



© Marc Coudria

**Parlez moi de ce triptyque qui est en train de se préfigurer avec *d'après une histoire vraie, ad noctum* et cette nouvelle création, *le syndrome ian*.**

Peut-être que tout part, en fin de compte, d'une interrogation middle age, un point que je suis amené à faire sur ma vie : de quoi suis-je fait ? Qu'est-ce qui constitue ma colonne, qui me tient debout ? Et ces questions valent tout aussi bien pour ma vie que pour mon travail. Avec *d'après une histoire vraie*, j'ai posé quelque chose d'assez clair et j'ai aussi eu le sentiment que cette création ouvrait tout un champ de réflexions autres, touchant à plusieurs axes : où est-ce que je vais chercher mes influences ? Comment vais-je chercher mes systèmes d'écriture ? À quel endroit est-ce que je convoque le désir de faire des choses ? J'essayais tout simplement de voir ce qui résonne encore quand je me pose la question de la danse. J'ai très vite compris qu'il y a deux choses qui comptent : des artistes que j'aime, grâce auxquels je me suis construit (Sankai Juku, William Forsythe, Jan Fabre, Anne Teresa de Keersmaeker) et puis plein d'autres personnes anonymes, plutôt liées à des lieux et des moments du quotidien – la place du village où on dansait, les soirées dansantes de mes parents, le Palace, le Rex – pas de noms d'auteurs, juste des pratiques de danse. J'ai pleinement saisi la distinction écriture savante / écriture populaire, dont l'une signe de son nom le langage qu'elle développe, tandis que l'autre continue en se transmettant. Les modalités de transmission font que les histoires avancent de manière parallèle. Peut-être était-ce exactement cela que j'essayais de convoquer, cette double ellipse qui me construit intimement : je suis fasciné par les personnes qui ont du talent et qui imposent une signature, tout comme j'adore le quotidien. Je crois qu'il y a une tendance à vouloir évacuer la question du populaire et du savant, peut-être à des fins politiques... Le fait d'être à la tête d'un CCN a donné d'autant plus de sens à ma quête : ramenons la question du talent, du désir, des envies, de l'histoire que je porte, au contact avec ma traversée du monde. C'est aussi simple que cela.

J'avais fait une pièce sur le folklore, *d'après une histoire vraie*. Je savais que j'avais envie d'écrire un duo pour Kerem Gelebek et Julie Guibert, à partir des danses de couple. Tout laissait entrevoir que j'étais attelé à faire les trois choses qui me faisaient peur : une pièce d'hommes sur le folklore, ensuite le pas de deux. Il me restait à attaquer ce qui m'a constitué vraiment : l'histoire du clubbing.

#### QUESTION DU RÉCIT. LA TENSION FERTILE NARRATION / ABSTRACTION

C'est également un triptyque sur mes peurs : dans quelle mesure peuvent-elles être des motifs pour des systèmes d'écriture ? Je n'ai pas envie de prendre simplement des matériaux et de les donner à voir dans un contexte de théâtre, mais plutôt d'aller voir ce que ces danses contiennent physiquement, pour commencer à construire des espaces, des modalités de relation, et donc des motifs, pour entrer dans une écriture encore plus abstraite. Et en même temps, plus je rentre dans des systèmes de formes et d'abstraction, plus je sens que je laisse apparaître des récits. Pour moi, le récit n'existe pas avant, mais il éclot de ce travail sur les motifs. J'en tire les fils et je le travaille par la suite. C'est peut-être le deuxième paradoxe que je recherche. Auparavant le récit était pour moi caché et les pièces venaient se déposer dessus, tandis que maintenant c'est le travail qui prime et le fait apparaître. Cette tension narration / abstraction m'intéresse énormément. Je m'engage du côté de l'expérience formelle et je suis la forme de récit qu'elle produit.

#### Cette forme de récit est fondamentalement multiple.

Complètement. Je la laisse apparaître. La forme doit être au travail pour que le récit ait lieu. Je continue à me considérer comme un formel. Je ne travaille pas sur des concepts. Pour l'explicitier, je ferais un détour par la sculpture : il y a deux façons de s'y attaquer. L'une serait de dessiner une ébauche, d'aller choisir le matériau, puis de travailler le matériau en regard de l'ébauche. L'autre consisterait à prendre le matériau, à taper dedans et à suivre ce qui apparaît pour faire naître la forme par le matériau lui-même. Ce matériau est pour moi la danse, mais aussi le récit, voire même le concept qui peut arriver après. Je ne crois pas beaucoup aux idées, je crois vraiment à la mise au travail, à la pratique qui fait que des idées émergent. Dans de multiples allers-retours. Je n'aime pas que l'on pose des postulats auxquels on essaie ensuite à tout prix de se tenir. Il y a une telle schizophrénie aujourd'hui entre les postulats, la parole, l'expression et l'acte qui s'est complètement dissocié. Je continue à penser que je préfère me situer à l'endroit de l'acte qui laisse apparaître des idées.

## LE SYNDROME IAN

### À quelle étape vous trouvez-vous dans le développement de la nouvelle création ?

Pour l'instant je pose des matériaux. Je collecte. J'ai l'impression de me promener avec un panier et de glaner. Je vois déjà un espace – je ne sais pas si cela va rester jusqu'à la fin, mais pour l'instant il y a deux machines à fumée qui dialoguent, face à face. La danse apparaîtra au milieu de ces machines qui discutent.

