

Published in *Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècle)* / Julie Sermon et Yvane Chapuis [éd.], 2016, pp. 343-350, which should be cited to refer to this work.

LOÏC TOUZÉ / YVANE CHAPUIS
mars 2016

Phrasé et interprétation

YVANE CHAPUIS Dans le premier laboratoire du projet *PARTITION(S)*, nous avons mis en discussion trois termes communs au théâtre, à la danse, à la musique et connexes à l'idée de partition : rythme, phrasé, ponctuation. Il s'agissait de voir dans quelle mesure le transfert du terme musical de partition vers les autres champs pouvait reposer sur un partage de mots, de vocabulaire. Dans son essai sur la ponctuation¹, Peter Szendy rappelle que la notion de phrasé est apparue en musique dans les années 1880 pour désigner l'art de ponctuer une œuvre, c'est-à-dire de rendre sensible sa structure, le marquage des enchaînements, des oppositions, des changements de tempo, des fluctuations dynamiques. Tu as développé de ton côté dans ta pratique de pédagogue un exercice (le *pillow training*) qui permet de faire l'expérience du phrasé en danse, de se familiariser avec lui. Pourrais-tu revenir sur celui-ci et ses motivations artistiques, et préciser par ailleurs comment s'articule pour toi la relation entre phrasé et interprétation ?

LOÏC TOUZÉ Le *pillow training* est une pratique contenant une suite d'exercices qui traitent principalement de l'expérience de la pondéralité, c'est-à-dire de la prise de conscience de la circulation du poids dans le corps. Il s'agit d'éprouver les transferts du poids de son propre corps et aussi d'entendre ce qui bouge en soi du poids du corps de l'autre. Hubert Godard parle de « contagion gravitaire », et il cite l'expérience de Alain Bertoz : deux chiens mâles se regardent dans les yeux, l'un fait un mouvement de la tête et l'autre tombe. C'est un peu comme dans les westerns au moment du duel final, le gros plan est toujours sur les yeux parce que c'est d'abord là que ça va se jouer. Le dominant est celui qui s'emparera de la gravité de l'autre. Le système gravitaire est lié à l'oreille interne et aux yeux.

Je ne peux pas séparer la question du phrasé de cette expérience gravitaire. Je fais l'hypothèse que le phrasé de chacun d'entre nous, notre phrasé singulier (parce que je pense que chacun d'entre nous a un phrasé singulier, une manière de se porter dans le monde, de se tenir de se déplacer, de marcher) agit sur la manière dont on phrase la parole, et est liée à la qualité des appuis dans nos transports.

YC Des appuis qui néanmoins ne sont pas figés...

¹ Peter Szendy, *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, Paris : Minuit, 2013.

LT Ces appuis possèdent une infinie variabilité d'investissement tonique et leur rythmicité nous parvient par cycles. On peut déjà parler de phrasés. Ils ne sont pas figés bien sur, mais reconnaissables car liés à l'histoire de chacun et à la manière dont enfant on a été porté.

Quand je compose et danse une phrase chorégraphique, je remarque qu'elle contient toujours un ou plusieurs phrasés.

Il y a un exercice dans la pratique du *pillow training* qui permet de prendre conscience des différentes phases qui organisent ce phrasé.

YC Pourrais-tu décrire l'exercice ?

LT Muni d'un coussin dans une main, je le lance à quelqu'un et fais un premier geste d'élan, une impulsion. Le coussin fait un trajet et arrive dans les bras de la personne à qui il est adressé. Le moment de la réception est l'impact. Entre l'impulsion et l'impact il y a le trajet du coussin dans l'air. Quand le trajet est à son point culminant et avant que celui-ci ne retombe pour finir en point d'impact, il y a là une troisième phase, l'acmé. On a déjà trois étapes du phrasé. Si on se place dans la phase qui précède l'impulsion, c'est-à-dire avant le début d'un geste visible, il y a ce que l'on appelle le pré-geste, on parle aussi en musique d'anacrouse. Ce pré-geste est tout à la fois une mise en condition pour envoyer le coussin, le désir de le faire, l'intention qui l'accompagne. Ce pré-geste conditionne la qualité de l'impulsion, l'impulsion celle de l'acmé, l'acmé celle de l'impact.

