

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques* / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 41-70, which should be cited to refer to this work.

ADRESSER

¹ Cf. la discussion sur la dramaturgie.

Ce chapitre pose la question de la composition relativement à la manière dont les chorégraphes prennent en considération le public. Comment la place et l'activité – imaginées, anticipées, potentielles ou réelles – du spectateur orientent les chorégraphes dans leurs choix de composition ? Derrière le titre « Adresser », il faut donc entendre le déploiement de pratiques compositionnelles extrêmement diverses qui concourent non seulement à moduler la relation au spectateur, mais surtout à forger une expérience esthétique singulière. Cet aspect du travail chorégraphique a largement occupé les échanges car il concourt à donner sens aux choix compositionnels de chacun. On trouvera donc ici rapportée la parole des dix chorégraphes impliqués dans cette recherche, en suivant un ordre alphabétique.

Cette sélection faite à l'intérieur de nos échanges fait apparaître, au-delà des univers artistiques et des parcours singuliers, des recoupements, ou tout au moins des préoccupations très comparables, même si les formes de réponses ou de résolutions trouvées peuvent diverger radicalement. Il y a fort à parier que ce débat collectif concernant le spectateur témoigne plus largement d'une façon de penser la chorégraphie aujourd'hui en Europe et en Amérique du Nord. Ou tout au moins d'une urgence à poser la question du travail chorégraphique à travers les diverses déclinaisons de la façon de concevoir la relation au spectateur. On touche évidemment là aux enjeux mêmes de la danse comme œuvre et à la fonction sociale et politique de l'art. Le lecteur pourra découvrir pas à pas la position de chacun des artistes. Nous proposons, en amont, de mettre en évidence de manière synthétique quelques-uns de ces axes communs. C'est une façon non seulement de proposer une lecture transversale du chapitre, mais aussi d'engager chacun à prolonger ces axes transversaux au-delà de notre étude, afin d'éprouver le caractère opérant de ces formes de questionnements en regard d'autres pratiques compositionnelles.

De quelles façons le point de vue du spectateur peut-il être pris en compte par les chorégraphes pendant le processus de création ? Il arrive que des chorégraphes fassent appel à des spectateurs témoins ou s'appuient sur des rencontres publiques informelles qui peuvent être organisées lors d'un processus de création. Il arrive également qu'un dramaturge joue parfois ce rôle de premier spectateur¹. C'est un autre aspect qui est mis ici en valeur : parmi les chorégraphes de notre recherche, plusieurs insistent sur le fait que le matériau qui s'élabore est conçu et considéré relativement à un regard qui sera posé sur lui. Ce regard porté par un spectateur qu'on imagine et anticipe va orienter les choix chorégraphiques. Se dessinent les contours d'une figure du spectateur, avec ses attentes, ses pratiques sensibles, ses logiques de fabrique du sens. Évidemment, ce regard est d'abord celui des

² Cf. Jonathan Crary, *Suspensions of perception. Attention, spectacle and modern culture*, Cambridge et Londres : MIT Press, 1999 ; Julie Perrin, *Figures de l'attention*, op. cit. ; Maaike Bleeker, *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, Palgrave Macmillan, « Performance interventions », New York : Basingstone, 2011.

chorégraphes eux-mêmes. Ils sont le premier public d'une œuvre à venir. « Le public, c'est aussi moi », rappelle Myriam Gourfink. « Je suis tout le temps en train de dire « On regarde », rapporte Loïc Touzé. Je deviens public. On regarde. » Les chorégraphes comme premiers spectateurs tentent alors aussi parfois de s'inventer spectateur idéal ou spectateur lambda, c'est-à-dire de se mettre à distance des émotions, engouements, affects inévitables qui surgissent dans le temps du travail, face à l'œuvre qui s'élabore. Marco Berrettini et DD Dorvillier témoignent par exemple de leur tentative de se distancier de l'émotion à la vue du travail des interprètes. Que reste-t-il une fois enlevée cette émotion liée à l'histoire interne à la compagnie ou au travail collaboratif ? Ou, par exemple, liée au plaisir de découvrir une nouvelle facette d'un interprète ? Autrement dit, comment un spectateur sans lien avec cette histoire interne pourra-t-il se saisir de ce qui apparaît là ? L'adresse au public se construit donc avant même qu'il ait pris place face à l'œuvre.

Le travail chorégraphique s'attache à l'adresse au spectateur par différents moyens. Ce chapitre témoigne par exemple de la façon dont les chorégraphes réfléchissent aux façons de maintenir, guider, préparer ou moduler l'attention du spectateur. Il s'agit de s'assurer d'un lien qui peut prendre la forme d'une connivence pour soudain se défaire et surprendre ; il s'agit de varier les modalités de l'attention, d'inquiéter parfois ou de délaisser le public, pour lui laisser de la place, etc. Nathalie Collantes évoque le travail de la rémanence, c'est-à-dire une façon de jouer avec ce qui reste, alors que d'autres choses s'oublient, en une forme de jeu avec la mémoire du spectateur. Marco Berrettini signale que l'humour, forme de connivence évidente (dont il a usé pendant une grande part de son parcours), sert aussi de relais vers d'autres significations plus profondes. On voit là combien ces conduites de l'attention sont à relier avec l'esthétique même de chacun. Marco Berrettini joue parfois à pousser le public dans ses retranchements, en éprouvant jusqu'où il peut aller dans la provocation (exagérer l'humour ou le gore). Nathalie Collantes défend quant à elle une esthétique du peu (un refus de la virtuosité et de l'image qui s'impose au spectateur), dans une forme de légèreté ou de retrait. Thomas Hauert anticipe la façon dont le public va écouter la musique, et comment la lui faire entendre par l'entremise de la danse. Il souhaite par ailleurs mettre en partage une énergie joyeuse et dansante. Cindy Van Acker peut, sur certains projets, mettre le spectateur en alerte en le confrontant à la vitesse. Loïc Touzé introduit un travail sur l'émotion, comme dans *La Chance* (2009) où il projette de faire venir les larmes aux spectateurs. L'expérience sensible proposée ouvre dans chaque cas une certaine expérience de l'art. Maintenir l'attention des spectateurs, c'est ce que Loïc Touzé appelle construire un leurre, ou développer des stratégies de mobilisation, pour les conduire vers une modalité d'attention et vers un imaginaire particuliers. Rémy Héritier évoque quant à lui diverses façons d'entrer en relation avec le spectateur. L'une d'entre elles consiste à marquer sa mémoire visuelle à partir de la construction de repères – des figures dansées qui réapparaissent plusieurs fois dans le déroulé de la danse. Il rejoint en cela le travail de rémanence évoqué par Nathalie Collantes. Il met aussi en place la figure du témoin, c'est-à-dire le fait que quelqu'un sur scène vient souligner et faire exister une situation par sa simple présence. On pourrait rapprocher cette figure du témoin des figures de bord de scène au théâtre ou des figures de point de vue, qui donnent à voir et indiquent comment regarder, constituant un relai entre le spectateur et la scène². C'est ici un vocabulaire propre aux chorégraphes qu'on voit apparaître : leurre, piège, témoin, etc.

Créer et infléchir un point de vue sur ce qu'on voit est en effet une autre des modalités mises en œuvre par les chorégraphes pour moduler la relation au spectateur. Laurent Pichaud en fait un axe majeur de sa démarche : « Être chorégraphe est créer un point de vue sur ce qu'on voit. » Il explore la construction de ce point de vue en particulier lors de créations *in situ* où la place des spectateurs doit à chaque fois être redéfinie en fonction des contextes et du projet. La réflexion sur la disposition des spectateurs relativement à ce qui est donné à voir est largement partagée : Loïc Touzé expose ses expérimentations en extérieur mais aussi son souhait, en salle, de réduire la distance entre la scène et la salle. Myriam Gourfink témoigne de dispositifs variés expérimentés dans son parcours pour positionner autrement les spectateurs. Cindy Van Acker développe une partition pour le déplacement du public dans *Kernel* (2007), de même que Laurent Pichaud anticipe et intègre à la conception de certains de ses projets les déplacements potentiels du public. Même dans le cas d'une situation théâtrale classique, la question du point de vue reste centrale : Daniel Linehan, par l'entremise de stratégies ludiques, offre des points de vue multiples sur une même danse ; Cindy Van Acker produit des sortes d'illusion d'optique dans le geste même, à travers des rotations pour suggérer la variation du point de vue des spectateurs pourtant immobiles.

Car c'est depuis le travail du geste que l'adresse au public peut aussi se moduler. Myriam Gourfink insiste sur cet aspect : il s'agit, par exemple, de définir la direction du regard des interprètes, ou d'organiser l'orientation des mouvements et les volumes du corps dansant visibles pour le spectateur. On est proche d'une pensée de l'anamorphose. Loïc Touzé souligne aussi combien la distance au spectateur se module symboliquement, si l'on affaiblit l'intensité ou l'envergure du matériau dansé, provoquant ainsi chez le spectateur le désir de voir, de se rapprocher.

Le travail du visible contribue aussi à façonner cette adresse au public. C'est une question majeure dans l'histoire du spectacle vivant, dès lors que le théâtre (l'édifice) a été conçu comme une machine à regarder. C'est une question particulièrement vive dans la danse occidentale contemporaine, depuis une trentaine d'années, selon un mode particulier qui consiste à interroger les certitudes du visible et à jouer dans les interstices d'un vacillement du perceptible. DD Dorvillier restitue comment dans *Nothing Is Important* (2007) elle s'est intéressée à la visualité de l'œuvre : à la façon dont la danse peut apparaître ou disparaître, faire trembler le visible. Cela passe (comme chez d'autres chorégraphes à la même période : on pourrait citer Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Christian Rizzo) par l'expérience du noir. Un noir que l'on retrouve chez Laurent Pichaud ou Nathalie Collantes. Laurent Pichaud expose aussi une façon de concevoir le geste ou de faire intervenir une scénographie discrète pour travailler une présence en retrait, jusqu'à disparaître, au profit de l'apparition du lieu. Nathalie Collantes évoque pour *Chant d'encre* (1992) le travail des apparitions ou disparitions. Loïc Touzé parle quant à lui de faire miroiter l'image.

La définition des durées concourt également à moduler l'adresse et a des effets sur l'attention du spectateur. Combien de temps devra durer une séquence, un geste, une pièce ? Toutes ces durées participent évidemment de la dramaturgie et le lecteur trouvera dans la discussion qui lui est consacrée d'autres éléments sur le sujet. Signalons ici que c'est un trait essentiel du travail de Marco Berrettini ou de Daniel Linehan qui apparaissent comme extrêmement attentifs aux explorations des effets de la durée sur le spectateur. Cindy Van Acker peut proposer d'arrêter le mouvement,

3 Il y a là une forme de parenté avec Josef Beuys, Lygia Clark ou Alejandro Jodorowsky.

de « geler l'image » pour s'assurer, entre autres, qu'elle sera partagée avec le public et activer son regard.

L'adresse aux spectateurs concerne également la construction du sens (et recoupe donc aussi la discussion sur la dramaturgie). Il s'agit de s'assurer (ou pas) qu'une activité signifiante circule entre scène et salle. Par exemple, Laurent Pichaud parle de « permettre la construction d'un sens et d'une lecture possible ».

Quels que soient les moyens employés, il en va d'une éthique de la relation au public. Les chorégraphes évoquent les risques de la manipulation (Marco Berrettini), les séductions trop faciles (Loïc Touzé), la nécessité de laisser de l'espace au public et d'accepter que cela échappe au chorégraphe (Laurent Pichaud).

Ils évoquent aussi la fonction sociale alors accordée à l'expérience artistique. Décivant ce moment collectif où un public est réuni par une œuvre d'art, certains chorégraphes livrent finalement leur façon de qualifier l'activité du spectateur. Par exemple, Rémy Héritier semble viser que le spectateur puisse engager un processus de travail en écho à celui de l'interprète. Pour cela, il met au jour ce processus ou encore livre sur scène les sources du travail. Laurent Pichaud organise des situations où il pense le spectateur dans une forme d'équivalence avec le performeur ou l'habitant des villes où a lieu la pièce. Il s'agit aussi d'éviter tout rassemblement sur la place publique, comme tout voyeurisme. Loïc Touzé insiste sur la façon dont la danse permet de se sentir ensemble alors qu'elle s'adresse aussi à chacun. Une pensée de la communauté se dit là, dans sa complexité, dans l'intimité qui s'éprouve au sein du collectif. Myriam Gourfink défend quant à elle la fonction rituelle, archaïque et chamannique de la danse, rappelant sa fonction sociale anthropologique : de guérison ou de réparation³.

