : Il faut toujours défendre la pièce. C'est ton boulot en tant qu'interprète, même si tu ne t'identifies pas à la pièce, c'est un moteur crucial à trouver. Parfois, tu travailles avec quelqu'un et tu t'identifies à son travail, et parfois non. Mais dans tous les cas, c'est mon job, à moi. Il faut défendre l'idée qui est portée au plateau, même si en ton fort intérieur tu penses que ce n'est pas la meilleure idée du monde.

Ce parcours vers plus de compréhension est très solitaire, il n'y a que toi qui puisse le faire. Mais pardon, quelle était la question ?

C.B. : On était partis de la notion de « plaisir » dont tu parlais comme d'un élément essentiel pour pouvoir donner au public, et je te demandais si ce plaisir du jeu était lié au fait de défendre la pièce.

R.R. : Oui, tout le temps.

C.B. : Donc si je comprends bien, pour toi, une part essentielle du travail d'interprète consiste à trouver comment on va défendre sa partition. Trouver ses chemins personnels pour faire ce qui est demandé en le défendant, et de cet engagement vient une partie du plaisir d'être en scène…

R.R. : Oui, on peut dire ça. C'est important pour moi que tu apportes ta façon de reformuler. Je suis d'accord. C'est la première fois que je réfléchis vraiment à ce que ça implique d'être un interprète. Récemment, j'ai commencé à travailler davantage comme comédien. C'est un nouveau monde mais j'aime ça. Et je crois que je m'engage de la même façon. Je prends les mots comme je prends mon corps et je ne réfléchis pas trop à si je le fais bien ou pas.

Il faut que je le sente, et après je le transmet. Je n'ai pas de formation de comédien, mais je ne sais pas si c'est nécessaire, je n'ai pas beaucoup d'ambition, j'ai juste envie de faire les choses. Mais ce travail de connexion entre le mot et le corps, c'est incroyable. C'est ça que j'ai envie d'explorer.

Je vais aussi faire du cinéma pour la première fois, un long métrage. Je joue vraiment un personnage, et ça, ça va être un défi pour moi… Il y a ce personnage et quelque chose à travailler, ça me plait beaucoup. Je n'ai pas envie de m'arrêter là, j'ai envie de continuer à essayer de trouver d'autres qualités à développer en tant qu'interprète. J'ai beaucoup de choses à apprendre encore, et le théâtre, c'est un univers différent, ça m'amène ailleurs.

C.B. : Quand tu parles d'un autre univers, bien sûr il y a ce travail avec les mots, mais sinon où est-ce que tu situes les différences ?

R.R. : Sur scène, je ne fais pas de différence. Par contre, dans le processus de création, on est dans deux univers différents. Au théâtre c'est beaucoup plus cérébral. Ce travail de texte, de compréhension, au début ça m'ennuie beaucoup parce qu'il n'y a pas de pratique. Je pensais qu'on allait commencer à travailler quand le texte serait appris, comme j'aurais pu tout de suite commencer à travailler autre chose. J'ai l'impression que ça me serait plus utile de de m'asseoir et lire. Mais c'est peut-être simplement que je n'ai pas l'habitude.

C.B. : Vous avez beaucoup travaillé à la table au début ?

R.R. : Oui beaucoup. Le texte, la situation, la signification des mots, tout ça. Ça m'ennuie, mais bon je reste ouvert. Il faut comprendre, sinon tu ne sais pas ce que tu es en train de faire, tu n'as pas suffisamment conscience de ce que tu fais. Sauf que des fois, moi, je cherche à ne pas avoir conscience de ce que je fais : je suis juste là et je livre.

Donc oui, une grosse différence, c'est ce texte dès le départ, et cette dramaturgie à suivre.

Le personnage le plus proche de moi que j'ai joué, c'était Richard III. Dans la mise en scène, on jouait tous Richard, à tour de rôle. Ensuite j'ai joué son ombre. C'était incroyable. Mortel. Mais c'est un personnage qui a un corps très particulier, ce lien physique c'était un appui pour moi.

Après, j'ai fait un monologue de vingt pages. C'était très difficile, très complexe pour moi, suivre l'histoire… J'ai aimé le faire. J'étais mort de peur mais j'ai aimé le faire. Je n'ai joué que dans quatre pièces, mais ça commence à venir.

C.B. : Et en termes de rapport au public, est-ce que tu sens une différence ? Tu disais que c'était le même type d'engagement, mais est-ce que le rapport au public change selon que tu sois en train de danser ou d'interpréter un texte de théâtre ?

R.R. : Je ne pense pas beaucoup au public. Après, bien sûr ils sont là, je suis là. Il vont regarder quelque chose et moi, je vais faire quelque chose, tout est établi. Je ne vais pas perdre mon temps à penser à quelque chose qui est établi. Si je pense à ça, je ne vais pas vivre le moment que je suis en train de vivre. Donc je ne pense au public qu'à la fin, sauf si je dois établir un lien direct avec les spectateurs pendant la pièce. Et j'aime ça aussi, mais c'est vrai que c'est plus lié au théâtre. Dire ces mots en regardant les gens dans les yeux, c'est impressionnant. Tu es en relation dans la danse, mais avec tes copains. Quand tu parles, c'est forcément plus direct. Quand je danse, je ne regarde pas beaucoup dehors. Avec Miguel, on développe un travail avec les yeux fermés… Tu es encore plus « dedans ». J'aime être comme ça. Le travail au théâtre, même avec Martin, c'est plus dehors, et beaucoup plus strict pour moi.

C.B. : C'est-à-dire ?

R.R. : Je n'ai pas la même liberté. C'est beaucoup plus écrit, et Martin veut contrôler complètement. Il a peur, il est comme ça, comme metteur en scène et comme interprète. Donc je fais mon job, mais je me sens coincé. J'ai un tout petit peu de marge quand je fais le cow-boy et que je chante « Moi, je ne m'aime pas ». C'est une petite partie où je suis un peu plus libre, mais pas beaucoup. Il ne me laisse pas un millimètre, et si je change les choses, il me dit non.

C'est plus difficile pour moi parce que je ne reçois pas la même confiance. Il me fait confiance, mais pas de la façon dont je suis habitué à travailler. Je te confie ça, mais ce n'est pas tout noir non plus. Ça m'aide aussi, je suis en train de progresser comme interprète quand je me confronte à ce genre de chose. Ça me fait gagner en maturité.

Avec Alain, sans en avoir jamais discuté, j'avais beaucoup plus de liberté. Après, pour que la liberté puisse advenir dans la répétition du spectacle, tu écris un minimum. C'est écrit mais toujours différent quand tu joues. Tu peux attraper un collègue, tu peux l'embrasser et sortir sans détruire quoique ce soit : tu l'amènes encore plus.

C.B. : Qu'est ce qui est écrit ?

R.R. : Les parcours et les situations sont très précises. Mais comme tu *vis* cette précision, il y a de l'espace qui s'en dégage. C'est un *master* [un maître], la façon dont il compose et pense la dramaturgie des pièces est incroyable. Et les équipes qu'il réunit, et qui fait que constamment, tu te sens inspiré par les idées et les propositions des autres. C'est très fort l'émulation de groupe qu'il arrive à créer.

Donc la structure est très claire. À partir de toutes nos idées, au bout de deux ou trois semaines, il propose une structure et petit à petit ça s'affine.

C.B. : Et ensuite, toi, tu reconstruis ton parcours ?

R.R. : Oui. Tu te dis : « je me connecte à ça » ou « je fais tel trajet pour telle raison ». C'est très important pour moi. Moi j'aime être dedans. Je n'aime pas sortir de scène, j'aime être dedans du début à la fin, toujours présent. Dans *tauberbach* c'est comme ça. C'est une très grande force, parce que tu vis vraiment l'expérience, c'est une condition, un voyage, aussi pour le public.

Tu peux t'asseoir, et choisir de suivre une personne du début à la fin. Tu suis l'histoire, tu la connais un peu. Alain pense toujours beaucoup à la place du public dans la pièce. Chaque idée, chaque proposition est montée dans la pièce en fonction de son impact sur les gens. C'est contagieux, si tu aimes les gens, tu le ressens.

C.B. : Et dans *tauberbach,* tu te souviens des étapes de ton parcours ?

R.R. : Oui, je me rappelle le duo avec Lisi [Estaras]. Un moment où tout devient très animal. Sexuel et asexué en même temps.

C.B. : La dernière fois que j'ai visionné la captation, je me suis dit qu'il y avait une vraie ligne sur le geste de « manger », à la fois bestial et sexuel. Je ne l'avais pas reçu comme ça quand j'ai vu la pièce les premières fois, mais là ça m'est apparu très clairement.

R.R. : Je pense que c'était une des premières pièces où il a vraiment amené ça dans le spectacle. Avec Bach. C'est toujours connecté avec le choix de la musique, et cette musique peut amener ça dans les corps. Ce n'est pas qu'ils sont en train de baiser, c'est la relation de la musique avec ces corps à ce moment-là, c'est aussi simple que ça.

Mais ce moment, c'était incroyable. Faire ça, c'était aussi possible parce qu'on se connait très très bien. Avec Alain, on a beaucoup travaillé sur le fait de trouver des actions qui soient *a priori* sexuelles, mais lorsqu'on les fait, ce n'est pas sexuel. Comme regarder le sexe de l'autre, comme un enfant, avec une curiosité qui fait que ce n'est pas lubrique.

C.B. : Comme si vous laissiez advenir des gestes qu'on ne s'autorise plus à faire parce que dans un contexte socialisé c'est interdit, et quelle geste soudain exposé retrouve une part de sa candeur.

R.R. : Il faut aussi dire que dans le contexte de la pièce, il est protégé par tout ce qui s'est passé avant : pourquoi les gens sont là et ce qu'ils regardent. C'est aussi la force de cette pièce. C'est aussi ma dernière pièce avec lui, mais à l'époque je ne le savais pas. Mais on arrivait dans un moment, moi j'ai commencé à travailler avec d'autres gens, lui aussi…

C.B. : C'est une page qui s'est tournée… [*silence*] Si tu as encore le temps, je voulais te poser la question de la relation aux accessoires. Tu parlais de l'enceinte tout à l'heure, il y a la robe noire dans *tauberbach*, le casque dans *Out of context - For Pina*, j'ai l'impression qu'il y a une constante dans ton travail qui relève de la manipulation de l'accessoire ou du costume…

R.R. : C'est une des premières choses que je choisis : comment je vais être habillé, et si j'utilise quelque chose. Dans le travail avec Alain, la plupart du temps il envoie des mails avant les répétitions, avec des pistes : des idées, des sujets, des livres… En me plongeant dans tout ça, j'arrivais déjà avec quelque chose. Et notamment comment je vais être habillé.

Pour *tauberbach* j'ai travaillé un mois et demi avec un casque, et une chaussure dedans, comme un téléphone. Des fois je dansais avec. Mais je n'ai pas trouvé la bonne manière de l'utiliser, je n'avais pas suffisamment de talent ou de créativité. Mais il m'a laissé chercher un mois et demi. J'étais vraiment obsédé par ça. Donc le costume, c'est ma première décision.

C.B. : C’est un appui ?

R.R. : Oui. Ça devient ma peau.

C.B. : Ça détermine ta façon de bouger, de te comporter ?

R.R. : Dans une certaine mesure, même si je bouge toujours plus ou moins de la même façon. Par exemple, avec ce casque et cette chaussure-téléphone, si tout à coup j’avais un appel, ça modifiait complètement ce que j’étais en train de faire.

Dans *Out of context*, c’était un choix d’amener la musique, même si le casque ne diffuse rien. J’ai décidé aussi de ce vêtement. C’est très important, parce qu’après, tu n’as plus besoin que de ça pour être dans le spectacle. Tu t’échauffes, tu t’habilles, et tu es là. Ça ouvre et ça ferme à la fois. Et si tu amènes quelque chose, c’est vraiment pour changer, pour transformer quelque chose. C’est tout l’objectif de la partie qu’on appelle « Catwalk » où on ne cesse de jouer avec les costumes qui sont par terre, d’en choisir un et de voir comment il nous transforme. Il y a la peinture aussi… On voulait quelque chose de crade. Là, c’était pour marquer les corps.

On est tous différents, mais à un moment de la pièce, on commence à être *tous* Estamira. Je finis avec sa robe, et on danse tous ensemble à la fin. Ce moment où les corps sont marqués par la peinture, c’est un moment où cette contamination est rendue visible. Je marque la chair, en passant entre les corps.

C.B. : Comment c’est venu ?

R.R. : Dans un temps de travail, d’impro. J’ai d’abord lancé la peinture et Alain m’a dirigé après dans un geste moins violent. C’est un bon exemple de la façon dont nos idées et les siennes finissent par aboutir à une action. Il cherche toujours à célébrer la vie, le vivant. Et comme interprète c’est un espace d’exploration incroyable. Très intense. Après c’est impossible de ne plus chercher ça. Ça devient une part de toi. Voilà. J’espère que je ne t’ai pas ennuyée…

C.B. : Moi ?! Ah non au contraire ! J’espère que ce n’était pas ennuyeux pour toi !

R.R. : Non pas du tout, c’était un plaisir.

VOETVOLK

Entretien avec Maarten Van Cauwenberghe — 2 décembre 2016

Cet entretien avec Maarten Van Cauwenberghe a eu lieu à Paris, à l'occasion de la venue du spectacle Lisbeth Gruwez dances Bob Dylan *au théâtre de la Bastille. La rencontre a lieu au Café des Anges, juste à côté du théâtre.*

Claire Besuelle : J'aimerais profiter de cette deuxième rencontre pour te questionner plus spécifiquement sur la façon dont tu collabores avec Lisbeth Gruwez durant le processus de création du spectacle, mais aussi sur les modalités de ton interaction avec les danseurs pendant le temps de la performance…

Maarten Van Cauwenberghe : Sur les pièces du triptyque. Quand Lisbeth [Gruwez] et moi on prépare le spectacle, on reste chacun dans notre coin au début. Avant qu'on ne se rencontre, il y a un temps où on cherche séparément. Ce que je fais, c'est chercher un monde, un univers de son, et surtout je me limite. Parce que sinon je deviens fou, il y a trop de possibilités : je ne peux pas commencer si je n'ai pas de limites. Donc je me donne souvent une énorme contrainte, puis ensuite je vois si j'ai besoin d'autre chose. Une fois que j'ai posé cette contrainte, je commence à faire de petits morceaux, d'une minute environ, que je compose chaque jour très rapidement, en trois heures, sans y penser trop. Je joue, je programme, je fais des *samples* [échantillon, fragment] dans l'idée de ce que je veux faire. Pas exemple, pour *It's going to get worse,* je savais que je voulais construire un monde de son, ou *sound design* [conception sonore, paysage sonore], mais uniquement avec des voix. L'idée, c'était la voix.

C.B. : C'était ta contrainte de base : n'utiliser que des voix ?

M.V.C : Oui, mais même ça, c'est encore très vaste, il y a énormément de possibilités avec des voix. Donc j'ai encore resserré : je voulais créer des nappes de sons à partir de voix. J'ai fait environ quarante ou cinquante essais avec différents filtres, c'est-à-dire que je mets des voix dans les machines, et je les manipule, je les déforme. Je les manipule au point que tu n'entends plus rien, et c'est le principe : ne plus entendre la voix en tant que telle mais ses harmoniques. Quelque part, personne ne le sait [*rires*] Quand Lisbeth entre pour *It's going to get worse,* il y a une nappe qui vient, c'est vraiment un bruit ou une vibration [*il produit le son : vrrrrrr*]. Eh bien ça, ce sont des voix. En fait ce que j'ai cherché sans relâche, c'est de rendre sensible, si on écoute vraiment bien, la dynamique de la voix. On n'entend pas, au sens de reconnaitre, que ce sont des voix, parce que ça monte et ça descend constamment, mais quelque part je crois qu'on le sent.

Une autre chose très importante c'est que je me donne la liberté de manipuler ces voix, de les passer avec tel ou tel filtre dans le moment du spectacle. Dans *Worse,* ces filtres agissent vraiment *avec* le mouvement. Quand Lisbeth fait ce premier geste de lisser l'espace devant elle, le son monte parce que le filtre s'ouvre, donc on entend plus. Ce sont des idées toutes simples qui canalisent la composition de la pièce. Et évidemment, pour *Worse,* il y a l'utilisation des mots qui décline cette idée de l'utilisation de la voix[172]. D'abord ce sont de petites lettres qui rentrent, sur ces petits accents que fait Lisbeth pendant la première séquence vraiment dansée. L'idée était on ne peut plus basique : je me suis dit que j'allais commencer avec les lettres, puis après elles construisent les mots, puis les phrases. Je cherchais à rester dans cette logique tout en gardant le principe intéressant. Au début, je voulais garder le spectacle entier dans cette logique-là : pas de mélodies, aucune harmonie. Et puis j'ai réalisé que c'était trop. On avait besoin à certains moments de sentiment, je veux dire d'être soutenus par un travail d'harmonie. C'est dans ce sens-là que j'ai écrit la pièce avec les violons. J'ai décidé de le faire avec des instruments plutôt classiques : violon, piano et contrebasse. Ce n'était pas très original mais je sentais que cette texture historique était plus adaptée au spectacle. Ces

[172] Mots tirés d'un discours de Jimmy Swaggart, un télévangéliste conservateur américain, intitulé *What the Bible say about drugs*.

sonorités renvoyant au XIX^e^ ou au début du XX^e^ siècle correspondaient mieux que des sons vraiment contemporains

C.B. : Oui, et ça fait écho d'une certaine manière au costume de Lisbeth…

M.V.C. : Oui, plutôt années 30-40 en fait. Donc ce sont les grandes étapes de la création pour *It's going to get worse.* Pendant le spectacle, je manipule les sons en direct, je suis avec Lisbeth. Je travaille aussi beaucoup sur la spatialisation du son. On a besoin d'un *set up* professionnel [*rires*] J'utilise au moins huit haut-parleurs et je divise le son partout. C'est important pour moi que les gens soient immergés dans le son, et de jouer là-dessus, en décidant que le son vienne du lointain, ou de derrière pour créer cet effet de sourdine comme sur l'ultime séquence du spectacle.

Ce travail sur le son, je trouve que c'est encore largement sous-estimé dans le spectacle vivant, même chez les grands metteurs en scène. Ce n'est même pas *high-tech* [haute technologie], on n'a pas besoin d'un programme *surround* pour faire ça [installation spécifique qui permet la diffusion d'un son englobant les spectateur·rice·s]. Je travaille avec un programme qui s'appelle Ableton Live pour la programmation — pas pour la composition mais pour ce travail de programmation en *live*. C'est idéal pour charger tous les sons et les jouer, y ajouter des effets, spatialiser le son : le *reverse* [effet qui consiste à inverser les paramètres du son diffusé] ici, un son très sec à ce moment-là, et ainsi de suite.

Par exemple, quand Lisbeth est par terre [*entre la deuxième et la troisième partie du solo*], je voulais un petit son comme un ange et qui vienne l'envelopper depuis très loin, derrière. Ce n'est pas quelque chose dont on se rend compte immédiatement, mais je suis certain que ça apporte toute une dimension au spectacle. Avec le *Bob Dylan*, c'est beaucoup plus classique : deux baffles comme tout le monde, parce que je veux jouer sur cette dimension frontale du concert. Mais ce choix fait partie de la dramaturgie du spectacle. D'ailleurs il y a peu de retours critiques sur le son dans un spectacle : on va parler de la danse, de la scénographie, et après peut-être un peu de la musique. À moins que ce soit un grand compositeur comme Bach ou Mahler. Ça me manque toujours un peu, mais bon [*rires*].

C.B. : Ce travail de programmation en direct te demande d'être dans un état d'acuité particulier ?

M.V.C. : C'est toujours une attention incroyable. J'ai toujours peur. Je suis super nerveux parce que j'ai mon *keyboard* [clavier], mais je ne peux pas le regarder parce sinon je risque de rater un *cue* [un top, un repère]. Je suis vraiment là, c'est comme ça. C'était un sacré boulot quand même, pour *It's going to get worse* ça nous a pris beaucoup de temps pour faire correspondre chaque mot ou son à chaque geste de Lisbeth. Parfois je fais des petites erreurs, mais ce n'est pas si grave…

C.B. : Tu travailles de la même manière pour *AH/HA* et *Okay* ?

M.V.C. : Pour *Okay*, j'ai suivi un processus un peu analogue : ma contrainte a été de travailler avec la respiration, et j'ai encore approfondi le jeu sur la spatialisation du son. C'est vraiment quelque chose de super important dans le spectacle : d'où vient ce son, ces souffles ? Est-ce que c'est en eux ? Hors d'eux ? C'est encore à travailler mais j'y suis presque je crois. C'est aussi plus radical, j'ai vraiment essayé de me dire : « est-ce que j'ai besoin d'autre chose ? » Parfois j'ajoute cette petite note de piano, c'est à peu près tout dans mon souvenir. J'ai enregistré deux mois avant le début des répétitions différents types de respiration avec Lisbeth et Nicolas [Vladyslav] dans le studio. J'ai fait une sélection des rythmes que je voulais traiter : très lent, très rapide, avec beaucoup de souffle, avec moins de souffle, dans la gorge, dans le nez, très mécanique… Ensuite, j'ai manipulé un peu les sons avec des filtres, mais pas trop. Tous ces sons sont vrais.

C.B. : Il y a deux micros au-dessus des danseurs : est-ce que leurs respirations sont reprises en *live* ?

M.V.C. : Oui, je les reprends en *live* et je les ajoute aux bandes. Je mixe les deux et ça ajoute encore au fait que le public soit perdu, ne sache plus du tout d'où vient le son. Mais il faut dire aussi que pour *Okay* j'ai

travaillé pendant deux mois à une chanson, super bien, très belle. Lisbeth n'a jamais dit que ce n'était pas bon, mais elle était indécise sur sa place dans le spectacle. Toute l'équipe la trouvait très bien, donc j'ai continué à travaillé, j'ai perdu des heures et des semaines, je trouvais ça tellement beau. J'ai tout programmé, j'ai fait venir un pianiste pour l'enregistrer. Et trois semaines avant la première j'ai tout jeté.

C.B. : Vous arriviez à déterminer pourquoi ça ne marchait pas ?

M.V.C. : En fait, on était d'accord tous les cinq sur le fait que c'était super fort comme morceau. On a essayé de le mettre à différents moments du spectacle, on a même construit une scène entière autour de ce morceau, la toute dernière. Mais c'était trop. Souvent dans le travail on revient à cette question : « est-ce que c'est vraiment nécessaire ? » Là, on n'en avait pas besoin, il fallait être plus radicaux.

Beaucoup plus de gens ont du mal avec *Okay*, ce que je comprends. On peut penser notamment que la fin rejoint trop le début. Pourtant pour moi, c'est vraiment différent, avec cette dimension machinique, mécanique qui apparaît dans la dernière scène. Maintenant, j'en suis encore à changer des choses, à essayer de trouver… Par exemple je travaille à faire un remix *dance* de *Under pressure* de David Bowie. Il y a une reprise *a cappella* par Queen de ce morceau-là, et dans cette version il y a beaucoup de respirations justement. Je la connaissais avant qu'on commence la création et j'ai dit à Lisbeth : cette chanson parle vraiment de ça, c'est *a cappella*, ça peut vraiment marcher. On n'a pas encore trouvé, mais ça peut peut-être être la cerise sur le gâteau, le petit bijou… Cette pièce est particulièrement difficile. Ni Lisbeth ni moi ne sommes encore complètement satisfaits [*la première a eu lieu au mois de juillet précédent, au Festival d'Avignon*].

Pour *AH/HA*, j'ai été perdu au début. C'est un spectacle où j'ai fait beaucoup plus de tests. Je n'arrivais pas à trouver une bonne idée. Évidemment, je suis parti sur le rire, mais ce n'était pas super intéressant. Au final on ne savait pas de quoi on voulait parler au début : on voulait partir du rire, mais pour aborder autre chose. Ce n'est que pendant le processus de création du spectacle qu'on a découvert l'idée ou le contenu derrière ça : on parlait en fait de ce qui se passait quand on faisait groupe. De devoir être un groupe. On était tous dans un état, au début… Moi je venais de divorcer, Lisbeth avait des gros problèmes de son côté, tout le monde était un peu perdu en fait. Mais ça a vraiment aidé le spectacle à exprimer ce dont on voulait parler. Finalement on est devenus à nous tous un groupe, et le spectacle parle de ce processus. Sur ce spectacle, il y a une chanson que j'ai écrite avant, le morceau qu'on appelle Grünewald. Je savais que je la voulais sur le spectacle, donc c'était un peu différent du processus de création des autres pièces. On l'a essayée sur différentes scènes et puis c'est devenu assez organiquement la bande-son de ce moment-là [*un passage qui arrive aux deux-tiers de la pièce, premier moment de contact entre les danseur·euse·s, au ralenti, reposant sur un travail de toucher et de fonte du poids successives*].

Tout le monde était d'accord. Ce qui est bien, c'est que ça ne dure pas trop longtemps non plus, ça c'était une idée à laquelle je tenais : d'abord de petites lignes de musique, puis cette scène où la musique intervient vraiment mais se coupe au milieu. Et après, ça reprend. Beaucoup d'idées sont aussi venues dès le workshop avant la création, ou dans des moments de *showing*. La fin par exemple, c'était une blague en fait et c'est devenu une idée géniale. J'avais utilisé cette chanson pop *Hello* [de Lionel Richie] pendant le workshop, et longtemps après, pendant la création alors qu'on travaillait sur la fin, j'ai dit que je voulais à nouveau essayer avec *Hello.* Mais j'ai dû lutter avec Lisbeth, elle était catégorique : « pas de ça dans mon spectacle ! » [*rires*] Et finalement, des gens de l'extérieur qui n'avaient encore rien vu sont venus regarder le travail et ont trouvé que c'était génial, on a repensé toute la séquence. Dans *AH/HA* il y a moins cette interaction en live, sauf avec ce he-he-he-he à la fin justement, avant que *Hello* ne se lance [*on entend à plusieurs reprises la première syllabe prononcée par Richie dans le morceau, sans pourvoir comprendre ce dont il s'agit, avant que la piste ne se déroule entièrement*]. Par contre il y a encore beaucoup de spatialisation.

C.B. : Mais d'où vient ce son qui accompagne tout le début du spectacle ?

M.V.C. : C'est venu en répétition en fait. Je t'ai dit déjà que je suis présent au studio dès le premier jour des répétitions, pour moi c'est très important car ça permet cette grande cohésion entre danse et musique dans nos spectacles. Je ne peux pas imaginer composer sans avoir cette sensation du théâtre, des danseurs… Donc une des danseuses, Mercedes [Dassy], était là sur le plancher, et tout à coup j'ai entendu ce grincement : ii-ii-ii-ii. Je lui ai dit de ne plus bouger, j'ai pris deux microphones et je lui ai demandé de le faire pendant une demi-heure [*rires*] Et j'ai décliné à partir de ça : du ii-ii-ii-ii on plonge dans l'enfer, dans l'*underground* [le souterrain] et ça demande un son plus grave [*chante*] Ensuite, j'ai tout mixé.

C.B. : On dirait vraiment un battement de cœur sur certains passages…

M.V.C. : C'est le mixage. Je n'ai pas utilisé énormément d'effets pour ce spectacle-là mais je joue beaucoup avec le volume. En général c'est quelque chose dont je joue beaucoup, peut-être trop [*rires*] Pour le prochain spectacle je vais faire l'inverse : ça va être à fond au début, et après ça diminuera continuellement, pour remonter à la fin.

C.B. : Est-ce que tu penses aussi la composition en termes de récit ou de narration ?

M.V.C. : Je commence souvent comme ça, en me demandant comment j'introduis les sons pour construire une histoire avec ces sons. Donc je travaille un peu avec l'idée d'une narration. En fait, il s'agit de trouver l'évolution à l'intérieur de la répétition. Parce que même si on dirait que ça reste très égal, ce ne sont jamais des *loop* [boucles]. Je m'inspire beaucoup de musiciens allemands de la fin des années 70, des groupes comme CAN, Kraftwerk. C'est une musique très répétitive, qu'on retrouve dans la House ou la techno mais qui vont plus vers la transe. Parce que les pièces de ce triptyque reviennent toujours à cette idée d'extase, je travaille cela dans le son aussi bien sûr.

On est tombés sur une phrase de Kundera qui définit très bien ce qui nous intéresse dans la transe, de mémoire il parle de ce moment où il n'y a que le « maintenant » : l'extase est là quand l'environnement disparaît, et que le futur comme le passé disparaissent. C'est un présent absolu où il ne reste que le moi. Et pour en revenir au son, moi précisément je n'aime pas trop les compositions « propres » avec un refrain, un pont, etc. Tout est très calé : le batteur prend son *break* et c'est comme s'il te prévenait que ça allait changer et hop, ça change. Souvent quand j'écoute un morceau que j'aime bien, le refrain arrive et je ne comprend pas pourquoi ! J'aime bien plus les musiques imprévisibles, où on n'annonce pas : ça change, point. On est dans le pur présent.

Dans le Krautrock, ce courant allemand de la fin des années 60 et des années 70, c'est super fort. C'est en Allemagne que ce mouvement est né, dans cette période post Deuxième Guerre Mondiale ils n'avaient pas d'attention sur eux, le monde musical avait oublié les allemands et ils étaient très libres, sans règles. C'est au Royaume-Uni que s'est dessiné l'intérêt pour ce mouvement-là, ils ont vu qu'il se passait quelque chose et ont appelé ça *Krautrock,* pour « manger » et « sale ». Cette musique d'allemands qui aiment bien la saucisse [*rires*] Ma musique s'inspire beaucoup de ça, pas dans les sonorités mais dans la pensée qu'il y a derrière : simplicité, minimalisme, répétition.

Je trouve aussi ça très présent dans la musique orientale, que j'écoute beaucoup. De la musique turque, thaïlandaise des années 80, de la musique malienne et égyptienne aussi. Et puis les avant-garde du début du XX^{e} siècle que j'aime beaucoup. Henri Chopin par exemple, qui faisait de la poésie sonore et c'est vraiment ce que je fais avec les voix et la respiration.

II. APPROFONDISSEMENTS

Les textes qui suivent proposent des approfondissements d'ordre méthodologique, venant compléter la manière dont j'ai chercher à situer mon regard en introduction[173]. Ces développements permettront de préciser la teneur des outils conceptuels comme pragmatiques que j'ai pu mobiliser au cours de cette recherche. Je les présenterai rapidement ici :

- Le premier développement s'attache à mettre en perspective les notions développées par l'Anthropologie Théâtrale, notamment par une réflexion sur leur ancrage historique et esthétique, et une mise en relation avec certains concepts d'analyse du corps en mouvement.

- Le deuxième développement est consacré à une réflexion sur mes usages des outils d'analyse du geste labaniens. Outre un effort identique de contextualisation historique et esthétique, j'essaie d'y préciser la manière dont je les ai fréquentés et mobilisés.

Ces deux premiers développements conceptuels sont l'adaptation de textes que j'ai rédigés lors de ma deuxième année de recherche, dans le but de préciser mon cadre théorique et méthodologique. Ils font donc également trace d'une étape dans ma réflexion sur le jeu.

Trois développements davantage ancrés dans l'analyse de pratiques viennent compléter ces approfondissements :

- Un texte réflexif portant sur ma pratique du butô avec Yumi Fujitani, permettant de saisir quelques uns des gestes fondamentaux qui ont modelé mon propre rapport au jeu.

- Un texte témoignant de mon expérience de l'atelier mené par Bérengère Bodin en juillet 2018 pour la quatrième édition des Ateliers C de la B à Gand. Outre qu'il poursuit une analyse de mes propres manières de me mettre en jeu ; ce texte permet également de réfléchir autrement aux modes ou méthodes de travail des ballets C de la B *et* à la singularité du jeu de Bérengère Bodin[174].

- Une partition en cinétographie d'un fragment de la pièce de Lisbeth Gruwez *It's going to get worse and worse and worse, my friend*. Cette partition, établie en 2019 pour validation du passage en deuxième année de premier cycle de formation à la cinétographie au Conservatoire National de Musique et de Danse de Paris, m'a permis de développer un autre point de vue sur le geste de Gruwez, et a considérablement nourri ma réflexion sur son jeu[175].

Sans que ces développements soient essentiels à la progression de la thèse en tant que telle, les processus dont chacun témoigne l'ont indéniablement nourrie et influencée. C'est pourquoi je tenais à les faire figurer dans ce volume d'annexes, pour rendre compte de différents états de la pensée sur le jeu, dans ses dimensions toujours à la fois historique, esthétique, conceptuelle et pratique.

---

[173] Introduction, volume principal, pp. 31-34.

[174] Voir le paysage consacré à Bérengère Bodin, volume principal, pp. 171-188.

[175] Voir le paysage consacré à Lisbeth Gruwez, volume principal, pp. 68-80.

CHERCHER *POUR* ET *PAR* « L'ACTEUR-DANSEUR[176] » : USAGES DE L'ANTHROPOLOGIE THÉÂTRALE POUR UNE RECHERCHE SUR L'INTERPRÈTE CONTEMPORAIN

Ce développement a pour vocation de situer l'émergence de l'anthropologie théâtrale autant que d'en définir succinctement les principales notions, pour en discuter les usages dans le cadre d'une étude portant sur des interprètes contemporains. Mes premiers travaux de recherche, mémoires portant sur le geste dans le théâtre de Pippo Delbono, puis sur le solo dans la création théâtrale et chorégraphique contemporaine, s'appuyaient déjà sur certaines notions développées par Eugenio Barba, et la pertinence de ce cadre théorique m'a menée à en investiguer plus encore les tenants de façon à me situer plus précisément par rapport aux hypothèses sur lesquelles il repose. Pour ce faire, je me suis appuyée sur la somme théorique produite par l'École Internationale d'Anthropologie Théâtrale, mais aussi sur l'opportunité de participer à sa seizième session, au printemps 2016 à Albino, en Italie.

I. Contextes d'émergence et définition du champ de recherche

1. Naissance et définition d'un champ d'investigation

Eugenio Barba, metteur en scène italien né en 1936, est le fondateur de deux institutions marquantes dans le champ théâtral au vingtième siècle : l'Odin Teatret, fondé en 1964 à Oslo et basé aujourd'hui à Holstebro au Danemark, et l'Ecole Internationale d'Anthropologie Théâtrale (ou ISTA pour International School of Theatral Anthropology) fondée en 1979. L'Odin Teatret est une troupe et un laboratoire théâtral qui abrite à la fois la création de spectacles, l'accueil et l'organisation de rencontres avec des compagnies internationales, ainsi qu'une activité pédagogique et de recherche comprenant la publication d'ouvrages[177]. L'ISTA est une structure plus souple : itinérante et ponctuelle, elle se définit d'abord par des espaces-temps réunissant praticien·ne·s-chercheur·euse·s du spectacle vivant en des sessions de travail allant de deux mois à quinze jours ; les sujets abordés à l'intérieur de ces sessions thématiques faisant l'objet de publications et comptes-rendus[178]. Durant les premières années de son existence, ces rencontres ont eu lieu régulièrement (10 sessions entre 1980 et 1996), s'espaçant graduellement ces dernières années (la seizième et dernière session de l'ISTA en date a eu lieu en avril 2016 à Albino, en Italie, après une interruption de onze ans[179]). J'ai participé à cette dernière session, ce qui m'a permis d'assister au déploiement des notions-clés de ce champ de recherche dans un cadre qui permettait une compréhension en actes de leurs soubassements, et par conséquent une réflexion sur leur pertinence et possibles applications dans un contexte contemporain.

L'ISTA a pour objet l'étude du « comportement biologique et culturel de l'homme dans une situation de représentation, c'est-à-dire de l'homme qui utilise sa présence physique et mentale selon des principes différents de ceux qui gouvernent la vie quotidienne[180]. » Son acte de nomination porte en soi la

---

[176] Je le mentionnais en introduction : je n'adapte pas en écriture inclusive les termes et notions des discours récoltés ou écrits cités. Le syntagme « acteur-danseur » étant une expression typique des écrits d'Eugenio Barba, repris dans l'ensemble des textes s'inscrivant dans le champ de l'anthropologie théâtrale, j'en conserve la graphie originale.

[177] http://www.odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret.aspx, consulté le 10 août 2017.

[178] Pour une histoire de l'institution et différents articles permettant de situer épistémologiquement la démarche, voir : *The performer's Village - Times, Techniques and Théories at ISTA*, ed. Kirsten Hastrup, Graaste : Drama, 1996. Pour une synthèse des différents articles et de la pensée d'Eugenio Barba, voir *Le Canoë de papier, traité d'anthropologie théâtrale*, Saussan, L'Entretemps, collection les Voies de l'Acteur, 2004 (1993). Pour une approche des principaux concepts et principes théoriques dégagés depuis les recherches-expérimentations de l'ISTA, voir *L'Énergie qui danse - Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'entretemps, collection les Voies de l'Acteur, 2012 (2e édition).

[179] http://www.odinteatret.dk/research.aspx, consulté le 10 août 2017.

[180] *L'énergie qui danse, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale, op. cit.* , p. 9.

revendication du paradigme scientifique de l'anthropologie[181] autant qu'il inscrit la démarche dans une approche artisanale du travail de l'acteur par l'adoption du mot « école ». L'approche est ainsi à distinguer d'une anthropologie culturelle des spectacles[182] ou de la pratique artistique[183]. Si elle se constitue dans ses productions théoriques par un dialogue étroit et constant entre praticien·ne·s et chercheur·euse·s issus des sphères académiques, les conditions-mêmes de la scientificité de la démarche n'ont de cesse d'être questionnées par son fondateur :

> L'Anthropologie théâtrale a-t-elle un caractère scientifique ? Elle ne pratique pas de mesures, elle n'utilise pas de méthode statistique, elle ne se sert pas des connaissances de la médecine, de la biologie, de la psychologie, de la sociologie ou des sciences de la communication pour en déduire des conséquences quant au comportement de l'acteur. Elle se fonde sur une démarche empirique dont elle tire des principes généraux. Elle se situe dans une *dimension pratique et vise donc l'efficacité de l'action scénique*. Elle circonscrit un secteur de recherche et forge les instruments théoriques pour l'explorer. Elle repère des lois pragmatiques. Bref, est-ce une science[184] ?

Cette interrogation révèle en creux le parti-pris méthodologique adopté dans l'optique de développer une somme d'outils pragmatiques utiles à l'art de l'acteur·rice. Il ne s'agit pas de tenter d'expliciter par une théorie exogène au champ de la pratique des arts du spectacle vivant ses mécanismes fondamentaux, mais de faire le pari d'une recherche sur l'acteur·rice depuis l'acteur·rice, *via* l'observation de la nature et de la fonction de ses actions à divers stades du processus de création d'un spectacle, et dans une dynamique comparatiste. Il faut dire à cet égard que l'on assimile souvent de façon abusive la recherche de Barba à sa dimension tournée vers les arts scéniques orientaux. Il est vrai que l'idée même de fonder une démarche d'analyse de techniques de jeu sur la comparaison entre différentes traditions scéniques est née des contacts fréquents que Barba a pu entretenir avec des acteur·rice·s venant de traditions classiques asiatiques, et que les traditions de jeu orientales occupent une place importante durant les rencontres de l'ISTA. L'observation des principes techniques de ces traditions de jeu et de leurs modalités d'apprentissage constituait à l'origine un *terrain* permettant sans doute une mise à distance plus grande que celle permise par l'étude de techniques non moins formelles (comme le mime ou le ballet classique), mais ancrées dans les habitus culturels occidentaux.

---

[181] Quand bien même il est à souligner la dimension paradoxale d'une telle revendication du fait que précisément l'anthropologie soit un terme s'appliquant à des disciplines distinctes et dont le sens demeure mal fixé. L'on pourra néanmoins s'appuyer sur les faits constituant la démarche pour dire que le principe anthropologique revendiqué ici repose sur l'observation empirique faisant de « la subjectivité la plus intime un moyen de démonstration objective » (Lévi-Strauss cité par Christian Ghasarian, « Anthropologie » in *Encyclopedia Universalis,* consulté en ligne le 10 août 2017). Quant à l'immersion dans une unité sociale pour en dresser un portrait monographique, si le principe méthodologique a présidé au premier moment de la recherche de Barba en Inde (voir son article sur les acteurs de Kathakali et leur entraînement écrit en 1963 après un séjour de six mois dans le Kerala : http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/les-sources-orientales/inde/le-kathakali/le-theatre-kathakali), elle ne constitue pas la méthodologie première d'exploration dans ses définitions traditionnelles par le champ de l'ethnographie.

[182] Ainsi que le soulignent Marie-Madeleine Mervant-Roux et Monique Borie à l'entrée consacrée dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* (dir. Michel Corvin), Paris, Bordas, 2008 (2e édition), pp. 84-85.

[183] Il faut ici pointer des phénomènes de convergence avec des démarches contemporaines, par exemple l'expression « anthropologie poïétique » revendiquée par Joëlle Vellet pour qualifier son travail d'observation du travail des danseur·euse·s en studio (« Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », *Recherches en danse,* n° 2, « Savoirs et métier : l'interprète en danse », 2014, accessible en ligne : http://danse.revues.org/353, consulté le 13/09/2917). On peut également citer les méthodologies relevant de l'ethnographie ou de l'auto-ethnographie étayant des recherches-créations ou des recherches en pratiques artistiques (voir Sylvie Fortin, « apports possibles de l'ethnographie et de l'auto-ethnographie pour la recherche en pratique artistique » dans Pierre Gosselin et Eric Le Coguiec (éds.), *La Recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique,* Montréal, Presses de l'université du Québec, 2006), pour ne citer qu'elle. Plus globalement, c'est le point de vue situé faisant du corps du·de la chercheur·euse une donnée de la recherche (quelle qu'en soit ses perspectives) qui marque de son sceau des approches aux diverses perspectives mais qui revendiquent l'ancrage du déploiement du discours dans le sensible (voir aussi le développement consacré aux partis-pris de l'ethnoscénologie plus loin dans ce développement).