Dans l'exercice, les deux personnes sont concernées par toutes ces étapes. Le phrasé entier c'est : l'envoi, le trajet et sa réception. Avant que le *recevant* ne renvoie à son tour le coussin à la personne qui vient de le lui adresser, il y a une cinquième étape qui se situe après l'impact. C'est le produit de la réception, la résonnance, la durée d'affection de l'impact. Nous avons maintenant cinq phases dans le phrasé : pré-geste, impulsion, acmé, impact et après-impact.

Avant que le *recevant* n'envoie à son tour le coussin, je distingue une ultime étape, très subtile, et échappant facilement à la conscience, que je nomme le *reset*. Cette phase se situe entre l'après-impact et le pré-geste.

C'est le lieu de la réinitialisation du geste. C'est une zone ténue, un trou de mémoire, une légère amnésie qui si elle devient consciente permet d'envisager une nouvelle relation, un autre récit pour le geste qui vient, sans que celui-ci ne soit forcément affecté par le geste qui le précède. C'est l'espace pour le geste de sa révolution.

Ce qui nous donne six phases distinctes pour un phrasé : le pré-geste (l'intention) ; l'impulsion (l'élan) ; l'acmé (le point culminant dans le trajet) ; l'impact (la réception) ; l'après-impact (l'affection) ; et le *reset* (la réinitialisation / révolution).

Si je travaille sans coussin et sans partenaire à l'observation et l'analyse de mon propre phrasé, je dois m'attacher au transfert du poids dans mon corps. Si je lève le bras même sans me déplacer mes points d'appuis sur le sol changent. Je ne peux pas faire un mouvement de bras sans un

pré-geste, un désir de faire, un trajet du poids, un impact. J'engage dans mon phrasé dansé toutes ces étapes. Je peux les rendre visible, ou pas. Quand je danse je les reconnais. Je peux les investir de différentes qualités et dynamiques. Légèrement investir l'impulsion, un peu plus l'acmé et surinvestir l'impact par exemple. En faisant cela, on peut déjà lire une forme de dramaturgie du phrasé.

Je propose trois degrés d'investissement : investi, surinvesti, désinvesti. En musique on parlerait peut-être de *lento*, *modérato*, *fortissimo*. Si j'investis l'impulsion, surinvestis l'acmé et désinvestis l'impact, alors mon geste va avoir une sorte d'évidence rythmique presque académique. Si je surinvestis mes impulsions, ce sera une danse des débuts, une danse d'attaques, une sorte de folk danse. Si je surinvestis mes impacts, ça devient une danse de coups, une danse qui frappe, etc. Je peux aussi avec cette attention au phrasé lire les danses des autres et ça peut me renseigner sur la manière dont elles touchent le monde. Dans le phrasé classique, il y a plus d'impulsions que d'impacts, l'acmé est toujours surinvesti. L'horizon du classique c'est le bond, c'est la disparition du corps dans l'espace. C'est un corps utopique, idéalisé, des pointes pour s'élever au saut pour voler. L'impact au sol après le saut ne doit pas être perçu, il doit même être escamoté.

La danse moderne elle, est faite d'impacts. C'est un corps qui se cogne au monde, tombe, lâche son poids, assume sa condition, sa réalité.

La danse post-moderne démonte le mécanisme du phrasé et parfois joue sur une égalité d'investissement. C'est ce que fait Yvonne Rainer dans *Trio A*, elle ne surinvestit ni ne désinvestit aucune étape. L'investissement dans son geste est déhiérarchisé : pré-geste, impulsion, acmé, impact, après-impact, sont sans événement, c'est un flux, un continuum, c'est la tentative du neutre, du plat, de l'ordinaire. Son manifeste : non au spectaculaire, non à la connivence avec le public, non au *strass* au glamour, non aux jolis mouvements, non à l'expression... Ces « non » se retrouvent aussi dans la linéarité de son phrasé.

Définir ce qu'est le phrasé contemporain est impossible sans risquer d'être schématique... Comme pour la danse moderne ou post-moderne il n'y a pas une danse contemporaine mais bien des danses contemporaines.

Pour ma part, je veux jouer avec fantaisie et hors de toute doxa en utilisant les outils que m'offre l'analyse du phrasé. Le danseur contemporain ne se cogne pas au monde, son corps est poreux, il circule, le monde phrase en lui autant que lui-même phrase le monde. Il reconnaît les flux, il les suit ou les évite, les contredit ou les augmente.