Enfin, lorsque l'œuvre sera présentée au public, la réaction de ce dernier pendant le déroulement de la pièce peut aussi conduire certains chorégraphes à des aménagements qui ont trait à la composition : revoir certaines transitions, opérer des coupes ou réécrire la fin. Myriam Gourfink et Loïc Touzé évoquent ainsi l'écoute de la salle, ce moment très subtil où la réception du public informe l'auteur-e de ce qu'il ou elle a fait, venant confirmer le projet ou parfois révéler des aspects que la pièce contenait sans en avoir déployé tous les possibles. Marco Berrettini évoque quant à lui sa façon, pour certaines pièces, d'explorer en direct ce jeu avec le public lors de séquences qui s'inventent et s'improvisent chaque soir.

Ainsi, du moment où le ou la chorégraphe se constitue comme premier spectateur au moment où il se met à l'écoute de la salle, la présence du public se décline à différentes étapes du processus de création et par différents procédés : par les choix esthétiques et l'expérience qu'on espère qu'il traversera, par la construction du sens, par l'éthique de la relation que l'œuvre établit avec lui, par la fonction sociale accordée à l'expérience artistique, par les conduites de l'attention, parmi lesquelles le choix des durées, le travail du geste, la structuration d'un point de vue et la construction de la visibilité. Aussi, la pensée du spectateur, la façon de l'anticiper ou le souhait de le conduire dans une aventure esthétique particulière, engageant les chorégraphes dans des choix singuliers qui sont aussi des choix de composition.

Julie Perrin

Marco Berrettini

Après *Je m'appelle Emil Sturmwetter* (1994), nous nous demandions comment travailler des choses plus « gores » sur scène, sans être vulgaires ; et si nous pouvions étirer la durée des scènes et pousser la confrontation avec le public. Il s'agissait de mettre en place des états de l'interprète beaucoup plus dramatiques, sans nuire aux spectateurs, sans les provoquer inutilement ou les faire sortir de la salle. (Ils sortaient quand même.)

La scénographie de *Si, viaggiare* (2011) est une sorte de morceau de planète. Les interprètes la quittent après une heure vingt et viennent à l'avant-scène. Ils sont encore habillés en astronaute. Ils se rassemblent autour d'une petite table sur laquelle est posée une maquette du décor de la pièce. J'ai copié Meredith Monk¹. Il y a la table et sur la table le décor, ici la planète en miniature. On voit même des petits bonshommes sur la planète en miniature. J'avais demandé à l'une des interprètes, Laetitia Dosch, de travailler un texte. Elle a essayé pendant des mois de copier Claude Nougaro. Malgré tout l'amour que j'ai pour son travail, je me demandais si cela faisait sens. J'essayais d'évacuer toute émotion et de regarder de l'extérieur. Je me souviens avoir passé un certain nombre de semaines à me demander quel serait l'effet de cette scène pour quelqu'un qui la verrait pour la première fois. Je me mets toujours dans cette position lors d'un processus de création. C'est la condition pour qu'une pièce prenne forme.

[...] La concentration du public est un paramètre important, on doit en tenir compte pour éventuellement l'oublier ensuite. Au Théâtre de la Bastille, Stanislas Nordey² faisait des spectacles de sept heures et demie. Il a dû se demander si les spectateurs s'endormiraient ou pas. Je trouve intéressant d'en être conscient et de se dire que c'est possible, que ce n'est pas grave si le public est fatigué après deux heures de spectacle, d'assumer ce que le spectacle dégage. Il y a un thermomètre de ce que l'on sollicite chez les spectateurs. Je sais que c'est abstrait, mais je n'arrive pas à l'exprimer différemment. On sollicite le public en concentration, en goût, on lui jette des contenus à la figure. Jusqu'où est-il prêt à accepter ? Où commence-t-il à repousser l'œuvre en se disant que la pièce ne l'intéresse plus, fermant les portes de sa sensibilité ? Cela se joue au niveau de la durée du spectacle, au niveau du volume de la musique... Les paramètres sont nombreux. Une fois le spectacle fini, a-t-on l'impression générale d'avoir sollicité les sensibilités et que la pièce tient ?

[...] Ce thermomètre est éthique et politique. Depuis quelques années, les chorégraphes discutent de la durée standard des spectacles et estiment qu'une heure et quart, c'est déjà trop. Cette question est abstraite, mais elle est éminemment concrète s'agissant de la façon dont on entre dans la vie du public. Des habitudes de format ont été créées par la télévision, les ordinateurs et les téléphones. Ce phénomène conduit à des interrogations pendant le processus de création. On se demande si cela vaut la peine d'ajouter un quart d'heure, ou une heure. Ai-je la capacité de rivaliser avec les formats usuels ? Et si c'est le cas, que représente cet ajout temporel

* Le lecteur trouvera indiqué de la sorte dans la marge des renvois à d'autres chapitres du Vocabulaire apportant des informations complémentaires à ce passage. Dans certains cas, le même extrait se retrouve *in extenso* d'un chapitre à l'autre.

¹ Meredith Monk, née en 1942 à New York, est une compositrice, chanteuse, actrice, réalisatrice, danseuse et chorégraphe américaine. Marco Berrettini fait référence ici à *Facing North* (1992) présenté au Festival d'Automne (au Théâtre du Rond-Point à Paris) où Meredith Monk et Robert Eén évoluent sur un monticule évoquant une toundra arctique.

² Marco Berrettini fait référence à la mise en scène par Stanislas Nordey de *Vale mon dragon* (texte Hervé Guibert, création à Villeneuve-lès-Avignon en 1994) qui durait environ neuf heures.

dans ce qui est mis en jeu ? Le spectateur se remet-il en question lors de ces quinze minutes supplémentaires ? Je ne travaille pas sur ces questions pendant toute la durée de la création, mais elles me traversent l'esprit. La question de la manipulation du public doit être présente chaque jour des répétitions, même si elle sera ensuite sublimée. Les outils de composition concernent aussi la façon dont on prend en considération cette manipulation du public.

[...] J'ai fait des pièces comiques pendant de longues années, avec l'espoir sans doute de me sauver des attaques par ce biais. Utiliser l'humour pour composer des pièces est une manière de se protéger des critiques de non-composition, de non-rigueur, etc. J'espérais aussi peut-être que l'humour offrirait une clé de lecture à des dimensions plus profondes ou plus poétiques. [...] *No Paraderan*³ (2004) est plus ou moins la dernière pièce où j'ai consciemment intégré des éléments comiques dès le premier jour de répétitions. [...] Je ne l'ai pas choisi, cela s'est fait ainsi.

[...] Aujourd'hui, en travaillant la danse comme je le fais, je ne me vois pas arrêter au milieu d'un mouvement pour raconter une blague puis continuer.

Nathalie Collantes

Je suis dans une esthétique du peu. Depuis le début de mon travail, ce qui m'a toujours conduite, c'est le *je-ne-sais-quoi* et le *presque-rien* – expressions que j'emprunte à Vladimir Jankélévitch⁴. Pour cette raison, le mot « spectacle » ne me convient pas, dans le sens où je n'ai pas quelque chose à montrer. En tant que spectateurs et en tant que danseurs, nous avons bien plutôt quelque chose à faire ensemble.

[...] Je repense souvent à une danse de Dana Reitz⁵ qui m'a marquée. Il s'agissait d'une improvisation, au Centre Georges-Pompidou, avec Jennifer Tipton à la lumière. C'est juste de la lumière et de la danse.

LP Elle est new-yorkaise ?

DDD Oui, c'est une danseuse d'Einstein on the Beach [de Bob Wilson (1976)]. Dana était la danseuse de la partie chorégraphiée par Lucinda Childs⁶.

La performance que j'ai vue à Pompidou date de la fin des années 1980. Je ne sais pas si elle a fait d'autres improvisations de cet ordre. Cette danse n'a pas fait le même effet à tout le monde ! [...] C'était quelque chose en deçà du courant minimaliste en danse, elle ne faisait presque rien. Aujourd'hui, elle aurait un succès fou... auprès de vous. Mais vous connaissez le public des années 1980 à Pompidou : à un moment, quelqu'un commence à tousser, puis un autre et encore un autre. Le spectacle est dans la salle. Elle commence à orchestrer ces toux. C'est fabuleux.

³ On trouve une description de la pièce au chapitre Indétermination.

⁴ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, tome 1 : *La Manière et l'occasion*, tome 2 : *La Méconnaissance. Le malentendu*, tome 3 : *La Volonté de vouloir*, Paris : Seuil, 1980.

⁵ Dana Reitz, née en 1948, est une danseuse et chorégraphe nord-américaine.

La pièce dont il est question ici est *Circumstantial Evidence*, 1988.

⁶ Lucinda Childs, née en 1940 à New York, est une danseuse et chorégraphe nord-américaine.

Avec Dana Reitz (mais aussi Sheryl Sutton et Richard Morrison), elle co-signe la chorégraphie d'*Einstein on the Beach* (1976) dont le chorégraphe principal est Andy Degroot.

YC Elle se fait chef d'orchestre de la toux ?

Oui. Elle renverse la situation et cela fonctionne. Cette improvisation compte beaucoup pour moi. Je m'y suis reconnue et j'y ai reconnu ce que j'avais envie de faire. *Vertus* (2005), dont le dispositif scénographique se réfère à celui de Sol LeWitt dans *Dance* de Lucinda Childs, c'était aussi faire « presque rien » et oser le faire. [...]

LT J'entends aussi le fait de cultiver le moindre effort. Ce n'est pas facile de cultiver le moindre effort.

Peut-on l'envisager comme un moyen, non comme un enjeu ? Il y a une locution que j'ai utilisée à partir du duo que j'ai fait avec Sylvain Prunec en 1999 (*Phase*), « intimité distante ».

[...] Au moment de *Chant d'encre* (1992), je travaille sur l'apparition, parfois via l'introduction de noirs (avec l'extinction des projecteurs). La pièce commence par une exposition, comme c'est souvent le cas dans mon travail. On expose le corps et la danse, on sort du noir. C'est similaire à l'introduction d'un texte, j'annonce ce qu'on va voir. J'expose un type de matière, de temps. S'ils n'intéressent pas les spectateurs, ils peuvent sortir. On commençait en silence. C'est une pièce très écrite où chaque geste est chorégraphié. On sort du noir, on salue le public juste au milieu de la scène et on commence chacune notre partition. Au fur et à mesure, la musicalité de nos danses nous rassemble jusqu'à l'unisson. C'est une pièce avec des couplets, des refrains, des répétitions et des variations. Brigitte [Asselineau] et moi avions été assignées à deux instruments par Gilles Normand, le musicien du projet. Brigitte était violon et moi, violoncelle. [...] Il y a une idée de rémanence, par rapport à l'apparition, la disparition, la trace. On joue sur la rémanence d'un moment dansé qui a eu lieu. C'est un moment charnière pour moi, car j'accepte de me répéter. Jusque-là je ne comprenais pas que le public ne puisse pas engranger tout ce que je donnais à percevoir. Je résistais à la répétition, parce que j'étais dans une écriture ciselée, dans la volonté de fabriquer une danse qui m'étonnerait moi-même. Je n'avais absolument pas envie de retrouver ce que je savais déjà de moi-même. Et je travaillais avec d'autres corps, en partie aussi parce qu'ils me renvoyaient une altérité que je devais prendre en compte. Je voulais à tout prix éviter de me considérer comme modèle.

[...] RH Dans *Fonds d'écran* (2016), on t'entend dire, dans l'un des entretiens filmés avec Jacqueline Robinson qui sont projetés, que tu n'es pas intéressée par le corps mais par le mouvement qui traverse le corps, par le mouvement présent dans les choses⁷. C'est, je crois, une manière de regarder ce que tu fais. J'allais distinguer danse et mouvement, comme si je présupposais que ce que tu produis est davantage de l'ordre du mouvement ou de l'infradanse.

⁷ « Ce qui est important pour moi c'est non pas le corps, mais le mouvement qui passe à travers le corps », Nathalie Collantes, extrait 49-4 intitulé « Regard / Désir », in Nathalie Collantes (dir.), *Le Projet Robinson* [En ligne], g-u-i, Fanfare bième, 2015, leprojetrobinson.org. Jacqueline Robinson (1922, Londres - 2000, Paris) est considérée comme l'une des principales figures de la danse moderne en France. Elle fonde à Paris en 1955 l'Atelier de la danse, l'une des premières écoles de danse moderne à dispenser une formation professionnelle. Elle est l'auteure de plusieurs ouvrages en pédagogie et en histoire de la danse : *L'Enfant et la danse* (1975), *Éléments du langage chorégraphique* (1981) ou encore *L'Aventure de la danse moderne en France, 1920-1970* (1990).