Je sais qu'il y a neuf danseurs, mixtes, que j'ai déjà choisis. Je sais que j'entends beaucoup de clapping hands, à la fois pour que chacun rythme sa propre danse, mais aussi pour donner de l'énergie aux autres. J'entends de la basse. Aussi bien dans les tubes New Wave que Disco, les lignes de basse étaient super importantes. Je sens qu'il y a des voix enregistrées, mais plutôt des onomatopées, certaines aiguës, d'autres qui descendent, une double dynamique dans les prises de voix.

Je vois deux choses très antinomiques pour la danse : des mouvements très carrés, orthonormés, face à des mouvements en spirales, en rondeurs. Cela m'intéresse de voir ce qu'il se passe à l'endroit où le penchant funk, disco, autour du bassin rencontre une gestuelle complètement contenue, avec des jaillissements physiques sur une structure très linéaire.



© Marc Courdrain

## LE MOMENT FONDATEUR

### Il s'agit de deux types d'énergies différentes, de deux imaginaires différents aussi.

En ce moment j'aime me plonger dans des souvenirs. C'était complètement le cas avec **d'après une histoire vraie**, ça l'a été aussi avec **ad noctum**. **Le syndrome ian** mobilise un souvenir direct, qui me concerne intimement : j'ai treize ans et je rentre pour la première fois dans un club à Londres. J'observe deux systèmes de corps qui chacun envoient une énergie très différente, marquée par des postures très différentes. Et moi, je ne veux pas choisir ! J'adore la Disco et j'adore la New Wave. Je me dis : il faut prendre les deux sinon je vais faire partie d'un seul groupe ! Et je crois que quand je dansais, et même encore aujourd'hui, cette énergie ronde coexistait avec des mouvements orthonormés. Peut-être que la danse qui m'intéresse est née de ce paradoxe. Je pose ce postulat de départ. Peut-être que ma danse d'auteur vient du fait qu'il y a eu ce non choix au départ. J'étais dans une démarche d'embrée inclusive, cherchant la somme, plutôt que de me positionner dans le rejet de l'un des styles.

## LES CARTOGRAPHIES. LE DÉSIR ET LE QUOTIDIEN

### Quand est-ce qu'il est prévu de commencer à travailler en studio ?

En mars. L'enjeu est de garder l'excitation, de maintenir un désir très présent, même au moment où nous parlons ensemble, de manière à ce que je puisse arriver dans le studio et tout oublier. J'établis des cartographies, je mets des mots, je fais des recherches sur Youtube, j'observe, je chemine. Il y a vraiment quelque chose qui est lié à la cartographie. Il y a un nom : **le syndrome ian**. Neuf danseurs. Et à partir de là, je commence à faire des cartographies esthétiques, des cartographies de corps, des cartographies musicales. Peut-être qu'elles vont ensuite se poser les unes sur les autres et que leurs points de rencontre vont faire jaillir les vrais déclencheurs du projet.

Et en attendant, je danse beaucoup à la maison, tout seul du coup. Beaucoup dans le silence, justement. J'essaie de voir comment je peux traverser ces lignes de basse. Ma façon de maintenir le désir est aussi de danser. Ensuite je sais que je vais oublier. De toute façon je ne montre presque jamais mes danses aux collaborateurs. Ou peut-être que je commence tout juste, que j'entre d'une certaine manière dans des démarches de transmission. Je cherche spatialement ce que cela veut dire de reprendre ces énergies là, j'essaie de me rappeler aussi comment je dansais en club, d'activer les cassures, tout en observant un truc répétitif. Je m'oriente du côté d'une dynamique répétitive que je pourrais ensuite venir casser avec un truc plus rythmé. C'est déjà un système d'écriture différent de mes autres pièces. Je n'ai pas besoin de beaucoup d'idées, dans le sens où, en re-convoquant le désir et ces deux types d'énergies que je mets au travail, des pistes absolument dingues sont déjà en train de s'ouvrir. Après, sur ces pistes il faut qu'il y ait encore l'étincelle qui me permette de sentir que je suis encore en train d'être porté par le désir.

Le quotidien joue un rôle important. Je regarde les gens dans le tramway. Beaucoup écoutent de la musique, j'observe comment elle se répercute dans les corps, comment des petites danses jaillissent. Avoir toujours les écouteurs sur les oreilles favorise ces moments d'intimité qui font irruption dans le quotidien – ce qui peut être parfois très gênant, mais je regarde quel espace ils peuvent créer autour de la personne qui se laisse aller à la danse, parfois sans faire exprès, sans s'en rendre compte, sans être consciente de cette sortie de l'intimité. Intimité : bientôt ce mot là n'aura plus aucune signification ! Bref, ces moments créent des espaces d'observation très troublants et qui peuvent aussi nourrir mon imaginaire. Je passe mon temps à regarder les gens : les prises des mains, les regards échangés, les axes, tout ce que je travaille ensuite sur le plateau.

## LA NUIT ÉLECTRIQUE

### Pourtant *le syndrome ian* promet de s'apparenter davantage à la nuit ?

Mais c'est une autre nuit ! *D'après une histoire vraie* est une pièce de jour. *Ad noctum* creuse vers la nuit. La nouvelle création cherche quelque chose de l'ordre de la lumière, mais une lumière de nuit.

### Électrique ?

Très électrique. Déjà *ad noctum* contient une électricité qui a sa propre autonomie. Peut-être que pour *le syndrome ian*, j'ai envie d'un espace qui soit un véritable contenant, configuré déjà par les deux machines à fumée, même si peut-être elles ne resteront pas.

