



# LE PARTAGE DU SOL

Gala Vanson



# **LE PARTAGE DU SOL**

# CRÉER ENSEMBLE,

*À partir de la pièce « vsprs » de la compagnie  
Les Ballets C. de la B. ou comment se forme  
le processus créatif, lors d'une collaboration,  
d'un travail collectif, de la rencontre avec  
d'autres, à leurs contacts ?*





# **LE PARTAGE DU SOL**

mémoire de Gala Vanson



## *Les plis et les pierres*

*Le commencement de l'humanité est un commencement choral.  
Ses grottes, ses chants, ses danses...*

*10 femmes et hommes qui rient ensemble.  
10 hommes et femmes qui se caressent  
doucement les cheveux, ensemble.  
10 hommes et femmes qui écoutent une  
belle musique ensemble  
10 hommes et femmes qui pleurent ensemble.  
10 femmes et hommes qui se plient  
et se déploient, et font coïncider leurs plis.  
10 femmes et hommes qui meurent  
par le bras et renaissent par le dos, ensemble  
10 femmes et hommes qui regardent 10  
hommes et femmes bien droit dans les yeux  
10 hommes et femmes qui inventent une  
musique et la jouent dans le noir, ensemble.*

*Être ensemble ou être-avec, c'est-à-dire fabriquer collectivement, non  
pas des objets qui mais des ponts, élaborer des formes communes.  
Faire apparaître la justesse par le biais du dialogue, d'une dynamique  
qui s'engage à refuser l'aveuglement.  
Je choisis de chercher le surgissement du sens là où il m'est souvent  
apparu de façon prégnante : non dans l'édification solitaire, mais plu-  
tôt dans ces moments où se rejoignent des mains qui dansent et qui  
pensent ensemble. Il me semble avoir observé que le souffle vivace pre-  
nait forme dans l'agitation, dans le frottement d'un esprit avec d'autres,  
dans l'engagement aigu et acharné d'eux avec eux.*

*Il me semble que le Mouvement s'y est manifesté de façon criante, à l'instant même où une onde passait d'un corps à un autre et en était toute transformée.*

*Tout comme le bruit du vent qui n'est entendu que parce qu'il s'infiltré et se cogne aux choses, qui n'est vu qu'au moment même où il les soulève.*

*Je choisis précisément de me pencher à la pliure d'où s'échappent et se propagent les regards mobiles de plusieurs visages. Dans l'obscurité d'une grotte dont la porosité transporte un sens jusqu'à une autre grotte où nous trouvons un autre sens, qui en contenait encore un autre, et un autre. Imaginons tous ces plis qui s'ouvrent et se referment, leur innervation donnant lieu à un ruissellement des possibles.*

*Très simplement prendre conscience de ce qui peut émerger à l'endroit où collaboration et inspiration se confondent, dans l'impétuosité et la turbulence de l'échange.*

*Créer collectivement, ou inventer ce qui manque, et que je ne peux donc trouver que dans les picotements que provoquent leurs pensées sur les miennes.*

*Dans leur réunion et leurs mélanges, que je souhaite interminables.*

# Création collective

Au départ de ce mémoire, je souhaitais rechercher ce qui se passe dans un cerveau créateur pendant le processus de création, et « *l'invasion des idées* » comme le dit le titre d'un documentaire allemand d'Hermann Vaske<sup>1</sup>. Mais j'ai peu à peu déplacé la question sur la façon dont on crée non pas seul, mais avec d'autres. Étendre la problématique à un processus collectif me paraît intéressant, car je souhaitais parler de danse, la « côtoyer », et que c'est une pratique qui ne pas exister sans une équipe. Il m'importait aussi de visiter une discipline qui n'est pas la mienne en sachant que les contraintes (extérieures) du spectacle sont bien plus dures sur certains points que celle du dessin. Le dessin possède des moyens de création et de diffusion qui peuvent être contrôlés par un seul individu. En revanche la danse obéit à de nombreuses contraintes matérielles. Il faut un lieu de travail, puis un lieu de représentation pour acquérir une visibilité. En danse ou en théâtre on « dépend » d'emblée des autres.

Comment retourner cette dépendance et les contraintes de la scène pour en faire une force ? Le propos n'est pas si loin du cinéma d'animation (ma section à Ensad), où je tente de joindre le mouvement au dessin pour me rapprocher des sensations éprouvées devant un spectacle avec des gens en chair et en os. Il est important aussi pour moi de pouvoir tirer de ces recherches un enseignement en vue entre autres, de mon grand projet, que je souhaite collectif.

Pourquoi cette attention particulière au collectif ? La section animation est l'une de celles qui permet « d'abandonner » le moins de choses, nous pouvons y pratiquer le dessin, la peinture, travailler le son, la mise en scène, le cadrage, l'écriture, la sculpture, l'espace... Ce désir de ne rien abandonner est aussi dû à une frustration : nous sommes dans cette école, entourés de disciplines intéressantes, et très différentes mais les projets transversaux entre sections y sont très rares. À quelques exceptions près, nous restons souvent cantonnés à nos sections sans profiter de cette immense ressource que constitue la pluridisciplinarité de l'école.

Je souhaite également m'intéresser au travail collectif car il suppose un abandon momentané de sa maîtrise, pour déléguer aux autres les

<sup>1</sup> Allemagne, 2005, 1h39mn ARTE/ZDF

choses qu'ils feront mieux que soi car il en ont acquis le savoir-faire. Et sans même parler de « mieux faire » la confrontation et le partage de ces idées et pensées apporte une richesse évidente pour la création d'un film, d'un livre, d'un spectacle...

Autre intérêt du propos : il soulève la question de la sélection préalable chez chacun : qu'est ce que l'on « confie » à l'autre de soi lors d'une création commune ? Y a-t-il des choses que l'on choisit délibérément de ne pas révéler ? Faut-il se sentir absolument proches artistiquement pour collaborer, ou justement le défi est-il d'œuvrer sans relâche à la fabrication d'un terreau commun qui devienne une matière renouvelable ? En créant tous ensemble, on reforme une sorte de secret collectif. Ce secret, c'est le lien qui nous unit pendant cette création et qui nous fait « tenir ensemble ». Si ce secret existe bien, il sera pourtant palpable par le public, livrant du même coup sa pudeur et son impudeur. C'est ce qui fait l'alchimie de spectacle fini, qui en constitue l'attache.

Ce lien, je l'ai ressenti très fortement au cours d'un spectacle : *vsprs* de la compagnie belge de danse contemporaine les Ballets C. de la B., venus en 2006 au Théâtre de la Ville à Paris. *vsprs* met en scène danseurs et musiciens éprouvant l'évocation de sentiments tournoyant autour de la démente et de l'extase (les mouvements s'inspirent des gestes de la folie). Étrangeté de ces personnages changeants, transfigurés par des états physiques extrêmes.

En quoi la pièce *vsprs*, par les mouvements dansés qui signent l'apparition de *ces autres les fous*, fait-elle naître le sentiment d'être-ensemble, qui permet aux spectateurs de sentir qu'un lien se forme entre eux, en même temps qu'il les unit à la scène ? Comment cette pièce, qui semble employer une gestuelle d'esprits déraisonnés (ceux qui sont en dehors de la société et de rejeté de toute communauté), peut-elle pourtant porter puissamment cette impérieuse espérance en une possible communion ? Ces fous qui sont représentés sur scène paraissent porter avec eux les emblèmes de l'être-à-part, la solitude, le désœuvrement et la souffrance de l'exclusion. Dans la vie ce sont des personnages habituellement exilés de notre vie quotidienne et volontairement écartés de notre regard dans des centres spécialisés. Malgré tout cela, au moment où a eu lieu cette représentation de *vsprs*, le spectateur ne peut que ressentir une grande proximité avec

cette folie, un voisinage intense entre les corps mus et le sien. Je tenterai de saisir ce sentiment de communauté ressenti entre les membres du public, et avec ces êtres qu'on dit anormaux ; de montrer comment il est porté par le spectacle.

J'essaierai de voir de quelles formes de rassemblements dans la vie réelle nous pouvons le rapprocher, pour mieux le comprendre et identifier les émotions ressenties par le spectateur. De quelle manière peut-on appréhender la pièce en fonction des types d'émotions collectives que l'on ressent au cours de la vie, par exemple lors de manifestations politiques ou de prières ? J'orienterai cette recherche sur des questions de pure représentation, notamment celle de savoir comment est construite la dramaturgie ; mais aussi sur des questions de création à l'intérieur de la Compagnie, concernant ce qui se passe bien en amont de la représentation publique. Je veux dire : les particularités d'organisation du collectif ; comment il faut « penser » la création à plusieurs ; quelles sont les particularités et les délicatesses de la rencontre, lorsqu'elle est poussée jusqu'à une collaboration ? Nous verrons encore en quoi la création collective s'oppose à l'idée romantique du génie créateur et solitaire qui met au monde une œuvre qui lui ressemble ; comment la Compagnie s'y prend pour inventer ce lien, cette situation nouvelle entre distance et contact ; quelle attention elle porte sur la question de l'être ensemble, et du créer ensemble ; sa « pédagogie » interne singulière, qui s'enrichit lors de sa réception par le public.

# *Les Ballets C. de la B.*

source : le site des Ballets C. de la B., [www.lesballetscdela.be](http://www.lesballetscdela.be)

*Les Ballets C de la B (pour Ballets contemporains de la Belgique) sont une compagnie de danse contemporaine fondée en 1984 par le chorégraphe belge Alain Platel. Elle est aujourd'hui située à Gand en Belgique. Créée sous la forme d'un collectif artistique centré sur la danse contemporaine, des jeunes chorégraphes belges de la nouvelles vague tels que Sidi Larbi Cherkaoui, Koen Augustijnen ou Lisi Estaràs forment actuellement le noyau artistique de la compagnie. La compagnie travaille tant avec des danseurs professionnels qu'amateurs. Pour Platel et ses amis, le nom "Les Ballets Contemporains de la Belgique" constituait une riposte frivole aux conflits communautaires qui agitaient la Belgique au cours des années 80. En ce sens, ce nom est un exemple de mauvais français (on ne dit pas "de la Belgique", mais "de Belgique"). Mais d'autres considérations intervenaient aussi : "Les Ballets" en tant que prise de position à une époque où la danse contemporaine était nettement plus populaire que le ballet classique; et une dernière raison, mais non des moindres : le clin d'oeil aux Ballets Russes légendaires qui ont conquis le monde au cours des années 1920. Dans Libération du 5 février 1997, Platel se remémorait la période des débuts : "Pour certains, le nom Les Ballets C. de la B. était une véritable provocation, d'autant plus que mon propre nom a des sonorités francophones. J'ai mis des années à persuader tout le monde que ce n'était qu'une plaisanterie. La troupe se composait d'un mélange prononcé de nationalités." (Steven Heene, extrait de "Zolang er müssen zijn" - À propos des compositions théâtrales d'Alain Platel et Les Ballets C. de la B., 2000)*

# Alain Platel

source : le site des Ballets C. de la B., [www.lesballetscdela.be](http://www.lesballetscdela.be)

*Né en 1956, Gand, Belgique. Orthopédagogue de formation, autodidacte en tant que chorégraphe et metteur en scène. En 1984, il forme avec des amis et membres de sa famille une troupe fonctionnant en collectif. À partir de Emma ('88) il se distingue plus clairement en tant que metteur en scène. Il crée Bonjour Madame ('93), La Tristeza Complice ('95) et Iets op Bach('98), des productions qui propulsent Les Ballets C de la B (...) au sommet international. En compagnie de l'auteur Arne Sierens, il accomplit un effet comparable pour la compagnie de théâtre jeune public Victoria de Gand, en proposant Moeder en kind ('95), Bernadetje ('96) et Allemaal Indiaan ('99). Il aime travailler au sein de plusieurs structures (...). Après Allemaal Indiaan (« Tous des Indiens »), il annonce qu'il ne produira plus de nouveaux spectacles. Mais Gérard Mortier le convainc de créer une pièce sur Mozart pour la Ruhr-Triennale : Wolf. Le projet choral Coup de Chœurs monté par Platel à l'occasion de l'ouverture du nouveau KVS marque le début d'une étroite collaboration avec le compositeur Fabrizio Cassol. vsprs (2006) signale un changement de cap. L'exubérance des spectacles précédents, s'exprimant par la diversité des interprètes et les thèmes abordés, cède la place à une plus grande introspection et une plus grande nervosité, en révélant un univers de pulsions et d'aspirations. Et aussi de violence, comme dans Nine Finger (2007) avec Benjamin Verdonck et Fumiyo Ikeda. Avec pitié ! Platel continue l'exploration d'une danse en quête de la transposition physique de sentiments trop bouleversants, aspirant à ce qui transcende la dimension individuelle. Pendant ce temps-là, Platel partage la fonction de la direction artistique de la compagnie les ballets avec Christine De Smedt et Koen Augustijnen.*

# Tout de suite après la pièce

Où va la pensée pendant le déroulement d'un spectacle ? Ne devrait-elle pas être extrêmement concentrée, pour n'analyser le spectacle que dans un deuxième temps ? Et d'ailleurs combien de temps faut-il attendre, après les applaudissements et le retour de la lumière, pour parler de son ressenti ? Il faudra se boucher les oreilles pour ne pas entendre le voisin de derrière débiter ses commentaires sitôt les lumières rallumées tel : « Alors ? T'en a pensé quoi ? » « Moi j'ai trouvé que c'était une grosse bouse », « C'est pas mal, mais il y a des moments où tu t'ennuies, la dernière scène était en trop. »

Alors est-on obligé d'en parler, pour réaliser l'impact reçu ? Pour s'en souvenir ? Le moment passé au côté de quelqu'un pendant un spectacle, suffit-il comme « moment partagé » ? En parler renforce-t-il le sentiment d'avoir vécu quelque chose en commun ? Car si l'on en parle c'est aussi pour chercher à faire coïncider nos émotions. On est réjoui et l'on ressent même une certaine « satisfaction » quand l'autre a éprouvé le même trouble. On se sent au contraire à des kilomètres et des kilomètres l'un de l'autre quand on a eu des visions totalement éloignées. On est irrités, mal à l'aise. L'un de nous aura détesté, sortira énervé, s'enfermera dans son silence pour avaler difficilement sa colère. Ou au contraire aura besoin de l'épancher sur l'autre. Le silence pourra être le signe d'une interruption involontaire de l'élocution, forcée par le coup asséné par la pièce. Comme s'il fallait un temps pour repasser au langage parlé. C'est que pendant toute cette heure, si nous n'avons pas abandonné notre pensée, nous avons en tout cas oublié le langage sonore et rationnel, celui qui met des mots après d'autres mots, afin de construire une signification logique. Oui, aller « repêcher » cette parole demande un effort ! Car nous venons de voir en termes d'associations d'images, auxquelles on ne sait pas (encore) donner de noms. Parfois le bouleversement peut amener les deux voisins de spectacle à rester côte à côte, mais chacun en silence et tourné vers soi-même. Si profondément « intimisé » que l'on ne veut pas que l'autre voie notre visage tourné vers l'intérieur semblant presque transparent. On se sent parfois en tel état de choc

que l'on est désarmé, même devant celle ou celui que l'on connaît bien. Retrouver tout de suite une voix pour communiquer semble difficile.

Le spectacle, même s'il n'a été consommé à deux que par les yeux et non ravivé par la parole, restera-t-il en tête comme moment partagé ? Déciderons-nous que la coïncidence des respirations vaudra pour la coïncidence des mots ?

*Maintenant vient le temps de la parole*





ACCEPTER  
L'ÉTRANGÉTÉ  
DE L'AUTRE

# 1. La folie des *Autres* ?

## *VSPRS*

Sur la scène, il y a 10 danseurs et acrobates, 11 musiciens venus du jazz, de la musique tzigane et baroque et une chanteuse lyrique. « *vsprs* » est la contraction de « Vêpres » qui sont les offices divins à la tombée de la nuit. Le compositeur Fabrizio Cassol a pris comme point de départ de la pièce les *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi, et s'en est librement inspiré. *vsprs* est une pièce qui convoque l'extase et la folie. On y voit des hommes et des femmes secoués de spasmes et de chutes, ordonnant grimaces et mots en des sens absurdes. Ils sont en proie à des difficultés de communication, ou bien se rejoignent lors de duos qui oscillent entre cruauté et délicatesse. Un danseur triture une miche de pain, un autre se défait de son strict costume par étirements et secousses. Une femme chuchote une prière à l'oreille d'une autre. Un groupe se recoiffe avec une insistance irritante. L'instant d'après cet acharnement devient une caresse. Une petite femme disparaît dans son pantalon et cogne ses pieds contre un autre danseur. Trois d'entre eux s'endorment précipitamment les uns sur l'épaule des autres, puis se réveillent, se rendorment aussitôt et se réveillent à nouveau en sursaut. Ils tombent à la renverse, se frottent au sol, agitent leurs doigts en tout sens et font claquer dents et os. Puis se réunissent pour danser ensemble dans un crescendo des états qui traversent leur chair. Le final est un « Magnificat » qui prend la forme d'une sorte de masturbation collective.

### LE RISQUE DU SPECTACULAIRE

Cette description pourrait laisser imaginer un spectacle agaçant voir insupportable, exhibitionniste et complaisant. Évoquer ce thème sur scène pose en effet problème : face à un tel sujet, on redoute que la pièce utilise les mouvements et manies de la folie pour en donner une caricature outrancière. La maladie mentale peut en effet apparaître comme le prétexte idéal d'un chorégraphe en mal d'inspiration, qui cherche des mouvements « marquant » en utilisant les douleurs déformantes de la pathologie des *autres*. Mimer la transe, la perte de contrôle, apparaît comme une danse facile car excessive, surabondante et déjà dérégulée. On craint le mimétisme le plus douteux, l'hystérie artificielle, la curiosité malsaine, le voyeurisme. Le sujet est sensible et dérangeant par nature, il demande à être traité avec délicatesse et fragilité, en se gardant de délivrer un jugement.

Et justement, *vsprs* n'est pas une pièce qui exploite sans vergogne le spectaculaire de l'anormalité. Sur le plateau, on est loin de la foire aux monstres, glissement facile face à un tel sujet. Loin du narcissisme d'un monde clos, la pièce délivre une profonde humanité et même une volonté de partage avec le public. En sortant du spectacle, nous ne sommes pas du tout désespérés. C'est au contraire un sentiment de félicité, une générosité et une sorte de joie inépuisable qui déborde jusque dans la salle et convoque le spectateur.

Que se passe-t-il donc entre le plateau et le public, quelle transformation subit peu à peu le spectateur, tandis que la pièce libère le chant des esprits fous ? Par quels réglages ces identités, de prime abord irréconciliables, finissent-elles par s'ajuster ? Comment le vertige des mouvements échevelés amène-t-il au vertige de l'espoir et du sentiment d'être-ensemble ?

Une réponse vient d'emblée : le spectateur n'est pas pris pour une cible émotive, qu'il faudrait à tout prix secouer, agresser ou violenter afin de susciter une quelconque réaction. Il ne s'agit pas de le balloter de pulsions en pulsions pour le mener jusqu'à une accommodante catharsis. La Compagnie ne se positionne pas en possesseur et maître du plateau, il n'y a pas de regard supérieur par rapport au spectateur. Celui-ci a l'impression d'être exactement sur la même ligne, au même niveau que ces gens qui dansent. Il reste un sujet entier, face à d'autres sujets.

Ainsi voilà déjà la communication rendue possible. Essayons de comprendre comment cette relation entre la scène et la salle s'installe, et comment elle se développe tout au long de la pièce.

## 2. Variations pour les fous

### *INTERMITTENCE*

*vsprs* montre la maladie, mais sa particularité est que l'on assiste à l'alternance de ces degrés de folie, qui tour à tour rapprochent et éloignent les spectateurs de ces personnages. À première vue, il y a confrontation de deux mondes, les normaux et les fous, et c'est même parfois insupportable à regarder car trop inconnu. Et cependant, la pièce accroche le spectateur grâce à ses nuances dans la folie, elle montre qu'une relation entre lui et les danseurs /fous est possible, et elle l'amène parfois jusqu'à l'identification. En tant que spectatrice, je ressens moi-même une certaine contiguïté... Bien que le fou semble me crier notre différence, mille fois plus éloignée que celle qui me sépare déjà de mes « proches ». Et c'est la variation de cette limite entre les danseurs et moi qui permet cette proximité. Parfois la frontière me paraît infranchissable, parfois je la sens s'évanouir. Ces deux mondes –normalité et pathologie– entrent alors en connexion et se mélangent. Fièvre, pouls irrégulier, intermittence de la folie, douce ou furieuse. La construction dramaturgique joue sur cette corde raide entre eux –les danseurs, les fous– et nous –les spectateurs, les normaux– qui se serre et se desserre, se contracte et se décontracte, s'épuise et se détend. On s'y abandonne, puis on se reprend avant de s'y abandonner de nouveau. Cette alternance entre normal et pathologique tout au long du spectacle nous donne la sensation que la différence entre l'un ou l'autre état n'est pas si nette ni si facile à définir. On apprivoise ainsi l'idée que la norme n'existe pas et que la folie est l'invention d'un autre ordre, d'une nouvelle viabilité.

### 3. Le Fou, une des figures de l'Autre

Dans *vsprs* la folie se montre comme figure étrange de l'altérité. Cette figure qui paraît de prime abord définitivement marquée par sa radicalité, est ici mise à l'épreuve. Car la proximité avec les danseurs, les fous, amène la proximité avec le public. Après nous avoir désorientés, ces êtres fragiles que nous avons vus traversés de tremblements, maintenant nous rassemblent.

#### COMMENT REGARDER « L'AUTRE » ?

Je parviens à entrer « chez l'autre » – le danseur – par une porte qui ressemble à la mienne, ainsi l'aventure me fait moins peur, et je m'y embarque. J'observe que cet autre est traversé dans son corps par les mêmes passions que moi. Le personnage sur scène, au lieu de se murer dans un monde auquel je n'ai aucun accès, parvient à m'aborder et à m'atteindre par les variations de sa folie. La singularité sort de son isolement et il est déconcertant de voir se dessiner soudain en soi une familiarité avec ces passions malades. Et bien que l'on se sente à certains moments très éloigné des tourments de ces danseurs, on ne les scrute pas, mais on a envie de leur *parler*. Parce que l'on se sent transporté tout près de ces formes de folie, et que cette frontière infranchissable entre eux et nous s'abat.

*vsprs* fait cohabiter le spectateur avec la folie et son inquiétante étrangeté. Nous voici projetés devant ce que nous nous étions forcés à ne plus regarder, et habitués à ne plus voir. Maintenant nous pouvons nous figurer l'*invisageable*. Et par là même nous entrevoyons la possibilité de l'être-ensemble avec celui qui nous paraissait si incompatible.

