



© Dimitri Chembis

Pour commencer, j'aimerais vous interroger sur votre condition de danseur et de chorégraphe. En quoi cette double position vient-elle nourrir votre travail ? Comment articulez-vous ces deux pratiques ?

J'ai souvent eu l'envie de ne pas danser dans mes pièces. Cela pour différentes raisons, mais dont la principale était la possibilité de diriger depuis l'extérieur et voir d'autres choses que ce que l'on peut voir lorsque l'on danse sur un plateau. J'ai fait peu de *solî* dans ma carrière, plutôt des pièces de groupe. Pourtant, je ne suis pas parvenu à m'extraire de mes pièces... Avant tout, pour des raisons économiques, car il est plus facile de monter un spectacle avec un salaire de moins. Mais c'était également à cause d'un rapport d'expérience, puisque dans le travail que je menais, j'éprouvais le besoin d'expérimenter par moi-même, de passer par mon corps. À présent, je pense avoir acquis suffisamment d'expérience pour diriger des personnes de l'extérieur, sans pratiquer moi-même ce que je propose. En 2015, je ne voulais pas être interprète dans la pièce que je montais, *Here, Then*. Mais très vite, je me suis rendu compte que pour produire les états de corps que j'avais en tête, il me fallait les expérimenter aussi et en même temps que les autres pour pouvoir les décrire. Cette description n'est pas une injonction faite aux interprètes, du type « faites ceci ou cela sur une ligne droite » ; cela, pour moi, c'est vraiment quelque chose qui ne fonctionne pas. C'est plutôt une recherche de processus à activer par les interprètes, pour qu'ils puissent être libres dans la proposition. Aujourd'hui, je me dis qu'avec l'âge je danserais probablement moins. À partir de 45 ans, lorsque l'on a la possibilité d'être chorégraphe, on se ménage ! C'est une plaisanterie, mais pas tout à fait... Dans un projet précédent, *Une danse ancienne*, l'idée était de devenir observateur de l'entropie d'un corps, d'un lieu. De discerner les transformations et ce qui reste, malgré ou à cause d'elles. Car il y a comme une calcification rocheuse qui nous donne de l'épaisseur : les vases sont communicants entre la matière et la mémoire.

Le titre de votre dernière création, « Une forme brève », fait écho à la « forme de peu qui contient des puissances » par laquelle Roland Barthes désignait le haïku et, avec lui, son désir d'une nouvelle écriture. Cette poésie de la contingence, où l'expérience (fulgurante) de l'instant présent se conjugue à celle du souvenir, est-elle à vos yeux une ressource pour inventer une autre poésie de la danse ?

Je suis un grand lecteur de haïku, mais pas de haïkus dans la forme japonaise. Je ne lis pas de littérature nipponne, sinon par capillarité, par l'entremise de mes proches qui en lisent beaucoup. Lorsque j'ai découvert *La Préparation du roman* de Roland Barthes, en 2010, je travaillais sur une pièce. J'écoutais la radio, et je l'ai entendu parler de la forme brève : cela contenait tout ce dont j'avais envie pour la danse. Ce qui m'intéresse dans la transposition personnelle de cette notion, c'est la question de la forme, où ce que l'on voit est moins important que ce à quoi l'on pense. C'est à mes yeux quelque chose de vraiment majeur en danse. Depuis que je fais des pièces, c'est-à-dire depuis 2003, ce qui m'intéresse c'est moins ce que l'on voit que ce que cela nous fait. J'essaie de faire en sorte que ce l'on voit soit le plus discret possible, ce qui n'est pas toujours évident, car il s'agit d'un travail d'écriture. Il y a parfois des éléments très saillants, des leurres pour attraper le regard. C'est ce vers quoi je me dirige pour la suite : j'adorerais faire une pièce que l'on oublie complètement au sens visuel. C'est très déstabilisant comme auteur de se dire qu'une fois que la pièce est finie, les spectateurs ne sauront pas quoi en dire. Je me confronte souvent à cette réaction, mais je continue à me poser la question de la disparition. Comment disparaître en tant qu'auteur ? Comment faire éprouver que ce qui est important c'est l'œuvre, non pas du point de vue du marché de l'art, mais au sens de ce qu'elle agite. Et c'est toujours différent, en fonction des personnes qui sont là.

Vous invitez les spectateurs à modifier leur rapport à l'objet chorégraphique en détrônant le privilège de la vue. Comment parvenez-vous à convertir leur régime d'attention ? Quels sont les moyens (chorégraphiques, musicaux, scénographiques, etc.) que vous mobilisez pour transformer en profondeur leurs modes de réception ?