[184] Eugenio Barba, *Le Canoë de papier, traité d'anthropologie théâtrale*, Saussan, L'Entretemps, collection les Voies de l'Acteur, p. 73. Ces enjeux se rejouent dans les questionnements méthodologiques sur l'épistémologie de la recherche-création et ses diverses déclinaisons. Mireille Losco-Lena note par ailleurs que le paradigme des laboratoires de l'acteur (de Stanislavski à Grotowski et Barba, en passant par Copeau et Vassiliev), posent des éléments parfois repris pour une possible théorie contemporaine de la recherche-création : « Quoique les laboratoires des avant-gardes ne sauraient être amalgamés à la recherche-création, et quoiqu'ils relèvent de régimes de la pratique théâtrale historiquement différents, on remarque que la construction contemporaine de la Practice-as-research va volontiers y puiser des éléments de réflexion. Les expériences de Stanislavski ou Grotowski, celles du théâtre expérimental des années 70, ainsi que de multiples exemples de travaux artistiques […] sont ainsi régulièrement convoqués : on y puise des éléments épistémologiques propres à étayer les fondations d'une théorie contemporaine de la recherche-création. » (*Faire théâtre sous le signe de la recherche,* Presses Universitaire de Rennes, 2017, p. 190).

Cependant, l'hypothèse de recherche qui sous-tend la création de l'ISTA est plus vaste et n'est pas réductible à un regard occidental posé sur des traditions scéniques orientales[185]. Elle s'inscrit dans une dynamique globale de croisement d'habitus disciplinaires différents autour d'un même questionnement portant sur *ce que* fait l'acteur·rice et ce dont il·elle a *besoin* pour le faire, les réponses à ce questionnement étant d'abord recherchées dans une investigation des voies par lesquelles il·elle est *formé·e* à jouer.

Ce faisant, l'anthropologie théâtrale ne pose pas la question de l'esthétique liée au style ou à la catégorisation disciplinaire. Son objet spécifique est de saisir ce qui précède cette expressivité particulière et de fait la rend possible. Aussi le terme acteur·rice peut-il toujours être remplacé par celui de danseur·euse et vice-versa, quand le syntagme « acteur-danseur » n'est pas tout bonnement utilisé. Cette mise sur un même plan repose tant sur un postulat nécessaire à la recherche que sur une revendication artistique qui s'inscrit dans une volonté de revalorisation de la dimension physique et sensorielle de la représentation[186], en réaction au logocentrisme d'un certain théâtre occidental vivement dénoncé — rappelons que nous sommes dans les années 70-80, dans une Europe aux scènes largement marquées par la prégnance d'un théâtre où le texte est prédominant.

On pourra donc qualifier l'anthropologie théâtrale d'approche du poïétique (du grec *poïen* : faire) des actions de l'acteur·rice, dans une visée d'abord pragmatique et pratique (une recherche *pour* l'acteur·rice) qui propose néanmoins dans sa forme une mise en perspective historique et théorique, par le développement d'une réflexion *sur* l'acteur·rice qui pense l'histoire des traditions de jeu non en termes de ruptures et de dichotomies disciplinaires mais en termes de généalogies, de convergences et de lignées souterraines.

2. *Une lignée de praticiens-chercheurs de l'acteur·rice : Stanislavski, Grotowski, Barba*

Il est utile de re-situer le fondateur de l'ISTA et sa posture dans une généalogie de praticiens dits « réformateurs » de l'art du jeu en occident au long du vingtième siècle, ce afin de mieux saisir les conceptions qui irriguent sa démarche. Deux écrits récents ayant pour objet le travail de l'interprète soulignent la cohérence formée par une lignée Constantin Stanislavski — Jerzy Grotowski — Eugenio Barba, et son influence cruciale dans l'évolution de la conception du travail de l'acteur au vingtième siècle. Margherita De Giorgi cite la triade « Barba — Grotowski — Actors Studio[187] », ayant pour même point d'origine les théories stanislavskiennes sur le jeu, et pointe qu'avant la contribution du pédagogue russe à l'art de l'acteur·rice, il n'était pas envisageable de penser sa présence hors de l'esthétique spécifique de son jeu, le travail d'incorporation du rôle n'étant conçu qu'en termes de corps sémiotique et dès lors indissociable de la structure du personnage, du canevas, ou de l'emploi, qui lui était assigné. La révolution esthétique que représente cette scission a pour corollaire l'émergence de la notion de « partition de l'acteur », centrale chez Stanislavski, Barba et Grotowski pour saisir par le langage une structure mouvante, composée d'éléments hétérogènes : *entre* le texte, les points d'appuis techniques, et les ressources intimes de l'acteur·rice, sur lesquels il·elle s'appuie pour construire et reproduire un jeu dont il·elle est désormais pleinement *créateur·rice*.

Ainsi que le souligne Julie Sermon, le besoin de recourir à cette expression traduit une recherche semblable : sortir le jeu du cliché, du code ou encore de la convention pour chercher les moyens d'une vitalité scénique qui échappe aux automatismes (à quoi il faudrait ajouter : tout en élevant l'art de l'acteur·rice à un degré de maitrise technique qui lui confère la valeur d'un acte artistique à part entière).

---

[185] L'accueil à l'ISTA de démonstrations de travail de techniques occidentales de danse contemporaine et post-moderne le montre, avec la venue de Carolyn Carlson, Lisa Neslon et Steve Paxton en 1996, celle de la danseuse de butô (à la lisière entre tradition orientale et technique contemporaine) Natsu Nakajima, élève d'Hijikata en 1990. En outre, la teneur des rencontres est également déterminée par le bagage des participant·e·s — en ce qui concerne celle à laquelle j'ai pu être associée tout du moins, la circulation et le partage de procédés et techniques était un enjeu à part entière dans les seize jours de rencontre.

[186] On peut noter ici la nécessaire porosité entre revendication d'un théâtre qui prenne en considération sa dimension incarnée, incorporée et sensorielle et la focalisation sur les techniques de jeu et de modes d'être en scène de l'acteur·rice au plateau qui en découle. Bien que dans des contextes historiques, géographiques et esthétiques différents, ceci n'est pas sans résonner avec certaines caractéristiques de notre corpus.

[187] Margherita De Giorgi, *Figuration de la présence, esthétiques corporelles, pratiques du geste et écologie des affects sur la scène performative contemporaine*, thèse sous la co-direction d'Enrico Pitozzi et Isabelle Ginot, Université de Bologne et Université Paris 8, soutenue en juin 2017, p. 61.

Julie Sermon ajoute que si chez Stanislavski ce travail est articulé à la construction logique d'un personnage, Grotowski et Barba développent le concept en lui donnant une acception plus large, celle de « l'organisation intérieure des "impulsions" du jeu de l'acteur », développant en cela une « approche énergétique du jeu (au sens étymologique du terme : « force en action », puissance nécessaire à la production d'un « travail »)[188] », approche énergétique que Margherita De Giorgi rapproche d'une « découverte du théâtre par ses voies performatives.[189] »

La démarche de Barba s'inscrit ainsi dans l'histoire de praticiens et chercheurs qui ont re-pensé la présence de l'acteur·rice comme pierre angulaire du théâtre, et de ce fait cherché à construire autant de traditions, savoir-faire et praxis de l'interprète. Le jeu devient une création, qui se prépare, s'élabore puis s'effectue selon des techniques, procédés et processus qui, s'ils sont toujours aux limites de l'ineffable n'en demandent pas moins la plus grande rigueur et implication. La naissance de ce paradigme du performatif — au sens d'accent porté sur l'action — dans le travail de l'acteur·rice permet l'identification de *techniques* de jeu, c'est-à-dire d'un potentiel de travail sur l'être-en-scène et la présence de l'acteur·rice. La double influence de ce paradigme performatif alliée à l'observation des techniques orientales (où, ainsi que le soulève Yoshi Oïda, l'acteur est son propre metteur en scène[190]) permet de mieux comprendre la posture de Barba et le champ de recherche qu'il circonscrit, et met en relief un double constat : l'autonomie de l'acteur·rice nécessaire à la considération de son geste comme un acte de création passe par l'acquisition d'une technique.

Un dernier mot enfin pour signaler la singularité des postures de ces trois directeurs d'acteurs, metteurs-en-scène en même temps que théoriciens, qui se méfient des systèmes de pensée rigides et du processus de mise en mots pour dire l'expérience de l'acteur·rice, tout en revendiquant paradoxalement la nécessité de cette consignation dans l'écrit. Pour ne considérer ici que les développements de Barba à ce sujet, il demande : « qu'advient-il de nos mots quand nous parlons d'expériences techniques ? C'étaient des mots simples et ingénus mais ils volaient, efficaces, quand nous les utilisions pour le travail. Pris à la lettre ils deviennent de plomb et nous tombent dessus. » Une mise en garde nécessaire pour éviter le piège d'un certain dogmatisme du langage dans la fixité duquel il est complexe de voir se cristalliser une expérience multiple, fluctuante et paradoxale. Pourtant, la nécessité de l'entreprise est ré-affirmée : si « donner un nom aux saveurs, aux expériences de l'acteur, aux perceptions du spectateur, même les plus subtiles, semble une abstraction futile », c'est selon Barba « une condition indispensable pour sauter d'une situation dans laquelle nous sommes plongés et qui nous domine, à une véritable expérience, autrement dit quelque chose que nous sommes en mesure d'analyser, de développer consciemment et de transmettre[191]. » Il est intéressant de noter le double contexte, renvoyant à deux processus distincts mais liés : celui de la verbalisation par l'acteur·rice de son expérience et des étapes de son activité (reposant à la fois sur des savoirs implicites résultant de son incorporation d'une technique et sur ses processus d'associations personnels) ; et celui de la verbalisation par le ou la spectateur·rice de ses perceptions à la réception d'un spectacle. Cette paradoxale nécessité fonde la présente recherche et en constitue un pan : celui de la réflexion sur les langues de travail.

3. *Une approche connexe : l'ethnoscénologie*

Je ferai un dernier point ici pour distinguer deux champs de recherche distincts bien que complémentaires : celui de l'anthropologie théâtrale et celui de l'ethnoscénologie. L'ethnoscénologie est une discipline fondée en mai 1995 à la suite d'un colloque international, par une communauté de chercheur·euse·s et de praticien·ne·s, à l'initiative de Jean-Marie Pradier, professeur à l'université Paris 8 et par ailleurs membre permanent de l'ISTA. Telle que définie par son fondateur, « l'ethnoscénologie étudie les

---

[188] *Ibid*., p. 78

[189] Margherita De Giorgi, *op. cit*., p. 61. Le terme est ici à rapprocher des racines étymologiques du mot renvoyant à *l'action* ou aux *opérations* fondant le jeu, et non à son acception esthétique.

[190] Yoshi Oïda, discussion sur l'art de l'acteur, premier laboratoire du projet de recherche « L'Invisible en jeu - Pensées et pratiques de l'énergie dans les arts de la scène », organisé par Martin Givors, Claire Besuelle, Gabriele Sofia et Daria Lippi, 25 juin 2017, notes personnelles.

[191] Eugenio Barba, *op. cit*., p. 210.

pratiques performatives de divers groupes et communautés culturels du monde entier avec le souci premier de tempérer sinon de maîtriser toute forme d'ethnocentrisme.[192] » Elle se définit donc dans une perspective plus vaste que l'ISTA : faire reconnaitre le statut spécifique des pratiques performatives dans le champ de la recherche anthropologique.

La démarche a ainsi vocation à dépasser le champ de l'analyse des spectacles pour travailler à des questions telles que : « Pourquoi et comment l'Homme pense-t-il avec son corps ? En quoi et à quelles conditions un certain type d'action participe-t-il de l'esthétique[193] ? » L'ethnoscénologie est par vocation transdisciplinaire et associe aux sciences de l'art traditionnelles (études théâtrales et chorégraphiques) les disciplines scientifiques ayant trait à l'exploration et à l'analyse du comportement humain : sciences humaines et sciences du vivant. Elle a également à cœur le dialogue entre le point de vue des praticien·ne·s et celui des publics, impliquant une interrogation sur le langage dans lequel est menée l'analyse. La notion de « pratique performative », empruntée à Grotowski dans sa leçon inaugurale au Collège de France en 1997, y est comprise non dans un sens linguistique (Austin ou Benveniste) ou esthétique (au sens prégnant dans un contexte francophone du *performance art* telle qu'il est développé dans le champ des arts plastiques) mais en tant que « comportement humain spectaculairement organisé », locution qui permet pour Pradier, malgré une certaine pesanteur, de souligner l'entièreté du phénomène étudié dans sa double dimension poïétique et esthétique, l'accent étant mis sur une « herméneutique de l'action.[194] » L'ethnoscénologue s'inscrit de fait dans une démarche de description/verbalisation de ce qu'il observe, étant entendu que l'objet de son observation vise à une meilleure compréhension de ce que *font* les actants de la communauté observée.

Il y a ainsi une grande proximité avec l'objet et les partis-pris méthodologiques qui fondent ma propre recherche, que je nuancerais néanmoins. D'une part, l'inscription dans une pluridisciplinarité méthodologique n'est pas l'apanage de l'ethnoscénologie dans la recherche en arts de la scène à l'heure actuelle[195]. D'autre part, si mon propos s'inscrit dans la perspective d'une analyse des substrats de l'action d'acteur·rice·s et de danseur·euse·s, travaillant dans le contexte de productions flamandes, ce n'est pas à vocation de réaliser une monographie sur le travail de l'interprète dans ce contexte de création, ce qui serait une approche plus proche de celle d'un ethnoscénologue. Enfin, si l'ethnoscénologie dans sa définition première pose, sinon comme nécessité au moins comme avantage, l'ancrage du regard du·de la chercheur·euse dans une pratique des arts de la scène, je serai plus encline à mettre en perspective cette posture de praticienne pour en faire un enjeu épistémologique. En effet, si tout l'enjeu de la dimension incarnée de ma recherche se place dans une double investigation de savoirs implicites : ceux des interprètes avec lesquels je travaille et les miens propres, il me semble nécessaire de questionner plutôt que d'affirmer l'avantage apporté par ma propre pratique dans ma recherche afin de faire jouer les effets de décalage, de clairvoyance mais aussi d'aveuglement qu'elle est susceptible de porter.

II. Propriétés et portée des notions forgées par l'Anthropologie théâtrale

Je me concentrerai ici sur une analyse des principales notions et concepts forgés par l'anthropologie théâtrale, pour la plupart développés dans les écrits d'Eugenio Barba.

1. Le champ du pré-expressif : définitions plurielles

Une fiction cognitive

Notion-clé de l'élaboration de toute la pensée d'Eugenio Barba, le « pré-expressif » en est une clé de voûte en même temps qu'un postulat de recherche. Il s'agit d'une « fiction cognitive », délibérément contre-intuitive, visant à ouvrir un espace de pensée. Plusieurs définitions complémentaires en sont données dans

---

[192] Jean-Marie Pradier, « L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale » in *L'annuaire théâtral*, n°29, Printemps 2001, pp. 51-67. Consulté en ligne : http://id.erudit.org/iderudit/041455ar (dernière consultation le 10 août 2017).

[193] *Ibid*., p. 53.

[194] *Ibid*., p. 61.

[195] Voir à ce sujet le chantier #3 « Théâtre et recherche. Histoire et expérimentations » de la revue *Thaêtre* dirigé par Géraldine Prévost et Quentin Rioual, consacré aux mutations méthodologiques et disciplinaires dans le champ des études en arts du spectacle, https://www.thaetre.com/category/chantiers/ (consulté le 13.02.2021).

l'ouvrage le plus synthétique de la pensée du metteur-en-scène italien, *Le Canoë de papier*, que je mets ici en regard pour saisir au mieux la portée du concept et ses implications dans le cadre d'une réflexion sur l'acteur·rice.

Il faut dans un premier temps rappeler la distinction que Barba pose artificiellement pour mieux analyser le syncrétisme de tout jeu d'acteur·rice. En effet,

> Le spectateur voit des résultats : des acteurs qui expriment des sentiments, des idées, des pensées, des actions, autrement dit quelque chose qui a une intention et une signification. Il croit que cette intention et cette signification sont à l'origine du processus. Mais analyser le résultat est une chose et comprendre comment on y est parvenu en est une autre[196].

Si le jeu d'un·e acteur·rice se reçoit et est perçu comme une globalité dans le temps de la représentation, le risque est toujours grand d'un « ethnocentrisme du spectateur » qui ne le considérerait que par le prisme de la réception, éludant ainsi la complexité de ce qui sous-tend une telle relation. Barba propose, en empruntant à la biologie un paradigme de pensée par systèmes et niveaux d'organisation inter-reliés, d'envisager ce syncrétisme en distinguant artificiellement trois niveaux d'organisation, selon lui constitutifs de l'organisme-acteur·rice, et définis comme tels :

> 1. La personnalité de l'acteur, sa sensibilité propre et sa personnalité, ce qui constitue son individualité en tant qu'artiste
>
> 2. Les particularités de la — ou des — tradition.s scénique.s à laquelle — ou auxquelles — il a été formé, dépendant d'un contexte socio-historique particulier
>
> 3. Le niveau pré-expressif, conçu comme un invariant commun à toutes les techniques de jeu[197].

Si les deux premiers niveaux vont de soi, le troisième demande à ce que l'on s'arrête pour comprendre sa visée. Poser l'existence d'un niveau pré-expressif « invariant » a pour but de rendre possible l'objectivation d'une composante inhérente à toute situation de représentation organisée : celle du *bios* scénique, espace fondamental de relation entre acteur·rice·s et spectateur·rice·s, relation envisagée d'abord comme partage sensible. C'est depuis les conditions de cette relation qu'est proposé de concevoir un substrat commun à toute technique de jeu en tant qu'« utilisations particulières de la présence scénique et du dynamisme de l'acteur[198] », se situant donc au niveau des « moindres impulsions, [d]es réactions inconscientes, [de] la "vie" des tensions les plus microscopiques[199] » de l'acteur·rice en scène.

L'explorer demande dès lors de s'interroger sur la façon dont différentes techniques forment l'acteur·rice à une utilisation *extra-quotidienne* du *corps-esprit*[200] en vue de la situation de représentation organisée. La présence scénique, ou « présence prête à représenter » est conçue comme découlant de l'incorporation d'un savoir-faire permettant à l'acteur·rice de développer une « qualité extra-quotidienne de l'énergie[201] » qui fonde sa capacité à solliciter l'attention du spectateur en-deçà de tout travail de composition (celle-ci portant sur les modalités particulières de l'expressivité recherchée par l'acteur·rice, s'inscrivant dans une économie globale de production du spectacle déterminée par une série de facteurs historiques, culturels et esthétiques relevant des deux premiers niveaux distingués ci-dessus). On peut ainsi

---

196 Eugenio Barba, *op. cit.* ., p. 167.

197 *Ibid*., pp. 30-31.

198 *Ibid*., p. 31.

199 *Ibid*., p. 21.

200 Sur la notion de corps-esprit, voir la définition qu'en donne Barba : « La pensée a un aspect physique : sa manière de se mouvoir, de changer de direction, de sauter : autrement dit son « comportement ». La dilatation n'appartient pas au physique, mais au corps-esprit. La pensée doit traverser la matière de façon tangible ; non seulement se manifester dans le corps en action mais traverser l'évident, l'inerte, ce qui va de soi quand nous imaginons, nous réfléchissons, nous agissons », *op. cit.* . p. 138. L'horizon sous-tendu par le recours à cette expression est celui d'une pensée holistique du corps.

201 Eugenio Barba, *op. cit.* , p. 20.

d'ores et déjà noter que la conception de la présence scénique sous-jacente à la pensée de Barba s'inscrit dans ce que Margherita De Giorgi appelle le « paradigme moderne » de la présence comme *aura* ou *charisme*, caractérisée par un seuil intensif dans la qualité de la relation et provoquée par une intensification de la perception[202].

L'extra-quotidien : corps crédible et action organique comme fondamentaux de la présence scénique

Pour mieux comprendre la portée de la notion, il faut porter attention à la définition précise de l'« extra-quotidien » : Barba distingue entre les techniques de corps quotidiennes : techniques fonctionnelles visant à une économie d'énergie ; les techniques extra-quotidiennes caractérisées par une utilisation particulière du corps susceptible de « captiver les sens » par une « irradiation suggestive et savante » ; et les « autres techniques » visant à construire un « autre corps », au rang desquelles étant citées les techniques acrobatiques et de virtuosité extrême (comme par exemple les acteurs de l'Opéra de Pékin) :

> Les techniques quotidiennes visent à la communication, celles de la virtuosité à l'étonnement. À l'inverse, les techniques extra-quotidiennes visent *l'information* : littéralement, elles mettent-en-forme le corps en le rendant artificiel/artistique mais crédible. C'est en cela qu'elles se différencient essentiellement des techniques qui conduisent au corps « incrédible » de l'acrobate et du virtuose[203].

Au centre de la technicité extra-quotidienne se trouve ainsi la notion de corps *crédible,* qui renvoie à une autre notion centrale dans la pensée de Barba : l'organicité, entendue comme qualité d'une action dite *nécessaire* dans le cadre fictif de la représentation (la fiction est ici entendue comme dispositif de mise en regard, qui échappe de fait à la quotidienneté des relations interpersonnelles, le fictif ne renvoie donc pas ici au paradigme représentationnel d'une esthétique narrative[204]).

L'organicité, ou plus précisément l'effet d'organicité[205], expression qui dit mieux le travail inhérent de l'acteur·rice en-deçà de toute sensation *perçue* de naturel, est à concevoir comme une action motivée qui implique une « intégrité psycho-physique ». C'est une qualité sous-jacente du geste, qui ne dépend pas de son dessin mais dont dépend la qualité de la présence de l'interprète comme capacité à *captiver* les sens du spectateur. Maria Leao propose de la situer comme « niveau de vérité », au sens de *réalité* des processus physiologiques perçus et ressentis par l'interprète, permettant non pas de produire des signes dont la signification pourra être décodée mais bien de faire éprouver la réalité des processus organiques qui sont en jeu dans tout état d'âme, de pensée ou d'émotion[206].

Une recherche empirique

Le postulat d'un niveau pré-expressif repose donc sur le fait de considérer que si l'« efficacité » de la présence d'un interprète dépend de sa capacité à créer un effet d'organicité, toute technique de jeu ou de danse travaille au développement de cet effet selon des modalités particulières. S'ouvre alors la possibilité d'une recherche d'identification des endroits de convergence permettant de dégager des opérations fondamentales nommées « principes qui reviennent », lois pragmatiques d'une « technique des techniques » dont l'énonciation se fait depuis l'observation, l'analyse et l'expérimentation.

---

202 Margherita De Giorgi, *thèse citée*, p. 55.

203 Eugenio Barba, *op. cit.* , p. 41. Ces distinctions me semblent particulièrement intéressantes à ré-interroger pour penser la place de la technicité dans les esthétiques contemporaines, notamment du fait qu'elles éludent les techniques de dépense ou d'exultation caractéristiques de maintes démarches, notamment chorégraphiques, contemporaines.

204 Ainsi « au niveau pré-expressif, la polarité réaliste/non-réaliste n'existe pas, pas plus que les actions naturelles ou artificielles ; il n'y a que gesticulation inutile ou action nécessaire », *op. cit.* , p. 177.

205 Gabriele Sofia précise que cette nuance a été introduite lors de la onzième session de l'ISTA en 1998 : « L'efficacité d'un acteur dépend de l'effet d'organicité qu'il obtient chez le spectateur. Effet d'organicité signifie faire sentir au spectateur un corps-en-vie. La tâche principale d'un acteur n'est pas d'être organique, mais de créer la perception de l'organicité aux yeux et aux sens du spectateur ». Cité in « L'effet d'organicité de l'acteur : une hypothèse entre théâtre et neurosciences », *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient,* dir. Véronique Alexandre Journeau, Paris, L'Harmattan, pp. 234-253.

206 Maria Leao, *La Présence totale au mouvement,* Paris, Points d'appui, 2003, p. 40.

En guise d'exemple de la mise en œuvre d'une telle recherche, j'exposerai le protocole proposé lors de la dernière session de l'ISTA. Huit maîtres d'atelier incarnaient le corps de la recherche :

- Keein Yoshimura : actrice de kamigata-mai, forme féminine du Nô japonais
- Roberta Carreri : actrice à l'Odin Teatret, transmettant un training corporel
- Parvathy Baul : chanteuse, musicienne et danseuse de Baul
- Tiziana Barbeiro : actrice et danseuse au Teatro Tascabile, praticienne de danse Odissi
- Alejandro Rigoletti : acteur et danseur au Teatro Tascabile, praticien de Katakali
- Caterina Scotti : actrice et danseuse au Teatro Tascabile, praticienne de flamenco
- Julia Varley : actrice de l'Odin Teatret, transmettant un training vocal
- I Wayan Bawa : acteur et danseur de théâtre balinais

La session s'est tenue sur seize jours, et chaque journée était organisée selon un partage du temps identique. La journée de travail s'ouvrait sur une session de pratique intitulée « apprendre à apprendre » avec l'un·e des maîtres d'atelier. L'objectif des maîtres d'atelier était de transmettre les *bases* de son savoir-faire, ou pour le dire autrement, ce qui lui avait été enseigné lors des tous premiers jours de son apprentissage. Chaque groupe de participant·e·s passait deux matinées avec le même maître.

Ces deux heures d'atelier étaient suivies d'un temps dit de « biographie », au cours duquel chacun des maîtres d'atelier fut invité à exposer son parcours artistique, en faisant la part belle à ce qui selon lui·elle constituait le *cœur* de sa technique. Cet exposé, souvent émaillé de démonstrations, était suivi d'un échange entre Barba et le maître d'atelier.

Un temps de « Balagan » était ensuite laissé à la libre organisation des participant·e·s, les espaces de pratique étant mis à disposition pour un partage plus informel (il y eut notamment : des ateliers d'écriture et de dramaturgie menés par Amaranta Osorio ; des pratiques organisées par Iben Nagel Rasmussen et son groupe The Bridge of Wings ; des ateliers de jonglage et d'acrobatie ; des ateliers de Contact Improvisation ; de claquettes ; de chant ; des approfondissements par I Wayan Bawa de théâtre balinais avec masques ; le partage par Arco Renz d'une pratique autour des spirales, etc.).

Avant-dernier moment de la journée : une conférence intitulée : « L'école du regard — La présence de l'acteur et la perception du spectateur », donnée par Eugenio Barba en collaboration avec les maîtres d'atelier. Enfin, les soirées étaient occupées par les représentations de formes spectaculaires dans lesquelles les maîtres d'atelier étaient engagés.

Cette organisation temporelle permettait de faire concrètement l'expérience des substrats de différentes techniques de jeu, leur analyse à l'échelle d'un parcours individuel d'interprète, et leur perception au niveau esthétique dans la réception d'un spectacle. Ainsi, la réflexion sur la circulation entre les différents niveaux d'organisation de l'art de l'acteur·rice était ancrée dans le sensible et passait par différentes postures d'observation et d'analyse.

Il faut souligner, cependant, que du fait de l'orientation théorique de l'ISTA, le postulat du pré-expressif *imprégnait d'ores et déjà* le regard, et poussait peut-être à *reconnaitre* davantage qu'à recevoir pour chercher. En effet, la session intervient *après* l'élaboration d'une somme théorique conséquente, alors que les premières sessions (dans les années 80-90) permettaient et accompagnaient cette élaboration. L'enjeu de cette session de l'ISTA était ainsi (c'est du moins ma sensation) moins porté sur *l'invention* que sur la *démonstration* de la validité d'hypothèses de recherche déjà éprouvées. Cela étant dit, cela n'enlevait rien à leur intérêt, d'autant que l'expérience permettait de les incorporer, mais aussi de les dégager d'un certain dogmatisme parfois sensible dans leurs formulations écrites.

(Re)lire le travail du pré-expressif : historicité et définitions complémentaires

Dans sa somme théorique, Barba développe aspect complémentaire à l'observation empirique décrite ci-dessus, s'attelant à l'étude et à la mise en relation de textes, documents et témoignages de théoriciens et praticiens principalement issus d'un corpus de grands noms, d'une part des réformateurs de la mise en scène occidentale du début du vingtième siècle : Meyerhold, Copeau, Stanislavski, Chekhov et dans une certaine mesure Jouvet ; d'autre part de maîtres de traditions asiatiques comme Zeami, ou de traditions scéniques codifiées comme Barrault, Decroux (l'absence de théoriciennes et de praticiennes étant remarquable). Ces

archives constituent ainsi un autre socle de réflexion, cette relecture d'une certaine histoire du théâtre ayant pour but d'éclairer la recherche de ces « principes qui reviennent »[207].

Cette perspective complémentaire conduit Barba à nommer trois dimensions du travail de l'acteur·rice qui relèvent du pré-expressif, bien qu'ayant des visées différentes. Il est utile de s'y arrêter, là encore pour chercher une meilleure compréhension de la notion :

- le travail de l'acteur·rice *se préparant au processus créatif*, dont l'exemple le plus complet réside dans les écrits de Stanislavski sur l'élaboration par l'acteur·rice de sa partition dans le contexte d'un travail sur un rôle donné, et dans une production donnée. Ici le travail du pré-expressif relève d'un processus propre à l'acteur·rice (de sa « cuisine interne »), bien qu'il ne soit pas directement dissocié du travail sur une production, ou pour mieux dire sur un texte donné : c'est en effet à partir du travail sur ce que lui demande le rôle que l'acteur·rice active sa technique personnelle pour nourrir son interprétation, en autonomie vis-à-vis du·de la metteur·euse en scène.
- Autre biais du travail sur le pré-expressif, l'incorporation par l'acteur·rice des coordinations gestuelles et posturales caractéristiques d'une discipline rattachant à un genre choisi, ainsi que Decroux définit l'art du mime en proclamant qu'« un art n'est complet que s'il est partiel. » Ici, la technicité est envisagée comme voie d'accès à une virtuosité qui sera le tremplin de la possible éclosion de la créativité de l'interprète, celle-ci n'étant pas la condition première à l'exercice de son art.
- Enfin, est inclus dans les modalités possibles de l'exercice au pré-expressif le travail de l'acteur·rice en sa dimension plus vaste de travail *de* et *sur* soi, ayant une valeur autonome et ne trouvant dans le théâtre que l'une de ses justifications sociales possibles. Cette posture est exemplifiée par la trajectoire de Jerzy Grotowski, passant d'une recherche sur l'acteur·rice servant la production de spectacles à une réflexion plus large sur le « théâtre des sources » où le « Performeur » (qui peut *aussi* devenir acteur) travaille à se découvrir lui-même à travers la pratique des actions physiques organiques. C'est dire peut-être qu'au cours de la recherche de l'organicité de l'action dans l'entraînement ou l'exercice, l'expérience de l'organicité *en soi* passe devant la recherche de la production de son effet. Si l'on considère que le travail de l'interprète touche à la transformation de ses habitus perceptifs, posturaux et gestuels et ce *d'abord* en vue d'une intégrité psycho-physique de l'action, soit d'une cohérence entre impulsion et action, il est nécessaire de s'interroger sur les critères sous-jacents de cette cohérence et de son appréciation. Du moment que l'on s'extrait d'un paradigme d'imitation et de conformation à un geste imposé depuis l'extérieur pour faire du ressenti de cette cohérence par l'acteur·rice l'aune à laquelle l'évaluer, le travail *de* et *sur* soi devient de fait une partie intégrante du travail de l'interprète, où l'introspection peut prendre le pas sur la composition de l'action.

À travers ces trois exemples, on conçoit la complexité intrinsèque au développement de toute pensée sur ou de l'interprète en jeu. C'est précisément à cet endroit qu'émerge la notion de *training* dans la double dimension que le metteur en scène italien lui donne : d'abord l'incorporation d'un certain nombre d'habitus permettant d'intégrer un milieu — soit une acception traditionnelle de la technique au sens de discipline artistique — puis développement d'une technique personnelle lui permettant de s'en détacher en prenant position à l'intérieur de ce milieu — soit une acception plus vaste de la notion de technique, peut-être à rapprocher de la pensée des « techniques de soi » développée par Michel Foucault[208]. Aussi le « vrai sujet » de l'anthropologie théâtrale est-il bien ce domaine du training au sens d'attitude, de conduite et de prise de position par rapport à son milieu professionnel[209].

---

[207] Quand bien même il est nécessaire alors d'être extrêmement vigilant avec les phénomènes d'amalgames qui peuvent se produire, ce travail demandant une extrême précision. La recherche en actes sur des styles de jeu à partir de leurs traces d'archives et documentaire *à partir* de la mobilisation de savoirs empiriques semble indéniablement porteuse, mais elle a ses nécessaires limites épistémologiques et nécessite contextualisation.

[208] Michel Foucault, « Les techniques de soi », *Dits et Écrits, 1980-1988,* t.IV, ed. Daniel Defert, Paris,Gallimard, 1994.

[209] Eugenio Barba, *op. cit.,* p. 171.

2. Nommer les principes qui reviennent dans les actions de « l'acteur-danseur »

Quels sont les principes fondamentaux mis à jour par l'observation, la recherche et l'analyse de techniques de jeu à travers le postulat d'un niveau pré-expressif ? Ce « théâtre qui n'est pas fait de pierres et de briques[210] » est constitué par l'architecture vivante de l'acteur·rice, et ces « principes-qui-reviennent » seraient le substrat de toute technique de corps travaillée en vue d'une utilisation extra-quotidienne du corps en situation de représentation.

Aller de déséquilibres en déséquilibres, ou l'énergie à l'état pur

L'*équilibre en action* est le premier de ces principes, et consiste en une amplification de la mise en jeu des forces à l'œuvre dans les processus d'équilibration du corps. « Dans toutes les formes codifiées de représentation, on retrouve cette constante : une déformation de la technique quotidienne de la marche, du déplacement dans l'espace, de la station immobile[211]. » Cette déformation a pour but de produire un différentiel dans la gestion de la force gravitaire, avec pour corollaire une dilatation de la présence de l'acteur, dilatation étant à entendre sur un plan intensif : l'altération de l'équilibre par le jeu de tensions antagonistes conduit à une augmentation de la dépense énergétique nécessaire à l'exécution du geste ou au maintien dans la posture.

En travaillant à un équilibre contrarié, l'acteur agit sur la « substance-même » de sa propre présence scénique en tant qu'« énergie à l'état pur[212]. » Barba convoque une série d'exemples qui vont des techniques les plus strictement codifiées, comme les marches glissées *suriashi* des théâtres Nô et Kabuki, aux techniques les moins codifiées (ou les plus « personnelles »), pointant par exemple l'importance du travail sur la marche dans le discours de Torstov-Stanislavski dans *La Construction du personnage*[213]. C'est le travail de la posture et de la gestion du poids qui est ainsi souligné, et avec elle l'importance des pieds dans le travail de l'interprète, considérés par Grotowski comme « source de la vie qui anime la présence de l'acteur[214] » et centre de son expressivité. Maria Leao propose le commentaire suivant de ce principe :

> Tout d'abord les oscillations autour de l'axe, le transfert du poids du corps, l'altération constante du centre de gravité, par un déséquilibre subtil, sollicitent une mobilisation tonique des muscles posturaux[215].

Cette re-formulation en un vocabulaire anatomique plus précis met en exergue le fait que ce principe repose sur des stratégies motrices qui impliquent *de fait* un engagement de la musculature profonde. Maria Leao propose ensuite de mettre en relation ce principe avec les analyses d'Hubert Godard concernant la fonction tonique (la façon dont une personne module sa réponse à la force gravitaire), qui pour lui est au cœur de la relation empathique entre regardé·e et regardant·e. Altérer son équilibre serait ainsi une première stratégie pour travailler à *densifier* sa présence en sollicitant une réponse kinesthésique du·de la spectateur·rice.

Augmenter/densifier : tensions, intentions et contre-tensions

Prolongement de l'idée de mise en tension de forces antagonistes, le principe baptisé *danse des oppositions* l'étend du plan postural au plan gestuel. Est sous-entendu que toute mobilité induit un travail sur des forces agonistes et antagonistes : tout mouvement, par exemple une flexion de la hanche, implique la

---

[210] Barba place la recherche des principes du pré-expressif sous l'égide de cette citation de Craig : « Le théâtre qui pré-existe au drame, en vérité le seul théâtre qui compte, n'était et n'est pas un édifice : ce théâtre c'est le son de la voix - l'expression du visage - les mouvements du corps - de la personne - autrement dit l'acteur, *if you like* ! » (Craig, 1934) et intitule le chapitre consacré à la formulation de ces principes « Ce théâtre qui n'est pas fait de pierres ni de briques » en hommage à cette citation. Eugenio Barba, *Le Canoë de papier, op. cit.,* p. 158.

[211] Eugenio Barba, *Le Canoë de papier, op. cit.*, p. 44.

[212] *Ibid.*, p. 42.

[213] Constantin Stanislavski, *La Construction du personnage,* trad. C. Antonietti, Paris, Pygmalion, 1983, pp. 69-80.

[214] Eugenio Barba, *op. cit. .,* p. 46.

[215] Maria Leao, *op. cit. .,* p. 94.

mobilisation d'un muscle qui fait le mouvement, dit *agoniste* et d'un muscle qui fait le mouvement opposé, dit *antagoniste*[216]. Le propre des techniques extra-quotidiennes serait de développer une attention spécifique à ces processus, ou pour le dire autrement une conscience proprioceptive permettant de maîtriser les chemins d'activation des différentes chaînes musculaires nécessaires à l'exécution d'un geste, de façon à pouvoir en moduler la tensilité, et notamment en augmenter la portée. Un exemple tiré de l'ouvrage de Yoshi Oïda *L'Acteur invisible* permet de saisir mieux cette dynamique appliquée à une action à première vue quotidienne : le geste de pointer quelque chose de l'index. Pour effectuer ce geste le plus clairement possible sur scène, il est nécessaire selon l'acteur d'être en mesure de l'*agrandir* et de le densifier, sans en modifier la structure ou le dessin (l'amplitude et la configuration des membres entre eux) mais par la perception consciente de l'ensemble des mobilisations musculaires qui président à son exécution.

La technique comme « fructification du naturel[217] *»*

Troisième des principes-qui-reviennent, l'*incohérence-cohérente.* L'expression désigne le processus d'intégration de gestes techniques par l'acteur-danseur dans une nouvelle économie du mouvement, l'horizon à atteindre étant le développement d'une « seconde nature » :

> À travers une pratique et un entraînement continuel, l'acteur fixe cette incohérence dans un processus d'innervation, développe de nouveaux réflexes neuro-musculaires qui débouchent sur une culture du corps rénovée, une « seconde nature », une nouvelle cohérence, artificielle mais marquée par le bios[218].

Apprendre à vivre selon les lois de la scène, pourrait-on aussi dire. Sont distinguées deux voies d'intégration ou d'incorporation, empruntant aux sciences humaines un vocabulaire spécifique pour mieux penser les spécificités des chemins singuliers empruntés pour atteindre au même but : l'acculturation ou l'inculturation[219]. L'acculturation distingue le processus d'assimilation d'une technique corporelle qui stylise le comportement et produit une autre qualité d'énergie parce qu'elle repose sur l'apprentissage d'une manière de se tenir distincte du quotidien (mais ne conduisant néanmoins pas à la virtuosité qui serait la constitution d'un corps « autre », cf. supra). Ce sont les techniques des acteur·rice·s dit·e·s du « Pôle Nord », dont les systèmes codifiés construisent un *équivalent* au comportement quotidien. Barba y rassemble les danseur·euse·s classiques et modernes, les mimes, les acteur·rice·s du théâtre classique indiens ou japonais. L'inculturation renvoie elle aux procédés développés par les acteur·rice·s dit·e·s du « Pôle Sud », travaillant sur l'élimination des blocages et des inhibitions, favorisant une adaptation constante de l'organisme à son environnement, et ce malgré les conditions « contre-nature[220] » de la scène et de l'exposition aux regards.

Par inculturation ou acculturation, le travail de l'acteur·rice quelle que soit sa technique tend à l'assimilation de cette *incohérente-cohérence*, qui devient le garant du poids de l'action et de sa réalité dans le contexte de la performance : pour le dire autrement, de son effet d'organicité sur le spectateur.

Fragmentation, décomposition, recomposition : combiner et monter l'essence de l'action

Le principe de l'*équivalence* prolonge cette idée en insistant sur le fait que tout comportement scénique est un *agencement* et non la reproduction d'une action quotidienne (quand bien même l'esthétique est réaliste). Le travail de l'acteur·rice consiste à décomposer ses actions dans leurs plus infimes détails, de façon à pouvoir les agencer différemment, cet agencement créant un équivalent du comportement, de façon à ôter au corps scénique son évidence quotidienne. Penser cette équivalence du comportement sur un plan pré-

---

[216] Blandine Calais-Germain, *Anatomie pour le mouvement dansé*, Paris, Désiris, 1984. p. 23.

[217] Basile Doganis, *Pensées du corps, op. cit.*, p. 99.

[218] Eugenio Barba, *Le Canoë de papier, op. cit.,* p. 53.

[219] Voir à ce sujet l'entrée « Pré-expressivité » de l'ouvrage collectif *L'énergie qui danse, dictionnaire d'anthropologie théâtrale, op. cit.*, pp. 186-214.

[220] Pour reprendre les mots de Stanislavski : « L'état de l'acteur en scène, devant une rampe éclairée et des millions de spectateurs, est un état contre-nature » (Constantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art,* traduction Nina Gourfinkel et Léon Chancerel, Paris, Editions Albert, bibliothèque de l'amateur de théâtre, p. 181).

expressif permet à Barba de concevoir dans un même paradigme la technicité du geste d'un·e acteur·rice se saisissant d'un verre d'eau et celle d'un·e danseur·euse exécutant une arabesque, quand bien même les habitus perceptifs et moteurs en jeu sont singulièrement différents : ces interprètes n'ont pas développé une « seconde nature » identique du fait qu'ils n'ont pas incorporé les mêmes techniques de corps, cependant le mécanisme fondamental de leur comportement scénique repose sur leur capacité à rendre leur geste crédible, c'est-à-dire nécessaire, donc « réel ».

Apparaît ici une visée implicite de la réflexion : la mise en regard de techniques formelles et de techniques informelles permet de penser ces dernières selon le paradigme des premières, afin d'en extraire la dimension précisément technique. L'équivalence n'est pas à penser en termes d'interprétation, qui permettrait de décoder le geste en le sémiotisant, mais comme un processus qui permet à l'acteur·rice de développer son action selon une série de paramètres pragmatiques, reposant sur un premier temps de dissection analytique de l'action à exécuter, pour être en mesure dans un second temps de déterminer les chemins qui faciliteront son exécution. C'est dans ce double mouvement que réside la créativité de l'acteur·rice, entendue comme finesse d'(auto)-analyse et choix des appuis qui lui serviront à l'exécution du geste.

Le corps du jeu comme corps décidé

Dernier principe, le *corps décidé* pointe une dialectique fondamentale de l'action scénique : il s'agit pour l'acteur de travailler à *être décidé*, une « forme grammaticalement paradoxale où une forme passive prend une signification active[221]. » L'accent est mis sur le couple activité/passivité : « l'indication à agir se présente comme voilée d'une forme de passivité[222]. » Est ici souligné que le jeu des forces entre volontaire et involontaire nécessite une autre économie dans le cadre de l'action scénique, économie que Barba place sur le plan technique, et sur laquelle nous reviendrons plus amplement à travers l'étude du couple notionnel partition/sous-partition au paragraphe suivant.