Car l'Autre n'est effectivement pas l'alter ego. Et c'est ainsi que l'être-ensemble déclare sa non-agrégation. Les êtres humains sont dissemblables et doivent donc chercher sans relâche le dialogue pour entrer en communication. Ce processus doit éviter sciemment l'assimilation. Car même si cela dérange le politiquement correct, l'*assimilation* n'est pas possible, et elle n'est pas souhaitable. C'est en réalisant la distinction entre l'autre et soi, que chacun de nous peut témoigner

d'une possible proximité. Il ne faut pas confondre unité avec uniformité, tout en prenant garde à maintenir l'égalité du genre humain. Car chacun doit se défaire de la présomption d'une lisse conformité humaine, en s'écartant de la notion d'*universel*, qui semble s'apparenter à une forme d'homogénéisation.

*ALLER CONTRE L'UNIVERSALITÉ,  
AVEC ÉDOUARD GLISSANT*

Selon ce poète, l'*universel* semble représenter l'acceptation par tous d'une valeur particulière, et arbitrairement conventionnelle. L'*universel* aurait pour vœu d'ignorer les exceptions et accidents. Selon lui, plutôt que la ressemblance entre tous, il faut chercher un contact entre toutes les différences, sans en oublier une seule. Nous ne devons pas non plus abdiquer devant la recherche de l'incertain, même si c'est une quête plus difficile, ni schématiser le vivant, mais fréquenter sa multiplicité. Si on va au bout de cette pensée, il est nécessaire de construire notre morale en fonction de notre imaginaire du monde. Ce qui engage personnellement chaque individu et lui donne une responsabilité totale. Cette responsabilité doit être tournée vers la vie en commun. La portée de cette théorie est d'accepter que l'autre soit dissemblable et que nous ne soyons pas fusionnels. Cette acceptation de la notion d'*universel* semble discutable. Et elle est à relativiser pour ne pas oublier que nous sommes bien des êtres égaux, cependant retenons qu'il faut se garder de tout aspiration à l'uniformisation.

La résistance à l'homogénéisation passerait-elle alors par une certaine aliénation, une perte de sa propre maîtrise ? Aliénation serait ainsi à prendre dans le sens d'un rapport à l'Autre comme confrontation à une altérité déjà présente, plutôt que comme perte de soi-même dans l'Autre.



*« Accueillir l'étranger, il faut bien que ce soit aussi éprouver son intrusion. Le plus souvent, on ne veut pas l'admettre : le motif de l'intrus est lui-même une intrusion dans notre correction morale (c'est même un exemple remarquable du politically correct). Pourtant il est indissociable de la vérité de l'étranger. Cette correction morale suppose qu'on reçoit l'étranger en effaçant sur le seuil son étrangeté : elle veut donc qu'on ne l'ai point reçue. Mais l'étranger insiste, et fait intrusion. C'est cela qui n'est pas facile à recevoir, ni peut-être à concevoir... »*

Jean-Luc Nancy, *L'Intrus*



## RECONNAÎTRE L'AUTRE

*Étranger : Qui n'est pas de même nature.*

*Qui n'est pas connu.*

*Qui a un rapport singulier au monde.*

*Qui n'appartient pas ou qui est considéré  
comme n'appartenant pas à un groupe.*

Territoire lointain, terre embrasée de la folie ; l'étranger m'effraie car il risque de m'apprendre, au vu de mes réactions de rejet ou d'identification, ce que je n'ai pas encore mis au jour. Car aller vers l'Autre c'est un peu sortir de soi-même, et s'exposer à l'égarement. C'est accepter l'idée d'être dévié de sa route, surpris, ébranlé. Dans le même temps, l'étranger représente un sujet de fascination, car sa condition, souvent imposée, se montre plus radicale que la mienne. Il vient d'un *pays* différent, qu'il soit physique ou psychologique. Sa terre est lointaine, donc plus complexe et mystérieuse. Que cache-t-elle ? Je n'en ai pas l'habitude. L'étranger doit se fabriquer une place dans la société, à laquelle moi-même je n'ai jamais eu à réfléchir, que je n'ai jamais dû élaborer. Cette place m'a été offerte et attribuée de naissance. Je suis Française et étudiante, je possède des papiers et une santé mentale et physique déclarée « normale ». Tandis que celui qui porte son étrangeté doit sans cesse réinventer sa propre viabilité, prouver son droit de séjour parmi nous – la normalité.

## LE RENCONTRER

On a souvent peur de regarder l'autre et de mettre des mots sur son étrangeté, d'être exagérément accueillant, maladroit.

Il faut prendre garde : ne pas se laisser aller à un comportement semblant nier que celui qui est en face nous dissemble. Ne pas chercher à tout prix des rapprochements, ni vouloir effacer ce qui fait notre différence. Il doit y avoir une volontaire dissolution du moi dans la rencontre. Il me faut absolument abandonner la perspective d'appréhender l'autre dans sa totalité, mais réaliser son irréductible altérité. Autrui exige déjà mon respect, qui n'est ni amour ni indifférence. C'est en ayant ceci en tête, que l'on est capable comme le dit Jean-Luc Nancy, d'émigrer vers un « *hors-de-soi* » qui est l'Autre.

Alors que faut-il chercher entre nous, pour au sens propre « s'entendre » ? Nos points communs ou nos différences ? Ou encore autre chose, de ce qui ne nous appartient pas, et reste à inventer ?

On est souvent au cours de sa vie à la recherche d'amis et d'amours qui seraient des sortes de semblables. Cela fait partie de ces choses apprises comme : « *trouver l'âme sœur* » , « *rencontrer son alter ego* »... ce genre de quête idéaliste et un peu absurde. Nous croyons les reconnaître en fonction d'un certain nombre de points communs effectifs qui devraient lier nos personnalités. L'attitude inverse serait une sorte de fascination totale pour celui qui nous est différent, une attirance liée à la recherche d'un *dépaysement*.

Quel comportement adopter alors pour reconnaître l'autre et l'accepter dans son opacité et sa différence, plutôt que s'acharner à vouloir le comprendre ? Et que faire de cette fameuse idée de « tolérance » ? N'est-elle pas encore un sentiment qui cache le refus d'admettre l'existence d'autrui ? Ne faut-il pas plutôt penser, parler et agir en terme d'altérité ?

### LUI PARLER

*« L'altérité est le caractère de ce qui est autre, la reconnaissance de l'autre dans sa différence. Elle est étroitement liée à la conscience de la relation aux autres en tant qu'ils sont différents, et ont besoin d'être reconnus dans leur droit d'être eux-mêmes et autres.. Elle se distingue de la tolérance. Avec la tolérance, ma liberté s'arrête là où commence celle des autres. Avec l'altérité, ma liberté s'étend au travers de celle des autres. »*

En effet, la tolérance cache souvent la neutralité, la mollesse et la blanche indifférence. Car « n'avoir rien contre » pose justement problème : « Je n'ai rien contre lui, mais je n'ai rien pour lui non plus. Je ne ferai pas un pas pour le connaître ou le reconnaître. Qu'il existe s'il le souhaite, je veux bien le voir, mais je ne le regarde pas. Qu'il se débrouille, qu'il fasse en sorte de s'intégrer à nous, de s'incorporer jusqu'à ce que je ne voie plus nos différences. »

Au comportement tolérant nous préférons la reconnaissance de l'altérité. Admettre l'altérité, absolue et définitive, c'est réaliser qu'il n'y aura entre moi et l'autre, ni fusion ni division. La progression de nos esprits se fera en même temps que la progression de l'un vers l'autre. Car il nous faut cesser de voir dans l'affirmation des autres, la négation de soi-même. C'est ainsi que l'on peut contribuer réciproquement au déploiement de l'un et de l'autre et de l'un vers l'autre. L'altérité fonctionne comme expérience adjointe à la rencontre et à la reconnaissance de l'Autre.

Aller à la rencontre est un verbe d'action. L'autre je ne l'examine pas, je lui *parle*. Je ne le scrute pas, je l'*envisage*. Son visage se révèle et se découvre dans cette distance qui nous sépare tout en nous rassemblant. L'infini de ce visage est déjà la première parole, le commencement de l'exploration mutuelle. Rencontrer l'autre ne sera pas de l'ordre de l'imitation mais plutôt l'invention avec lui de nouveaux rapports, qui ne soient pas de l'ordre du « faire comme ». Il s'agit de faire en sorte comme le note Jean-Luc Nancy qu'il « *nous arrive quelque chose en commun* ».

Pour cela il faut accepter de voir la différence comme constitutive du tissu humain, et abandonner le filet de sécurité qui vient parfois nous brider avec la peur de l' « inconnu », et de ce qui pourrait advenir et nous surprendre. Car toute rencontre est un mélange d'espairs, de risques et de promesses. Il faut accepter de se mettre en danger, de ne pas tout prévoir de nos discussions, nos réactions, nos jugements au cours du dialogue qui se prépare. L'être-ensemble est ainsi toujours problématique, car il n'est pas donné, mais reste à inventer.

### VSPRS ET L'ALTÉRITÉ.

La pièce fonctionne justement comme une *adresse* à l'autre, on y devine la possibilité d'une entente. L'impuissance à communiquer de ces personnages devient au contraire autant de flèches que reçoit le spectateur, de signaux lancés de la scène à la salle. Seraient-ce des émotions trop grandes pour être éprouvées seul ? Il s'agit en tout cas de s'adresser à chacun mais à chacun ensemble. On a le sentiment d'être réunis par la même douleur, ne pouvant que la partager. Les histoires physiques des danseurs évoquent les miennes, et donc aussi les nôtres. Au manque d'affection et à la maladresse blessée, à

la vulnérabilité et la puissance des fous, répond l'émotion du spectateur. À l'exubérance et la mélancolie, se traduit la relation. On goûte en tout cas au partage d'un tissu commun, qui fait circuler du sens entre nous tous. Et tout ceci semble concourir pour arriver à cette qualité particulière qu'est la commune présence.

Sentiment d'une existence partagée, propagation du mouvement, étourdissement, démangeaison, contagion... Peut-on parler d'empathie ou de contagion émotionnelle ?

En assistant à *vsprs*, j'ai éprouvé des émotions que je rapprocherais de l'enthousiasme politique éprouvé pendant certaines manifestations politiques. L'autre, je le regarde sur scène, je le sens assis près de moi ou je marche à ses côtés, et je nous investis des mêmes sentiments.

FORMES  
DE COMMUNION  
ET CRÉATION  
D'ÉMOTIONS  
COLLECTIVES

# 1. Corps en manifestation, effusion politique

## *SOULÈVEMENT*

On se sent face à la scène de *vsprs* comme en *soulèvement*. On s'y soulève, c'est-à-dire que nous prenons part à ce qui nous transporte. Et ça ne se soulève pas tout seul mais c'est mais précisément ce que nous soulevons, au moment où esprits et corps s'entraînent l'un l'autre. En acte et en verbe. Car soulever cela veut dire aussi poser une question, amener une discussion, prendre un temps et vouloir le partager. Et c'est un élan irréfrenable puisque supporté par des bras qui se lient et s'élèvent d'un même coup vers le ciel. Des mains qui *font s'élever*. Ce qui nous transporte et que nous transportons est puissamment projeté, comme en état d'électricité. C'est un souple mouvement des colonnes vertébrales qui se cambrent comme des arcs, avec des regards vers l'horizon et des envies communes et politiques qui demandent à être manifestées.

Pendant une manifestation, nous voulons que le monde nous voie marcher et penser ensemble. On se sent vivre parce qu'on se sent vivre à plus d'un. Et à plus d'un titre. On a conscience que cette émotion est passagère, ce qui la rend d'autant plus intense et fragile. En manifestant côte à côte (tout comme assis devant *vsprs* et ses étrangers-proches), on se prend à penser que, debout avec tous ces gens, nous pourrions être amis et même former une communauté, tant nous nous sentons attachés et compris. Il y a entre nous tous un enthousiasme politique qui semble dire que tout est possible et accessible puisque nous marchons. Nous sommes réunis par l'action de marcher *vers* quelque chose, tout en pensant très fort à une évolution ou une envie de rupture. Le défilement de nos corps et de nos têtes est infiniment entraînant et jouissif. Cette excitation

***Manifester cet être ensemble,  
désirer lui donner forme et le faire voir.***

est galvanisée et physiquement entretenue, de la même façon que faire du sport produit l'endorphine qui permet de poursuivre le mouvement de plus belle. Cela ressemble à un vaste geste qui bruit, où chacun se montre sous un jour déterminé. Parfois c'est une agitation qui sue de souhaits généreux et d'envie de les communiquer. On se prend à rêver à des rapprochements, à la formation d'un peuple nouveau, né de cette extrême proximité qui est voulue et maintenue. Manifestation, le moment qui se joue et le lieu qui le reçoit sont denses. Bonder l'espace pour le faire éclater. Nous sommes la force du désordre contre la force de l'ordre. Nous sommes des corps qui avancent ensemble, non pas comme un seul homme, mais dans une exaltation collective. Parfois cela prend l'apparence d'un rassemblement poignant de visages réunis par l'urgence du besoin. Des visages graves et dignes tendus vers l'objectif vital. Quand on participe à une manif, on devient une sorte de personnage, un peu inquiétant, comme dans l'instant qui précède une (petite) mort.

*Déchaîner : délivré de ses chaînes, donner libre cours à une force. En géologie, mouvement de l'écorce terrestre se traduisant par les oscillations verticales des masses continentales.*

Mais cette même émotion de soulèvement, ressentie dans une manifestation et devant *vsprs*, porte-elle en elle une réelle construction politique ? Ce sentiment d'enthousiasme peut-il être élargi à un sentiment politique, un certain engagement politique ou social – mais toutefois non réaliste, nous n'avons pas affaire à une situation politique mimée – ? La manifestation n'est elle qu'une forme de « *prendre parti et le montrer* » ou bien de « *prendre position et agir* »<sup>2</sup> ? N'est-elle que la partie visible d'un engagement politique, son apparence, et son allégorie collective, bien loin d'une efficacité politique ? L'action d'avancer mène-t-il à l'acte de *faire avancer* ?

Peut-on dire que *vsprs* nous entraîne sur la pente esthétique et affective d'un enivrement communautaire, et que c'est précisément là que la pièce témoigne d'un engagement politique ou social ?

<sup>2</sup> Distinction faite par Georges Didi-Hubermann dans son ouvrage, *Quand les images prennent position*



*« Il ne faut pas oublier que la danse, même s'il s'agit d'un solo, relève d'un travail collectif. Dans ce travail, la politique se situe au niveau des moyens de production, et de la façon dont on construit la création avec les autres. Le militantisme concerne d'abord l'individu. (...) La manière dont je « milite » pour la danse contemporaine s'appuie sur un certain rapport au monde que j'essaie de privilégier et de proposer, mais sans utiliser de slogans. (...) C'est davantage par la mise en crise, la mise en doute, le questionnement, un chamboulement sensible que l'on peut intervenir. »*

Geisha Fontaine, chorégraphe, revue Mouvement n°50



## OÙ SE TROUVE L'ENGAGEMENT ?

Avant de se demander si l'art pratiqué est dit « engagé », il faut déjà voir où l'on place l'engagement, où on l'attend, et comment le reconnaître ? Comment s'engager ? Cette discussion entre étudiants revient de temps en temps, teintée par le désir de soutenir une « cause », mais laquelle ? Pourquoi soutenir celle-ci plutôt qu'une autre ? Quand on s'investit pour une cause, qu'on intègre une association, est-ce forcément parce qu'il y a un enjeu personnel qui nous lie à cette cause ou parce qu'on y a été amené par quelqu'un ? Les militants ne sont-ils que des gens directement concernés, ou ayant rencontré cette cause par le biais d'amis ou famille avec qui en parler et militer ? Et sans cela, comment vient le feu de l'engagement ? Comment se fait-il que la dureté de certaines situations qui nous entourent ne nous pousse pas tous à réagir concrètement au lieu d'en être simplement très affectés ? Comment l'écoeurement face à telle expulsion, ou telle nouvelle loi mène-t-il à l'action ? Je suis souvent mal à l'aise de me « donner le droit » de réagir avec une forte émotion à un événement social affligeant et injuste. Car j'ai parfois le sentiment que cet écoeurement n'a le droit de présence que s'il débouche sur un réel investissement, quelque chose de concret, une action qui légitime mon émotion. Comment accepter que cette réaction soit apparentée à de la distraction, si elle ne dure que le moment de l'énonciation de la nouvelle par le journal, la radio ? Ensuite je peux y penser pendant quelques minutes, voire quelques heures ou même une journée entière... Mais c'est donc tout ce qu'elle aura laissé en moi, un souvenir flou qui peu à peu se détache ? Que faire ?

Cet engagement peut-il être traduit par mon engagement artistique, par mon exigence quant à ma pratique : rester alerte, fuir les systématismes, pratiquer la critique de son propre travail, aller vers l'autre ? Car mon engagement intervient aussi précisément dans la manière que j'ai de me comporter avec autrui, dans la vie mais aussi le travail. Il est nécessaire de débattre et d'échanger ses points de vue, s'informer et chercher, amener le doute en soi et chez les autres ? Car il faut en permanence requestionner ses propres convictions, et mettre en doute plutôt que chercher à convaincre. Cela doit aussi se manifester à l'occasion d'une production artistique, en prenant soin de ne pas être un manipulateur d'images, en faisant attention à l'utilisation

des messages, des significations et des symboles. Il faut que l'œuvre soit suffisamment ouverte pour laisser à l'autre la possibilité d'être en désaccord et en tout cas de se positionner.

*Alain Platel : « Il y a une question que les gens posaient souvent aux danseurs : « Qu'est-ce que cela vous fait à vous de changer de sujet d'une pièce à l'autre ? » C'est-à-dire qu'avant on te demandait de travailler sur des questions autour de ton identité socio-politique<sup>3</sup>, et maintenant tu dois partir d'idées religieuses... Qu'est-ce que ça change ? Il y a un des danseurs qui disait qu'il était beaucoup plus capable de s'exprimer politiquement qu'avant ; mais politiquement, dans un contexte plus large, qui parle davantage d'un état humain que d'une politique précise qui est liée à un drapeau et un hymne national. Donc ça c'est une découverte assez agréable pour moi. »*

Il semblerait que l'engagement artistique, qui permet une véritable mise en crise lors de la création, puis lors de sa communication au public, soit assez éloigné de la reproduction d'une situation politique. Dans une pratique artistique l'engagement ne se situe pas uniquement dans le sujet, mais aussi bien dans les formes de perception. La politique qui y est à l'œuvre se trouve aussi dans la façon dont on décide de travailler ensemble, avec implication et mobilisation collective, et dans ce qu'elle donne à voir de nos positions quant aux comportements humains. C'est en cherchant d'autres moyens que l'identification passive ou la froide mise à distance, que l'on peut amener le spectateur vers une vraie réflexion qui ne soit pas « messageuse » ou « militantiste ». La prise de conscience ne doit pas être intrusive ni péremptoire. Il faut parvenir à faire éprouver au spectateur sa liberté en lui proposant un certain rapport au monde qui introduit le soupçon.

Ainsi nous voyons que *vsprs* délivre une émotion politique, un désir d'être ensemble. Nous ne sommes pas face à un message politique, ou un lien social mimé, mais nous nous rejoignons dans une perception qui a trait à l'engagement aux côtés des autres, et à la mise

<sup>3</sup> par exemple pour la pièce *Wolf* en 2005

en commun du perceptible. C'est cette particularité de l'expérience commune du sensible qui joint du politique à cette œuvre artistique. Et cet esprit collectif n'est pas seulement de l'ordre de l'exhibition, ni du spectaculaire geste de révolte. Il ne s'agit pas de stratégie politique ou de leçon de morale livrée au public par un chorégraphe, mais plutôt d'expérience commune dont chaque spectateur peut s'emparer. La pièce semble donner la possibilité à chacun d'être un « je », à l'intérieur d'une communauté, en lui rendant son énergie collective. Ce sentiment de lien social parvient à se propager dans la salle pour arriver à un *nous*. On est donc bien face à un certain esprit de convocation de l'individu –le spectateur– , au collectif –le public– , comme cela se passe lors de réunions militantes. Ces rassemblements entraînent une émotion collective, comme celle qui est également éprouvée lors de cérémonies religieuses.

La pièce *vsprs* combine-t-elle les dimensions religieuses, en mêmes temps que politiques? Comment comprendre ces références, qu'apportent-elles au spectacle et comment s'articulent-elles à la dimension politique? Sont-elles réellement compatibles, ou existent-elles à l'état de signes qui « donnent du sacré »? Ces références partent-elles d'un véritable sentiment religieux, amené par le chorégraphe et la compagnie? Sont-elles des prétextes pour introduire une atmosphère religieuse? Les sentiments de communauté ressentis face à *vsprs* appellent-ils au religieux?

## 2. Religiosité, ou *du spirituel* ?

La pièce offre de nombreuses références à la religion catholique : alternance des sentiments de sacrifice, de compassion, de souffrance voir de miséricorde, récitation de prière, musique religieuse (les Vêpres à la Vierge de Monteverdi)...

Est-ce naturel que ce sentiment de groupe soit traversé de ces références politiques et religieuses, comme fondements inévitables de notre culture ? Dès qu'on pense « groupe », on pense forcément religieux ou politique ? Convoquer le religieux dans une pièce, en injecter son sérieux, est-ce une façon de renouer avec un certain aspect de l'œuvre, qui par le passé avait trait au sacré et tenait presque de l'ordre de la peur ?

*Alain Platel : « Si la religion veut dire : comment les gens cherchent à voir un sens dans la vie, alors là je suis d'accord pour dire qu'on parle de la religion. Mais pas religion dans le sens strict du terme, j'espère. Même si dans vsprs et pitié ! il y a des références à des images, des icônes, ou des rituels religieux, j'espère que ce ne sont pas des pièces religieuses ! »*

### 3. De *vsprs* à la cérémonie religieuse, rapprochements, rupture

**Au moment du processus de création** il y a déjà cette notion de transmission, qui intervient entre les danseurs, et que l'on peut rapprocher d'une « mécanique » religieuse. La transmission d'une histoire, racontée par la Bible et rapportée par vicaire, devient chez les danseurs de Platel la transmission du mouvement qui passe du corps du danseur à celui d'un autre danseur. Le Collectif utilise beaucoup ce recyclage du matériel chorégraphique. Il s'agit de l'invention d'un mouvement par le corps d'un danseur qui possède déjà sa propre histoire (celle notamment du type de danse qu'il a appris : classique, contemporaine, hip hop, traditionnelle etc...) et la lègue à un autre qui va s'approprier ce mouvement inconnu, le perpétuer tout en le transformant. Cependant, au contraire d'un rituel religieux, lors de ce passage-là il y a une réinvention du geste par celui qui le reçoit, et la possibilité d'un changement total de direction.

On retrouve également en commun dans cette création collective et dans la religion la figure forte et constitutive de « celui qui vient et relie » les gens présents, un guide qui « prêche » des valeurs communes et indique un chemin: Jésus Christ ou Alain Platel ? À cela s'ajoute l'existence de l'unité de lieu de convocation : l'église ou la scène.

