



© Lena Pfrontlang

Votre compagnie, c'est la conjugaison de trois individualités — Émilie Tournaire, Pierre Treille et vous-même — autour d'une œuvre commune. Comment s'est constitué ce noyau dur ? Quels sont les modes opératoires que vous utilisez pour la production et la création de chaque pièce ?

Je suis artiste associé au CDCN de l'Atelier de Paris, mais la compagnie est basée à Saint-Étienne. Ça, c'est une particularité ! C'est bien sûr aussi un choix : je suis né là-bas, j'ai donc un attachement particulier à cette ville particulière. D'une certaine manière, elles le sont toutes, mais son passé de ville minière fait un peu d'elle une ville du Nord au Sud. C'est également un lieu où il y a peu de danse et beaucoup de théâtre. Cela peut parfois être difficile, mais ce que j'aime c'est que cela produit un autre rapport avec mon art, car le dialogue avec les gens n'est pas le même. Enfin, il m'importe d'habiter là où je travaille et bénéficie d'argent public. Cela me permet de saisir les singularités d'un territoire, de mieux comprendre les tensions économiques qui le traversent et peut être même ses habitants.

En ce qui concerne les membres de la compagnie, il y a désormais plus de trente-cinq ans que je connais Émilie Tournaire et plus de vingt ans que je travaille avec elle et Pierre Treille. C'est une sorte de colonne vertébrale, une fibre qui est au cœur du travail. Comme une valeur de travail qui permet des exigences : le temps, le lien sont autant de ressources pour approfondir les choses. Ce n'est pas tant le rapport que nous avons ensemble, mais la manière dont le temps partagé fait décroître l'attention sur les compétences de chacun et crée une confiance réciproque. Ce n'est pas vraiment la vie qui rentre dans le travail, mais le travail qui se fond dans nos vies. Depuis le début, le mot clef c'est la collaboration. Il est inscrit dans le nom même de la compagnie : PARC pour « projet artistique recherche collaboration ». Ensemble, nous faisons collaborer nos forces et nos faiblesses. Notre organisation n'est pas horizontale, mais organique, écologique. Il est vrai que l'auteur est mis en avant, même si ma personnalité ne va pas dans ce sens. Cela reste rassurant pour les institutions et pour le public de retrouver le schéma : l'auteur, son écriture, son équipe, son parcours. Mais il faut prendre garde aux stéréotypes, car le parcours d'un auteur fabrique souvent un imaginaire qui incite à recevoir l'écriture d'une certaine manière. Pour ma part, je préfère parler de collisions et ne pas me préoccuper de la trajectoire et de l'activité d'une personne, car j'ai l'impression que c'est ce qui permet la rencontre. Avec Émilie et Pierre, c'est avant tout une affaire d'écoute, une communication au sens noble du terme. Comme deux espaces qui communiquent par l'entremise d'une porte, c'est toujours en mouvement.

Dans vos pièces, les danseurs sont bien plus que des interprètes, ce sont des complices au long cours qui portent une écriture chorégraphique exigeante, sans jamais effacer leurs singularités. Travailler avec des personnes sur une durée autre que celle du « projet », c'est un choix politique, mais aussi esthétique. Que vous permet-il de déployer en termes proprement chorégraphiques ?