3. *Sats, partition et sous-partition : une approche des supports invisibles du jeu*

Traversant et recoupant sans s'y superposer le travail dynamique nommé par les principes-qui-reviennent, trois notions s'attachent à proposer une meilleure compréhension du travail de l'acteur·rice : le *sats* et le couple partition/sous-partition.

Le *sats* est une notion qui appartient au vocabulaire endogène de travail propre à la troupe de l'Odin Teatret. En norvégien, le terme signifie « élan », « impulsion » ou encore « préparation », le fait d'être prêt à faire quelque chose, « posture de base que l'on retrouve dans le sport (tennis, badminton, volley) chaque fois que l'on doit être prêt à réagir[223]. » Il s'agit de travailler au niveau moléculaire mais fondamental de l'action : « le sats constitue l'infinitésimale clef de voûte de toute action physique[224]. » Ce travail est envisagé par Barba comme un potentiel dynamique permettant avant tout de jouer avec l'anticipation kinesthésique du spectateur en déroutant ses attentes, et cette conception est fortement imprégnée du style de jeu qu'il développe dans son propre théâtre, jouant d'effets de décalages constants entre action quotidienne et dé-réalisation de l'action. En se référant au passage du célèbre texte de Kleist sur la marionnette qui décrit le combat entre le danseur et l'ours, le premier étant mis en déroute par la capacité de l'animal à déchiffrer la trajectoire de ses coups avant même qu'il les ait portés, Barba clarifie encore ce qu'il désigne par le terme en le plaçant à l'endroit de l'intention motrice, une zone relevant de la micro-perception qui joue des « surprises subliminales que le spectateur reçoit non pas avec le regard de sa conscience mais avec celle de ses sens, avec sa cénesthésie[225]. »

---

[221] Eugenio Barba, *Le Canoë de papier, op. cit.* . p. 61.

[222] *Ibidem*.

[223] Eugenio Barba, *op. cit.* ., p. 23.

[224] *Ibid*., p. 101.

[225] Heinrich Von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, trad. Jacques Outin, Paris, Éditions des Mille et une nuits, 1998 (1810).

Le travail des sats est indissociable de l'élaboration d'une partition de jeu, au sens où l'élaboration/intégration d'une partition consiste précisément à déterminer les sats qui impulseront l'action[226]. On comprend alors que la partition n'est pas entièrement réductible à la part visible de l'action, qui serait directement objectivable par un regard extérieur, mais repose sur le travail pré-moteur de l'acteur. Cette dimension est pensée à travers le couple partition/sous-partition, entendue comme « une doublure-pensée que l'acteur ébauche pour lui-même[227]. » Là encore, il ne s'agit pas d'un processus lié à une esthétique particulière : « Quelle que soit l'esthétique de la mise-en-scène, il doit y avoir un rapport entre la partition des actions physiques et la « sous-partition », les points d'appui, la mobilisation intérieure de l'acteur[228]. » La notion nomme la part invisible du travail de l'interprète, tissée à la fois des techniques qu'il a incorporées et des associations personnelles dont il est le seul garant. Pour Julia Varley, comédienne de l'Odin Teatret, la sous-partition inclut en effet tous les

> processus mentaux et psychiques sur lesquels l'actrice base son travail. Ce concept englobe la technique personnelle, les appuis qui maintiennent la partition vivante, les points de départ pour créer des matériaux, ce à quoi l'actrice pense avant et pendant le spectacle, les motivations du personnage, le monde intérieur, les émotions, l'énergie, les souvenirs, les images, les sensations et tout ce que l'on ne peut dire sous forme de concepts[229].

Or, il est particulièrement intéressant de noter que ce travail sur la sous-partition est décrit par la comédienne comme un travail en creux :

> C'est une technique personnelle qui rend disponible pour suivre ou mettre en mouvement des processus corporels et mentaux qui deviennent des points d'appuis pour mes actions. […] Le cheminement peut être lié à des sensations physiques, des abstractions, à des informations perçues de diverses manières par le cerveau et mémorisées/oubliées par une mémoire que je situe dans mes cellules plutôt que dans ma pensée. […] La sous-partition est pour moi un processus physique-mental invisible qui accompagne de manière fixe et fluctuante les actions que voit le spectateur[230].

Il est dès lors question de ce qui fonde le dynamisme d'une action dans toutes ses nuances : ce qui préside à la qualité singulière du flux d'actions qui constitue une interprétation. Dans l'approche de la notion, il est important de conserver à l'esprit la distinction évoquée plus haut entre le point de vue de la réception et le point de vue de la production : ainsi que le rappelle Julie Sermon, il ne faut pas confondre l'élaboration de la sous-partition par l'acteur avec ce que le spectateur perçoit de cette action. L'intérêt de la notion est de penser ce travail d'élaboration comme une « structure générative » qui permet à l'interprète de ne pas tomber dans l'automatisme de l'exécution mécanique ou de la fabrication tout en lui permettant de retrouver les chemins d'accès à une certaine disposition, ou à un certain état de jeu en se focalisant sur ce qu'il y a à faire (le « quoi » de l'action) et non sur la façon de le faire (le « comment »). On comprend mieux la dialectique fondamentale du « corps décidé » à la fois passif et actif, la part active du travail de l'acteur·rice consistant à trouver, intégrer et métaboliser les points d'appuis, de quelque nature qu'ils soient, qui lui permettront de maintenir son comportement vivant.

***

---

[226] Eugenio Barba, *op. cit.,* p. 98.

[227] À cet égard, Carolina Pizarro décrivait le processus de reprise de rôle qu'elle a traversé pour jouer dans *La Vie chronique*, avant-dernière création de l'Odin Teatret, comme reposant entièrement sur « l'intégration des sats » (notes personnelles, XVI[e] session de l'ISTA, Albino, avril 2016).

[228] Eugenio Barba, *op. cit.,* p. 179.

[229] Julia Varley, *Pierres d'eau: carnet d'une actrice de l'Odin Teatret*, Montpellier, L'Entretemps, p. 117.

[230] *Ibid.*, p.118.

> Les techniques extra-quotidiennes du corps consistent en des procédés physiques qui semblent fondés sur la réalité connue, mais selon une logique qui n'est pas immédiatement reconnaissable.
>
> Elles opèrent selon un processus de réduction et de substitution qui fait émerger le caractère essentiel des actions et éloigne le corps de l'acteur des techniques quotidiennes, créant une tension et une différence de potentiel irrigués par de l'énergie.
>
> […] Les principes pré-expressifs de la vie de l'acteur ne sont pas quelque chose de froid, limité à la physiologie et à la mécanique du corps. Eux aussi sont fondés sur un réseau de fictions et de « si magiques » qui concernent les forces physiques qui meuvent le corps. Ce que l'acteur cherche, en ce cas, c'est un *corps fictif* et non une personnalité fictive[231].

L'énonciation des principes constitutifs du pré-expressif par Barba est marquée par la volonté de nommer, dans un vocabulaire exempt des marques stylistiques propres à une tradition de jeu particulière, les opérations qui les fonderaient toutes, permettant de les penser sur un même plan d'incidence et ainsi de mieux cerner les caractéristiques dynamiques de toute action scénique. Ce plan permet de penser un autre partage disciplinaire, qui ne recoupe pas les dichotomies classiques héritées de catégorisations esthétiques (telles que réalisme/abstraction ou danse/théâtre), mais se place davantage sur le plan de la fabrique du geste, cherchant à mettre en évidence les racines physiologiques caractérisant le geste de l'acteur·rice et ses modalités d'incorporation, d'élaboration et d'exécution.

Je soulèverai ici deux points : l'un concerne le postulat de l'organicité comme horizon de toute action scénique, qui aboutit à une conception de la présence de l'acteur ancrée dans un paradigme intensif et auratique, ainsi que le relève Margherita De Giorgi dans son investigation des discours sur la présence. Il semble nécessaire de ré-évaluer au vu des pratiques contemporaines une telle conception dans ses implications esthético-politiques, tant en termes de production des pièces que de questionnements sur la formation et le training de l'interprète. Deuxièmement, et pour nuancer ce premier constat, l'énonciation des différents principes tels que nous les avons synthétisés ici semble ouvrir la voie à une recherche portant sur les phénomènes anticipatoires du mouvement, puisque c'est sur ce plan que se fonde la qualité — ou les qualités — du geste de l'interprète. Cette ouverture semble rejoindre une posture de recherche faisant de la présence de l'interprète un enjeu fondamentalement gestuel, qu'il est possible sinon nécessaire de penser non seulement sur le plan du poïétique mais aussi sur le plan esthétique en tant qu'il constitue la substance même de la relation acteur·rice-spectateur·rice, qui plus est sur les scènes contemporaines. Elle ouvre aussi une perspective de recherche complémentaire : celle de la mobilisation d'outils d'analyse du geste comme support d'investigation plus fin du jeu.

Cet exposé aura je l'espère permis de synthétiser les principaux enjeux d'une mobilisation des notions élaborées par l'anthropologie théâtrale dans le champ d'une étude sur l'interprète contemporain. J'ai proposé de re-situer certains de ces concepts à l'intérieur de ma propre modélisation du travail du jeu, notamment les notions de « pré-expressif », « d'organicité » et de « sous-partition », intrinsèquement liée à la notion de dramaturgie de l'acteur·rice. J'ai davantage mobilisé ces notions dans leur dimension théorique que dans la portée d'analyse du mouvement qu'elles proposent et qui m'est vite apparue comme relativement close sur elle-même, en tant qu'outils *visant déjà* à la confirmation d'hypothèses théoriques sous-jacentes. C'est en cela que la mobilisation d'un cadre d'analyse du corps en mouvement plus souple et moins orienté m'a été nécessaire, j'en exposerai les soubassements dans le texte qui suit.

---

[231] *Ibid*., p. 63.

QUELLES ANALYSES DU GESTE POUR L'ANALYSE DU JEU ? RÉFLEXIONS SUR LA MOBILISATION DES OUTILS D'ANALYSE DU MOUVEMENT LABANIENS

Les outils d'analyse du mouvement issus des études labaniennes constituent un socle théorique, conceptuel et méthodologique qui, s'il n'est pas exclusif, est fondateur dans mon approche du jeu et de son analyse. J'en préciserai ici les raisons ainsi que les usages.

La fréquentation et mobilisation de ces notions coïncide avec le début de mon parcours en études en danse, à l'Université du Québec à Montréal (en 2011). C'est par une réflexion épistémologique sur la validité de cet outillage conceptuel pour l'observation du mouvement que j'y ai été initiée, et non dans une perspective de formation à l'interprétation ou à un diplôme de certification en analyse du mouvement, ainsi qu'il est proposé au Trinity Laban College ou au Laban/Bartenieff Center[232]. Le développement d'une pratique du regard passait par l'expérimentation corporelle et sensorielle des différentes composantes des études labaniennes, qui servait le développement d'une réflexion critique sur la construction d'un regard sur le geste et le corps en mouvement (ce en fonction des intérêts de recherche propres à chaque étudiant·e : analyse esthétique, projet de création, pédagogie ou dimension thérapeutique pour ne citer que les plus courants).

La posture de recherche proposée par deux enseignantes de l'UQAM, l'une certifiée en Laban Movement Analysis, l'autre en Analyse Fonctionnelle du Mouvement Dansé[233], consistait en outre à mettre en perspective ces deux approches de l'analyse du geste, les notions et outils qui leur sont propres. Cette démarche m'a poussée à les approcher non comme concepts figés de cadres de pensée strictement délimités mais comme des supports au développement d'une analyse du geste, qui déjà du fait de mes sujets de recherche s'orientait vers une analyse du jeu *par* le mouvement[234]. Ainsi que le rappelle en effet Nicole Harbonnier-Topin, la réflexion sur la façon dont ces concepts peuvent résonner les uns avec les autres « apporte des outils précieux aux différents champs de recherche qui s'intéressent à l'observation qualitative du corps en mouvement : arts de la scène, *analyse esthétique*, animation virtuelle, kinésiologie, anthropologie-ethnologie, psychologie, communication non verbale, éducation physique, enseignement, ergothérapie, thérapies corporelles, physiothérapie[235]. »

Outre que mon parcours implique que mon regard ait été en partie construit par l'expérimentation de ces outils et la mobilisation de ces notions — argument ayant ses limites du fait que je ne suis pas certifiée en analyse du mouvement, mais néanmoins valide dans l'optique des choix méthodologiques étayant cette étude[236] ; la finesse analytique permise par ces notions alliée à leur souplesse d'utilisation en font un appui particulièrement pertinent à mobiliser dans la perspective d'une analyse du jeu sur le plan gestuel. Si je me concentrerai ici sur l'usage et la mobilisation des notions d'analyse labaniennes pour la clarté de l'exposé, je les convoque ainsi dans ma recherche non dans une optique exclusive et extensive mais ouverte au dialogue et à la mise en perspective avec des notions provenant de champs et d'approches connexes.

---

[232] On peut mentionner néanmoins l'apparition de centres de formation en LMA en Europe (Belgique et Royaume-Uni principalement, voir http://www.limsonline.org/program-workshops-certification-program-laban-movement-studies). L'analyse du mouvement en France est davantage portée par les notions issues du champ de l'Analyse Fonctionnelle du Mouvement Dansé, les outils relatifs au travail de Laban sur le mouvement étant davantage portés par un enseignement en cinétographie en cursus supérieur (au CNSMD notamment : http://www.conservatoiredeparis.fr/disciplines/les-disciplines/les-disciplines-detail/discipline/notation-du-mouvement-laban-1er-cycle-superieur/).

[233] Respectivement Geneviève Dussaut et Nicole Harbonnier-Topin. Ce dispositif de cours amorçait un projet de recherche subventionné « Développement Savoir » du CRSH entre 2013 et 2015, dont le programme est disponible en ligne : https://danse.uqam.ca/upload/files/CRSH_2013_Harbonnier.pdf (consulté le 29/07/2017).

[234] Mon mémoire de recherche de Master 2 ébauchait en effet cette dynamique (« Corps à corps, corps accord, le solo dansé dans la création contemporaine », dirigé par Claudia Palazzolo et soutenu à l'ENS de Lyon en 2012).

[235] « Élaboration d'un nouveau cadre conceptuel pour l'analyse qualitative du mouvement humain à partir de deux systèmes existants, l'analyse du mouvement selon Laban (LMA) et l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD) », Projet de recherche subventionné « Développement Savoir », CRSH — 2013-2015, p. 1 (je souligne).

[236] Qui demandent à interroger les diverses pratiques qui ont construit la perception de la chercheuse, cette perception étant au coeur de l'activité d'observation qui sous-tend la recherche.

I. Histoire, Contextes et Concepts-Clés

Il n'est pas l'endroit ici de retracer exhaustivement l'histoire de la fondation et du développement des études labaniennes sur le mouvement : je me contenterai de présenter les substrats théoriques du cadre avant de situer plus spécifiquement les contextes d'émergence et de développement des principales notions dont je ferai usage.

1. Conceptions du corps et du geste : le mouvement comme flux, l'action en relation

Les études labaniennes sont fondées sur une pensée du *mouvement*. Elisabeth Schwartz-Rémy dans sa préface à *L'Espace dynamique* formule ainsi la quête de Laban et son ambition théorique :

> Comment penser le mouvement non seulement comme expression de champs de force mais comme continuum, comme non-fixité absolue ? Par des polarités qui ne s'opposent pas. Non seulement ces polarités sont complémentaire mais elles s'irriguent mutuellement et se renvoient continuellement l'une à l'autre, l'une portant en germe l'autre. C'est ainsi qu'il [Laban] conçoit le rapport entre mouvement et immobilité, mobilité et stabilité, monde intérieur et monde extérieur, physique et métaphysique, corps et esprit, l'individu et le tout, la forme et l'informe, la lumière et l'ombre. Différentes combinatoires de ces couples de polarités rendent possible à Laban de penser la complexité du mouvement[237].

Le développement d'outils d'analyse spécifiques propres à décrire, analyser et conceptualiser les ressorts de la cinétique est pour Laban un moyen de comprendre l'homme dans son rapport au monde, suivant l'intuition selon laquelle l'univers visible est mouvement[238]. La pensée du geste qui en résulte est fondamentalement relationnelle, puisque c'est en relation *avec* son environnement que l'homme se meut : « Les actions corporelles se comprennent toujours mieux si l'on comprend qu'elles agissent avec d'autres objets, extérieurs[239]. » Ainsi « l'humain est perçu dans la relation et dans le monde, capable de moduler et d'ajuster sa présence[240] » à son environnement immédiat, ouvrant à une pensée du corps qui n'est pas sans faire écho au concept d'énaction développé par le neurobiologiste Fransisco Varela en ce qu'elle pose une circularité fondamentale entre l'organisme et l'environnement, qui se dévoilent l'un l'autre dans un processus d'adaptation et de fluctuation constants[241]. Ce parallèle avec la pensée de Varela est posé par Angela Loureiro dans son ouvrage sur le système Effort, il acte une filiation entre la pensée labanienne du corps et les approches philosophiques comme neuroscientifiques qui s'inscrivent dans une perspective holistique et relationnelle de la *corporéité*, pour reprendre le concept de Michel Bernard.

Il semble important de mettre en avant cette dimension de la pensée labanienne afin de ne pas la réduire à un aspect systémique et graphique pouvant donner l'impression d'un rétrécissement au lieu que d'une ouverture. Cela souligne en outre l'actualité de la conception du corps qui fonde cette pensée, quand un certain vocabulaire pourrait tendre à la faire apparaître désuète. En somme, si « les concepts, les théories et les principes de Laban forment un cadre d'analyse non rigide et accordent une liberté sans chaos[242] », on peut dire que la diversité des champs d'application de ses théories et l'actualité de leurs développements le démontrent[243].

---

[237] Rudolf Laban, *L'Espace dynamique,* Bruxelles, Contredanses, 2003, p. 16.

[238] À ce sujet voir l'introduction de Sylvie Pinard à son ouvrage *L'invisible visible, transmission d'outils d'interprétation en danse,* Bibliothèque et archives nationale du Québec, Bibliothèque et archives du Canada, 2016, p.18.

[239] Rudolf Laban, *La Maitrise du mouvement,* trad. Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Paris, Actes Sud, 1994 (1950).

[240] Angela Loureiro, *Effort, l'alternance dynamique,* Villers-Cotterêts : Ressouvenances, 2013, p. 69.

[241] *Ibid*., p. 69.

[242] Sylvie Pinard, *L'Invisible visible*, *op. cit*., p. 16.

[243] Pour un aperçu du spectre de ces développements, une bibliographie et documentation complète sinon exhaustive, voir http://www.laban-analyses.org/laban_analysis_reviews/index2.htm ; ainsi que le recueil et l'édition de textes de Laban dont certains encore jusqu'ici inédits par Dick McCaw : *The Laban Sourcebook,* Oxon, Routledge, 2011.

2. *Les composantes et leurs contextes d'émergence*

Quatre composantes majeures constituent l'échafaudage théorique labanien[244].

- L'Espace, ou « lieu » du mouvement, est à la fois le milieu où s'inscrit le mouvement et la structure évanescente créée par ses traces.
- L'Effort, ou « comment » du mouvement, concerne sa dynamique et sa dimension expressive : la façon dont l'énergie cinétique est utilisée dans l'exécution du geste en relation avec son contexte[245].
- Le Corps, ou objet du mouvement, renvoie à ce qui est en mouvement — qu'il soit humain ou non — incluant les multiples variations rendues possible par la configuration des membres et parties du corps entre eux.
- La Forme enfin, peut s'envisager comme la synthèse de la relation entre Corps, Espace et Effort, c'est-à-dire la configuration entre facteurs de mouvement et formes de mouvement[246]. La plasticité corporelle est dès lors conçue comme « la capacité à articuler les facteurs de mouvement de différentes manières (l'Effort) et à les combiner avec différentes configurations du corps (la Forme), en relation avec les multiples directions spatiales (l'Espace)[247]. »

La corporéité est donc à envisager comme point de convergence, incessamment tissé, dé-tissé et re-tissé, des vecteurs de force, d'intensité et de relation entre les différentes composantes du mouvement[248]. Ces composantes, nommées ici dans une taxinomie contemporaine, se sont constituées plus ou moins exactement à partir de différentes branches d'analyse, auxquelles s'est consacré Laban selon des dénominations qui ont évolué historiquement. J'en retracerai ici rapidement les mutations par souci d'exactitude et de clarté.

Premier champ de recherche sur le plan chronologique, la *choreutique* est nommée du grec *khoreutikos* « qui concerne le danseur qui figure dans un choeur », venant de *khoros* désignant le choeur mais aussi à la fois la danse et le lieu où l'on danse[249]. La choreutique pour Laban consiste en l'étude pratique des formes de mouvements harmoniques *dans l'espace*. Elle se consacre à leur cartographie et leur modélisation en volume, s'inspirant de modèles géométriques (cube et icosaèdre pour les plus connues) facilitant la compréhension de la façon dont le corps humain s'inscrit dans l'espace. Dans ce cadre se dégage le concept de *kinesphère* comme volume imaginaire individuel délimité par le corps, désignant « l'espace créé et occupé par chaque personne […] composée d'un centre d'où rayonnent les directions spatiales, d'une périphérie qui émane de ce rayonnement et qui peut être atteinte par l'extrémité des membres du corps, d'un espace entre la périphérie et le centre, où nos gestes et postures se multiplient[250]. » La choreutique est élaborée par Laban dès le début des années 1920 et en collaboration avec Kurt Jooss et Sigurd Leeder : elle sera enseignée à partir des années 1930 dans les écoles Laban ainsi qu'à l'école Jooss-Leeder à Essen.

---

[244] Je reprends ici la quadripartition propre aux développements de la Laban Movement Analysis (LMA), biais par lequel j'ai été initiée à la manipulation de ces concepts et qui diffère légèrement de l'approche développée par la choréologie au Royaume-Uni. J'utiliserai les termes Effort, Espace, Corps et Forme avec des majuscules lorsqu'ils seront employés pour désigner la composante, ce afin d'éviter toute confusion. Je reprends enfin la notion d'échafaudage à Laban lui-même, qui dit bien pour moi le processus, l'oscillation et la dimension nécessairement provisoire à toujours questionnable de tout projet théorique relatif au corps en mouvement.

[245] Sylvie Pinard, *L'invisible visible, op. cit.*, p. 21.

[246] Angela Loureiro, *L'Effort, l'alternance dynamique, op. cit.,* p. 75.

[247] *Ibid,* p. 69.

[248] Sur cette mise en relation du concept de corporéité avec la pensée motrice de Laban : « Les notions de "pensée et sagesse motrice" s'exprimeraient aujourd'hui en terme de "corporéité" (Bernard, 1995 ; Launay, 1996, p.91), qui vise à définir le sujet à travers sa relation incorporée au monde qui l'entoure. Godard en parle plus spécifiquement en termes de "flux d'intensité et d'intentionnalité du corps vecteur du danseur" (1995, p. 24). Nous soulignons que, au même titre que la corporéité, les notions de "pensée et sagesse motrice" se reflètent maintenant dans les pratiques et les discours somatiques de plus en plus prisés par les danseurs dans leur entraînement et leurs processus créatifs ». (Nicole Harbonnier-Topin, Geneviève Dussault et Catherine Ferri, « Vers une actualisation de l'analyse du mouvement dansé » (2015, à paraître), dans *Contemporanéiser le passé : envisager le futur.* Éd. C. Stock, Angers, World Alliance Dance, p. 6).

[249] Voir : « Dossier Laban » par Anne Collod, Jacqueline Challet-Haas et Dominique Brun, dans *Le Faune - Un film ou la fabrique de l'archive,* Ligne de Sorcière et CNDP, 2007.

[250] Angela Loureiro, *L'Effort, l'alternance dynamique, op. cit.,* p. 73.

L'*eukinétique,* également nommée du grec *eu* : bon, et *kinesis* : mouvement, est le champ dédié aux éléments du rythme dynamique ou du phrasé du mouvement. Il renvoie à la dimension expressive du geste, aux qualités plus intangibles s'exprimant dans la relation au milieu, que Sylvie Pinard désigne comme la part invisible et sensible du travail d'interprétation. Au concept de kinesphère s'ajoute celui de dynamosphère comme « invisible dynamique et émotif qui colore le geste d'une intensité porteuse de sens[251]. » Ainsi que le rappelle Dick McCaw, le « problème du mouvement » est le centre des différents champs de développements de la pensée labanienne, et ne se résume pas à la description du mouvement observé depuis l'extérieur, mais inclut la question du sens créé dans la relation entre observateur·rice et personne en mouvement[252]. Ce thème conduit à la re-formulation constante de biais pour dire et conceptualiser, décrire et observer la relation entre la forme extérieure du mouvement (soit le dessin du mouvement dans l'espace) et son intention (soit l'humeur qui porte et est portée par le mouvement). Cette relation est toujours à comprendre chez Laban en termes d'harmonie (ce que sous-entend le choix du terme *eukinétique*), ainsi qu'en témoignent les analogies musicales dont il abonde, notamment dans l'un de ses derniers textes, *The Harmony of movement*[253], publié dans les années 50 et dans lequel il assimile la dimension spatiale du mouvement à la composante mélodique de la musique et l'impulsion du mouvement à sa dimension rythmique. Si la recherche de dissonances peuvent évidemment faire l'objet d'une recherche artistique, la connaissance et la maîtrise d'une forme de mouvement « juste » selon des lois harmoniques sous-tendues par une pensée de l'inscription du corps de l'homme dans une structure universelle naturelle est nécessaire à l'interprète, selon Laban, pour qu'il·elle puisse moduler son geste et son expression dans toutes ses nuances. Du *Spannung* (tension *à la fois* extérieure et intérieure) des premiers textes des années 20 aux développements de l'eukinétique dans une perspective didactique, c'est avec la théorie de l'Effort que cette question va trouver son expression la plus complexe, et surtout susceptible de conserver une pensée de l'oscillation tout en se dotant d'un outillage solide pour conceptualiser le mouvement. Cette dimension des études labaniennes est désormais plus couramment désignée sous l'appellation *Effort/Shape*, portant l'accent sur l'interrelation entre Effort et Forme. Irgmard Bartenieff initie cette appellation lorsqu'elle développe le premier programme de formation professionnelle axé sur l'analyse du mouvement en 1965 au Dance Notation Bureau de New York, avant que ne soit créé en 1978 le Laban Institute of Movement Studies[254].

La *cinétographie* quant à elle se distingue en tant que recherche pour un système de notation du mouvement, aboutissant à un modèle permettant de transcrire tout type de mouvement *quantitativement*. Historiquement antérieur au développement sur le développement d'une notation permettant de décrire qualitativement le mouvement dans ses gradations et variations intensives et qualitatives, le système connait un développement international, et son importance se voit renforcée dans le contexte français où l'enseignement de la cinétographie reste la principale voie pour approcher cette pensée du mouvement[255].

Enfin, et pour en finir avec la taxinomie, ces différents systèmes et modèles d'analyse du mouvement, répondant à des objectifs divers, mais constituant un ensemble inter-relié, sont réunis dès 1928 sous le nom de *choréologie* à entendre comme science (*logos*) de la danse (*khoreia*), définie par Laban comme une « étude de la grammaire et de la syntaxe du langage du mouvement[256]. » Il est à noter que le terme a changé d'acception aujourd'hui, référant davantage aux développements européens voire anglo-saxons des théories labaniennes, alors qu'est préféré le sigle LMA pour Laban Movement Analysis aux Etats-Unis proposant la quadri-partition Corps, Espace, Effort et Forme.

---

[251] Sylvie Pinard, *op.cit.,* p. 26.

[252] Dick McCaw, « Themes and contradictions in Laban's work and thinking », *The Laban Sourcebook*, *op. cit.,* p. 333.

[253] Rudolf Laban, « The Harmony of movement », dans *The Laban Sourcebook, op. cit.*, pp. 317-331.

[254] Angela Loureiro & Catherine Challet-Haas, *Les fondamentaux de Bartenieff, une approche par la notation Laban,* Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2008, p. 14.

[255] Ainsi que le notent Nicole Harbonnier Topin : « En ce qui concerne le LMA, le milieu de la danse français s'est concentré sur le système de notation de Laban connu sous le nom de cinétographie Laban en offrant une formation supérieure dans le domaine », art. cité, p. 3. Néanmoins, les étudiants de ce cursus ainsi que ceux de diverses universités abritant des cursus en danse (Paris 8, Strasbourg) se voient dispensés des stages avec Angela Loureiro, spécialiste de l'approche qualitative du LMA en France ; et Lille 3 offre aussi une initiation davantage empreinte par l'approche britannique de la choréologie en proposant un enseignement par Sylvie Robaldo.

[256] Anne Collod, Jacqueline Challet-Haas et Dominique Brun, « Dossier Laban », *op. cit.,* p. 1.

3. *Successeurs, développements et champs d'application contemporains*

Si le champ de l'Espace correspond aux développements de la *choreutique*, ceux de l'Effort et de la Forme se déploient donc sur les bases posées par *l'eukinétique*. Il faut néanmoins préciser que la Forme est un champ peu développé par Laban lui-même : ce seront ses collaborateur·rice·s et notamment Warren Lamb, Imrgard Bartenieff et Judith Kestenberg qui s'attacheront à travailler à l'étude et à l'élaboration de la notion à partir de certaines des intuitions de Laban et dans leurs champs de recherche respectifs (le Movement Pattern Analysis pour Lamb, travaillant majoritairement dans le champ de l'entreprise ; la pédagogie et de la thérapie par le mouvement pour Bartenieff ; et la psychologie pour Kestenberg).

De même, la quatrième des composantes de l'échafaudage théorique, soit la dimension corporelle des théories du mouvement labanienne a été majoritairement développée par Irmgard Bartenieff, sur l'intuition que la structure corporelle était en soi un espace à investir pour prolonger la réflexion sur l'harmonie spatiale, ce qu'elle fait en mettant au point les exercices dits « fondamentaux », visant au développement du « support interne du corps, [de] la relation entre ce support et l'espace », reprenant « les différentes étapes du développement » humain[257] .

Je m'appuierai sur les utilisations les plus actuelles des outils d'analyse labaniens dans le double champ qui concerne directement cette recherche, à savoir : l'analyse esthétique et le développement d'une pensée de l'interprétation qui place en son centre la circulation entre impulsion et action. Deux aspects sont en effet reliés dans l'apport de ce corpus à ma recherche. D'une part, ils jouent comme repères à l'observation du geste ; d'autre part ils nourrissent une réflexion plus vaste sur la formation d'un interprète et la dimension technique, éthique et esthétique que comporte tout projet pédagogique en matière d'éducation artistique et de formation de l'interprète. Les propriétés didactiques de ces outils visant à développer la palette expressive des interprètes est séduisante à l'endroit de mon objet d'étude, en ce qu'elles relaient une pensée du développement des facultés motrices et des différentes étapes de leur intégration dans le parcours de formation d'un·e interprète qu'il pourra être utile de convoquer dans la réflexion théorique. Néanmoins, il sera nécessaire de remettre en perspective la vision de l'interprétariat et de l'individu-danseur·euse sous-jacente à cette construction pédagogique, de façon à ne pas risquer d'amalgamer les contextes des formations, pratiques et processus singuliers aux interprètes avec lesquels je construirai l'enquête.

Aussi, le corpus des écrits de Laban lui-même (que je restreins à leur traduction française exception faite de la somme de textes en anglais éditée par Dick McCaw en 2011) ; et les synthèses produites par Angela Loureiro (2012) et Sylvie Pinard (2016) — s'attachant pour la première à rendre accessibles (dans la pratique et dans l'observation) les notions liées à la théorie de l'Effort, et pour la deuxième à penser des outils d'interprétation en danse à partir du cadre d'analyse labanien — constitueront mon corpus de références théoriques à cet endroit. S'y ajoutent la thèse non publiée mais extrêmement édifiante de Thomas Casciero sur l'élaboration d'un programme d'entraînement de l'acteur à partir des outils labaniens (1997). Dans le champ de l'analyse esthétique, les travaux majoritairement anglo-saxons de Dunagan (1998), Vera Maletic (1987) et Preston-Dunop & Sanchez-Colberg (2002) seront à interroger dans le déploiement qu'ils font de ces outils pour l'analyse esthétique.

Il me faut également citer ici l'expérience menée dans le cadre du programme de recherche « Le Jeu du danseur » et plus spécifiquement les interventions menées par Angela Loureiro sur les œuvres qui ont été le fil rouge de notre démarche pendant trois ans, interventions exemplaires de la richesse de la mobilisation des outils labaniens dans une double perspective : l'analyse des caractéristiques fondatrices de la matière même des danses observées et l'élaboration de programmes de travail aptes à faire éprouver ces qualités dynamiques en vue de l'interprétation du solo. Enfin, mes deux années de formation en cinétographie au CNSMD, aux côtés de Noëlle Simonet et d'Angela Loureiro, m'ont permis d'approfondir encore cette dimension de l'analyse du mouvement en la mettant en pratique.

---

[257] Angela Loureiro & Jacqueline Challet-Haass, *Les Fondamentaux de Bartenieff, op. cit.*, p. 14.

II. Élaboration conceptuelle et propriétés

1. Une analyse qualitative du mouvement : de l'impression à la description

Warren Lamb met l'accent sur une fonction centrale de l'approche labanienne de l'analyse du mouvement quels que soient les objectifs auxquels on la destine :

> Il est désormais prouvé que le mouvement — en particulier le mouvement humain — entraîne une réaction d'empathie dans le cerveau. Cette réaction est causée par ce que l'on appelle les neurones miroirs, qui, comme leur nom l'indique, suscitent une simulation interne du mouvement que l'on observe chez l'autre. […] Lorsqu'on observe le mouvement une série d'impressions se forment, plus ou moins inconsciemment. Pour aller au-delà de l'impression, il est nécessaire de pouvoir se reposer sur un système de notation et de verbalisation qui puisse permettre le partage et la discussion[258].

Lamb distingue ici le champ de *l'explication* des phénomènes d'empathie sur le plan neuro-physiologique, de l'exercice de *description* conçue comme possibilité de faire affleurer dans le langage les percepts et affects qui affleurent dans l'observation d'un geste. C'est bien dans cette optique que se situe notre étude et notre recherche, rejoignant en ce point la position de Margherita De Giorgi lorsqu'elle déplore l'absence de considération des enjeux du travail physique et perceptif du performeur dans la majeure partie des discours académiques sur la présence, y palliant parfois par une explication de type neuroscientifique[259]. Ces explications sont certes précieuses pour éclairer certains enjeux ayant trait à la relation de co-présence inhérente à toute situation scénique, mais déceptives en ce que, si elles *expliquent*, elles n'*engagent* pas l'observateur·rice dans la formulation de la substance même des nuances et intensités constitutives de la relation esthétique.

Néanmoins, s'engager sur ce chemin, ainsi que le souligne Lamb, demande des repères, ou balises, de façon à se rendre partageable : là réside, selon le collaborateur de Laban, une raison d'être des études labaniennes sur le mouvement[260]. Ainsi, la notation dont parle Lamb ici (et qui ne renvoie pas à la cinétographie en tant que notation quantitative du mouvement) est à entendre comme un processus, celui d'une re-compréhension — au sens étymologique de prendre *avec* soi à nouveau, au plus près de la simulation proprioceptive provoquée par l'observation du geste — des phrasés et qualités dynamiques caractéristiques du mouvement dans lequel l'autre est engagé·e. Dès lors, l'activité de description implique le sujet (d)écrivant, les différentes composantes du cadre posant autant de jalons susceptibles de questionner la sensation qui l'affecte et de la mettre en relation. Dans le cadre de l'analyse gestuelle du jeu des interprètes constituant mon corpus, deux constellations de notions apparaissent particulièrement pertinentes à l'objet et aux visées de l'activité descriptive : il s'agit de l'Effort et de la Forme, dont l'interrelation est centrale pour l'observation qualitative du geste mais que nous présenterons ici séparément pour plus de clarté.

---

[258] Warren Lamb, *A framework for understanding movement: my seven creative concepts,* Londres, Brechin Books, p. 9, (je traduis).

[259] Margherita De Giorgi, « Figurations de la présence - Esthétiques corporelles, pratiques du geste et écologie des affects sur la scène performative contemporaine », thèse sous la direction d'Enrico Pitozzi et Isabelle Ginot, Université de Bologne et Université Paris 8, soutenue le 26 mai 2017, p. 73.

[260] Voir également les « Notions flottantes » conçues par Philippe Guisgand comme « repères éclairés » dans l'activité de description et interprétation de la danse et plus précisément des qualités du medium-corps dans une oeuvre chorégraphique. Ces notions sont définies comme « instruments ayant une fonction d'articulation (ici, entre la sensation, sa formulation ou son interprétation) formée d'une pièce sphérique, tournant dans un logement creux et baignant dans un contexte qui constitue son milieu vital. Cette articulation ou « notion flottante » présente trois caractéristiques principales : la consistance (elle possède un contenu qui émane du ressenti même), la mobilité (elle a un caractère contextuel et mouvant qui oblige à la préciser) et la substitution (elle comble un vide en venant proposer une lecture du corps complétant la perception de la danse) ». *Lire le corps : une voix interprétative : la danse dans l'oeuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker,* thèse sous la direction de Joëlle Caulier, Université Lille 3, soutenue en octobre 2005, disponible en ligne : http://documents.univ-lille3.fr/files/pub/www/recherche/theses/GUISGAND_PHILIPPE/html/these_body.html#th.ii, p. 266.

2. *L'Effort : saisir le geste par ses qualités dynamiques*

L'Effort porte sur les structures dynamiques du mouvement, c'est-à-dire sur la sensation motrice qui préside à l'exécution du geste en relation avec son environnement. Si les premières investigations de Laban à ce propos portent sur les qualités expressives de la danse avec le développement de l'eukinétique (à partir de 1926 il dispensera à l'Institut Chorégraphique un enseignement basé sur ces théories, présenté comme une « théorie pratique de l'expression[261] »), le terme d'Effort vient du développement de son travail sur le mouvement fonctionnel dans le monde du travail industriel après son exil en Angleterre, où il collabore avec l'ingénieur Fréderick C. Lawrence à une meilleure appréciation et compréhension des rythmes et des phrasés du mouvement humain de façon à améliorer l'efficacité du geste et les conditions de travail des ouvrier·ère·s contribuant à l'effort de guerre. Il prolongera ces recherches dans le champ artistique en collaborant notamment à un certain nombre de productions théâtrales[262], l'ouvrage *La Maîtrise du mouvement* paru en 1950 présentant la synthèse de ses réflexions à ce sujet. Pour Angela Loureiro, « le concept d'Effort présuppose que l'homme a la faculté de percevoir la réalité et d'interagir avec celle-ci par différents types de qualités de mouvement. Il établit une continuité entre les composantes kinesthésiques, sensitives et mentales du mouvement[263]. »

De fait, dans une perspective didactique, le travail *sur* les Efforts vise à développer la maîtrise et la conscience proprioceptive autant qu'affective de différentes qualités dans les conduites énergétiques du gestes. « Le mot Effort ne signifie pas seulement la façon exagérée ou inhabituelle de faire un effort, mais exprime le seul fait de dépenser de l'énergie », écrit Laban dans *L'Espace dynamique*[264]*,* ce que Sylvie Pinard développe : l'« Effort est associé à l'énergie cinétique — l'énergie d'un corps en mouvement — autrement dit, aux impulsions intérieures présentant différents types de résistance et de non-résistance aux facteurs dynamiques du poids, de l'espace, du temps et du flux[265]. » Chacun de ces facteurs et leurs possibles combinaisons sont dès lors à explorer sur un spectre continu allant d'une polarité condensée — ou combative — qui ramasse l'énergie vers le centre ; à une polarité dilatée — ou indulgente — qui disperse l'énergie vers l'extérieur. Je ne détaillerai pas ici les différents Efforts ni les qualités qui leur sont associées, renvoyant pour cela aux synthèses déjà citées d'Angela Loureiro et Sylvie Pinard.

L'Effort pense le geste en termes d'intensité, de gradation, et de relation. La non-priorisation de cette schématisation permet d'entrer dans l'analyse du geste par ce qui fait évidence, que ce soit la sensation du poids léger ou de l'espace indirect, ou encore celle de l'état stable ou de la pulsion d'envoûtement. Comment le geste transporte-t-il, par quelle entrée perceptive fait-il écho ? L'approche par l'Effort met de ce fait l'activité de l'observateur·rice au coeur de la description, en questionnant sa perception : qu'est-il·elle à même de voir ? C'est précisément à cet endroit que le diagramme permet de s'orienter depuis l'impression globale provoquée par le geste, d'en retracer les généalogies en termes de sensations motrice provoquées par l'activité d'observation, d'en comprendre aussi certaines apories perceptives afin d'en raffiner la verbalisation. C'est en somme un outil accompagnant une praxis perceptive et proprioceptive, guidant l'affleurement des sensations dans la description.

En cela, les termes qualitatifs associés aux différentes attitudes envers les facteurs sont à envisager dans toute leur mobilité sémantique. « Poids léger », « espace indirect », « temps soutenu » ou « pulsion de vision » induisent des expériences motrices différentes chez chacun·e, et ne définissent pas un absolu du geste ou de la sensation. Ils proposent néanmoins un principe d'équivalence permettant sa notation, support à l'effort de verbalisation sur lequel aboutira la description. Ainsi, dans l'écriture-lecture du geste ne feront pas trace (bien qu'il n'y ait pas d'exclusive et que si le geste s'y prête, ils y auront leur place) les termes de l'analyse labanienne, mon but n'étant pas d'entrer en dialogue avec une communauté en soumettant la

---

[261] Angela Loureiro, *Effort, l'alternance dynamique, op. cit.,* p. 14

[262] Rudolf Laban, *La Danse moderne éducative,* trad. Jacqueline Challet-Haas, Paris : CND, 2003, postface à l'édition française par Valerie Preston-Dunlop, p. 137.

[263] Angela Loureiro, *ibid.,* p. 18.

[264] Rudolf Laban, *L'Espace dynamique,* p. 16.

[265] Sylvie Pinard, *L'invisible visible, op. cit.,* p. 38.

justesse de mes analyses à leur appréciation, mais bien d'utiliser ces notions comme voies d'accès à une description plus fine de ma propre perception.