Alors peut-on associer cette communion sur le plateau, à une communion autour d'un autel ? Cela semble difficile car il y a déjà séparation quant à la référence à un dieu unique, une « toute croyance », un culte et son objet. Dans la religion, –j'évoquerai seulement la religion chrétienne– il n'y a pas de *création* du sentiment et son mouvement par le groupe, ni de recréation des croyances qui le nourrit. Il s'agit plutôt d'invocation, d'appel. La création qui est à la base de ces réunions devant l'autel, –la Création– est une conception ancestrale, qui n'a pas été inventée par ceux qui se retrouvent actuellement dans l'église. Ils n'ont pas créé eux-mêmes les forces auxquelles ils adhèrent, mais suivent un code et un vocabulaire pré-établi, et qui leur

survivra. En cela les protagonistes de la Compagnie qui a créé *vsprs* s'en différencient essentiellement, puisqu'ils rassemblent en eux les fonctions de récepteurs, interprètes, acteurs, créateurs... *vsprs* et le processus de création qui lui a donné naissance semble donc loin d'une structure religieuse. Et si cet esprit religieux est très présent durant le spectacle, nous laissant parfois un peu interrogatif devant cette ambiguïté, concentrons nous plutôt sur l'aspect de possible communion entre les êtres que la pièce délivre. Le rassemblement et la communication entre des être qui ne se ressemblent pas, cela semble être d'ailleurs ce que notre époque contemporaine « garde » des valeurs apportées par la religion chrétienne.

### **Et l'aspect religieux au moment de la représentation ?**

Ces communiants pourraient-ils être toutefois un peu identifiés au public d'un spectacle, qui assiste à quelque chose qui parfois l'englobe et le déborde ?

Si l'on veut rapprocher les spectateurs des croyants, on se heurte à l'apparition de grandes divergences. Premièrement les spectateurs d'une pièce ne sont pas acquis comme « fidèles », ou plutôt ils ne sont a priori pas conquis d'avance par le spectacle qu'on va leur proposer. Ils ne savent pas s'ils se sentiraient suffisamment en accord ou séduits pour devenir des « croyants » et entrer en contact avec la pièce. Et si toutefois ils se trouvent emportés par le spectacle, je ne pense pas qu'il puisse y avoir face à *vsprs* une perte de lucidité, comme cela arrive devant certains spectacles qui parviennent à « téléguidé » les émotions du spectateur.<sup>4</sup>

Même si la pièce donne à voir une certaine idée de communion elle n'est cependant pas tournée vers un au-delà. Enfin dans la religion, le recours à la croyance en un dieu semble être la seule chose qui justifie la réunion des uns et des autres, comme s'il fallait un prétexte

<sup>4</sup> Le spectateur ne s'y trouve pas dépossédé de sa raison face à une certaine vérité dont la pièce se voudrait la garante. Ce lien qui se forme pendant *vsprs* entre la scène et la salle n'abolit pas la distance. Elle amène plutôt la transmission et sa traduction par le spectateur. On n'a pas le sentiment que la Compagnie a eut une démarche volontariste et a « prémédité » tous ces effets chez le public par un dispositif efficace. Il y a une véritable possibilité de s'approprier tous ces signes et formes sensibles. Ici le spectateur ne perd pas sa maîtrise, mais il est convoqué par la pièce.

pour éviter cette angoisse d'un l'être-ensemble nu, impudique. Nommer un dieu donne une légitimité au rapprochement, en contournant l'embarras inquiétant quant à l'idée de sentir l'autre si proche de soi. Tandis qu'une pièce chorégraphique porte en elle l'hypothèse d'une communion entre humains se regardant absolument.

Si ce qui nous rassemble tous (public et danseurs) est sans substance commune –un parti, un dieu–, comment dès lors trouver un lieu impalpable mais qui nous fasse toutefois *tenir ensemble*?

Politique, religion, nous ne pouvons pas nous empêcher de faire des rapprochements avec des événements et des pratiques que nous rencontrons dans notre vie quotidienne. Est-ce une manie interprétative, ou une manière de mieux « penser » la pièce ? En effectuant des équivalences avec ce que nous connaissons, nos habitudes du vivre ensemble, comprend-on mieux ce que le spectacle *veut nous dire* ? Ses messages ? A-t-il seulement des messages à délivrer ? Faut-il décortiquer ses ressentis pour approcher une vraie réflexion qui permette la construction ? Pour parvenir à vivre et à penser plus justement ? Le savoir vivifie-t-il la perception esthétique ? Comment incorporer le discours critique à sa propre pratique ?

De leur côté, les membres de la Compagnie théorisent-ils leur acte créateur ? Mettent-ils des mots sur leur démarche particulière ? Décortiquer les fonctionnements et les rapports internes lors de la mise en commun du processus de création, permet-il d'avoir une conscience plus aigüe de ce travail commun, de cette collaboration égale ?

## 4. Comment penser ensemble cette collaboration ?

Dans le collectif des Ballets C. de la B., la discussion tient une place très importante au moment de la création. Toutefois ces réflexions semblent plutôt orientées sur les thèmes de la pièce en cours, plutôt que vers une réflexion sur la danse elle-même –quelle danse pour aujourd’hui, comment se situer dans son Histoire, faut-il chercher la rupture, donner un nouveau regard, une nouvelle idée de la perception, où en est la danse...?– Il y a effectivement une tradition d’auto-réflexion dans les arts vivants, avec ses discussions internes des spécialistes sur la forme, dont Platel semble se détacher.

*Alain Platel : « Je ne suis pas très au courant des courants. Je sais qu’il y a par exemple une danse qui est décrite comme une danse conceptuelle. Et puis il y a une autre danse, dans laquelle on nous compte. Je crois que dans mon travail je suis mon goût, personnel, et ce qui se passe entre moi et les danseurs avec qui je travaille. La comparaison se fait après, et même pas par moi. De nouveau c’est plutôt les critiques. Je ne sais pas si ça existe en France, mais par exemple en Belgique il y a à l’université « Sciences de théâtre ». Un endroit où on fait pleins de réflexions autour de ce sujet, la danse contemporaine. C’est pas un truc que je cherche à faire. Je crois que ce serait très mauvais quand on crée, de créer avec l’idée de s’opposer à quelque chose qui se passe dans ce milieu là. »*

Lorsque nous collaborons à une création, il paraît important de parvenir à l’aborder comme sujet de débat, sans pour autant être encombré ou bridé par ces réflexions théoriques au moment même où va se jouer la création. Pratiquer le recours permanent aux significations et vouloir le montrer donne parfois naissance à des pièces maladroitement, dont on voit trop le contenu didactique et plus du tout la force créatrice. Théoriser peut-il devenir indigeste et handicapant ? Ou bien est-ce ce qui m’entraîne dans ce tourbillon ininterrompu de

création, sans cesse nourri et réapprovisionné par mes découvertes intellectuelles, philosophiques... Il s'agit sans doute d'être avant tout un chercheur. Car la pensée peut exercer une pression qui fait réagir, maintien en éveil, sans pour autant laisser la raison subjuguée la vision. Il s'agit de répondre avec tranchant et subtilité aux problèmes que se posent l'intelligence, et opérer cette recherche avec d'autres l'enrichit encore davantage. Cette recherche d'intelligibilité, ce défrichage des sens est à l'épreuve au moment même où j'écris ce mémoire sur le collectif. *vsprs* semble amener une multiplicité et une abondance de sens et « d'entrées ». Cependant on ne ressent pas dans la pièce cet indésirable caractère laborieux de la production ennuyeuse de signes. On découvre plutôt que la recherche a été orientée sur les rapports humains entre les différents membres de la compagnie.

Si nous avons une conscience aigüe de la destination où nous voulons aller coude à coude, et si elle est accompagnée d'une réflexion à propos de la façon d'y aller, alors nous cheminerons plus aisément ensemble, en se préoccupant des uns et des autres tout en maintenant le dialogue. C'est cette attention aigüe au partage du commun qui permettra le lien avec les spectateurs.



*« Le commun comme tel ne veut rien dire si aussitôt on ne l'interprète pas , au sens théâtral ou musical, si on ne le joue pas , si on ne l'exécute pas dans une langue ou une autre, puis dans leur (in) traduction mutuelle. »*

Jean-Luc Nancy, Entretien avec Chantal Pontbriand,  
revue Parachute n°100 : *l'idée de communauté*



# L'ALLIANCE FÉCONDE

# 1. Qualité(s) de la rencontre

## *LA TRESSE, IMAGE ALLÉGORIQUE DU COLLECTIF*

La tresse est une manière d'assembler par entrelacement des fils ou faisceaux de fils. Un motif solidaire : «Ce que nous formons, c'est l'enchevêtrement tendu.» On peut constituer des cordes avec. C'est une figure, donc une véritable entité mais dont on voit bien les différents éléments ; une polyphonie solide, qui partage un commun et fait œuvre plurielle. La tresse est une image *portée* car elle est toujours liée au corps. Il s'agit ici de scinder pour créer une nouvelle forme, une nouvelle structure, avec sa propre substance. Il y a point de rencontre, et lien social. Les éléments s'y écartent pour se resserrer, s'y écarter à nouveau, changer de direction puis se rejoindre et recommencer... Les uns sont nécessaires aux autres pour s'accrocher, glisser, redémarrer, poursuivre la course, la reprendre. Se mêler, c'est une affaire d'articulation d'être à être, comme danser.

Après les sentiments de communion générés lors de regroupements politiques ou religieux, comment concevoir de nouveaux contextes pour créer des liens ensemble ? Et quelles ont été, au cours de l'Histoire, les tentatives pour danser ensemble ?

## *LES REPRÉSENTATIONS DU GROUPE DANS L'HISTOIRE DE LA DANSE*

Il y a eu l'invention du chœur. Dans la Grèce antique, il est sensé représenter le public, anticiper ses réactions. Mais il donne l'impression d'être une seule entité plutôt qu'un groupe d'individus. Peut-on être à l'unisson, aller dans le même sens, sans disparaître dans une masse ?

Il y a eu l'épisode des « masse dances ». Cette représentation du groupe fut créé à New York dans les années 1936-37, sur le modèle communiste. La danse était un bon moyen pour faire passer le message révolutionnaire car elle ne nécessitait pas de savoir lire ou écrire, ni de connaître la langue pour en comprendre le message.

Mais là encore, on assiste souvent à la disparition du corps dans l'image du corps collectif.

Il y a toujours l'exemple des communautés de danseurs. Certaines compagnies ont un mode de vie que l'on pourrait appeler communautaire. Ils dansent et voyagent ensemble, mais aussi vivent ensemble, par exemple dans le même quartier, le même immeuble et parfois le même appartement. Il arrive qu'ils se marient et fassent des enfants ensemble. Ainsi ils ne détachent pas forcément les liens qu'ils partagent sur scène au moment de leur retour à la réalité. Cette vie communautaire apparaît comme le prolongement des moments d'intimité sur le plateau. Si on inverse l'ordre des causes et des effets, on peut aussi supposer que c'est justement ce mode de vie privée particulier, qui influence la représentation publique. Une façon de vivre particulière qui s'insère dans la création même. Est-ce un repli bénéfique, une forme d'utopie ou d'idéalisme qui permet de « mieux » créer, de tenir ensemble et prolonger les rapports intenses de la mise en commun sur le plateau ?

La vie de compagnie semble aussi aider les danseurs à recréer une sorte de nouvelle cellule familiale à ces déracinés, qui peuvent parler des gens et des pays qui manquent. Les danseurs se sentent pour la plupart en exil, loin de leurs pays d'origine, et se retrouvent ambassadeurs d'une culture qui n'est pas vraiment la leur, ou qui est tout au plus leur culture adoptive. Il sont invités au Japon en tant que compagnie de danse belge, alors qu'ils sont brésiliens ou vietnamiens, et qu'il leur serait d'ailleurs très difficile d'exercer cette danse dans leurs pays natal. En passant un peu de temps avec la Compagnie, on

constate certains sujets de discussions qui reviennent inévitablement. Je me souviens d'un dialogue autour de leurs angoisses d'acheter une armoire : « pour combien de temps ? », « et si je rentre chez moi demain ? ». Ils ont en commun cette singulière façon de faire tenir sa vie dans une valise en jetant au fur et à mesure les choses amassées pendant la tournée, car ça ne rentre plus dans le sac et l'on est en déplacement permanent.

Depuis l'impression d'un partage commun sur la scène, la pièce *vsprs*, est-elle la représentation d'une nouvelle forme de communauté? Dont la particularité serait aussi sa perméabilité, les danseurs transmettant leurs liens de la scène à la salle et vers le public. Peut-on penser la communauté sans la réduire à l'idée d'un groupe restreint et limité? Une communauté sans mot d'ordre? Car selon Jean-Luc Nancy « *Toute communauté doit partager de l'impossible, sous peine de tomber sous le joug hallucinatoire d'une intériorité, d'une identité etc...* » Il faut parvenir à construire un être-ensemble dont la fragilité n'empêche pas la consistance.

Est-ce donc cela le partage du sol? Peut-on réinventer, à l'occasion d'une création artistique, une terre « autre » qui soit commune et nourrie par le travail collectif? Une communauté sans fusion? Un geste commun plutôt qu'un corps homogène.

### ***Inventer un peuple qui manque***

## 2. Le partage du sol

Le sol est la base commune, le terreau. Danseurs qui s'accrochent et se décrochent de leurs terres. Pieds attentifs aux blessures. Il faut une conscience aigüe et constante du mouvement des autres qui se fait en dehors de soi. C'est cette attention et cette différenciation préalable, qui est aussi conscience d'être au monde, d'y marcher et d'y construire, de s'y tenir côte à côte. Cela rend possible le partage. Il faut donc soigner l'humus, car la façon dont nous travaillons ensemble influencera le résultat de ce travail. Nous devons travailler ensemble notre présence au monde, notre manière d'habiter ce monde.

Pour la compagnie il s'agit dès lors de trouver ensemble les gestes qui vont *la mettre en mouvement*, sans soustraction ni addition d'identité. En somme une expression qui permette la production d'un site commun. Ce nouveau site qui prend forme n'est pas le rassemblement du lieu de l'un et du lieu de l'autre. Il est formation d'un autre espace, à chaque instant en voie de constitution. Et ce nouvel espace c'est celui de *l'être-avec*.<sup>5</sup>

### *ÊTRE-ENSEMBLE, ÊTRE-AVEC*

Être-avec contient la promesse de pouvoir être présent à la foi pour soi et pour l'autre. Il demande un contact, mais un contact par séparation. Cela suppose que les deux sujets réalisent qu'ils se dévisagent sans entrer l'un dans l'autre. Cette reconnaissance mutuelle n'est rendue possible que par la distance entre nous. Comme le dit Jean-Luc Nancy: «L'«avec» existe par ce trait d'union ou désunion, cet intervalle tiré sur le vide, qui franchit et souligne ce vide à la fois».

Il est donc question de négocier cet écartement, qui est à la fois déchirure et foyer d'électricité. L'être-avec se lit ainsi avant tout comme mouvement, sans cesse en déplacement, comme fabrication d'un site qui articule, recouvre cet écart, et par la même qui constitue. Une faille ou un espacement qui demande à n'être jamais com-

<sup>5</sup> Jean-Luc Nancy, *La communauté affrontée*

blé mais plutôt à être *peuplé*, et sans cesse réanimé par le voisinage des corps.

La constitution de ce tissu qui bouge entre les corps est-il le processus qui donne à *panser* et à *penser* l'espace entre nous? Cette force réparatrice et réfléchie peut-elle devenir également puissance créatrice permettant de créer ensemble?

*« maintenant : le présent et la présence ont à voir avec une main qui tient.  
Cette main est justement une main qui fait, une main qui crée. »*  
Jean-Toussaint Desanti, *Voir ensemble*



### 3. Pourquoi *faire* ensemble ?

Créer ensemble c'est à la fois s'impliquer et s'incliner l'un vers l'autre. C'est amorcer quelque chose, s'en occuper. C'est aussi «s'entamer» l'un l'autre. «S'entamer» non pas au sens d'empiéter pour écraser, mais accepter chacun de retrancher une petite partie de soi. Souhaiter s'en trouver ébranlé et atteint, plus tout à fait pareil qu'avant. Collaborer artistiquement est-ce quelquefois simplement le désir fort de vivre une excitation partagée, un moment intense et communautaire ? Est-ce une excitation mutuelle qui naît dans l'intimité de la création ?

Lorsqu'on commence une création collective demandons-nous ce que cherchons, et pourquoi nous le cherchons ensemble. Est-ce une nécessité inhérente à l'oeuvre que nous voulons créer ? Elle est plus naturelle d'emblée s'il s'agit d'une pièce de danse ou théâtre. Ou est-ce par plaisir d'être ensemble, d'échanger etc. ?

Est-ce aussi une décision que nous prenons face au monde et à son individualisme effréné ? Peut-on dire que la collaboration recèle une force critique car elle met à mal le concept romantique de l'artiste comme créateur unique, maître ? Le fonctionnement de la Compagnie est-elle l'image inversée du cliché de l'artiste solitaire et muet qui préserve une distance et se montre réticent à l'idée de partager sa vision ?

*Alain Platel : «Le contact est essentiel pour moi parce qu'il est lié à la façon dont je veux vivre ma vie. C'est à dire que mon travail est lié à des rencontres avec des gens qui me nourrissent. J'espère que c'est réciproque.»*

## 4. La création collective contre le mythe romantique du génie créateur

*Génie : personne ayant une facilité naturelle pour assimiler le savoir et créer. Une «facilité» qui se comprend comme une source coulant à jamais.*

### *PÊCHE COLLECTIVE*

Que fait-on subir à l'œuvre d'art, à sa vocation d'«entièreté», lorsqu'on doit la diviser, la recouper, la partager, la recomposer, la redistribuer? Que devient le mythe de l'artiste qui œuvre avec une fureur passionnée, et sans concessions, qui use pleinement de sa liberté sans limites aucune? Et qui crée avec sa main de maître. Sommes nous prêts à accepter les compromis pour nous y rejoindre? Allons-nous réussir à nous mélanger, nous confronter, renforcer notre projet commun sans durcir nos positions?

La collaboration suppose déjà que chacun abandonne momentanément sa maîtrise et accepte de déléguer plutôt que penser pouvoir tout contrôler seul.

Elle demande aussi d'apprendre à formuler et à clarifier ses idées pour être en mesure de les transmettre à ses collaborateurs. Il est nécessaire de parvenir à mettre des mots sur ses intuitions pour permettre aux autres de s'en emparer, défricher leurs sens et rechercher des terrains fertiles pour le développement de l'œuvre commune.

Mes collaborateurs seront mes spectateurs momentanés. Mais ce que je leur montre est encore à l'état de brouillon, il n'a pas été entièrement sélectionné, filtré. Nous créons donc un moment et un espace commun pour choisir ensemble, décider de mettre tel ou tel élément en lumière... C'est aussi en me positionnant face aux autres que j'apprends ce que je cherche, en étant d'accord ou pas, et en intervenant pour expliquer mon point de vue. Ainsi ma parole ne me revient pas comme dans un circuit fermé, elle ricoche dans d'autres oreilles.

Travailler ensemble, c'est donc aussi une façon de résister contre ce naturel dialogue organique *de moi à moi*. Par la parole partagée, le travail peut s'appuyer sur de véritables fondations assez solides et profondes pour que l'on puisse les renouveler et y puiser abondamment. Une œuvre collective ne peut se contenter de se construire sur les intuitions de chacun. Il est dès lors nécessaire de laisser de côté le modèle romantique qui préserve le mythe de l'artiste comme objet de fascination. L'œuvre commune agit contre l'image d'Épinal de l'artiste, dont l'œuvre serait absolument « indéfinissable » et en quelque sorte inatteignable par d'autres. Il est indispensable de combattre l'état de repli sur soi où l'art perd son contact avec le monde et se réfugie dans sa tour d'ivoire. Contre la vieille manie qui consiste à dire qu'un artiste se dessine toujours, et ne peut faire autrement que produire une œuvre qui lui ressemble trait pour trait. Composer avec d'autres, donner et se donner la parole, permet de déjouer cette tendance. *vsprs* ainsi, ne ressemble pas à son créateur, mais au lien formé entre tous ses créateurs. Nous devons trouver cet « être-à-plusieurs-hors-de-soi »<sup>6</sup>.

Malgré cette volonté d'abandonner toute individualité dans l'édification d'un projet commun, peut-on échapper aux sentiments individuels qui traversent l'esprit ? Car collaborer, cela peut-être aussi pour soi-même chercher un certain réconfort, ou le besoin d'être rassuré, écouté, contredit. Est-ce une manière de calmer ses peurs et ses doutes ? Dans une création solitaire, on se retrouve souvent devant la difficulté à sélectionner ce qui est « à garder » de sa production. Mes collaborateurs portent attention à mes propositions puisqu'ils y participent, en acceptant d'œuvrer avec moi, ils me rassurent sur la qualité de mon travail, qui m'apparaît comme « désirable ».

Peut-on empêcher ces sentiments individuels d'intervenir, ou même de se formuler dans mon esprit ? Est-ce une forme de refoulement que nous devons effectuer pour empêcher la formation de ces sentiments pas très glorieux ? Préparer la collaboration est-ce un moyen d'éviter ces pensées et tentations individuelles ?

Il est important de s'assurer que chacun ait bien conscience que travailler à plusieurs, diffère profondément de travailler seul.

6 Jean-Luc Nancy

Dès lors quelle réciprocité attendre auprès de l'investissement égal de chacun en vue de cette création ? Faut-il seulement « l'attendre » ? Dans la collaboration il y a forcément des notions de morale, de comportements et de respect qui entrent en jeu. La décision de travailler ensemble implique un contrat tacite entre nous. Chacun doit porter attention à des choses qui n'interviennent pas quand il est seul, et ensemble mettre en place un certain nombre de règles qui garantisent cela. Il faut amener en soi une discipline de la pensée, tournée vers l'interrogation des buts communs et des moyens pour y parvenir. Trouver une organisation et un fonctionnement propre et non hiérarchique. Cette organisation doit-elle être prise en charge par un guide ? Ou ce rôle peut-il passer de nous en nous, alterner sans que personne ne s'empare du pouvoir aux cours de ces passations ? Et si l'on considère ce risque comme quasiment inévitable (parce qu'on est trop nombreux par exemple), ne vaut-il pas mieux désigner ce « guide » à l'avance ? Ou bien par exemple un principe qui garantit un changement hebdomadaire de l' « orienteur » ? Car avoir besoin de consignes ou d'un conducteur pour démarrer et déployer un travail à plusieurs, cela ne veut pas forcément dire mettre en place un ordre tyrannique ou castrateur.