Certaines pièces commencent à avoir huit ou dix saisons, il y a un désir qu'elles subsistent dans le temps. Mais cela n'est possible que grâce à la fidélité des interprètes qui sont au cœur de la survie de l'œuvre. Il n'y a aucune fulgurance dans la visibilité de mon travail : il ne m'est jamais arrivé d'avoir une pièce jouée intensément le temps d'une saison puis aussitôt oubliée. Dix ans plus tard, on n'est plus vraiment au même endroit : cela permet de voir autrement les objets que l'on a créés, même s'il y a des choses qui perdurent. Cette particularité est liée à la question de la fidélité, du lien, de la patience et de la confiance. Par exemple, le rapport que j'ai avec Marthe Kruppenacher, qui danse dans la pièce *Janet on the roof*, se double d'un rapport à ce qu'un interprète porte dans le temps, à son changement dans l'âge. Comment un objet peut-il vieillir ? Dans le temps, d'autres chemins se révèlent, l'écriture est très organique, elle émerge au fil des ans. Parfois, j'extrais l'écriture et la matière de leur cocon dramaturgique. Il m'est arrivé de jouer avec Marthe un duo sans sa lumière, son décor, sa musique : la matière était comme détachée de son appareil, bien qu'il soit extrêmement important dans mon travail. Les corps ont porté la pièce hors plateau, sans tout ce qui vient protéger et soutenir l'écriture. C'est le cas pour la pièce *œ*, qui existe sous une forme qui s'appelle *œ-matière*, ces formes-matière ne sont pas jouées sur le plateau, elles s'offrent ailleurs. Cela c'est la survie du spectacle : parfois, il faut savoir faire avec moins, dégager l'âme de l'œuvre de ses habitudes pour mieux ensuite la replonger dans son contexte d'apparition, avec la caisse de résonance extraordinaire de la scène, de la lumière, etc. C'est grâce aux interprètes que je peux faire cela, car ils acceptent de déplacer la matière dans le temps. La confiance est un terreau qui permet que les échecs d'un processus fassent

partie de la création; or cela n'est possible qu'avec des personnes avec lesquelles on entretient des liens d'exigence et de confiance.

Votre travail se caractérise par une forme d'épure. Est-ce pour vous une manière de placer l'interprète au centre de l'attention? De désencombrer la scène pour rendre plus saillantes la qualité des gestes, la présence, l'interprétation de chaque danseur?

J'entends souvent le terme «d'épure» pour qualifier mes pièces. C'est un mot qui est venu se déposer malgré moi sur le travail. Lorsque je tente de l'analyser, je me dis que c'est sans doute parce que ma caméra interne, mon regard peine à se focaliser. Pour qu'une focale puisse se faire dans mon esprit, il me faut en un sens épurer la matière, mais je pense que c'est un leurre, car cela reste absolument chaotique. Par exemple dans *Janet on the roof*, l'interprète tremble, bouge, ses cheveux sont renversés : il y a de la focale et donc une multitude de détails qui appellent le regard. Lorsque je fabrique, je ne m'éparpille pas : dans le processus, il m'arrive parfois de n'observer que les mains des interprètes.

D'un côté, il est vrai qu'il y a énormément d'éléments dans mes spectacles, mais ces éléments ne sont pas là pour donner une impression de foisonnement. Je ne crois pas à la profusion dans l'art : lorsque je suis devant une œuvre qui se donne sous le signe de l'abondance, j'éprouve plutôt son impuissance. Je me demande toujours ce qui est nécessaire ou pas. Tout est fabriqué séparément, puis mis ensemble par la suite : les lumières, le corps, la musique sont travaillés indépendamment les uns des autres. Ensuite, je renforce ce qui s'aligne jusqu'à ce que cela devienne organique, mais il est toujours possible de soustraire quelque chose. Par exemple, il m'est arrivé d'expérimenter *Janet on the roof* en l'absence de son interprète. En revanche, l'univers sonore et le corps s'écrivent souvent en même temps, car cela me permet de survivre dans un processus de danse qui peut très vite m'absorber. Je compose du son et je laisse la danse émerger, je me contente de la guider. La lumière, quant à elle, exige de longues sessions à part, ce sont des moments magnifiques. Enfin, je colle, je superpose : souvent, très peu de choses s'alignent, en définitive ne s'affirment que les essences, ce qui me permet de structurer le travail. C'est comme du lierre qui trouve son chemin entre les pierres : quelque chose se renforce dans la cohabitation, jusqu'à ce que naturellement les éléments s'épousent. C'est une sorte de dialectique : un geste peut donner une dimension au mot, un mot peut donner un sens au geste, il s'agit de cueillir l'alignement. Ne pas produire mais recueillir, comme dans un jardin.

Dans « Janet on the roof », que vous venez de présenter ici, vous mettez l'accent sur la notion de sidération, tout en soulignant le degré d'érosion de nos sensibilités. Qu'est-ce qui vous intéresse dans l'expérience de la sidération? Votre pièce est-elle une tentative de réveiller notre sensibilité et, si oui, par quels moyens scéniques, quels états de corps?