À cela s'ajoute un deuxième usage de l'outil d'analyse de l'Effort, qui permet d'entrer plus précisément dans la description du geste des interprètes depuis cette première intuition perceptive, mais cherchant à aller au-delà pour cerner les étapes de l'entrée dans geste : est-ce d'abord une attention à l'espace, puis au poids qui produit un état stable ou l'inverse ? Est-ce un schème récurrent, et est-il le fait de l'écriture chorégraphique ou bien est-ce une signature personnelle ? Cette attention au phrasé de l'Effort relève d'une attention à la « variation qualitative qui organise, met en lumière et individualise tout énoncé corporel[266] » permettant d'approcher la singularité de chaque interprète par une possible analyse de la façon dont il distribue son énergie, modulant sa façon d'entrer en relation avec son environnement. Le produit de ces analyses offre alors un matériau intéressant à mettre en regard avec le recueil des verbalisations des interprètes en regard de leur propre ressenti du geste et des appuis qu'ils sont en mesure de nommer dans les phases de son élaboration et d'exécution.

3. *Le domaine de la Forme (Shape) : des guides pour nommer les qualités de l'émergence du geste*

La Forme, dans le vocabulaire de l'analyse labanienne du mouvement, peut renvoyer autant à la *configuration des membres du corps entre eux* (renvoyant à la posture) ; qu'à l'activation du volume contenu dans cette forme, c'est-à-dire la façon dont le volume interne du corps va *investir* cette posture. La Forme est ainsi envisagée par plusieurs successeurs de Laban comme la « colle » qui englobe et soutient la manifestation d'une qualité dynamique (Effort) : les deux concepts sont indissociablement liés.

L'analyse de l'Effort se ramifie en différentes attitudes relativement aux facteurs (Poids, Temps, Espace, Flux), et les combinaisons de ces attitudes dynamiques sous-tendent ce que Laban nomme « états » (deux facteurs prédominants) et « impulsions » (trois facteurs prédominants). L'analyse de la Forme est quant à elle composée d'une série de notions pour préciser l'observation quant à *ce qui est perçu de la façon dont la personne s'engage dans cette qualité d'Effort*. Contrairement aux catégories d'Effort, je nommerai les différents processus du domaine de la Forme, qui sont moins diffusés. Je reprendrai la proposition de Raphaël Cottin dans l'arborescence qu'il propose entre les différentes catégories et modes distingués dans la Forme, résultant d'un « processus qui va de l'expérience corporelle la plus originelle et la plus proche de soi à la rencontre avec l'espace extérieur et l'adaptation la plus complexe à l'environnement[267]. » Je le suivrai également dans ses propositions de traductions du vocabulaire labanien, en ce qu'elles me paraissent les plus actuelles et les plus fines.

Flux de la Forme

La première notion, celle de *shape-flow,* flux de la forme ou encore flux de base, renvoie à la première prise d'espace par le corps du fait de la *respiration*. Ce mouvement alternant entre le déploiement de l'inspiration et le rétrécissement de l'expiration, est d'abord analysé comme une façon de se mettre en relation avec soi-même : porter son attention sur son flux respiratoire permet déjà de conscientiser la façon dont le corps se déploie dans les trois dimensions de l'espace, et d'observer les différents affects qui sont liés à ce mouvement permanent. Raphaël Cottin note : « En lien avec l'écoute proprioceptive, l'abandon interne et le moi profond, le flux de la Forme consiste à se rendre disponible à une existence de transformations, à se préparer à l'indétermination[268]. » Dans l'observation, porter attention sur la façon dont la respiration se déploie et les effets d'accordages affectifs qui sont générés par ce travail de l'interprète peut permettre de saisir certains effets propres à une écriture — que l'on pense par exemple au travail sur le souffle

---

[266] Sylvie Pinard, *L'invisible visible, op. cit.*, p. 103

[267] Raphaël Cottin, « Réflexions sur le domaine de la Forme en Laban Movement Analysis et sur sa symbolisation », 2011, p. 8. Disponible en ligne (consulté le 31 août 2017), à l'adresse : http://www.lapoetiquedessignes.com/wp-content/documents/Reflexions%20sur%20la%20Forme%20en%20LMA%20-%20Raphael%20Cottin.pdf

[268] *Ibidem*

caractéristique de la pièce *Okay* de Voetvolk, où la variation sur les qualités rythmiques de la respiration structure tout le début de la pièce. Ce focus peut également permettre d'analyser des points d'entrée plus personnels — je pense ici à tout le travail sur le souffle décrit par Wannes Labath en tant que pratique d'observation de soi, supportant l'entrée dans un état mental et affectif particulier et permettant la régulation de fonctions physiologiques et toniques pendant le jeu.

Le flux de la Forme est implicitement présent dans tout mouvement, c'est bien la façon dont il transparaît ou non dans le geste qu'il s'agit de regarder plus précisément. Encore une fois, et selon les mêmes logiques décrites précédemment, il ne s'agit pas de faire de cette catégorie d'analyse un invariant, mais de préciser à partir d'elle une intuition perçue dans l'expérience première du geste.

Qualités de la Forme

Le deuxième paramètre du champ de la Forme est appelé *qualités*. Les qualités de la Forme se déclinent selon les trois plans spatiaux :

- qualité d'un processus ascendant ou descendant dans le plan vertical ;
- qualité d'un processus qui avance ou qui recule dans le plan sagittal ;
- qualité d'un processus qui s'ouvre ou se ferme dans le plan horizontal.

Sylvie Pinard parle de ces processus internes comme étant ce qui établit la « relation » entre l'espace interne de la corporéité en mouvement et le mouvement lui-même. Elle ajoute que porter son attention sur ces qualités de la Forme est ce qui permet de « ressentir corporellement, […] deviner sinon pressentir le mouvement à venir[269] ».

En d'autres termes, les processus qui sont nommés « qualités de la Forme » renvoient aux ajustements internes (posturaux, organiques, affectifs et toniques) qui vont permettre au geste de s'effectuer. Les processus des qualités de la Forme peuvent s'expérimenter indépendamment ou en relation avec les deux processus du flux de la Forme : en affinité, par exemple un processus ascendant qui s'appuie sur l'inspiration), soit en contraste (par exemple, un processus qui se referme autour de soi, et qui pourtant se produit sur l'inspiration).

Tracés de la Forme

Cette variable de l'observation concerne davantage la façon dont la qualité de relation au souffle soutient la qualité d'inscription du geste dans l'espace : plutôt courbe (en arc) ou plutôt rectiligne (en flèche). Ce sera la différence entre un geste qui tranche l'espace comme on fend l'air avec une épée ; et un geste qui au contraire cherche une forme de rondeur comme lorsqu'on cherche à approcher un chat pour le caresser. Il est à souligner que du fait de cette définition, les tracés de la Forme ont une affinité évidente avec le facteur Espace des Efforts : adopter une attitude *directe* ou *indirecte* à l'environnement.

Plasticités de la Forme

Les plasticités de la Forme désignent les processus liés au fait de modeler, sculpter ou « informer » son espace interne et externe. Ces processus sont décrits par Laban comme étant liés à « ce désir de tendre vers l'espace […] Tout mouvement tend vers l'espace, à la fois l'espace autour de nous et l'espace en nous[270]. » Sylvie Pinard décrit cette plasticité comme une sensation affective, dans laquelle elle distingue de façon intéressante deux opérations :

- D'abord un processus d'intensification du flux de la Forme qui passe par l'attention portée à la respiration, permettant à l'expérience interne de se prolonger dans l'espace : « on passe de l'état d'exister à celui, davantage kinesthésique, d'exister en pleine conscience du processus, ce processus n'est plus juste intime, il cherche à s'offrir à l'autre qui regarde[271]. » Pour le dire autrement, une fois la connexion établie à son propre processus vital, il s'agit d'intensifier cette perception de soi pour être capable de l'offrir au regard de l'autre, de la faire exister dans l'espace de la relation.

---

[269] Sylvie Pinard, *L'Invisible visible*, *op. cit.*, p. 117.

[270] Rudolf Laban, « Vision de l'espace dynamique » in *L'Espace dynamique*, *op. cit.*, pp. 268-269.

[271] Sylvie Pinard, *ibid*, p. 114.

- Le deuxième processus nommé par Sylvie Pinard consiste à se sculpter soi-même *depuis* cette conscience proprioceptive, demandant un engagement musculaire et organique intense. Ce travail demande une ré-organisation de ses propres schèmes de perception.

On voit par la distinction opérée par Sylvie Pinard la complémentarité de deux dimensions du travail du geste sur le plan de la Forme : d'une part la capacité à *être en relation*, d'autre part la capacité à jouer sur les ressources perceptives et motrices de sa propre perception pour colorer l'exécution du geste.

Attitudes de la Forme

Cinquième et dernier paramètre : les attitudes de la Forme, que je perçois comme étant de l'ordre de la posture (toujours mouvante et processuelle). Ainsi que le souligne Raphaël Cottin, ce dernier paramètre est un peu à part en ce qu'il renvoie à un résultat ou à un préalable alors que les autres paramètres sont plutôt de l'ordre du processuel : « les différentes familles de Formes sont en quelque sorte une image « subliminale » qui donne une signature à un état de corps ou à une personne[272]. »

On distingue cinq *attitudes* de la Forme :

- droites (en épingle) : une posture qui s'inscrit dans la verticalité, dans la relation à l'axe haut-bas. Par exemple, la posture de l'oratrice de Lisbeth Gruwez au début de *Worse*.
- spiralées (en vis) : une posture qui s'inscrit dans les trois plans de l'espace, en torsion, dans un mouvement proche de celle qui semble insuffler de la vie au buste de la Vénus de Milo.
- planaires (en mur) : une posture qui s'inscrit dans le plan horizontal, comme lorsqu'on cherche à faire barrage à quelque chose ou à quelqu'un, ou encore que l'on « fait face » à un défi.
- pyramidales (en pyramide) : une posture qui induit un processus d'ouverture, souvent vers le haut ou vers le bas (la posture de l'arbre en yoga par exemple, un seul pied ancré dans le sol et les deux bras largement ouverts vers le ciel).
- sphériques (en balle) : une posture qui s'inscrit dans la convexité ou la concavité, induisant une flexion ou une extension de la colonne et une rondeur des membres, comme lorsque l'on berce un enfant ou que l'on fait une roulade.

Les exemples donnés ci-dessus le sont pour permettre de se représenter les dynamiques à l'œuvre, mais il faut garder à l'esprit que c'est moins le résultat de la posture en elle-même que le mouvement qui la remplit que vient nommer la notion d'attitudes de la Forme.

Ce rapide tour d'horizon des notions liées au champ de la Forme permet de saisir la façon dont ces observables mettent l'accent sur le processus plutôt que sur le dessin ou le résultat. Ce faisant, elles permettent souvent de préciser dans l'analyse différentes façons de percevoir la manière dont une interprète se met en relation avec ses propres sensations, et toutes les nuances affectives que cette relation induit.

III. Usages et Définitions

1. Approches du jeu par le geste : de la description à l'analyse des dynamiques

Dans l'optique d'une analyse du jeu par le geste, la précision offerte par les outils d'analyse labaniens est un outil à partir duquel l'activité d'observation et de description peut se déployer. Il faut néanmoins préciser la fonction à laquelle je les destine dans le cadre de mes analyses afin d'éviter les écueils liés à la diversité de leurs champ d'application.

Premièrement, il s'agira de les convoquer dans une observation esthétique des qualités dynamiques observées dans le contexte de la représentation, c'est-à-dire dans le temps du jeu, ou pour le dire autrement de l'actualisation des processus et des actions déterminés par la partition de l'interprète. Il ne s'agira donc pas d'une évaluation du geste de l'interprète sur un plan technique (ainsi que, par exemple, le propose Sylvie Pinard à des fins pédagogiques). Il ne sera pas non plus question d'établir des comparaisons entre les qualités

[272] Raphaël Cottin, « Réflexions sur le domaine de la Forme en LMA », art. cité, p. 17.

gestuelles quotidiennes des interprètes et des qualités gestuelles extra-quotidiennes qu'il·elle·s déploient en scène. Quand bien même ce pourrait être une piste de recherche intéressante, je n'ai ni les compétences ni l'espace-temps de mener à bien une telle recherche avec les interprètes constituant mon corpus, et cela déplacerait en outre l'objet de mon étude. La mobilisation de ces outils se fera donc sur un plan *d'abord* esthétique (ainsi que je les avais déjà mobilisés dans le cadre de mon mémoire de master), dans l'optique d'une exploration des dynamiques perceptives et affectives en jeu dans la relation d'inter-corporéité constituée par l'espace du geste.

Deuxièmement, il ne sera pas non plus question de tenter une quelconque cartographie de qualités gestuelles en tentant de les faire correspondre à un ancrage disciplinaire spécifique. Si l'objet de mon étude porte bien sur les nuances et les gradations que l'on peut penser entre le geste d'un·e interprète danseur·euse et un·e interprète acteur·rice, il me semble plus fructueux de (tenter de) faire abstraction de ce que je peux savoir des biographies artistiques des interprètes dans le temps de l'observation de leur geste pour ouvrir son spectre et éviter l'écueil d'un certain nombre de dichotomies préconçues. Cette régression du regard est bien sûr une fiction que j'impose à l'observatrice que je suis et qui n'est que partielle, mais c'est précisément l'endroit où les « grilles » d'analyse Effort/Forme sont particulièrement pertinentes : visant à une étude qualitative du mouvement et non du mouvement *dansé,* elles constituent un outillage au spectre assez large pour être valide dans les différents contextes disciplinaires dans lesquels je mène mon étude.

2. *Modernités : une certaine vision du sujet-interprète*

Ainsi la mobilisation des outils d'analyse servira surtout de guide à l'analyse esthétique du geste des interprètes étudiés dans le temps de leur jeu. Néanmoins, ainsi que je l'ai dit plus haut, la dimension pédagogique et didactique liée aux contextes d'émergence et de développement de ces notions infuse une pensée non seulement du geste mais aussi de l'interprète et plus largement du sujet qu'il est nécessaire de mettre en perspective afin d'en mesurer les implications avant que de les mobiliser dans le contexte d'une étude contemporaine.

Dans une lettre écrite en 1920 pour exposer les enjeux de son premier livre à paraître, *The World of the Dancer,* Laban écrit : « Two essential themes run through my work in general. First, to give to dance as an art form and the dancer as an artist their proper value, and second to stress the influence of dance education on the rigid psyche of our time[273]. » Il est intéressant de noter que pour Laban, la recherche de la « valeur propre » de la danse en tant qu'art est intrinsèquement liée au fait de donner au danseur le statut même de créateur·rice ou d'artiste. Ainsi que le souligne Dick McCaw, c'est une posture analogue à celle de Stanislavski dans le champ du théâtre[274].

Il faut rappeler que cette vision de l'artiste-créateur·rice est fondée sur une conception du sujet moderne, reposant sur un paradigme essentialiste de l'individu qui suppose au sujet une intériorité. Quand bien même l'expression artistique n'est pas à entendre comme exposition brute et sans médiation de cette intériorité sur scène, le travail d'interprétation implique de « partir de soi[275] » dans sa double et paradoxale dimension : mobiliser des ressources intimes, qui relèvent de la plus absolue singularité de l'artiste-interprète, pour le mettre au service d'un rôle ; et ce faisant accéder à un état créateur dont les descriptions tendent à insister sur la dimension extatique d'une dissolution du sujet lui-même dans l'acte de création artistique. Si ce paradigme a été en partie dé-construit par une pensée et des esthétiques post-modernes[276], il

---

[273] « Deux thèmes essentiels traversent mon travail. Premièrement, donner toute leur valeur à la danse en tant qu'art, et au danseur en tant qu'artiste, deuxièmement, souligner l'influence de la pratique de la danse sur la rigidité de nos psychismes modernes » (je traduis). Rudolf Laban, Lettre à Brandeburg, écrite à Stuttgart le 29 avril 1920, JHA, Box 26, Folder 23, Item1.34

[274] Dick Mc Caw, *The Laban Sourcebook, op. cit.*, p. 9.

[275] Voir le dialogue entre Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy dans *La Danse en solo, une figure singulière de la modernité*, Claire Rousier (dir.), Pantin, CND, 2002 : « Mathilde m'a par ailleurs envoyé une phrase de Stanislavski que j'ai trouvée très belle : « partir de *soi* ou *partir* de soi ». Avec ses deux accentuations, elle m'a semblé être une excellente formule matricielle pour le solo de danse. Elle donne en fait la formule même de la question du sujet. Le sujet, c'est ce qui doit être en soi, à soi, présent à soi, existant par soi et pour soi. Le sujet, c'est toutes les déclinaisons possibles, toutes les prépositions possibles autour de « soi », puisque « soi » ne peut pas être un sujet. », pp. 56-57.

[276] Voir à ce sujet l'article de Philipp Auslander « "Just be yourself" : Logocentrism and difference in performance theory » in *Acting (re)considered,* Phillip Zarrili (Ed.), London, Routledge, 1995, pp. 59-70.

est intéressant de questionner ses évolutions dans le cadre de mon étude sur le plan des conceptions et des représentations que les interprètes ont de leurs processus de création et de leurs vécus de la scène.

Il semble nécessaire de pointer ici un dernier élément d'importance : la pensée de Laban ne dissocie pas les composantes affectives, mentales et physiques du geste. Sa façon d'inscrire cette recherche sous l'égide de *l'harmonie* du mouvement est empreinte d'une pensée de l'humain qui outrepasse le champ de la création artistique. Néanmoins, il est indéniable que cette conception, à travers la notion *d'affinité* entre espace, forme et intention motrice, est porteuse en elle-même d'une esthétique qu'il est nécessaire de questionner : la *convergence* entre les différentes composantes du mouvement. Pour en donner un exemple très rapide et de fait trop simple, le fait de supporter son intention d'aller vers le haut par une inspiration et un allègement de sa relation à la gravité ; ou à l'inverse supporter son intention d'aller vers le bas par une expiration profonde et l'engagement dans une résistance par rapport la force gravitaire.

Il me semble qu'à ce point une distinction est nécessaire, d'autant plus cruciale qu'elle trace un sillon entre esthétique et poïétique. La notion d'affinité, qui présuppose une unité et une cohérence entre impulsion interne du mouvement (le flux de Forme, les ajustements posturaux et toniques qui l'accompagnent) et sa dynamique externe, pourrait être rapprochée de la notion d'action *crédible* donc *organique* centrale à toute technique de jeu selon Eugenio Barba[277]. L'effet d'organicité est en effet permis par la reconstruction d'une *cohérence* des processus toniques, intellectuels, physiologiques et affectifs de l'interprète, qui supporte son geste et assoit dans son propre vécu une sensation d'évidence et de fluidité. Laban associe également la notion de *joie* à cette expérience harmonieuse du mouvement, un surplus de sensation affective dans l'état de danse ou l'état de jeu serait ainsi suscité par cette sensation de fluidité, de logique intrinsèque ou de nécessité absolue du geste par rapport à son contexte. Néanmoins, cette sensation de justesse, d'harmonie ou de cohérence ne concerne en réalité qu'un pan de la vie affective de l'acteur ou du danseur en présence : celui qui est voué à regarder l'action en train de se faire. Dans la perspective de la germination et de la création d'un geste artistique travaillant la perception dans le sens de la diffraction, voire de la dissolution ou du devenir-figure, il semble nécessaire de garder à l'esprit que ces relations d'affinités sont vouées à se re-configurer et à se complexifier. Ainsi différents rapports écologiques sont adoptés par l'interprète dans l'élaboration de son rôle, la complexité esthétique inventant d'autres formes d'affinités et d'être au monde.

[277] Cf. *supra*, p. 254.

ANALYSE DE L'UN DE MES SUPPORTS DE JEU — LE BUTÔ DE YUMI FUJITANI

Le texte qui suit rend compte d'une expérience qui m'a permis de réfléchir à ma propre pratique du butô (principalement aux côtés de Yumi Fujitani, je le rappelle). Cette recherche a été menée dans le cadre d'un dispositif pédagogique élaboré sur l'année 2016-2017 pour et avec les étudiant·e·s de troisième année de licence au département arts/danse de l'Université de Lille.

Ainsi que je l'expose dans l'introduction de mon étude, l'entreprise dans cette thèse est liée à un questionnement sur mes propres pratiques, bien qu'elles ne soient pas l'objet de la recherche. Néanmoins, du fait de la posture que j'ai choisi d'adopter, il m'est apparu nécessaire d'interroger les supports et imaginaires qui fondent mon rapport à la scène pour être consciente de la façon dont ils ont construit ma sensibilité d'interprète et *a fortiori* de spectatrice et de chercheuse. Or, la rencontre avec la danse dite « butô » *via* l'enseignement de Yumi Fujitani est un de ces supports fondamentaux, les cours de Yumi Fujitani ont en effet été l'endroit d'une double construction : celle d'une pratique physique dont les principes m'accompagnent au quotidien ; et celle d'une conception du jeu où les notions d'implication et de sincérité sont centrales, au même titre que celles de joie et de liberté.

C'est l'une des raisons qui m'a poussée à proposer, dans le cadre de ma charge de cours à l'université, un parcours intitulé « autour du butô », articulé en trois temps principaux : un premier temps d'étude de textes se rattachant au courant du butô, sous la forme d'un cours hebdomadaire de trois heures dont les séances ont couru de fin septembre à mi-novembre 2016 ; un deuxième temps d'atelier mené par Yumi Fujitani au début du mois de décembre 2016 ; et enfin un temps d'exploration et de synthèse en studio lors de la première semaine du mois de janvier 2017.

Le premier temps de ce parcours fut ainsi pensé comme une rencontre *par* les textes avec des esthétiques butô. Les étudiant·e·s et moi-même avons travaillé sur un corpus qui s'est progressivement resserré. Nous sommes partis d'une analyse de textes analysant la réception du butô dans le champ de la danse contemporaine française (dans les années 70-80) pour poser les principaux enjeux contextuels de notre objet d'étude. Nous avons ensuite consacré les séances à un focus sur les pratiques de quatre danseur·euse·s et chorégraphes appartenant au courant : Hijikata Tatsumi, Ôno Kazuo, Amagatsu Ushio et Carlotta Ikeda. Ce choix, nécessairement réducteur et sans nul doute contestable sur le plan historiographique s'est opéré selon des critères pragmatiques : le nombre de séances dont nous disposions et la disponibilité de textes en français. Il s'est également fait dans un souci de cohérence et de proximité : il s'agissait d'interroger les figures fondatrices du courant (Hijikata et Ôno) et deux compagnies en activité dans le champ chorégraphique français (Sankai Juku et Carlotta Ikeda). Chaque séance mettait en perspective deux textes, donc deux points de vue sur une même pièce ou sur une même pratique (pour exemple, la description d'une pièce d'Hijikata, *Hosotan*, par deux universitaires[278] mise en parallèle avec l'analyse à dimension historiographique de ses procédés de création par Patrick de Vos[279] ; ou encore un écrit d'Amagatsu Ushio sur ses principes chorégraphiques[280] mis en perspective avec l'analyse philosophique qu'en propose Basile Doganis[281]).

La thématique du cours proposée étant « Ecrire et décrire le butô », nous avons centré l'analyse sur des écrits faisant varier postures et ancrages méthodologiques. Plusieurs variables ont joué dans le choix des textes. D'abord l'objet de l'écrit, qu'il s'agisse d'un texte rendant compte d'une expérience spectatrice d'une pièce achevée, d'une expérience d'immersion dans la pratique, d'un commentaire analytique de cette pratique ou encore d'un manifeste artistique. Le statut de l'auteur des textes était de fait variable

---

[278] Jorge Gayon et Alix de Morant, deux analyses parues dans *Butô(s)*, dirigé par Odette Aslan, Paris CNRS, 2000.

[279] Patrick De Vos, « Le temps et le corps. Dedans/Dehors, sur la pensée du butô chez Hijikata Tatsumi, dans Jacques Neefs (dir.), *Le Temps des œuvres, mémoire et préfiguration,* Saint-Denis, PUV, 2001, pp.101-115.

[280] Ushio Amagatsu, *Des Rivages de l'enfance au butô de Sankai Juku*, Arles, Actes Sud, 2013.

[281] Basile Doganis, *Pensées du corps, la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais,* Paris, Les Belles Lettres, 2012.

corrélativement : nous avons abordé des écrits de chorégraphes, de philosophes, d'historiens, de critiques et d'analystes du mouvement et des pratiques corporelles. Enfin le public visé par le texte, qu'il s'agisse d'une publication scientifique destinée à un public de spécialistes (dans le champ des études en danse, mais aussi de la philosophie ou de l'histoire) ou de textes à vocation plus généraliste comme les écrits journalistiques. Ces variables se recoupant sans se superposer, il s'agissait toujours de questionner les traits récurrents et les problématiques convergentes autant que les singularités que développait chaque texte dans le choix d'un rythme, d'un champ lexical et d'outils syntaxiques pour décrire la danse. En toile de fond, les enjeux de catégorisation que l'étiquette « butô » soulève ainsi que ceux des possibles effets d'exotisation que provoque la rencontre avec une danse donc une culture du corps *autre* ont guidé notre réflexion. Alimentant cette réflexion autour des textes, la confrontation avec certains extraits vidéo a beaucoup interrogé les étudiants quant aux enjeux performatifs de ces démarches, rejouant dans l'espace du cours l'effet de choc dont nous trouvions les échos dans nos lectures.

Le fait de réunir un corpus théorique proposant, d'une part, l'analyse de certains gestes incorporés dans ma propre expérience ; d'autre part la problématisation d'une histoire dont je me découvrais, à mon endroit, actrice, fut une démarche extrêmement enrichissante. La littérature disponible sur le sujet étant relativement peu abondante, la quasi-immersion était possible et profitable. Je fus notamment sensible aux analyses de gestes (portant sur certaines pièces autant que sur des pratiques) développées par Sylviane Pagès dans son ouvrage sur la réception du butô en France (j'avais par ailleurs suivi en auditrice libre un séminaire de master où elle retraçait les étapes de sa recherche en 2014). Ses développements me permirent de pointer des reconnaissances et certaines divergences relatives à ma propre expérience du butô, que j'avais volontairement élargie dans la perspective de ce cours à l'enseignement de Min Tanaka lors de sa venue au CND dans le cadre de Camping en juin 2016 ; et des cours techniques à la manière de Sankai Juku. Je rejoignais en outre sa position dans l'explicitation de sa démarche de recherche, située dans l'expérience d'un décalage entre sa propre pratique du butô et la lecture de la littérature existante à ce sujet : je déplorai comme elle une certaine propension des écrits à focaliser l'attention sur la part obscure des esthétiques butô, sous couvert peut-être d'une caution philosophique et artistique. La dimension solaire et ludique qui est selon moi partie prenante de cette pratique ne transparaissait que peu dans les ouvrages et articles consacrés à la question, sans compter les notices et entrées plus généralistes qui s'arrêtaient la plupart du temps à décrire ce courant comme celui d'une danse des ténèbres née « sur les cendres d'Hiroshima ».

La re-lecture approfondie de l'ouvrage de Basile Doganis, *Pensées du corps, la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais* à cette occasion, fut également extrêmement enrichissante dans les ponts qu'il m'a permis d'établir entre une analyse de pratique et une réflexion conceptuelle philosophique nourrie par les avancées les plus récentes en matière de sciences cognitives. La recherche d'un certain mode d'exécution du geste, qu'il illustre tant par des exemples tirés des arts martiaux que des arts scéniques traditionnels et contemporains japonais, souligne une forme de continuité plutôt qu'un principe de rupture malgré le développement d'esthétiques extrêmement diverses[282]. Or, ces principes gestuels transversaux mis en exergue par Basile Doganis correspondent à une conception de l'être-en-scène nourrie par ma pratique du butô et que je recherche dans d'autres contextes de jeu[283] :

- Un travail dialectique sur le couple technicité / spontanéité
- La valorisation paradoxale d'une vitalité de la présence par l'effacement de l'ego
- Le travail d'émulation[284]

---

[282] Certaines analyses de Patrick de Vos, chercheur à l'université de Tokyo et spécialiste de l'acteur Kabuki comme du courant butô vont d'ailleurs dans ce sens, pointant une forme de continuité entre les pratiques d'Hijikata et son rapport au langage et la codification du geste chez l'acteur de Nô : « Hijikata et les mots de la danse » in *Japon Pluriel 6,* Arles : Philippe Picquier, 2006, pp. 87-99.

[283] Rejoignant ainsi les démarches des réformateurs de l'art performatif comme Barba, Schechner ou Brook, qui se sont tournés vers les techniques de jeu codifiées asiatiques pour travailler la présence de leurs comédiens. Les travaux de l'anthropologie théâtrale sont à ce sujet éclairants. On peut aussi se référer pour un point de vue plus englobant à l'article d'Isabelle Launay : « Danseurs voyageurs ou l'art des liaisons chorégraphiques - danse contemporaine et moyen-orient » paru dans *Mouvement* n°9, février-mars 1995.

[284] Basile Doganis emprunte cette notion aux sciences de l'informatique pour désigner la faculté du corps de se donner à lui-même un référent virtuel créé de toutes pièces mais qui le fait réagir comme s'il était en présence de cet objet. Voir : *Pensées du corps - La Philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais*, Paris : Les Belles Lettres, 2012. pp.69 et suivantes.

Les premières oeuvres butô représentées en France ont fait l'objet d'une réception critique fournie, dont Sylviane Pagès analyse les ressorts rhétoriques et stylistiques selon deux plans : celui de la sidération, et corrélativement de l'invention d'une nouvelle forme d'écriture pour décrire le geste[285]. Ainsi les premiers textes que nous avons abordés ont porté sur des textes cherchant à décrire les pièces vues, allant de textes critiques journalistiques (Colette Godard) à certaines analyses universitaires des pièces (Odette Aslan, Alix de Morant)[286]. En confrontant ces textes à d'autres écrits s'attachant à décrire les principes des pratiques corporelles de chorégraphes butô (Doganis, Amagatsu, Ténenbaum), nous avons approfondi notre compréhension d'un « geste butô » (ou plutôt de gestes butôs) et analysé différentes stratégies d'écriture *depuis* la pratique. Les récits de pratiques et d'entraînements ont fait écho par leur proximité avec celles que certains étudiants avaient pu pratiquer (danse contemporaine, pratiques somatiques) ou étudier (post-modernité américaine). Cette proximité, mise en perspective avec un sentiment d'étrangeté prégnant sur le plan de la réception esthétique du geste par la vidéo et l'iconographie, m'a permis de confirmer l'hypothèse d'un continuum existant entre le travail du fond du geste[287] mis en exergue par les praticiens butô et celui d'un pan de la danse contemporaine et plus généralement de pratiques performatives. Au-delà de la diversité des esthétiques, on y trouve la prééminence d'un travail perceptif où l'on trouverait l'essentiel d'un potentiel de renouvellement du geste[288] (qui peut dès lors être mis en perspective avec les recherches sur les ressorts de la motivation du geste sous-jacentes à tout un pan de la recherche sur l'art de l'acteur·rice).

Ce constat empirique n'était pas sans faire écho à l'intégration d'un contexte historique, géographique et culturel complexe dans lequel nous progressions pas à pas : le jeu des stratifications qui, au-delà de l'effet d'exotisme ou d'étrangeté, font du butô un courant de la danse contemporaine mondiale. Le butô est en effet imprégné d'un héritage expressionniste allemand, la plupart des danseurs butô de la première génération ayant reçu l'enseignement d'Eguchi Takaya, lui-même élève de Mary Wigman. On sait également qu'Ôno Kazuo a vu danser Harald Kreutzberg lors de sa tournée au Japon. Le développement du mouvement s'inscrit en même temps dans un rapport ambivalent avec l'occidentalisation des modes de vie imposé par l'occupation américaine du territoire après la seconde guerre mondiale, ce qui conduit certains de ses praticien·ne·s à se revendiquer parfois hérauts d'une danse spécifiquement japonaise, en rupture avec des techniques de corps identifiées comme étrangères[289]. Ainsi, Hijikata Tatsumi, formé à la danse moderne et un temps danseur jazz pour diverses émissions de télévision, dit non sans provocation que le butô est une danse issue des caractéristiques morphologiques du corps japonais, ses jambes arquées et sa petite taille, son dos voûté, s'affichant ainsi en rupture avec les techniques de corps reçues par sa formation et préférant situer ses influences dans la littérature des avant-gardes françaises dites « hérétiques » (Sade, Lautréamont, Genet) et surréalistes (Artaud, Breton). Dans la dernière période de sa recherche chorégraphique, il dira faire un « Kabuki du Tôhôku », inscrivant sa recherche dans une filiation avec les arts scéniques traditionnels japonais et dans un territoire : celui de sa région natale. Fondateur et véritable *penseur* du courant, Hijikata l'inscrit dans une série d'héritages multiples, et la difficulté à circonscrire le mouvement qui résulte de cette instabilité fondatrice semble constituer un dénominateur commun à toute pratique du butô.

---

[285] Sylviane Pagès, *Le Butô en France - Malentendus et fascination,* Paris : CND, 2015.

[286] Sur le plan méthodologique, nous avons mobilisé les outils de lecture du geste élaborés par Laban dans le système Effort en les appliquant aux textes, pour mettre en perspective les qualités dynamiques du texte lui-même, les qualités dynamiques du geste tel que nous pouvions le projeter depuis notre lecture de la description du geste et les qualités dynamiques du geste tel que nous étions en mesure de les fictionner à partir de documents vidéo et iconographiques

[287] selon l'expression de l'analyste du mouvement Hubert Godard. Voir : « Le geste et sa perception » in *La Danse au vingtième siècle*, Isabelle Ginot et Marcelle Michel (dir.), Paris : Larousse, 1995.

[288] cette idée est au centre du travail de Maria Leao : *La Présence totale au mouvement,* Paris : Points d'appui, 2005.

[289] L'histoire des usages du mot « butô » lui-même synthétise cette relation ambivalente aux danses étrangères. D'abord utilisé pour qualifier les danses chinoises populaires et les mettre à distance des danses de cour japonaises au quatorzième siècle, il réapparait au dix-neuvième pour désigner les danses de société occidentales (comme la valse), mais cette fois dans une optique de valorisation et d'intégration aux codes et usages d'un Japon en pleine modernisation (c'est l'ère Meiji). Voir : Patrick de Vos, « Hijikata Tatsumi et les mots de la danse », *op. cit.*

Si, pour mettre en perspective ces positions d'Hijikata sur les supposés particularismes morphologiques des japonais « une histoire du corps à l'ère Meiji reste à faire[290] », le bain culturel dont est (sont) issu(s) le(s) butô(s) induit qu'elles s'inscrivent dans un rapport au corps et à la notion de sujet particulier. Basile Doganis[291] montre combien les pratiques gestuelles japonaises dans ce qu'elles ont de plus concret (modes d'initiation du geste, organisation posturale) sont reliées à une conception de l'individu qui, relativement à une culture dominante occidentale, minore la polarité active et volontaire d'un sujet agissant *sur* le monde pour valoriser davantage la polarité passive et relative d'un sujet qui agit *avec* le monde. Son analyse des figures du dépouillement et de la mort comme dispositifs imaginaires pour travailler la justesse du geste est particulièrement révélatrice à cet égard : il s'agit de faire « sur fond de non faire », de vouloir « sur fond de non-vouloir ». Une vision de l'homme dans le monde qui se retrouve dans certains discours des pédagogues sur un prétendu « état d'esprit » propre aux japonais, rendant parfois difficile l'enseignement[292]. Yumi Fujitani parle d'une importance de la rationalité, d'une absence d'auto-dérision et d'une insoumission à la figure du Maitre chez ses élèves français et européens, faisant parfois obstacle à la transmission et à la pratique : plus que de caractéristiques physiques, il s'agirait d'un héritage philosophique, d'une attitude relative à l'apprentissage qui entrerait en friction dans la confrontation entre deux cultures[293].

Aussi le parcours à travers ces textes « autour » du butô nous a fait prendre la mesure de son évanescence et de sa complexité, tout en permettant de dégager des traits récurrents et de commencer à analyser des pratiques et des esthétiques qui, par-delà les particularismes et le développement singulier de chaque danseur et chorégraphe, constituaient un socle et une forme de continuité. La confrontation avec l'une des manifestations de cette pratique allait être l'occasion d'approfondir en complémentarité notre connaissance du courant.

Le second temps de ce parcours autour du butô fut en effet un atelier de 24 heures avec Yumi Fujitani. J'ai participé à l'atelier tout comme les étudiant·e·s, parfois dans une posture d'assistante, mais la plupart du temps en tant que participante. Je considérais en effet qu'il était plus judicieux que je sois imprégnée des expériences proposées au cours de l'atelier : quand bien même aucun des exercices que nous avons effectués n'était totalement nouveau pour moi, la pratique et l'organisation des ateliers est toujours singulière et le principe même des dispositifs pédagogiques développés par Yumi Fujitani repose sur l'impossibilité à refaire identiquement les mêmes séries d'exercices.

Je parlerai d'abord de la préparation de l'atelier avec Yumi Fujitani, puisqu'elle a été l'occasion d'une collaboration fructueuse. Yumi est danseuse, chorégraphe ainsi que pédagogue. Elle rencontre Carlotta Ikeda en 1985. Celle-ci est alors à la tête de la première compagnie de danse butô composée uniquement de femmes, Ariadone. Entre 1985 et 1995, Yumi Fujitani danse pour la compagnie et suit la chorégraphe en France, où elle s'installe. Par la suite, elle poursuit seule son parcours d'interprète et de chorégraphe, tout en développant une forte activité d'enseignement. Elle se confronte également à d'autres formes de jeu comme le clown, et approfondit son travail sur la voix. Rejetant l'idée que l'on puisse transmettre le butô comme une technique de corps en en copiant formellement les signes esthétiques, elle s'attache à transmettre ce qui, selon elle, est le coeur de l'esprit du butô : un questionnement sur l'être. Aujourd'hui, les ateliers donnés par Yumi Fujitani dans le cadre civil sont intitulés « Entraînement au processus créatif » et non « danse butô ». Lorsque j'étais élève à l'Ecole du Jeu, l'intitulé de son enseignement est d'ailleurs significativement passé de « butô » lors de ma première année à « danse organique » lors de ma deuxième année (et bien que ce deuxième intitulé n'ait finalement pas été considéré comme plus pertinent, le refus de recourir à l'étiquette est significatif). Cette recherche lexicale est paradoxalement moins le signe d'un abandon que d'une fidélité.

---

[290] Patrick De Vos, « Le temps et le corps. Dedans/dehors, sur la pensée du butô chez Hijikata Tatsumi », in Jacques Neff (dir.) *Le Temps des oeuvres, mémoire et préfiguration,* Saint-Denis : PUV, 2001, pp. 101-115.

[291] Basile Doganis, *op.cit.*, p.59 et suivantes

[292] Voir l'entretien de Carlotta Ikeda réalisé par Isabelle Launay paru dans *Mouvement* n°9, février-mars 1995.

[293] Voir à ce sujet : Claire Besuelle, « Histoire(s) de technique(s) », http://www.thedancingplague.com/histoires-de-technique-entretiens-avec-yumi-fujitani/ .

C'est en effet à la fois le refus d'un « label[294] » (qui pourrait pourtant lui assurer une reconnaissance plus facile) et la conviction que si le butô peut être transmis, il ne peut l'être que dans l'éveil à un questionnement radical en prise directe avec les participants : leurs corps, leurs cultures et leurs idéaux.

Pour l'atelier auprès des étudiant·e·s, Yumi s'en est tenue à des thématiques et propositions d'expérimentations strictement issues de sa pratique du butô. La préparation de l'atelier s'est faite conjointement : j'ai d'abord pointé les thématiques et notions récurrentes que nous avions pu rencontrer dans les textes et nous nous sommes interrogées sur les types d'exercices et de propositions qui viendraient directement proposer une expérience physique de ces notions aux étudiants. Pour exemple : l'entraînement des marches *suriachi*, ou marches glissées, issues du Nô et du Kabuki, le travail sur la lenteur ainsi que les propositions mettant en jeu un imaginaire fantaisiste via un travail d'émulation étaient trois des grands champs rencontrés de façon récurrente dans notre étude des textes, et Yumi en a proposé une expérimentation pratique. Ces orientations posées, ce serait à Yumi, dans le temps de l'atelier, d'inventer avec le groupe les modalités de cette exploration : le travail de sa pédagogie tient à une adaptation constante de ses consignes à ce qu'elle voit des individus avec lesquels elle travaille[295]. Il s'agissait également de mettre l'accent sur le fait que Yumi ne faisait que transmettre « un » butô : le sien. Nous prévoyions des temps de travail et de discussion, ces derniers étant destinés à la fois au partage et à la discussion des expériences vécues ainsi qu'au partage de cette culture du butô portée par la danseuse et pédagogue.

La durée des ateliers était répartie sur deux semaines : une première session les 5 et 6 décembre et une deuxième session les 12 et 13 décembre. Des thématiques présidaient à l'organisation de chaque demi-journée, qui après un temps d'échauffement collectif s'articulaient autour d'explorations individuelles ou en interaction (duos et groupe entier). Les ateliers de Yumi Fujitani sont construits selon différents temps qui s'entrelacent pour accompagner une plongée progressive dans le travail. L'articulation entre les différentes propositions est toujours très fine et souvent ne permet que difficilement d'isoler une proposition d'une autre, celles-ci étant intrinsèquement liées. Ainsi les bases techniques de l'échauffement servent toujours de propédeutique pour le développement d'un imaginaire : pour exemple, le travail de conscientisation de l'ondulation de la colonne vertébrale, d'abord effectué au sol, sert progressivement à construire une marche à quatre pattes dont le moteur demeure cette ondulation, amenant une qualité d'appui et de toucher au sol très spécifique. C'est cette qualité dynamique qui va ensuite servir au développement d'un imaginaire autour de l'animalité, imaginaire qui de retour permettra l'exploration de coordinations gestuelles inédites. Autre exemple, l'exploration de la lenteur est préparée durant le temps de l'échauffement par un travail de perception du temps et de l'espace passant par la recherche d'une conscience accrue des axes verticaux et horizontaux organisant le corps dans sa relation à l'espace. Cette modification de l'activité perceptive prépare à l'expérience du geste ralenti à l'extrême tel qu'il est proposé dans l'improvisation de « la graine » où il s'agit de prendre dix minutes (tel que pratiqué durant l'atelier, cette durée pouvant être considérablement allongée) pour passer de la position foetale à la position érigée.Ainsi, si les fondamentaux techniques restent similaires dans les qualités corporelles et physiques qu'ils permettent de construire, les nuances apportées par la focalisation des consignes sur tel ou tel aspect du mouvement, selon le projet de la pédagogue, orientent le travail dès les premiers temps de la séance, « l'air de rien ».