On peut s'accorder ou se désynchroniser du phrasé des choses : l'ordinateur qui tourne, le silence de cette pièce, la tonicité de ce sol orange, le vide de la nuit qui tombe... Le soleil a une acmé, et un impact quand il disparaît, puis une aube à nouveau qui en fonction de la période de l'année change de qualité. J'ai l'impression que le corps contemporain est autant lui-même phrasant qu'en train de reconnaître ce qui phrase en lui. C'est un échange, il peut se coordonner, s'accorder, ou bien s'autonomiser, s'émanciper du monde qui le porte.

Le phrasé est aussi un outil pour la dramaturgie, mais je ne l'utilise pas systématiquement quand je compose. Je le pratique quand j'enseigne, je le pratique avec l'équipe de création quand on en a besoin, mais c'est comme une pratique embarquée.

YC Peut-on revenir sur l'articulation entre phrasé et interprétation ? Se situe-t-elle dans cette action d'investir que tu pointes ?

LT Dire un texte, c'est aussi jouer à investir par les transferts du poids dans le corps les phrasés qu'il contient.

YC Est-ce cela l'interprétation ?

LT Dans l'atelier que nous venons de mener avec Olivier Cadiot, ici à la Manufacture, nous avons observé qu'il y a dans l'écriture même du poème bien sur le phrasé de l'écriture, mais que l'on peut aussi distinguer le phrasé même de l'auteur. C'est ce dont parle Guillemette Bolens à propos de l'écriture de Proust. On voit le corps et le geste de l'auteur dans l'écriture, la façon qu'il a de se tenir dans son corps, de voir, d'entendre, d'agir. Il y a déjà un corps dans l'écriture. Il y a deux phrasés synchronisés ou parfois dissonants dans le texte. Ensuite vient celui de l'interprète, acteur, la façon dont lui-même se porte et va lire et comprendre les phrasés contenus dans le texte sans que son phrasé personnel ne vienne écraser par une suite d'opérations soit l'auteur, soit le phrasé du texte. Cela oblige à prendre un risque : il faut qu'il se fraye un passage tout en laissant ouvert les phrasés déjà là en puissance et s'accorder pour faire entendre par sa voix le chant du texte.

Quand Hubert Godard parle de la voix, il distingue deux canaux, un tympanique, la voix aérienne qui fait vibrer l'espace et donc le tympan de celui qui écoute, et le second qui véhicule la voix solidienne, cette voix osseuse qui atteint à un niveau non cognitif. Il y a donc aussi deux modalités de réception simultanées de la voix, l'une dont j'écoute la parole et l'autre dont j'entends le chant. Si je ne fais pas vibrer ma voix avec mes os alors je me coupe du chant qui l'accompagne et se faisant je ne crée pas d'espace qui inclut celui à qui je m'adresse. On n'entend alors que ma parole et l'on est coupé d'une grande partie du sens de ce que je dis.

Mais mon corps, ma carcasse peut aussi vouloir faire entendre quelque chose que le sens des mots essaiera de masquer. Il pourrait y avoir une lutte. Ou au contraire quelque chose qui sera révélé, qui viendra s'engouffrer dans le sens des mots par la synchronisation entre voix et chant. Il y a souvent plusieurs niveaux qui se trament au sein de toutes les opérations qui permettent qu'on entende quelque chose. Et quand en plus le corps bouge, il y a un phrasé gestuel, un phrasé de la voix, un phrasé du chant, un phrasé du texte... Une symphonie !

YC L'interprétation serait la capacité à faire se rencontrer tous ces phrasés ?

LT Je crois, oui. Et ce n'est pas tout, l'interprète doit aussi considérer le phrasé de celui qui le regarde et l'écoute, dans la mesure où celui-ci participe de l'apparition de l'image et du sens. C'est dans cet espace-là, entre celui qui parle et danse et celui qui regarde et entend que se forme les images, c'est un espace de grande instabilité, toujours au bord de l'effondrement et en même temps propice à une épiphanie.

YC C'est pour cette instabilité qu'on aime regarder l'interprète au travail !

LT Mais oui, quand c'est là, c'est parce que l'on vacille avec lui, c'est au bord des choses que l'on entend et que l'on voit.

YC Au cours des discussions du premier laboratoire est apparue la distinction entre la partition comme « forme morte », que craignait Olivier Cadiot, car figée dans la virtuosité et la facture, et n'appelant qu'une exécution, et la partition comme puissance d'action que tu proposais ; toute la difficulté étant selon toi d'identifier cette puissance et de la maintenir active sans se laisser écraser par elle et sans l'écraser non plus.