L'outil principal c'est l'espace. Comment fabriquer un espace et faire en sorte qu'il soit composé d'un certain nombre de lieux. Ces lieux je les marque par des actions chorégraphiques pour ensuite les articuler entre eux grâce à un système de couches, par sédimentation. Je retourne plusieurs fois sur ces lieux pour y faire autre chose de manière à ce que les spectateurs,

de façon relativement inconsciente, puissent composer entre ce qu'ils ont vu et ce qu'ils voient. Ces lieux sont imprimés par différentes couches au fur et à mesure. Ces couches, on peut les emmener dans d'autres lieux, en créer d'autres. C'est un mode opératoire que je porte depuis de nombreuses années. J'avais cette intuition très tôt, dès mes études au centre chorégraphique de Montpellier, qui était alors dirigé par Mathilde Monnier. Depuis ce commencement, les questions d'espace étaient primordiales à mes yeux, mais cela a pris une autre ampleur après la lecture et l'écoute de Fernand Deligny. Notamment les lignes d'erre, car c'est à partir d'elles que je construis mes pièces. De ses cartographies, je retiens la question : qu'est-ce qui subsiste lorsque tout a disparu ? Qu'est-ce qui subsiste d'un parcours quand plus personne n'est là ? Ce qui m'intéresse principalement, ce n'est pas le sens, mais ce que cela fait, ce que cela produit. Je considère que la danse n'est pas là pour délivrer des significations, sinon on peut faire du théâtre ou du théâtre gestuel. Ce que je souhaite faire c'est combiner des sensations, des perceptions, et que le corps soit le véhicule de tout cela. C'est assez convenu de penser que la danse, ou même l'art en général, doivent dire quelque chose ou délivrer un message. Et si possible, un message univoque pour que tout le monde soit d'accord ! À mes yeux, si la danse rentre dans ce cadre, elle devient un art appliqué. Fabriquer un spectacle de danse, ce n'est pas répondre à une thématique, c'est plutôt mettre en confrontation et en regard des questions ouvertes. Je considère que mes créations sont beaucoup plus politiques que des spectacles dont le thème serait la politique ou qui présenteraient un sujet réputé politique. Mettre en crise et chercher qu'est-ce que l'espace peut nous dire, qu'est-ce qu'un corps dans l'espace peut nous dire, demeure pour la danse bien plus important que n'importe quelle question d'actualité.

Votre travail est très minimaliste, très précis, très écrit dans l'espace et dans le corps. Pourtant, dans Une forme brève, vous affirmez avoir fait un pas de côté vis-à-vis de votre rapport à la précision. Qu'est-ce que cela vous a apporté ? Pensez-vous intégrer plus d'indéfini encore dans vos prochaines créations ?

Étrangement, j'ai l'impression d'être beaucoup plus précis qu'avant. Ce qui a peut-être changé, c'est plutôt les modes d'action. Pour la fabrication d'*Une forme brève*, j'ai fait pleinement confiance à des formes d'intuitions. Cela fait plus de vingt ans que je fais ce métier, désormais je peux me servir de mon bagage sans nécessairement tout mettre de côté. Par ailleurs, depuis 2003, je travaille en collaboration avec l'éclairagiste Ludovic Rivière et le musicien Éric Yvelin. Le travail en commun se fait presque sans paroles, on s'entend de façon très immédiate, avec une grande confiance réciproque. Pour revenir à la question de la précision, je m'intéresse depuis plusieurs années à un état de danse que j'ai appelé « la danse du milieu ». Pour essayer de l'atteindre, il faut considérer que toutes les parties du corps de la personne qui danse sont toujours au milieu de leur trajectoire. Ni dans l'extension totale ni dans la flexion totale : étant au milieu, on peut toujours infléchir la trajectoire pour se retrouver dans un autre milieu. Cela provoque une attention très consistante : les formes, les gestes ne sont jamais dans la clôture, mais dans un potentiel. Pour autant, c'est suffisamment inscrit pour que cela devienne un objet, une forme, à l'image des sculptures de Rodin. À la fin du XIXe siècle, lorsque le cinéma apparaît, il entre en lutte contre ce nouveau média, qui prétendait restituer mieux et plus fidèlement le mouvement que les autres arts. Or, pour Rodin, la sculpture en bronze est beaucoup plus mobile que quelques images de cinéma. Dans ses descriptions de figures, il explique pourquoi le mouvement de ses sculptures est plus vif. Par exemple, chez un personnage, les pieds sont vers l'avant, tandis que le bassin est dans la flexion pour aller saisir une arme et que le haut du corps est déjà dans l'assaut. Tout le corps est composé des différents moments du mouvement, de sorte que l'on ait l'impression que le bronze est en marche. Le corps de la danse, je le conçois ainsi : il n'est jamais requis par une seule chose, mais par plusieurs et en même temps. C'est un principe élémentaire de la danse à mon sens. Par exemple, si l'on fait une ligne droite, il faut toujours inscrire à l'intérieur une courbe, ne serait-ce que par la pensée. J'avance physiquement tout droit, mais je tourne. Je vais vers le haut, mais je pense simultanément à aller vers le bas. Quand on pense à deux choses en même temps, on obtient un corps qui peut être très précis. Il n'y a pas d'intention univoque et unidirectionnelle.