Les séances de travail (chacune durant 4 heures), ont donc toutes débuté selon une structure identique bien que sujette à quelques variations. Certain·e·s étudiant·e·s ont noté la dimension rituelle de ce début de cours, qui permettait le retour à une familiarité rassurante avant de se lancer dans l'exploration de propositions inédites. Il me semble qu'outre la répétition d'une structure, c'est également l'organisation spatiale et temporelle de ce temps de préparation qui, agissant comme un sas, permettait de créer une ambiance et une atmosphère de travail collective dans laquelle chacun avait sa place. Le premier temps de travail consiste dans une marche dans l'espace où l'attention est portée sur l'occupation de l'espace commun, la réactivité aux appels (l'immobilité pouvant être intimée à tout moment) et le développement d'une autre façon de s'orienter par rapport aux autres (cherchant un regard défocalisé, il s'agit de sentir la présence

---

[294] Expression utilisée par Carlotta Ikeda dans son entretien avec Isabelle Launay (*art.cit.*) : « Cela n'a pas de sens pour moi, je ne revendique pas ce label »

[295] Voir à ce sujet : Voir à ce sujet : Claire Besuelle, « Histoire(s) de technique(s) », http://www.thedancingplague.com/histoires-de-technique-entretiens-avec-yumi-fujitani/

d'autrui sans jamais le toucher, en avançant comme en reculant). Ensuite, le groupe travaille en cercle et collectivement à une série d'exercices de préparation, qui se termine en général par le début du travail des marches glissées (suriachi), laissant place à une organisation frontale de l'espace, qu'il s'agisse d'une avancée à l'unisson ou d'un travail en duo.

Ces exercices de préparation corporelle construisent par leur forme tant que par les indications précises qui y sont associées un socle à l'exécution du geste, que je synthétiserais selon quatre points :

- **La connexion entre respiration et mouvement.** De façon générale et à tout moment de l'atelier, le rappel de la nécessité d'être « en respiration » intervient. Plus spécifiquement, la respiration peut être convoquée pour approfondir une action, comme lorsqu'il s'agit de détendre les tensions musculaires en se massant, participant d'un processus de relâchement des tensions globales du corps. D'autres dispositifs travaillent au développement d'une synchronisation spécifique : par exemple, dans l'alternance des postures de yoga du chat et de la vache (dos rond / dos creux), il s'agit d'inspirer au neutre (colonne parallèle au sol sur les quatre appuis), et d'expirer en accompagnant le mouvement d'extension ou de flexion de la colonne vertébrale. Le développement de ce type d'attention respiratoire favorise la prise de conscience de ce mouvement premier du corps qu'est la respiration et de déjà travailler à la mise en relation de l'espace interne et de l'espace externe. Etayer l'émergence du geste sur la respiration revient à travailler sur ce que les études labaniennes nomment le flux de la forme, au point d'en faire le premier support du mouvement[296].

- **L'« axe ».** Là encore, plusieurs types d'exercices travaillent à construire ce que Yumi Fujitani appelle l'axe, en utilisant différents biais. Tout le début de la séance de travail debout se focalise sur la conscientisation de deux axes : un axe vertical qui traverse le corps de haut en bas, et un axe horizontal situé au niveau du crâne en passant entre les deux yeux. Il s'agit d'abord de se représenter ces deux lignes comme des perpendiculaires invisibles qui traversent le corps bien au-delà de ses contours charnels, puis de doucement chercher à ce que le moteur de l'orientation du corps dans l'espace ne soit plus la vue mais procède d'un mouvement global du corps, suspendu à la structure donnée par ces deux axes. Les déroulés de la colonne vertébrale à partir de la posture accroupie travaillent à cette construction de l'axe. Ils se font dans un temps extrêmement lent et les yeux fermés : chaque vertèbre s'aligne avec la précédente jusqu'à l'ultime étape, l'ouverture des paupières millimètre par millimètre, cherchant à conserver le plus longtemps possible une relation dé-centrée entre l'acquisition de la posture érigée et les réflexes d'équilibration par le regard. Ici, l'alignement de la colonne vertébrale est cherché depuis la construction de repères proprioceptifs qui permettent son intégration. Dernier dispositif phare participant de ce travail, les variantes des marches glissées suriachi, travaillent sur la capacité à retrouver une motricité fluide et continue malgré la profondeur du plié qui abaisse le centre de gravité vers le sol. Là encore, c'est « l'axe » qui regarde : le regard est défocalisé, et les jambes suivent l'impulsion du tronc qui lui seul est garant de l'inscription du corps dans l'espace.

- **La relation gravitaire.** L'attention portée sur la conscientisation et le renforcement tonique du « centre » en fait une pierre angulaire des principes corporels proposés par Yumi Fujitani. Elle passe d'abord par un travail de visualisation du centre de gravité comme une « balle de tennis » qui se situe « quatre doigts en dessous du nombril ». Masser et « confirmer » par le toucher cette zone fait partie du rituel de l'échauffement, préparant tout un travail de suspension, légers soubresauts dont la forme n'est pas écrite et qu'il s'agit précisément de trouver comme un mouvement du centre du haut vers le bas et de retour, les jambes et les bras s'organisant autour de ce mouvement et l'accompagnant, mais sans l'initier. La circulation du mouvement vers le sol est soulignée : il ne s'agit pas de sauter, mais de s'alléger un instant pour mieux retourner à la terre. Le travail des marches glissées, notamment par la position très précise des

[296] Voir à ce sujet les travaux de Warren Lamb : *A Framework for Understanding Movement : My Seven Creative Concepts*, Brechin Books, 2012.

mains sur les épines iliaques conjoint à l'abaissement du centre dans le plié, participe à la construction de ce rapport à la gravité.

- **La peau et les os comme moteurs sensoriels et imaginaires du mouvement.** Le « devenir-squelette », tout comme le « devenir-peau » sont des indications récurrentes dans la bouche de Yumi Fujitani, encore une fois non assignée à un seul type de propositions. « Devenir-squelette » revient à chercher l'exécution d'un mouvement en engageant le moins de force musculaire possible, en utilisant la structure osseuse et les effets de la gravité comme moteurs du mouvement, jouant d'impulsions minimes et de ses effets de résonances. Son corollaire, le « devenir-peau », enjoint à une conscientisation fine et subtile de l'organe frontière du corps, à la fois fermeture et ouverture, zone d'échange où se joue la porosité au monde. Chercher à « devenir » enfin, que ce soit peau ou os, met l'accent sur le processus. Il ne s'agit pas d'accomplir un geste, ni encore moins de paraitre peau ou squelette : il s'agit de sentir les transformations motrices subtiles, sensorielles, posturales, affectives et émotionnelles, que ces suggestions induisent.

Outre ces quatre points transversaux, les dispositifs proposés par Yumi Fujitani sont caractérisés par un travail sur le partenariat : la recherche, pour être singulière et intime, se fait toujours en relation à l'autre et au groupe.

- **Donner le poids** : l'un des premiers et principaux exercices en duo consiste à apprendre à donner son poids à l'autre, dans des exercices de contrepoids au sol puis debout, et enfin en mouvement. Ces exercices sont assez proches de certaines propositions du Contact Improvisation (pour la petite expérience que j'ai pu personnellement en avoir, cette intuition m'ayant été confirmée par des étudiant·e·s qui le pratiquaient de façon plus approfondie ensuite).

- **Les marches à l'unisson :** ces marches se font collectivement, la plupart du temps dans un temps assez lent. Elles peuvent avoir pour prétexte une forme précise (marche *suriachi* du Nô, fentes burlesques du Kabuki, marche en déséquilibre) ou consister tout simplement dans une marche lente, avec accessoire ou non. L'important est la synchronisation sensible au groupe, qui doit avancer comme un seul homme sans recourir ni au regard ni au compte. Il s'agit de sentir l'ensemble des participants, le mouvement du groupe et à l'intérieur, d'y inscrire son propre geste.

- **Improvisations et duos** : une forme récurrente de l'atelier en fin de séance est celle de l'improvisation en duo, sous le regard du groupe réuni en un cercle. Le duo est souvent initié suite à une phase de recherche collective sur une qualité de mouvement (par exemple, l'animalité ou l'enfance), où chaque duo expérimente sans le regard de l'autre. Puis le groupe constitue un espace d'arène où chaque duo vient se rencontrer à nouveau, prolonger ou renouveler l'expérience qu'il a eue auparavant. Yumi guide l'improvisation selon ce qui arrive et ce qu'elle sent des participants.

Enfin, si la convocation de l'imaginaire est présente à tous les stades du travail dans les ateliers, ce processus se cristallise à travers certaines thématiques et des propositions singulières dont, pour cet atelier :

- **La lenteur** : il s'agit de ralentir le mouvement à l'extrême dans le passage de la station debout à la station couché et inversement. Dix minutes sont données pour accomplir ce trajet, toujours avec la consigne de minorer la part musculaire de l'effort. L'image de la graine qui pousse et se déploie est parfois convoquée pour accompagner ce trajet. Une exploration de chutes successives, soudaines et directes, en contraste avec le temps soutenu et l'espace indirect induit par les indications relatives à la lenteur, achève par le contraste cette exploration.

- **L'animalité :** ce travail part d'abord de l'expérimentation d'un mouvement ondulatoire de la colonne vertébrale, qui amène une marche à quatre pattes et une recherche de « l'animal ». Animalité ne signifie pas ici imitation d'un animal référencé, mais recherche de qualités posturales et gestuelles animales. La

recherche en solitaire commence au sol, puis progresse avec l'exploration du passage entre niveau bas et niveau moyen, puis niveau moyen et niveau haut, la combinaison entre les trois niveaux étant expérimentée selon des phrasés dynamiques différents. Peu à peu, les participants sont amenés à entrer en interaction avec le reste du groupe, puis à fonctionner en duo, ce qui amènera ensuite à une improvisation en duo sous le regard du groupe

- **L'enfance :** l'état ludique, ou état d'enfance, est proposé par Yumi suite à une marche à l'unisson avec comme accessoire une fleur de papier très fragile. Suite à cette marche, les participants sont amenés à improviser par deux ou trois, autour de la consigne du jeu d'enfant. Là encore il ne s'agit pas de mimer le comportement d'un enfant mais de trouver les ressorts d'un rapport au monde qui soit proche de celui de « son enfant[297] ». Les indications de Yumi portant sur le « sale gosse » ou encore l'espièglerie poussent à interpréter cette consigne comme une façon de revenir à des comportements qui soient moins marqués par l'intégration de certains habitus sociaux.

- **Le déséquilibre :** l'un des exercices premiers de l'atelier a été de trouver ce que Yumi appelle le « déséquilibre », c'est-à-dire le chemin d'un mouvement qui ne soit pas contrôlé par les automatismes gestuels et posturaux qui fondent la posture érigée. La base de cette exploration est simple : il s'agit de lever une jambe, genou plié, comme si l'on tirait un fil attaché à ce genou, puis de monter sur demi-pointe. Le principe sous-jacent à cette forme simplissime étant de s'efforcer de ne pas rester en équilibre, mais de répondre à chaque micro-sollicitation de la gravité, dans une oscillation constante. Ici émerge la notion de sincérité telle que la développe Yumi, où on peut la comprendre dans son sens le plus concret : il s'agit de ne pas cacher la fragilité d'une posture, de ne pas lutter contre la gravité mais au contraire de laisser voir tous les phénomènes d'ajustement, de ré-équilibration du corps par lui-même. À l'inverse, il ne s'agit pas d'appeler la chute, ce qui amènerait à un phénomène analogue, bien qu'inversé, de contrôle du rapport à la gravité.

- **Grimace** : le travail sur la grimace prolonge l'expérimentation sur l'asymétrique induite par les exercices sur le déséquilibre et l'émulation du poisson. Il s'agit de travailler depuis l'intérieur à une déformation des traits du visage, incluant la focalisation des yeux, ce travail se propageant au fur et à mesure du travail au corps entier. La participation de la voix à ce travail de déformation du corps a également été expérimentée.

Les étudiant·e·s ont formulé une grande fatigue liée à la perturbation de leurs habitudes perceptives et au travail de l'attention que demandait la pratique. L'endurance nécessaire ne se situait pas dans la dépense physique ou dans le dessin même des propositions physiques, mais bien dans la qualité d'attention nécessaire aux chemins du geste : la profondeur du travail perceptif et sensoriel a été mise en exergue dans les comptes-rendus autant que dans les discussions que nous pouvions avoir. L'implication du moteur imaginaire dans le travail d'émergence du geste est apparu comme étant relativement nouveau, ou du moins singulièrement prédominant dans cette pratique corporelle relativement aux techniques pratiquées par les étudiants. Le travail sur la grimace et le corps asymétrique ou déséquilibré, venant perturber les habitudes d'exécution du geste et donc de perception et d'image de soi, a occasionné de nombreuses interrogations sur les habitus perceptifs et (donc) moteurs qui conditionnent le mouvement et le geste.

Les notions de transe, de possession et d'hypnose sont fréquemment apparues dans le vocabulaire des étudiants pour caractériser certaines des expériences vécues dans le cours de l'atelier. J'ai proposé aux étudiant·e·s la lecture de nombreux articles et passages pour élucider ces notions afin de mieux réfléchir à la description de ces états de conscience modifiés tout en restant vigilants aux connotations de ce vocabulaire

[297] Ainsi que l'entend l'acteur Yves-Noël Genod lorsqu'il évoque à propos de l'acteur Jonathan Capdevielle : « il a cette chance d'avoir toujours son enfant avec lui » (France Culture, *Ping-pong*, émission du 22 février 2017)

dans un contexte occidental[298]. Nous avons également réfléchi collectivement aux réactions liées aux expériences proposées (bouleversement émotionnel, insomnies, rêves, modification du comportement quotidien). Le butô est apparu comme une série de propositions qui implique intimement et profondément celui qui les pratique. Cette conception d'une danse constituée de déplacements infimes de l'intime (pour jouer avec le titre d'un article de Sylviane Pagès[299]) a beaucoup questionné les étudiant·e·s quant aux enjeux à la fois esthétiques des formes alors proposées (tant sur le plan du passage des pratiques d'entraînement à une forme spectaculaire écrite que sur la posture dans laquelle était placé le spectateur face à de telles propositions) ; mais aussi du plaisir pris à un exercice quotidien du butô comme pratique d'entrainement. Je propose ici une synthèse autour de quatre axes de réflexion ouverts par les discussions que nous avons pu avoir.

L'intimité et l'état de présence

Dans son ouvrage *La présence totale au mouvement*[300], Maria Leao pose la corrélation entre le ralentissement du geste à l'extrême et la possibilité de parvenir à une perception accrue des phénomènes anticipatoires du mouvement : ce qui a lieu avant l'exécution du geste, dans la sphère de l'intime. On l'a vu, la lenteur est l'un des dispositifs proposés au sein des ateliers de Yumi Fujitani, et d'autres protocoles mettent en jeu l'exploration d'un avant du geste. Cette attention portée aux dépressions intérieures qui sous-tendent le mouvement, Sylviane Pagès la décrit comme contenant en partie le projet d'une esthétique butô contemporaine :

> Faire danse du moindre geste, de n'importe quelle partie du corps, transformer les éléments a priori dérisoires et infimes en sensations intenses, sont quelques-uns des partis-pris du butô improvisé, qui place au second plan la précision graphique et la figure du geste, pour privilégier la conscience de chaque infime mouvement et de chaque instant[301].

Ainsi, ce qui pour Maria Leao est une stratégie d'entraînement permettant de construire une qualité de présence à soi pour nourrir ensuite l'exécution d'une partition devient en butô esthétique en soi :

> […] cette intense concentration sur les sensations se fait parfois dans la lenteur ou dans une immobilité qui n'est qu'apparente, tant ce qui compte, c'est exposer l'activité perceptive et gravitaire du danseur, tous les événements intérieurs qui surgissent dans le corps du danseur et qui le transforment et le déforment[302].

On peut lire en ce sens l'expression d'Hijikata quand il écrit « chaque soir, je mets l'échelle et je descends dans mon corps[303] » : il s'agit d'aller sonder les profondeurs de ses propres perceptions et sensations et d'accepter d'en exposer le travail au regard de l'autre.

Le témoignage de Bernardo Montet sur son expérience d'élève de Ôno Kazuo est révélateur de l'intensité de l'expérience suscitée par la recherche d'un autre rapport au mouvement :

> Le premier jour, Ôno m'a demandé de danser quelque chose. Puis de refaire ce que je lui avais montré, en restant assis. Puis, de faire la même chose seulement avec le bras. Il m'a tenu la main :

---

[298] Pour une réflexion sur l'usage de ces notions dans le champ des recherches en danse, voir l'article de Féderica Fratagnoli « La danse contemporaine comme expérience « enstatique » - L'étude de cas de Myriam Gourfinck » in *Anthropologie du corps en transe* (dir. Sébastien Baud), Paris : Connaissances et savoirs, 2016.

[299] « Au risque de l'intime, le butô, une poétique de l'infime » in *Repères, cahiers de danse*, n°29, avril 2012, pP. 24-27.

[300] Issu de sa thèse de doctorat portant sur le pré-mouvement anticipatoire, proposant une application de la fasciathérapie méthode Dani Bois à l'entraînement du performeur, en fondant la justification de son propos sur la mise en perspective des notions de pré-mouvement chez Hubert Godard, de pré-expressivité chez Eugenio Barba et d'impulsion chez Jerzy Grotowski. *La Présence totale au mouvement,* Paris : Point d'appui, 2004.

[301] Sylviane Pagès, « Au risque de l'intime : le butô, une poétique de l'infime », *Art.cit*, p.24.

[302] *Ibidem,* nous soulignons.

[303] « En prison », cité par Patrick de Vos dans « Le temps et le corps », *art.cit*.

> « Prends conscience de l'espace entre les doigts, de celui en dehors, de la chaleur de ma main, de celle de l'air, sens tes mains, prends conscience de tes os. Tourne la main. » Il me tenait le poignet. Cela a duré une vingtaine de minutes. J'ai fondu en larmes. Je découvrais un monde de la danse que j'ignorais absolument. Le champ de ma conscience s'ouvrait. […] La danse ne se réduisait plus à du mouvement, elle impliquait un état[304].

De façon assez sensible dans ce témoignage, le travail de déplacement des habitus perceptifs et moteurs émeut, au sens étymologique du terme. Le terme d'état utilisé par Bernardo Montet est associé au verbe impliquer, dont la double signification sémantique est intéressante puisqu'il renvoie à la fois au fait de s'engager dans un processus et à la désignation d'une causalité chronologique. L'on pourrait dire que l'engagement sensible du danseur dans son geste est à la fois conséquence et condition pour que la danse advienne. Un engagement qui suscite le surgissement de sensations et d'émotions inédites, qui peuvent surprendre et dérouter, voire susciter une certaine colère. Objet de fascination autant que d'interrogation de la part des étudiant·e·s, ce bouleversement a suscité un certain nombre de questions non tant sur les raisons de sa manifestation que sur sa récurrence et la possibilité d'en faire un critère de justesse au sein de la pratique. En d'autres termes, est-il nécessaire d'être bouleversé pour atteindre un « état butô » ? La réponse est évidemment complexe. Depuis ma propre expérience, corroborée par mes discussions avec Yumi et les témoignages de danseur·euse·s butô recueillis par Sylviane Pagès[305], ce processus émotionnel se poursuit au cours du travail tout simplement parce qu'il est partie prenante du rapport sensible au monde recherché dans une pratique butô. Néanmoins, je dirais qu'il se joue autrement. L'ouverture nécessaire à l'interprète implique qu'il soit en mesure de se laisser toucher par ce qu'il est en train de traverser, et de laisser voir qu'il est touché. Je serais tentée d'ajouter : rien de plus, rien de moins. Apprendre à être traversé·e nécessite une connaissance de soi qui passe par l'exercice d'une sensibilité : accueillir les résonances affectives d'un geste ou d'une perception sans les minimiser ni les maximiser. C'est d'ailleurs le sens de la sincérité demandée par Yumi Fujitani en atelier, qui n'a rien à voir avec une exposition d'une histoire privée, mais qui consiste à accepter l'entièreté de « ce » qui se manifeste sans fabriquer ni retrancher. L'exercice de cette sensibilité fait que l'émotion devient une matière du geste, au même titre que l'amplitude ou la vitesse d'un geste. Si elle ne touche pas « moins » (il n'est pas question de s'habituer à être touché ou ému), elle est simplement accueillie à l'endroit juste de sa manifestation. Un certain nombre d'a priori ou de préjugés relatifs à l'expression des émotions, construits par les habitus sociaux d'une part, et par une certaine tradition spectaculaire occidentale d'autre part, provoque une forme de cristallisation autour de leur manifestation. Elle est encore souvent considérée comme la manifestation d'une dysfonction, d'un état pathologique ou d'une faiblesse morale dans les situations de représentation sociale, où l'on se doit de tenir et d'apparaitre selon un certain nombre de codes qui verrouillent l'épanchement : l'on apprend à maitriser ses émotions, à les dompter et à les celer du regard et de l'appréciation de l'autre. Une clôture (voire une scission) qui fait de leur manifestation dans le travail un événement autour duquel se cristallise l'attention : celle de celui ou celle qui est traversé·e, surpris·e par l'intensité même de cette manifestation, comme celle de celui ou celle qui regarde.

Il me semble que cette cristallisation conduit à un malentendu qui a deux écueils : le rejet et la fascination. Ces deux réactions ont comme base commune la psychologisation excessive de l'émotion, conduisant à l'interpréter comme exhibition malsaine et malvenue ou comme but ultime du travail. Pour devenir moteur et matière de la danse, c'est cette réaction au fait d'être ému qui évolue, non la manifestation de l'émotion elle-même. C'est une forme de fascination pour la décharge émotionnelle qui s'estompe, permettant de travailler avec, de composer depuis, sans s'y accrocher. En cela, la pratique du butô est une praxis plutôt qu'une technique, c'est dans l'entraînement constant et quotidien que la capacité d'accueil se muscle et que se déconstruisent les réflexes sociaux de refoulement ou de répression de ses propres émotions.

---

[304] « Un état de conscience », in *Butô(s)* dir. Odette Aslan, Paris : CNRS, 2002.

[305] Sylviane Pagès, « Au risque de l'intime : le butô, une poétique de l'infime », a*rt.cité*.

De l'importance du socle technique

C'est précisément pour servir efficacement cette praxis qu'un socle technique, agissant comme un seuil constitué notamment de marqueurs proprioceptifs permet de trouver une continuité à travers le flux continu de différents états affectifs. L'axe, premier terme de l'échauffement, structure physiologique et symbolique, synthétise bien pour moi la teneur de ce travail technique : il s'agit de (se) construire un alignement, une place qui dans l'espace permette de partir et de revenir. De la même façon, le centre permet à la fois le développement d'une certaine qualité de mouvement, le travail d'une impulsion holistique du geste et de sa résonance dans le corps entier, et la possibilité de « se rassembler ». Le déséquilibre et la prise de risque est donc toujours à mettre en lien avec l'ancrage donné par la construction d'appuis corporels clairs et concrets. Si l'état est caractérisé par une métamorphose constante et une plasticité des matières, provoquant souvent la prédominance de gestes périphériques, ou la sensation d'un retrait du sujet qui peut sembler peu cohérent avec l'idée que l'on se fait d'un mouvement ancré et centré, c'est bien depuis le travail nécessaire de l'axe et du centre que peut se déployer ensuite le travail plastique de recherche d'un geste inouï. En cela, l'entraînement de Yumi Fujitani donne des outils extrêmement concrets pour la recherche de nouveaux potentiels gestuels issus d'une exploration des ressources perceptives à l'oeuvre dans l'avant du mouvement.

Viscères et squelette : des portes d'entrées dans un imaginaire du mouvement

Ce travail de l'état m'apparait aujourd'hui comme étant déterminé par deux entrées principales et complémentaires : d'une part un travail sur la perception viscérale, et d'autre part un travail sur la perception de la structure osseuse du corps. Ces deux portes d'entrées entraînent la convocation d'imaginaires différents. L'accent mis sur la perception viscérale passe par plusieurs facteurs et dispositifs : d'une part, le « devenir-peau » comme injonction récurrente enjoint par l'emphase mise sur les récepteurs cutanés à trouver une porosité à l'environnement et à l'espace. Les propositions d'exploration en duo mettant directement en jeu l'échange de poids poursuivent cette exploration : ils activent par le toucher la sensation tactile à la périphérie du corps, et focalisent également l'attention sur les sensations tactilo-kinesthésiques liées à la modification de la relation gravitaire par le partage des masses. Le travail sur la grimace, par l'activation des muqueuses buccales résonne sur l'ensemble des organes internes du système digestif, et enfin l'insistance mise sur la respiration comme support et étayage au geste souligne la dimension relationnelle et poreuse du corps à son environnement. Chez moi, j'ai pu constater que cet imaginaire viscéral induit une plus grande disponibilité aux résonances affectives et émotionnelles du mouvement.

Le travail du devenir « squelette » est travaillé dans tous les dispositifs où le moindre effort musculaire est recherché (abandon à la force gravitaire, recherche d'une ondulation de la colonne et de la résonance du mouvement dans le corps). Le moteur de l'os (toujours pour ma propre expérience) favorise le développement d'un imaginaire de mouvement plus fantaisiste. Est-ce lié au fait de relâcher le volontaire, donc l'ego (au sens où Basile Doganis analyse cette recherche d'un faire sur fond de non-faire), de chercher cet état de volonté passive ou de neutralité active, la structure osseuse se déplaçant par elle-même, les résonances de l'impulsion se propageant dans le corps ouvert ? J'y trouve moins de jugement et plus de lâcher-prise, de ressources à me surprendre moi-même par l'entraînement dans de nouvelles formes.

Faire et être vu : la question de la réception et de l'écriture

Les étudiant·e·s ont pour la plupart d'entre eux noté une bien meilleure compréhension des extraits des oeuvres butô que nous avons pu visionner après avoir pratiqué qu'avant. Cela nous a amenés à questionner les enjeux esthétiques de l'exposition de tels processus de travail : les limites, ou frontières, entre le processus cathartique permis par la pratique du butô et les enjeux esthétiques d'une telle exposition paraissant particulièrement proches. Ainsi, selon quelques étudiant·e·s, le butô est une pratique à laquelle ils disent avoir pris beaucoup d'intérêt en tant que praticien·ne mais dont ils ne voient pas la dimension proprement artistique. Cela nous a amenés à questionner les processus d'écriture et de formalisation des pièces de butô, qui paradoxalement sont, du moins pour celles de Carlotta Ikeda dont a pu nous parler Yumi Fujitani, extrêmement écrites : ici se joue une frontière entre deux courants majeurs du butô, les artistes improvisateur·rice·s et les chorégraphes au sens plus traditionnel du terme. Ces deux tendances sont

constitutives d'une tension qui a toujours existé entre Hijikata et Ôno eux-mêmes, le premier passant du côté de la recherche d'une écriture plus précise après les performances de ses premières années, l'autre se refusant à fixer pour toujours valoriser la part improvisée de ses prestations, jusqu'au sein de pièces pourtant jouées un nombre incalculable de fois comme l'emblématique *Hommage à la Argentina* (qui a été dansée dans le monde entier entre sa création en 1976 et sa dernière performance en 2001).

A été posée la question du butô comme un art d'interprétation ou de performance, l'accent mis sur le processus et l'immédiateté du geste rapprochant cette pratique de la performance selon les étudiants (ce qui est congruent avec les influences esthétiques et historiques des débuts du mouvement). Selon moi, si certains butô peuvent être du côté des arts de la performance en tant que forme esthétique, sa pratique est aussi une propédeutique à l'interprétation. Par les facteurs gestuels qu'il met en exergue, les pratiques butô travaillent sur le fonds du geste et entraînent les facultés sensibles et perceptives. Les qualités d'entièreté, de sincérité ou encore de présence qui en découlent sont des qualités essentielles pour le processus d'incarnation d'une partition quelle qu'elle soit (textuelle, chorégraphique, musicale…). Aussi les qualités d'être en scène que les processus propres à la pratique du butô font traverser, s'ils semblent s'opposer à l'interprétation au sens où il s'agit d'être et non de jouer un rôle ou d'exécuter une partition ne me semblent pas antinomiques avec la notion d'interprétation entendue comme création d'un « troisième être » par la rencontre de l'interprète avec la partition qu'il a à incarner (que celle-ci ait été pré-existante au travail de l'interprète ou que celui-ci l'ait élaboré comptant ici assez peu).

Ce projet de recherche pédagogique, réalisé en début de thèse, m'a permis d'identifier et de commencer à réfléchir aux supports qui construisent mon regard.

COMPTE-RENDU DES ATELIERS C DE LA B

Ce texte fait suite à ma participation aux ateliers C de la B en juillet 2018, qui a constitué une occasion de prolonger mon terrain de recherche académique en mettant à l'épreuve les hypothèses issues de mes observations par une pratique au plateau. En outre, les ateliers m'offraient un temps de travail avec des praticien·ne·s dont les affinités électives avec les ballets C de la B rencontrent les miennes, en tant qu'interprète plus qu'en tant que chercheuse cette fois. J'ai ainsi touché le plus directement possible à cette occasion l'intrication entre mon étude et un cheminement personnel qui la dépasse.

Cela demande dès lors du soin de dire et décrire l'expérience vécue, bien qu'au cœur de ce nœud résident quelques clés menant à une compréhension pleine (plus vaste et parfois contradictoire) de l'enquête menée jusqu'ici. Ce texte oscille ainsi entre une série d'analyses et d'hypothèses à développer, et la transcription de notes personnelles de travail (signalées par une typographie singulière, mettant en jeu une part d'intime difficile à éluder dans le type de processus proposé, raison pour laquelle j'ai décidé d'en conserver certains fragments de transcription).

Contextes

Les ateliers C de la B ont été impulsés il y a quatre ans. Le projet était de regrouper les stages que donnaient plusieurs danseur·euse·s de la compagnie de façon éparse dans un même espace-temps, soit au début de l'été à Gand — berceau de la compagnie-pépinière fondée par Alain Platel en 1984. On peut lire sur le site internet de la compagnie que ces ateliers sont un « lieu de rencontre pour des danseurs et interprètes expérimentés avec les méthodes de la compagnie et les visions personnelles des formateurs ». La formulation appelle déjà un petit commentaire : d'une part, les ateliers sont présentés comme une « rencontre », mettant l'accent sur l'idée d'interaction plus que de transmission. Moins qu'une technique qui ferait école, ce sont en outre les *méthodes* caractéristiques de la compagnie qu'il s'agira de traverser, et ce au prisme de chacun·e des formateur·rice·s, à la fois dépositaire d'une façon de faire propre aux ballets et singulier·ère dans sa façon de la mettre en œuvre.

Cinq ateliers étaient donnés simultanément cette année, réunissant au total 48 participant·e·s adultes et 11 enfants, de tous horizons et nationalités confondus. Après « l'empathie » en 2017, la thématique commune était « l'indicible ». C'est Joke Laureyns, fondateur de la compagnie Cabinet K avec Kwint Manshoven, qui l'a proposée pour fédérer les propositions. Le mot est en outre accompagné d'une citation de Fernand Deligny : « À quoi se fier quand il fait défaut, le langage ? ».

Je voudrais dire quelques mots du choix de cette référence parce qu'elle me semble importante pour réfléchir à ce qui constitue un bain de culture commun aux artistes des ballets C de la B aujourd'hui. Deligny est une figure de l'éducation et de la psychologie, quand bien même il s'est toujours tenu à l'écart des institutions de son vivant. D'abord éducateur spécialisé, sa rencontre avec des enfants autistes le mène à développer des pratiques alternatives qui s'apparentent davantage à des expériences de vie qu'à des protocoles de soin au sens traditionnel du terme. Critique radical de la psychiatrie et de la psychanalyse, il réfute toute pensée du symptôme et de la classification. Moins que de chercher à déterminer ce qui manque aux enfants autistes pour être en mesure de communiquer avec leur entourage, il part du principe que ce sur quoi il convient de s'interroger est peut-être davantage ce qui fait défaut aux accompagnant·e·s pour qu'elles·ils soient en mesure d'être perçu·e·s par les enfants dits autistes comme des interlocuteur·rice·s potentiel·le·s. Cela conduit Catherine Perret à qualifier de « renversement copernicien » son apport au traitement de l'autisme, soulignant l'importance de Deligny pour la réflexion sur les pathologies mentales.

Alain Platel, c'est un fait (archi-) connu a d'abord étudié pour devenir orthopédagogue (soit un pédagogue spécialisé intervenant auprès d'enfants présentant des difficultés d'apprentissage). Sa connaissance de Deligny lui vient de ces premières amours avec cette pratique au croisement de l'éducation et de la thérapie. La première fois que je le rencontre, il place le volume des œuvres complètes de Deligny entre mes mains en disant « c'est mon grand maître ». Revenant sur l'impact de cette pensée sur son travail

de création, il confie avoir passé un cap le jour où il a commencé à montrer les films de Deligny à ses danseurs en début de processus de création (c'est en 2006, sur la création de *VSPRS* qu'il le fait pour la première fois). Il précise :

> À chaque fois que je montre ces images aux danseurs, surtout aux nouveaux, quelque chose se passe. Tu vois, il y a des gens qui ne sont pas familiers de tout cela, parfois ça peut être choquant ou troublant, mais chez les danseurs c'est toujours un sentiment de reconnaissance : "Ah, oui, je sais. Je connais, je vis ça"[306].

Sans être un élément stylistique directement identifiable, la « matière-Deligny » devient après 2006 un motif qui infuse au-delà de la seule création des pièces de danse de Platel. Ainsi, loin de n'être qu'une citation anecdotique, c'est peut-être la reconnaissance d'une filiation qui s'affirme dans le choix de cette citation pour fédérer la tenue des Ateliers C de la B. Une filiation diffuse, fonctionnant par imprégnation plus que par tradition, mais qui semble essentielle pour décrire des axes de travail devenus moteurs de recherche pour toute une génération de danseurs au sein des Ballets.

Sous l'égide de l'indicible, les cinq ateliers proposés étaient les suivants : « Entre sueur et salive » avec Bérengère Bodin, « This isn't real » avec Ido Batash, « Le cœur est un muscle que j'aime entraîner » avec Lisi Estaras, « Parole du corps » avec Nicolas Vladyslav et « Un vocabulaire de l'inexprimable » avec Joke Laureyns et Kwint Manshoven (ce dernier atelier étant à destination d'enfants entre 8 et 11 ans). J'avais postulé pour participer à la recherche proposée par Bérengère Bodin, qu'elle présentait ainsi :

> *Exprimer des théories intelligentes de préférence noyées dans un vocabulaire pompeux, se positionner obligatoirement pour ou contre telle ou telle idée, devoir donner du sens à toutes nos pensées, à tous nos avis, voilà le quotidien auquel nous sommes confrontés… Si on place dans une même phrase les mots "politique", "démocratie" et "économie" alors aie aie aie ! On sait que cela devient sérieux !Pourtant moi les mots, je les aime, surtout lorsqu'ils deviennent peu nombreux, ou peut-être justement, lorsqu'ils nous manquent ! Et… ma chair, cette viande, mon corps en est traversé de part et d'autre, en couleurs improbables qui me font tout autant vibrer... Dans le vide de ma carcasse de sang, de chair et de merdes diverses et innommables, ne s'agit-il pas finalement, toujours et encore, de peurs et de désirs de vouloir être aimé ?*
>
> Pour se confronter avec ce thème de l'indicible, je demanderai à chacun de ramener un texte court, dégageant pour vous une forte émotion (tristesse, dégoût, excitation...). Nous commencerons la journée par un travail de voix, pour poursuivre sur un travail physique que je désire intense (ce qui n'exclut pas la douceur et la tendresse). Je vous transmettrai différents outils rencontrés sur mon parcours qui ont pu être des clefs dans ma danse. J'aime à développer dans un premier temps le langage individuel personnel pour pouvoir le confronter ensuite au sein du groupe. Les temps d'observations et d'échanges en fin de journée seront le moteur pour stimuler son propre instinct et se dépasser soi, apprendre à se critiquer pour aller plus loin et s'auto-évaluer, sans politesse mais avec bienveillance.
>
> Si tous les enfants du monde savent danser, il est bien étrange de croire que certains adultes puissent l'avoir oublié. J'ouvre ce laboratoire de recherche autant aux danseurs avérés, qu'aux jeunes, vieux, femmes, hommes, inclassables, noirs, blancs, jaunes ou même verts, athlétiques ou avec n'importe quel corps, (ou visible ou invisible), n'importe quel handicap... À tous ceux qui ressentent en eux un feu particulier en ébullition à partager, ceux qui sourient devant la beauté du

[306] Entretien #1 avec Alain Platel [renvoi page]

spectacle de nos tentatives humaines désespérées et vaines de communiquer, ceux qui sont assez fous pour offrir en salivant et transpirant!

Niveau: danseurs avancés et tous ceux qui veulent partager, chercher et bouger dans une langage (corporel)

Langue: anglais / français

[Adhésion immédiate/sentiment de reconnaissance.
C'est la méfiance de l'injonction au sens.
La possibilité de chérir les mots dans l'ouverture qu'ils savent déployer quand on (se) donne le temps et l'espace de les écouter.
C'est la force et la violence (chair, carcasse, viande, merde) pour dire la dimension charnelle et concrète du dire. Le mot est chair.
« Parler sera taillé dans manger et chier » (Deleuze/ Guattari/Artaud).
Au cœur de l'indicible : qu'est-ce qui me meut si ce n'est pas cette ultime incapacité à dire ce que je voudrais vraiment dire ?
Essayer, puis rater, essayer encore pour « rater un peu mieux », parce que rien, rien, rien ne suffit jamais ?]

La description des lignes directrices de la recherche que Bérengère souhaite poursuivre fait écho - outre une résonance toute personnelle - aux échanges que j'ai pu avoir avec elle, et qui regardent au premier plan mon travail de recherche : d'une part, partager en les pratiquant les outils techniques de construction du corps qui « fondent » sa danse. D'autre part, l'intrication du travail physique et du travail de la voix chantée et parlée, creuset de réflexion sur une spécificité du travail de Platel, mais aussi de façon plus générale sur la gamme de sensations, perceptions et affects liés à différents usages de la voix dans différents contextes de travail. Enfin, le choix de travailler à partir d'un texte à la thématique de l'indicible, promesse d'une exploration des plis entre l'émotion suscitée par le mot et le fait de le bouger, que ce soit en le prononçant ou non. Je passe donc le pas et écris ma lettre de candidature. Ce n'est pas une évidence : je passe de « l'autre côté », d'une posture d'observation et de discussion à une posture de recherche au plateau, sans formation de danseuse « professionnalisante ». Je doute jusqu'au bout, et si les premières minutes d'atelier font quasi immédiatement s'envoler ces atermoiements, ils disent quand même (bien que ce soit un autre débat) la difficulté d'occuper cette place « entre » pratique et recherche.

A posteriori, en mettant de côté leur impact/apport personnel en termes de formation, d'expériences et d'outils, ces dix jours d'atelier me permettent de mettre en perspective deux éléments qui peuvent générer une matière propre à nourrir le corps de ma thèse. La danse de Bérengère Bodin d'une part : ses outils et ses supports, les imaginaires qu'elle déploie et sa conception du travail d'interprétation ; d'autre part les modes de fonctionnement ou « méthodes » des Ballets C de la B en tant que compagnie. Deux axes de réflexion entrelacés dans ce texte, où j'essaierai de retracer les trajets parcourus pendant ces dix jours en trois stations : recevoir, donner et jouer.

Recevoir, ou un certain sens de l'accueil et de l'être-ensemble

Il est convenu (voire même cliché ?) de décrire les ballets C de la B comme une compagnie humaine et chaleureuse, défendant une certaine éthique dans ses créations mais aussi dans les relations qu'elle tisse avec le monde, que ce soient des relations de travail, de voisinage, d'engagements politiques. « Cette danse s'inscrit dans le monde, et le monde appartient à tous », peut-on toujours lire comme un mantra en page d'accueil du site de la compagnie et sur les documents officiels qui la présentent. On comprend pourtant vite que rien n'est ici histoire de posture ou d'affectation. L'accessibilité des ateliers en est un premier marqueur : 300 euros pour 9 jours de travail soient 45 heures d'atelier brutes, sans compter l'accès à d'autres temps de travail que je décrirai un peu plus loin. À cela s'ajoute le prêt de bicyclettes et la recherche par la compagnie d'un logement à prix modique si besoin est. La générosité logistique saisit alors que je n'ai pas encore posé le pied à Gand.

Accueils et partages

16h00, lundi 2 juillet. Je viens de terminer la première journée de travail avec Bérengère Bodin et les onze autres camarades de mon groupe. Nous descendons ensemble à pied du théâtre Campo jusqu'au site Bijloke où se trouvent les bureaux des Ballets C de la B et le fameux « studio S3 » de la compagnie. C'est là que j'ai observé le processus de création de *nicht schlafen* il y a deux ans. Les locaux des ballets s'intègrent à un site plus vaste : derrière, entre autres, un centre de musique (où démarrera deux jours plus tard le festival de jazz de Gand) et les bâtiments de la KASK School of the Arts (université des arts). Pour la portion du campus qui nous concerne, un petit coin de jardin a été aménagé entre le studio S3 et le bâtiment administratif des Ballets C de la B. Tables et longs bancs en bois, petit comptoir de bar façon paillote et une station d'enceintes, le tout orné de guirlandes à grosses ampoules électriques de couleur.

Les stagiaires se rassemblent dans le S3. Emplois du temps distribués, détails liés aux règles de vie énoncés. Dominique Leblanc-Bolduc raconte l'histoire des Ateliers C de la B et un petit documentaire sur l'histoire de la compagnie est diffusé. Les archives déroulent certaines images assez rares des créations de Platel des années 80, lui-même danse encore sur certaines. Puis s'enchaînent le florilège des créations les plus connues des années 90 et 2000, et s'ajoutent aux créations de Platel celles de Koen Augustijnen, de Sidi Larbi Cherkaoui, Lisi Estaras ou Christine de Smedt. 34 ans d'activité en quinze minutes de film, vertigineux, bigarré et joyeux.