Pourrais-tu à partir d'exemples de partitions que tu as interprétées, notamment celle du *Faune* de Vaslav Nijinski, revenir sur cette notion de puissance liée à la partition, et préciser quelles sont les modalités ou techniques de danse qui permettent cette relation équilibrée que tu décris ?

LT Quand je parle de puissance, c'est dans le sens où le texte de la partition contient en puissance la danse qui y est notée, celui-ci contient virtuellement son effectuation. Quelqu'un qui sait lire la partition, en l'occurrence pour le *Faune* celle notée en Laban, voit la danse. J'ai eu la chance au début des années 2000 de travailler avec les membres du Quatuor Knust, Anne Collod, Dominique Brun et Simon Hecquet, pour danser *L'Après-midi d'un Faune* de Nijinski. Ils m'ont appris à regarder le texte, la couleur du signe indique le niveau du corps d'où part le geste, la longueur du signe renseigne sur la durée de ce geste. La partition se lit de bas en haut. Une ligne centrale donne l'axe du corps, auxquels s'agrègent des signes colorés pour les niveaux et parties du corps. Mais je ne maîtrise pas cela.

Quand je parle de puissance d'action, il y a d'abord à apprendre ces gestes que la partition nous donne, et ensuite à l'intérieur de ces gestes-là il faut comprendre et imaginer la nature de leurs investissements et la conduite du regard. La musique de Claude Debussy est aussi un cadre de compréhension pour envisager le trajet des gestes. Plus je suis précis dans la conversion du signe en forme, plus mon imaginaire devient tonique. Je n'entends pas seulement les figures que le corps produit mais j'entends un contexte et un environnement contenus dans ces figures. Par la position je fais un faune, ma nuque s'allonge, mes oreilles s'ouvrent, mes yeux faiblissent, mon odora augmente, ma tête est tirée en arrière, faisant cela je commence à voir un environnement. Je sais qu'il est dans une forêt et

je commence à sentir cette forêt, vraiment à la voir. C'est mon imaginaire bien sûr, c'est un délire.

YC Est-ce la partition qui produit cela ou bien plutôt l'ensemble des informations sur le contexte historique de l'écriture de la partition qui vous sont parvenues ou que vous êtes allés chercher pour remonter cette pièce ?

LT Bien sur il y a ce que nous avons appris du contexte. Mais cette connaissance est relative. La connaissance absolue au sens de Bergson, passe par l'effectuation, la connaissance de l'intérieur, le geste vécu. La partition elle, offre par le règlement du transfert du poids du corps de faire l'épreuve d'un temps spécifique. Pour pouvoir faire l'expérience du temps je le convertis en poids. C'est comme ça que je sens le temps dans mon corps. La gravitation me donne alors l'expérience du temps qui coule. J'ouvre ou retiens ce « temps / poids » en fonction de la manière dont mon diaphragme est posé, dont mes muscles, dont ma peur, dont ma joie... Le temps vibre, coule, s'écoule à travers le corps, j'en fait l'épreuve. En fonction de la manière dont je tiens mon épaule, dont je suis rassemblé ou étiré, dans la qualité de mon pas, dans un coude qui lâche, dans une conduite de regard qui fuit, dans des yeux qui se lèvent, j'atteins une autre époque que la mienne, je fais l'expérience d'un geste qui contient le contexte de son apparition. La délicatesse que Nijinski a donné à ces gestes en 1912 je peux en faire réellement l'expérience et saisir dans un même moment un temps révolu par un geste au présent, c'est alors que celui-ci devient contemporain.

Danser donne une connaissance différente de celle à laquelle nous avons accès avec le travail sur les archives qui est une connaissance relative. Si « je me rends à » la partition, alors arrivent les nymphes, la forêt, les odeurs, des visions. Cela apparaît grâce à la précision de la partition et l'envie de s'aventurer de manière géographique, c'est-à-dire par l'écriture, et historique c'est-à-dire par l'expérience. La géographie et l'histoire cohabitent et on accède à une autre époque. C'est une sorte de voyage dans le temps mais sans le fantasme d'atteindre un point d'origine. Ce sont des impressions, des états qui sont à nouveau accessibles, empruntables, comme on le ferait d'un sentier ancien.

Danser c'est toujours faire le geste d'un autre que soi, c'est à la fois emprunter à l'autre mais aussi emprunter dans le sens de laisser une empreinte, une trace à l'espace.