Parmi les artistes qui nourrissent votre approche sensible, un certain nombre, comme Lewis Baltz ou Zoe Leonard, sont issus de la photographie. Quel est le rapport que vous entretenez avec cet art ? Vous intéresse-t-il en tant que tel ou bien ce sont surtout certaines œuvres, certaines démarches qui vous aimentent tout particulièrement ?

Du plus loin que je me souviens, j'éprouvais enfant le désir de devenir photographe. Peut-être parce que j'avais plus facilement accès à cet art. Puis, ce désir s'est évanoui assez vite. Étrangement, alors que je pourrais dire que je m'intéresse à toute danse, je ne peux me proclamer fervent spectateur de photographie. Pour autant, je réalise que cette dernière décennie, les artistes qui m'agissent le plus sont des photographes. Par forcément des artistes vivants, mais qui ont travaillé ces quarante dernières années. Ce qui m'intéresse dans les photographies de Lewis Baltz, c'est son rapport à l'espace et à un lieu. Il faisait partie des « New Topographics », un groupe des années 70 qui avait repris en charge la question du paysage américain. Il avait une

manière extrêmement minimale de photographier un endroit par les points cardinaux. Comme une tentative d'épuisement d'un lieu, un peu à la Perce, grâce à une vue au sud, une vue au nord, une vue à l'est et une vue à l'ouest. Il avait recours à des petits formats, ce sont des images très simples, très discrètes. Ses écrits sont également magnifiques. Les photographies de Zoe Leonard, qui a récemment fait l'objet d'une exposition au musée d'art moderne de la ville de Paris, m'intéressent également beaucoup. Elle a documenté les rives du Rio Grande et du Rio Bravo au Mexique pendant plusieurs années. Il y a plusieurs milliers d'images qui se regardent dans le détail, car elles sont très proches géographiquement. Parfois, la seule différence entre une image et une autre consiste en l'apparition d'un oiseau dans le ciel, c'est très beau. Mais ce n'est pas spécialement cette exposition qui m'intéresse en ce moment, mais plutôt la série des *Sun Photographs*, où elle a photographié le soleil dans les yeux. La lumière du soleil sur la pellicule, c'est vraiment la photographie impossible. Elle utilisait des formats presque équivalents au A3, juste épinglés au mur, non encadrés, ce sont des images qui éblouissent. L'une de mes pièces, *Here then*, s'est inspirée de l'un de ses processus de création. Elle a arrêté l'image photographique imprimée pendant plusieurs années pour faire des *camera obscura*. Dans les lieux d'exposition où elle était invitée, elle obscurcissait toute la salle et mettait une lentille de manière à ce que l'extérieur du lieu vienne se projeter à grande taille dans l'espace. C'était l'image photographique primaire, celle qu'on a tous dans l'œil, mais que notre cerveau remet à l'endroit. Un autre photographe que j'ai découvert il y a peu, c'est l'allemand Jochen Lempert. Ce que j'aime beaucoup chez lui c'est, outre sa manière de capter des détails du monde vivant, son travail d'atelier. Il a un corpus d'images énorme : en fonction des expositions, il fait des retirages où les images peuvent faire la taille de deux timbres ou atteindre des proportions immenses. Il retravaille en permanence le format de ses images. Au début de l'été 2022, on pouvait voir dans la galerie photo du centre Pompidou l'image de l'image d'une tête de cheval qu'il avait prise et exposée ailleurs. Je me reconnais dans ce système de couches, de recomposition avec un même corpus d'images qui grossit en permanence. *Une forme brève* est vraiment liée à cela : tout ce que l'on voit, tout ce qui est présent a eu une vie avant d'être là, que ce soit la musique, la danse, les deux sculptures et la lumière. La chose vers laquelle j'ai envie de me diriger au niveau artistique et intellectuel c'est de fabriquer une pièce dont je ne serai pas l'auteur. Je voudrais faire en sorte d'être le passeur de quelque chose sans m'en sentir l'auteur au sens mégalomane du terme. C'est évidemment un horizon à atteindre, tout dépend de l'endroit d'où on le regarde. La question c'est comment fabriquer de processus qui feraient que les matériaux glanés soient réinterprétés et que la pièce, avec la musique, la lumière, l'espace proposent des passages. C'est une des manières de procéder pour que les spectateurs et les spectatrices se disent « je l'ai déjà vu », ça me concerne parce que c'est moi. Non parce que cela représenterait quelque chose de quotidien, parce que chorégraphiquement, physiquement on développerait des gestes que l'on a déjà faits et qui nous reviennent par empathie kinesthésique. C'est pour cela que je m'intéresse aux gestes primaires du nourrisson dans ses premières heures : on ne s'en souvient pas, mais on les a tous vécus, qui que l'on soit, partout dans le monde. À partir de là, il ne s'agit pas de faire une étude sur l'agrippement, mais comment proposer cela à d'autres personnes pour qu'elles s'en saisissent et que je puisse de mémoire en faire quelque chose. Tous ces gestes que l'on sait faire aux premières heures de la vie sont oubliés instantanément et il faudra plusieurs années pour les réapprendre. C'est assez beau, je trouve.

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