Je sens la nécessité d'une chose qui est répétée deux fois, en dialogue. La danse serait prise au milieu de ces deux entités techniques, qu'il s'agisse de la lumière ou de la fumée – des éléments basiques qu'on trouve dans les clubs. Je souhaiterais les décontextualiser et les prendre comme des matériaux bruts et m'en servir après pour écrire un espace, écrire une danse. Pour l'instant c'est encore flou, mais je sens que les choses sont là. Il y a aussi un film que j'aime beaucoup, un film d'artiste : *Fiorucci made me hardcore*, de Mark Leckey. C'est très beau. Ce film me poursuit depuis assez longtemps. Je sens qu'il y a quelque chose que je cherche là-dedans. Il se compose des séquences filmées dans les clubs, au ralenti. Ça va des danses des années 70, le Northern Soul anglais et jusqu'aux Rave Parties.

Mes années clubbing sont terminées, j'ai pourtant passé 30 ans dans les clubs. Il faut que ça ressurgisse, là, en ce moment ! Je sais que je n'y retournerai plus, je ne serai plus un clubber comme je l'étais, je n'ai plus le désir de ce type de vie, j'ai appris à vivre et je trouve cela magnifique. J'aime me lever, voir le jour se lever, observer le dialogue des corps dans la journée... Alors qu'avant j'aimais bien le jour parce que je savais que c'était le moment où j'allais me coucher. Je dois revenir à cette énergie qui m'a formée. Avec la littérature, le clubbing a été l'un de mes points d'accroche.

### J'y décèle quelque chose de très intime, de très lié à des souvenirs, des réminiscences, mais en même temps quelque chose qui a trait à la culture populaire.

Pour moi le clubbing fait partie intégrante des danses populaires, au même titre que le Pogo, la Disco, le tango, les danses folkloriques, les danses de mariage... Dans les clubs c'est pareil : tu danses comme tu peux et après tu regardes les gens, les gens te regardent, tu fais un peu plus, tu prends et petit à petit, tu te constitues une façon de danser. Le club est un lieu de transmission de danse hallucinant. On peut y rester plusieurs heures d'affilée, je ne sais pas, jusqu'à 20 heures ! Le dialogue trouve d'autres voies. La musique est tellement forte que tu ne peux pas parler. C'est le corps qui envoie des signaux, tu gères ton espace. Le club a ouvert mes sens aux capacités de rythme, de spatialité, de puissance érotique ou agressive du corps. Séparer, prendre le dance floor – les gens s'écartent parce que quelqu'un s'impose. Tout le monde participe à ces dynamiques. À un moment donné j'avais l'intuition d'un titre, *No one is driving*, que j'aime beaucoup, je l'ai écrit il y a déjà longtemps.

### J'y entends une sorte d'énergie qui se réaligne elle-même.

Il y a un peu de cela, oui ! Quelqu'un lance une chose et les autres suivent et puis cela permet à quelqu'un d'autre de sortir, de ramener le groupe ailleurs ou de rester à distance. Toutes ces façons de dialoguer me passionnent. Je parle volontiers des systèmes physiques qui au départ s'observent, un peu comme dans *West Side Story*. J'ai d'abord envie de décrypter ces types de signaux, ce qui fait qu'on ne répond pas du tout pareil avec un corps qui suit des rondeurs ou avec un corps angulaire.

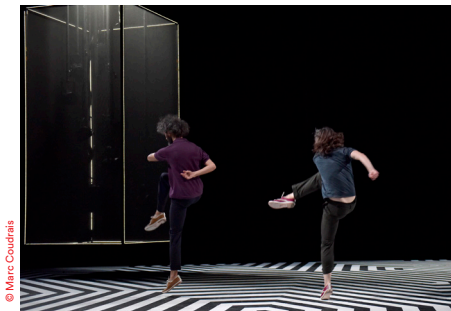
### Est-ce que cela se joue dans le regard ou dans l'occupation de l'espace ?

Je pense qu'il s'agit davantage de l'occupation de l'espace. Les clubs ont un périmètre très réduit. On ne se déplace pas en dansant, on reste sur place. Et pourtant de temps en temps le déplacement a lieu, parce que quelqu'un a lancé le mouvement qui fait que tout va bouger. Par rapport aux danses folkloriques ou de couples, la danse des clubs ne se déplace pas à la base. Donc la mettre en mouvement va déjà énormément changer la donne. Sur la question du motif, le déplacement va ouvrir une brèche sur le devenir de ces danses.

## KINÉSPHÈRE, DYNAMIQUES, DÉPLACEMENTS, CONFIGURATIONS DANS L'ESPACE

### Dans les configurations que la danse de club peut dessiner, il n'y a pas de centre. En même temps les individualités sont prononcées et pourtant il s'agit d'une masse.

Dans les danses de club la kinésphère est très respectée. Ce sont des danses qui réagissent en fonction du volume qu'on peut produire avec son corps et qui s'arrêtent là. À partir du moment où l'on décide de ne pas respecter cette donne, le croisement des kinésphères va produire d'autres articulations. Et d'un autre côté, je suis davantage intéressé par l'expérience de distancier beaucoup les kinésphères, tout en les mettant en mouvement. Les danses de club sont a priori stables, s'organisent autour de notre propre centre, à partir de l'idée que nous



© Marc Couffrais

sommes notre propre centre, sauf que bien sûr, on n'est pas le centre de la totalité. Il y a cette volonté, à la fois, de catalyser vers soi, mais en même temps, de reproduire un mouvement plus global.