Ce que tu soulèves, Rémy, est fondamental, en tout cas dans ce que je défends. Ce n'est pas le geste ou la forme qui m'importe, mais ce qui passe à travers eux. Le corps est le vecteur du mouvement. La forme que je produis pourrait être différente, si ce n'est que j'ai sans doute une collection de gestes. Je ne les ai pas identifiés en tant que tels, en tout cas je ne pourrais pas en faire l'inventaire. J'espère pouvoir enrichir ce vocabulaire encore longtemps, soit parce qu'il y a des choses que je ne peux plus faire, soit parce qu'il y a des choses que j'arriverai à faire enfin. Je ne cherche pas à réduire le mouvement à une suite de gestes. Je cherche à produire une danse tout en fuyant une identification qui la réduirait à sa plus plate apparence.

JYM *Comment se matérialise cette idée de vecteur du mouvement ? Nous comprenons bien que ce n'est pas une forme, mais peux-tu nous en dire davantage ?*

Il faudrait parler d'apparition et de disparition au moment même. Par exemple, je déteste les interprètes qui essaient de retenir l'image. C'est pour cela que je n'aime pas la virtuosité, le cirque, c'est trop gros, cela fait des trous dans la rétine. La vision se retrouve bouchée et on ne voit rien d'autre. Quand je dis que je suis le vecteur du mouvement, je dis que le mouvement passe par moi, il ne s'arrête pas. Je renoue sans doute avec une idée du chamane mais ce n'est ni devin ni divin, c'est très concret. [...] Cela rejoint l'esthétique du peu. Néanmoins, cette notion d'apparition et de disparition n'est pas forcément liée au peu. Elle dépend des danseurs : par exemple, lors de ma première rencontre avec Christine Gérard⁸, lors d'un stage à Aix-en-Provence en juillet 1985, elle nous demande d'improviser à partir de l'idée de la disparition. Et soudain, elle me voit. Elle me voit parce que je disparaissais : disparaître, c'est faire oublier quelque chose pour pouvoir montrer autre chose ; c'est un passage. C'est différent de ce que j'ai fait chez Laurent [Pichaud, pour *feignant* (2002)]. Sa recherche a d'ailleurs conduit à ce que je me tienne hors de la scène pendant toute la pièce : je n'étais pas visible. Lors d'une reprise, je suis revenue sur scène et je travaillais le fait d'être là et de partir en même temps, c'est-à-dire d'apparaître et disparaître à la fois. Je ne le formalise pas de cette manière avec les danseurs avec lesquels je travaille, mais je collabore avec des personnes qui sont dans cet état d'esprit-là.

DD Dorvillier

musique

Pour *No Change* or « *freedom is a psycho-kinetic skill* » (2005), je travaillais encore avec le compositeur David Kean. On a continué à élaborer une relation danse-musique assez sophistiquée, mais cela restait « le mec » derrière l'ordinateur et « la nana » qui fait des bruits, des sons avec un micro devant un haut-parleur et des formes avec son corps dans l'espace. Et le mec changeait le son, médiatisait un peu. On a vraiment développé un système très riche d'interactivité entre nous, avec les haut-parleurs, les capteurs de son, avec ma sensibilité physique et son savoir-faire technique. Et nous étions vraiment en tête-à-tête. Mais je ne voulais plus être médiatisée, avoir quelque chose entre moi et la personne qui regarde. Je voulais un accès direct. Je voulais que le spectateur ait un accès direct à moi, aux objets qui m'entouraient et au son. Je ne voulais pas que les sons que je produisais par hasard soient médiatisés par une autre personne.

⁸ Danseuse, chorégraphe et pédagogue française née en 1949 à Courbevoie. Elle fonde avec Alex Witzman-Anaya la compagnie ARCOR en 1974.

La personne qui a fini par m'aider à terminer la pièce en termes de son est Seth Cluett. Il a compris que ce dont j'avais besoin était un outil sonore pour que toute la pièce, tous mes objets, moi, mon corps, la personne qui m'accompagnait sur scène, Elizabeth Ward, *the body on the floor*, le corps par terre, que tous ces objets, moi incluse, puissions être des instruments, actifs ou passifs, dans une espèce de démocratie ; pour que, précisément, le spectateur puisse aussi entrer dans cette relation horizontale. Si je suis comme cette tasse de thé, le thé à l'intérieur est-il comme moi ? La personne qui me regarde regardant le thé est-elle comme le thé qui est dans la tasse ? Etc. Je cherchais à mettre en jeu ces questions relationnelles. La personne qui regarde peut s'approcher. Je n'essaie pas de faire la traduction. Je suis dans ma pratique. J'essaie de créer un espace où cette pratique est non pas lisible, mais sensible... Est-ce que je parle de la composition en vous disant cela ?

[...] L'espace de cette pièce est une sorte de transposition de tous les espaces dans lesquels j'avais travaillé : les salons des gens entre autres parce qu'il n'y avait plus de Matzoh Factory⁹. J'enseignais également beaucoup, et je négociais de pouvoir travailler pour moi dans le studio après. Il y avait toujours un espace qui était plus ou moins l'espace de danse et un autre espace où il y avait tout le *junk* [bazar] sur le côté. Et il y avait presque toujours une poubelle ou un seau, et un pied de micro. Souvent, il y avait une table de mixage. Je voulais proposer aux spectateurs de regarder cet espace pendant un long moment, et moi aussi avec Elizabeth qui fait le corps par terre dans le coin. Parfois, on restait dans l'espace trente ou quarante minutes juste à observer, avec la musique qui était diffusée.

Je mettais plus ou moins les câbles toujours au même endroit, éventuellement dans un dessin un peu différent. Le seau est toujours placé plus ou moins dans la même relation au micro. Les éléments ont un lieu de départ. Tout est préparé, assez soigneusement.

[...] Il me fallait un mur. Le premier espace dans lequel j'ai travaillé était un studio de vidéo, tout petit, avec un mur blanc courbe. De fait, j'ai créé contre le mur avec le système de lumière qui était là. Je gère moi-même les lumières. Idem pour le son. Et j'ai fait tout ce que je pouvais pour que la salle soit une espèce de petite machine dans laquelle je m'insère et avec laquelle on produit quelque chose.

[...] Dans la pièce qui suit *No Change* [et qui s'intitule *Nottthing Is Importantttt* (2007)], je regarde la danse, je veux la voir. Je veux explorer la visibilité dans la danse. Qu'est-ce qu'on voit quand on voit une danse ? Voit-on le seul phénomène de la danse, comme quelque chose de visuel. J'ai toujours eu l'idée que la danse, c'est physique, incarné. Et là, je me suis dit : non, en fait, la danse, elle est visuelle. Et je pense que, pour moi, ça doit être le cas parce que c'est comme ça que je communique.

JYM *Cette pièce est-elle un moment, sinon de rupture, du moins de changement dans ta conception de la danse, conduisant à déterminer si elle est du registre du visuel ou de l'incarnation ?*

⁹ En 1991, DD Dorvillier et Jennifer Monson transforment le rez-de-chaussée d'un ancien bâtiment industriel dans Williamsburg à New York en studio de danse et habitation. Elles l'occuperont jusqu'en 2004. Voir le chapitre Contexte.

Dans *Nothing Is Important*, je parle de visuel, de la visualité¹⁰. Je parle aussi des images qui nous nourrissent pour produire des figures que l'on donne à voir. C'est une trilogie. La première partie dure environ vingt-cinq minutes. Un gradin a été transformé en petit cinéma. Il y a une scène et un mur de fond. Ce n'est pas très profond. Trois mètres de profondeur il me semble, peut-être 3 x 3 mètres. Le mur doit faire trois mètres de haut. Tout est blanc. La première partie s'intitule « 9 bodies » [9 corps]. Les danseurs portent des tenues de studio, un peu génériques, grises, blanches, bleues. Dans la deuxième partie, les danseurs disparaissent. Un film est projeté sur le mur. Il dure vingt-cinq minutes. Ce film est aussi en deux ou trois parties. Ensuite, le public est conduit derrière l'écran, dans une salle complètement noire. On prend les spectateurs par la main et on les assoit, deux par deux. Cette partie dure aussi vingt-cinq ou trente minutes. Dans la pièce noire, il y a une installation sonore avec vingt-sept petits haut-parleurs. On ne les voit pas pendant la pièce, mais ils émettent un son qui est comme un nuage qui flotte. Le public ne voit rien, mais il y a une minuscule quantité de lumière. C'est de la lumière reflétée par un tube du grill technique. Le reste est noir. Le tube est en métal. Cette lumière reflétée éclaire l'espace, monte et descend. La chorégraphie des danseurs consiste à passer parmi les spectateurs. Ils ne les touchent pas, ils ne leur font pas peur. Les danseurs sont en slip. On ne les voit pas, mais on sent la chair, la sueur, la chaleur, l'air à leur passage. Le peu de lumière se reflète sur la peau, un slip ou un morceau de débardeur. On voit des sortes de fantômes. Leur chorégraphie consiste à faire des allers et retours dans l'espace. C'est très simple. Les danseurs marchent, courent un peu. Et, dans trois endroits différents, ils font ensemble des constructions, des arcs ou des bateaux. Mais, comme ils ne se voient pas très bien et comme le public ne voit pas du tout, on ne discerne pas les formes qu'ils réalisent. L'important est que les danseurs sachent ce qu'ils font, même s'ils ne savent pas ce que cela donne visuellement. Ils doivent être très à l'écoute, car pour faire la construction ils grimpent les uns sur les autres sur trois niveaux. Une pyramide... Vers la fin de la séquence, les danseurs jettent des cordes contre le mur invisible du public et elles tombent. Ils courent et les jettent. Ils font cela pendant deux ou trois minutes et disparaissent. La lumière monte un peu. Et c'est la fin.

matériau

[...] [S'adressant à Rémy Héritier]. Dans *A catalogue of steps* (2013) [qui consiste pour les interprètes à danser une suite de très courts extraits d'anciennes pièces de DD Dorvillier, qu'ils ont appris à partir d'enregistrements vidéo], vous étiez plusieurs danseurs. On pouvait voir dans un fragment dansé par trois danseurs plein d'histoires différentes de corps. Mais, en même temps, vous essayiez de mettre la « veste » de la chorégraphie. On voit l'effort et la friction entre l'interprète et la chorégraphie. C'est cette substance qui m'intéressait. Que dégage-t-elle chez l'interprète, chez moi, chez le spectateur ?

JYM *Pourrais-tu donner des exemples d'efforts et de frictions que tu as repérés chez certains interprètes ? Tu dis qu'il s'en dégage une substance. Est-elle de nature différente ou identique à chaque fois ?*

¹⁰ En anglais, « *visuality* » est plus courant que dans la langue française. Le terme renvoie en général à la question du rapport à la vision et aux images : comment l'expérience du visible conduit-elle un sujet à construire l'objet de son regard ? Cf., par exemple, Hal Foster (dir.), *Vision and Visuality*, New York : The new Press, Discussions in Contemporary Culture #2, 1998.

citer

Je trouve drôle d'avoir parlé de substance, comme s'il s'agissait d'un parfum. Je ne cherche pas une substance. À chaque fois qu'un fragment est dansé, une relation inédite est établie avec le matériel [les extraits vidéo]. Ce qui est très important, c'est que les fragments sont dansés par plusieurs interprètes. Mais je ne cherche pas à comparer si l'un fait mieux que l'autre. [...] Nous travaillons beaucoup en studio pour essayer d'être au plus proche de la vidéo. Je dis : « Regarde la vidéo. Regarde-la de nouveau. »

JYM *L'objectif est la reproduction à l'identique ?*

Oui, sauf que c'est impossible. Heureusement. Sinon, je ne le ferais pas, et je n'inviterais pas les danseurs que j'invite.

[...] **JYM** *Sais-tu ce que tu veux voir ? Tentes-tu de mettre en place les conditions d'identification de quelque chose de précis ?*

Les conditions d'apparition, c'est une bonne manière de le dire. On crée les conditions pour que quelque chose apparaisse. Soit c'est un fantôme, soit c'est magique, soit c'est un peu étrange et technique. Pour moi, ce qui apparaît change au fur et à mesure du temps d'un fragment et du temps de sa répétition cinq ou six fois.