*Alain Platel : « Je crois que au début je n'avais pas d'ambition d'être un metteur en scène, c'était un collectif, donc tout le monde décidait de tout. Et peu à peu j'ai compris que c'était nécessaire qu'il y ai quand même quelqu'un qui guide. Et cette position, petit à petit j'ai appris comment elle fonctionnait avec moi. Parce que j'avais horreur d'être le boss ou le chef, je me sentais très mal avec ça. Mais j'ai compris progressivement que ça n'était pas nécessairement une chose qui doit être violente ou qui a à voir avec un pouvoir. »*

Collaborer implique donc le rejet des ambitions liées au pouvoir et des penchants autoritaires, la disqualification de la maîtrise individuelle et totale, le rejet du repli sur soi. Elle suppose la création d'une discipline individuelle, le dialogue et donc la parole, ainsi que l'acceptation du compromis. Cela implique une confrontation permanente des volontés pour arriver à une harmonisation possible.

Comment faire pour empêcher que l'irruption et la poursuite de ce pont entre nous à la fois fragile et entêté ne se termine par son exténuation puis son effondrement ?

Cette confrontation des esprits agit comme un stimulant, mais ne peut-elle pas amener, à la longue, une *fatigue de la collaboration* ?

Pour l'éviter, il faudra trouver encore et encore d'autres stimulants à la fréquentation journalière, de nouveaux dialogues, des résonances et des rebondissements inédits, des jeux et des surprises, et encore d'autres outils, matériaux, supports de travail et de pensée...

### *EMPÊCHER LA DÉFAITE DE LA COLLABORATION*

Ne pas seulement nous donner l'air d'être ensemble.

Dans certains cas, la collaboration peut malheureusement devenir une chose complètement artificielle et snob (l'assistante d'un chorégraphe repère un artiste avec lequel il serait « intéressant » que son poulain travaille, et lui passe un coup de fil ; ces deux ou trois noms réunis ferait une belle tête d'affiche, une distribution parfaite !).

Mais le public ne se rend pas forcément compte du caractère factice de la rencontre, car il y a parfois un fossé entre la contribution réelle des artistes et la façon dont celle-ci est codée publiquement.

Or que se passe-t-il quand la *rencontre* n'a pas vraiment lieu ? Est-ce du à un problème d'incompatibilités artistiques, d'esprits divergents ? On s'est « mal » entendus ? Pas trouvés ? Il y a trop de rapports de force, l'un de nous veut les pleins pouvoirs ? Ou au contraire trop de nonchalance, d'absence d'investissement ? Le problème peut aussi résider dans la manière dont on a travaillé ensemble, sans suffisamment s'écouter, sans réussir à accorder nos violons et à faire des choix assez forts pour que l'œuvre tienne...

Cela prouve qu'il y a un véritable cheminement à inventer côte à côte, et qui est un cheminement collectif, auquel chacun apporte sa pierre, en faisant attention où il la pose. Oui mais comment faire tenir un groupe et faire en sorte de grandir ensemble en instaurant des conditions de partage et la circulation des savoirs ?

En mettant en place une certaine qualité de travail, d'écoute et d'entente, une attention portée aux uns et aux autres. Cette qualité sera perçue lors de la représentation. Il faudra entretenir et maintenir

ce qui n'est pas visible et n'a pas de substance apparemment... Comment parvenir à cela? Faut-il installer une méthode pédagogique de la création collective? Y a-t-il, dans le cas qui nous intéresse, une «pédagogie Platel»?

*Alain Platel: «Pendant les deux premiers mois, je suis celui qui organise les journées, de manière très rigide. Je trouve que c'est très important que les gens restent dans une certaine alerte pendant un très long temps. (...) Alors j'organise des événements, des discussions, on regarde des films...(...) Et dès qu'on commence à trouver du matériel chorégraphique, ça évolue. On peut par exemple décider d'insister sur un certain matériel, et travailler très longtemps autour d'un tout petit thème. Mais au début c'est très varié. C'est comme un camp de scouts je trouve! Beaucoup d'animations!»*

***« On appellera émancipation la différence connue et maintenue des deux rapports, l'acte d'une intelligence qui n'obéit qu'à elle-même, lors même que la volonté obéit à une autre volonté. »***

Jacques Rancière, *Le maître ignorant*



## 5. Méthode Platel ?

### Pédagogie des compagnies ?

La « méthode Platel » procéderait-elle d'une pédagogie émancipatrice ? Nous pourrions pour répondre à cela nous baser sur l'expérience des nombreux danseurs de la Compagnie, qui après quelques années de travail au sein des Ballets C. de la B. fondent leur propre compagnie, en devenant eux-mêmes chorégraphes – mais pas forcément en gardant cette ambition collective. Nous pourrions appeler cela un apprentissage sauvage, car il n'y a pas de maître qui explique.

#### *TRANSMISSION, TRADUCTION*

Nous avons vu un peu plus haut que la Compagnie tenait à cette idée de transmission du mouvement. Ce qui est à chercher, c'est la racine du mouvement. Ce n'est pas la manière dont les gens bougent, mais ce qui les fait bouger. Ce mouvement est donc une action qui est lié à la relation. Une action projetée vers le dehors, vers l'autre.

La transmission du mouvement, voilà la méthode, celle qui empêche que la danse se tourne sur elle-même et ne s'auto réfléchisse : Que se passe-t-il quand des gens extrêmement différents se transmettent leurs mouvements ?

*Alain Platel : « Il y a une pièce qui a été cruciale pour ça, c'était Bonjour Madame. C'était la première fois que je travaillait uniquement avec des professionnels, tous des hommes, et ils venaient tous de formations de danses très différentes. J'avais donc un problème. Je voyais que chacun avait une façon de bouger vraiment très différente. Pour faire connaissance, j'avais installé un exercice, un jeu, où je demandais à chacun d'inventer des petites phrases de danse autour de certains thèmes. Je voyais que chacun restait très près bien sûr de ce qu'il connaissait et de son vocabulaire. Mais quand je demandais d'apprendre cette phrase à quelqu'un d'autre, déjà je voyais une petite variation. Et si après je demandais à l'autre personne de retravailler à sa manière cette phrase*

*qu'il avait apprise, ça devenait une phrase beaucoup plus floue. (...) Et à la fin tu as un style qu'on ne reconnaît plus. Je l'appelle la danse bâtarde ! »*

Les danseurs utilisent en fait une sorte de recyclage du mouvement avec des jeux de transferts. Une grande importance est donnée au passage et à la réinvention du matériel chorégraphique qui est récupéré par les autres. Il n'y a pas de propriété du mouvement, le geste est toujours en partage. Il circule, se déforme, se défait et se reforme en passant de corps en corps.

On n'y trouve pas non plus de vocabulaire préexistant qui serait « distribué » par le chorégraphe. Le corps du danseur n'est plus à la fois lieu de naissance et de mort du mouvement. Il fait sortir de lui le geste chorégraphique pour que celui-ci soi « relu » par un autre danseur.

Cet apprentissage de la transmission est accompagné d'une autre forme de mise en commun particulière à la Compagnie, que l'on observe lors de la représentation : les autres danseurs restent toujours présents sur scène même lorsqu'ils ne dansent pas, et ainsi se constituent en témoins. Ils restent à vue et donc en vie, même quand ils ne sont pas précisément objet d'attention. Le solo alterne avec les danses de groupe mais ce solo est regardé par les autres danseurs, ils ne quittent pas la scène, ils soutiennent l'autre par le regard. Le danseur est donc momentanément spectateur, comme nous.

Dans les créations des Ballets C. de la B. , on constate aussi la volonté d'instaurer partout le partage du regard et sa circulation.

Cependant lorsque l'on travaille en groupe, la difficulté est de parvenir aussi à articuler les aspirations de chacun. Comment les danseurs s'arrangent-ils ensemble, pour parvenir à travailler sereinement sans se marcher dessus ? Faut-il justement l'intervention d'un médiateur –le chorégraphe– pour tempérer les conflits ? Il est encore plus nécessaire de veiller à instaurer un climat de bienveillance, de confiance et de respect mutuel, lorsqu'on travaille avec des « gens du spectacle », dont la personnalité est sans cesse mise en scène de façon répétée et professionnalisée, exposée à de nombreux spectateurs. Tel sentiment de jalousie ou impression d'être écrasé par d'autres qui amènent toute la lumière sur eux, devront être gérés avec le plus grand

soin, car ces élans égotiques sont décuplés par la présence sur le plateau. L'épanouissement et l'accomplissement de chacun est visible en pleine lumière, par un public. Il faut veiller à ne pas s'y entretenir, comme cela arrive parfois dans les compagnies. Ainsi cet excès d'ardeur, qui pousse le danseur à monter sur une scène, exige sans doute un partage.

Pour éviter ces conflits, les canaliser et maintenir la création, faut-il qu'un chorégraphe mette en place sinon une autorité, au moins fasse preuve d'une grande volonté pour orchestrer le chaos ? Quelle est la part de pressentiments, de préméditation du chorégraphe ? Comment réussit-il à s'en détacher pour se laisser entraîner par les autres dans un chemin qui peut être très éloigné du point de départ ?

Quel est le degré de volonté chez Platel ? Met-il en place certains « moyens » pour arriver à « ses fins » ?

À quel moment abandonne-t-il ses repères ? Jusqu'où peuvent-ils être déviés par les danseurs et comment l'accepte-t-il ? Quel rôle a-t-il et à quel point permet-il que ce rôle soit bousculé ou redéfini par les danseurs ? Jusqu'où son autorité peut-elle être remise en question ? Et par la même, quel est le degré de conscience des gestes que proposent les danseurs, par rapport à ce que Platel prélèvera ? Ce qui s'inscrira dans la logique de la pièce, le développement d'un thème, le positionnement par rapport à ce thème... Justement, comment les danseurs fabriquent-ils leur place au sein de la compagnie ?

Et plus généralement, quelle est la place du danseur dans les créations contemporaines ?

*Alain Platel : « Je crois que si je travaille une chose, c'est comment installer une atmosphère de confiance, où les gens se sentent en protection. Bien sûr très souvent, ils révèlent des choses très personnelles, et la façon dont ces choses sont perçues par les autres peut amener des conflits, ou en tout cas des réactions et différents points de vue. Quand il y a une confiance, ils savent qu'ils peuvent faire des erreurs, comme moi j'avoue aussi quand je fais des erreurs.(...) Je crois qu'un metteur en scène doit connaître comment fonctionne un groupe, qu'est-ce qui peut se passer entre les gens, et comment gérer ce genre de problèmes. »*



## 6. Situation du danseur

### *DONNER LA PAROLE, LA PRENDRE*

Dans une compagnie, quelle est la place accordée à la pensée et à la parole du danseur, à ses réflexions ?

L'apprentissage du danseur est laborieux et difficile, il doit triompher de la douleur, faire face à la dureté de l'entraînement physique, à la violence faite au corps. Il doit faire preuve de prouesse et répéter quotidiennement les mêmes gestes. L'attention portée au corps est extrême. Et la tête ?

Comment s'arranger avec cet héritage de discipline ? Cet automatisme qui fait correspondre mécaniquement le danseur à l'obéissance au corps ? Bien souvent il est sensé suivre les consignes du chorégraphe, mais en même temps on lui demande parfois d'exprimer une certaine liberté, une remise en question, des propositions, une inspiration... Il est moins bien payé que les autres professionnels du spectacle, et sa carrière est courte. Lors des auditions il doit se rendre désirable pour être choisi par le chorégraphe. Quelle est alors sa part de liberté, sa marge d'action ? Comment accepte-t-on ses propositions et ses décisions ? Doit-il apprendre en quelque sorte à désobéir ? Dans le cas particulier auquel nous nous intéressons, les rapports de force semblent annulés, et cette subordination du danseur au chorégraphe est donc naturellement bouleversée. Cette totale flexibilité du danseur y est abandonnée. Il ne se contente plus d'être un matériau modulable ni un réceptacle, mais propose au même titre ses « solutions » au groupe pour résoudre l'énigme artistique.

Cette liberté de proposer fait-elle du danseur un chorégraphe ? Quelle différence y a-t-il entre le danseur interprète et le danseur créateur ? Cette même différenciation existe dans la musique, mais pas dans les arts graphiques par exemple, où on distingue clairement le créateur d'image de l'exécutant. Exécutant est un terme péjoratif, car il indique que la sensibilité est mise de côté en vue de la productivité et la froide réalisation.

Cette application se distingue donc de l'interprétation, où au contraire on use de la passion qui est en soi pour transmettre les pas ou les notes créés par un autre. Le danseur est-il pour autant « artiste » au même titre que le chorégraphe ? Le fait qu'une pensée

ait été développée par le chorégraphe le place-il dans une sorte de prévalence de l'intelligence alliée à la sensibilité, par rapport au danseur qui n' use que de sa sensibilité pour « seulement » réinterpréter celle de l'autre? Oui il semble évident que le danseur est artiste, la différence étant que sa matière première vient parfois d'un autre.

Mais il est particulièrement un praticien qui a physiquement peu de distance avec ce qu'il crée, et souffre constamment de cette absence de recul inhérente à sa discipline. Il doit s'arranger en permanence avec cette particularité de la danse qu'est son immédiateté. Cette immédiateté rend le danseur tout entier « occupé ». Car il n'y a rien qu'il puisse s'ôter pour le mettre à côté. Il ne peut se placer en observateur de son travail, comme on recule devant une peinture fraîche pour la voir de loin.

Donc l'intervention de quelqu'un d'extérieur, un chorégraphe par exemple, dont le corps n'est pas directement en jeu, s'avère a priori utile, puisqu'il peut prendre en charge une partie du regard et de la parole associée à ce mouvement, pour en rendre compte. En partant de ce principe, il faut veiller à travailler la participation de ce personnage extérieur, pour en faire un véritable échange, et non un ordre naturel acquis et avéré. La proposition de relecture d'un mouvement donné par d'autres danseurs est par exemple une intervention intelligente du chorégraphe. Car elle peut être bénéfique pour les danseurs, sans qu'il s'agisse d'une directive étroite car elle est exploitable. Cela permet un détachement parfois difficile à trouver par le danseur, qui doit sans cesse évaluer et comprendre ce que son corps produit directement. Cette vive contribution réciproque préserve a priori la sincérité et la justesse du mouvement. Malgré cette attention portée aux gestes des uns et des autres, il faut pourtant vérifier sans cesse que chaque participant sache pourquoi il fait chaque mouvement.

*Alain Platel: « Il ne s'agit pas de les convaincre, mais de chercher avec eux (...) Pendant le processus de création, on fait des choix, on sélectionne le matériel chorégraphique, et donc pour moi c'est très important que les gens qui présentent ce matériel puissent le défendre. »*

Dans quel rôle ces quête de justesse, mais aussi de partage et de transmission place-t-elles Alain Platel ? Il semble travailler en étroite collaboration avec les danseurs ; mais il y a pourtant une signature, qui est la sienne. Alors qui est l'auteur ?

L'auteur est-il plusieurs ?

Une fusion des auteurs toutefois résumée sous un seul nom ? Collaborateur, pédagogue, instigateur, guide, chef d'orchestre... Quel rôle Alain Platel revêt-il au sein de la compagnie ?

*Alain Platel : « Pendant la répétition il y a des points de départs, comme la musique, les gens, des informations et quelques idées que je propose. Et puis il y a pleins de choses qui se passent au cours de ces premiers mois. Pleins d'improvisations aussi. Tout est possible pendant cette période là. Ce qui ne veut pas dire qu'on va tout essayer. Mais tout est possible. Il y a des gens qui essayent pleins de choses, d'autres qui se concentrent très vite sur une chose. Et moi je suis un peu celui qui rassemble tout ce qui m'intéresse, dans un grand sac de poubelle, et puis je redonne cette information aux danseurs, pour vérifier si la fascination que j'ai pour certains mouvements est partagée. Très souvent quand il y a quelque chose que je trouve intrigant, qui se passe pendant les répétitions, je demande aux gens de refaire. Et si ça a le même effet, c'est un bon signe. Et si après trois fois l'effet est encore très fort, très souvent ça va entrer dans la pièce. »*

## 7. Trouver un nouveau nom à Alain Platel

*poésie :*

*Un organisateur qui aime le chaos, ça n'existe pas, ça n'existe pas  
Un chorégraphe sans autorité, ça n'existe pas, ça n'existe pas,  
Un gourou sans culte, ça n'existe pas, ça n'existe pas,  
Et pourquoi pas ?*

Que puis-je utiliser comme dénomination, au cours de ce mémoire qui s'intéresse justement à la remise en question de l'ordre hiérarchique habituellement en place dans une création en équipe ? Cet assujettissement que l'on trouve habituellement dans une troupe de théâtre, de danse, de cinéma où le pouvoir de décision serait entre les mains d'un seul ?

Ainsi le choix des mots est important, car les rapports entre les gens et leurs fonctions sont particulièrement subtils dans la compagnie qui a créée *vsprs*. Il faut donc faire très attention aux mots et aux noms...

### *COMMENT LE NOMMER ?*

Tout au long de ce mémoire je suis effectivement face à de multiples problèmes de dénomination. Je ne sais pas s'il faut employer les noms « Platel », « le chorégraphe », « le Collectif », « la Compagnie », « Les Ballets C. de la B. » etc... J'ai beaucoup de difficulté à les choisir, les différencier, les nuancer. Par quel nom appeler Alain Platel, lui qui se dérobe à tout statut ? Et, très concrètement, par quels noms le « remplacer » dans mes phrases ? Se confond-il avec la Compagnie ? Il n'est pas vraiment un chorégraphe au sens classique, encore moins un danseur. Il n'a pas vraiment suivi d'apprentissage artistique mais a plutôt étudié la psychologie. Alors quel rôle lui attribuer dans ses pièces et aussi dans ce mémoire ? Je décide de lui inventer un nouveau nom. Pour l'instant, voici ce que j'ai trouvé, c'est un terme un peu technique Platel est une *synecdoque*. Il est la partie pour le tout !

*Alain Platel : « Je crois que j'ai des fonctions très différentes et qui changent pendant le parcours, le processus. Au début la chose que je fais le plus, c'est ranger le studio, le nettoyer, mettre le café en route, faire la vaisselle, arranger les choses pour qu'il y ait un certain confort dans lequel la Compagnie peut fonctionner. Pour éviter que l'atmosphère soit toujours irritante, avec des gens qui disent : « range tes affaires » et « c'est à toi maintenant de faire du café »... Donc je prends maintenant cette responsabilité, comme ça les gens sont libres pour vraiment se concentrer sur le travail. Après je suis oui, un pêcheur, il y a des moments où je me sens un peu le curé, le psychologue, le chauffeur... ! Et je crois qu'à la fin je me sens un peu comme un chef d'orchestre, à rassembler toutes les voix, les mettre dans la bonne composition, et être vigilant à ce que chacun soit toujours capable de défendre ce qu'on est en train de faire. »*

On pourra peut-être aussi donner à Alain Platel la fonction d'assistant, au sens le plus fort, celui qui soutient, qui accompagne et appuie. Il se constitue en *conducteur* d'autant plus qu'il travaille, on l'a vu en permanence cette transmission entre et avec les danseurs. Mais même en gardant une vraie vigilance quant à sa position et son influence sur les mouvements des danseurs, peut-il vraiment échapper à la fascination publique que suscite le chorégraphe ? Et le public peut-il faire abstraction de ce fameux charisme qui auréole tout chorégraphe ? Peut-on cristalliser son admiration pour une œuvre dans une figure de groupe ? Ou y a-t-il un tropisme vers l'individu, le corps et l'esprit unique dont on tombe en quelque sorte amoureux ? Le chorégraphe peut-il réguler ces « pulsions » qu'il inspire ?

Platel tient semble-t-il à se placer au milieu plutôt qu'au centre, entre la source du mouvement (chez le danseur) et sa réception (chez le public). Cette position rend a priori possible l'élaboration d'un lien qui scinde le public et la scène. Mais peut-il vraiment influencer les sensations et les réactions du public, et ce en se posant des questions telles que « En tant que chorégraphe(s), quelle place je donne au spectateur ? » Qu'est-ce que je « lui fais » ?

Lorsque la compagnie a une l'intention de former ou renforcer un « lien social » le public le perçoit-il ?

## 8. Et que fait le public ?

### *DÉSIR RÉCIPROQUE D'UNE POSSIBLE COHÉSION ?*

Une représentation est une situation particulière d'attention que nous n'avons pas normalement dans la vie quotidienne. En effet lorsque le futur spectateur entre dans la salle, il accepte lui aussi de « jouer le jeu » d'un certain nombre de conditions : la lumière sera éteinte, il ne faudra pas parler, ni trop bouger... Le spectateur ne se déplacera pas physiquement. Il s'agit donc en quelque sorte d'un don qui est celui de l'attention. Il laissera par contre sa pensée se promener entre les images et les gestes qu'il verra sur la scène. Elle sera la pensée qui accompagne ces gestes comme fait à la place des siens propres. Et si la pensée du spectateur, ou sa raison, refuse de s'assortir à ces mouvements sur le plateau, de les compléter... ? Si les spectateurs réagissent en estimant que ce don ne « valait pas la peine »... ? Comment peuvent-ils manifester leur désaccord, leur choc ou leur déception ? Que faire alors du don des danseurs, qui doivent supporter de front ces réactions parfois violentes ? Où se situent les limites et respect réciproques ? La question est délicate.

### *DURÉE PUBLIQUE, TEMPS COLLECTIF*

Il existe toujours un contrat entre les participants d'une œuvre collective. Mais qu'en est-il du public ? Est-ce à lui de réguler et apaiser sa *relation au plateau*, qui peut être donnée au départ comme trop subite, et de ce fait assez violente ? Quelle est sa place dans la constitution et la réalisation de cette œuvre collective ? Est-ce une place que la compagnie se doit de lui attribuer ou lui suggérer de s'en emparer ? Il semble effectivement que les spectateurs aient eux aussi un « travail » à fournir, ou un rôle à jouer pendant la représentation. Il est également de leur responsabilité de faire en sorte de rendre possible le partage d'autre chose que la présence du temps, et le partage de ce temps collectif, ou au contraire de s'y opposer. Les spectateurs un par un doivent prendre part à l'ensemble, participer à sa constitution ici et maintenant, pour qu'un circuit de sens soit mis en place. Et cette connexion se joue bien entre le point de départ du

mouvement (le plateau d'où le danseur « lance » un mouvement) et sa destination (les spectateurs). Ce point de départ chez le danseur est invisible, car il a commencé bien avant la représentation, et cette destination est invisible aussi car elle s'étend chez le spectateur bien au-delà du temps du spectacle.

J'ai le sentiment qu'une forme de communauté est possible, et la preuve, avec cette pièce, avec cette compagnie. Cependant je ne me base que sur mon propre ressenti. Puis-je l'élargir au « public » ? En sachant que le public est toujours une hétérogénéité, que la fusion des spectateurs n'est pas possible, ni souhaitable.