## CONTAGION, TRANSMISSION – RÉCEPTION

### **La contagion me semble jouer un rôle très important.**

Évidemment, la transmission se fait par contagion. Il y a à la fois contagion et tentative d'affirmation. Quand tu sens que tu tiens quelque chose, tu le gardes pour l'affirmer plus encore. C'est finalement tout l'enjeu de la transmission. Tu regardes les autres, tu prends et au moment où tu sens que tu tiens quelque chose, tu continues dans cette dynamique pour lui donner une structure forte, pour pouvoir éventuellement être toi-même émetteur. Il s'agit d'être à la fois récepteur et émetteur. Une chanson de Kraftwerk dit *I'm the antenna, calling vibrations, you're the transmitter, give me information*. Il y a quelque chose de cet ordre là, même spatialement, pas seulement en termes de danse. En compressant ou en dilatant l'espace, la spatialité même devient un outil de transmission et de réception. Ma manière de travailler consiste à longuement observer ce qu'on met en place : qu'est-ce qu'elle enclenche cette danse à 2m, à 3m, à 5m ? Qu'est-ce qu'elle occasionne ? Jusqu'où peut-on l'étendre, à quel moment faut-il recasser l'espace pour qu'elle se démultiplie ? Le fait d'être en observation va permettre que le récit ait lieu. Observer non pas des idées, mais la pratique des choses.

### **Quand je pense club, je vois un espace fermé.**

Oui, complètement. Les corps dialoguent et cela pose déjà les limites. Je travaille toujours sur les limites, c'est toujours cadré : il y a dedans et dehors, on passe autour, on marque l'entrée dans l'espace de jeu. Dans les clubs, c'est pareil : tu ne dances pas de la même façon quand tu es au bar ou quand tu es sur le dance floor. Il y a bien un lieu de révélation qui n'exclue pas des lieux d'observation. Je suis en train de lire un bouquin, *Les derniers jours du disco*, de Whit Stillman, un écrivain américain qui a d'abord fait un film avec le même titre. Il décrit assez bien comment dans le club, il y a le pourtour et puis il y a quand même le centre. Même dans *Saturday Night Fever*, quand Travolta entre, il se met au milieu. Non pas au centre, mais oui, au milieu. Il reste à voir de quoi est-ce le milieu... Le milieu n'est pas le centre.

### **Est-ce qu'il y a une certaine idée de hiérarchie dans toutes ces configurations ?**

Il s'agit de quelque chose d'assez diffus. D'un côté j'avais pensé au titre *No One is Driving*, qui sous-tend l'absence de hiérarchie, mais pourtant il y a quand même des personnes qui conduisent, montrent le tempo. J'aime bien l'idée de relais, toujours ! Cela peut être la lumière ou le son qui prennent le relais. Il va y avoir quelque chose de l'ordre de la conduite.

### **Et si nous parlions un peu de clubs de l'époque ? Le Rex, Le Palace...**

Il y avait surtout un club qui s'appelait Fragile et c'est à partir de là que j'ai nommé ma compagnie l'association fragile, un club à Lisbonne que j'ai beaucoup fréquenté. À Paris c'était plutôt Le Rex, j'ai connu seulement la fin du Palace... Le Pulp aussi, beaucoup. Après, dans les années 80, il y avait aussi beaucoup de lieux qui accueillait des concerts et j'aimais le fait que les musiciens soient là, avant que la soirée ne continue en passant des disques. Je ne retrouve plus les noms des endroits où j'allais à Londres... Je pense aussi au Bikini à Toulouse, au Broadway, un club gay mais aussi rock où j'aimais beaucoup le fait que les deux communautés se mélangent. Ce qui réunissait tout le monde, c'était le désir de danse, une danse sans cesse transmise, partagée, inventée. À Paris, plus tard, j'ai vu que chaque danse avait son club et chaque club sa danse. C'est la raison pour laquelle je m'accroche à ce souvenir initial d'un club où plusieurs modalités étaient acceptées. Sur tel morceau, c'était tel groupe qui dansait et sur le prochain c'était l'autre groupe. Et, par extension, ce que je trouve assez fort finalement, c'est le démarrage, en 78-79. Ian Curtis va mourir en 80 et Joy Division va changer de nom. New Order marque les débuts de la musique électronique, qui pour moi va réunir ces deux types de corps : post wave et électro qui vont prendre à bras le corps ces deux énergies paradoxales. Je m'intéresse donc au moment juste avant que *Blue Monday* de New Order n'arrive et rassemble à la fois les lignes de basse et les rondeurs du bassin. Peut-être que dans la pièce, tout sera déjà réuni. Pour l'instant, ce que je vois, c'est une danse très abstraite faite d'entrées de sorties, de groupes... nourrie de cette histoire.

### **En vous écoutant, j'ai tendance à penser à des danses qu'on s'invente, des danses qu'on exacerbe aussi.**

Il y avait dans ces soirées là des éclats de danse qui jaillissaient vers l'extérieur et, en même temps, des danses qui se renfermaient complètement sur elles-mêmes. Ces dynamiques contradictoires créent un espace autour d'elles-mêmes. C'est également très lié au fait de la nuit, ce moment où on en fait toujours un peu plus, parce que, de toute façon, le repère du quotidien ne s'applique plus dans ce cadre là. La question de l'abstraction m'intéresse parce qu'il s'agit de nouvelles règles, qui régissent finalement le lieu. Des règles autonomes, aléatoires, qui

exacerbent parfois le réel : on n'aime pas les gens bien habillés, on aime les gens très habillés ! On n'aime pas les gens un peu sexy, on aime les gens très sexy, très expansifs ! Le monde de la nuit accueille toujours les extrêmes et j'ai toujours trouvé cela très beau dans le clubbing : il y a de la place pour ceux qui sont trop visibles dans la journée. On se cache aussi un peu la nuit – on peut se révéler parce qu'une partie reste cachée. On peut observer des petites lumières parce que d'un coup c'est la nuit. Toutes ces choses là se catapultent et dialoguent ensemble.