Joke et Kwint de la compagnie Cabinet K, prennent ensuite la parole pour présenter cette quatrième édition des Ateliers C de la B, et chaque intervenant·e est invité·e à dire un petit mot de son projet d'atelier. Enfin se présente Jakob Ampe, musicien et magicien des techniques vocales qui viendra faire travailler chacun des groupes, parfois ensemble, dans le courant de la semaine. Je regarde le tableau imprimé sur la feuille de route distribuée à l'entrée. Le programme est dense : outre nos 45 heures d'atelier, une heure de « warm-down » menée par Isnelle Da Silveira a lieu tous les jours en fin d'après-midi, et toutes les soirées sont occupées : une projection de *tauberbach* est programmée le lendemain, trois « scènes ouvertes » sont proposées pour ceux qui souhaiteraient partager leur travail avec la communauté, une sortie « pique-nique » au lac Blaarmeersen et un « sound-journey »… Pour l'heure, nous pouvons aller récupérer nos vélos et profiter d'un premier repas offert. Nous aurons la possibilité de dîner tous les soirs à cette (délicieuse) enseigne pour 48 euros les 8 repas. Tout ceci pourrait sembler anecdotique et trivial, mais l'attention aux détails et le souci du confort fait la saveur de l'expérience. L'aveu m'en coûte, mais le plus déroutant est peut-être que s'y ajoute une sensation d'absence de verticalité hiérarchique. Ici, pas de principe de supériorité ou de supervision marqué ou visible, que ce soit dans l'équipe des formateurs ou dans l'équipe d'organisation. On reconnait à certain·e·s l'impulsion et la coordination de certains éléments sans qu'ils soient pour autant investi·e·s d'une quelconque autorité ou d'un quelconque pouvoir relatif au déroulé des événements. Pourtant « ça tient » et la cohérence du collectif est là pour dessiner les lignes d'une expérimentation qui se tissera *ensemble.*

L'horizon « laboratoire » : expérimenter ensemble

Bérengère Bodin utilisait dans son texte de présentation le mot « laboratoire » pour nommer son atelier. Je proposerai d'étendre la dénomination à la pensée globale des ateliers. Le terme a une histoire dans le champ du théâtre et de la danse, qui rend son emploi et sa définition toujours périlleuse. Je m'en tiendrai au plus petit dénominateur commun du « labo », qui s'applique joyeusement à l'entreprise dont il est question : un espace-temps de recherche *sur* et/ou *par* des techniques des arts de la scène, délié de tout impératif de production inscrite dans une économie globale du spectacle vivant.

Je l'évoquais, la thématique de l'indicible fédérait la tenue des différents ateliers. Quatre observateurs furent invités à assister aux ateliers. Ellen Stynen, Liesbeth De Clercq, Joris Bruneel et Alain Pringels eurent la mission d'écrire (sur) l'indicible à partir des bribes d'explorations qu'ils auront goûtées. Ils viennent d'horizons disciplinaires différents (respectivement dramaturge, chercheuse en études théâtrales, metteur en scène et danse-thérapeute, psychologue), cette diversité leur donnant une perspective singulière sur le sujet et le travail en tant que tel. La soirée du mardi 10 juillet sera consacrée au partage de leurs traces accompagnées par une série de photographies prises pendant les ateliers. Sans qu'un protocole de recherche au sens académique du terme ne soit défini pour cette démarche, on peut néanmoins souligner que l'expérience des ateliers s'inscrit dès lors au-delà du simple stage de pratique, mais invite à ouvrir la réflexion sur une pensée de et par la pratique. En outre, les impulsions à expérimenter ensemble et de façon transversale seront sensibles tout au long des dix jours de travail. Temps de recherche et d'expérimentation, les ateliers sont un espace où s'essaient des outils, des métissages aussi, tout ceci en concertation. Nous voyons les sept formateurs en réunion tous les soirs, faisant le bilan des journées de travail. L'après-midi du dernier lundi sera d'ailleurs consacrée à 40 minutes d'une expérimentation élaborée par l'équipe. Nous investissons le studio à 48, avec pour seule consigne : « Vous n'avez pas le droit de parler, et vous devrez trouver une action commune. Vous n'avez pas le droit de toucher le contrebassiste qui jouera pour vous ». Sans savoir si les autres groupes avaient eu le même mot d'ordre ou non, l'équipe « Blood, sweat and talk » (du titre de l'atelier de Bérengère Bodin) entre par l'arrière du S3. Les autres groupes sont entrés ou entrent en même temps que nous, chacun par un angle différent du studio. De là nous cherchons à nous accorder, à nous trouver ensemble, sans parler, sous le regard de nos sept formateur·rice·s qui observent avec un intérêt d'ethnologues ce que nous traversons. Leur regard n'est pas prescriptif, il reste suffisamment ouvert pour que nous puissions avoir la latitude de traverser l'expérience qui nous est proposée. Celle-ci n'est pas aisée. Nous constatons à quel point chaque groupe en une semaine de travail s'est constitué par des affinités singulières, des schèmes de mouvement et des façons de se rencontrer qui rendent parfois la cohésion globale difficile à trouver. Plusieurs d'entre nous sont relativement frustrés au sortir de cette exploration, mais ce n'est pas en termes de résultats qu'elle était donnée à vivre : il ne s'agissait ni de réussir ni d'échouer, mais plutôt de proposer et constater comment se déclenchaient perceptions, sensations, émotions. Avec cette prémisse, chaque action, même la plus insignifiante, qui se sera passée dans cet espace-temps a de la valeur, à condition de poser un regard à la fois suffisamment ouvert et acéré sur les affects qui s'y nouent.

Cette envie d'expérimenter et de faire avec les conditions et les hasards de rencontres offertes par les circonstances était aussi palpable dans la façon dont les formateur·rice·s menaient leurs ateliers, insistant sur l'unicité de circonstances spécifiques. « Je ne peux pas prévoir ce que je vais faire. Je sais bien sûr quels sont mes outils, mais je dois inventer en fonction de vous et de comment vous réagissez la façon dont on va continuer » a pu dire Ido Batash aux participants de son groupe. « Je fais ça ce matin, mais je le mettrai peut-être à la poubelle demain, ça dépend aussi de vous. Vous prenez ce dont vous avez besoin, le reste, jetez-le, ne vous encombrez pas avec » nous dit Bérengère Bodin le premier jour de l'atelier. De la même façon les rencontres entre formateur·rice·s, dont celle entre Bérengère Bodin et Jakob Ampe, a ouvert de nouvelles lignes à la recherche inattendues au premier abord. Ainsi, à la fin d'une matinée de travail où le groupe d'Ido Batash et le nôtre avions travaillé ensemble avec Bérengère et Jakob, celle-ci me dit avoir eu l'idée de la dernière expérimentation proposée le matin même. Si c'était un exercice qu'elle fait faire habituellement sans le ressort de la voix, la présence de Jacob et le groupe faisaient que c'était l'endroit parfait pour le tenter ainsi. Tenter et voir ce qui en ressort. « Je ne suis pas professeure moi » rigolent Lisi Estaras et Bérengère Bodin alors que les formateur·rice·s se font largement applaudir le dernier soir. Les ateliers C de la B fonctionnent en effet sur une conception de la transmission plus proche du principe du « maître ignorant »

que d'une pédagogie du sachant. Cela n'a pas été sans générer parfois une certaine frustration, comme celle de ne faire qu'effleurer certaines possibilités sans suffisamment les creuser, revers nécessaire d'une démarche qui tend davantage à créer les conditions d'un milieu d'où puissent émerger des tentatives qu'à imposer le chemin d'une transmission balisée.

Je sens ici l'essai de cultiver la confiance dans ce que le hasard peut produire que j'ai perçue en observation de terrain et dans les discours des danseurs de Platel sur leur expérience du processus de création.

> J'ai développé une forme de confiance, je sais que je ne dois vraiment pas tout préparer ou chercher à tout maîtriser : cela va se passer. Pour avoir discuté avec les gens avec qui j'ai travaillé et qui essaient de continuer ce type de travail seuls, je sais que c'est ce qui leur fait le plus peur. Ils se sentent obligés de tout préparer, et dans ce cas dire qu'ils sont ouverts à ce que les danseurs proposent n'est peut-être souvent pas une vraie réalité, parce qu'ils ont déjà des attentes ou des projets. Je travaille à ne pas avoir peur, à me permettre cela. Si quelqu'un propose quelque chose à laquelle je n'ai jamais pensé, je dis : essayons !

Travailler à « ne pas avoir peur » pour permettre à l'expérience de prendre des chemins de traverse, de se dérouler autrement que prévu, dans un équilibre fragile et constant entre la préparation et la primauté donnée à ce qui se tisse de relations et de hasards : c'est une des dimensions du cadre proposé par l'équipe des Ateliers C de la B qui émane peut-être aussi d'une culture de travail propre à la compagnie, la cultivant et la réinventant dans la tenue de ces ateliers-laboratoires.

Campo : Nieuwpoort 31, Gent

« Entre sueur et salive ».

Nous travaillons à CAMPO, un théâtre en briques situé au 31 Nieuwpoort, juste derrière le centre historique de Gand. Nous disposons du théâtre : une scène de plein-pied avec un gradin d'environ 150 places, deux larges fenêtres en haut de ce gradin et derrière, un espace de loges et douches avec une petite courette. Nous commençons les journées à 10h, prenons une heure de pause à 13h pour finir la journée par deux heures de travail entre 14h et 16h. Le bar du théâtre accueille les thermos de café et nos lunchs y attendent l'heure de break.

Nous étions douze participants venus d'horizons assez différents : Giulia, étudiante en architecture italienne vivant à Bruxelles ; Vincent, danseur et comédien qui n'habite nulle part mais est né à Perpignan ; Wilehlm, danseur et performeur en questionnement post-sortie-d'école venant d'Helsinki ; Camille, chorégraphe et danseuse montréalaise ; Antje, danse-thérapeute allemande ; Shiori, danseuse et performeuse japonaise vivant et travaillant à Berlin ; Jan, photographe puis photographe-danseur gantois ; Olivia, danseuse et chorégraphe de Montréal elle aussi ; Katell, acrobate circassienne venant de Marseille ; Laure, danseuse en devenir parisienne et Louna, tout juste sortie du CNSM de Lyon.

Les débuts de matinée étaient consacrés à un travail physique composé de fragments de training forgés pendant le parcours de danseuse de Bérengère Bodin. L'important pour elle n'était pas de nous transmettre une technique de corps spécifique mais de partager des outils qui l'avaient marquée dans la construction de sa danse. Elle a constamment modifié la nature de ce temps de travail, en fonction du groupe et de ce qu'elle souhaitait développer. Ce temps de travail physique ouvrait sur des explorations plus ludiques qui mettaient en jeu le groupe, souvent *via* des protocoles d'improvisation structurées ou guidées. Les fins de matinée et les après-midi étaient majoritairement consacrées au travail sur la voix et/ou sur le texte, ainsi qu'au passage des « tasks » (principe que j'expliciterai tout à l'heure).

J'ai nommé cette première station « Recevoir », et ai essayé de montrer l'importance des cadres de l'accueil proposés par l'équipe des Ateliers C de la B, du logistique à l'artistique — ces deux dimensions étant étroitement reliées voire s'interpénétrant constamment, l'une permettant le développement de l'autre.

La générosité à l'œuvre dans chaque aspect de l'organisation des ateliers favorise une recherche qui donne sa place à l'expérimentation et au risque parce qu'elle permet très vite l'établissement d'une confiance mutuelle. J'ai eu dès le premier soir le sentiment d'être « importante ». Qu'il fut important pour moi d'être là, bien sûr, mais j'ai vraiment eu la sensation que ma présence allait donner à l'événement que j'étais en train de vivre son unicité et sa valeur, au même titre que la présence de chacun de mes condisciples dans cette communauté rassemblée pour dix jours. Cela semblera sans doute naïf mais c'est un affect qui a conditionné ma façon de m'investir et de m'engager au fur et à mesure de l'atelier. Rétrospectivement, l'expérience complexifie ma lecture du cadre de travail proposé par Platel pendant le processus de création de *nicht schlafen*. J'ai pu y observer des qualités d'accueil et d'attention donnée à chacun relativement similaires, allant de pair avec une rigueur dans la tenue des cadres du travail (horaires, espaces-temps, séparation de la sphère du travail et de la sphère du privé) qui permet le respect de chacun au sein du groupe. La tranquillité (que certains pourraient taxer de dilettantisme) de ces cadres conditionnent pourtant une forme d'engagement total (selon les propos et témoignages que j'ai pu recueillir auprès des danseurs de *nicht schlafen,* que j'ai pu, sur un tout autre plan, expérimenter pour moi-même). Dans le contexte d'un stage, cela ne porte pas à conséquence outre mesure. Dans la perspective de l'analyse d'un processus de création il faut se garder de tomber dans l'angélisme pour être en mesure d'apercevoir *aussi* la part de calcul inhérente à la démarche qui influe sur la qualité de ce que les interprètes vont être à même de proposer. Calcul qui est aussi un art, art de l'attention et du regard.

(Se) donner

J'entrerai ici plus spécifiquement dans la description de l'atelier de Bérengère Bodin et des cadres qu'elles nous a proposés en termes de training et d'explorations. Cette description a deux buts principaux : d'une part poser sur le papier quelques éléments d'analyse de la construction du geste de Bérengère Bodin qui passera par une description-analyse d'éléments choisis du training qu'elle nous a transmis. Je proposerai d'autre part de réfléchir à la façon dont la structure de l'atelier a pu provoquer ceux qui l'ont traversé à (se) donner.

Centrée et alerte

Quelques éléments ici de description des techniques de corps transmises par Bérengère Bodin dans les moments de training et d'échauffement. A posteriori, je dirais qu'elles visent à construire un corps rassemblé et disponible, capable d'une grande écoute proprioceptive tout en restant extrêmement vif et alerte dans son rapport à l'espace et aux autres.

Un des principes du training du matin consistait en une grosse demi-heure d'exercices effectués en cercle et au même rythme pour tous. La série est revenue comme un leitmotiv au fil du workshop : j'en décrirai quelques exercices, mettant l'accent sur certaines indications données par Bérengère qui me semblent importantes.

Avant toute chose Bérengère donne la direction suivante : « je travaille toujours en parallèle depuis le bord externe des pieds ». Et elle ajoute : « j'ai envie de continuer à danser longtemps ». L'indication me donne l'impression d'être en dedans et au début moins stable, surtout du fait d'une ouverture de hanches qui me fait me sentir plutôt à l'aise dans l'en-dehors que dans l'en-dedans. Au fur et à mesure, je sens que l'indication, même si elle perturbe mon organisation posturale, m'aide à créer de l'espace derrière les genoux et à mobiliser davantage mon centre, ce qui sollicite moins les hanches pour stabiliser la station debout et les rend plus mobiles.

Le *centre* : le mot est écrit, il sera le fil rouge du travail physique proposé par Bérengère. Après une série d'étirements de la colonne vertébrale insistant tout particulièrement sur la zone cervicale et la mobilité du sternum, elle propose une série d'exercices autour de la posture pivot de la planche. De ce point de départ, il s'agit d'abord de propulser les deux jambes vers l'avant, passant ainsi en planche renversée, puis vers l'arrière. « Inventez ! » rigole Bérengère devant nos premières tentatives assez peu fluides… Ensuite, depuis

la planche renversée, nous passons en table renversée, genoux pliés, et jouons cette fois à inverser la position du bassin par rapport au pivot des bras. Et encore : coudes repliés à 90° et doigts de pieds ancrés dans le sol, il s'agit d'aller d'avant en arrière en maintenant le tronc et les jambes le plus proche possible du sol sans s'appuyer dessus. J'en passe, le principe est là : sentir et mobiliser le centre pour s'en servir comme pivot pour construire la mobilité.

S'ensuit tout un travail des muscles du dos, sur le ventre : mobiliser le haut du dos seulement pour relever le haut du buste et la tête, relâchant les jambes et les muscles lombaires dans le sol. Dans un deuxième temps solliciter le grand dorsal et les fessiers pour augmenter l'élévation du buste, alors que les jambes décollent du sol à leur tour. Relâcher ensuite le haut du dos dans le sol, en ne maintenant que les jambes dans l'élévation. Refaire ensuite le parcours en sens inverse (jambes seulement, puis jambes + haut du corps, puis haut du corps seulement), en ajoutant au moment de l'extension complète la mobilisation des bras qui vont chercher vers l'arrière puis s'étendent vers l'avant dans une petite couronne.

Dernière étape du travail au sol, une série de passages entre la position assise et la position couchée sur le dos, pris alternativement par l'enroulé du coccyx (flexion) ou par le sternum (extension). Revenus sur les ischions, nous travaillons sur des marches assises (en avant et en arrière), tout en mobilisant bras, bouche et mains pour accompagner le déplacement. Ce dernier exercice met particulièrement l'accent sur la connexion entre les ischions et les talons, et en miroir sur la connexion entre la paume des mains et l'intérieur de la bouche, impliquant dès l'échauffement les muscles du visage.

Une fois debout, nous continuons le travail sur l'axe médian, par l'isolation des sphères (tête, cage, bassin) avec des rotations dans le plan frontal puis horizontal. Ainsi se termine ce rituel en cercle, avec un échauffement des épaules, des bras et des dorsaux : quatre cercles vers l'arrière pris par les épaules, puis par les coudes, puis par les bras, et de retour vers l'avant. Le même schéma sera répété dans un mouvement alternatif (droite/gauche puis gauche/droite), activant de façon rapide mais étonnamment efficace les connexions croisées et le rapport entre centre et périphérie dans les mouvements du haut du corps.

Du cercle on passe ensuite à un travail qui engage davantage le corps dans l'espace. « Je danse avec mon dos » nous dit Bérengère lors du premier jour de l'atelier. Emblématique de ce principe, la série qu'on exécute frontalement sur *I'm waiting for my man* du Velvet Underground. Je m'attarde sur la description de cette série parce qu'elle permet de mettre en lumière certaines des coordinations spécifiques qui font le style de Bérengère Bodin.

La position de base est une petite seconde, très peu ouverte, l'essentiel étant que l'alignement entre les ischions et les talons permette aux appuis de suivre les impulsions données par le dos. Le schéma de l'exercice est simple, il alterne l'exécution de deux motifs répétés à droite puis à gauche, en série de 8, puis 4, 2 et 1. Le premier motif est un balancier pris par l'épaule vers l'avant puis vers l'arrière. Le point d'initiation est l'épaule, mais tout le buste suit et s'organise autour de ce mouvement de va et vient, supporté par la musculature du dos. Le deuxième motif engage tout le bras. Il consiste à aller chercher vers l'arrière avec la main, entraînant une extension de l'épaule, pour ramener l'ensemble du bras vers l'avant dans un trajet circulaire. Bérengère donne l'image de l'élan que l'on prendrait pour lancer quelque chose vers l'avant avec le plus de force possible. Les directions ne sont pas écrites dans l'espace, mais sont prescrites par l'organisation posturale et articulaire de chacun. Bérengère ne montre pas beaucoup, elle indique le principe du geste en insistant sur les points d'initiation du mouvement puis fait la série avec nous, préférant nous faire chercher pour nous même le trajet de ce mouvement de balancier. La simplicité du schéma cache une subtilité rythmique, le deuxième motif prenant un demi-temps de plus pour s'effectuer dans toute son amplitude que le premier. Le dos travaille à plein dans cette ré-organisation perpétuelle autour des deux centres d'initiation du geste, épaule ou bras.

[Densité. Rassemblée, protégée, confortable. Le mouvement de va et vient produit un petit effet de transe. Portée par la musique. Quand l'espace s'ouvre, je dois vite trouver des appuis à l'extérieur.

Le regard. Conserver le goût de la puissance de la densité du premier dans le deuxième.
Puis le plaisir de l'instabilité et du déséquilibre, la suspension fragile du petit décalage musical.
Rester dans la course.
La voix de Lou Reed éraillée. Je cherche mon homme. Je suis boxeuse et lanceuse de poids. Je protège et j'attaque. Sur mes gardes.]

La série est ensuite effectuée une deuxième fois, avec de nouvelles indications. Autour de la cellule de base du premier motif, Bérengère demande d'engager bras, tête et sternum. Il ne s'agit en aucun cas de modifier l'initiation du geste mais bien de le faire gagner en amplitude en laissant les extrémités participer au mouvement. Cela se propage aux appuis : elle invite à chercher un équilibre sur l'appui dans la phase de retrait du balancier vers l'arrière. La mémoire de la première exécution me permet de prendre le risque de l'engagement du buste. Le sternum se tourne alternativement vers la terre et vers le ciel, entraîne l'épaule et irradie dans le bras. Pour le deuxième motif, c'est le même principe d'amplification à partir du noyau qui prévaut : je vais chercher vers l'arrière en prenant le risque de l'équilibre sur la jambe d'appui, et je prolonge la propulsion du bras par le fait de passer complètement sur l'autre pied dans la deuxième phase du balancier. La rapidité de l'alternance demande un fort ancrage et de la précision dans l'amplitude de la base au sol.

Ces deux séries révèlent deux choses propres à l'organisation de Bérengère Bodin dans le mouvement : l'importance du dos pour l'initiation du geste, et la participation des membres périphériques dans le relâchement plus que comme moteurs du geste. Même quand le geste s'inscrit plus visiblement dans l'espace, comme pour le deuxième motif, les points d'initiation restent profondément reliés au centre (c'est ce que produit l'indication du lancer de poids : une mobilisation des dorsaux et du centre dans la mobilité du bras plus que l'inscription de la courbe de la main dans l'espace). Les membres sont toujours « derrière » le centre. Ils participent au geste mais ne le conduisent pas. Il me semble que cette mobilisation spécifique du centre alliée à une organisation articulaire extrêmement mobile signe une danse à la fois rassemblée et désarticulée, faite d'effets d'entraînement et de décalages, qui induit notamment un rapport particulier à l'espace au dessus.

Autre dimension importante pour saisir les « fondamentaux » du geste de Bérengère Bodin : les exercices à l'aveugle. Que ce soit de marcher à l'intérieur d'un cercle constitué des autres participants les yeux fermés, passant des bras de l'un aux bras de l'autre, en avant ou en arrière ; ou bien de trouver l'accord avec un partenaire pour marcher vers (ou foncer sur) lui les yeux fermés, ces dispositifs mettent directement en jeu la proprioception et la confiance en/de l'autre. Deux autres protocoles étaient davantage basés sur l'exploration sensorielle que la privation de la vue permet. Un premier proposait de constituer deux familles dans le groupe. Au bout de trois minutes d'observation, tout le monde fermait les yeux et Bérengère nous répartissait dans l'espace. Le but était alors de retrouver les membres de sa famille et de la reconstituer. Nous n'avions le droit d'ouvrir les yeux que lorsque nous étions sûrs d'être tous ensemble, et nous devions trouver un moyen de communiquer pour pouvoir le faire en même temps. Un deuxième protocole associait le son à cette exploration. Il s'agissait d'abord et pour soi de trouver un son qui nous serait singulier, en propre, puis d'évoluer avec les yeux fermés, dans l'espace. Au fur et à mesure, nous devions trouver des « frères » ou des « sœurs » de son, dont le son présentait des familiarités avec le nôtre, et tenter de constituer des familles de sons de plus en plus grandes. Il nous incombait de trouver une fin au concerto ainsi constitué, suite à quoi nous pouvions à nouveau ouvrir les yeux. Était sensible dans le fait de traverser ces propositions qu'elles permettaient de développer progressivement des états de conscience de soi, des autres et de l'espace singuliers, mettant directement en jeu le fonctionnement chiasmatique de la perception. En outre elles permettaient bien sûr de constituer en très peu de temps un groupe de travail relié par d'autres connaissances de soi que le récit ou l'histoire partagée.

Enfin, les protocoles de partenariat fondaient nombre d'exercices proposés par Bérengère Bodin. Ce pouvait être pour trouver un moteur ou point d'initiation du mouvement plus facilement par l'appui offert par l'autre : un protagoniste est soutenu de chaque côté sous l'aisselle et s'appuie sur les épaules de ses partenaires pour se propulser dans le saut ; ou marche vers l'avant alors que son partenaire lui offre une pression aux hanches ou au sternum, permettant de mieux repérer ses propres points de déséquilibre. Ou encore chuter tout en étant entouré de partenaires, soit qu'ils vous rattrapent et vous replacent au centre du cercle, soit qu'ils fassent office de « mur », vous laissant vous rassembler le plus directement possible autour de votre propre centre. Autre dispositif encore : bouger selon les impulsions données alternativement par deux partenaires, sans ornementer le mouvement, en étant juste dans l'écoute la plus directe possible de l'impulsion donnée. On a pu également explorer tout un travail de poids-contrepoids similaires aux pratiques de contact improvisation, selon trois modalités principales : donner son poids, évoluer ensemble dans l'espace en variant les points de partage du poids, pour finir par la possibilité d'utiliser l'autre pour se hisser à partir de son propre centre (modalité que je n'avais personnellement pas expérimentée lors des quelques cours / stages de contact que j'ai pu prendre). Un dernier inspiré d'un travail de butô : à partir d'un toucher extrêmement précis de mon partenaire je dois trouver comment aller contre ce point de contact dans un trajet rectiligne et en créant le plus d'espace possible entre mon centre et ce point. La consigne oblige à trouver d'autres organisations que celles auxquelles on est habitués par routine et exercice. Mon réflexe, si on touche une de mes vertèbres cervicales alors que mon buste est penché vers l'avant, va être de dérouler ma colonne pour propulser cette vertèbre vers le haut, sans bouger mes appuis. Si je fais cela, je produis un trajet courbe entre mon centre et la vertèbre sollicitée. Je vais donc devoir trouver comment inhiber cette réponse quasi-réflexe pour m'organiser en-dessous de façon à pousser par cette vertèbre de la façon la plus précise et directe possible. Ainsi que le dit Bérengère, l'exercice « ouvre des espaces » de relations (et donc aussi d'imaginaires) entre des segments corporels, des routes qui viennent questionner nos façons de nous mouvoir et de nous agencer dans le mouvement. Le partenariat travaille la contrainte. La présence du corps de l'autre conditionne le champ du geste, que ce soit pour mieux conscientiser ou pour sortir de son champ d'habitudes. Outre la ligne du travail sur le centre qui est de façon assez évidente poursuivie ici, la sensation du poids (le sien, celui de l'autre et les espaces de partage qui existent entre) est tout particulièrement mise en jeu, et avec elle les notions de force et d'ancrage.

J'ai décrit et donné quelques éléments d'analyse des principaux exercices et dispositifs de travail que Bérengère Bodin nous a proposés en termes de travail physique et technique. On voit à quel point la technicité recherchée n'est pas celle relative à la maîtrise d'une qualité de coordination spécifique et estampillée comme une technique de corps. Elle construit néanmoins une certaine corporéité et on y trouve la trace de chemins du geste que semble affectionner la danseuse, notamment cette relation constante de léger décalage entre centre et périphérie ou encore une mobilité du haut du dos et du sternum qui propulse la cage thoracique et la tête vers le ciel. J'y goûte une alternance constante entre abandon et reprise, explosion et maîtrise, jusque dans les plus petits accents. Au fur et à mesure de l'atelier et de l'entraînement, je sens se développer le soutien du trapèze et l'amplitude de la mobilité de mes épaules, mes jambes sont moins sollicitées, elles suivent simplement les impulsions du tronc. Les dispositifs d'expérience à l'aveugle ou en partenariat me permettent d'affûter mes perceptions proprioceptives et d'affiner ma relation à mon propre poids dans la relation à l'autre et à l'espace. C'est une façon de travailler la confiance et le don, encore une fois dans une alternance constante et vive entre abandon et reprise. Jamais il ne s'agit de s'en remettre à, mais de développer une capacité à alterner presque instantanément entre laisser faire et se reprendre. De construire les appuis musculaires et perceptifs qui permettent de se donner toujours un peu plus à l'autre précisément parce que d'autant plus certain et confiant dans sa capacité à revenir à soi. Des qualités qui seront de véritables appuis pour affronter le travail de longue haleine demandé par l'atelier.

Commandes, improvisations structurées, tâches

Fin de matinée du premier jour. Bérengère nous propose l'énoncé suivant : *« qu'est-ce que vous êtes le seul à pouvoir faire avec ce corps unique et fantastique qui est le vôtre ? ».* Nous avons les dix minutes de break pour y songer, et après la pause c'est le « plongeon dans la piscine » : tour à tour, chacun prend le plateau seul, avec une entrée en fond de scène, une arrivée face au public, un temps pour regarder chacun dans les yeux et suite à cela, « présenter » son action. C'est la première « tâche » formellement présentée comme telle. Suite au premier tour de piste elle nous lance : « Qu'en pensez-vous ? ». À la fois soulagée, frustrée, anxieuse et désireuse qu'elle nous demande de passer une seconde fois. Ce qu'elle fait. Dans l'épuisement de l'énoncé se trouvent déjà des choses. Bérengère annonce ensuite que nous travaillerons pendant tout l'atelier selon ce principe des « tâches », soit de questions qui nous sont adressées et auxquelles nous devons répondre par un petit moment performatif. C'est, ajoute-t-elle, la façon dont Alain travaille toujours et que l'on peut ainsi rattacher aux méthodes des Ballets C de la B dans une perspective plus large que celle du seul travail avec la danseuse. Nous partirons donc chaque soir avec une tâche à préparer pour le lendemain (voir la liste ci-dessous).

À bien y réfléchir, le principe à l'œuvre tâches peut s'étendre à d'autres énoncés qui conduisent l'atelier. Le texte de présentation du workshop et cette requête d'apporter avec nous un texte qui « *dégage pour nous une émotion forte* » s'inscrit ainsi dans le même ordre d'idée. De même, le premier contact que nous avons les uns avec les autres, assis en cercle, consiste non seulement à nous présenter brièvement mais aussi à répondre à deux questions posées par Bérengère : « *quel est votre plus grand rêve et quelle est votre plus grande peur ?* ». On peut ainsi dire qu'avant même que le travail d'atelier commence effectivement, le mécanisme même des tâches, son principe intrinsèque est déjà à l'œuvre. Elle invite à une mise en jeu de l'intime en questionnant radicalement ce qui nous touche et nous affecte au premier plan. J'ai retranscrit les énoncés de travail dans la chronologie ci-dessous (ils sont mentionnés le jour où nous les avons présentés). Je les ai regroupés en « commandes », « tâches » et « improvisations structurées ». La notion de commande vient qualifier un énoncé où Bérengère nous demande de proposer quelque chose à partir d'un élément pré-existant (notre texte, un morceau de musique sur lequel nous avons déjà travaillé). Celle d'improvisation structurée désigne l'imbrication des lignes de consignes (simultanées ou successives) qui vont cadrer un temps donné d'improvisation. La notion de tâche est ainsi réservée aux énoncés que Bérengère a nommés comme tels, et qui se sont presque tous déroulés selon le schéma décrit ci-dessus.

Premier jour

#1 - Commande : « Amener un texte qui dégage pour vous une émotion forte (tristesse, joie, dégoût, excitation…) »

#2 - Micro-tâche : « Quel est votre plus grand rêve ? Quelle est votre plus grande peur ? » [pas de préparation, juste se lancer en utilisant uniquement la parole]

#3 - Tâche : « Qu'est-ce que vous êtes le seul à pouvoir faire avec ce corps unique et fantastique qui est le vôtre ? » [deux tours, temps de préparation : un break de quinze minutes]

#4 - Commande : Présenter le texte choisi, avec la possibilité d'utiliser les autres « comme un paysage » [temps de préparation : la pause du déjeuner]

Deuxième jour

#5 - Improvisation structurée : Le « dirty catwalk ». L'espace d'un catwalk (l'espace caractéristique des défilés de mode) est dessiné dans une diagonale du plateau. La consigne est la suivante : d'abord le traverser avec une démarche la plus proche de celle que nous avons au quotidien, puis aller vers ce que serait notre démarche de top-model. Faire évoluer cette démarche de top-model en la laissant être traversée par ce que serait notre propre étrangeté. À partir de ce stade, trouver un moyen d'être en contact les uns avec les autres et terminer ensemble.

#6 - Improvisation structurée : 10 minutes d'utilisation de la voix en groupe (sans musique), puis 10 minutes de danse en groupe (« retrouvez l'énergie du dirty catwalk »), selon ce principe : un danseur est toujours exclu du reste du groupe. S'ensuivent 30' de marche lente dans le silence (pour traverser les 6 mètres du plateau).

#7 - Improvisation structurée : Enchaîner des fragments de nos textes respectifs, en copiant la texture de diction spécifique de la personne qui nous précède.

#8 - Tâche : « Il est 4 heures du matin, dans la rue on voit une fenêtre allumée, c'est la vôtre. Vous ne dormez pas. Que faites-vous ? » [temps de préparation : une nuit]

Troisième jour

#9 - Improvisation structurée : Traverser trois morceaux de musique consécutifs (Gustav Mahler, Richard Wagner et et Alexeï Retinsky, durée totale : 30 minutes). La consigne principale est « être *avec* la musique ». L'image est la suivante : on doit réussir à lui faire *voir* la musique par notre mouvement à une personne qui serait sourde et assise dans le public. À cela s'ajoute : « Qu'est-ce que c'est que la virtuosité pour vous ? Qu'est-ce que c'est que votre virtuosité ? »

#10 - Dispositif du coach : On choisit de poursuivre le travail avec le morceau d'Alexeï Retinsky. La consigne devient : « Burn yourself with the music ». On travaille par demi-groupe : chaque personne a un observateur, chargé de repérer un geste, une attitude, une qualité qu'il aime tout particulièrement chez l'autre et qu'il devra *copier* ou *améliorer* lors de son propre passage sur la musique.

[Pas de tâche : travail avec Jakob Ampe l'après-midi]

Quatrième jour

#11 - Commande : Élaborer du matériel autour de la *joie* pour la musique de Retinsky, le partager par groupes de trois, puis le soumettre au groupe.

#12 - Tâche mixée à une improvisation structurée : Avec le matériau d'une phrase de notre texte, s'exercer techniquement à monter le pitch de la voix dans le registre très aigu. En même temps, proposer la « transformation physique en une personne que l'on détesterait être » [temps de préparation : une nuit].

Cinquième jour

#13 - Improvisation structurée : Poursuite du travail sur la musique d'Alexeï Retinski. La consigne est la suivante : commencer par se projeter dans une version « vieille » de nous-même. Au top musique (le « sunshine ») nous devons avoir évolué et regagné progressivement de la mobilité pour être au maximum de nos capacités et offrir notre plus belle façon de danser possible (ce qui reprend « burn yourself with the music »). Ensuite continuer à rajeunir, pour retrouver nos danses d'adolescent, puis nos mouvements d'enfant, et enfin, dans le silence, s'attacher à disparaître.

#14 - Tâche : « What you are not allowed to do » (temps de préparation : une pause déjeuner).

Sixième jour

#15 - Improvisation structurée : faire un son « uncivilisé » au micro. Venir perturber ce son par une manipulation corporelle, le faire évoluer, en faire un duo.

#16 - Tâche : un solo à partir de vos « best-of » [temps de préparation : une nuit] NB : les « best-of » émanent du groupe : chacun a noté anonymement pour chaque participant une action qu'il a adorée le voir faire et une autre qu'il fantasmerait de le voir faire.

On peut constater que les énoncés des tâches invitent de façon très frontale à un premier mouvement d'introspection. Les questions sont radicalement intimes et ne prétendent jamais s'adresser à qui que ce soit d'autre que nous. Quand bien même on peut éluder ou esquiver le dévoilement (du moins le mesurer) dans l'élaboration des « réponses », la réception de l'énoncé ne va jamais sans un temps d'introspection solitaire assez intense, qui touche en plein cœur du « merdier » (je reprends ici l'expression de l'acteur Nicolas Bouchaud dans un entretien accordé à Keti Irubetagoyena, pour nommer l'endroit de recherche intime auquel il était confronté lorsqu'il travaillait avec le metteur en scène Didier-Georges Gabily).

C'est là qu'une première donnée rythmique entre en jeu. L'accumulation des tâches, et le temps ou délai de préparation de plus en plus court au fil de l'atelier provoque une forme d'épuisement qui provoque le lâcher-prise en court-circuitant les logiques / capacités rationnelles de réponse. Ce qui est présenté au plateau se densifie tout en se clarifiant, se teinte d'un besoin de donner qui ne passe plus, ou moins, par les filtres d'une auto-censure sociale, formelle ou technique. La traversée du vendredi après-midi et de la réponse à la question « *What are you not allowed to do ?* » était à mon sens l'exemplification de ce phénomène. Bérengère nous avait donné la tâche à la fin de la matinée, pour l'après-midi même. Chacun d'entre nous a dépassé ses propres limites au cours de cet après-midi de travail, dans des propositions très structurées scéniquement et extrêmement fortes dans ce qu'elles engageaient.

[*Une jeune femme, torse nu, fouette un jeune homme avec des escalopes de viande crue.*
Elle les lui applique sur le visage. Il étouffe et rit, et la poursuit avec des morceaux de viande qui se décomposent au fur et à mesure.
Une jeune femme arrive, avec une petite tartelette à la framboise. Elle dit « j'ai peur ». Nous regarde. Elle mange la tartelette, s'en met partout. S'étale et l'étale contre le mur. Tête en bas. Elle rit.
Une jeune femme est debout seule sur la scène. Un jeune homme lui tourne autour. Il l'humilie froidement, demande aux autres de l'insulter avec lui.]

[L'énoncé de la tâche fait émerger une série de suggestions que je trouve toutes stéréotypées : vivre, exulter, être en colère, crier, pleurer. Ce que je ne suis pas autorisée à faire, ce que je ne m'autorise pas à faire : vivre pleinement, accepter d'être un corps qui vit ? Trop bavard. Je n'ai pas l'accroche d'une action physique qui ferait fructifier ces suggestions-là.
Je me sens sèche, épuisée. Vidée. Prendre le problème à l'envers : quels contextes ou qui m'empêchent ?
[…]
Une image commence à se former doucement. C'est le cérémonial d'une soutenance de thèse.
Ma soutenance de thèse.
Je me lève, descends au plateau, rien que cette intuition-là. Je vais chercher une chaise, m'assois et commence à m'adresser aux spectateur·rice·s comme s'ils étaient mon jury. Je les remercie d'être venus. Je remercie mes directeurs. Je traduis chaque phrase que je prononce en anglais pour permettre à tous de suivre ce que je suis en train de dire.
Je laisse faire l'empreinte de la question. « Qu'est-ce que tu n'as pas le droit de faire ? », je commence à glisser de la posture académique, qui est en réalité celle de la bonne élève que j'ai pu m'évertuer à être. Je m'effondre sur la chaise, jambes éparpillées. Je m'adresse à eux tous et je détache mes cheveux. « Vous avez lu ma thèse alors ? »
Je ris. Un hoquet gras, qui vient du fond du ventre. Un rire dépoli, cru. Je sens une boule dans mon ventre. Je défais le nœud de mon pantalon de jogging. « J'ai pas préparé grand chose en fait ».
Deuxième hoquet de rire. J'enlève mon pantalon, j'enlève mon t-shirt dans la foulée. Rire gras. Je regarde dans les yeux. « Mais on peut quand même essayer de passer un bon moment maintenant qu'on est tous là ». Je tape des mains sur mes cuisses nues. Je ris. Je regarde vers le ciel. « Ben voilà c'est ça ma thèse !!!! ». Je hurle, pleure et ris en même temps. « Ça va mieux ». C'est la fin de ma

soutenance. Je ramasse mes vêtements et sors du plateau.]

Le training physique autant que l'accumulation des tâches à un rythme toujours aléatoire et soutenu, évidemment la confiance construite à l'intérieur du groupe a permis que je puise dans des ressources que j'avais peu explorées jusqu'alors : une certaine capacité à l'auto-dérision et à l'humour, sans perdre la conscience et la connexion viscérale à ce que j'étais en train de ressentir. Mes actions physiques s'inscrivaient dans le contexte que je créais au fur et à mesure, et la maîtrise de ce cadrage scénique me permettait de lâcher-prise et de laisser affleurer sans crainte une forme de sensibilité. Si j'y réfléchis *a posteriori*, en proposant cette fiction à mes spectateurs, j'ai fait du plateau l'espace de réalisation de mes premières intuitions : juste être un corps qui vit, sans fards, sans vernis, sans prétention ni jeu de rôles, dans un contexte où cela n'a pas cours. Je me suis donné la possibilité d'être libre au plateau en y détricotant les carcans, les attentes et les pressions liées à l'une de mes identités quotidiennes. Le noyau de mon action était le cérémonial universitaire parce qu'il est directement lié à mon histoire, c'est ce qui a fourni le moteur de mes actions, le noyau de chacun de mes gestes. En le transposant à la scène, je me suis donné le frisson de pouvoir le transgresser et le plaisir que j'y ai pris était partie prenante de la relation que j'établissais avec chacun des spectateurs de ma mise à nu (métaphorique et concrète). Je rendais l'histoire nécessaire.

De ces quelques réflexions, je pose l'hypothèse que travailler avec les tâches invite à développer une pratique du scénique, ou ce que j'appellerais une pratique du *jeu* au sens fondamental de se mettre en jeu (et non se mettre en scène). Je m'explique. Pour Bérengère, dans l'espace-temps de nos propositions, le plateau est l'espace du possible, l'espace où peuvent se matérialiser nos délires et fantasmes les plus intimes si tant est que l'on trouve le moyen de répondre à l'énoncé d'une façon qui nous est propre et singulière. Si on y réfléchit, les cadres donnés par les énoncés sont vertigineusement ouverts. Une des conséquences de cette ouverture est qu'il est impossible d'y répondre autrement qu'en étant très spécifique par rapport à sa propre expérience de la vie. Cela demande déjà d'accepter de puiser dans des ressources affectives intimes. Mais ce n'est que la première partie du chemin : il ne s'agit pas seulement de se raconter. La situation théâtrale reste l'horizon premier de la tâche (théâtrale au sens étymologique du mot, soit la relation entre un regardé et un regardant). Élaborer une proposition scénique demande dès lors un acte de *traduction*, de transposition de ce noyau intime *pour* la scène, ou pour le dire autrement, pour en faire une action (qui elle-même se compose d'une série de gestes et d'actions fragmentées) qui soit efficace scéniquement. Cette efficacité n'est pas une virtuosité de l'exécution au sens traditionnel du terme. J'identifie trois paramètres principaux qui permettraient de la circonscrire. Premièrement, la conscience de la relation à l'audience et l'instauration d'une d'adresse claire (et qu'importe le type d'adresse pourvu qu'il soit assumé, tout comme ses évolutions éventuelles). Deuxièmement, la maîtrise de l'espace et du temps de l'action. Elle relève à la fois d'un savoir-sentir proprioceptif qui permet de construire des lignes spatiales qui déterminent un espace imaginaire clair et partagé entre le performeur et le public ; d'une écoute musicale du temps qui se construit au fur et à mesure de la proposition, impliquant à la fois de sentir l'attention du public et de modeler la rythmicité de sa propre action relativement à ce qui s'est déjà déroulé. Enfin, cette maîtrise n'est rien si elle ne sert pas de support à un vrai lâcher-prise, si elle n'est pas le tremplin pour prendre le risque de l'ouverture à ce qui vient (soit à être traversé par des impulsions, des gestes, des réactions qu'on n'aurait jamais imaginées ou peut-être même osées dans un autre contexte).