JYM *La démarche consiste-t-elle à comprendre ta manière de produire du mouvement ?*

Non. Pour reproduire ces fragments, nous observons bien sûr ma manière de produire du mouvement, mais il y a aussi celle des autres interprètes qui faisaient partie des différentes pièces. Il y a aussi ma manière de dire aux interprètes avec lesquels je travaille aujourd'hui sur ces fragments « On va garder ça de ton mouvement, on va l'organiser comme ça » et ma manière de travailler en collaboration. Au fil du temps, ce projet devient vraiment un processus collaboratif avec les interprètes. Leur style devient notre style. C'est un mélange d'esthétiques et de forces.

JYM *Est-ce ce qui apparaît quand tu disais par exemple qu'on voyait Jennifer [Lacey]¹¹ dans Rémy [Héritier] quand il interprétait un fragment ?*

Oui. On rend visible ce phénomène. Cela me fait très plaisir de voir que Rémy rend visible Jennifer. Parfois, il n'y a que moi qui le vois. Personnellement, c'est très émouvant. Mais j'essaie de me distancier de cette émotion, pour voir si autre chose apparaît, quelque chose que pourrait voir quiconque ne connaît ni le projet, ni Rémy ni Jennifer, ni le fragment d'origine. J'essaie par là de détacher cette chorégraphie du passé. C'est une espèce de trucage. Je tourne la page et le fragment n'appartient plus à DD, ni à Danspace Project, ni à Jennifer Lacey, mais à Rémy.

Myriam Gourfink

Au tout début de mon travail et jusqu'à *L'Écarlate* (2001), j'étais sûre que mes pièces existaient hors de leur temps d'exposition. Mais il me serait difficile aujourd'hui de dire qu'une pièce existe en dehors de la réception du public. Je serais un peu moins romantique. Je dirais qu'il faut du relationnel. Auparavant, j'avais tendance à être vraiment ailleurs et à puiser en moi, dans mon univers. Plus j'ai développé mon

¹¹ Jennifer Lacey, née en 1966 à Chicago (États-Unis), est danseuse et chorégraphe. Elle vit en France depuis les années 2000.

travail, plus j'ai accepté, en quelque sorte, qu'une chose existe s'il y a dualité, s'il y a réception. J'aurais même tendance à dire que c'est absolument nécessaire. Ceci étant dit, j'ai du mal à analyser comment cette conception modifie mon écriture.

La colonne « adresse » dans ma partition est une colonne de mouvement : on peut adresser le mouvement à quelqu'un. Quand on crée, on imagine la présence du public. Dans mes partitions, je n'indique pas tout dans le détail. Les interprètes peuvent sourire par exemple. Des adresses d'yeux peuvent être chorégraphiées à un moment, mais rarement sur toute la durée d'une pièce. Je ne suis pas obnubilée par le détail. D'ailleurs, j'aime les différences d'interprétation que les danseuses peuvent avoir. Je fais confiance aux interprètes. Au fond, une pièce est adressée, même en l'absence du public. C'était sans doute déjà le cas dès mes premières pièces.

[...] choisir
espace
Les choix sont toujours faits en fonction de la dramaturgie, mais aussi de préférences personnelles, par exemple concernant les volumes. Je m'en suis rendu compte grâce à notre recherche sur la composition en danse. Je n'avais pas conscience de l'importance que les volumes dans le corps prennent dans mon travail. C'est la raison pour laquelle j'évite d'utiliser les orientations qui aplatissent, qui donnent une image cinématographique ou télévisuelle ou vidéo. Dès qu'un corps est orienté vers l'avant ou vers le côté, à droite ou à gauche ou vers l'arrière, il est aplati, on a seulement le profil ou seulement la face ou seulement le dos. En revanche, dès qu'un corps est dans une orientation « entre », entre la diagonale et la face par exemple (entre ces deux orientations classiques les orientations sont infinies), il prend, par un jeu optique, beaucoup plus de volume. J'évite absolument les directions et les orientations classiques. Et souvent mes choix d'orientations et de directions permettent de créer aussi des... comment dirais-je..., presque des déformations optiques pour le public. Tout à coup, la tête ou une jambe va paraître beaucoup plus grosse. Je joue avec ces effets. C'est quelque chose qui me fascine et que je donne à lire au public continuellement.

[...] espace
J'ai tendance à dire que le public, c'est aussi moi. À partir du moment où, de façon sensible (avec les sens), je valide un élément et que les collaborateurs le valident aussi, cela signifie que nous souhaitons partager l'expérience. C'est aussi simple que cela. Selon les dispositifs que j'ai créés, le public a des présences différentes : soit très proche, soit classique, soit plus ou moins proche selon son désir. Dans un dispositif de six heures comme *Rare* (2002), le spectateur peut vraiment s'approcher ou rester au bord. C'est un dispositif immersif. Les spectateurs font comme ils le souhaitent. Ce sont des modalités que nous connaissons, que nous avons, je pense, tous expérimentées. Elles donnent aussi la couleur à la pièce. Mais, pour l'instant en tout cas, je ne cherche pas l'interaction du public ou à ce qu'il intervienne dans la composition. En revanche, je peux décider, après une représentation, de changer certains éléments, la fin par exemple. J'imagine que tous les chorégraphes ont fait cette expérience. L'écoute de la pièce la salle vide ou la salle pleine est tout à fait différente. Cette différence peut me conduire à faire des modifications. Pour l'instant, j'ai remarqué qu'elles n'étaient jamais très importantes. Il peut s'agir de marquer ou souligner un élément, ou au contraire le supprimer. C'est vraiment intuitif, j'aurais du mal à le nommer davantage.

[...] Pour *L'Ecarlate* (2001), je voulais que la danse soit le laboratoire d'un concert à venir. Montrer la danse au premier plan n'avait donc aucun sens. Il fallait que je la relègue derrière les informaticiens qui l'analysaient, et que ce soit visible. Mon

travail n'est pas fondé sur des questions esthétiques. La danse était cachée par l'informatique. Les spectateurs la voyaient à peine, ils étaient fâchés. Et en plus le gradin était en pente très douce, ce qui fait qu'ils se gênaient les uns les autres. J'avais masqué le regard très volontairement.

[...] Pour *Contraindre* (2004), les spectateurs doivent choisir. Ils sont installés entre les deux danseuses sur des bancs, et doivent se tourner vers l'une ou vers l'autre pour les regarder. Au Centre Pompidou où je suis souvent programmée, Serge [Laurent] avait laissé les deux premiers rangs libres pour les personnes âgées. Elles n'étaient pas obligées de s'asseoir sur les bancs. Certaine d'entre elles avec lesquelles j'avais discuté m'ont dit : « On comprend bien ce que tu as voulu faire mais d'où on était c'était super aussi ! » Je me suis alors demandée ce qui était l'essentiel, et s'il ne fallait pas être plus simple. C'est déjà beaucoup de demander aux spectateurs de rentrer dans la danse que je propose... Ne puis-je pas les laisser un peu tranquilles, plutôt que de leur imposer mes dispositifs, de les empêcher de voir, de leur demander de faire des choix ? Ce petit événement a été décisif.

JY *Veux-tu dire que tu as acquis une plus grande confiance dans la capacité du public à regarder ton travail ?*
À regarder ma danse, je pense, oui.

JY *Ou bien as-tu simplement identifié l'essentiel dans ton travail ? Les questions de dispositifs peuvent paraître assez secondaires dans un projet humain. Avoir confiance revient aussi à simplifier.*
Oui c'est cela ! La simplicité, le plaisir d'aller vers l'autre. C'est la raison pour laquelle j'ai adoré la pièce que Marco [Berrettini] a présentée hier au CND [iFeel4 (2017)] !

YC *J'étais en train de penser à sa pièce également. Vous avez fait un cheminement similaire. C'est ce que je ressens, nous nous dirigeons vers une forme de dépouillement...*

JY *Tu as souligné que le travail sur les structures du corps est au cœur de ton écriture et de ta pratique. S'adresse-t-il également dans ce cas au public ? Ou bien l'adresse au spectateur est-elle seulement prise en charge par la circulation des énergies, qui est d'un autre registre ? Effectivement, mon travail peut générer une très forte empathie, et de l'énergie qui circule. C'est ce que je souhaite. Asaf Bachrach¹², un neuroscientifique, a essayé de le mesurer pour ma pièce *Souterrain* (2014).*
L'attitude est la même en yoga.

JY *Pendant, le yoga ne se regarde pas.*
Le yoga ne se regarde pas mais dans son enseignement la voix dirige nombre de choses. Mes pièces sont une forme de séance de yoga sans la voix, via le corps de l'autre.

JY *Sans oublier la place du son.*
Le son est fondamental en effet.

musique

¹² Voir Coline Joufflineau, Coralie Vincent, Asaf Bachrach, « Synchronization, Attention and Transformation: Multidimensional Exploration of the Aesthetic Experience of Contemporary Dance Spectators », *Behavioral Sciences*, 8 (2) MDPI, 2018, <https://www.mdpi.com/2076-328X/8/2/24>.

JP Tu parles parfois de fonction réparatrice du spectacle, n'est-ce pas ?

Oui ! Dans la partition d'*Inoculate ?* (2011), je demande par exemple à la danseuse de penser à des auto-guérisons pour elle-même et de les offrir au public. C'est très chamanique. C'est une discipline que j'active régulièrement (tous les ans). Apprendre à s'auto-guérir est une dimension très présente dans le chamanisme. C'est la raison pour laquelle je préfère les médecines parallèles. Je pense que la danse à ce pouvoir-là, sinon il n'y aurait pas tous ces rituels chamaniques faits de danse et de chant. C'est une fonction archaïque de la danse qui m'enchanté et que j'ai aussi envie de partager avec le public.

Thomas Hauert

musique La première grande partie d'*Inaudible* (2016) est un jeu où je voulais que le public entende différentes versions d'un même morceau de musique et commence à le connaître. À la première écoute, en tant que spectateur, on ne sait pas si on entend une version identique ou différente, une fois avec deux pianos, une fois avec un grand orchestre, etc. Pour que les danseurs puissent interagir avec la musique selon les règles que nous avons définies, nous avons besoin de très petits extraits, et il fallait trouver une dramaturgie pour faire écouter tous ces morceaux.

choisir [...] Le choix de la musique de Gershwin m'appartient. Je voulais une musique dans l'énergie, une musique dansante, sans passer par une intellectualisation. Qu'il y ait une évidence dans le corps du danseur et aussi dans celui des spectateurs. J'avais d'abord pensé à *Rhapsody in Blue*, que tout le monde connaît, une musique facile pour entendre les différentes versions. Parce qu'on la connaît, parce qu'il y a l'interprétation des danseurs, ça aurait été plus facile à déchiffrer. Au début du processus avec les danseurs, on a fait des essais avec d'autres musiques de Gershwin, et on était tous d'accord pour dire qu'il y avait une sonorité Gershwin, mais le *Concerto en fa*, qui est aussi facile d'accès, contenait une dimension de nouveauté pour la plupart des gens.

Nous diffusons des fragments de 40 secondes à chaque fois. Là aussi, je voulais que ce soit des parties reconnaissables, que ce soit des espèces de transitions. D'une certaine façon, je voulais donner au public le plaisir que j'ai quand j'écoute différentes versions. Quand on ne connaît pas très bien la musique au début, on ne sait pas faire la différence. Mais il y a une richesse dans la découverte de ces versions, dans la comparaison, parce qu'on entend les intentions des interprètes et les différentes orchestrations.

Rémy Héritier

Chevreuil est un point de bascule. C'est à ce moment-là, en 2009, qu'on arrive vraiment aux questions de composition. Je me suis dit que si je montrais le résultat des recherches en studio, je montrerais aussi les sources. Je voulais rendre disponible et visible ce qui m'avait permis de « penser à autre chose¹³ ». Parmi les sources figurait l'exposition de Jeremy Deller, *D'une révolution à l'autre*, au palais de Tokyo, à l'automne 2008. Cette exposition documentait, avec des objets artistiques ou artisanaux, des questions liées à la révolution. Au même moment, je lisais des entretiens

¹³ Remy Héritier fait référence à : « Quand je pense à quelque chose, je pense toujours à autre chose », phrase tirée d'*Éloge de l'amour*, 2001, de Jean-Luc Godard.

de Judith Butler et Gayatri Spivak, *Who sings the nation-state*¹⁴ ? Ce texte était très important pour moi, mais, dans un projet chorégraphique tel que je l'engageais jusque-là, il n'aurait pas trouvé sa place sur scène. Or je voulais qu'il y soit.

