



© Dimitri Chamblas

*Après des études en musique et littérature, vous avez entamé un parcours en danse et chorégraphie à l'université des arts de Berlin, pour ensuite intégrer le master exerce à l'ICI—CCN Montpellier. Avez-vous perçu des différences et/ou des spécificités dans la formation dispensée en Allemagne et celle que vous avez reçue en France ?*

Ce qui était frappant lorsque j'ai commencé mon master à exerce, c'était de se rendre compte des spécificités qui viennent avec la langue. Dans ma formation à exerce l'enseignement était dispensé la plupart du temps en français. Très vite, entre les étudiant-e-s, le français s'est également établi comme notre langue commune. En arrivant, je parlais un français assez sommaire. Je me suis donc plongé dans cette langue que je ne maîtrisais pas, à la recherche d'un langage qui me permettrait de parler de mes pratiques et de mon travail artistique d'une manière qui résonne juste dans mes oreilles. J'ai pris beaucoup de plaisir à apprendre le français en étant dans un contexte artistique comme exerce qui m'a encouragé à développer un rapport poétique à cette nouvelle langue. Un autre aspect que je lie, au moins en partie, à la langue est la différence de références : les textes, les artistes et chorégraphes, les spectacles cités par les intervenant-e-s et les autres étudiant-e-s étaient très différent-e-s de ceux mobilisé-e-s à Berlin. La majorité d'intervenant-e-s d'exerce sont basé-e-s en France et articulent leur travail en français. À Berlin, en revanche, de nombreux intervenant-e-s venaient de pays étrangers, ce qui fait que la langue avec laquelle nous échangeons était l'anglais. Avant l'arrivée à exerce je n'étais pas conscient de la mesure dans laquelle la langue influence aussi le champ de références. Au début, je me suis senti parfois un peu perdu dans ce nouveau champ de références, mais finalement c'est aussi en errant on fait de nouvelles découvertes. En ce qui concerne la conception de la danse, j'étais très intéressé par la manière de concevoir la chorégraphie à exerce, car elle est prise dans un sens très large, ouvert et expérimental. Elle mobilise différentes techniques, tout en dialoguant avec différentes formes d'arts.

Cette ouverture vers d'autres formes, je l'avais déjà rencontrée à Berlin, tant sur les scènes de théâtre que dans ma formation. En ce sens, il y a une forme de continuité. Un autre élément qui me semble commun et que j'ai apprécié, c'est la dimension internationale : en licence, à Berlin, nous venons surtout d'Europe, mais aussi d'Amérique latine, d'Israël et de la Russie. De même, dans mon groupe à exerce, on venait de plusieurs continents : nos expériences étaient très diverses et nos échanges très riches.

***Votre formation, tout comme votre pratique artistique, est très éclectique : musique, littérature, danse et arts plastiques. Quels sont les points de passages, les liens que vous tissez entre ces différentes disciplines ? Comment pensez-vous les articuler dans votre future pièce ? Je pense, entre autres, à la présence d'une dessinatrice pendant le processus de création...***

J'ai étudié la musique et la littérature avant de faire de la danse : la composition musicale et le travail avec le texte comme source d'inspiration m'intéressent depuis très longtemps. Ce sont des dimensions qui sont présentes depuis le début de mes créations chorégraphiques. Lorsque je suis arrivé à exerce, j'ai entamé une recherche autour de la notion de nuance, qui m'a permis d'approfondir différentes pratiques sous cet angle : la chorégraphie, la composition musicale, le dessin et la peinture. En les mettant côte à côte, j'ai pu mieux comprendre comment elles peuvent s'influencer entre elles, que cela soit de manière directe ou indirecte. Je trouve qu'elles ont beaucoup de points communs : par exemple, dans la manière dont on construit une œuvre. Même si le dessin n'a pas la même temporalité de production qu'une pièce de danse, il implique certaines décisions, certains choix de couleurs, de matériaux, de rythmes que je retrouve en créant une danse par exemple. Les sensations et questionnements qui me traversent en faisant sont très similaires. De même, lorsque je compose de la musique, j'avance de manière intuitive, je me laisse guider par la sensation, l'impression d'être dans des couleurs, des harmonies plus ou moins chaudes, plus ou moins froides. Je me laisse guider par la perception, afin d'être dans un état d'écoute et d'attention sensible. C'est toujours le même processus, les mêmes principes, mais qui s'articulent différemment selon les pratiques.

Pour *Dans nous la montagne*, j'ai essayé de voir si ce travail de la perception, cette manière d'entrer dans l'imaginaire et le sensible pouvait également être utilisé par les interprètes. Cette pièce s'inscrit donc dans la continuité de mes recherches sur la nuance, mais elle s'ouvre aux autres, et à leurs propres modes de perception et/ou de création. C'est en ce sens que j'ai invité la dessinatrice Camille Ulrich à intégrer le processus de création, afin d'expérimenter

et d'observer comment le dessin peut prendre place dans la pièce. Lors de la résidence à Montpellier, nous avons tenté différentes choses : elle a créé des planches, des bandes dessinées d'après les propositions des interprètes qui lui semblaient importantes. Mais elle a aussi suivi par moment le protocole de création que je soumettais aux danseuses : je fournissais, à chacune d'entre elles, un fragment de composition musicale et, à partir de ces différents extraits, elles faisaient une proposition chorégraphique. Camille, quant à elle, proposait un dessin. Parfois, grâce à ses planches, les scènes étaient modifiées. Nous avons travaillé dans le même esprit pendant les derniers jours de la résidence avec Caty Olive qui crée la lumière. Sur le plateau, nous étions quatre, avec nos perceptions, nos imaginaires : par l'échange, des idées, des changements surviennent. La création est vraiment commune. C'est quelque chose d'important pour moi de créer ensemble et de laisser de la place pour les singularités de chaque membre de l'équipe. C'est pourquoi les interprètes avec lesquelles je travaille sont aussi des co-créatrices et par ailleurs des chorégraphes elles-mêmes.