Aussi, le principe-même des tâches allié à leur démultiplication tout au long de l'atelier produit un effet d'entraînement au sens de lâcher-prise *et* de développement de certaines capacités. C'est pourquoi je le nomme entraînement au *jeu* dans un sens générique et vaste de mise en jeu de l'interprète par lui-même, soit d'exercice de ses capacités à partir d'un noyau très spécifique de sa vie (son secret, pour appeler ça ainsi) à traduire scéniquement ses visions sous le regard de l'autre et *pour* l'autre.

Une dialectique similaire est à l'œuvre dans le travail sur/avec la musique. Nous commençons cette recherche spécifique le troisième jour d'atelier. En guise de première exploration, après l'échauffement, nous travaillons sur trois morceaux de musique : le 3e mouvement de la première Symphonie de Mahler, le prélude de *Tristan et Yseult* de Wagner et le *Salve Regina* du compositeur russe Alexeï Retinsky. La consigne

de base pour cette exploration est de traduire la musique par le mouvement en se laissant imprégner par les différentes qualités dynamiques des morceaux. Bérengère précise : « S'il y a une personne sourde dans le public, vous devez lui faire voir la musique ». À cela s'ajoute un autre énoncé, proche en soi d'une tâche : « Je voudrais que vous pensiez à ce que c'est que votre virtuosité, à ce que c'est que la virtuosité pour vous ». Nous approfondissons ensuite le travail en nous concentrant sur le morceau *Salve Regina*. L'énoncé de la consigne évolue et passe à : « Burn yourself with the music ».

[Me brûler moi-même avec la musique. Je cherche à me fondre dans ses vibrations. À m'oublier, à passer derrière elle. À passer derrière mon geste. Je me dissous dans les modulations et les trilles des voix de soprano. Les percussions me saisissent au bas-ventre. Jusqu'où mes gestes peuvent aller pour traduire ça ? Je me pousse dans mes retranchements : c'est ma virtuosité. Ce que mon corps sait faire je le rends comme on rendrait les armes. Mes hanches s'ouvrent et crient. Mon pied à ma tête furieux. Mon dos renversé en arrière, mes cheveux effleurent le sol. Je vais vite, vite, vite, les vibrations me demandent de la vitesse. Je m'étourdis. Mes mains vers l'avant, je tremble, je répète les oiseaux qui passent devant mes yeux. Je ris et j'explose même si j'ai peur de me casser. Je finis épuisée, au sol, les paumes ouvertes vers le ciel et front au sol, prosternée, abandonnée.]

Pour moi, la double consigne de « faire voir la musique » puis de « brûler avec la musique » agit exactement de la même façon que les énoncés des tâches, à ceci près que la forme de la traduction n'est pas là même. La musique est mon partenaire et amenuise la relation d'adresse : même si je danse pour faire voir la musique, mon attention est davantage portée à la façon dont je peux au mieux faire exister l'affect qui me traverse par mes gestes que sur la relation que j'établis avec celui qui me regarde et que j'oublie dans une certaine mesure. Au bout d'un moment, rien n'existe que cette objectif de me faire oublier pour ne faire voir que la musique, que la rencontre entre la musique et ma corporéité. De la même façon que pour les tâches, je dois accepter pour ça de reconnaitre et de laisser exister la façon dont chaque instant de cette musique existe à travers ce corps-là et son histoire. C'est ce qui prime sur toute préoccupation de technique ou de style de mouvement. La technicité propre de ce corps-là lui permet de suivre jusqu'à un certain point les impulsions de la musique devenue maîtresse. Ce qui importe n'est pas le saut, c'est l'impulsion qui me fait sauter. Le plaisir de sentir le corps répondre, de sentir la puissance qu'il contient si je laisse la musique prendre les commandes est proche de l'ivresse ou de la transe. Je m'abîme dans le son. À l'inverse je peux être frustrée de sentir que je ne peux pas aller au bout de certaines de mes impulsions. Je cherche alors des transpositions, des adaptations à mes propres capacités. Je sais en partie faire ça parce que cet exercice de traduction plastique instantanée, le plus directe possible et par le mouvement a constitué la base de mon apprentissage du jeu en tant qu'elle était une métaphore concrète du travail de fond de l'acteur (selon la conception de l'école où j'ai été formée) : laisser exister et transparaître tout ce qui affecte une corporéité (que ce soit une chanson, un son, un texte, une situation…). La tâche ne m'est pas donc pas totalement inconnue. Par contre la question sur la virtuosité me hante, me pousse physiquement dans mes retranchements parce qu'elle me met au défi de faire exister ce qui me traverse le plus intensément possible, avec le plus d'amplitude possible (pas forcément en termes de mouvement, mais en tous cas en termes de vibration). « There is a motion here I can follow », dit Bérengère lors d'une séance de retours. Cette formulation synthétise pour moi sa recherche, la sensibilité qui l'anime et qu'elle cherche avec nous. Spectatrice, ce qu'elle cherche n'est pas la forme mais l'impulsion, l'éclat qui lui fera suivre quelqu'un dans le mouvement qu'il est en train de construire.

La temporalité et la rythmicité du workshop provoque et cadre donc en même temps ce don total de soi, à la fois épuisant et extrêmement jouissif. Le regard de Bérengère accompagne chacun vers une forme de dépassement de ses propres limites. Elle semble absorber impressions, images et sensations provoquées par chacune de nos propositions, chacune de nos improvisations, comme si elle cherchait à les digérer, à nous comprendre en même temps qu'à les retenir. La douceur et la bienveillance ici vont de pair avec l'exigence, et j'en suis encore une fois perturbée. Je me pose la question : d'où vient l'exigence ? Je fais d'abord l'hypothèse d'un investissement affectif de ma part. Peut-être que le fait de travailler dans ce contexte, sous le regard d'une danseuse que j'ai vu travailler et dont j'admire profondément la recherche m'exhorte d'autant plus à donner ? Mais cela ne tient pas, car je sens chez tous un investissement égal malgré les difficultés ou les doutes qui parfois émergent. L'équilibre est fragile, ça pourrait, objectivement, ne pas fonctionner du tout. Mais au contraire, chacun cherche et se cherche au fur et à mesure de ces propositions qui nous dépouillent autant qu'elles nous enrichissent. À quoi tient l'alchimie des tâches ? La puissance des énoncés est certaine, j'ai tenté de le montrer ci-dessus. Certains thèmes de recherche de Platel s'y retrouvent d'ailleurs : la plus grande peur était au centre d'une discussion au cours de la création de *Tauberbach*, la « virtuosité » était l'une des lignes qui sous-tend l'improvisation finale de *Nicht schlafen.* Des questions abyssales qui mettent face au mur, qui obligent à chercher le noyau intime de l'action.

> *[Immense désir de plateau. Couple liberté / responsabilité qui s'est tissé au fur et à mesure du workshop. Ne pas DEVOIR se dépasser pour l'autre, mais en avoir ENVIE. Pas de questions personnelles ou techniques à régler avant de songer pouvoir poser le pied sur un plateau. Quels sont mes outils pour venir offrir mes questions à ceux qui me regardent ? Que suis-je capable de faire sur un plateau ? Quelle adresse je cherche à construire ?]*

Intégrer / utiliser, regarder / discuter

Un dernier point de commentaire sur l'atelier portera sur l'intrication des différents temps de travail dans l'élaboration d'une matière / culture commune au groupe, entendue à la fois comme base d'outils techniques et comme corpus de références. Un premier exemple est le travail autour de la tâche « transformez-vous en une personne que vous détesteriez être ». Cet après-midi là avait été consacré à l'exploration d'un travail technique sur la voix avec Jakob Ampe. Il nous avait notamment donné des outils pour placer notre voix dans son registre medium, aigu, falsetto et sur-aigu. Nous avions chacun exploré à partir de quelques phrases de nos textes personnels ces différents registres vocaux et les affects qui y étaient associés. Forts de ces nouveaux outils techniques, Bérengère et Jakob nous ont proposé de mixer deux éléments : la répétition de notre fragment de texte, du medium au sur-aigu, et la transformation que nous avions envisagée comme partition corporelle. Ainsi, nous avons chacun improvisé une performance avec ces deux lignes de fond. Le fait de combiner les deux consignes pouvait avoir un côté frustrant, mais selon moi elle a aussi ouvert d'autres possibles. D'une part elle nous a mis dans l'urgence de re-mobiliser des outils techniques fraichement acquis, facilitant leur intégration à notre « boîte à outils » personnelle. D'autre part, elle a aussi agi comme un court-circuit : nous obligeant à porter l'attention sur deux éléments de consigne très précis, elle impliquait de trouver de nouveaux agencements, de nouvelles lignes de circulation, déplaçant aussi la recherche d'une cohérence logique et rationnelle de l'action. La coexistence de l'élément texte + la consigne des registres vocaux + la tâche de la transformation physique provoquait l'incohérence et produisait des rencontres inattendues, ouvrant des possibles. Je reviendrai sur cette idée de ne pas chercher à tout prix les « ponts » dans le développement consacré au montage, car on touche ici à une donnée fondamentale de l'état de présence ou de l'état de jeu, l'idée étant juste de souligner pour l'heure combien la stimulation à

intégrer les éléments et outils transmis passait par la proposition de dispositifs d'exploration, parfois tout aussi expérimentaux pour les enseignants que pour les participants.

Autre exemple : l'enchâssement des tâches et des lignes directrices à partir d'une même base de travail. L'exemple le plus parlant est le travail avec le Retinsky. J'ai donné les premières indications qui ont guidé cette exploration au moment de la découverte de la musique. Au fur et à mesure se sont ajoutées des indications qui visaient à creuser et complexifier notre relation à la musique. Bérengère nous a d'abord proposé une trame de qualités dynamiques s'inscrivant dans la structure du morceau. Nous devions trouver un continuum entre le fait d'avoir une mobilité réduite, celle de la « personne âgée que nous serions » au début du morceau, pour arriver au maximum de la mobilité du corps qui est le nôtre aujourd'hui au moment de ce que nous appelions le « sunshine ». Suite à ce moment d'exultation de nos pleines capacités physiques, nous devions progressivement retrouver nos façons de danser d'adolescent·e·s puis d'enfants. Dans le silence suivant la fin du morceau, nous devions nous efforcer de trouver le moyen de disparaître. S'est ajoutée à cela la commande de travailler à l'élaboration d'un matériel (que ce soit de l'ordre d'une écriture ou d'une idée à mettre en œuvre) autour de l'idée de « joie » en relation avec cette musique. Nous avons d'abord eu un temps de recherche solitaire, puis nous devions partager ce que nous avions élaboré par groupes de trois ou de quatre, et présenter les fruits de cette mise en commun à l'ensemble du groupe. Le fait de creuser par ces consignes multiples le rapport au même morceau a permis d'en goûter davantage les différentes nuances, les différents aspects. Loin de s'annuler les unes les autres, l'accumulation d'indication permettait d'approfondir et de complexifier la relation de mon mouvement à ce morceau, de la faire évoluer et de la densifier. On peut noter que chacune de ces propositions cadrait différemment la notion d'improvisation et structurait la recherche par différents angles : d'abord une exploration des possibles gestuels en relation avec la musique selon un principe d'improvisation « libre » ; ensuite ce même principe filtré ou cadré par une thématique (la joie) au service d'une écriture par la suite (ce qu'elle nomme la recherche de matériel) ; et enfin l'indication d'une trame temporelle et narrative dont les étapes influent directement sur les qualités dynamiques développées. Les découvertes apportées par chacune des explorations se nourrissaient les unes les autres et se contredisaient aussi, produisant des arcs de tension, par exemple quand mon corps de vieille femme oublieuse ne pouvait pas répondre à l'intensité de la musique qui le traversait.

« Pourquoi et pour qui vous montez sur scène ? » nous demande Bérengère à la fin de la journée du vendredi. Elle initie alors le rituel qui signe le terme et parfois le début de chaque journée de travail : le cercle de discussion. Dans son discours, l'habitude est aussi héritée du processus de travail « à la Platel ». C'est un moment de notes, où elle peut nous faire des retours sur les propositions qu'elle a vues, mais surtout de parole pour chacun d'entre nous, et elle est particulièrement vigilante au fait que la parole circule et que chacun trouve l'espace de s'exprimer face aux autres. Elle ajoute qu'il n'est pas question de trouver un consensus ou un compromis sur lequel tout le monde tomberait d'accord, bien au contraire. La richesse pour elle de ces temps de discussion réside dans le fait d'apprendre à écouter l'autre, en acceptant parfois de ne pas le comprendre. À trouver le moteur qui fait qu'une position est importante pour nous à défendre, et la façon de le formuler qui permette de se faire comprendre du groupe. À ces temps de discussion s'ajoutent aussi le partage d'une matière. Un matin, nous commençons la journée par regarder ensemble une vidéo retraçant l'expérimentation d'une professeure des écoles aux États-Unis. Le principe est simple : elle décrète en arrivant en classe un matin que les élèves ayant les yeux bleus sont meilleurs que les autres et de ce fait ont dès lors un certain nombre de privilèges. Le lendemain elle inverse la proposition. L'expérimentation questionne non seulement les attitudes discriminantes et ségrégationnistes, mais aussi le pouvoir de l'autorité et de la hiérarchie. Bérengère nous fait également visionner des vidéos du chef d'orchestre Téodor Kurrentiz, connu et impressionnant par sa façon de diriger en dansant véritablement devant l'orchestre. L'exemple est parlant pour continuer à questionner la relation de nécessité entre émotion, geste et musique. Enfin, l'extrait d'une vidéo montrant une pianiste qui réalise alors que l'orchestre se met à jouer qu'elle n'a pas travaillé le bon concerto. La décomposition de son visage, les signes qu'elle fait au chef d'orchestre, la détermination de sa posture quand elle se lance, en totale improvisation, dans l'exécution d'un morceau qu'elle n'a pas revu et dont elle n'a pas la partition, est bouleversante et vient prolonger les propos de Bérengère quand elle nous parle de ces instants d'incertitude au début ou à la fin des propositions, ces moments où quelque chose lâche

dans la présence quand bien même celui qui regarde n'est pas tout à fait sûr qu'il ait fini ou pas l'action scénique dans laquelle il était engagé. Ces moments de flottement l'intéressent tout particulièrement pour la part de vulnérabilité qu'ils révèlent.

Je dirais qu'au fil de ces discussions, de ces références partagées, et bien sûr par le fait de passer autant de temps à se regarder les uns et les autres, à nous découvrir par le plateau (Shiori Tada dira qu'elle avait la sensation de ne pas avoir besoin de discuter avec nous pour nous connaitre tellement la richesse de nous regarder les uns les autres dans des exercices aussi engageants permettait d'accéder très vite à une connaissance intuitive de la personne), nous avons construit une culture commune. Le dispositif des cadeaux, le vendredi soir, est venu cristalliser ce processus sous-jacent : chacun devait écrire à chaque participant un geste, une action, une qualité qu'il appréciait chez elle ou lui, et un geste, une action qu'il adorerait voir cette personne exécuter. Nous devions, à partir de ce best-of ainsi récolté, créer un « solo best-of » pour le jour suivant. Ainsi, c'est vraiment par le maillage, le partage et le tissage de ce que nous avions tous donné et reçu que s'est petit à petit élaborée une matière, qui a pris forme dans la composition que nous a proposé Bérengère comme expérimentation finale à performer le dernier jour de l'atelier, au moment de la restitution collective.

Performer

Donner « à voir »

Dans l'écrit qu'il consacre à notre atelier avec Bérengère, Joris Bruneel articule son propos autour de ce qu'il nomme « le besoin d'être vu ». Il écrit :

> Plus que l'acte de se regarder les uns les autres — qui relève du hasard et de l'instant — le simple fait "d'être vu" comble un besoin essentiel pour "l'être humain". Le fait d'être remarqué au sein d'un groupe de personnes qui s'arrêtent quelle que soient l'action qu'ils étaient en train de faire pour vous donner leur temps et leur espace est plutôt flatteur ! L'attention continue et exclusive du groupe à celui qui s'expose dans son unicité lui permet de se sentir important.

Il met le doigt sur une dialectique fondamentale de l'atelier : s'exposer et donner à l'autre son attention (personnelle et collective). Son parcours de danseur puis de danse-thérapeute explique sans doute l'ouverture de son propos. En plaçant l'expérience du fait « d'être regardé » au rang de besoin essentiel pour tout être humain, il souligne l'universalité de la posture de celui qui se donne à voir. L'attention qui nous est portée lorsqu'on prend l'espace et que l'on crée les conditions d'être regardé provoque une sensation particulière. Bruneel la renvoie au sentiment positif de se sentir « important », car reconnu, pris en considération par le groupe, la communauté — en tous cas, dans ce contexte précis. Cette sensation, presqu'un différentiel énergétique, est de fait intrinsèque au performeur des arts de la scène. Bérengère va jusqu'à dire qu'entraîner cette capacité à être regardé est le cœur du travail, outre toute question de technicité. Elle questionne d'ailleurs la notion, proposant de voir la technique comme la maîtrise du performeur à user des outils qu'il a pour mettre en scène son fantasme (traduire dans l'espace ses visions) plutôt que le degré de virtuosité avec lesquels il manie ces outils. Là où la remarque de Bruneel me met en pensée, c'est précisément en ce qu'il pointe le plaisir lié au fait de capter l'attention, la jouissance des regards. De Stanislavski à Grotowski, certaines théories du jeu de l'acteur ont décrit ce plaisir intrinsèque en termes de danger : danger du cabotinage d'un acteur « prostitué » au goût du public car en recherche avant toute chose et pour son bénéfice personnel (c'est-à-dire au détriment du théâtre comme une entreprise qui le dépasse) de plaire à ceux dont il capte l'attention. Néanmoins, capter l'attention ne veut pas toujours dire faire en sorte de plaire à ceux qui vous l'accordent. Et le sentiment d'importance, de plaisir voire de joie inhérent à conserver sur soi cette attention n'est pas contradictoire avec le don, peut-être même lui est-il

consubstantiel. Au fil de l'atelier, nombre de dispositifs ont mis en jeu ce regard, cette dialectique entre groupe et individu, multipliant les expériences d'être sous le feu des regards des autres mais aussi celles de continuer à donner sa propre attention, dans une logique de partenariat mutuel. L'exercice du « victime/ leader » est à ce sens l'un des plus parlants. Le groupe devait à partir d'une marche dans l'espace progressivement désigner une « victime » par le seul jeu des regards. Une fois que la « victime » se sentait regardée par tous, elle s'arrêtait. Alors le groupe s'arrêtait également. Alors la « victime » s'échappait de l'espace formé par le groupe et allait choisir un autre lieu de l'espace, seule face au groupe. Une fois qu'elle s'était séparée, le groupe en se concertant sans se parler, devait collectivement lui offrir un « cadeau ». Porté, chatouilles, massages, haie d'honneurs, chansons… le dispositif se répétait jusqu'à ce que chacun ait reçu un cadeau de la part du groupe. La confiance développée au cœur de ces dispositifs se prolongeait jusque dans l'attention donnée par chacun aux performances des tâches de ses partenaires. Exercice du regard, pratique de la sensibilité et de l'attention mutuelle, c'est le ressort qui permettait aussi la constitution d'un sentiment collectif au sein d'un groupe de personnes qui se rencontraient pour la première fois. Une pratique épuisante (tout autant que le travail physique) en ce qu'elle engage la capacité à saisir ce qui est en train d'advenir, à s'oublier pour accueillir l'autre et ses propositions, sans forcément les comprendre, encore une fois. Fatigue qui fait quelque part écho avec ce que Platel dit de sa propre nécessité d'être en état d'éveil et d'attention aux moindres détails de ce qui se passe entre les danseurs dans les premières semaines d'un processus de création.

Monter, refaire et circuler

Le lundi 9 juillet, Bérengère arrive le matin en studio avec deux pancartes en carton. Elle y a inscrit une composition globale pour un montage des 20 minutes de présentation de l'atelier qui auront lieu le mercredi. Il s'agit d'une composition de différents fragments de propositions combinés, montés et intégrés dans quatre principaux tableaux. Le premier, sur l'extrait du 3ème mouvement de la première symphonie de Mahler, se compose progressivement par entrées successives, où chacun arrive avec son univers, son rythme, son image. Ensuite, une série de petites cellules : « THÈSE + lipstick » y prend place parallèlement au « GÂTEAU » de Louna et à « Camille + escalope Vincent », le tout finissant par « cigarette + Jan + silence ». Je n'ai pas pris de photographie de ces pancartes, je n'en ai pas eu l'envie malgré l'émotion d'y lire ainsi éparpillés et agrémentés de petits dessins les moments que nous avions traversés ensemble jusqu'ici. Était proposé ensuite un enchaînement sur le morceau de Retinsky avec la tâche des « old-to-young » et une répartition par duos ou trios, chacun ayant pour objectif d'explorer des qualités dynamiques spécifiques. Enfin, alors que chacun d'entre nous s'attacherait à disparaître, Katell reprendrait un fragment de solo intitulé « NEXT ».

On entre alors dans une autre phase de travail : il s'agit de re-faire, dans un montage qui oblige à la combinaison, au ré-agencement. Il y a une certaine frustration, des deux côtés (celui de Bérengère comme celui des participants), à s'arrêter dans l'exploration, d'autant que certaines pistes ont été abandonnées ou insuffisamment goûtées. Par exemple ce désir d'explorer les contradictions possibles entre le sens de ce qui est dit et la façon de le dire pour fuir la double intention. Néanmoins, le choix de composer quelque chose et non d'arriver pour proposer une improvisation sur 20 minutes (et il aurait été possible de le faire), était important aux yeux de Bérengère. Personnellement, je n'avais pas à me plaindre de ce que j'avais à défendre dans cette proposition de montage et étais heureuse de goûter à ce processus de travail qui consiste à non plus explorer et toucher au jaillissement de propositions qui semblent alors couler de source, mais bien à retrouver et déplacer les lignes de ce que j'avais été amenée à donner dans un autre contexte.

Une indication récurrente dans ce travail de montage fut de ne pas toujours chercher à créer des ponts entre les différentes actions qui composaient le montage. Chercher la transition « cut » et non la cohérence organique qui lierait un état à l'autre, une partie à une autre. Indication intéressante à commenter à au moins deux égards. Elle souligne déjà que notre tendance naturelle à tous était de chercher une forme de cohérence interne à notre parcours au sein du montage. Or, si elle nous apparaissait nécessaire depuis l'intérieur, elle ne l'était visiblement pas depuis l'extérieur, voire même : elle nuisait au montage lui-même

en lissant les différences et les aspérités entre les différentes parties de la proposition. Ainsi il était dans certains cas plus intéressant voire nécessaire de voir un changement d'état brut et sans raison apparente que de sentir l'amorce d'une transition graduelle d'un état à l'autre. De ce premier constat, on peut dire dans un second temps que ce travail rythmique de « montage cut » est fondateur pour le mode de présence global recherché dans cette petite performance. Pour le performeur d'une situation à une autre sans passerelles exige une mémoire extrêmement précise des éléments qui supportent chacun des moments isolés de la performance et une capacité à les convoquer instantanément. Aucune demi-mesure possible : pour que la rupture marche, il faut s'y engager pleinement. C'est un état de jeu sans filet. Dernière remarque : alors que la recherche d'une cohérence interne va intuitivement dans le sens de donner un maximum de fluidité et d'organicité dans l'action, le travail induit par la rupture force à la mise en tension et à la contradiction, ce qui donne une dimension complexe à l'action et la rapproche de nos comportements quotidiens. Cela la rend scéniquement efficace parce qu'alors elle souligne cette dimension contradictoire et erratique de la majeure partie des comportements humains. C'est une part d'humanité qu'on touche quand on travaille le cut parce que cela touche précisément à l'incohérence fondamentale de l'être, à la beauté de l'irrationalité qui en découle. Que cette dimension me soit apparue dans la phase du montage des actions sous le regard de la chorégraphe / metteuse en scène me pose question (pistes à approfondir, que j'énoncerai simplement ici) : est-ce que c'est un niveau de jeu que le performeur peut atteindre seul ? Est-ce que la direction d'acteur n'est pas précisément de rompre la cohérence du système que l'acteur met en place pour lui-même, de créer des accidents à l'intérieur de l'imaginaire qu'il est en train de développer ?

Je raconterai pour conclure mon expérience de reprise du « solo de la thèse » et de l'élaboration d'un duo avec Louna, ma partenaire pour l'improvisation sur le morceau de Retinsky. La reprise de la soutenance de thèse impliquait déjà deux modifications dans l'écriture : je n'aurai pas de chaise et je devais combiner la soutenance et un jeu avec un bâton de rouge à lèvres qui venait d'une autre de mes propositions. L'absence de chaise impliquait que je retrouve tout en restant debout l'équivalent de l'effondrement postural qu'elle me permettait, puisque c'était de cet éparpillement du centre que je trouvais la juste texture du rire qui venait petit à petit entrecouper mes phrases. Le rouge à lèvres impliquait davantage un travail rythmique : il fallait trouver dans le déroulé du texte le moment juste pour aller le chercher, le moment juste pour commencer à l'appliquer sur mes lèvres et le moment juste pour arrêter l'action. Bérengère m'a également demandé si je me sentais de taille à enlever à nouveau mes vêtements, ce que j'ai fait puisque le fait de me déshabiller faisait sens dans le propos de la performance (« se retrouver à nu, nue comme un ver, sans rien d'autre que soi : c'est ça ma thèse ») mais aussi dans l'état de jeu que cela provoquait en moi d'avoir à traverser cette action-là, dans le contexte du showing (c'est-à-dire devant un public composé des participants mais aussi d'artistes qui me connaissent en tant que chercheuse principalement et que j'admire énormément). J'ai eu l'occasion de répéter trois ou quatre fois en tout et pour tout la nouvelle combinaison des actions. Les retours que j'ai eus de la part de Bérengère et Jakob étaient surtout d'ordre rythmique et concernaient l'alternance des langues entre français et anglais, et la montée progressive du rire. J'avais tendance à réduire de beaucoup le texte, ce qui faussait la montée dynamique du rire et empêchait la jonction entre ce que faisait Louna à côté de moi et ma propre progression. De fait, c'est sans doute dans la ré-improvisation du texte que j'ai eu le plus de mal à trouver mes marques. Je n'arrivais pas à écrire précisément un texte que j'aurais pu apprendre, mais j'avais peur des ambiguïtés du langage dans ce moment-là d'improvisation. Je ne voulais pas sortir d'une forme de réalité pour faire rire. Je tenais à garder l'ambivalence entre une entreprise qui me semble tout à la fois belle et dérisoire, capitale et inutile, me faisant grandir et m'empêchant d'aller vers ce que j'ai réellement envie de faire et ce tout à la fois. Je ne voulais pas accuser, je souhaitais conserver le focus sur l'état de perte et de désœuvrement de cette femme qui ne sait plus gérer ce monstre qu'elle a elle-même créé, en quelque sorte. Or, le langage me faisait peur en situation de re-performer ce morceau : je sentais que je pouvais aller facilement vers la tentation de faire rire *de* en me plaçant dans une posture de *victime.*

Partager

Suite au partage du mercredi 11 juillet, forte des sensations que j'ai traversées et des feed-backs que nous nous sommes donnés entre nous et que nous avons reçus des autres, quelques impressions et observations. Je n'insisterai pas davantage sur l'accueil et l'atmosphère bienveillante créée par l'accueil aux ateliers C de la B. Ce fut sensible jusque dans cette session de partage, où pourtant chacun des groupes pouvait sentir la pression d'une forme de « résultat » à se montrer devant les autres. Tous avons senti ou constaté que le travail que nous avions présenté s'inscrivait dans une autre veine que les autres. Plus performative peut-être, moins liée au mouvement, et davantage axée sur la composition de tableaux que sur le partage d'une qualité dynamique spécifique. Ce que nous avons présenté était extrêmement fragile, mais tirait aussi sa force de cette fragilité. De cet aléatoire et de la tension qui pouvait exister à ouvrir notre espace à un autre public. C'était une expérience encore autre de la performance et du don.

L'indicible : ce qui ne peut pas être dit. Ce qui continue à exister quand le langage fait défaut. Ne peut plus assumer ses fonctions. Quand la complexité des affects qui tissent un corps existe à même sa peau. Le mercredi 11 juillet, j'étais sidérée de l'air de famille qui se dégageait de la proposition de chacun des groupes, pourtant si différents dans les axes mis en avant dans le travail. Comme une toile de fond aux ramifications d'une recherche à la fois personnelle et collective. En ce qui me concerne, je dirais que le principe des tâches et le travail avec la musique étaient deux des principaux axes traversés avec Bérengère qui venaient en ligne directe de son expérience avec Alain Platel. J'y ajouterais la confiance envers ce qui peut éclore et l'amour des êtres. Ces dix jours d'atelier m'ont mise à l'épreuve, physiquement et affectivement. J'y ai réalisé que nombre des outils que j'avais développés à l'école du jeu me servaient directement dans ce travail. Je garde de cette expérience le goût du dépassement par la joie et de l'exigence douce. Pas moins intense, mais douce.

ANALYSE ET NOTATION D'UN FRAGMENT DU SOLO : *IT'S GOING TO GET WORSE AND WORSE AND WORSE, MY FRIEND.*

Je reproduis ici la partition en cinétographie d'un fragment de la pièce *It's going to get worse and worse and worse, my friend,* ainsi que le texte d'analyse de la pièce qui l'accompagnait. Grâce à ce travail, j'ai pu goûter au geste de Gruwez, qu'il m'a fallu intégrer de façon à pouvoir le noter et ce fut également l'occasion d'analyser de façon plus approfondie les techniques de composition du solo. J'ai ainsi choisi de noter un fragment de la deuxième partie de la pièce, où Gruwez et Cauwenberghe joue d'effets de collusions entre motifs gestuels et syntagmes de discours (de la syllabe au mot bref). Je me suis ainsi attachée à écrire les cellules qui composent *in fine* la danse, en regard du syntagme sur lequel elles étaient éxécutées. J'ai ensuite transcrit une actualisation possible de ce principe de composition, travaillant à partir de la captation transmise par la compagnie. Cela me permettait à la fois de rendre compte du principe de composition et de l'aléatoire sur lequel il reposait, autant que de donner l'expérience d'une manière de Gruwez d'organiser les transitions entre les différents motifs : la partition devient ainsi non seulement support à une possible remise en jeu de la pièce (ou du moins, de l'une de ses parties) et support d'analyse du jeu de Gruwez en tant que façons spécifiques d'organiser son geste.

Un vrombissement lointain. Dans la pénombre une silhouette s'avance, je sens qu'elle se place face à la salle, assez proche du premier rang. J'accommode. Un halo de lumière chaude se diffuse doucement. J'identifie un pantalon gris, une chemise blanche. Chaussures vernies et cheveux patinés, deux flaques d'huile noire et brillante encadrent le trait de la silhouette. Un sourire immobile, au regard avenant, avec une pointe de…goguenardise ? Elle (Il ?) regarde l'assemblée, respire, regarde, attend. J'attends. (…)Et puis la main droite se lève, coude-replié paume-face-au-sol. La main lisse l'espace de gauche à droite, un léger impact suspend le geste et la main redescend à côté de la cuisse. La même main reprend le même geste. Deux fois, trois fois. Je touche la chaleur lisse d'une table de bois vernis dès que la paume se dépose sur le vide. À chaque fois, les yeux qui appartiennent au même corps que cette main se déportent et la regardent glisser sur l'air avant de replonger dans l'assemblée. Toujours le sourire immobile flottant sur les lèvres, le buste est droit, les jambes tendues, très légèrement ouvertes. Le vrombissement dans mes tympans. Il (Elle ?) baisse la tête. Regarde encore ses mains, la droite, la gauche, et lève soudain le regard. Transpercée par l'éclat de ses yeux, il n'y a d'espace qu'entre eux et moi. Ils me tiennent en joue et la main droite reprend, exactement, le même mouvement.

Dans les minutes sur lesquelles s'ouvre *It's going to get worse and worse and worse, my friend,* rien n'existe que le face à face entre Gruwez et l'audience. Celle qui est entrée sur scène, dont on attend donc le geste inaugural s'installe à son tour dans l'attente, et ce décalage (infime) déplace les cadres de la séance théâtrale[307] en n'offrant aux regards qu'un regard. Cette latence laisse exister les projections qu'activent l'entrée de Gruwez, d'autant plus que paradoxalement, plus je suis en mesure de la voir et plus la figure qu'elle compose échappe. Déjà la composition du costume, qui joue sur l'androgynie. Le code vestimentaire est historiquement daté et genré, un strict costume d'homme des années 40 ou 50 sans la veste, un chignon coque qui rassemble les cheveux sur le haut du crâne et laisse les côtés dégagés dans une coupe rockabilly très masculine. Rien ne dépasse de cette silhouette de femme vêtue en homme qui se découpe graphiquement sur le rectangle noir dessiné par la lumière. Outre cela, la posture de Gruwez est ambivalente. Son maintien travaillé évoque la prestance du maître de cérémonie, de l'orateur[308]. Néanmoins on perçoit le flux de sa respiration sous le tissu de la chemise, laissant transparaître une légère anxiété, teintée peut-être d'excitation. En outre, loin d'adopter la globalité d'un regard périphérique traditionnellement associé à la stature de la figure auquel son choix de costume la rattache, elle incline doucement son visage comme si elle s'était donné pour tâche de regarder chaque personne présente dans la salle. Résulte de cette présence muette une sensation contrastée de puissance vulnérable, puissance du costume et du maintien, vulnérabilité de l'exposition aux regards dans le rien, sans aucune action à accomplir qui dissimulerait la radicale asymétrie de la situation. En renversant la tradition du début de spectacle, Gruwez met en lumière la paradoxale politique à l'œuvre dans toute situation de solitude publique, qu'elle soit tribune politique ou solo de danse : la puissance de celui qui est regardé ne tient qu'à l'attention de ceux qui regardent, à leur consentement muet, à la délégation de leurs puissances propres.

Et précisément, mon attention est pour ainsi dire préparée, calibrée par ces premiers instants du spectacle. De telle sorte que le premier geste exécuté par Gruwez saisit, parce qu'il rompt une longue immobilité, tout en s'inscrivant pourtant dans la logique sensible de ce qui a précédé, comme si aucun autre geste ne pouvait avoir eu lieu que cette main qui se soulève. Le mouvement de la tête et des yeux qui se posent sur la main droite pour la regarder bouger conduit mon regard et m'invite à goûter toutes les nuances de ce geste, de la tension des doigts serrés les uns contre les autres (raideur de la main accentuée par la manchette de la chemise qui descend bas sur le dos de la main) au lent écoulement du mouvement qui

---

[307] Pour reprendre l'expression de Christian Biet et Christophe Triau, voir : « La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance », Christian Biet et Christophe Triau, *Tangence*, n° 88, 2008, pp. 29-43. Disponible en ligne : http://id.erudit.org/iderudit/029751ar

[308] Cette dernière association est certes suggérée par la lecture préalable de la feuille de salle, qui annonce que la chorégraphe s'inspire de la gestuelle des « tribuns qui galvanisent les foules » (feuille de salle du Théâtre de la Bastille éditée pour la session de représentations du 10 au 15 mars 2015).

dessine une surface pleine sous la paume de la main. Le poignet se décale légèrement par rapport à l'alignement de l'avant-bras, comme si les capteurs tactiles de la chair de la paume s'attardaient pour mieux sentir. D'une simplicité qui n'a d'égale que son extrême précision, ce geste de la main se contient dans un espace proche, proximité renforcée par le regard que Gruwez porte sur sa propre action. Pendant environ cinq minutes[309] ne sera effectué que ce même geste, subissant d'infimes variations au fur et à mesure de sa répétition. Les qualités dynamiques du geste sont très précisément reproduites à chaque occurrence. La résistance que l'air semble lui opposer est constante, la densité de l'espace sous la paume de la main prend à chaque passage un peu plus corps. Ce n'est pas sans rappeler les qualités de présence du mime et/ou du prestidigitateur, le mime pour sa capacité à matérialiser et à partager ses visions par l'inscription méticuleuse de ses gestes dans l'espace ; le prestidigitateur pour sa subtile conduite de l'attention du spectateur sur le phénomène à observer (ce qui lui permet de détourner le regard pour faire son tour). Pourtant ici rien n'est à dissimuler et aucun espace autre que cette ligne droite n'est dessiné. Gruwez invite à attester que son geste s'est produit, rien de plus, elle l'expose et simultanément s'expose elle-même consciente du geste en train de se faire. L'insistance de la répétition suggère qu'un code se niche quelque part à l'intérieur du geste sans qu'aucun élément ne me permette d'en déchiffrer une potentielle signification. Se produit par contre une série de légers glissements : un sourcil se lève, une lèvre se pince très légèrement alors que Gruwez regarde dans le public, un regard se fait parfois plus inquiet, presque surpris. La démonstration se teinte alors d'un soupçon d'incertitude : le mouvement, pour s'effectuer sous son regard, n'est peut-être pas forcément sous son contrôle. Actrice-témoin de l'avénement de son propre geste, elle suggère qu'elle est elle-même surprise par l'impulsion qui le produit. Et ainsi plongée au cœur de la répétition il n'y a rien d'autre à sentir pour moi que ces infimes dérapages entre impulsion et action.

Une note de piano surgit au hasard. Inspiration profonde qui embarque les épaules vers l'arrière, et la paume de la main qui glisse à nouveau. Cette fois elle va-revient. Ça voudrait rester là, continuer peut-être ? mais retombe. Elle, elle attend patiemment, maîtresse et victime. Elle regarde ses mains, expire profondément. Une autre note de piano. Avec la main gauche maintenant, même chose. Attendre-regarder-expirer-baisser la tête-regarder les mains-relever le regard. Et puis un pas de côté, ouverture soudaine. Répéter, encore, le même geste. Tressaillir-expirer-regarder la main-regarder en face. Le vrombissement remue sous les notes. Avec les deux mains en même temps maintenant. Et vers l'avant-arrière, en même temps. Portées par un pas vers l'avant. Le buste ondule. S'immobilise à nouveau. Respire à nouveau. Et encore, les deux mains en même temps, avant-arrière et elles poursuivent le chemin, l'une face à l'autre comme si elles contenaient l'espace, et en même temps le vrombissement accouche des cordes d'un violon. Ça commence maintenant ?

La suite du spectacle se construit comme une variation, s'en tenant toujours au même schème gestuel qui gagne progressivement en amplitude. Il contamine d'abord l'autre main, puis conduit Gruwez à de légers déplacements orthogonaux par rapport à la face, toujours immédiatement suivis d'un retour à la posture de base, au centre du plateau et légèrement en avant-scène (voir le croquis de parcours de la première partie). Simultanément, légères et précises, des notes de piano aiguës émergent de la sombre et bouillonnante texture des drones qui accompagnait d'un temps étal le prélude du solo. Par vagues successives, le son semble maintenant se rapprocher et s'éloigner progressivement, et supporte un état de tension de plus en plus palpable chez Gruwez. Un léger crescendo qui atteint son acmé lorsque de successif (le geste étant exécuté par une main puis par l'autre) le mouvement devient simultané : le geste est effectué par les deux mains à l'unisson et en symétrie, s'élevant au-dessus de la ligne des épaules, dans une dimension de l'espace jusqu'alors inoccupée. Cela peut sembler anecdotique, pourtant la circulation de l'attention instaurée par le

[309] Se référer au schéma temporel, étant entendu que les durées sont approximatives, relevées pour cette étude à partir de la captation du spectacle fournie par la compagnie (captée à Brest le 16 mars 2013).

début du solo en fait un événement, et ce d'autant plus que Gruwez prend une inspiration tout particulièrement profonde, creusant l'espace de sa cage thoracique, juste avant d'entrer dans le geste. Cette emphase sur la préparation au geste le distingue et le singularise en lui donnant le poids d'une importance particulière. Enfin, ce mouvement coïncide avec un *crescendo subito* musical qui semble porter le geste autant qu'en provenir.

C'est une bascule dans le dialogue primordial sur lequel va se construire la pièce : l'intrication entre geste et son. Suite à ce crescendo les drones deviennent quasiment imperceptibles alors qu'au-dessus trois plans co-existent : le piano, le violon, et la contrebasse (les cordes étant jouées en *pizzicati*). Les trois instruments ne jouent pas ensemble mais les uns après les autres, ou plus exactement l'un dans l'espace laissé par l'autre. La mélodie se constitue ainsi par ricochets, et sa dimension pulsatile entre en tension avec le contrôle qui transparait toujours des gestes de Gruwez, qui conservent la même clarté directionnelle et la même maîtrise bien que leur tracé évolue, se diffusant à l'intérieur et à l'extérieur du corps. Le ratio entre la suspension dans une quasi immobilité et le geste s'inverse, c'est maintenant le flux d'un mouvement lent et constant qui se suspend dans de fugaces instants suspendus avant de reprendre son cours, et ces moments de suspension sont toujours sur le temps musical. C'est d'abord une danse du haut du corps et des bras. Un sentiment de familiarité en émane, reconnaissance d'une façon d'occuper l'espace relevant d'un vocabulaire classique ou hispanisant, ayant en tous cas comme caractéristique évidente de sculpter l'espace extérieur. Cela est renforcé par l'orientation du corps de Gruwez, qui oscille entre les cinq directions qui lui permettent de ne pas tourner le dos au public, se présentant à lui et continuant à y plonger son regard au fur et à mesure que se déploient ses gestes. Sa tête est légèrement inclinée vers l'avant, sourcils froncés. Son buste et son dos laissent percevoir les ondulations de sa respiration qui soutiennent les circonvolutions de ses bras. Émergent peu à peu des motifs repérables qui reviennent. Par exemple, une douce chute de la main droite ponctuée de légères ondulations de la paume. Autre exemple, buste légèrement penché vers l'avant (unique entorse au maintien de la posture érigée), un bras se déploie sur le côté, revient au centre du corps et donne l'impulsion à l'autre de se dérouler à son tour, en un doux balancier. Dernier exemple, une suspension de profil : le bras gauche s'enroule autour du torse avant que le bras droit ne se lève lentement vers l'avant, tendu vers le ciel, entraînant le regard pour une seconde avant que la tête ne revienne dans son axe, regard face. Les bras de Gruwez s'inscrivent dans l'espace selon une logique qui semble irréfutable. La maîtrise et la plasticité de son mouvement produisent une sensation d'extériorité, comme s'il s'agissait d'un masque de gestes qu'il s'agirait de répéter tout en donnant à voir le corps sous toutes ses coutures.