J'ai alors décidé d'aborder une écriture littéralement documentaire. Tout ce qui serait montré sur un plateau serait un document. Un texte clairement cité pourrait être lu (Judith Butler par exemple), une danse serait inventée en relation. Tous ces éléments seraient disposés les uns à la suite des autres, sans aucune hiérarchie, à la manière d'une visite d'exposition – mais sans changer le rapport scène/salle pour autant. Le public était captif et une chose après l'autre se passait devant lui. Pire : les spectateurs étaient assis dans un gradin sur le plateau et faisaient face à la fois à un plateau vide et à un gradin vide. Je dis que c'est pire parce que, dans la plupart des salles, quand on est dans un gradin, si on en a marre, on peut sortir. Là, si on voulait sortir, on était obligé de traverser la scène. Personne ne l'a fait, mais beaucoup se sont plaints...

MB Comment montres-tu tes sources ? Quelle sensation cela produit-il ? Cela me rappelle les salles qu'il y a dans les grands bâtiments, qui exposent les matériaux employés lors de la construction et qui sont dédiées aux photos de chantier. Est-ce comparable ?

Non. Quand j'ai pensé « documents », j'ai pensé aussi à l'histoire de la danse, à nos histoires de la danse. Pour trouver un axe de travail, il a fallu que je choisisse quelque chose d'un peu impossible. Par exemple, je m'intéressais beaucoup à des questions d'archéologie et aux gestes de l'archéologue qui creuse. Pour creuser, l'archéologue est obligé de casser certains objets. Il doit choisir s'il s'arrête au vase étrusque qu'il a trouvé, ou s'il le casse pour trouver autre chose en dessous. Je me suis posé cette question par rapport aux Ballets russes. Nous étions cinq. Qu'est-ce que nos corps contiennent des Ballets russes en dehors des images que l'on en connaît ? Nous nous sommes donné un processus quotidien. Je ne sais plus comment on l'appelait. Il s'agissait d'exhumer ce que nos corps pourraient contenir des Ballets russes, physiquement. Nous produisions des listes de termes aussi. Au fur et à mesure, cela a fabriqué une sorte de partition qui s'appelait « Présenter les fouilles ». C'était le dernier moment du spectacle. Les interprètes formaient un chœur avec une liste de verbes d'action à interpréter, seul ou à plusieurs. J'étais quant à moi dans une sorte d'errance dans cet espace. Cette errance était comme une surface de projection : « Je suis là parce qu'il faut bien regarder quelqu'un », mais c'est un leurre car ils sont plus nombreux que moi et je dois composer avec ces gens réunis dans un chœur. Cet état de surface de projection est un état de porosité. C'est proche de ce que j'appelle aujourd'hui « la danse du milieu ». C'est un état dansé qui permet d'attraper, d'être un aspirateur et, en même temps, cet aspirateur est comme un écran de cinéma : une surface de réflexion et de projection dans le même temps. Cet état dansé permet de projeter et de recevoir. Une sorte d'errance se met en place et elle prend en compte, d'un point de vue spatial, ce que j'appelle les « seuils » dans mon travail. Pendant que les autres interprètes travaillent, je cisèle les distances sans créer des matières qui seraient identiques aux leurs. Je travaille simplement le fait d'être à côté mais pas avec eux. C'est presque un travail sur la proximité¹⁵.

espace

¹⁴ Judith Butler, Gayatri Chakravorty Spivak, *Who sings the nation-state ? Language, politics, belonging*, Oxford : Seagull Books, 2007.

¹⁵ La proximité s'intéresse aux relations spatiales, en particulier aux rapports de distance. Cf. l'essai

matériau

[...] Parmi les documents, il y avait ce que j'avais appelé une « double discussion ». Nous nous demandions si nous serions capables de dire quelque chose d'important pour nous – une question qui n'amène pas une réponse du tac au tac, une question existentielle – et d'y répondre à plusieurs sur un plateau. Tous les jours, avant la représentation, on désignait une personne qui devait formuler pour elle-même une question. Mais les questions que l'on cherchait étaient trop compliquées pour en faire une phrase avec un point d'interrogation. On se mettait en ligne dans l'espace, face aux spectateurs, les yeux fermés. Et chaque fois qu'on voulait prendre la parole, on levait la main. Mais on ne se voyait pas les uns les autres lever la main. On levait la main à chaque fois qu'on voulait prendre la parole, mais pas à chaque fois qu'on la prenait. Les spectateurs étaient face à quelqu'un qui parle ou face au silence; à des gens qui lèvent la main parce qu'ils veulent réagir, mais qui ne prennent la parole qu'à partir du moment où personne ne parle. On ne se coupait pas la parole. La première personne établit un énoncé. Les autres sont là pour poser des questions, apporter des réponses au fur et à mesure. Cela durait vingt minutes. Au bout de cinq, six, sept minutes – je ne me souviens plus très bien –, une autre personne parmi nous, par association, formulait une seconde question pour elle-même et adressée à tous les autres. À partir de sept minutes et jusqu'à la fin, deux fils de discussion circulaient. Parfois, la réponse donnée à une question était la même que pour une autre question. Tout était croisé. De l'extérieur aussi, on peut se mettre à formuler des questions pour soi-même. Par une forme de « nécessité sociale », on s'interroge : « Qu'est-ce qu'ils peuvent bien chercher via ces éléments disjoints ? » C'est là qu'une question se forme du côté du spectateur. Certaines fois et suffisamment de fois pour que je me dise que la « double discussion » mérite d'être tentée, j'ai constaté que cette question formulée « en spectateur » de l'extérieur a finalement été formulée sur scène, qu'elle soit intéressante ou pas.

[...] Chaque séquence de *D'une étendue* (2011) avait une fonction. L'objectif de la deuxième séquence par exemple était d'établir une connexion – je ne sais pas comment le dire mieux – avec chacune des personnes de l'assistance. Il s'agit donc de trouver une manière pour que chaque spectateur se sente concerné individuellement. Il y a eu plusieurs types de réactions. Très vite j'ai proposé qu'Éric [Yvelin] fasse un décompte des années – nous étions en 2011 –, de 2011 jusqu'à zéro. Au départ, il décomptait chaque unité, puis il omettait d'en dire certaines. Il y a cette chose inéluctable : on va arriver à 0. C'est une sorte de dépression au sens physique (pas au sens pathologique). En procédant ainsi, on passe d'abord par toutes les dates de naissance et, ensuite, par des événements (par exemple, 1914). Pendant ce temps, les trois autres danseurs sont sur une respiration très minimale (se gonfler, se dégonfler) dans une légère flexion, un peu flottants. Une flexion des genoux, du haut du corps et un peu de la tête. On respire tous ensemble. En respirant à trois, face à des gens, comment peut-on arriver (peut-être) à respirer ensemble ? C'était la fonction de cette séquence. Une autre séquence avait une fonction d'oubli. Comment fabriquer une danse qu'on oublie ? C'était une danse à trois. Une danse que le spectateur oublie. Qui ne

fondateur d'Edward T. Hall, *La Dimension cachée*, Paris : Seuil, « Intuitions », 1971 (trad. A. Petita de *The Hidden Dimension*, Garden City : Doubleday, 1966), où l'auteur analyse le sens de la distance relativement aux actions et aux cultures données.

dépose rien, jamais. J'ai ensuite repris la fin de cette danse dans *Percée Persée* (2014) : un trait oblique en courant pendant très longtemps. C'est le geste de l'effacement. Il s'agit de le faire autant de temps nécessaire pour l'inscrire et qu'on ne sache plus ce qu'il y avait auparavant. Cela laisse la porte ouverte pour ce qu'il y aura ensuite. Cela efface ; c'est une sorte de lavage de cerveau.

in situ

[...] J'ai fait une pièce dans le jardin de la Fondation Cartier à Paris [*Percée Persée* (2012) (1^{re} étape)]. Comme j'avais déjà réalisé dans ce jardin une performance intitulée *Archives* en 2005, je me suis demandé comment faire une nouvelle pièce. Alors que, dans la première, je tenais à toucher le lieu, à partir à sa rencontre de manière haptique, j'ai décidé que cette fois-ci ce serait le lieu qui irait vers les spectateurs, à travers moi, et que je ne le toucherai pas. Je foulerai le lieu, mais n'irai pas caresser un rocher par exemple. J'ai placé les spectateurs debout au seuil de l'espace, à l'endroit où ils ne s'arrêtent pas d'habitude parce qu'ils vont dans la beauté du jardin, de l'œuvre qu'est ce jardin. Ils étaient sur le seuil. Face à eux, il y avait la terre, où tout le monde s'arrête en général. En gros, c'était l'endroit un peu moche de l'espace.

Pour faire venir cet espace à eux, j'effectue un parcours en quatre points, de la face vers le lointain. À la face, je ne travaille qu'avec mes jambes. Un peu plus loin, je remonte dans le corps. Et je remonte jusqu'à la tête. De la danse se fabrique, en boucle (un certain nombre de fois). Mais il s'agit d'une boucle un peu spéciale.

À l'intérieur de cette danse, pour semer une sorte de trouble, je glisse des mouvements singuliers, des situations, un peu comme des *landmarks* [points de repères] gestuels. Quand j'en suis à ce premier mouvement dit singulier, je suis sûr que tout le monde le voit, personne ne rate que je me suis mis à quatre pattes par exemple. Ensuite, je recombine ces *landmarks*. Celui que j'ai fait à la face, je le ferai à une autre place. Ainsi, on se pose la question en permanence – c'est mon souhait – de savoir si tout cela est absolument écrit ou si c'est en train de se faire.

espace

assembler

LP *Qu'est-ce qui est adressé dans ce type de fabrication ? Montres-tu un système d'élaboration d'une danse ? Ou bien l'objectif de ce système est-il de générer un état de présence chez toi ? Ou de produire du mouvement ?*

La question de départ était : comment faire voir ce jardin dans lequel nous sommes ? Comment faire en sorte qu'il me traverse ? Via cette danse, il y aurait une oscillation du regard, de moi à autre chose, et puis de nouveau à moi. Comme si ce que je faisais pouvait être une variation du même.

LP *C'est parce que la danse est répétitive qu'on pourrait porter le regard ailleurs le temps que tu fasses une boucle ?*

Voilà. Sauf que cette danse n'est pas répétitive.

NC *Parles-tu de mémoire via cette pièce ?*

Oui. Je parle de mémoire et d'oubli.

matériaux

[...]

Il y a une figure récurrente dans la composition de mes pièces depuis *Atteindre la fin du western* (2007), celle du témoin. Le témoin, ce pourrait être un contrepoint dans d'autres situations. En l'occurrence, c'est quelqu'un qui est en présence d'une situation. J'imagine le contrepoint comme un point graphique qui met en relation, qui recompose une image ou une situation performative. Le témoin fait que la situation

existe. J'emprunte cette figure à Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, selon lequel, je résume, si les camps existent, c'est parce qu'il y a eu des témoins alors que tout était fait pour qu'il n'y en ait pas¹⁶.

La *camera oscura* que nous utilisons dans *Here, then* (2015) incarne cette figure du témoin. Quand un danseur est à l'intérieur de la boîte, il est vu mais ne voit rien. Il ne sait pas comment les autres se déploient sur le plateau à ce moment-là.

La figure de composition générale de la pièce, c'est le canon. Concernant l'espace, il y a un pendrillonage à l'allemande, un peu décalé du bord. Cela laisse un espace de l'autre côté. Un pendrillon part en diagonale également. Entre le pendrillon et l'écran de la *camera oscura*, il y a un verre de lunette qui tient lieu de lentille pour fabriquer l'image. Il y a plusieurs endroits du plateau où l'on ne se voit jamais tous, alors qu'on danse ensemble. Le spectateur, lui, voit tout en permanence. C'est lui qui relie les choses.

Daniel Linehan

Dans *Zombie Aporia* (2011), il y a une séquence où l'image projetée sur un écran montre le point de vue du danseur. Comme l'image a été préenregistrée, pour créer l'illusion du direct, je dois ajuster ma danse et la direction de mes regards aux mouvements de la caméra.

RH Donc, à l'image, les sièges du public sont vides.

Oui, la vidéo a été enregistrée sans public, les sièges sont vides.

C'est une technique, si l'on peut dire, que j'ai explorée à nouveau dans *Gaze is a Gap is a Ghost* (2012) avec trois danseuses. Le point de vue de la caméra passe de l'une à l'autre, il y a ainsi forcément un moment où chaque danseuse parvient à se voir elle-même de l'extérieur.

LP Parce que la séquence a été préenregistrée ?

Oui.

LP À ce moment-là le public se rend compte de la supercherie, non ?