Nijinski nous propose de venir jouer avec lui, de mêler nos visions aux siennes, que nous nous rencontrions par le geste. Il me semble que cela doit être la même chose avec la musique, avec un texte. Là où l'écriture est puissante c'est quand elle nous propose un récit qui ne se satisfait pas de son temps mais synchronise des temps contemporains.

YC Elle permet précisément de rejouer l'histoire.

LT Si tu mets du *reset* dans ton phrasé, tu peux à tout moment choisir de ne pas te laisser enfermer dans les récits des autres, mais plutôt d'inventer de nouveaux rapports à ces récits.

YC Serait-ce la modalité, l'outil, la technique justement pour ne pas se laisser écraser par la puissance d'une partition tel que tu l'évoquais ?

LT Il y a plusieurs manières. L'essentiel est de considérer la partition non pas comme un texte religieux mais comme un objet qu'il est possible de manipuler. Non pas à sa convenance mais pour qu'elle se révèle encore, se réactualise.

YC As-tu interprété d'autres partitions, notamment au cours de tes années à l'Opéra de Paris ?

LT Non, je n'ai pas eu d'éducation à la notation, à l'Opéra ça ne passe jamais par la partition. On y apprend la danse par mimétisme devant le miroir et à coup de baguette. Pas avec un référent objectif. Ce référent objectif donne de la liberté. Une liberté d'interprétation, de l'autonomie. Si tu sais lire, tu n'as pas besoin de l'autre comme modèle. L'introjection c'est autre chose. Tu peux être métamorphosé grâce à des lions, des singes, des chiens pour augmenter ton réservoir de gestes, mais tu n'es pas obligé de tout le temps copier le maître.

Si je penses que la partition est sacrée, que l'Histoire est dans le texte je risque d'être écrasée par elle. Parce que je vais passer mon temps à me dire « si je me trompe c'est de l'irrespect ». Danser est tellement sans répit que si je pense à ça alors c'est certain je loupes des étapes.

Je ne peux pas être aussi précis qu'une suite de signes graphiques, je respire, je tremble, je trébuche parfois. J'ai bien sur envie d'être au plus près, mais le « au plus près » c'est pour pouvoir avoir des impressions, ce n'est pas pour que l'autre lise la perfection, l'excellence de la partition réalisée. Même si je sais que plus je suis précis plus c'est subtile pour celui qui regarde comme pour celui qui danse. Parfois l'imprécision fait aussi augmenter la puissance de voir. Le texte est un objet, un référent. L'écriture ce n'est pas que le texte. C'est la partition réalisée, réaliser dans tous les sens du terme. Ça marcherait assez bien de citer Derrida quand il fait la différence entre le futur et l'avenir. Il parle du futur comme d'un programme et de l'avenir comme d'une rencontre avec quelqu'un ou quelque chose. La partition est un programme mais l'interprétation, la danse réalisée, c'est une rencontre. C'est parce qu'il y a un futur, une partition, qu'il y a un avenir, une danse.

Effectuer la partition ne suffit pas pour la réaliser. C'est par l'épreuve que la danse agit sur le réel.

YC Mais si l'on considère *Trio A* [1966] de Yvonne Rainer, l'interprétation est à l'endroit de l'effectuation. Il s'agit d'effectuer une suite de mouvements, rien d'autre à priori, c'est là tout l'enjeu de la danse.

LT Oui, mais cette composition a une intentionnalité. Ce sont des « non » mais ils valent pour des « oui ». L'investissement que propose Yvonne Rainer est un choix de désinvestissement, son projet est la désintégration du phrasé académique. Au moment où elle conçoit *Trio A* elle considère que la danse est fossilisée. Donc elle change de paradigme, elle pense la scène pour autre chose. Elle propose qu'on fasse autre chose que de venir assister à un corps démonstratif qui méduse le spectateur. Ce n'est plus de ça dont il s'agit, c'est un corps qui fait quelque chose dans l'espace. Et qui fait quelque chose qui n'est pas héroïque, qui n'est pas démonstratif, qui n'est pas érotique, juste des choses faites auxquelles elle donne de la valeur. Elle repense un système de valeurs, déhiérarchisé, déconstruit... Elle étale les objets, elle décompose, elle met tout ça sur le plateau. Elle dit « vous pouvez prendre le début ou la fin, tout se vaut et tout à une valeur ». C'est un geste politique. Ce qui est très beau chez Yvonne Rainer quand on la voit danser cette pièce en 1966, c'est que ce qui résiste à son écriture, c'est elle.