On a clairement l'impression pendant le spectacle qu'on nous *tient compagnie*. *vsprs* parle bien à chacun, mais à chacun ensemble.

## 9. Mutisme–Mémoire–Mots

### *AVANT LE MÉMOIRE,*

Vision romantique de l'art où le sentiment ne pouvait que prédominer la raison.

Habitude de naviguer à vue, avec comme un « acquis » de sensibilité. Être « une fille sensible » qui ne croit qu'à ses émotions brutes, et pas beaucoup au langage.

Refus du cerveau de poursuivre la conversation, comme si on avait coupé le conduit d'arrivée des pensées.

Choix du silence, plutôt que de dire des choses faibles et s'embrouiller encore plus.

Mutisme parfois face à une conversation, un sujet de discussion qui met dans un vertige d'hypothétiques arguments, de millions de positions défendables.

Paralysie douce venant avec la peur de l'insavoir et la neutralité.

Abandon tranquille au vertige de l'information.

### *APRÈS LE MÉMOIRE,*

Réaliser que parfois le silence est terne, et que c'est la parole qui est vivante.

Mettre des mots pour préciser sa pensée, pour la formuler et la communiquer aux autres, en vue de l'échange et du dialogue.

Ne pas seulement nommer les choses, mais les traduire en les poétisant, pour qu'elles soient communicables et que les émotions soient partageables.

La parole n'est pas faite pour parler à un autre moi même. Elle affirme au contraire l'altérité, la séparation entre nous. Elle est ajustement, mise en mots qui exige qu'on emploie ceux-ci pour se faire comprendre de ceux qu'on ne connaît pas et de leur singularité.

*Le partage du sol amène au partage du regard.*





*« Ce qui nous est offert, c'est que la communauté arrive, ou plutôt c'est qu'il nous arrive quelque chose en commun, une parole, une écriture..., nous partagent »*

Jean-Luc Nancy, *La communauté affrontée*





## BIBLIOGRAPHIE

- Le normal et le pathologique*, Georges CanghUILLEM PUF, 1966
- L'intrus*, Jean-Luc Nancy, Galilée, 2000
- La communauté affrontée*, Jean-Luc Nancy, Galilée 2001
- Allitérations, conversations sur la danse*, Jean-Luc Nancy et Mathilde Monnier, avec la participation de Claire Denis, Galilée, 2005
- Etre ensemble, figures de la communauté rêvée ou averée*, Ouvrage collectif sous la direction de Claire Rousier, éditions Centre National de la danse, 2003
- Entretenir*, Boris Charmatz et Isabelle Launay, Centre national de la danse, les presses du réel, 2003
- Etrangers à nous-mêmes*, Julia Kristeva, éditions Folio essais, 1991
- Art et anarchie*, Edgar Wind, Gallimard, bibliothèque des sciences humaines, 1988
- Le théâtre des idées, 50 penseurs pour comprendre le 21ème siècle*, ouvrage dirigé par Nicolas Truong avec le festival d'Avignon, Flammarion, 2008
- Le théâtre post-dramatique*, Hans-Thies Lehmann, L'Arche, 2002
- Le théâtre, la passion, le peuple*, Bernard Stiegler, Jean-Christophe Bailly, Denis Guénoun, Les Solitaires Intempestifs, 2006
- Voir ensemble*, autour de Jean-Toussaint Desanti, douze voix rassemblées par Marie-José Mondzain, Gallimard, 2003
- Parachute n°100, *l'Idée de communauté*, éditions Parachutes, 2000

*De l'implication des corps*, entretien entre Geisha Fontaine et Annabelle Bonnery, propos recueillis par Angela Conquet, Mouvement n°50, 2009

*Le maître ignorant*, Jacques Rancière, collection 10/18, Fayard, 1987

*Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière La fabrique éditions, 2008

### FILMOGRAPHIE

*Vers Nancy*, Claire Denis 2002, diffusé à l'atelier durant l'atelier de rencontre de l'ENSAD le 3 avril 2008

*La pyramide humaine*, Jean Rouch, Le geste cinématographique, éditions Montparnasse 1961

### ÉMISSIONS ET CONFÉRENCES

*Politique de l'imagination, une rencontre avec Georges Didi-Huberman*, émission de François Noudelmann, Les vendredis de la philosophie, France Culture, 20 mars 2009

*Edouard Glissant, philosophe de la relation*, émission de François Noudelmann, Les vendredis de la philosophie, France Culture, 10 avril 2009

*Quand les images prennent position*, conférence de Georges Didi-Huberman interrogé par Marianne Alphant et Roger Rotmann, au centre Georges Pompidou, 6 mai 2009

# Entretien avec Alain Platel au théâtre KVS, Bruxelles, samedi 10 janvier 2009

« *CEUX QUI AIMENT  
BOUGER.* »

*Comment le collectif familiale est-il  
devenu un collectif de danseurs ?*

C'est une chose qui s'est faite petit à petit. Parce que c'est vrai qu'on a commencé avec des amis et mêmes des membres de ma famille. Mais même au début il y avait des gens qui faisaient de la danse ou du théâtre, peut-être pas à haut niveau, mais quand même des gens qui avaient une certaine ambition. Mais c'était la minorité, vraiment une ou deux personnes comme ça dans le collectif. C'est seulement au moment où j'ai décidé de me concentrer sur le travail de metteur en scène que j'ai fait des projets qui m'ont permis d'inviter des professionnels. Mais au début c'était quand même encore toujours mêlé, il y avait les deux. J'ai gardé cette idée quand j'ai travaillé avec Arne Sierens, le travail de théâtre avec des enfants. En même temps j'avais mon parcours aux Ballets C. de la B. , où de plus en plus de professionnels entraient dans le collectif. Donc c'est une chose qui s'est faite pendant une période de presque dix ans, petit à petit, jusqu'à maintenant où je constate que ce ne sont que des professionnels.

*Est-ce que le spectateur réagit ou s'identifie différemment lorsqu'il regarde des danseurs ou des amateurs ?*

Il y a deux types de public. Il y a le public, je dirais « normal », où les gens sont de vrais amateurs qui viennent voir des spectacles parce qu'ils en ont envie. Et puis il y a le milieu des professionnels, des critiques etc. qui suit ce travail d'une manière différente. Et c'est vrai que dans ce milieu là, le deuxième milieu, il y a beaucoup plus de comparaisons entre le travail que je faisais au début avec des groupes mélangés, et le travail que je fais maintenant avec des professionnels. Cela ne me dérange pas. J'ai l'impression que c'est plutôt leur problème que le mien. Le public ne réagit pas différemment, c'est après qu'ils font une réflexion sur la caste, mais il ne garde pas cette différence en tête.

*Il n'y a donc plus d'amateurs, mais des danseurs professionnels, il y a par contre une mixité des provenances de chacun : origine, pays, danse... La mixité des métiers trouve-t-elle une équivalence aujourd'hui dans la mixité de provenance de chacun ?*

L'idée de travailler avec un groupe mélangé, ça m'a toujours intrigué. Dans le travail avec Arne, c'était le contraste entre les enfants et les adultes qui m'intéressait. Aujourd'hui le fait de travailler avec des gens qui viennent d'un peu partout dans le monde, c'est aussi une réalité très simple. C'est à dire que lorsqu'on organise des auditions ici en Belgique, il y a des gens de partout dans le monde qui viennent, parce que c'est un endroit très populaire pour les danseurs. Et c'est plutôt après que j'ai fait cette réflexion sur le fait qu'on voit un certain mélange. Mais maintenant c'est devenu un choix. C'est à dire que je trouve très important de montrer ce mélange. Peut-être qu'au début, il y a 15 ans, quand je faisais des spectacles, j'étais beaucoup plus intrigué par cette chose autour de l'identité des danseurs : d'où ils venaient et ce qu'ils étaient, quelle genre d'identité s'était formée par leur provenance... Jusqu'à Wolf, j'étais assez intrigué par ça. Et maintenant ces questions là – d'où ils viennent c'est à dire le lieu, la culture, l'environnement politique etc. – m'intéresse moins. C'est plutôt ce qui peut lier tous ces gens là par une autre chose. Je crois que dans *vsprs* et *Pitié !* on voit encore que ce sont des gens qui viennent de partout, mais on le sens moins dans le contenu. Alors

que Wolf était explicite par exemple, sur ce sujet là.

## LE COLLECTIF

*Comment s'est constitué le collectif des Ballets C. de la B., (les chorégraphes) ?  
Qu'est-ce qui vous rapproche ?*

Christine, Koen et moi on est là depuis le début. Moi j'ai travaillé seul pendant 3 ou 4 ans. Ceux qui sont venus après étaient toujours liés à un projet, comme danseurs, et à un moment donné ils ont eut aussi l'ambition de faire leurs propres création. Et quand il y avait la possibilité de leur donner cet espace, on disait oui. Il n'y a pas une procédure pour rentrer. Et donc il y a eu par exemple Sidi Larbi Cherkaoui, et pleins d'autres qui n'ont fait qu'un projet, puis on monté leur propre compagnie. Je crois qu'il y avait quand même quelque chose qui nous liait, mais c'est difficile de savoir ce que c'était. Parfois c'était un goût, des idées. Parfois c'est des gens qui ont envie de passer par là.

*En dehors des Ballets C de la B , vous sentez-vous seul parfois dans votre démarche ?*

Non au contraire ce collectif aide à trouver un certain soutien. Sinon je crois que je serai un peu plus seul. De toute façon quand on crée il y a quand même des choses très fortes au niveau de la solitude. Même si vous êtes entouré de pleins de gens. Mais grâce au collectif, je me sens très soutenu ! Je travaille aussi en dehors de la

compagnie, mais dans ces cas là non je ne me sens pas seul ! Je pense par exemple à la pièce *Nine Fingers*<sup>7</sup> Là il y avait un truc très fort entre Benjamin, Fumiyo et moi, et c'est ça qui nous guidait. On savait très bien que ce n'était qu'un projet, ça c'était très clair. Et c'est d'ailleurs très intéressant de faire ce genre de « visite », ça inspire !

### FAMILLE ARTISTIQUE

*De quels artistes vous sentez-vous proche ? Vous identifiez-vous à une sorte de famille artistique, (pas forcément chorégraphique d'ailleurs) ? Quels sont les artistes qui vous inspirent ? Quel regard critique avez-vous sur la création chorégraphique aujourd'hui ?*

Je ne suis pas très au courant des courants. Je sais qu'il y a par exemple une danse qui est décrite comme une danse conceptuelle. Et puis il y a une autre danse, dans laquelle on nous compte. Je crois que dans mon travail je suis mon goût, personnel, et ce qui se passe entre moi et les danseurs avec qui je travaille. La comparaison se fait après, et même pas par moi. De nouveau c'est plutôt les critiques. Je ne sais pas si ça existe en France mais par exemple en Belgique il y a l'université « Sciences de théâtre ». Un endroit où l'on fait pleins de réflexions autour de ce sujet, la danse contemporaine. C'est

<sup>7</sup> collaboration entre Benjamin Verdonck, performer, Fumiyo Ikeda, danseuse chez Anne Teresa De Keersmaecker, et Alain Platel, basé sur *Beasts of No Nation*, de Uzodinma Iweala, auteur américain d'origine nigérienne qui raconte la guerre à travers les yeux d'un enfant soldat

pas un truc que je cherche à faire. Je crois que ce serait très mauvais quand on crée, de créer avec l'idée de s'opposer à quelque chose qui se passe dans ce milieu là. Et je trouverai très pauvre de ma part de le faire. Mais parfois je trouve que ce qu'on est en train de faire n'est pas forcément dans la mode, ou dans ce qui est actuel, au niveau du questionnement, ça je le constate aussi. Parfois je m'engage dans des discussions autour de ça, mais très peu, et en tout cas je n'ai pas d'ambition de changer quelque chose. C'est une chose dont je ne m'occupe pas.

### RENCONTRER

*Pensez-vous que la rencontre d'individus très différents soit un ingrédient nécessaire à la création (chorégraphique), ou est-ce un moyen parmi d'autres ?*

Pour moi c'est nécessaire, et à chaque projet ce contact là est toujours très bien préparé. Le contact est essentiel pour moi parce qu'il est lié à la façon dont je veux vivre ma vie. C'est à dire que mon travail est lié à des rencontres avec des gens qui me nourrissent. J'espère que c'est réciproque.

Mais cela ne veut pas dire que c'est LA manière dont les gens doivent travailler. Il y a encore des chorégraphes qui ont un langage physique très personnel et qui l'apprennent à leurs danseurs. Et c'est aussi valable. C'est un autre choix, qui ne serait jamais le mien, mais je comprends très bien qu'il y aient des gens qui soient dans une recherche dans ce sens là. Donc je trouve que le choix que j'ai fait est un

choix juste , mais seulement pour moi, et pas nécessairement pour d'autres.

*Pensez-vous qu'il faille en quelque sorte tuer, ou mettre de côté quelque chose en soi pour accéder à la création commune, abandonner ou sacrifier quelques réflexes individuels ?*

Absolument, ce ne sont que des compromis. Mais je ne crois pas que le compromis soit nécessairement un truc négatif. Je n'ai pas l'impression que pour arriver à ça on devient médiocre. Par contre j'ai l'impression que si on est capable d'accepter une idée venant de quelqu'un d'autre, ça peut être très nourrissant et amener beaucoup de relief. Je crois beaucoup aux compromis. Mais quand je vois les spectacles qu'on a fait, ce sont quand même des spectacles qui révèlent d'un choix très précis, qui ont une certaine identité. Donc je crois qu'on ne voit pas trop le compromis. Mais il faut faire pleins de sacrifices aussi, ça c'est sûr.

*Quel est exactement votre rôle dans la compagnie ?*

C'est très clair que je suis le metteur en scène, et eux sont les gens qui vont être sur scène. Donc c'est très clair que le matériel qui va être créé vient d'eux. Mais c'est quand même mis dans un contexte par moi, et à la fin c'est moi qui décide. Je ne veux pas que tu le vois de manière lourde et grave, parce que c'est quelque chose qui se passe assez naturellement. Mais dans le travail, les relations sont assez définies. Je crois que au début je n'avais pas

d'ambition d'être un metteur en scène, c'était un collectif, donc tout le monde décidait de tout. Et peu à peu, j'ai compris que qu'il était nécessaire qu'il y ait quand même quelqu'un qui guide. Et cette position, petit à petit j'ai appris comment elle fonctionnait avec moi. Parce que j'avais horreur d'être le boss ou le chef, je me sentais très mal avec ça. Mais j'ai compris progressivement que ça n'était pas nécessairement un rôle qui a à voir avec la violence ou avec un pouvoir. Le dialogue je l'adore, le compromis je l'adore, et tout ça ce sont des choses que je reconnais de plus en plus. Je sens aussi quand il y a une très grande confiance. Bien sûr, il y a une partie que les danseurs vont garder pour eux, mais il y a aussi une grande partie qu'ils ont envie de partager. Mais je ne vais pas insister non plus sur le fait qu'ils doivent donner tout, non ça n'est pas nécessaire.

## ORGANIGRAMME

*Comment gérez-vous les rapports de force qui peuvent exister pendant la création. Comment faire en sorte que chacun trouve sa place ?*

Ça c'est tout ce que j'ai appris quand j'étudiais la pédagogie et la psychologie ! J'ai eu des cours de dynamiques de groupes et pleins de cours de psychologie. Ça aide en tout cas à comprendre comment l'être humain fonctionne. Mais il y a aussi une grande partie qui s'apprend avec l'expérience. Il y a parfois les mêmes problèmes qui émergent dans un processus de travail comme celui-là. Comme c'est

une création, c'est à dire qu'il y a très peu d'informations avec lesquelles on commence, et que je dépends très fort de ce que les gens vont me donner, il y a différentes manières, liées à différentes personnalités. Tout dépend à chaque fois de la manière dont ils vont apporter des informations et travailler. J'ai appris beaucoup par cette expérience là. Et même s'il y a encore toujours des surprises, j'ai commencé à le gérer avec beaucoup plus de calme qu'avant. Et le calme ça aide ! Et la confiance aussi ! Je crois que si je travaille une chose, c'est comment installer une atmosphère de confiance, où les gens se sentent en protection. Bien sûr très souvent, ils révèlent des choses très personnelles, et la façon dont ces choses sont perçues par les autres peut amener des conflits, ou en tout cas des réactions et différents points de vue. Quand il y a une confiance, ils savent qu'ils peuvent faire des erreurs, comme moi j'avoue aussi quand je fais des erreurs. Et donc ça va, en général ! Mais oui, les cours de psychologie, ça a aidé ! Je me rappelle avoir été invité à voir des spectacles dans une école de metteur en scène ici à Bruxelles, et c'est une des choses dont j'ai parlé avec les profs, j'ai dit « mais pourquoi les metteurs en scène n'ont pas de cours de psychologie, ou de dynamique de groupe ? » Je crois qu'un metteur en scène doit connaître comment fonctionne un groupe, qu'est-ce qui peut se passer entre les gens, et comment gérer ce genre de problèmes. Je crois que c'est nécessaire.

### *CHEF D'ORCHESTRE ?*

*Quelle est votre place dans ce groupe ?  
Le « pêcheur », le chef d'orchestre, celui qui a du recul ?*

Je crois que j'ai des fonctions très différentes et qui changent pendant le parcours, le processus. Au début la chose que je fais le plus, c'est ranger le studio, le nettoyer, mettre le café en route, faire la vaisselle, arranger les choses pour qu'il y ait un certain confort dans lequel la Compagnie peut fonctionner. Pour éviter que l'atmosphère soit toujours irritante, avec des gens qui disent : « range tes affaires » et « c'est à toi maintenant de faire du café »... Donc je prends maintenant cette responsabilité, comme ça les gens sont libres pour vraiment se concentrer sur le travail. Après je suis oui, un pêcheur, il y a des moments où je me sens un peu le curé, le psychologue, le chauffeur... ! Et je crois qu'à la fin je me sens un peu comme un chef d'orchestre, à rassembler toutes les voix, les mettre dans la bonne composition, et être vigilant à ce que chacun soit toujours capable de défendre ce qu'on est en train de faire. C'est peut-être ça le plus important pour moi.

Tout à l'heure on avait une évaluation, et il y a une des danseuses qui était très affectée par les retours qu'elle a eu des très bons amis, qui n'aimaient pas le spectacle. Ce genre de choses peut faire douter les gens. Ils se disent : « Mais qu'est-ce qu'on est en train de faire ? » Et même si tu crois beaucoup au spectacle, et si à l'intérieur tu le vis avec intensité, ce genre de retour peut vraiment déstabiliser

les gens. Et moi aussi. Donc vérifier si les gens sont toujours capables de défendre leur travail, ça c'est très important. Et il ne s'agit pas de les convaincre, mais de chercher avec eux : Que se passe-t-il pour que tu te sentes déstabilisé, est-ce que tu penses vraiment que tu es en train de faire des choses qui ne sont pas justes, ou pas bien...? Pendant le processus de création, on fait des choix, on sélectionne le matériel chorégraphique, et donc pour moi c'est très important que les gens qui présente ce matériel puissent le défendre.

Quand tu es là dans le studio, tu vois pleins de choses. On a construit des scènes autour d'éléments que j'ai vu dans un petit coin. Quelqu'un qui faisait un mouvement, même sans vouloir le montrer, un geste que je trouvais intrigant. Il y a une scène dans *pitié !* qui est construite autour d'un exercice que j'ai vu faire par un des danseurs, pour s'échauffer. C'était donc quelque chose qu'il faisait tous les jours. Un élément qui m'intriguait là dedans et que je lui ai demandé de développer, avec d'autres gens. Et c'est devenu une danse.

Pendant la répétition il y a des points de départs, comme la musique, les gens, des informations et quelques idées que je propose. Et puis il y a pleins de choses qui se passent au cours de ces premiers mois. Pleins d'improvisations aussi. Tout est possible pendant cette période là. Ce qui ne veut pas dire qu'on va tout essayer. Mais tout est possible. Il y a des gens qui essaient pleins de choses, d'autres qui se concentrent très vite sur une

chose. Et moi je suis un peu celui qui rassemble tout ce qui m'intéresse, dans un grand sac de poubelle, et puis je redonne cette information aux danseurs, pour vérifier si la fascination que j'ai pour certains mouvements est partagée. Très souvent quand il y a quelque chose que je trouve intrigant, qui se passe pendant les répétitions, je demande aux gens de refaire. Et si ça a le même effet, c'est un bon signe. Et si après trois fois l'effet est encore très fort, très souvent ça va entrer dans la pièce.

## MUSIQUE

*Comment se passe le travail avec les musiciens ?*

Avec *pitié!* et *vsprs* c'est une collaboration avec Fabrizio, qui est très particulière. Elle est très intense et très forte. Il vient presque habiter à Gent<sup>8</sup>. Il est là très souvent pendant les répétitions, et pour *vsprs* et *pitié !* il avait déjà créé certaines musiques, qu'on a utilisées pour les répétitions, et qu'il a ensuite développé en regardant ce qu'on faisait dans le studio.

Dans d'autres pièces comme *Wolf* par exemple, on a fait un choix des musiques qu'on voulait utiliser, et là le chef d'orchestre l'a juste appris à ces musiciens, il y a très peu de choses qui ont changé.

<sup>8</sup> le Vooruit à Gent, (Flandres) est le théâtre et lieu de résidence et de création de la Compagnie.

## MÉTHODE ?

*Avez-vous une « méthode » pour provoquer une émulation et une attention aigüe des danseurs les uns aux autres ?*

Pendant les deux premiers mois, je suis celui qui organise les journées, de manière très rigide. Je trouve que c'est très important que les gens restent dans une certaine alerte pendant un très long temps. Donc c'est très important d'avoir une grande variation dans la routine, pour éviter que les gens ne s'ennuient, ou restent autour d'un même sujet. Alors j'organise des événements, des discussions, on regarde des films... C'est très animé en fait ! Et dès qu'on commence à trouver du matériel chorégraphique, ça évolue. On peut par exemple décider d'insister sur un certain matériel, et travailler très longtemps autour d'un tout petit thème. Mais au début c'est très varié. C'est comme un camp de scouts je trouve ! Beaucoup d'animations ! J'organise semaine par semaine. Donc je ne fais pas un emploi du temps trop précis par semaine. Je reste ouvert chaque jour s'il faut changer ce que j'avais envie de faire à cause de certaines choses qui se sont passées dans les répétitions. Donc au début c'est très flexible, et à la fois organisé. Je n'arrive jamais au début d'une journée avec la question « Alors qu'est-ce qu'on va faire ? », ça jamais.