Oui, *a priori* il se rend compte que c'était préenregistré. En fonction de ce qui est en jeu dans chaque pièce, je choisis des méthodes de travail et des outils différents. Dans *Gaze is a Gap is a Ghost*, je voulais donner au spectateur la sensation de regarder la pièce du point de vue des danseurs. Nous avons donc choisi des matériaux dansés qui activaient le plus possible le dispositif de la vidéo subjective. Nous avons travaillé avec des objets par exemple. Des gros plans sur de tout petits objets nous permettaient d'accentuer la sensation de voir la pièce à travers les yeux de chaque danseuse. Aussi, avons-nous écrit très précisément la manière dont les regards se

¹⁶ Rémy Hénitier écrit : « Le latin a deux termes pour désigner le témoin. Le premier, *testis*, dont vient notre « témoin », signifie à l'origine celui qui se pose en tiers entre deux parties (*terstis*) dans un procès ou un litige. Le second, *superstes*, désigne celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner. (Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris : Payot Rivages, 2003, trad. P. Alferi, p. 17.) Le témoin dans mon travail est l'incarnation, la condensation de ces deux définitions. À ces deux définitions, il faut également ajouter celle du contrepoint en composition. Le témoin serait donc *a minima* l'incarnation de la figure du contrepoint », in dossier du projet Rémy Hénitier, Léa Bosshard, *L'Usage du terrain* (2018).

déplaçaient et se focalisaient, vers le plafond, vers les autres, vers le sol. Dans l'écriture, la question « Qu'est-ce que je vois en faisant ce geste » était récurrente, et cette dimension devenait motrice, beaucoup plus que dans d'autres pièces.

À l'époque de *Zombie Aporia* j'avais été très inspiré par la pièce de Charlemagne Palestine *Running Outburst* (1975) qui mettait en jeu ce principe de caméra subjective.

[...] Dans le duo *Montage for Three* (2009), tout le vocabulaire du mouvement est issu de photographies, plus précisément d'une séquence de photographies enchaînées sur un rythme assez rapide. Parmi les très nombreuses images que nous incorporons, certaines sont identifiables, comme des photographies d'hommes politiques ou une photo célèbre de la guerre du Vietnam. Le spectateur les reconnaît. D'autres images sont plus anonymes – des photos amateurs trouvées sur Facebook par exemple, qui n'appartiennent pas à un fonds culturel et historique commun. Mais la pièce engage aussi la mémoire immédiate du spectateur. Au fur et à mesure, nous répétons certaines séquences gestuelles mais sans le support des photographies source. Le spectateur est donc amené à se souvenir des images qu'il a vues au début de la pièce et dont il décèle les indices dans nos corps.

[...] J'estime que bien des pièces sont fondées sur des principes de répétition et de mémoire immédiate. C'est ce que je thématise sous la catégorie « Mémoire et Changement¹⁷ » dans mon livre, qui est aussi en jeu dans *Flood* (2017). Dans cette pièce, il y a une séquence de dix-huit minutes que les danseurs rejouent en la réduisant à neuf minutes, puis à cinq minutes et en l'accélération à chaque fois. À chaque reprise, le public se souvient partiellement des itérations précédentes, mais il a oublié beaucoup de choses aussi. Sans compter que la partition se transforme dans l'accélération : les danseurs doivent abrégé certains matériaux. À chaque représentation, ils font des choix différents. La pièce joue donc à la fois sur la mémoire du spectateur et sur celle du danseur.

[...] Mes compositions ne sont pas arbitraires. L'ordre et la durée de chaque séquence sont plus ou moins réglés. J'essaie par exemple de moduler les durées pour que tout ne soit pas pareil, pour que les matériaux aient des valeurs différentes. Certaines séquences sont très brèves, d'autres beaucoup plus longues. Il s'agit de créer une sensation de durée imprévisible pour le spectateur. Quelque chose commence et on n'a pas idée de sa durée.

JYM Joues-tu sur des durées différentes d'un même matériau, ou bien chaque matériau a-t-il une durée qui lui est propre ?

Chaque matériau de la pièce a une durée différente. Quand je dis que les choses peuvent apparaître et disparaître à tout moment, je parle du point de vue du spectateur. Nous savons combien de temps chaque séquence dure mais le spectateur l'ignore.

¹⁷ « Mémoire et Changement » est un des livrets de l'ouvrage *A No Can Make Space* que Daniel Linehan a élaboré en collaboration avec Afreux design. Cette publication, organisée par thèmes divisés en sept livrets, compile des textes, extraits de poésies, citations, réflexions sur d'autres œuvres d'arts, images collectées, concepts de performance imaginaire et échanges avec d'autres artistes que le chorégraphe collecte et dont il se sert dans sa pratique. La méthode pour cette publication est similaire à celle qu'il utilise pour la création de ses spectacles. Daniel Linehan (en collaboration avec Gerard Leysen d'Afreux design), *A No Can Make Space*, Gand, Anvers : MER. Paper Kunsthalle, 2013.

JYM Est-ce un principe que tu utilises dans plusieurs pièces ?

C'est le cas dans *Un sacre du printemps* (2015) et dans *dbdbb* (2015). De manière générale j'essaie de faire en sorte que les séquences n'aient pas une durée égale. Dans *Not About Everything* (2007), il y a d'abord une longue séquence (trente minutes) de mouvement continu, puis une coda ou une fin de cinq minutes, qui est d'une nature tout à fait différente. Cette disparité de durées est importante à mes yeux. Quand je commence la deuxième séquence on peut penser en tant que spectateur qu'elle durera une demi-heure alors qu'en fait, elle ne va durer que cinq minutes.

JYM Traditionnellement, on pense début, milieu et fin. Or tu soulignes le fait que tu penses à tes pièces en termes de durées différentes. Comment agences-tu ces durées ?

D'un côté, il y a la durée mathématique des choses, et de l'autre il y a l'expérience perceptive du spectateur. Les deux sont parfois disjointes. Dans *dbdbb* par exemple, j'ai pu vérifier sur la captation que certaines séquences avaient des durées différentes, alors que nous avons eu des retours insistant sur l'impression de durées égales des séquences. Il nous a fallu accentuer les différences pour créer plus de contraste. Par exemple une courte séquence de deux minutes devra être encore raccourcie à une minute sans quoi tout paraîtra encore trop semblable.

JYM Fais-tu souvent appel à un regard extérieur pendant le processus de création ?

Oui, je travaille avec plusieurs personnes à la dramaturgie et j'invite des collègues à venir voir les répétitions.

Je voudrais revenir sur la manière dont les choses apparaissent et disparaissent dans les pièces. Dans *Being together without any voice* (2010) chaque matériau se produit deux fois exactement. La première fois, comme un aperçu ou une petite pépite – vingt ou trente secondes – et la seconde de manière plus étendue – deux, quatre ou cinq minutes.

Vous me demandiez s'il y a des règles qui organisent l'apparition et la disparition des matériaux. Parfois ce n'est pas une règle claire, mais dans le cas de cette pièce, chaque matériau intervient deux fois, une première fois brièvement, la seconde fois longuement.

JYM Comment ces règles sont-elles déterminées ?

Parfois c'est simplement une question de lisibilité ou d'intelligibilité pour le spectateur. Je repense à ma pièce *Flood*. À un moment du travail de création, la séquence qui se trouve maintenant au début était placée à la fin. Toute cette partie où les événements s'accéléraient (en étant rejoués dans des durées toujours plus courtes) devait intervenir dans la deuxième moitié de la pièce. Mais on s'est rendu compte qu'elle arrivait trop tard et que les spectateurs ne percevaient pas l'accélération, leurs cerveaux étaient déjà comme saturés. Alors on a essayé l'inverse : que cette séquence de 18 minutes reprise et progressivement accélérée vienne se placer presque au tout début de la pièce.

Laurent Pichaud

[...] Parmi l'un des processus de génération de mouvements, une drôle de chose s'est inventée au cours de la création de *viva* (1996). On est deux, côte à côte, on active donc un regard périphérique. L'un des deux lance un mouvement et l'autre ne fait

espace

que se réajuster. On ne sait plus qui génère le mouvement. J'appelle cela « l'écoute aveugle » parce qu'on ne se voit pas vraiment. Ce processus de création du mouvement génère son propre espace, au sens où je ne choisis pas l'espace. Il y a une organicité possible de l'espace suivant le processus de création du mouvement. C'est grâce à ce genre de mécanisme que survient la notion de regard du spectateur. En tant que chorégraphe, quand je place « les pions » dans l'espace comme je le ferais sur un échiquier, ma composition consiste à conduire quelque chose. Si je ne conduis plus, je me demande comment le spectateur voit. J'ouvre là petit à petit ce gros chantier concernant la notion d'adresse. Je dois résoudre la façon d'accompagner l'émergence d'une danse que j'ai générée par un processus. Être chorégraphe, c'est créer des processus de fabrication de mouvements et peut être aussi d'espace, c'est créer un point de vue sur ce que l'on voit.

L'adresse correspondait pour moi, à l'époque de *viva*, à laisser une place aux spectateurs. Il y a une place pour le spectateur au-delà de ce que je veux lui dire ou lui montrer, et c'est un réel enjeu que de découvrir cette place. J'opposais cette idée à celle de conduire son regard. Générer des processus de fabrication de mouvements qui inventent par là même un « espace organique » me permettait de découvrir que les mouvements, les états d'être en scène, la dramaturgie spatiale pouvaient excéder mes seuls désirs de conduite de la réception.

De manière générale, la place du spectateur dans mon travail s'est beaucoup ouverte avec cette idée dynamique selon laquelle, si quelque chose est non conduit sur scène, quelque chose qui s'inventerait spontanément, ou qui se déduirait d'un processus non entièrement maîtrisé, elle se libérerait. [...]

Être chorégraphe, ce n'est pas seulement permettre un point de vue pour le spectateur, mais aussi – et c'est conjoint – permettre la construction d'un sens et d'une lecture possible. Si je demande au spectateur d'être actif (comme on disait dans les années 1990), je dois lui permettre de créer du sens à partir de ce qu'il voit. Jusque-là, je fabriquais une sorte d'objet narcissique : « Ce que je fais a de la valeur puisque c'est ce qu'on regarde. » Mais quelle est cette place du spectateur ? Quelle dimension la réception de l'autre a-t-elle ? Quelle est sa libido ? C'est un mystère pour moi, d'une certaine manière.

Je comprends alors que la composition, ce n'est pas une clôture. Ce n'est pas un jeu d'échecs. Ce n'est pas la bonne organisation qui dit tout. Elle permet. Elle permet à l'interprète d'interpréter. Elle permet au chorégraphe d'inventer des choses. Elle permet au spectateur de trouver sa place. Là, je fais un petit triangle : œuvre-auteur-spectateur. La place de l'interprète crée un autre triangle : œuvre-auteur-interprète.

Dans le premier triangle – qu'il est important pour moi de poser à l'époque –, je me rends compte que l'œuvre m'échappe aussi. Ce n'est pas moi qui dirige tout. L'œuvre est tierce entre moi qui suis l'auteur et le spectateur.

J'ai au même moment un avis négatif sur certaines pièces dont je suis spectateur. J'en ai assez de la séduction. J'en ai marre que dans ce triangle, entre l'auteur et le spectateur, il n'y ait rien.

[...] in situ

écho anticipé (2000) est ma première pièce *in situ* [dans le théâtre]. [...] Je me rends compte que ce n'est pas parce qu'il n'y a pas de danse à voir, qu'il n'y a rien à regarder. Comment m'appuyer sur ce constat ? [...] Je commence par m'appuyer sur les *a priori*



Laurent Pichaud, *lande (é)part*, Jardins de Barbirey sur Ouche, Festival Entre cours et jardins, 30 août 2002. Photo : Bruno de Lavenère

du spectateur. Il connaît peut-être déjà le lieu. Il est sans doute venu voir une pièce dans ce lieu. [...] Que sait-il avant de venir ? De quoi est-il chargé ? Comment peut-on stimuler cela ? L'enjeu est, encore une fois, de creuser la place du spectateur en m'appuyant sur ce qu'il voit, en lui disant que je sais ce qu'il est en train de regarder. [...] La frontalité va devenir un véritable outil. C'est à la fois l'adresse la plus directe et la plus neutre. Ne rien faire en avant-scène, rester exposé 10 minutes. [...] Peut-être commençai-je à travailler le retrait. Être au centre, inventer une neutralité, inventer une absence, être traversé par l'environnement sonore, etc.