## LES SYSTÈMES DE LIBERTÉ. L'ÉCRITURE

**Je suis intriguée par la question de l'abstraction conjuguée aux règles du jeu qui partent du milieu, qui se construisent à partir des pratiques concrètes.**

Je pars toujours des pratiques qui m'intéressent, j'observe et j'essaie de déceler les règles qu'elles mettent en place. Ensuite la pratique et les règles deviennent une seule chose. L'une est contenue dans l'autre. Cela a beaucoup à voir avec les systèmes de liberté. La liberté de langage qu'on peut s'accorder : poser en même temps le langage et la règle de ce langage. Poser un cadre pour ensuite s'accorder la liberté de dire ce qu'on ne pensait pas dire. Je me sens très libre dans le fait de créer des pièces. Et me donner des règles me permet d'être libre dans ce contexte spécifique. Il s'agit d'une liberté de prendre beaucoup de règles à bras le corps, mais de les faire siennes. Les intégrer et les travailler comme des outils, les oublier, les laisser ré-émerger. Arriver, à un moment donné, en prenant la question de l'écriture par exemple, à une manière de poser une règle d'agencement qui fait que cette écriture disparaît dans la danse. On ne se préoccupe plus de l'écriture, pourtant c'est elle qui tient l'ensemble.

### L'écriture comme quelque chose qui court en souterrain.

Dans certaines pièces de Forsythe, l'écriture est tellement présente qu'elle finit par disparaître et on se retrouve en contact direct avec quelque chose. De la même façon, dans un roman très bien écrit, l'écriture devient juste la possibilité de s'éclipser pour faire advenir autre chose. Je suis profondément ennuyé par les projets qui me montrent l'écriture. Je suis absolument convaincu qu'écrire c'est disparaître. Être très très attentif au fonctionnement de son écriture pour justement laisser apparaître autre chose que soi. C'est vraiment du travail. J'adore quand, après *ad noctum*, les spectateurs ne me parlent que de Kerem et de Julie. Si je pouvais ne pas signer les pièces... De toute façon mon travail est déjà signé et cette signature consiste pour moi davantage dans le fait de poser un contexte pour que quelque chose ait lieu, autre chose qu'un lieu d'exposition de cette écriture, ça doit devenir un dispositif. L'activité qui a lieu sur le plateau, même si elle est née de cette écriture, agit comme si elle générerait elle-même sa propre écriture.

Kerem et Julie aussi passent par l'écriture mais ils fabriquent le matériau en direct alors que tous les autres systèmes en présence (la création sonore ou la création musicale) passent par des échos d'actes. Kerem et Julie doivent convoquer le présent et la mémoire en même temps et cela est absolument prodigieux.

## AD NOCTUM

**Le noir ravale tout et il faut tout recommencer. J'ai été très sensible à cette écriture qui m'a plutôt fait penser au cinéma, un système abstrait et impersonnel. Je sais qu'il y a de la vie dans les interstices, mais le témoignage de Julie Guibert de ce qu'elle éprouve dans le creux, est terrible.**

La résolution de tout ce qui est projeté a lieu dans le noir, pour nous. C'est écrit seulement avec des ellipses. Il y a presque deux pièces dans *ad noctum*, qui se jouent en parallèle. Pour les danseurs c'est terrible, dans le sens où toute l'énergie est à chaque fois investie à perte. Tout le temps ! Je pense que je n'aimerais pas danser cette pièce. Les interprètes sont pris dans un système au même niveau que le reste ; ils sont à la fois activateurs du système et dépendants de lui. Le résultat qui nous arrive est complètement autre que l'expérience qu'ils en font. Cela me touche beaucoup dans l'écriture : finalement il y a un gros écart entre l'expérience de la chose par laquelle il faut passer pour que cette expérience justement disparaisse pour produire autre chose. C'est tout le contraire des mécanismes mobilisés dans *d'après une histoire vraie*, où ce qu'il nous arrive est vraiment l'expérience des danseurs. *Ad noctum* enclenche vraiment autre chose. Ce qu'il nous arrive, c'est encore davantage l'écriture, la partition au travail. Il doit y avoir une soixantaine de ruptures, des séquences de 10 secondes, d'autres de 3 minutes. Les répétitions ne se font jamais à l'identique, ça se déplace, il y a des accents. C'est très difficile à retenir, au niveau de la mémoire, c'est un vrai défi. Tout s'effaçait à chaque fois. Les danseurs ont dû eux-mêmes inventer des choses dans le noir pour ne pas que ça s'arrête. Ils savent que le noir arrive mais ils continuent à danser. Le noir vient ainsi pour eux enlever des choses, mais pas couper. C'est toute la beauté de l'interprète, d'investir l'invisible. Je donne des cadres pour que le visible ait lieu, mais l'invisible, ce sont eux qui le prennent en charge.