## ORGANISATION, CONSTRUCTION SCÉNIQUE

*Pourquoi travaillez-vous autant la périphérie, en installant cette simultanéité des événements où chaque personnage continue sa vie propre tout au long du spectacle ?*

Avant cette idée d'avoir beaucoup de gens sur scène, et que chacun ait son « moment de gloire » était très lisible et très visible. Tandis que c'est maintenant, c'est beaucoup plus flou. Même si chacun, parce qu'on le dit comme ça, aura encore son « solo », c'est moins visible. Parfois le solo est presque caché dans le contexte de ce que les autres font. C'est quelque chose que j'aime. J'aime bien regarder pleins de choses en même temps et fluctuer avec mon regard, capter des choses ou pas, sentir pleins de choses en même temps etc. En même temps, j'essaie de construire la pièce de façon à ce que le spectateur soit quand même guidé. Qu'il puisse suivre le parcours qu'on a dessiné. J'aime bien que toute l'équipe qui est sur scène reste dans le jeu, pour qu'on puisse voir comment ça évolue pour chacun. Quand il y a quelqu'un qui sort du plateau, j'ai toujours l'impression que c'est pour aller vraiment dans les coulisses, dans les loges, pour aller aux toilettes, ou quelque chose comme ça. Et donc qu'il n'est plus dans le vif du sujet. Être témoin, je crois que pour les danseurs aussi, ça aide à développer quelque chose, dès le début, jusqu'à la fin.

## INTERPRÈTE ET PASSEUR

*Qu'y a-t-il derrière ce « recyclage du mouvement », où les gestes chorégraphiques sont inventés par un danseur puis transmis et récupérés par les autres ?*

Il y a une pièce qui a été cruciale pour ça, c'était *Bonjour Madame*. C'était la première fois que je travaillais uniquement avec des professionnels, tous des hommes, et ils venaient tous de formations de danses très différentes. J'avais donc un problème. Je voyais que chacun avait une façon de bouger vraiment très différente. Pour faire connaissance, j'avais installé un exercice, un jeu, où je demandais à chacun d'inventer des petites phrases de danse autour de certains thèmes. Je voyais que chacun restait très près de ce qu'il connaissait et de son vocabulaire. Mais quand je demandais d'apprendre cette phrase à quelqu'un d'autre, déjà je voyais une petite variation. Et si après je demandais à l'autre personne de retravailler à sa manière cette phrase qu'il avait apprise, ça devenait une phrase beaucoup plus floue. Pour donner un exemple très clair, il y avait dans le groupe un danseur classique de très haut niveau, et autre qui venait du hip-hop. Donc je demandais au danseur classique de composer une phrase et de l'apprendre à celui du hip-hop, le mieux possible pour qu'il la retravaille à son tour. Ça n'était pas une phrase que lui aurait trouvée, mais c'était du ballet classique dans le genre un peu hip-hop... Et à la fin tu as un style qu'on ne reconnaît plus. Je l'appelle la danse bâtarde !

## RELIGION/COMMUNAUTÉ

*Pourquoi évoquez-vous autant la religion dans vos spectacles, pensez-vous que ces cérémonies (don, distribution, partage, échange) constituent les seuls restes de communauté ?*

C'est vrai que je suis très souvent à la recherche de *ce qui nous lie* entre êtres humains. Avant *vsprs* je parlais du contexte politique et social des individus avec qui je travaillais. Maintenant j'ai pris un autre point de départ. C'est vrai que c'est une musique religieuse, mais j'espère que ce qu'on montre sur scène n'est pas un spectacle religieux. Mais si la religion veut dire comment les gens cherchent à voir un sens dans la vie, alors là je suis d'accord qu'on parle de la religion. Mais pas religion dans le terme stricte j'espère. Même si dans *vsprs* et *Pitié !* il y a des références à des images, des icônes, ou des rituels religieux, j'espère que ce ne sont pas des pièces religieuses ! Il y a une question que les gens posaient souvent aux danseurs : « Qu'est-ce que cela vous fait à vous de changer de sujet d'une pièce à l'autre ? » C'est à dire qu'avant on te demandait de travailler sur des questions autour de ton identité socio-politique (ex : pour la pièce *Wolfen* 2005), et maintenant tu dois partir d'idées religieuses... Qu'est-ce que ça change ? Il y a un des danseurs qui disait qu'il était beaucoup plus capable de s'exprimer politiquement qu'avant. Mais politiquement, dans un contexte plus large, qui parle davantage d'un état humain que d'une politique précise qui est liée à un drapeau et un hymne

national. Donc ça c'est une découverte assez agréable pour moi.

### ÉNERGIE POLITIQUE

*Devant vos pièces je ressens parfois des émotions proches de celles provoquées par des rassemblements comme des manifestations par exemple. Pensez-vous que l'on puisse rapprocher l'énergie créée par vos pièces d'une énergie politique collective, de foule ?*

C'est bizarre que tu fasses ce lien parce que je reconnais ce que tu dis. Et très souvent quand je vois la pièce, j'ai aussi ce sentiment. C'est comme des manifestations collectives qu'on voit dans la rue. Et par contre, même si je suis engagé politiquement dans certains sujets, ça n'est pas quelque chose que je fais. Je ne participe jamais à des manifestations dans la rue. Ça m'effraie de pouvoir être lié à des gens ou des organisations avec lesquelles je ne suis pas d'accord. Très concrètement il y a eu par exemple une manifestation autour de la situation à Gaza –et je suis très engagé dans ce débat– mais je ne participe pas, parce que je ne veux pas être lié à des organisations que je ne supporte pas. Parce que je suis sûr qu'il y aura plein de petites organisations extrémistes qui vont être là aussi. L'engagement politique pour moi doit se traduire au niveau individuel, par des actions pas forcément trop publiques, et par le spectacle.

### INTIMITÉ ET PUDEUR DANS LA CRÉATION COMMUNE

*Est-ce difficile d'arriver à la mise à nu, à l'intimité, qui est celle de la création ?*

Il y a un certain exhibitionnisme qui existe chez les danseurs. Mais je ne les encourage pas si je sens qu'ils entrent sur un terrain dangereux, trop fragile ou trop intime. Je les en écarte.

### QUEL PUBLIC ?

*Pensez-vous beaucoup au public, à son hétérogénéité ? Cela vous rend-il triste de ne pas parvenir à transmettre quelque chose à tous ?*

C'est le rôle des théâtres de faire venir les gens dans chacune des villes. Donc moi je ne m'en occupe pas. Pour une des représentations de *Tous des Indiens*, qui raconte l'histoire de deux familles très pauvres, on avait invité des gens du quartier, qui n'avaient pas l'habitude d'aller au théâtre, des milieux assez pauvres. Après le spectacle il y a eu une rencontre. Un des hommes m'a dit qu'à la vue du titre, il pensait voir une histoire qui parlait de cow-boys et d'indiens, et qu'il avait été très déçu. Donc là j'ai réalisé qu'il ne fallait pas forcer les choses à propos du public. Et aussi accepter l'idée que tout le monde n'a pas envie d'aller au théâtre. Et j'ai décidé que c'était plus intéressant de montrer une pièce comme celle-là plutôt à des riches.

## LIEU THÉÂTRAL

*Est-ce que le lieu théâtral a de l'importance pour vous ? Puisque tout à commencé dans votre salon, avec des amis., n'avez-vous pas envie de jouer dans des endroits plus intimes qu'un théâtre ?*

Non, j'aime bien l'idée de jouer dans un théâtre, car c'est un lieu clair dans le rapport du public à la scène. Et j'aime le fait de savoir qu'il y a eu beaucoup d'autres gens et d'autres spectacles qui sont passés là avant nous.



*Sous le texte...*

Journal  
du mémoire

## Question sur la trace

### Ce qui s'altère.

*vsprs* est une pièce chorégraphique, elle est par essence éphémère et vouée à disparaître. Mon document-source n'existe plus, je n'ai pu en garder que des restes : photos, musique, vidéos. La question se pose donc : de quelle nature est la trace de tout spectacle ? Les productions d'Alain Platel sont d'autant plus insaisissables que le chorégraphe n'a pas de « répertoire ». Ses pièces ne seront jamais reprises par les créateurs, et encore moins par une autre compagnie ou ballet, comme cela se fait par exemple pour les pièces de Maurice Béjart, Angelin Preljocaj, William Forsythe et bien d'autres. Nous sommes (et précisément nous n'y sommes plus !) face à œuvre qui échappe à toute reproductibilité. Je ne pourrai donc plus revoir cette pièce. Il y a eu une dernière représentation de *vsprs*, j'ai vu l'émotion des danseurs qui donnaient leur ultime séance. Vous qui me lisez n'avez peut-être jamais vue cette pièce, et n'aurez aucune chance de la voir. En revoyant le documentaire du spectacle, je m'énerve, j'essaye de m'accrocher aux sensations que les images devraient ou pourraient réveiller, mais tout me file entre les doigts. Je ne reconnais plus la pièce, elle me paraît usée, sans saveur, sur ce petit écran d'ordinateur si dépourvu de chair. A-t-on vraiment conscience de ce caractère fondamentalement éphémère lorsque l'on va voir un spectacle ? Comment bâtir un travail approfondi sur quelque chose qui n'a plus rien de concret ? Le questionnement sur la trace prend ici tout son sens, justement parce que cette émotion collective est précisément in-renouvelable par le support vidéo. La retransmission de ce spectacle qui, un temps, a lié les spectateurs les uns avec les autres dans la certitude qu'ils communiaient, laisse maintenant place à la sécheresse solitaire de la trace numérique. Cependant il me reste les curiosités et les appels d'air qu'a suscités la pièce. Il reste aussi l'envie de construire ce mémoire, pour parler de cette sensation de communion, passée mais appelée à se reproduire.

## Construire son mémoire

- Diversifier les approches du mémoire, sans pour autant s'éparpiller. Cela demande de se concentrer et parfois reprendre les choses à l'envers, d'une autre façon, en alternant réflexion, lecture, recherche et fabrication d'images...
- Prendre l'habitude de noter tout de suite et au fur et à mesure ses réactions face à un texte que l'on vient de lire.
- Prendre note du développement de la recherche, pour garder une conscience aigüe de ce que je suis en train de faire, comme pratique permanente du soupçon. La prise de notes aide ma prise de conscience. En tant qu'étudiante en 4ème année à l'Ensad et en tant qu'artiste en formation, j'ai du mal à voir le mémoire autrement que comme un « prétexte » permettant d'amener un temps étendu de réflexion, que je ne me donne pas tout au long de l'année. Je ne sais pas ce que doit être un mémoire mais je souhaite l'entendre de la façon suivante : une recherche intellectuelle intimement liée à ma propre création, dont le sujet sert d'élan vers les questions que me pose mon statut d'artiste en devenir. Même si cette recherche est orientée autour de l'œuvre de quelqu'un d'autre ; celle-ci m'apparaissant toutefois comme « horizon artistique ».
- Opérer une comparaison permettant de me positionner par rapport à cette création et à son processus : Comment je travaille ? Quelles équivalences de la danse à l'image, et d'une compagnie – sur scène –, à un collectif d'artistes – en atelier ?
- Documenter la formation du mémoire, en y insérant les doutes qui l'accompagnent.
- Garder des traces de ce cheminement. Si ce que je cherche, ce sont les mécanismes de la formation de l'œuvre, et en même temps la formation de l'artiste, alors cet itinéraire intérieur ne doit pas rester caché. Je souhaite me souvenir de toutes les étapes par lesquelles je suis passée, comme on peut garder ses croquis.

*vsprs* est l'objet de cristallisation, le prisme qui concentre et renvoie une multitude de sensations et de désirs, de perceptions, de fantasmes, d'imaginaires. Ce qui paralyse parfois mon écriture c'est que quelque chose m'embête : le fait de devoir dire des choses vraies. Pour faire ce mémoire il me semble qu'il faille que j'intègre un certain nombre de concepts théoriques. Le problème étant que je ne peux pas me lancer dans une étude trop approfondie de ces notions philosophiques. Il eut fallu que ces concepts soient acquis par avance, au fil de mes années d'études. Il y a une deuxième chose : je parle de la danse, que je connais très bien en tant que spectatrice, mais que je ne pratique pas vraiment. Il me semble parfois un peu difficile de « l'attaquer », comme je suis capable d'attaquer une feuille de papier, en en connaissant ses techniques et ses limites. Il y a évidemment des rapprochements à faire, de la danse au dessin...

- Travailler cette problématique par 3 types de réponses :
  1. la réponse documentée : les mots auteurs qui ont pointé ce qui m'intéresse, avec la justesse d'esprit et de ton qui leur est propre. Je nomme ces citations « *tremplins* », comme notes d'auteurs ayant lancées ma pensée, phrases qui m'ont donné de l'élan pour écrire.
  2. la réponse par la réflexion : le développement de ma pensée face à ce sujet et sa mise en relation avec ma propre pratique.
  3. la réponse par photographie : prélever des images de la réalité pour amener un champ de compréhension possible par des correspondances avec les images

### **Qui parle ?**

Le positionnement du « narrateur » est délicat : je suis une spectatrice qui regarde, mais en ayant tout le temps à l'esprit ma propre création. Et je ne peux m'empêcher de situer et d'articuler tout spectacle vu face à ma propre pratique.

Ces deux statuts, spectateur et praticien, se confondent en permanence. Il se peut que dans ce mémoire, le passage de l'un à l'autre (spectatrice/créatrice) soit parfois un peu un peu difficile à repérer...

Alternance continue de ces deux axes :

Parler pour la compagnie : le processus de création

Parler pour le spectateur : le processus de réception

### **Iconographie**

Il serait à mon avis malaisé de donner une réponse iconographique à ce mémoire, j'entends dans le sens d'une recherche sur ce qui a été fait par d'autres artistes autour de ce sujet la création collective. À quoi bon intégrer des photos qui ne pourraient se contenter que de donner une vague idée d'expériences ayant touché à cet être-ensemble ? Ce que j'essaie de montrer est que la vitalité d'une pièce se puise dans un certain rapport entre êtres humains. Et cela par la manière dont on vit et on crée *avec eux* (et non pas simplement *parmi eux*), dans la réalité. Montrer les œuvres d'autres artistes ne seraient qu'afficher la reproduction distancée de ce lien. Il me semble donc que les seules images qui puissent justifier leur présence dans ce mémoire soient celles issues de ma propre expérience. Mon propre témoignage face à une situation vécue comme expérience de l'être-ensemble.

### **« La Pyramide humaine »**

J'aimerais effectuer un rapprochement avec Jean Rouch qui réussit, dans le film qu'il a tourné à Abidjan, *La pyramide humaine*, à intervenir sur les rapports (au départ presque inexistant) entre jeunes africains et européens d'une même classe. En les faisant jouer, il arrive à un changement profond du regard des uns sur les autres. On assiste justement à la naissance de ce regard qui n'existait pas auparavant. Ceux qui vivaient côte à côte en salle de classe, dans une ignorance indolente, y sont maintenant ensemble, même si cela inclut des frictions et des jugements un peu rapides, il y a au moins maintenant un véritable dialogue, et une reconnaissance des étrangetés des uns et des autres.

### **expérience personnelle de la vie dite communautaire**

**1** • accoutumance à la vie en duo avec une cellule familiale réduite, sans frères ni sœurs, et rareté des expériences de réunions familiale avec centaines de cousins, et de tantes

**2** • expérience réduite de la vie en communauté : les colonies de vacances. Une projection soudaine dans un milieu et une vie en commun artificielle, brutale, blessante parfois. Cela peut être vécu comme un moment où l'on se sent plus seule encore, pourtant au milieu d'un groupe. On ressent trop fortement cette vie en commun qui devient pesante car obligatoire. On est là pour s'amuser, mais cela se transforme malheureusement en contrainte ! Il faut tenir jusqu'à la fin des vacances. On ressent particulièrement le groupe car on n'y est pas toujours admis, mais plutôt en périphérie. Est-ce différent parce qu'il s'agit d'enfants, et que nous avons alors l'obligation de respecter ce que nous imposent les adultes, des règles strictes et parfois injustes ? Une autorité que l'on a pas envie de subir, qui vient parfois s'ajouter à celle déjà présente dans certaines vies familiales. Cette expérience du collectif est éprouvante car elle n'est pas choisie, pas consentie, brutale. Mais on se sent quand même plus dégoûtée, moins apeurée, un peu « grandie » au contact des autres.

### **Participations à des expériences mêlant scène et collectif**

*Groupuscule* avec Philippe Quesne, 2007

*La Cène manquante* avec Herman Diephuis, 2007

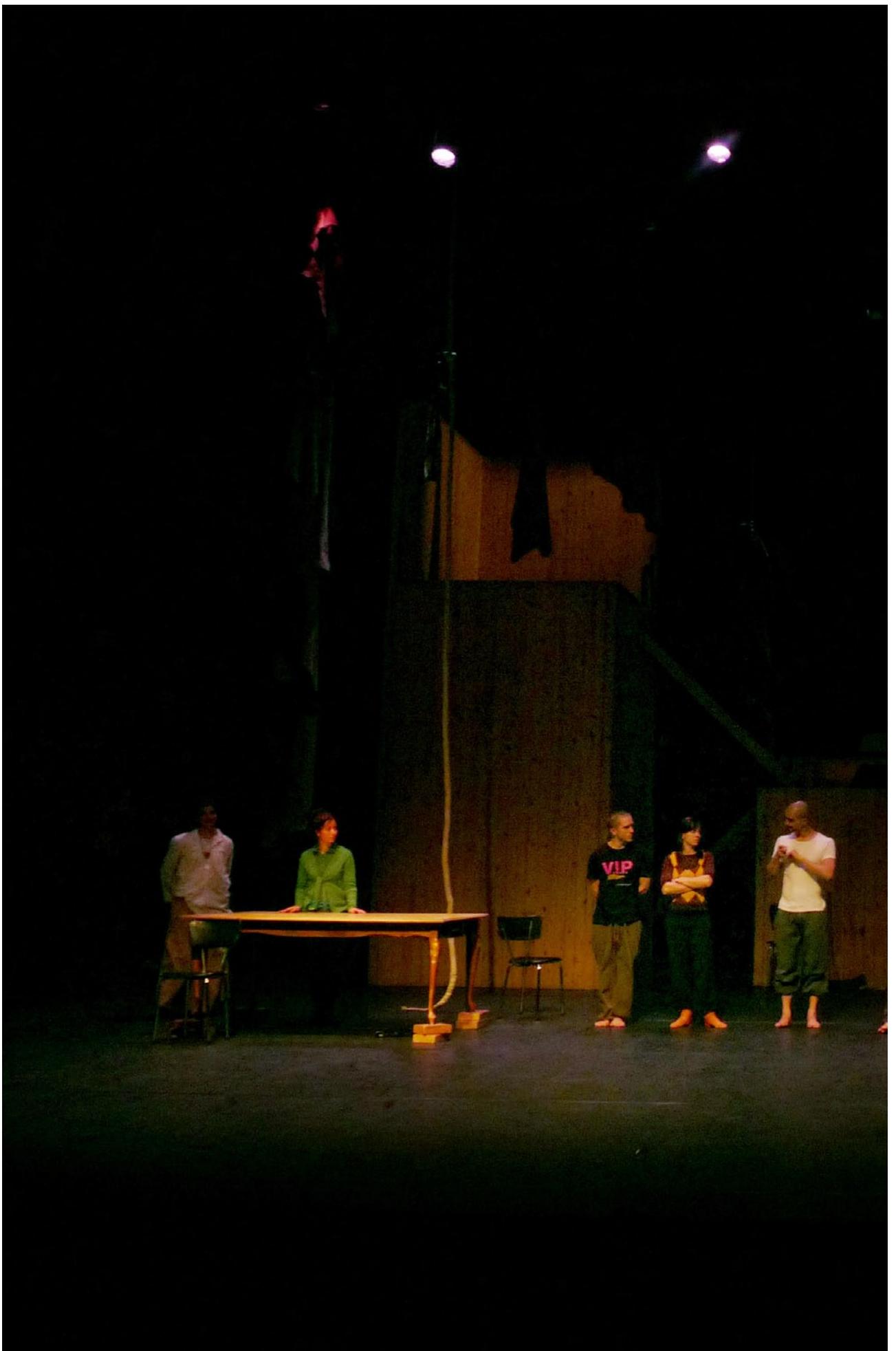
*40 espontáneos* avec La Ribot, 2004

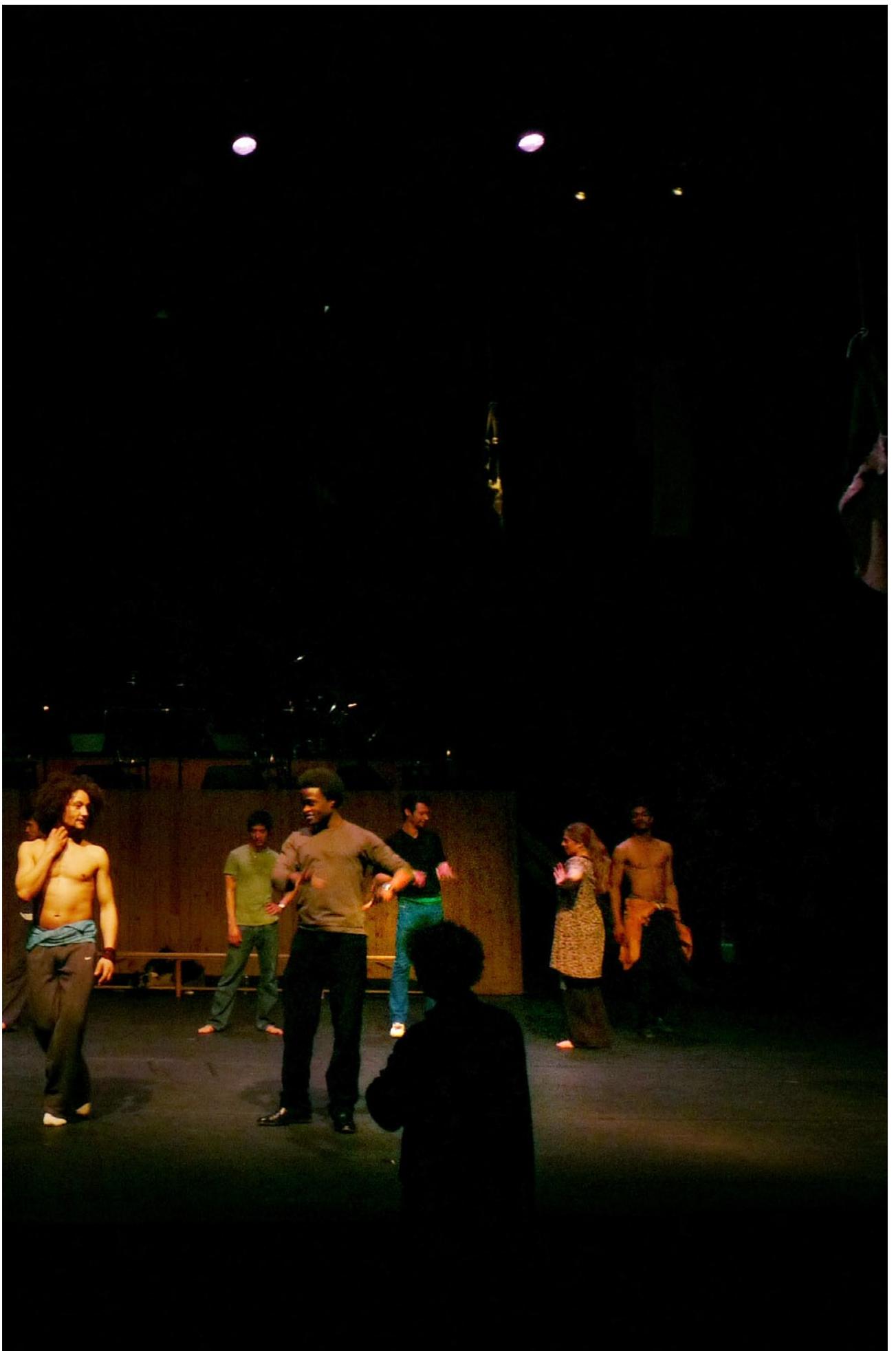
Je repense à l'expérience que j'ai eu de participations collectives sur scène. Les chorégraphes et metteurs en scène recherchaient des amateurs, l'information circulait par mail. On passait parfois une audition, ou bien on était « engagée » d'office. Il s'agissait en général de création (ou récréation) avec des répétitions resserrées sur une semaine, en journée ou en soirée. Pour ces trois expériences, le ou la chorégraphe avait à chaque fois une idée assez précise de la dramaturgie qu'elle ou il voulait installer. Les actions étaient généralement imposées, le