[...] *lande part* (2001) est un solo *in situ*. Il est une réflexion sur le théâtre, la construction d'une perspective, l'organisation du regard du spectateur, le cadrage. [...] C'est une réflexion sur l'invisible, grâce à certains subterfuges. J'emprunte un objet aux artistes du *land art* : un miroir, placé de telle sorte qu'il reflète le sol comme chez Robert Smithson¹⁸. Donc, le sol disparaît. Et je peux me cacher derrière le miroir. [...] Un autre subterfuge consiste à faire une danse que j'appellerai une « danse productive », c'est-à-dire efficiente. [...] La « danse productive » est une danse qui n'est pas répétitive, mais qui peut ressasser, ou évoluer lentement ; je la nomme aussi « danse végétale ». [...] Je conserve un état de relâchement qui monte dans les bras. C'est aussi une réponse aux petites herbes environnantes. Un état naïvement végétal qui active mon corps très laxé.

in situ

Lors de mes premiers essais, je remarque que je sers de focale au spectateur. Comme il comprend très vite ce que je fais, il peut regarder autour de moi sans me perdre totalement de vue, par exemple grâce à un regard périphérique. [...] Cette fonction-là de la danse, je l'appelle « faire-voir ». Je fais voir par la danse. J'invite des gens à me regarder, je convoque des spectateurs pour des solos, mais la danse (la gestuelle, la tonicité, etc.) sert à faire voir ce qu'il y a autour du danseur. Je propose au spectateur de me cadrer et de faire le lien entre moi et ce qu'il voit. C'est l'enjeu. Il ne pense pas « oh, là là, il est trop loin, on ne voit rien ». Je suis trop loin à bon escient.

[...] Ce que je découvre assez vite, c'est que ce jeu d'optique permet au spectateur de regarder autour de lui. On peut jouer sur la distance, on peut être au loin avec une focale très active, lisible, on peut s'en détacher et on peut revenir sans rien manquer de ma danse. Le spectateur élargit à son tour sa focale. Il ne perd pas le danseur dans son regard périphérique. Je continue de travailler cela, œuvre après œuvre.

[...] Dans le théâtre, la focale c'est le danseur. Tout l'environnement concentre l'information sur le danseur. Dans l'*in situ* à l'inverse, c'est à partir du danseur qu'on va regarder autour.

[...] La première séquence de *lande part* se joue aux pieds des spectateurs. Je ne voulais pas que le public regarde le paysage tout de suite. Je voulais scotcher les regards à

¹⁸ Cf. Robert Smithson, « Incident of Mirror-Travel in the Yucatan » (1969), in Jack Flam (dir.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 119-133. Le miroir est lié chez Smithson à son interrogation sur le visible. Ces miroirs sont présents aussi bien dans des pièces pour musée, que disposés dans la nature. « Le miroir est un adjuvant de l'esprit et la nature n'est jamais saisie que sous l'angle de l'artifice ou de la fiction pour Smithson », note Gilles A. Tiberghien, « La marche, émergence et fin de l'œuvre », in *Les Figures de la marche: un siècle d'arpenteurs*, Paris: RMN, Musée d'Antibes, 2000, p. 232.

in situ

leurs pieds. Dans un second temps, j'invite le regard à monter jusqu'au panorama final au lointain, où j'active la « danse productive ». Bien sûr, je présume ce trajet du regard en amont, je l'image et j' imagine comment il pourrait fonctionner. [...] À l'époque, je n'avais pas les moyens de m'adapter à tous les lieux et de les rendre visibles. Si le dispositif de la pièce consiste à construire une perspective et un cadrage pour le spectateur, alors que le lieu n'est pas cadré, je suis à l'aise, le projet peut s'épanouir. Si je suis au milieu d'une allée de platanes, je ne sers à rien, la perspective est déjà tracée.

JYM *Tu dis ne pas toujours avoir eu les moyens de t'adapter à tous les lieux et de les rendre visibles. À présent quels sont ces moyens d'adaptation ?*

Parfois c'est un passage en force parce que je n'ai pas le choix. Quand Latifa [Laâbissi] m'invite en 2012 à jouer *lande part* à Bazouges dans un château avec un jardin sans perspective, où il n'y a pas de véritable lointain, trouver une adaptation de qualité est compliqué, et je pense avoir ici échoué.

Pour *référéntiel bondissant, pièce pour gymnase et gradins* (2005), les spectateurs ont froid. Ils ont gardé leur doudoune. À Montpellier, dans le gymnase, ils étaient tous bien serrés. J'avais laissé de la place au spectateur avec la question du point de vue, et voilà que son corps intervient plus explicitement dans mon travail. Je cherche l'équivalence du corps du spectateur et du corps du danseur, en allant puiser chez lui des codes qui ne viennent pas nécessairement de la danse, qui sont des états de présence. [...] Je commence à travailler la notion d'empathie. Je me dis qu'elle est un point d'équilibre entre deux personnes, ou deux groupes de personnes. En amont, on a travaillé avec les interprètes sur la notion de puissance. Avec l'empathie apparaît la question du rire. Il y a toute une séquence qu'on appelle « construire un fou rire ». C'est l'endroit empathique le plus connu de la vie quotidienne. Quelqu'un rigole et cela fait rire les autres. On a essayé de construire un fou rire avec des protocoles. Cela se résout par une course en cercle autour du gymnase. On fait un footing, reprenant un code du lieu. Si je souris, je marche. Si je ris, je cours. Et je m'arrête.

JYM *Dans la notion d'« empathie » inclus-tu le public ? Ou bien le rire n'a-t-il qu'une fonction entre les interprètes ?*

L'empathie fait partie de l'adresse. L'adresse va de l'artiste au spectateur. Avec l'empathie la relation est circulaire. Quand je parle de travailler avec le corps des spectateurs, de chorégrapier leur présence, c'est une qualité plus complexe de l'adresse. Mais c'est une qualité d'adresse vers laquelle j'ai de plus en plus envie d'aller.

[...]

in situ

Pour *mon nom, une place pour monument aux morts* (2010) [devenue *mon nom des habitants 2014 - 2018*], je travaille avec ce que j'appelle « l'habitant chez le spectateur ». Comment déjouer l'habitude qui pousse un passant à recréer un spectacle là où précisément nous avons tenté d'en défaire les codes ? Comment éviter la frontalité ? Comment éviter une certaine organisation du groupe ? Le corps du spectateur va ainsi devenir un outil, partie prenante de l'acte chorégraphique. [...]

dramaturgie

JYM *Qu'avez-vous inventé pour sortir de ce réflexe de la frontalité ?*

Le code incorporé par n'importe quel passant revient à produire une frontalité tout en maintenant un éloignement, dès qu'il y a quelque chose d'un peu étrange à regarder. Le passant-spectateur est un peu voyeur et il s'assure de pouvoir s'échapper au cas où quelque chose tournerait mal. Comment ne pas subir ce code que tout le monde génère et porte en lui ? Pour contourner la difficulté, j'ai commencé à jouer avec la dramaturgie du lieu. Il y a par exemple une séquence où un performeur est face à un mur : en augmentant la proximité des spectateurs une pression s'exerce sur lui. Là, la frontalité devient signifiante. Des corps et leur masse font pression sur un soliste... Les spectateurs sont pris dans des effets que j'organise.

[...] Ces positions du spectateur sont liées à la construction d'un point de vue, d'un point d'où l'on regarde ce qui est à regarder pour bien le voir. Certaines séquences peuvent se regarder de n'importe où. Les performeurs sont toujours présents, même quand ils ne sont pas actifs. L'air de rien, ils se font repérer et peuvent ainsi être suivis par les spectateurs. Cette fonction de guide discret ou de balise organise les espaces et les circulations. Les spectateurs, en cherchant où se placer, s'organisent tranquillement avec nous.

Loïc Touzé

in situ

Quelle que soit la place que l'on propose au public, il se met toujours en face de la chose regardée. Sa relation à l'objet est culturelle. Il reconstruit lui-même un théâtre. [Entre 1997 et 2000, expérimentant hors des espaces scéniques] on a allongé les spectateurs dans des lits, on dansait au-dessus d'eux sur des poutres. On les faisait entrer dans des espaces exigus, on leur mettait des morceaux de bois dans les bras et on balançait du Mozart. On les bousculait. Mais quelles que soient nos stratégies rien ne changeait. Les spectateurs restaient à distance.

J'ai donc commencé à comprendre que, si je voulais que quelque chose de différent s'engage entre nous, ce n'était pas leur place qu'il fallait changer, mais plutôt la nature du matériau proposé. Ça a été important de comprendre cela. Jusqu'alors les compositions que je dansais étaient virtuoses. Comme c'était impressionnant, le public assistait à la chose, au lieu de la partager ou de la combler avec son imaginaire. La virtuosité éloigne. Je me suis rendu compte qu'en affaiblissant le matériau présenté, la distance de réception se réduisait. Quand j'affaiblis le geste, je vois le public se redresser, écouter, aller chercher l'information.

[...] Pendant une représentation, le public est un corps qu'il faut considérer comme non massif. C'est un corps qui a beaucoup d'intelligence – une intelligence à préserver afin que les spectateurs puissent continuer à penser seuls et ensemble. Là est toute la complexité du geste que l'on produit.

[...] Une influence très profonde pour moi, qui vient du fond de mon histoire intime, est le cabaret. Ce désir me vient avant la danse et je découvre que c'est ce que j'ai toujours voulu faire. L'espace du cabaret m'intéresse fondamentalement. Je ne le connais pas vraiment, mais tel que je le fantasme c'est un espace proche, réduit, où le matériau est faible. Il n'y a pas de technologie. C'est seulement une planche, quelques objets qui permettent que la chose s'anime, le minimum nécessaire pour qu'une image puisse apparaître. Et puis c'est un espace de permissivité. [...] Je pense

à la poésie sonore. Je pense à Valeska Gert¹⁹, à Kazuo Ōno²⁰ vu comme un butô de cabaret, un délire baroque. C'est l'endroit où on voit les mains et les yeux, ce que j'appellerai plus tard, dès *Morceau* (2000), « l'endroit de l'impact populaire », l'endroit où l'on est face aux gens, à trois mètres d'eux, au centre et où on voit bien, on entend bien ce qu'ils disent, ce qu'ils font, on voit les mouvements de l'imaginaire du performeur. On peut suivre et s'engager avec la personne qui est là active devant nous.

[...] Cette empathie m'intéresse. Comment puis-je jouer avec ces distances et cette circulation pour que celui qui regarde s'invente un corps à partir de celui qui est là devant lui ? Il ne s'agit pas de donner au spectateur un corps par procuration. C'est toute la complexité. Je ne souhaite pas donner un corps aux autres. Je veux que chacun, dans son intégrité, celui qui danse comme celui qui regarde, puisse rester avec son corps à lui tout en se réinventant un corps, une idée ou autre chose. C'est ce que la danse classique ne fait pas, pas plus que de nombreuses danses classiques contemporaines.

L'horizon du corps classique c'est de rester suspendu, qu'il n'ait plus de poids, qu'il disparaisse. Le corps du danseur contemporain est un corps poreux au monde. Il y a entre le corps de celui qui danse et celui du spectateur un corps qui s'invente dans lequel chacun peut se projeter. [...]

Dans des espaces de plus grande proximité, on peut entendre les spectateurs voir, on peut profiter de ce qu'ils voient. On peut en profiter parce qu'on est proches. S'ils sont loin et dans le noir, je n'entends pas ce qu'ils voient. D'une certaine manière, je suis coupé de l'espace fondamental de leur imaginaire.

YC *Cela signifie-t-il que tu ne souhaites pas danser dans des théâtres de grande taille, des théâtres qui produisent cette coupure architecturalement ?*

Les grandes scènes de théâtre souvent produisent cette coupure. Les opéras sont faits pour les chanteurs, leurs voix génèrent ce rapprochement. J'ai besoin pour ma part d'un espace de proximité pour parvenir à un espace de partage de la qualité que je souhaite. Quand je danse, j'ai besoin d'entendre celui qui voit. Je danse avec ses visions.

[...] Il faudrait peut-être aussi parler de la place de l'auteur. Cette affaire est très complexe pour chacun d'entre nous. Pierre Alferi m'a aidé à la penser dans son texte *Chercher une phrase*²¹. Il écrit que l'auteur de la phrase n'est qu'un des effets de la phrase. Je voudrais pouvoir penser le travail chorégraphique ainsi, c'est-à-dire n'être qu'un des effets de la pièce. C'est un dialogue constant entre les interprètes et le chorégraphe, puis ensuite avec les spectateurs : tous agissent, regardent, pensent, voient, etc.