Je suis toujours à l'écoute de ce qui s'organise. Je ne refuse pas la tragédie, l'évidence, la sidération, mais aussi la sensibilité, la contemplation, l'émotion. Parfois, je me rends compte que dans mes pièces il n'y a qu'une seule émotion qui va émerger, c'est une construction volontaire. Dans *Janet on the roof*, il y a comme une ambivalence : on éprouve une évidence, une surprise, puis la surprise de l'évidence. Intimement, la violence me questionne beaucoup, la manière dont elle habite notre présent me bouleverse. En même temps, il y a la vie, cette chose que je nommerai « amour » et qui serait à l'inverse de la violence. C'est un frottement permanent. Il y a toujours de l'harmonie et de la cacophonie : l'harmonie nous soulève, nous élève, lorsque le rythme et la collision musicale nous ramènent à nous. Ce sont des fibres tissées de manière extrêmement dense.

Vos pièces résultent de la collision entre le travail en studio et un événement dans le monde qui vous semble particulièrement troublant. Pour votre création en cours, il y a-t-il déjà un événement qui travaille en sourdine?

La question de l'actualité réémerge toujours dans le travail, car il y a toujours un coup de feu, une catastrophe dans le monde. Avec le temps, j'ai accepté que mes pièces se rapportent à l'idée de catastrophe même si l'on ne sait jamais si elles se déroulent juste avant ou juste après. Je dirais que je reste poreux à ce qui se passe autour de moi, plutôt que de faire rentrer à proprement parler l'actualité dans mon travail. Pour le solo auquel je travaille actuellement, cette porosité est déjà à l'œuvre, mais dans tous les cas, il s'agit d'une actualité intemporelle, d'une histoire qui se répète. Il y a un imaginaire qui traverse mes pièces, donc il n'y a pas de porosité entre le monde extérieur et le plateau, mais dans la matière, dans les interprètes : j'aime dire qu'une œuvre n'est pas spectaculaire, mais « réceptaculaire ». Il faut que des creux subsistent, que l'on puisse mettre des choses dedans, qu'il reste de la place.

Comment est-ce que vous questionnez la place de la danse, qui d'après vous, reste «extraordinaire» ?

Pour moi, la danse c'est une éducation : j'ai été éduqué à la danse, puis je m'en suis complètement émancipé. Mais j'ai toujours un lien d'amour avec elle, une histoire qui s'inscrit dans mon corps. La danse est un moyen extraordinaire, mais c'est aussi un phénomène étrange : elle peut faire du corps un instrument, mais aussi toucher à l'être. Pour autant, la danse à mes yeux n'est pas un sujet : je n'y réfléchis jamais, car ce qui m'intéresse c'est ce qui s'y déploie. Dans *Percut*, les interprètes ne font que crier des mots. Il faudrait peut-être partir de cette définition minimale : la danse commence quand un danseur fait quelque chose. C'est toujours très fort, cela touche énormément de choses avec beaucoup d'humilité.

Actuellement, quelles sont les questions qui vous animent ? Quelles sont les pistes que vous explorez pour votre future création ?

C'est difficile de répondre à cette question, car c'est très intime... Ce que je peux dire c'est qu'au début je produis beaucoup, c'est pourquoi chaque interprète est très attentif à ce qu'il donne. Présentement, on a extrait quelque chose : c'est-à-dire la disparition de l'interprète dans une sorte de labyrinthe mathématique. C'est la manière dont il va s'émanciper de ce labyrinthe qui va produire la pièce. En un sens, c'est un processus identique à celui de mes autres pièces : d'abord, on pousse les murs, on fabrique de grands tissus pour enfin muscler la matière. Quoiqu'il en soit, j'espère toujours que l'imaginaire prenne le relais, c'est peut-être un peu naïf, mais je m'autorise un peu de naïveté à cet endroit-là. Car, ce qui m'importe c'est d'être attentif à ce qui reste dans le temps, trouver ce qui n'est pas éphémère.

— Propos recueillis par Noémie Charrié, dans le cadre de la saison 2023-2024