cadre était dès le départ assez précis, la part d'improvisation ténue. Nous avions une liberté plus au moins large de mouvement, en partie façonnés pour ou par notre peu d'expérience. C'était une liberté relative et dirigée. Cette situation est-elle plus difficile à « gérer » pour un metteur en scène, qui doit faire face à l'indiscipline, l'indocilité, la difficulté à se concentrer ? Parfois à la légèreté et au manque de sérieux. Nous ne sommes pas vraiment dans un rapport professionnel, les enjeux ne sont pas les mêmes. Il ne s'agit pas de gagner sa vie. Ce que nous avions à faire n'était jamais très difficile d'un point de vue technique. Sauf peut être avec La Ribot, où il fallait parfois pousser le corps à bout, notamment à l'occasion d'un rire interminable. Mais le contexte était un peu différent car là, nous étions payés ! Choisir de travailler avec des amateurs était-ce la recherche d'une fraîcheur, d'une spontanéité censée être inhérente à ceux qui ne « jouent » habituellement pas sur des scènes ? Notre présence injectait peut être un peu d'aléatoire. Nous devions souvent répéter les mêmes gestes ensemble, il y avait donc une certaine harmonie de mouvements, mais comme nous n'étions pas habitués à cette exactitude physique, l'unité « souffrait » de notre imperfection. Était-ce cela, la recherche de disparités, d'hétérogénéité, qui avait poussé ces metteurs en scène à choisir des amateurs ? Qu'est-ce qui change quand nous ne sommes pas des professionnels constitués en compagnie, qui plus est étrangers sans liens les uns aux autres et choisis aléatoirement ? Donne-t-on mieux l'idée du groupe lorsqu'il s'agit de gens de différents milieux – ça n'était pas vraiment le cas – ou métiers en tout cas ? De notre côté cela donne une expérience communautaire assez intense bien que fugace (la scène et le trac tissent des liens, certes fragiles, car après cette expérience sur scène et cette semaine passée ensemble, nous ne nous reverrons plus) et quand même très dirigée, donc un peu frustrante.



Répétition de la pièce *pitié!* des Ballets C. de la B.,  
mercredi 8 avril, Théâtre d'Orléans