***Pour rebondir sur le concept de nuance, que provoque, sur le plateau comme dans la salle, ce type de régime d'attention ?***

Un-e interprète dans un certain état de corps, à la fois sensible et à l'écoute, peut à elle seule modifier notre perception. Mais ici, ce qui est remarquable, c'est la manière dont l'écoute et l'imaginaire partagés des quatre interprètes décuplent notre attention. Cela rend notre expérience plus intense en créant une plus grande sensibilité à la présence. Puis c'est aussi l'attention que l'on donne aux autres éléments scéniques, à la musique et à la lumière et dans quel rapport ces éléments entrent avec les corps sensibles. Avec cette pièce de groupe, je souhaite expérimenter et réfléchir à la manière dont les possibilités de lecture se démultiplient, mais aussi comment les relations entre les interprètes offrent au regard une plus grande densité, une plus grande multiplicité. La nuance opère comme un zoom sur les détails : le regard capte des informations et des possibilités infinies. J'avais la sensation après deux années de recherche à exercer, qu'il me fallait mettre à l'épreuve du collectif ces hypothèses.

***Pour votre création en cours, vous avez créé puis fragmenté une composition pour orchestre. Qu'est-ce qui vous intéresse particulièrement dans la musique orchestrale ? Que vous permet ce geste de fragmentation ?***

J'ai écrit une composition pour orchestre de 33 minutes exprès pour cette pièce, mais qu'on n'entendra jamais entièrement dans la pièce. Ce qui m'a intéressé dans le choix de la musique orchestrale, c'est sa complexité, les différentes voix de ses instruments et les multiples rapports entre elles dans chaque instant. Il y a de nombreuses nuances à saisir : c'est un travail qui, selon moi, repose beaucoup sur le timbre, sur la palette de couleurs du son. Dans un orchestre, les instruments ont des différences de timbres, on peut percevoir leurs interactions comme en peinture. Cet intérêt est certainement lié à ma synesthésie : lorsque j'entends un son, je perçois aussitôt une couleur en lien avec la musique. Pour moi, une composition pour orchestre ouvre des paysages sensoriels et il y a aussi une qualité narrative, plus que dans d'autres musiques, que je ne sais pas saisir et qui m'intéresse chorégraphiquement.

Par ailleurs, à mes yeux, la musique orchestrale se suffit à elle-même : il n'est pas nécessaire d'ajouter une danse par-dessus. Cela peut parfois être intéressant, donner quelque chose de beau, mais très vite on sombre dans l'excès. C'est la raison pour laquelle j'ai éprouvé le besoin de vider la composition orchestrale. Car je souhaitais avoir la possibilité d'ouvrir d'autres rapports entre la danse et la musique et me laisser guider par la nuance. À mon avis, la nuance requiert une attention augmentée du public, un certain vide ou un silence pour être perçue. Par la fragmentation, j'ai donc voulu créer des trous, des silences, des espaces pour la danse. Lorsque l'on fragmente la musique orchestrale, par exemple en retirant la moitié des instruments, on entend les voix qui subsistent de manière totalement différente, une mélodie très ténue par exemple peut devenir beaucoup plus présente ; la fragmentation permet d'entendre également toutes les nuances de la composition.

Ce que cela peut nous offrir pour la danse et nos choix chorégraphiques m'intéresse. Dans le travail avec les fragments, nous explorons des potentiels que la composition porte en elle et j'aime l'idée que chaque fragmentation représente une possibilité parmi d'autres. La fragmentation est aussi une manière de déconstruire l'effet spectaculaire et pompeux que la musique orchestrale risque d'avoir et une façon de parvenir à faire entendre la richesse qui se niche dans ses plus petits éléments. C'est une démarche anti-spectaculaire, une manière d'ouvrir sur l'immensité de l'imaginaire grâce à l'infiniment petit.

***Pour conclure, j'aimerais vous interroger sur le titre de votre pièce Dans nous la montagne. Il emprunte à la langue de l'enfance (ou de l'étranger) une poésie, un ton naïf, presque au sens étymologique du terme. Est-ce, pour vous, une sorte de titre-manifeste ou programmatique ?***

Je dirais oui, dans le sens où le titre résonne avec de nombreux aspects de mon travail. C'est un titre qui est simple, et naïf dans le sens qu'il est sans artifice. Mais par son décalage

poétique, il s'ouvre à des imaginaires plus complexes. Le titre nous renvoie à nos propres corps, car il pose la possibilité d'habiter quelque chose de plus grand que nous, de magnifique comme la montagne. Pour moi, la montagne parle d'expériences fortes de paysage, qui sont des moments sensibles où nous nous retrouvons proches de nos sensations et dans une attention aiguë. La montagne avec ses strates et ses différents niveaux rappelle aussi la composition orchestrale et ses différentes couches d'instruments. Dans ma pièce, faire l'expérience de la musique reviendrait donc à y entrer et à s'y promener. De même qu'une fois à l'intérieur d'un paysage, on ne peut le percevoir que par fragments.

— Propos recueillis par Noémie Charrié, dans le cadre de la saison 2022-2023