Cette impression de monstration/démonstration du corps est accentuée par l'incorporation au flux du mouvement d'attitudes et d'actions appartenant à un certain répertoire gestuel : par exemple deux mains sur les hanches, une paume sur le sternum ; la pulpe du pouce et de l'index qui se touchent alors que la main décrit une trajectoire rectiligne du haut vers le bas ; deux paumes croisées contre le sternum. Ces attitudes ne cessent de se décomposer et de se recomposer, le corps de Gruwez s'organisant sous la posture, qui soudain se cristallise et m'apparaît, soutenue par un accent musical, avant de se défaire à nouveau. Les décrivant a posteriori, il est facile de relier ces gestes aux ponctuations qui accompagnent et soutiennent la parole. Pourtant, ainsi cousus à l'intérieur d'un flux du mouvement constant, ils sont coupés du contexte qui en clarifierait le sens. Ainsi le geste d'ordinaire secondaire, dont le but est de soutenir le propos porté par le discours, est exhibé au premier plan et donné à percevoir en et pour lui-même. Telle est la matière principale de la danse qui se déploie, mais au sein de cette dynamique si constante qu'elle semble inéluctable persistent de petits événements qui s'ils restent à la lisière du perceptible suggèrent un possible déraillement. Alors qu'une paume se pose sur le front, le doigt tressaille. Tout de suite le regard se focalise à nouveau et le mouvement continue, mais pour une fraction de seconde c'était l'égarement, l'oubli. Ces petits temps agissent comme des lapsus sur le plan du geste, secondes d'inattention où la nervosité transparaît, comme quand lors d'une marche reculant vers le fond les mains de Gruwez se replient sur elles-mêmes comme sous

l'effet du doute. Là encore l'écriture chorégraphique joue avec les registres de la communication corporelle, explorant ici le domaine des gestes réflexes qui révèlent ou trahissent un état émotionnel. Gruwez intègre ces tics d'ordinaire involontaires au tissu de la danse, leur soudaineté et leur légèreté créant de vrais contrastes avec les qualités dynamiques qui fondent sa danse. Ces infimes accents ouvrent des brèches dans mon attention parce qu'ils créent de l'incertitude quant à ce que je perçois : l'instanciation d'un geste réflexe observé et reproduit dans les moindres de ses détails, ou l'expression involontaire d'un état d'anxiété éprouvé par la danseuse.

Gruwez joue ainsi avec ce qui définit l'essence même de la figure d'orateur qu'elle compose, puisqu'en lieu et place du discours n'a lieu que cette danse tissée d'attitudes qui habituellement soutiennent la parole. Ce faisant elle soustrait à la composition de son rôle ce qui aurait dû être sa caractéristique première et retourne la mise en scène de l'orateur sur la situation performative dont elle est elle-même en train de faire l'expérience. La mise en abîme devient outil d'une mise à nu, et les inflexions produites par les tics gestuels de Gruwez se produisent sur les deux plans simultanément, les confondant pour un bref instant.

Elle est de dos, en fond de scène. Un éclat de voix nasillard - je sursaute. Ses deux bras se sont immédiatement levés et restent suspendus en l'air, figés. Et puis la musique coule. Ses coudes dégoulinent vers le sol puis repartent vers l'avant, elle est emportée par la course de ses poignets et tourne sur elle-même. Dans ces circonvolutions emmêlées elle s'arrête face, deux mains serrées agrippées l'une à l'autre et tendues vers l'avant. Puis son buste crie vers le ciel, et ça recommence. Elle n'a plus le temps. Les mêmes gestes mais tout à coup si rapides, libérés-transcendés. Elle est torero-dictateur-guerrière-félin. Prédatrice traquée par elle-même. Petit cheval enfermé. Elle répète et creuse, se creuse, soumise à une accélération implacable. Deux mains, doigts écartés autour d'un cou. Une main qui enserre un poignet, talons claquant le sol, de dos. Un poing levé qui s'ouvre sur une note de piano. Tableaux furtifs. Les éclats de la voix prolifèrent, s'articulent peu à peu en des mots que je peux entendre. ANGUISH. Elle les prend avec elle. FEAR. C'est peut-être son souffle qui les propulse dans l'espace ? Elle les avale. Elle les mouline. Aucun son ne sort de ce corps-là pourtant j'ai l'impression qu'il est le réservoir de ces interjections. La mécanique infernale de la musique monte et monte encore — sans fin peut-être ? Jusqu'où peut-elle s'emmener ?

Le premier éclat de voix qui surgit du paysage sonore fait rupture. Gruwez est pour la première fois dos à nous en fond de scène. L'attaque sèche de la voix correspond exactement à son mouvement : elle avance d'un pas vif en levant les deux bras, coudes légèrement pliés. À la fin de son pas, elle tourne vivement la tête vers la gauche. Le mouvement est ciselé. Elle reste un temps saisie dans la posture avant d'étendre légèrement les coudes vers le ciel, accompagnant l'extension de son regard.

Peut-être tout ce qui précède n'était qu'une lente germination pour ce qui se produit maintenant. Le fond gestuel de la danse reste le même : prédominance des ports de bras et ponctuation du phrasé par de petits gestes des mains et de la tête. Gruwez reprend et décline les motifs gestuels décrits plus haut mais l'initiation du geste se fait un peu plus centrale, le flux plus libre, minorant légèrement la précision du tracé dans l'espace pour laisser davantage percevoir l'impulsion du mouvement. Les jambes se mobilisent davantage, ressorts à des déplacements rectilignes, avancées diagonales vers le front de scène qui s'immobilisent soudainement avant de changer de direction. L'occupation de l'espace prolonge l'orientation géométrique du corps : ouvertures vers la face, les côtés ou les diagonales (le croquis de parcours montre bien cette occupation de l'espace selon le dessin d'une croix à l'intérieur du couloir défini par la lumière). Sur le plan musical les éléments rythmiques et mélodiques restent identiques, mais l'irruption des éclats de voix qui interviennent toujours à contretemps bousculent sa régularité. Le traitement du son participe à ce brouillage rythmique, puisque la voix est toujours accompagnée de respirations sonores et de claquements des lèvres ou de la langue qui parasitent l'assise sur le temps et donnent l'impression d'une voix aspirée par elle-même. Éclats de voix puis mots articulés, les irruptions se font de plus en plus nombreuses, jusqu'à devenir un élément présent en continu. À cet effet d'accumulation s'ajoute une accélération constante du

tempo sur l'ensemble de la partie, en six paliers (qui délimitent des tranches allant de 1'40 pour la première à 1'00 pour la dernière). L'accélération n'est que peu perceptible, mais si l'on compare le tempo de début (autour d'une pulsation de 50 à la noire) et de fin (autour d'une pulsation de 100 à la noire) elle est indéniable. La fin de chaque tranche est marquée par une absence de production de son qui produit une légère arythmie, perturbant la mécanique inéluctable de la musique. Loin d'être une respiration apaisante, elle provoque plutôt un effet de pression voire d'oppression.

Le tissage entre musique et mouvement continue à produire le même effet d'indécision quand à qui manipule qui, et fait de l'accélération constante une donnée chorégraphique autant que musicale. L'impression de maîtrise qui émane des gestes de Gruwez prédomine largement sur tout le début du passage. La précision de l'exécution permet de reconnaitre exactement le dessin des motifs exécutés malgré une rapidité croissante et parfois démente. Seuls quelques éléments gestuels (se passer la main dans les cheveux, souffler brièvement pour récupérer d'un effort) suggèrent une difficulté de se maintenir à la mesure de l'emballement. La collusion entre les gestes de Gruwez et la voix remodèle ma perception. Si je suis capable d'identifier ses poses et leur répétition, elles sont prises dans l'explosion d'une éructation qui leur donne un tout autre goût, comme ce bras tendu vers l'avant, corps de profil, qui, saisi dans le sursaut sec d'un quasi-aboiement devient salut militaire. Le doute s'instille : était-ce déjà là quelques minutes auparavant, sans que je l'aie perçu ? La danse se développe sur cette alternance entre de brusques condensations du temps et des moments de suspens où le geste se reprend, reconquiert son implacable sérénité. Les jambes pulsent sous le corps, piétinent. Petits soubresauts, rapides changements d'appuis, et quelques rotations dont la complexité vient surtout de la rapidité de leur exécution, l'occupation de l'espace reste restreinte, nerveuse, parfois hésitante. Ainsi ce motif récurrent où Gruwez amorce un pas vers l'avant, mais avant que le poids de son corps ne soit transféré sur son pied repousse le sol, re-basculant vers l'arrière. Dans la répétition cela produit une forme de piétinement impatient, et lorsqu'elle l'exécute en croix, l'accompagnant d'un geste sec des deux bras, mains agrippées l'une à l'autre et pointant vers l'avant, il est difficile de ne pas y sentir une forme de force se rebellant contre son enfermement.

Ainsi, si le cadrage attentionnel produit par la lenteur de la première partie m'invitait à méditer sur les infimes zones d'interstice entre impulsion et action, l'accélération réduit progressivement le temps réflexif qui permettait à cet espace d'exister. Plus aucune distance ni décollement ne semblent alors possible entre le geste et l'agent qui le produit, et Gruwez semble grisée par cette montée énergétique qui paradoxalement l'enferme dans une lutte perdue d'avance contre ses propres gestes. Seule sur un podium-geôle, Gruwez est captive de l'emballement qu'elle produit elle-même.

La première section de la pièce et ses deux parties interroge le cœur de notre perception et notre façon de faire sens face au geste. La séquence se construit sur l'exploration de deux qualités de mouvement prédominantes, à savoir la maîtrise du flux et l'inscription dans l'espace. Gruwez ne donne à sentir que l'exposition de ces qualités à l'état le plus dépouillé possible pendant les premières minutes de la pièce. Ce noyau devient par la suite le fond dynamique du mouvement, d'où émergent une série d'attitudes familières bien qu'extraites de leur contexte d'action et de signification habituel (soient ces gestes sur lesquels nous nous appuyons pour parler). La reconnaissance n'est pas immédiate, elle émane de la répétition des mêmes gestes sur un principe d'accumulation et de dérivation. Je suis d'abord confrontée à l'étrange familiarité de ces gestes qui m'amène par empathie kinesthésique à en parcourir les chemins et à multiplier les associations qu'ils suscitent. Dans un second temps, l'introduction de fragments de voix suggère leur association à l'acte de proférer, d'abord de façon subliminale, la voix n'existant qu'à l'état d'interjection, puis de façon plus évidente, l'articulation de mots devenant audible.

La lente et méticuleuse construction de cette association par la composition chorégraphique et musicale produit un effet de retour sur ce qui a fondé toute mon expérience sensible du début de la pièce en

corroborant ce qui n'existait qu'à l'état d'hypothèse sensible. Si on se penche sur le début du spectacle, on réalise que les qualités qui fondent le noyau dynamique de la danse de Gruwez sont celles des gestes quotidiens qu'elle joue à recomposer par la suite. Ce sont des qualités récurrentes, observables dans la gestuelle de la plupart des orateurs comme dans notre propre répertoire moteur. De cette exploration sensible elle élabore un alphabet gestuel[310] qui mêle abstraction et connotation. Dans le même temps, la qualité de présence de Gruwez évolue au cours de la section. Au début de la pièce, elle se fonde sur un jeu très subtil d'exposition de son propre geste, et plus la pièce progresse, moins ce jeu existe et plus elle s'absorbe dans son propre mouvement. La maîtrise incarnée dans le geste de lisser contamine la globalité de sa posture et de son être au monde, et devient cela même qui l'envoûte.

Gruwez invite avec cette construction à un partage sensible de l'expérience physique de l'orateur. En passant par la décomposition et la recomposition des qualités dynamiques de la gestuelle d'un orateur, elle invite à en mesurer l'impact sur le corps en le soustrayant au discours. Elle se met elle-même au service de l'expérience, se présentant à nous comme sujet patient et agent de ses actions. La méditation qu'elle propose est kinesthésique. Les signes qui la constituent en tant que figure scénique tendraient à l'assimiler à l'orateur, mais le travail gestuel mine ce redoublement de la situation performative. Plus que de re-jouer la relation de pouvoir qui fonde la situation de parole entre un orateur et son audience, elle ouvre à une circulation des affects qui le traversent dans cette situation. Dès lors, ces affects cessent d'être assignés et assignables à la seule figure qu'elle incarnerait et se disséminent comme une expérience sensible potentiellement éprouvée par tous. Cette dissémination renforce paradoxalement la puissance du propos sur l'emprise qu'un homme seul peut avoir par le discours. En exposant sa vulnérabilité face à la puissance des affects contenus dans le geste, elle déconstruit l'association traditionnelle entre argumentation et rationalité et déplace l'attention sur la dynamique des gestes qui tissent le discours.

Tête baissée, mains appuyée sur ses genoux. Elle halète. Semble dire non de la tête. Elle regarde sur le côté. Épuisement. ÉPUISEMENT. Essayer de regarder. Voir s'ils sont toujours là. Relever la tête, nuque raide, douloureuse, jambes de coton. REGARDER DEVANT. Dans la lumière chaude. Regarder longtemps, chien de faïence. Non, se détourner. Elle a un geste, un geste vers sa cheville gauche. Replie le pantalon dans la chaussette et tire le tissu par-dessus. Comprimé, compact autour du mollet. Et puis la jambe droite. Comme une culotte courte. Regarder, montrer l'effet. Et puis la gaine couleur chair de la ceinture du pantalon. Y faire rentrer le bouffant de la chemise. La tirer, jusqu'en dessous des seins. L'élastique claque en se resserrant autour du buste. Elle s'est métamorphosée. Elle a repris sa contenance. Un petit dégagé du pied, rond de jambe qui l'emmène dans une marche, trajet circulaire vers le fond de la scène. Elle reste immobile debout un long moment à jardin, réajuste un bouton et marche tranquillement droit devant elle, vers l'autre extrémité du couloir à cour. Dangereuse. Elle lisse ses cheveux du plat des deux paumes. Passe le dos de sa main sous son nez. Quelques pas, rejoindre le centre du plateau. Volte-face. Tête baissée lentement relevée. Elle avance. Elle est face à moi de nouveau.

La transition est à la fois transformation et retour au même. La métamorphose est principalement portée par l'évolution des éléments du costume qui joue sur un principe d'extension et de contention. Le réalisme et les connotations portées par le choix du costume s'en trouvent déplacées. D'abord, l'étirement des chaussettes puis de la gaine évoquent la croissance d'une seconde peau qui recouvre et agglomère le tissu du vêtement au corps lui-même — phénomène d'autant plus frappant du fait du coloris chair de la gaine. L'hybridation de l'image-corps de Gruwez ainsi produite convoque un imaginaire organico-végétal. Deux systèmes symboliques entrent alors en collusion, celui du social et celui de l'organique. La contention des protubérances du costume renvoie à la fois au corset et au cocon, au maintien et à la germination. Peut-on

[310] C'est l'expression qu'elle-même utilise pour évoquer le travail de composition (voir entretien avec Lisbeth Gruwez et Maarten Van Cauwenberghe, réalisé par Claire Besuelle à Douai, mai 2016).

aller jusqu'à le lire comme la métaphore d'une introjection des supposés attributs liés au costume ? Si la manipulation est cette fois plus évidente, on retrouve le rapport agent-patient comme cœur du processus. Gruwez est l'agent de sa propre métamorphose et elle la donne à voir. Sur le plan gestuel, la différence produite par la transformation physique est subtile mais sensible. La démarche est plus rapide, l'occupation de l'espace plus assurée. Les tics ou lapsus gestuels ne renvoient plus au doute ou à l'anxiété. Ils signalent davantage l'affirmation d'une présence dans l'espace, la détermination quant à la tâche à accomplir.

La section qui suit cette longue transition-métamorphose est le cœur de la pièce. Elle repose sur un principe relativement simple, je décrirai ainsi le moment où il se met en place pour en saisir l'essentiel. Alors que Gruwez est revenue face au public, le face à face entre elle et l'audience se rejoue, jusqu'à ce qu'un « WE » retentisse. Il s'agit d'un simple mot, isolé et distinctement audible : « we ». Gruwez exécute précisément à l'instant de ce « WE » un geste simultané du pied et du bras droits, qui se déportent vers l'avant pour un bref instant, accompagnés d'un accent de la tête, avant de revenir en place. Quelques secondes d'immobilité et le même mot se fait entendre par deux fois, induisant à chaque fois la répétition exacte de la cellule gestuelle. Puis les mains de Gruwez s'élèvent lentement dans le silence, paumes vers le ciel, accompagnées par une inspiration profonde. « MUST ». Sur l'attaque précise du son, la jambe droite de Gruwez fait un léger pas sur le côté droit, son bassin s'oriente lui aussi vers la droite et simultanément sa jambe gauche s'étend vers l'arrière, en appui sur la pointe. Ses deux paumes se sont retournées vers le sol et elle presse vers la terre de ses deux mains et de son regard. Elle reste ainsi un petit temps, puis relève doucement le regard vers la face, ses bras et ses épaules se détendent et son buste amorce un retour vers son orientation d'origine mais le son « MUST » retentit à nouveau, Gruwez reprend sans délai une pose identique. Elle reste ainsi un petit temps à nouveau, avant de revenir complètement à sa posture de base, face au public. Sans autre son que celui du vrombissement, sa main gauche amorce ce geste de lisser l'espace caractéristique du tout début de la pièce. « WE-MUST ». La profération du syntagme conduit à l'enchaînement des deux cellules gestuelles : le code est en place.

Toute la section sera construite comme une variation autour du principe d'assignation mot-geste. Au total six phrases seront décomposées et re-composées au gré de cette association : « We must find an answer », suivie de « We all have made advancements » qui se transforme par la suite en « We have not made any advancement at all ». La reconstruction de ces trois premières unités syntaxiques prend la majeure part de la section (huit minutes sur les dix que dure la globalité du passage). S'enchaînent ensuite beaucoup plus rapidement les trois dernières propositions : celle qui donne son titre au spectacle, « It's going to get worse and worse and worse, my friend », puis « What are we to do ? I'm sick of this ». Enfin, la séquence se termine sur un fragment de discours considérablement plus long : « You are facing the most hideous judgments that the mind of man has ever begun to comprehend, and there is only one way out of it, only one way, and that is to have your garments without spot or wrinkle, for what have I just told you, will not happen in a limited scale, but it will be city-wide, it will be continent-wide, it will be nation-wide, it will lead to be worldwide ![311] ». Ces fragments de discours sont tirés d'un sermon du télévangéliste américain Jimmy Swaggart intitulé *What the Bible says about drugs.* Il est notable que les propositions s'allongent alors que le temps que prend leur développement se resserre, produisant un nouvel effet d'accélération que je commenterai par la suite.

---

[311] Ces fragments de discours sont tirés d'un sermon du télévangéliste Jimmy Swaggart intitulé *What the Bible says about drugs*, enregistré pour son édition sur vinyle en 1975. Le sermon est disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=zw3Fi7zhrBc [consulté le 28 août 2018]. La transcription que j'en fais se base sur la captation du spectacle, j'ai uniquement vérifié la construction de la dernière séquence du discours en écoutant le sermon d'origine. Je propose la traduction suivante des fragments utilisés : « Nous devons trouver une réponse » ; « Nous avons tous fait des progrès » ; « Nous n'avons pas fait de progrès du tout » ; « Cela va aller de pire en pire, mes amis » ; « Que pouvons-nous faire ? Ça me rend malade » ; « vous êtes face au plus hideux que l'esprit de l'homme puisse être amené à comprendre, et il n'y a qu'une seule voie pour en sortir, une seule, c'est de conserver vos vêtements sans tâche ni ride, parce que ce que je vous ai décrit ne va pas se produire à une échelle réduite, mais à l'échelle de villes, de continents, et cela finira par toucher le monde entier ! ». Une dernière phrase est prononcée suite à ce fragment de discours, que je n'arrive pas à transcrire, l'éructation rendant difficilement compréhensibles les mots prononcés.

Je voudrais auparavant remarquer qu'un certain nombre d'éléments instaurés dans la première section du solo se prolongent dans la deuxième. D'une part, le retour à la position « zéro » du solo : Gruwez face à l'audience, sa présence seulement supportée par le son continu des nappes sonores. L'alternance entre ce fond continu de présence et les soudaines conflagrations entre geste et mot rejoue l'attente immobile du premier geste et sa répétition au tout début de la pièce. On retrouve la sensation de corps en latence caractéristique du début de la première section, cette présence de Gruwez s'observant elle-même en train d'exécuter son propre mouvement et nous le donnant à voir consciemment. D'autre part, est reconduit le principe d'accordage entre le geste et le paysage sonore, et dans le même temps l'effet d'indécision qu'il produit quant à l'impulse du mouvement : le geste produit le son ou le son produit le geste ?

Si dans la première section du solo ce phénomène d'accordage se construisait sur des éléments sonores et musicaux qui demeuraient abstraits, le majeur changement ici est que je suis en mesure de reconnaitre et comprendre le mot prononcé. Néanmoins tout audible qu'elle soit, la matière du discours est traitée comme un élément mélodique plutôt que sémantique. Le découpage déconstruit déjà la syntaxe de la proposition. Ainsi pour la première les mots apparaissent en cet ordre : « we / we / we // must / must // we / must /// we / find / must / we / find / find // an answer / an answer /// we / must / find / an answer /// we // we // we / we / we // WE // WE /// must / must // WE / must / an answer / an answer […][312] ». Le nombre de slashs correspond dans ma transcription au temps plus ou moins long qui s'écoule entre chaque mot. On peut constater ainsi combien la déconstruction du discours dans sa dimension logique et sémantique privilégie les effets rythmiques et mélodiques produits par le jeu des répétitions. Un exemple particulièrement flagrant est le traitement du mot « we ». J'ai choisi pour transcrire le paysage sonore de faire la distinction entre deux occurrences de ce même mot : « we » et « WE ». Le premier « we » est en effet relativement bref et sec, prononcé dans un registre de voix moyen, correspondant au médium de l'orateur (ou du moins c'est ce que je peux en déduire de l'écoute du sermon de Swaggart). Le deuxième est d'une durée plus longue et prononcé dans un registre de voix plus aigu et aussi plus nasillard, avec un léger accent sur l'attaque du mot. À l'écoute il témoigne d'une forme d'emballement, d'un investissement plus intense dans la profération. La cellule gestuelle qui l'accompagne se modifie elle aussi : de ce sursaut sec et rapide qui arrive et se résorbe tout en restant sous l'assise de Gruwez, on passe à un mouvement qui l'engage davantage dans l'espace avant, les deux bras mobilisés simultanément dans un geste circulaire qui prend l'espace pour le ramener à soi. Ainsi, si l'unité sémantique est la même, l'investissement affectif et pulsionnel qui produit le son varie, ce qui a des répercussions sur la hauteur et la durée de la note. Ces données rythmiques et mélodiques sont au premier plan du paysage sonore composé par Maarten Van Cauwenberghe et ce sont ces données qui servent de terreau à l'association geste-mot plus que l'unité sémantique en elle-même.

Ces brèves descriptions permettent de constater que le rapport entre cellule gestuelle et mot ne se fonde en aucun cas sur un phénomène d'expression de leur sens. L'exemple de la distinction entre « we » et « WE » le montre déjà : le travail du geste s'accorde aux qualités dynamiques du son plus qu'il ne s'attache à transcrire corporellement ce que dénote le mot prononcé. L'analyse de ce qui se produit quand le syntagme « an answer » est prononcé permet de le préciser encore. Il ne s'agit plus d'un mot isolé mais précédé de son déterminant et le flux de la prononciation est ainsi plus lié, ce qui se ressent corporellement puisque c'est l'une des premières occurrences d'un geste supporté par un transfert de poids lié, avec les deux jambes légèrement pliées, offrant une rondeur et une fluidité au mouvement qui jusqu'alors n'était pas présente dans les différentes cellules gestuelles composant la danse. Le mouvement épouse ainsi les qualités dynamiques de prosodie mais le vocabulaire gestuel mobilisé ne s'inscrit pas dans une logique d'illustration. Si je regarde l'enchaînement des motifs sans écouter le travail sur le son, je peux sentir par le travail de la répétition et de la construction progressive qu'une logique souterraine est à l'œuvre dans leur enchaînement, mais rien dans les cellules gestuelles en elles-mêmes ne me permet de déduire leur assignation à un sens précis.

[312] Voir en annexe la transcription complète du découpage pour chaque fragment utilisé.

L'abstraction de ce travail sur le geste est renforcé par contraste par un dernier élément qui se maintient tout en évoluant entre la première à la deuxième section, à savoir le travail sur de petits gestes quotidiens qui émaillent les instants de suspension entre deux jaillissements du geste : remettre le col de sa chemise, le bouton de sa manchette, serrer le pouce et l'index, se lisser les cheveux. Ces petits gestes participent à une dramaturgie de la préparation. Ils renvoient tous au maintien, au soin de l'apparence que l'on donne à voir. Gruwez prolonge ainsi le ressort de la mise en abime de la situation performative en incorporant au tissu de sa danse les actions qui relèvent traditionnellement du caché. À une échelle plus globale, on peut constater que cette deuxième section du solo se construit sur un rituel de préparation : entre chacune des phrases de discours précédemment énoncées, Gruwez retourne dans la pénombre du fond de scène, ajuste son costume, tire sur la gaine qui recouvre sa chemise et avance vers au public. Ce n'est qu'une fois qu'elle se présente ainsi que le discours arrive. Dans ces interstices sont exposées les méandres de l'acte de la prise de parole publique en lui-même, comme lorsque, dans la pénombre du fond de scène, on la distingue plusieurs fois avancer doucement le pied droit pour amorcer le pas de sa traditionnelle marche vers l'avant-scène puis le reculer, hésitant soudain à traverser le plateau. Ainsi se poursuit ce travail sur l'exposition de la situation de performance au sens le plus global du terme, qui s'introduit parfois au cœur même du discours geste-mot, lorsque Gruwez entre deux répétitions du verbe « must » hoche la tête en regardant dans la salle, établissant un rapport de connivence avec les spectateurs de son geste.

Le travail sur les deux propositions suivantes prolonge cette dimension ludique instaurée avec le spectateur, pour ensuite la déplacer. Le découpage rythmique et syntaxique joue cette fois des effets de sens induits par le discours. La deuxième unité se construit en effet autour de l'apparition des mots suivants : « WE / made / WE / made / made / WE / have // made /// all / all / made // have / made / have / made /// all / have / made /// WE / made // advancement […] WE / made // advancement / WE / have / made / advancement /// WE / all / all / have // have / made / advancement […] », reconstruisant la proposition « we all have made advancement ». L'unité se termine par une répétition frénétique du mot « advancement », ne laissant entendre que l'attaque du mot « ADV… », alors que Gruwez recule en répétant indéfiniment l'impulsion du motif gestuel qui correspond au mot. L'unité suivante commence par l'enchaînement de la phrase : « WE have not made any advancement at all ». La première irruption d'une phrase complexe joue sur la reconfiguration des mêmes éléments syntaxiques dans une proposition dont le sens change pourtant radicalement. Les cellules gestuelles associées dans l'unité précédente aux mots restent identiques sauf pour une occurrence : le motif associé au mot « all » est transféré au terme « any » (mais si l'on réfléchit en termes syntaxiques, le groupe « any / at all » fonctionne ici ensemble comme un seul adverbe). Les adverbes « not » et « at all » sont d'ailleurs saisis en des motifs qui impliquent des rotations et qui se perçoivent comme des éléments de transition plus que comme des unités clairement délimitées. L'enchaînement du discours provoque Gruwez à exécuter de plus en plus rapidement les unités gestuelles qui correspondent aux mots. Son investissement tonique évolue, laisse transparaître l'épuisement et la colère, parfois même un petit rictus se forme sur ses lèvres. La suspension permettait un retour réflexif sur le rapport entre geste et mot, la transition les fond l'un à l'autre. L'unité se termine encore une fois sur la répétition de l'attaque du mot « advancement », entraînant Gruwez dans une répétition furieuse qui la laisse bras levés dans une demi-pénombre. Le mot « AT » est prononcé, entraînant le petit accent des bras auquel il est associé, sauf qu'elle semble à la fin sur le point de donner un coup vers l'avant. L'adverbe entier « at all » retentit alors, cassant la tension et Gruwez recule vers le fond de scène puis fait volte-face, se retrouvant dos à nous, bras croisés derrière le dos.

Les trois dernières propositions s'appuient sur la montée énergétique construite par les trois premières en l'accentuant encore. Les fragments de discours sélectionnés par Cauwenberghe se caractérisent par une montée en puissance dans l'intensité de la prosodie de Swaggart. Le travail de la répétition joue moins sur la construction syntaxique de la phrase que sur des effets d'interruption du flot de la parole. Ainsi

on entend d'abord : « It's going to get worse » par deux fois, avant d'entendre : « It's going to get worse and worse and worse » puis « It's going to get worse and worse and worse and worse and worse ». Le principe d'association mot-geste reste sensible mais il est tellement lié qu'on ne distingue plus le début de la fin de chaque motif, et quand bien même l'analyse nous permet de le faire, ce qui prime dans la réception du geste n'est plus cette assignation mais bien l'emprise d'une impulsion qui traverse Gruwez à chaque répétition de la même phrase. Elle avance à nouveau vers le public, plonge son regard dans l'audience comme si elle y cherchait quelque chose. « My friend, ah ». L'expression est audible mais un peu brouillée par une expiration sonore, une interjection qui renvoie au dépit. Gruwez recule, regarde par terre de profil. L'unité suivante la saisit là, sans qu'elle ait eu le temps de revenir en fond de scène. Le traitement de la matière sonore accentue l'éructation caractéristique de la profération de Swaggart. Cauwenberghe en isole des pointes mélodiques, comme le verbe « do » prononcé dans un registre particulièrement aigu. La question « What are we to do ? » est ainsi fragmentée et mise en loop : « What are we to do-do-do-do / what are we to / what are we to / do-do-do-do-do ». Un traitement similaire est appliqué à « I'm sick of this » dont l'attaque éraillée est répétée sans que le texte ne se déroule plus loin : « I am sick of this / I'm sick / I'm sick / I'm / I'm sick of this […] ». Le compositeur met ainsi au premier plan le fond du discours, pour ainsi dire le pré-mouvement de la profération du discours. La fonction de la répétition en est radicalement modifiée. Elle servait dans la première partie de la section à assoir deux principes combinatoires, l'un vertical (celui du geste et du mot), l'autre horizontal (celui des éléments syntaxique d'une proposition grammaticale). Ici elle sert de catalyseur à la confusion entre le fond pulsionnel de la parole de l'orateur et le mouvement de Gruwez. La dernière phrase proférée acte la collusion. Plus de répétition, Gruwez se laisse traverser par le flux de la parole de Swaggart et son corps se fait chambre d'écho à ses éructations apocalyptiques. Le phrasé de ses gestes se fait de plus en plus impulsif, l'emmenant dans des girations et des torsions du buste initiées par les bras et suivies de larges déplacements circulaires qui rompent avec la linéarité des déplacements en croix qui réglaient la plupart de ses trajets jusqu'ici. Paradoxalement, l'articulation de la phrase nous permet de l'entendre en entier sans suspension du sens, mais la vitesse de l'élocution, son emphase et le grain de la voix ne permet pas d'en saisir immédiatement le sens sinon qu'elle porte en elle une menace.

La deuxième section de la pièce se construit sur les éléments mis en place durant la première section. On y retrouve notamment l'exposition de la situation performative sur laquelle Gruwez construit son adresse au public, entre vulnérabilité et légère provocation. Elle en suit également un schéma de progression relativement analogue sur le plan rythmique et tonique. Néanmoins, là où la première section fonctionnait sur une exploration des qualités dynamiques des gestes qui sous-tendent l'acte de dire en elles-mêmes et pour elles-mêmes, n'aboutissant que tardivement et par effets de recomposition successifs à la reconnaissance de cette gestuelle, la deuxième section marque l'irruption du discours comme principale matière musicale et sémantique. Tout le travail de composition joue alors des diffractions entre geste et mot. La simultanéité qui associe le mouvement au mot est tout de suite déconstruite par l'abstraction du geste. Ainsi, les effets de sens produits par la déconstruction et la reconstruction de la syntaxe des phrases proférées n'ont d'équivalent que dans les coordinations induites par l'enchaînement des cellules. La tension de la cohérence syntaxique du discours est rejouée par la seule imposition du code à la corporéité de la danseuse. En s'attachant à se faire la chambre d'écho des inflexions à l'œuvre dans la voix de l'orateur plus que de la dénotation des mots qui sont prononcés, Gruwez traduit physiquement les fluctuation du fonds gestuel qui soutient la parole, et qui portent une partie de son sens, car si la façon dont un geste fait sens ne peut se saisir sans l'analyse de la façon dont celui qui l'exécute s'y investit, il en va de même de la parole et du discours. En dansant la logique souterraine qui sous-tend l'énonciation, Gruwez met l'accent sur la dimension pulsionnelle du langage. Elle donne aussi à voir l'interpénétration des différents canaux sensoriels dans la réception du discours en disséquant les strates d'affects qui se nouent dans le discours. Le choix des extraits du discours de Swaggart

n'est pas anodin. Paroles apocalyptiques portées par une voix qui semble au bord de l'implosion, la composition du paysage sonore joue à plein dans l'effet d'emballement que produit le discours tant sur celui qui le porte que sur celui qui l'écoute. La section repose sur une triangulation entre la voix de Swaggart ; Gruwez qui en est à la fois oratrice et auditrice ; et le public à la fois auditeur de la recomposition du discours de Swaggart et spectateur de leur effet sur la corporéité de Gruwez (à moins que ce ne soit l'inverse). Gruwez se laisse traverser, voire posséder par la voix de Swaggart. Jamais je ne l'identifie complètement à celui qui profère, quand bien même le concept sur lequel repose la section nécessite d'elle un engagement et une porosité complets qui la mènent à un état proche de la transe. Ainsi se prolonge la méditation sur l'emprise et le pouvoir du tribun.

Vacillante de tout ce qui vient d'être traversé. Elle se reprend. Enfonce les mains dans ses poches. Balance ses jambes, hésitante soudain ? Jette de petits regards dans le public. Amorce une trajectoire incertaine vers le fond de la scène. C'est le silence. La lumière s'éteint doucement, c'est fini peut-être ? Elle se penche vers le sol, dépose ses mains et ses genoux sur le sol. On dirait que le sol l'appelle. Se couche sur le sol. Incongru. Pénible. Lent. Elle reste là face contre terre, défaite. Un petit halo de lumière sur le centre de son dos. Ne voir que sa respiration. Ça dure. Et puis une main après l'autre elle se repousse du sol. À genoux, quatre pattes à nouveau. Elle passe sa main gauche sur l'arrière de son crâne. Se lisser les cheveux. Elle se relève doucement. Face dans la pénombre. On entend monter les inflexions d'un discours fiévreux très loin derrière, comme s'ils venaient d'un gymnase quelque part dans la ville. Elle presse les paumes de ses deux mains sur son ventre. Elle digère les sons. Et puis au rythme de sa respiration ample et lente ses mains montent et descendent le long de ses jambes jusqu'à ses genoux fléchis. Lentement. Remontent jusqu'au haut de ses cuisses. Lentement. Puis plus rapidement. Plus rapidement encore. Il y a une petite suspension en haut, à la fin de l'inspiration, avant de redescendre vers le bas avec de plus en plus de poids. Elle halète maintenant. Ses mains se détachent des cuisses et s'élèvent devant elle. Le halètement se transforme en tremblement. Je ne vois pas son visage, je ne vois que son corps trembler sous et derrière ses mains tendues, paumes tournées vers le sol. Sa tête tombe parfois vers l'avant. Elle la redresse. Ses mains s'écartent légèrement sur le côté. Je reconnais les inflexions de la voix au lointain. Un son tenu et ténu comme un petit sifflement, un bruit d'air qui fuit, l'accompagne. Elle tremble, elle vibre en continu. De temps à autre elle fait un pas vers l'avant. Je la vois distinctement maintenant. Elle tremble toujours, ses bras se sont resserrés autour de son corps, paumes l'une face à l'autre. Parfois sa nuque peine à supporter le poids de sa tête qui tombe en avant. C'est incontrôlable. Elle peine à avancer. Elle avance quand même. La voix se transforme en nuage d'ondes qui vont et viennent. On dirait qu'elle les regarde s'envoler, ses bras se lèvent, elle continue à trembler, yeux à demi-fermés. Extatique. Elle a passé l'épuisement. Le petit plié frénétique gagne en ampleur. Elle commence à sauter. Elle saute, saute, saute. La voix se dissout dans les cordes des violons. Ses bras se relâchent. Elle saute. Elle sourit. Elle saute. Elle embrasse l'air de ses bras, revisite les mêmes gestes qu'elle n'a eu de cesse de répéter tout à l'heure. Dernier accord. Les deux bras et la tête vers le ciel. Un temps. Les deux bras et la tête vers le sol. Silence.

La troisième et dernière section du solo peut se décomposer en trois temps : d'abord la lente descente du corps au sol et ce moment de repos face contre terre, ensuite une longue remontée qui amorce le mouvement oscillatoire du haut vers le bas, exécuté très lentement puis de plus en plus rapidement jusqu'au tremblement, pour finir sur cette série de sauts avec laquelle le spectacle se termine. La structure sous-jacente à chacune des trois sections du solo devient ici évidente : on retrouve le même schème d'une ascension graduelle, en termes de dépense énergétique et d'occupation de l'espace, scénique et sonore. Cette structure ascendante est d'autant plus flagrante ici du fait du minimalisme du vocabulaire gestuel mobilisé et de la continuité des transitions qui mène sans ruptures d'une étape de la section à l'autre.

Je perçois cette troisième et ultime partie du solo comme une synthèse et une prolongation de ce qui s'est produit avant. Les thèmes qui fondent les deux premières sections s'y retrouvent condensés, je dirais même digérés pour être rendus dans leur expression la plus brute. C'est ce que m'inspire le début de la

section, ce long silence de Gruwez face contre terre durant lequel on ne perçoit que sa respiration. C'est une rupture totale avec tout le début de la pièce qui travaille précisément sur le maintien de la posture érigée, l'allongement du corps le ventre contre le sol déconstruit la figure composée par Gruwez jusqu'ici. Culturellement et symboliquement, « tomber face contre terre » renvoie à l'idée de défaite, d'indignité et de soumission : c'est perdre contenance, c'est l'homme renvoyé à son animalité la plus brute, dépouillé de ce qui le constitue en tant qu'homme. Pourtant la retenue et la maîtrise de la chute de Gruwez donnent la sensation qu'elle est aspirée par la surface du sol et qu'elle s'y dépose plus qu'elle ne s'y abandonne. Le halo de lumière douce qui permet de percevoir la respiration ample de Gruwez dans le sol, le son ténu et diffus qui l'accompagne donnent au moment une dimension régénératrice plus que destructrice, un apaisement plus qu'une capitulation. De fait lorsqu'elle se repousse du sol et se rassemble, jambe fléchies, appuis ancrés dans le sol, paumes en appui sur les cuisses, elle apparaît encore une fois métamorphosée. La métamorphose ne vient pas cette fois du travail du costume, elle émane de l'intérieur, comme si une réorganisation des forces avait eu lieu au sein même de la coporéité de Gruwez. Les mains de Gruwez passent ensuite sur son ventre, en même temps que l'on distingue plus distinctement que le bruit de fond est constitué des mêmes fragments de discours entendus précédemment mais brouillés par un effet qui les met à distance. Cette contention du ventre par la paume des mains associée au murmure de la voix me renvoie à l'ingestion et à la digestion, comme si le travail de collusion entre mot et geste de la deuxième section était ici métabolisé, fondu à l'intérieur même des organes de Gruwez. Le déploiement de la respiration qui accompagne ce geste des mains qui pressent de haut en bas la chair des cuisses renforce encore cette sensation d'incorporation et d'incarnation, jusqu'à produire ce halètement qui deviendra tremblement incontrôlable.

Lorsque les mains finissent par se décoller des cuisses il semble qu'elles peinent à contenir l'énergie de la friction qui se déplace alors dans l'air. Cela produit un effet retour à l'échelle de la pièce entière. Je perçois la même forme, maintien strict des doigts accolés les uns aux autres, paumes à plat qui pressent sur l'air, sauf que ce qu'elles cherchent à contenir n'est plus maitrisable. L'incontrôlable et l'involontaire passent au premier plan du geste. S'ils constituaient une mineure dans les deux première section de la pièce, ils passent ici en majeure et sont poussés à leur paroxysme. C'est tout particulièrement sensible dans les gestes de la tête, qui entraînée par son poids oscille d'avant en arrière. La vibration finit par déboucher sur le saut, figure finale de la libération d'une pulsion contenue et retenue. Les jambes sont enfin mobilisées pleinement et Gruwez s'abandonne au plaisir provoqué par la suspension. Là encore l'accompagnement musical évolue en symbiose avec la danse, des accents de la voix de Swaggart ne sont retenus que les vibrations les plus aigues, répétées jusqu'à ce qu'elles ne forment plus qu'un magma d'ondes sonores. De cette pressurisation du son jaillit une composition pour cordes baroque. Sont reconvoqués au cœur même de ces sauts certains des motifs gestuels des premières sections, mais l'impulsion qui génère les ports de bras est décuplée par la pulsation ininterrompue des sauts. Là encore la composition joue sur un phénomène de reconnaissance, puisque si certains éléments du geste me permettent de l'identifier, l'investissement tonique qui le produit est si radicalement différent qu'il le colore d'une toute autre façon. L'arrêt final de Gruwez, bras jetés vers le ciel et tête renversée vers l'arrière, une expression de béatitude sur son visage, en est l'acmé et l'exemple le plus parlant. L'exaltation — l'extase ? — produite par la répétition du saut fait accéder à un autre niveau de perception du geste et déploie encore le spectre de sensations qui s'y rattachent. Cette ouverture maximale se renverse dans une ultime posture de salut, tête et bras baissés, dernière mise en abime de la situation performative. Gruwez salue, et c'est là le dernier geste du solo, intégré dans son écriture et souligné par un dernier trait musical (des cordes en pizzicato dont le son est traité avec un effet de réverbération qui donne de l'ampleur au son) avant qu'elle ne revienne saluer en tant que danseuse. C'est le point final de la pièce, sa conclusion définitive et sa clôture pendant à la posture initiale de Gruwez au début du solo.