**L'alternative que posent les manières dont on envisage la pièce est assez vertigineuse : ou bien quelque chose continue, suit son cours, nous échappe tout en étant terriblement là, ou**

**bien, il devient inévitable d'assumer le côté tragique de la coupure.**

Je pense que cette pièce est double en fait. Elle a quelque chose qui est assez tragique, mais en même temps qui tient fortement à la vie. Une tragédie de vie. J'ai une façon très distanciée de regarder mes pièces. Elles travaillent beaucoup avec l'inconscient. À partir du moment où la création a lieu, je ne les reprends plus. Je peux donc vraiment les observer.

#### LE CREUX, LE TRAGIQUE, LA NÉGATION DE LA NÉGATION

Quant à la question du tragique, il y a cette dimension première et ultime : si cette danse n'a pas lieu, rien n'a lieu. Kerem et Julie dansent parce que de toute façon, s'ils s'arrêtent, c'est foutu ! Quelqu'un m'a confié après la première : ce qui me trouble, me terrifie et en même temps me rend joyeux, c'est que j'ai l'impression que cette pièce est la négation de la négation. Et en effet, il y a tout pour que ça aille vers le non, mais le travail mis en place dit non au non. Et ce n'est pas dire oui !

**La négation de la négation présuppose justement d'accepter les creux et les abîmes, le paradoxe. Sortir d'un mouvement linéaire et accepter les amplitudes.**

Exactement. Et si je me place dans l'ordre du récit, ce couple danse parce qu'il est soit le premier, soit le dernier de l'histoire de l'humanité. Par extension, c'est presque un hommage à la danse, dans ce qu'elle a de plus élémentaire : deux personnes dansent. Cela part de là, ça arrive là aussi. C'est très incongru, ça pourrait annoncer le début d'une communauté, mais ça reste à deux. Ça pourrait annoncer aussi la dislocation de deux individus, cette dislocation est d'une certaine façon présente, mais elle ne se produit pas. La pièce s'auto-active dans la polysémie du deux. Pourtant, les choix ne sont pas multiples, il faut jouer de ce défi. Et au final, c'est un vrai duo, mais qui passe par la possibilité de sa dissolution, il porte en lui les germes de sa disparition. Et il continue à me troubler à cet endroit, du fait qu'il porte en lui les conditions de ne pas exister tout simplement.

**Pouvons-nous revenir à cette idée d'un point sur la ligne toujours recomposée qui relie ces deux danseurs comme un centre en mouvement ?**

Pour le coup, je poserais l'équation en termes de centre et de périphérie. Tout ce que j'écrivais auparavant était très orthonormé. À partir de ma pièce *le bénéfique du doute*, j'ai commencé à imaginer des rondeurs, des spirales et le duo de *ad noctum* a remis à l'ordre du jour cette question d'un point central entre les deux danseurs. Les corps s'organisent en fonction de ce point, soit en s'approchant, soit en s'éloignant, ils le déplacent ensemble. Il y a quelque chose qui tient à une équidistance. Cela m'a demandé de mobiliser plein d'autres modalités d'observation, qui m'ont fait sortir de la perspective. Je viens vraiment de la peinture, de l'image. La perspective nous est inculquée depuis l'enfance. À partir de la Renaissance nous regardons tous dans la même direction.

J'ai été très marqué par mes dix ans d'allers-retours en Asie. La perspective n'existe pas dans la peinture chinoise. Toutes les images que je propose ont des perspectives mises en danger. Je cherche le point de fuite ailleurs que dans la perspective, peut-être dans ce fameux centre, dans le vide qui est proposé pour dilater ou compresser l'espace. L'écriture prend en charge l'espace qui est ainsi modelé par la danse, en creux.

Ce que je trouve magnifique dans certains arts comme la danse ou même l'architecture, c'est la capacité de comprimer ou de dilater des vides. Pareil dans la musique : comment va-t-on décider de travailler le silence entre deux notes ? Non pas la note en tant que telle, mais l'écho qu'on s'accorde entre deux choses. Pour moi c'est à cet endroit que se joue l'écriture. De même en littérature. J'en suis persuadé, je cherche dans cette direction. Écrire le vide. Voir quelle place on donne à la chose qu'on n'entend pas, qu'on ne voit pas, c'est là ma matière malléable, mon vrai matériau sculptural... Maintenant, l'enjeu scénographique de mon travail est l'occupation de l'espace vide en tant que tel, et non pas par des objets qui s'accumulent. C'est la raison pour laquelle il y a de plus en plus de danse dans mes pièces, parce que tout d'un coup, il appartient aux corps de comprimer ou de dilater l'espace, alors qu'avant je passais par des objets. Le véritable objet est ce vide qui contient tout, tous les objets, tous les sons. Ce n'est pas un, c'est tout.