[...] La composition du spectateur s'effectue quand la pièce, s'exposant, se révèle. Par son regard, j'entends ce que la pièce est. J'ai parfois l'impression de commencer à comprendre ce qu'est la pièce parce que je l'entends être vue. Cela peut passer par un rire, un calme, une brutalité, un renoncement... J'entends quelque chose qui agite le sens et le recompose.

dramaturgie

¹⁹ Valeska Gert (1892-1978) est une cabarettiste, danseuse, mime et actrice allemande.

²⁰ Kazuo Ōno (1906-2010) est un danseur et chorégraphe japonais lié à la création du butô.

²¹ Pierre Alferi, *Chercher une phrase*, Paris : Christian Bourgois, 2007.

[...]
choisir

Comment s'effectue la collecte des éléments et des outils chorégraphiques d'une pièce ? Pour ma part, je glane, je rêve, je traîne, je ne pense pas. Je laisse les choses venir à moi, je me rends disponible, je me laisse impressionner. Un vague goût pas très distinct au début d'un projet : deux couleurs vues sur une œuvre plastique, un geste dans un film, un mot mal entendu, une émotion (mais je n'aime pas beaucoup l'idée de l'émotion). C'est ainsi que cela démarre.

YC *C'est étonnant comme on a peur en art à notre époque du mot « émotion », tu lis pourtant Eugenio Barba²²...*

Je n'en ai pas peur, mais si je m'engage à l'endroit de l'émotion, ce qui est le cas avec *La Chance* (2009), alors le travail à faire est immense, et ce pour des questions d'éthique. On peut tous jouer avec les systèmes qui organisent l'émotion. La grande consommation passe son temps à le faire. On peut manipuler les spectateurs. [...] Je voulais que les gens pleurent devant *La Chance*. Pour y parvenir, j'ai utilisé de la musique classique. Je voulais qu'on soit bouleversé.

MB *L'allergie concerne peut-être davantage les sentiments que les émotions.*

Le refus d'émotion est déjà une émotion. Nous nous sommes aussi protégés d'une esthétique de l'émotion parce qu'elle était sur-représentée dans la danse européenne des années 1980 dont nous avons hérité, et dont nous avons besoin de nous démarquer.

[...] Comment puis-je faire une danse sans forcément être toujours au milieu de l'espace, ni toujours de face, ni surpuissant, virtuose ou un peu médusant ? (C'est ainsi que l'Opéra nous éduque.) Il s'agit de réaliser un geste qui laisse de la place à la relation. Mon rapport à la composition se situe dans cet espace-là, entre un geste qui est produit et sa réception. Je ne travaille pas hors d'un espace relationnel.

[...] J'ai l'impression que je ne pense absolument pas au spectateur quand je fais la pièce et, en même temps, je ne pense qu'à lui. Je pense tout le temps au fait que le résultat sera vu et qu'il faut comprendre la manière dont ce qui est vu crée du rythme et une modification de la perception. La rythmicité du geste produit est une rythmicité pour celui qui regarde. C'est ce que j'observe quand je regarde les interprètes.

dramaturgie

[...] Dans *Morceau* (2000), je comprends que plus le matériau est faible, plus le spectateur augmente son désir de voir ce qu'il a sous les yeux. Jennifer Lacey, Latifa Laâbissi, Yves-Noël Genod [avec lesquels j'ai créé la pièce] savent affaiblir. C'est principalement ce que j'ai découvert avec eux : cette capacité à ne pas céder au vouloir de ceux qui regardent, grâce à une action simple, en la faisant miroiter. [...] À l'époque, être en connivence avec le public ne me paraissait pas vertueux. Je trouvais cela vulgaire. Mais j'en avais envie, pour comprendre comment, dans cette facilité, on s'organise pour rendre les choses intéressantes à faire pour nous et jubilatoires à voir pour le public. Il ne s'agissait pas seulement de séduire la salle, mais aussi de travailler à entendre la nature rythmique d'une action, qui se comprend très vite, qui se partage tout de suite, et qui se met à grincer, à craquer.

²² Eugenio Barba, *Le Canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale* [1993], Saussan : L'Entretemps, 2004.

[...] Dans *Love* (2003), le spectateur comprend assez tôt que le travail consiste à produire des actions immédiatement reconnaissables (mourir, faire les lions, ou faire la bagarre par exemple). Ces actions produisent des images, celles-ci apparaissent et disparaissent dans l'espace et les corps des danseurs. La scénographie est comme l'écran magique, ce jeu d'enfants. Il y a un code avec lequel le spectateur doit s'accorder. Ce code va lui permettre une chose importante s'il le capte assez tôt : pouvoir relâcher, comme on dit en musique quand, entre chaque mouvement d'un concerto, on sent que la tension se relâche. Quand on y parvient, cela nous aide tous, y compris les interprètes, à revenir pour de nouvelles actions et de nouvelles images. Il y a ce temps où les interprètes quittent leur action, mais ce n'est pas encore fini : les images persistent encore dans l'espace tant que les danseurs, une fois descendus du praticable, les tiennent encore. Elles doivent s'effondrer aussi en eux-mêmes pour véritablement s'effacer. Alors, la pièce se détend. Ils reviennent et elle s'enclenche à nouveau. Quand on s'accorde sur un tel rythme, le niveau d'augmentation de la vision est formidable. Certes, l'expérience dépend de la taille de la salle et de l'envie de jouer.

Love, c'est un jeu, une partie. Le code est simple pour être compris d'emblée. Il est répétitif, comme un code classique. Ils sont six, ensemble, à faire toujours la même chose. Il y a des entrées et des sorties, on comprend. Ils font face, on comprend. L'unisson, on comprend. Tout démarre et finit ensemble. Ce sont des petites indications qui augmentent la capacité à créer de la vision. Il y a une mécanique dans le corps, un programme dans la manière d'engager le geste, aléatoire et fixe. [...] Immédiatement, quand les danseurs arrivent, quand ils se battent et quand ils meurent, on comprend ce qu'ils font. C'est un leurre pour l'attention. Comme on comprend, d'une certaine manière on se relâche. On est rassuré. Dans certaines pièces que je ferai après celle-ci je perds souvent la moitié du public, parce qu'il ne comprend pas comment la mécanique de la pièce s'organise.

Cindy Van Acker

Pour *Magnitude* (2013), une pièce créée pour le Ballet Junior de Genève, j'ai composé le groupe comme un monochrome vivant. J'ai abordé cette composition dans le sens abstrait du terme, plusieurs corps constituant une matière. Il n'y avait pas une projection personnelle ou même un thème. Il s'agit d'une approche picturale de la matière.

[...] Le principe de la rotation revient souvent dans mon travail. Pour *Magnitude*, j'utilise l'image d'une forêt artificielle, celle au bord de l'autoroute dont le mouvement graphique est créé par le fait qu'on se déplace, qu'on change notre point de vue. Je voulais recréer cet effet de la forêt et comme le spectateur ne peut pas bouger, ce sont les danseurs qui se déplacent en « forêt artificielle » – façon de désigner la manière dont le groupe pivote.

[...] Dans *Fractie* (2003), je cherche à faire bouger le corps sans qu'on aperçoive d'où le mouvement vient, en jouant avec les appuis. J'ai beaucoup joué avec ça pendant une période. [...] J'ai ainsi développé une technique pour donner l'illusion que mon corps tourne sans que l'on voie comment. Pour créer un mouvement de rotation globale, je désaxe mon corps, le poids se déplace. Je mets le poids de mon corps sur un pied pour pouvoir tourner l'autre. Puis je libère le poids de la main juste ce qu'il faut pour qu'il puisse prendre le relais de la rotation. J'ai besoin de nouveau de lâcher un pied donc je dépose le poids dans la main, etc.

Je joue à ce que le regard du spectateur perde le détail de ce déplacement et reste avec la sensation globale du corps qui tourne. J'aime jouer avec l'œil du spectateur. En déplaçant mon attention, son regard se déplace sur mon corps. Je travaille à faire zoomer le regard. J'intensifie l'attention dans la partie du corps où je veux l'amener. Je pourrais parler de « friandise chorégraphique ».

Avec *Balk 00:49* (2003), trois aspects apparaissent : le silence du mouvement, la mise en posture du spectateur (c'est-à-dire rendre actif son œil), et l'au-delà du corps humain. Si dans *Corps 00:00* (2002), je me mettais debout, faisais quelques pas puis retournais au sol, dans *Balk 00:49* je ne me lève jamais. Je suis au sol toute la durée de la pièce, environ une heure vingt. J'explore tous les appuis qui permettent de sortir du mouvement humain. Je deviens végétale, animale, ou simple matière vivante. Je fais l'algue, je fais la méduse, je fais l'araignée... Je sors du corps humain. [...] « Balk » signifie « poutre » en flamand. J'aime la sonorité de ce mot, froide, et sa signification, matière première de la charpente

[...] Je travaille le silence du mouvement, le gel de l'image, de la forme corporelle pour donner à voir, donner à entendre l'image aux spectateurs. Cette dimension est encore présente dans mon travail aujourd'hui. J'arrête la forme corporelle pour qu'on puisse la capter, avoir le temps de la recevoir vraiment.

[...] Entre *Fractie* et *Diffraction* (2011), j'ai fait *Kernel* (2007). C'était une pièce pour un espace sans gradin. C'était une belle expérience d'être dans le même espace que les spectateurs. Les mouvements des spectateurs et les nôtres étaient captés par un logiciel relié aux projecteurs. J'ai composé une partition pour le déplacement du public, dicté entre autres par les projecteurs qui répondaient à leurs mouvements. Je ne voulais plus juste éclairer les danseurs. Je ne voulais plus de l'éclairage dans sa simple fonction d'éclairage. J'avais envie de chercher ailleurs. C'est ce travail sur la lumière qui nous a sortis de la frontalité. L'objectif premier n'était pas de casser la frontalité. Ce sont nos expérimentations avec la lumière qui nous ont guidés. Le matériel chorégraphique a été développé à partir de ce partage de l'espace des danseurs avec les spectateurs.

JYM Quel type de relations établis-tu entre les corps et la lumière ?

Une relation de matière à matière. Dans *Kernel*, les caméras, dont nous pouvions régler la sensibilité, captaient les mouvements. Elles étaient très sensibles au moment de l'entrée du public. Il y avait un plafond de projecteurs. Une personne qui entrait pouvait déclencher un projecteur de l'autre côté de l'espace. [...] Nous étions trois danseuses. Le public pouvait se déplacer où il voulait, tourner autour, s'asseoir. [...] Les déplacements des danseuses étaient pensés par rapport au potentiel déplacement du public. Pour certaines séquences, il était guidé par sa partition reçue à l'entrée du spectacle. Elle contenait des indications très simples : « Quand la lumière verte s'allume, il faut aller s'asseoir à tel endroit. Quand la lumière rouge s'allume, il faut se rassembler au centre... ». En fait, je ne me sens pas libre, en tant que spectatrice, quand je suis dans un espace et que j'ignore si je suis censée m'asseoir ou rester mobile. Ce sont des questions qui me préoccupent et qui m'empêchent d'être disponible pour prendre ce qui est donné. Je voulais éviter cela. J'ai donc voulu, d'emblée, non seulement partager l'espace et les effets lumière, mais aussi la partition.

[...]
collectif
contrainte

Dans *Obvie* (2008), qui dure environ vingt-sept minutes, j'ai composé neuf mouvements pour Tamara Bacci. Je voulais composer à partir de son corps, de son énergie. Son corps peut être très nerveux, avec une musculature très vive. Je voulais la pousser dans la vitesse, avec des crescendos et decrescendos soudains, des ruptures impromptues. [...] Au début, on est dans une intensité de lumière très basse, avec une vitesse de mouvement très élevée. On ne voit plus les positions du corps. Les mouvements sont très géométriques et très angulaires, mais on voit davantage les tracés circulaires faits par les membres dans l'espace. On ne voit pas tellement un corps humain. C'est comme une bête. On a la vision de cette chose qui se déplace dans l'espace à toute vitesse et qui s'arrête soudainement. Il y a un temps de perception. Il y a une recherche de perturbation de l'attente du spectateur. Il s'agit de le surprendre, de le garder en alerte. Quand on va dans la vitesse, le spectateur ne fait plus d'effort. On donne une quantité de choses et il s'assoit... Quand on est davantage dans la lenteur, il va devoir faire un effort pour se mettre dans l'énergie proposée. Cet effort de concentration, d'aller vers le corps qui est sur scène se fait quand il y a du temps. Je ne voulais pas perdre cela en allant dans la vitesse. Je n'avais pas envie que le spectateur se pose.