**Le monolithe d'*ad noctum* semble sujet à des états atmosphériques, puis il devient comme habité par une foule d'événements visuels. Des images super abstraites, comme vous l'avez très bien rappelé, qui viennent de la captation de vrais corps. Est-ce que cette idée de multitude et de développement réticulaire pourrait être reliée à la prochaine pièce ?**

#### LE SOLO DU MONOLITHE – À LA RECHERCHE DE SON LANGAGE

Je ne sais pas... Ce qui m'importe dans ce monolithe est sa facture : une chose inerte, mais qui capte et qui se trouve, à un moment donné chargé, d'une certaine somme d'électricité, d'image, de son, de lumière. À partir de cela, il tente de se mettre au langage lui-même, à partir de ce



qui lui a été transmis. Il en va de même pour nous, les humains : on prend les choses et à un moment donné, on essaie de développer un langage. Qui dit langage dit processus convoquant la connaissance accumulée. Le monolithe change donc de statut : il est d'abord un observateur, mais ensuite il se lance dans l'auto-langage, comme s'il se demandait de quoi suis-je fait ? Il tente un dialogue. J'avais envie qu'une machine, presque par elle-même, s'invente un dialogue qui mobilise des images des corps, des images de la pensée, des mathématiques mais en fait, ce n'est pas résolu, cela devient une espèce de truc qui bloque et fait des allers-retours pour que ces deux autres corps, gémellaires, arrivent. Le monolithe a juste entamé un processus de langage, dont la résolution est finalement d'avoir transformé l'espace et le temps autour de lui pour qu'autre chose ait lieu. On rejoint la façon dont je conçois la question de la danse : travailler quelque chose pour que finalement, en creux, la modification de l'environnement s'opère. Le solo de la machine ramène le menuet. Les danseurs sont identiques, du coup cela peut être lu aussi comme un duo entre la machine et cette entité gémellaire. Il y a peut-être une sorte de combinatoire de cet ordre là. J'essaie d'analyser le processus inconscient qui nous a amené à cette forme. Tout est choisi mais parfois de façon complètement inconsciente.

### **Cette part d'inconscient, comment allez-vous la ménager dans la prochaine création ?**

C'est très difficile à anticiper. L'inconscient au travail se manifeste sous la forme d'une espèce de désir subjectif, impérieux : il faut aller là, mais pas par raison. C'est juste que tu sens que les phénomènes en puissance convoqués, ce n'est pas toi qui es en train de les diriger, ce sont eux qui te dirigent quelque part. Tu as deux solutions : soit tu les suis et là tu es dans le système de l'observation et tu composes avec une chose qui n'est que du matériau, presque sans teneur, tu as l'impression d'être en lien direct avec la pensée, qu'elle même est en train de fabriquer. Ou bien tu contrôles. Je pense que je suis constamment tiraillé entre ces deux positions. Je ne contrôle pas, je laisse apparaître, et la place de l'inconscient est finalement la place du récit chez moi. Me considérant comme formel, ce que je laisse apparaître de l'inconscient que je laisse volontairement se développer est la question de ces récits multiples. Je pense que je suis en train d'en faire l'expérience maintenant : quel récit j'ai laissé s'imprimer dans la forme ? Toute pièce que je fais a un récit. De temps en temps il est complètement dévoilé. Parfois, il y en a un récit dévoilé et un autre souterrain. Parfois le récit est uniquement souterrain. Cet inconscient, je le mets aussi en partage. J'accepte d'être lu au travers d'une chose que moi-même je ne maîtrise que de manière très approximative. Je me laisse lire – c'est la raison pour laquelle je parle de la question de l'écriture, qui est pour moi un phénomène de disparition – je mets au même niveau les outils que je maîtrise et la chose que je laisse au travail. Et c'est toujours réjouissant. Mes pièces continuent à me parler, me regardent. Et cette expérience, je tente de l'offrir également au public : une expertise, mais aussi des archipels de mon inconscient, en partage. D'ailleurs quand j'ai commencé à travailler, je me sentais très proche des systèmes surréalistes : laisser parler quelque chose qui est très profond, archaïque, qui continue à se déverser, qui apparaît, fait irruption dans ce que je maîtrise.

### **J'ai beaucoup aimé vous entendre parler de machine célibataire tout à l'heure. J'y ai entendu la référence à Marcel Duchamp, un clin d'œil aussi à Gilles Deleuze avec ses machines désirantes...**

Bien sûr, je me sens à la fois fait de tout cela, mais, en même temps, je sais que cette machine a été construite avec de la sueur, mécaniquement, par des essais multiples. Par moments je laisse volontairement se deviner de quoi elle est constituée. Finalement, et c'est peut-être un autre trait d'un système d'écriture qui m'est cher, on ne cache rien, on montre les capacités que la machine a de se mettre en résonance, donc de devenir écriture. Peut-être que cela est très lié à mon premier voyage au Japon, à Kyoto dans les jardins zen, qui développent une véritable écriture : tout est montré, du sable et des pierres, sauf qu'il y a toujours une pierre qu'on ne voit pas ! Une pierre posée de manière à ce qu'on ne la voit pas ! Voici pour moi le système de l'écriture : tu as accès à tous les matériaux en direct, tu sais ce que c'est, et en même temps, tu sais que tu peux avoir accès à autre chose parce que justement l'un des éléments de l'ensemble a disparu. J'adore montrer avec quoi je travaille et ensuite comment ces matières sont prises dans le processus de travail. Et cela depuis **100% polyester** où la mise en mouvement révèle une écriture qui amène ailleurs.

Dans le monolithe d'*ad noctum*, Duchamp côtoie Kubrick mais aussi le quotidien. Je reviens ici à cette double histoire qui me constitue.

### **Pour revenir à la nouvelle création, comment tout cela va-t-il s'articuler ? Les rapports, le vide, les multiples centres, le milieu...**

Je suis en train de poser, pas encore des cartographies, mais des déclencheurs de désir, des starters désirants. Ensuite, une fois en studio, je vais étudier quel type de cartographie, donc quel type d'écriture, je vais mettre en place pour que toutes ces choses paradoxales, non univoques, puissent cohabiter. Dans quelle négociation va-t-il falloir rentrer pour que ce qui a été le désir continue à être au travail sans les mettre de côté ? Trouver des systèmes pour que ça cohabite.

## L'ANALOGIE PHOTOGRAPHIQUE

Pour moi, le moment du studio est aussi le moment de la révélation, dans le sens de la révélation photographique : je dirais que j'ai déjà fait la photo de la pièce, mais qu'elle est encore sur la pellicule et que je ne sais pas encore à quoi elle ressemble. Je me rappelle des choses, vaguement. Maintenant je dois passer dans le studio, éteindre la lumière, immerger le négatif dans les bains pour la voir apparaître. Il faut trouver les temps et les justes mélanges des bains de révélation pour que cette photo que j'ai déjà faite émerge. Je me sens toujours dans cette énergie là quand je commence à convoquer les éléments, que je sens qu'ils sont dans la photo. La photo a déjà été prise, le cadre a déjà été posé, maintenant il faut le faire émerger pour qu'elle soit tangible. La pièce est déjà faite, maintenant il faut que je la voie. Le processus consiste pour moi à rendre visible cette pièce qui existe déjà, avec tous ses manques et toutes ses potentialités, en devenir. Pour l'instant c'est un proto-langage qui est au travail.

### **Pourrions-nous évoquer la place du voir dans votre travail ?**

Je dirais qu'elle est essentielle. En tant que chorégraphe, je fais toujours l'expérience d'être le premier spectateur de ce qui a lieu. Et c'est cette expérience là que je dois transmettre ensuite. Finalement, faire une pièce, c'est essayer de rendre aux autres l'expérience que j'ai moi-même vécue en tant que spectateur d'une chose que j'ai vu apparaître. La place du voir est essentielle.

### **J'entends, non pas voir une chose, mais voir une chose apparaître.**

Parfois, au travail, il arrive des moments où l'on voit la pièce et puis pendant des mois on ne voit plus rien... On doit mettre en place des outils pour réactiver ce moment où tu as vu ta pièce et que tu veux la donner en partage. Re-convoquer pour que le moment de la vision ait lieu à nouveau et qu'il soit actif et partageable. Ce qui m'intéresse dans la question du voir, ce sont les tentatives pour le rendre partageable. Dans ces moments là, je ne suis pas dans le désir d'écrire, je suis dans la nécessité. Un objet doit avoir lieu, qui soit dédié à entrer en dialogue avec d'autres. À un moment donné, il y a une nécessité pour moi d'aller vers l'autre en posant un objet extérieur à moi pour continuer à dialoguer. Nous continuons à dialoguer autour d'une chose. Tout le travail que je fais en studio s'apparente à dégager la chose. Quand j'arrête les répétitions, c'est que je ne peux plus voir. J'ai atteint le maximum de ma capacité à voir, à traiter aussi une image dans son potentiel, un mouvement dans son potentiel, je ne peux plus, je ne suis plus d'accord, soit avec la chose qui a été trouvée, soit avec le potentiel contenu. Voir, traite beaucoup de cette chose là.

### **J'entends dans ce que vous dites une vocation à accompagner aussi le voir des autres, leur offrir les possibilités de voir ?**

Je pense que pour moi, la nécessité de produire une forme, c'est finalement de dire : tout ce qu'on voit n'est pas convainquant. Est-ce que l'on peut poser autre chose ? Ce n'est pas une vérité, c'est un espace dialogant. Très souvent je dis que je produis des visions. Voir voudrait ainsi dire voir dans le flou. Ça ne s'arrête pas à la pièce. Avant je disais que je fabrique des lunettes – mes pièces sont des lunettes. Cela transforme un peu la perception des choses, l'extérieur se focalise davantage sur les possibilités. Pour moi la question du voir présuppose aussi d'arrêter d'imaginer ce que l'on n'a pas, de voir les outils qu'on possède et le potentiel que l'on peut avoir aussi pour inventer le monde. Inventer des modalités d'écriture, des visions du monde. Voir, ce n'est pas juste regarder, c'est traverser l'image. Voir ce que c'est et le potentiel qu'il contient, en même temps. Ne pas laisser une démarche annuler l'autre. Dans la danse, je vois le travail, mais aussi, j'arrive à convoquer autre chose du passé, à le remettre au travail pour avoir une vision. Je travaille avec la mémoire, c'est elle qui me permet d'avoir accès à son histoire pour inventer demain. Voir, c'est produire des visions. J'aime beaucoup cette image de pieuvres, des animaux incroyables, avec 9 cerveaux. À tout moment, pour déléster le cerveau central, un cerveau périphérique peut prendre le relais. Si auparavant, les pieuvres ne connaissaient pas la transmission, désormais une histoire sociale est en train de s'écrire, les pieuvres commencent à se regrouper, à défendre des territoires et à élaborer des règles. Si tu as accès à l'histoire phylogénétique, tu commences à avoir des visions, à être dans le prospectif. Avec la danse, c'est cela qui est beau : tu convoques le passé pour être dans le présent, sachant que cela favorise des capacités à aller de l'avant, cela permet de mettre en place des possibilités. Être dans voir : voir à la fois la réalité de ce qui est au travail et à travers elle, son potentiel contenu. C'est à cet endroit que je place le fait artistique, sinon on est dans le publicitaire ou le politique, des systèmes où l'autre consomme ta parole sans développer de possibilités propres à la déplacer et à l'augmenter. Offrir au spectateur les moyens de comprendre les rouages pour que lui-même nous renvoie quelque chose et, à partir de là, commencer à construire ensemble, une communauté, une humanité.