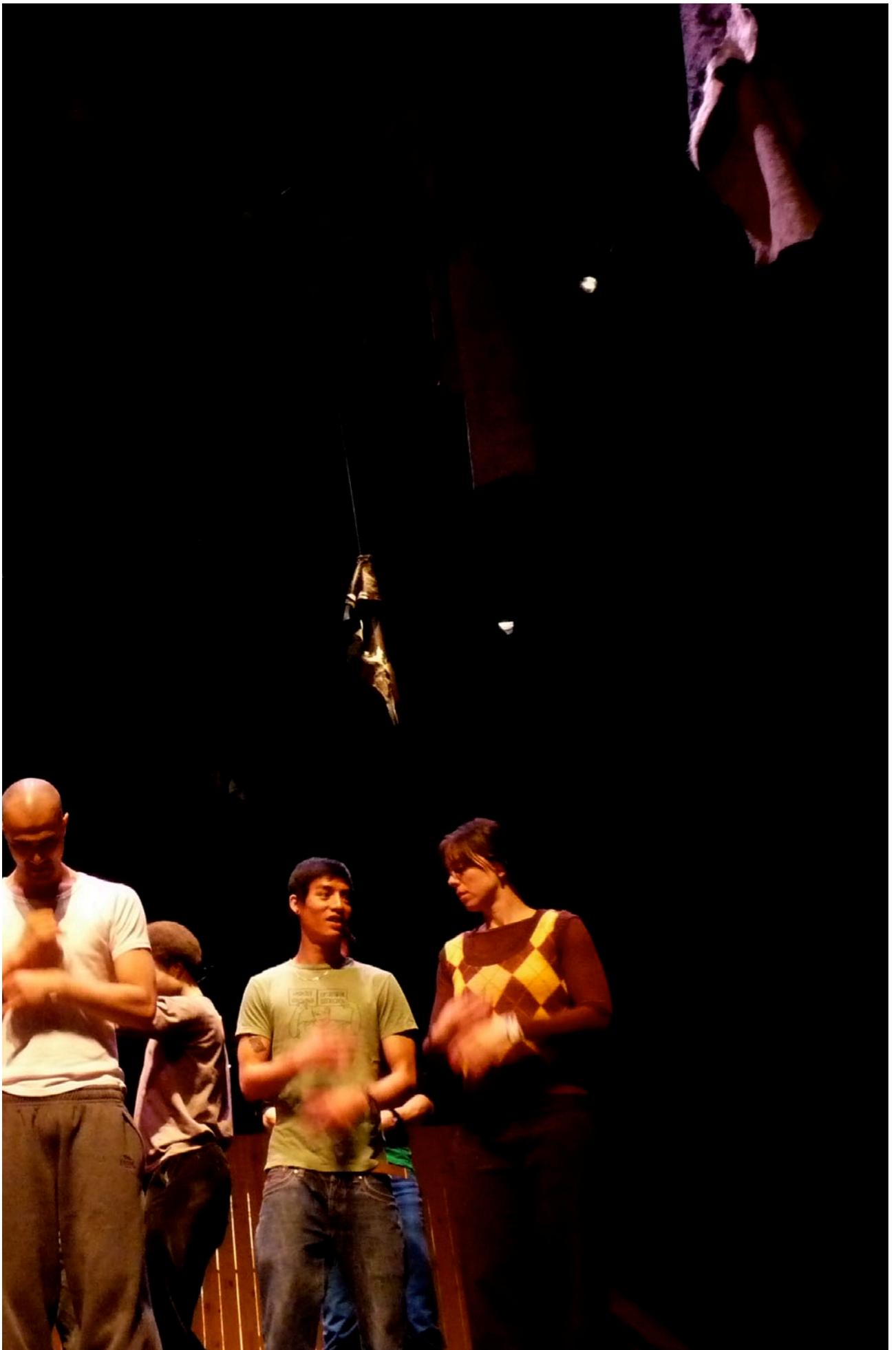




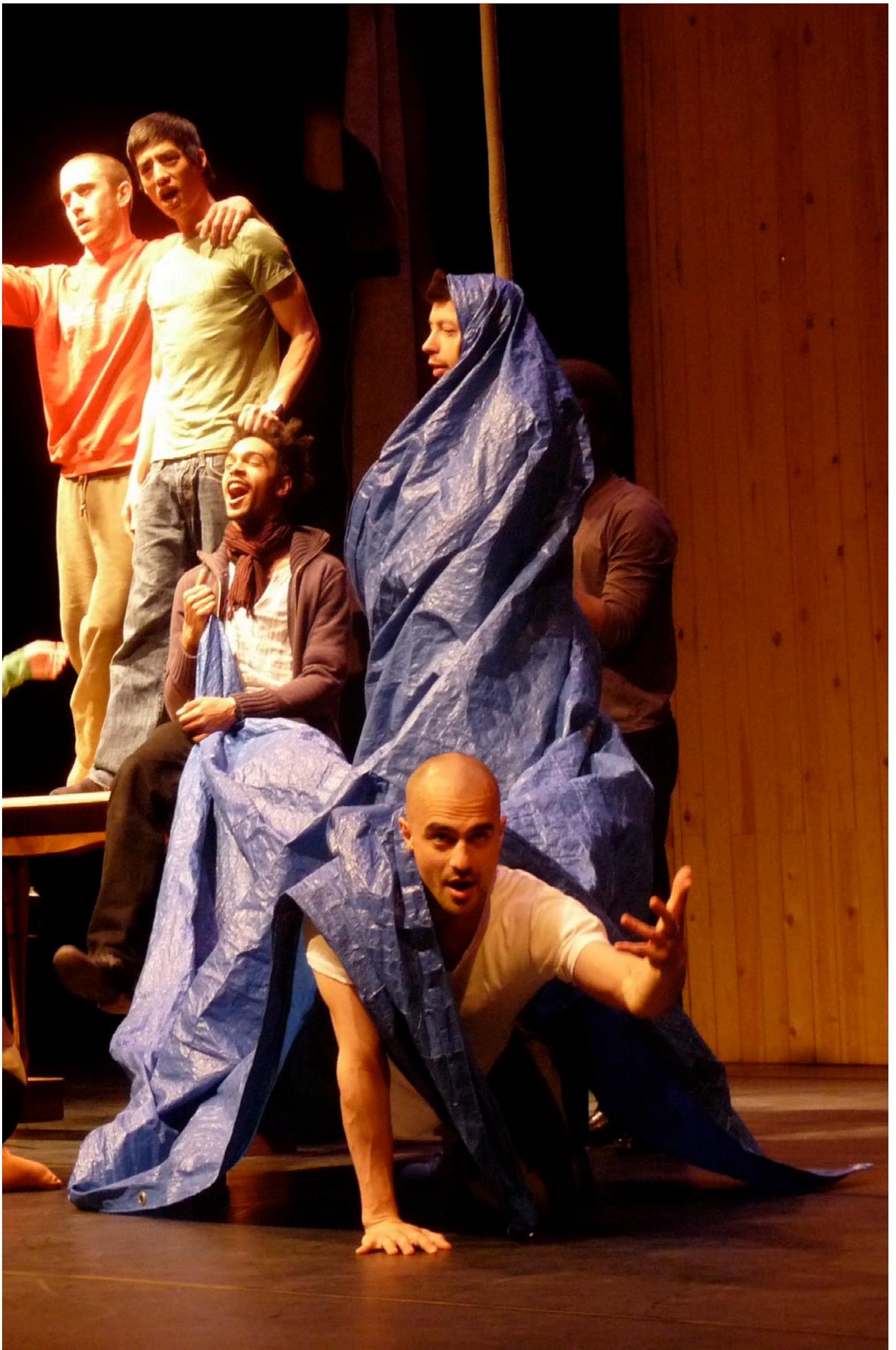




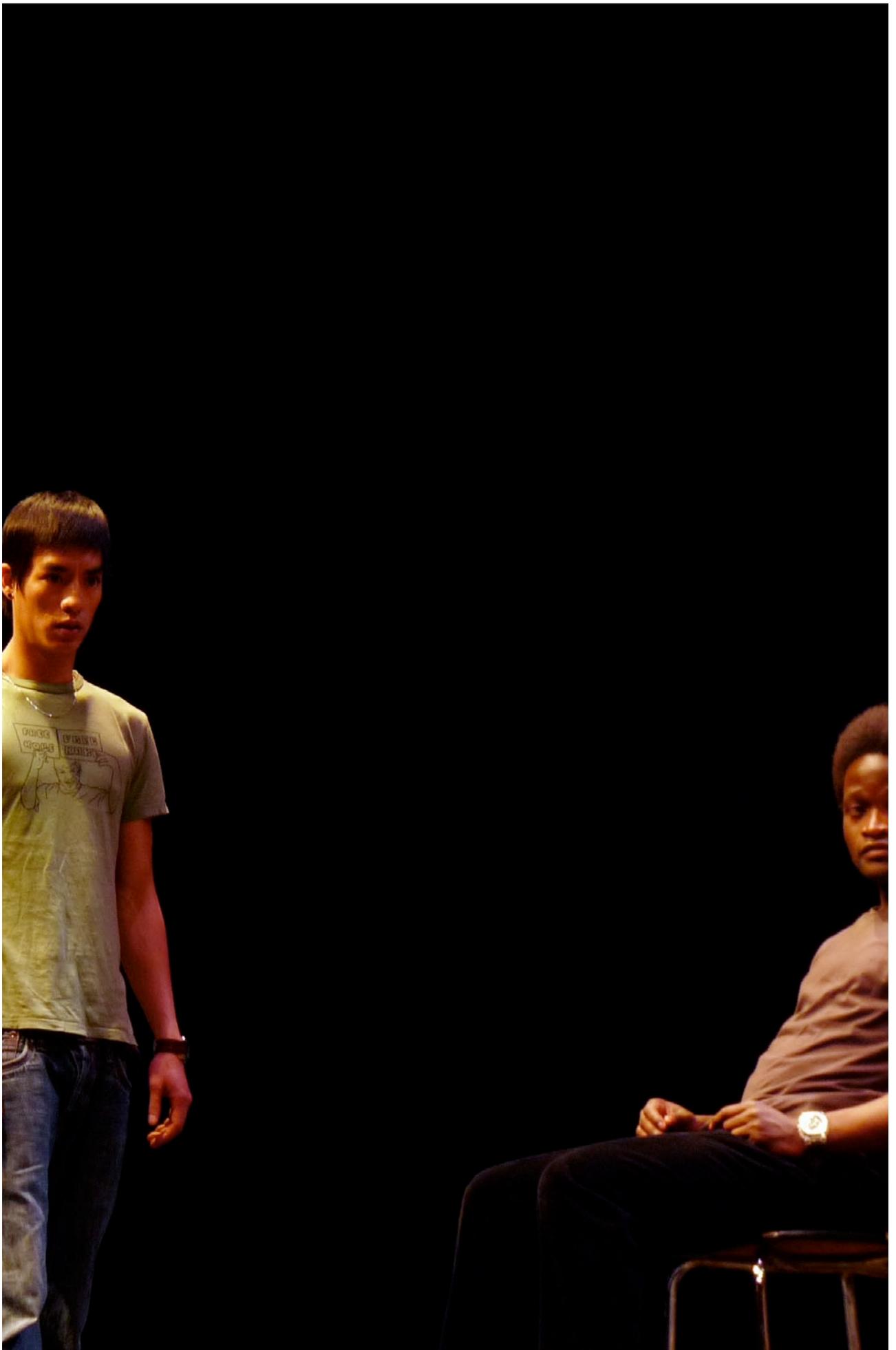




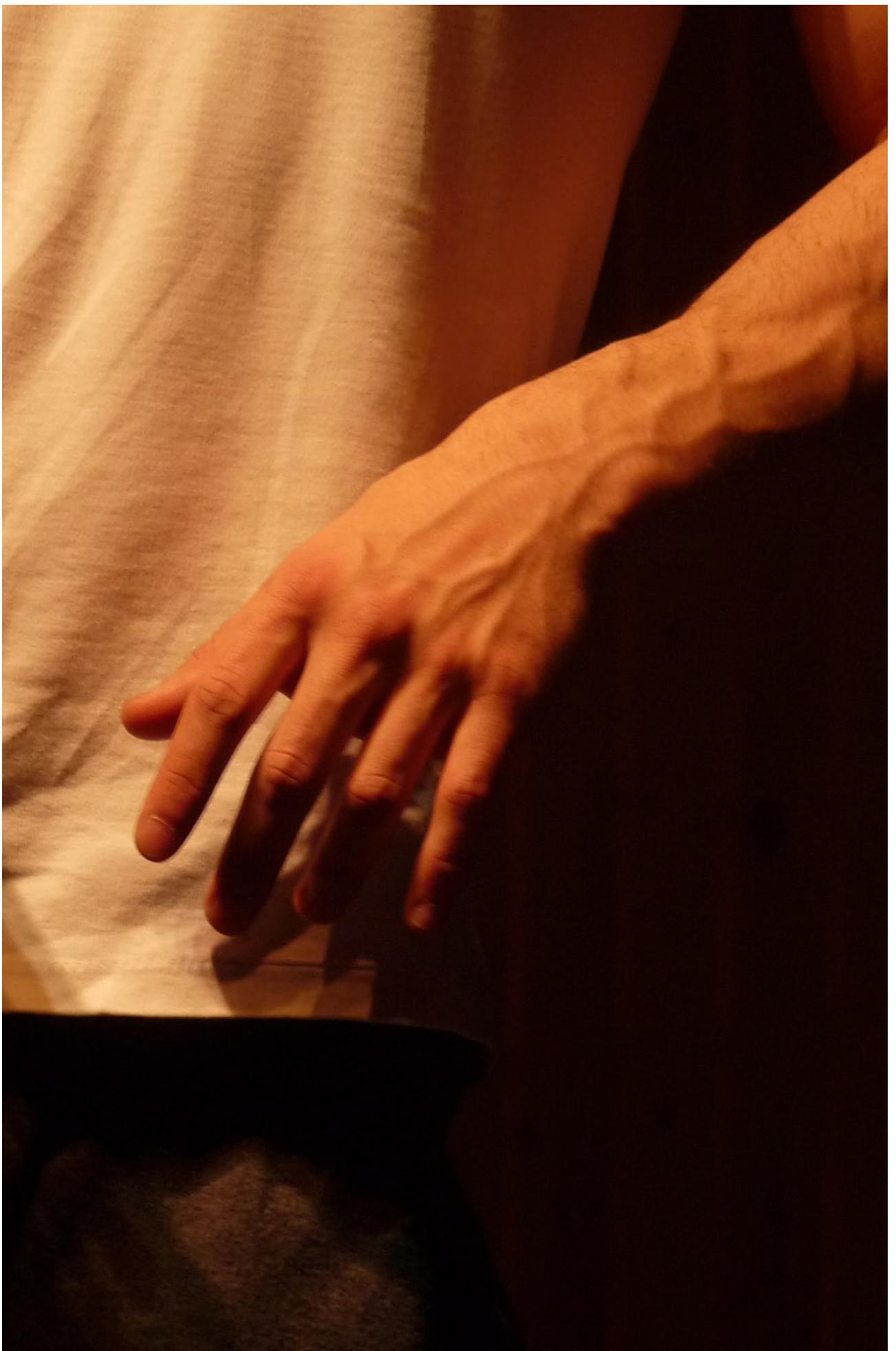


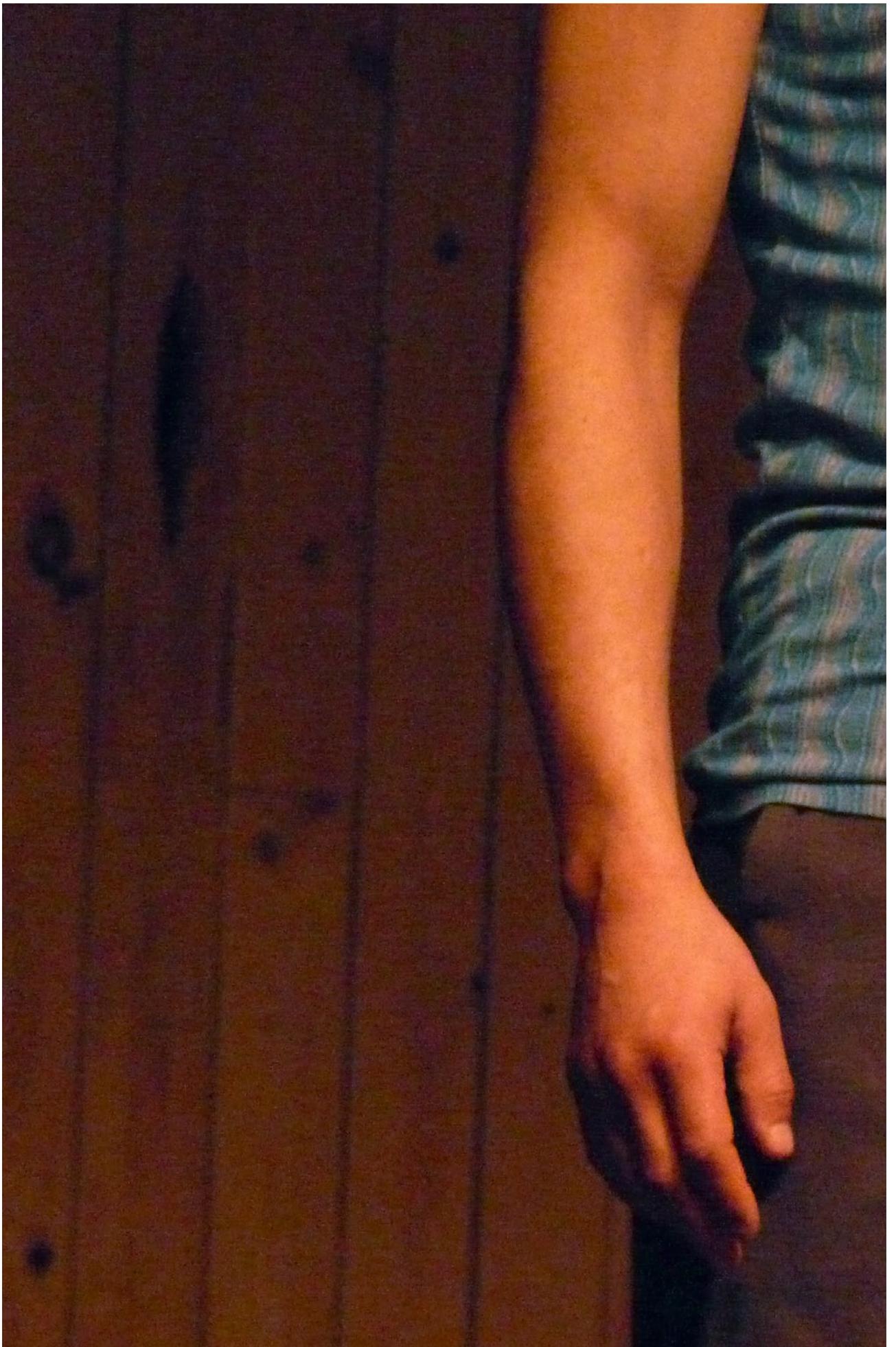


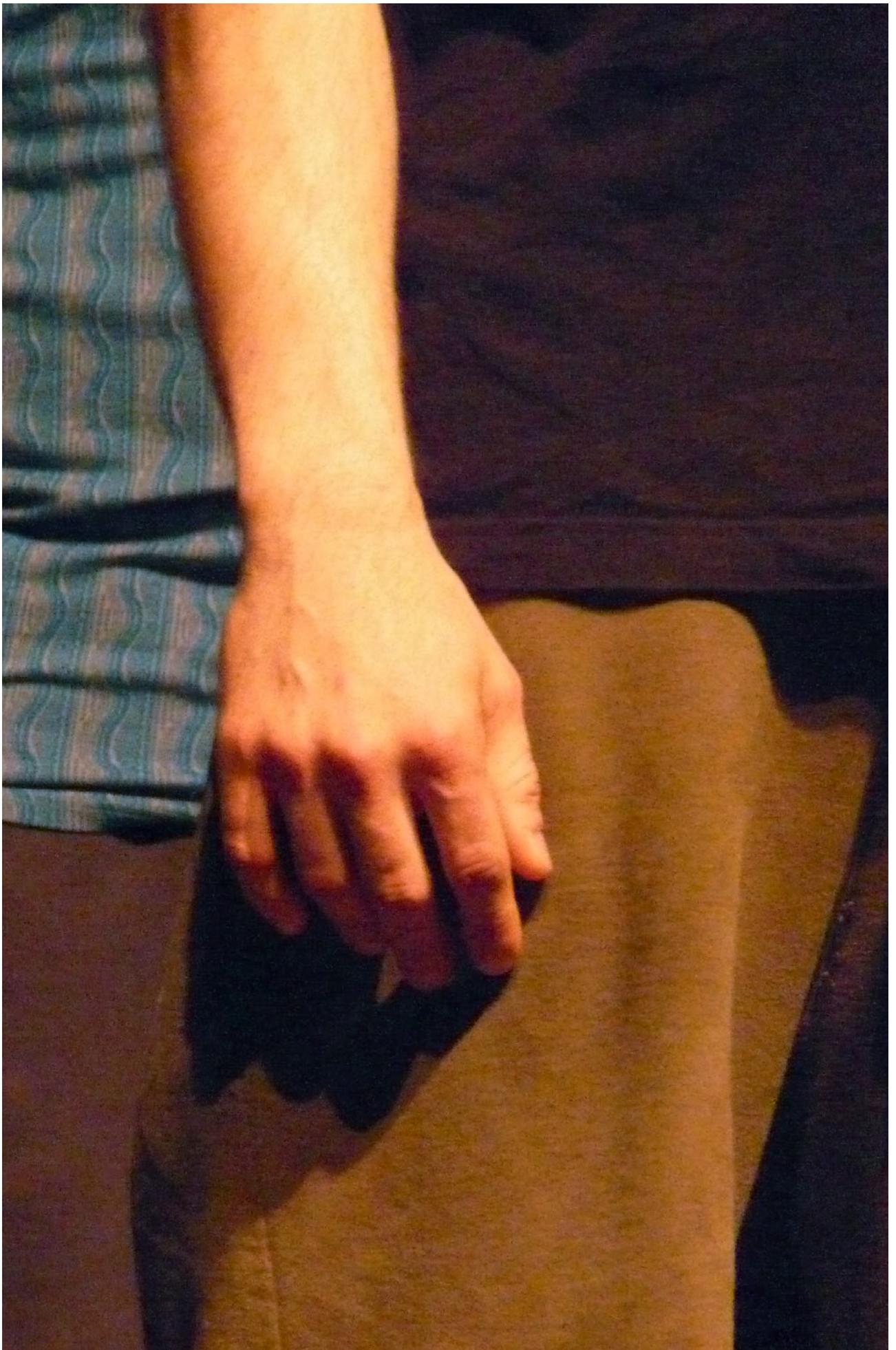


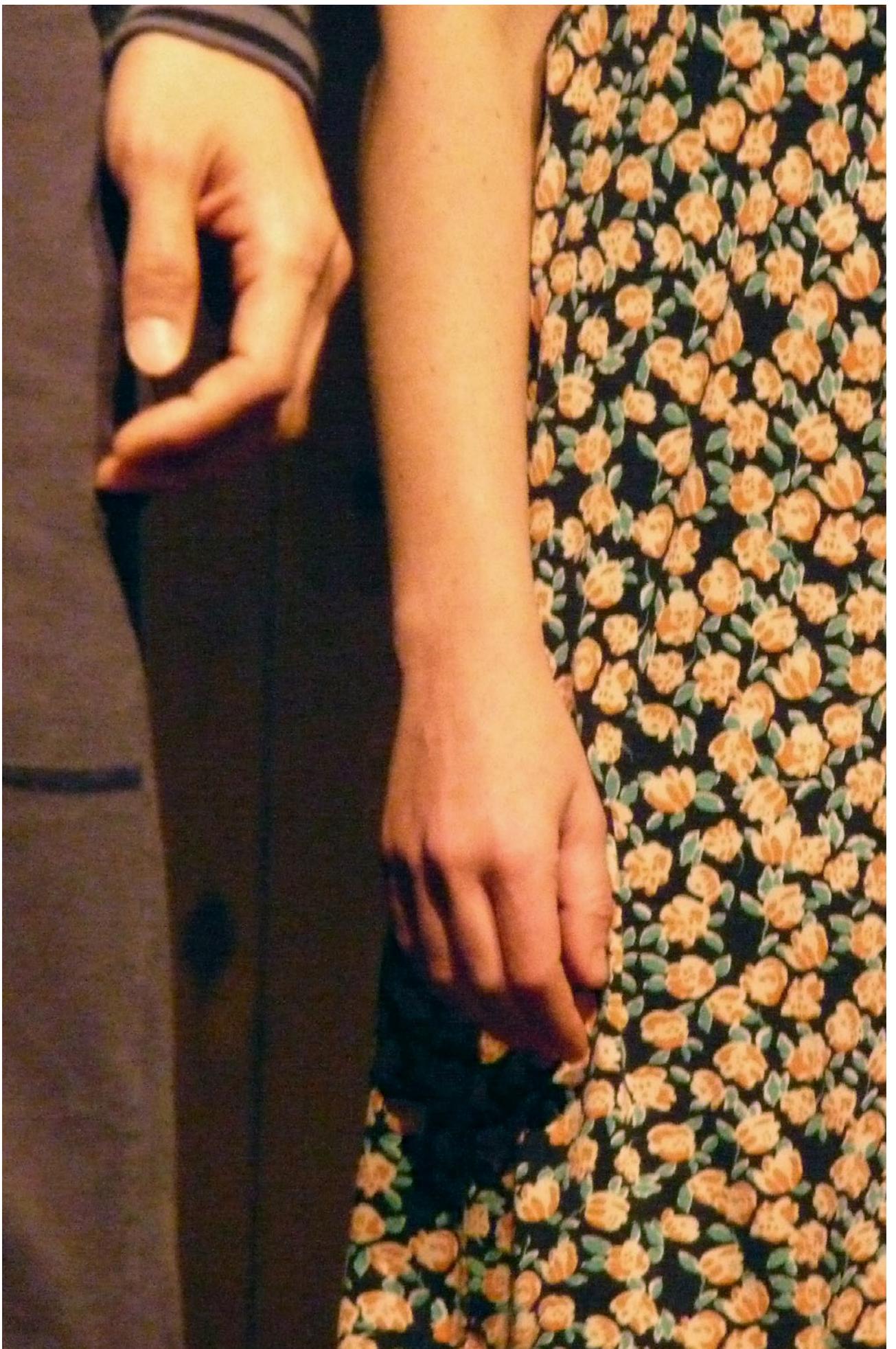


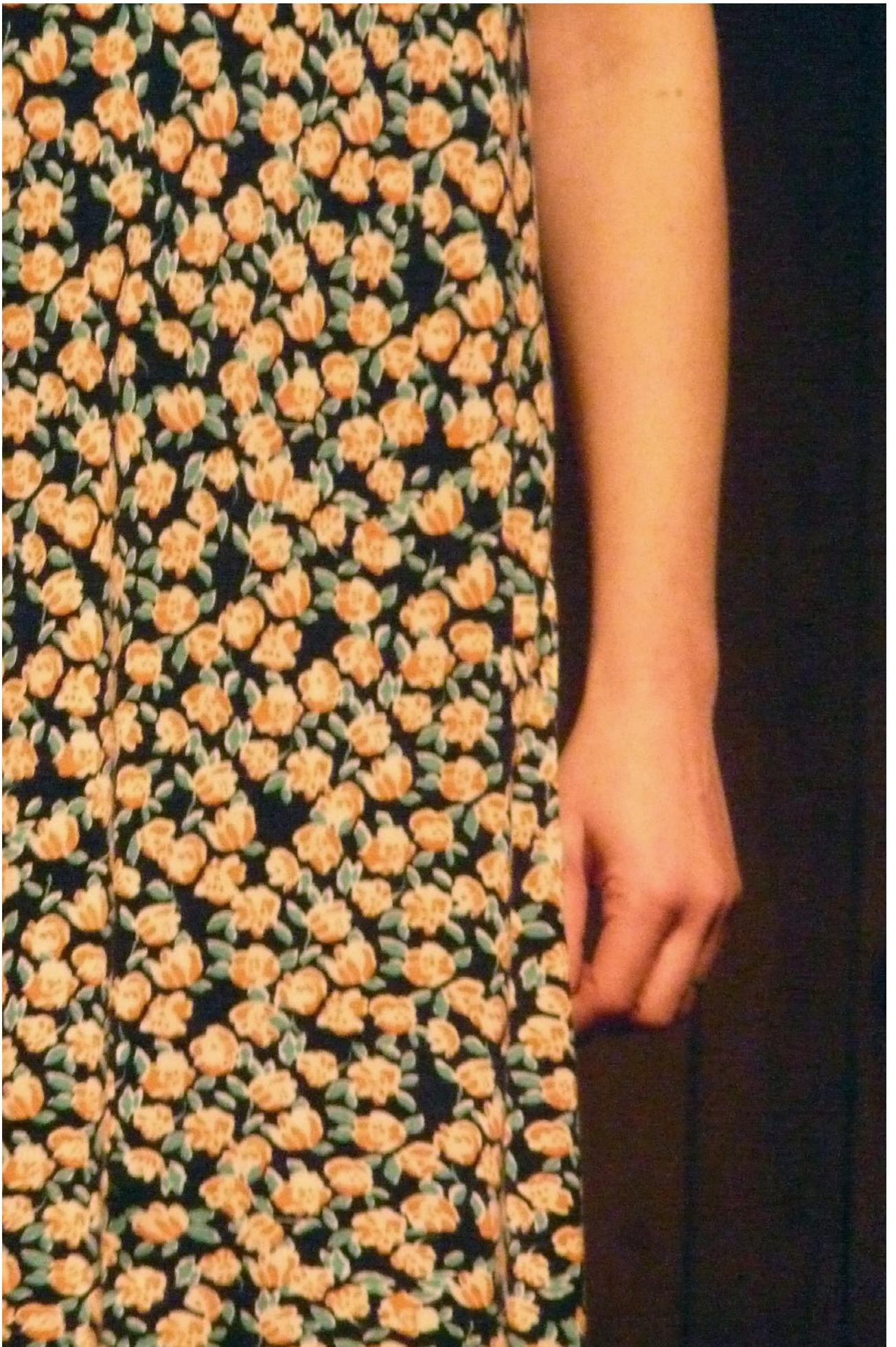


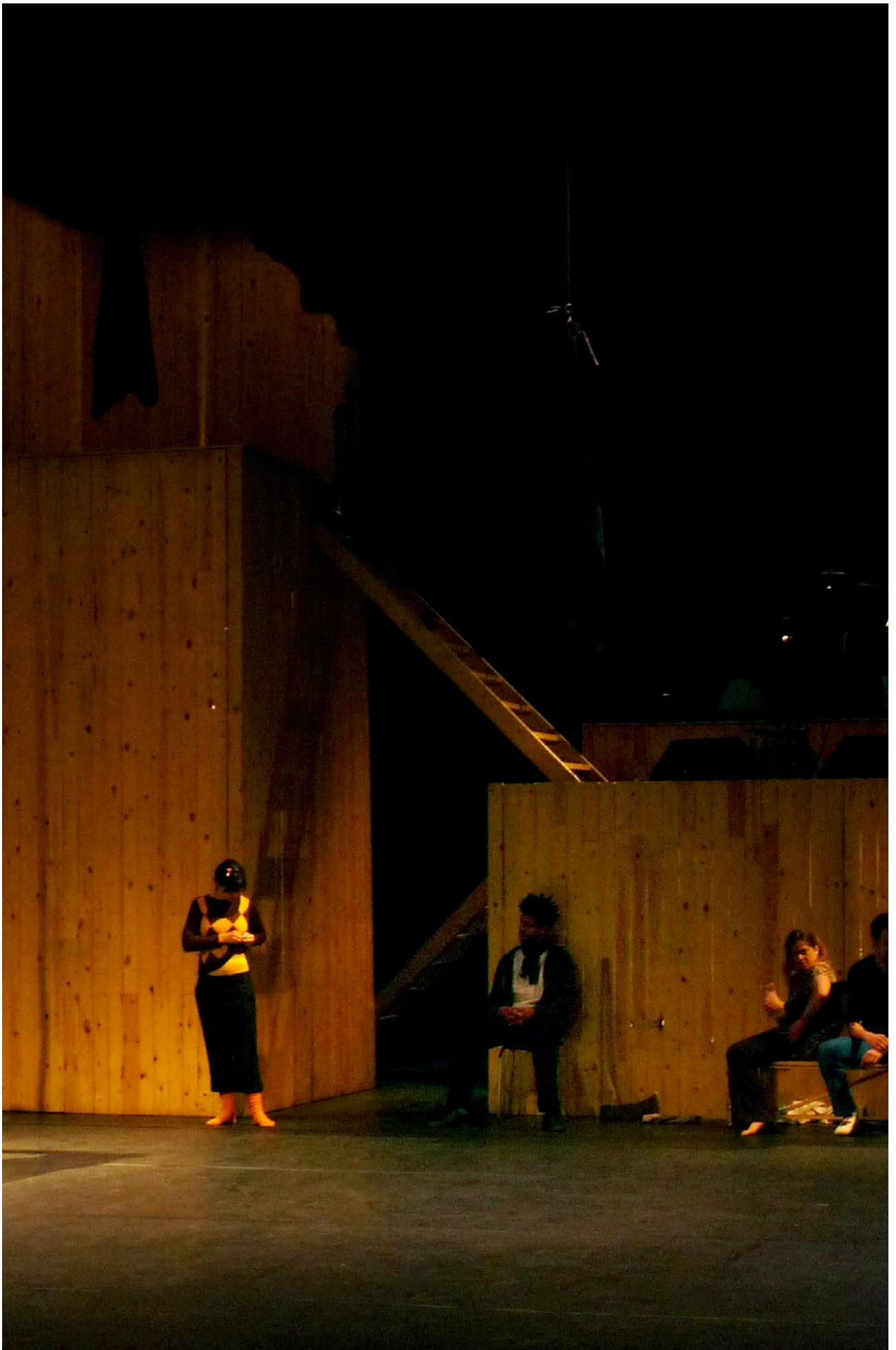


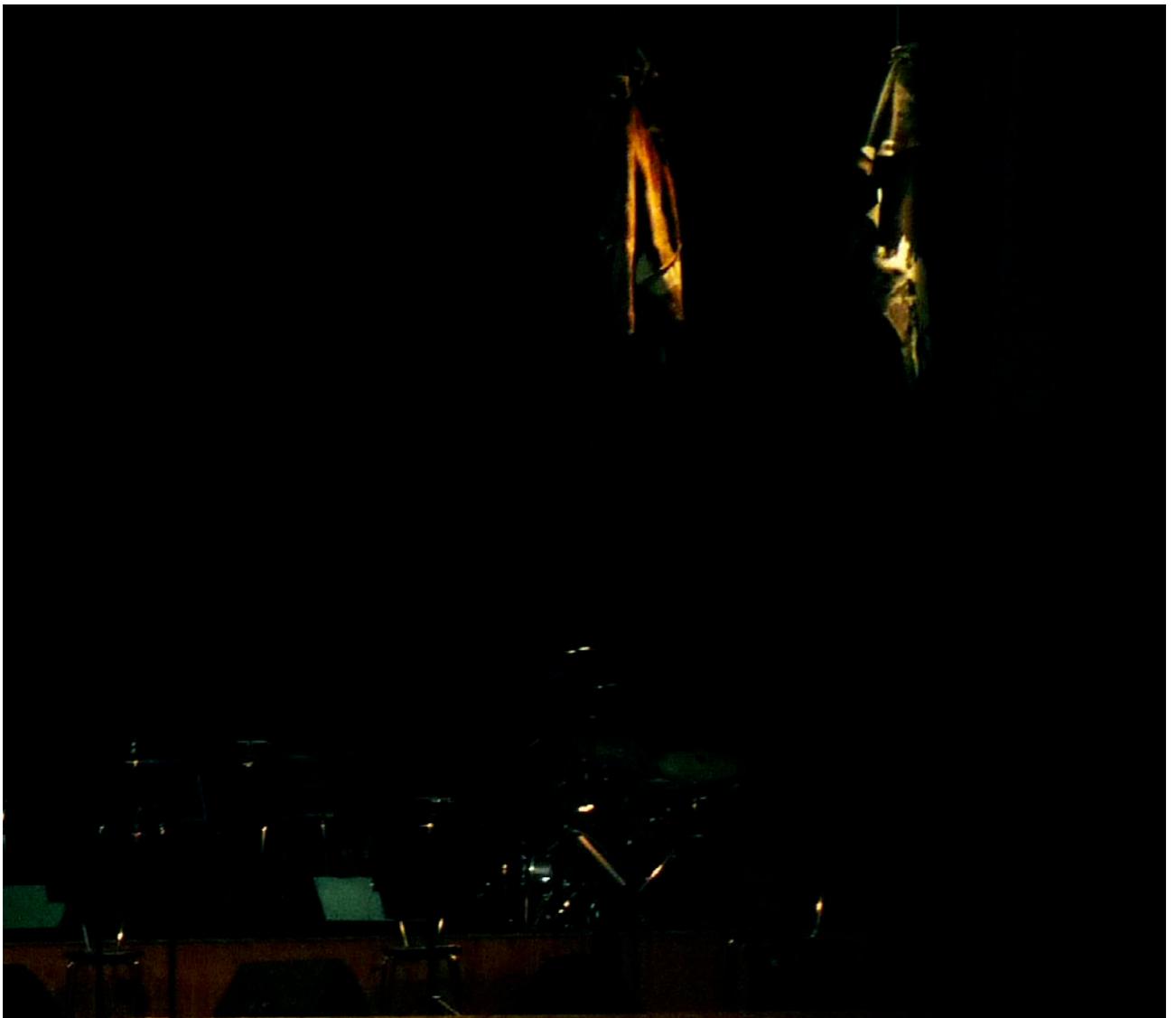














Manifestation vers le centre de rétention de Vincennes  
samedi 18 avril 2009, Joinville-le-Pont













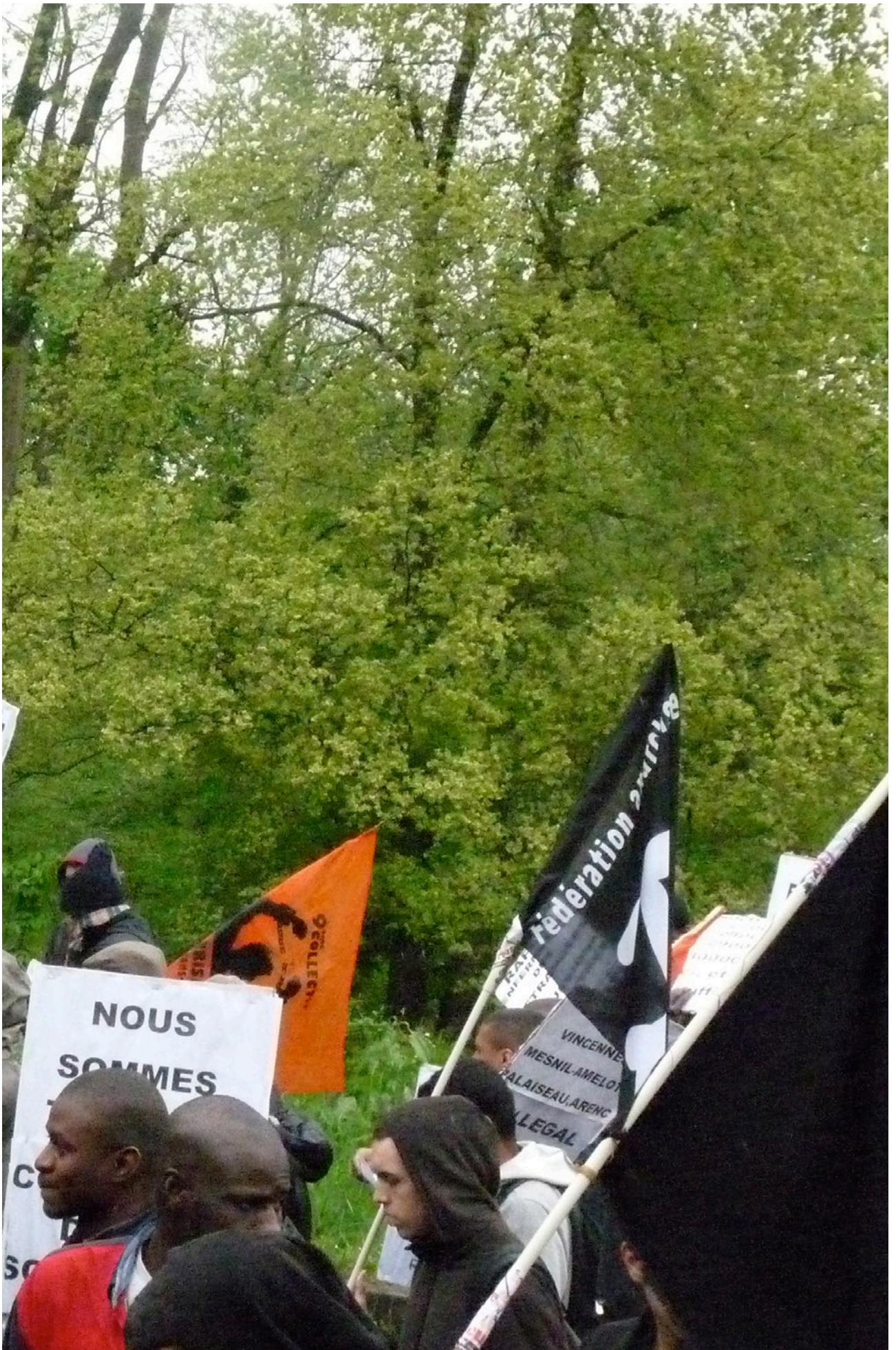
CALAIS  
VINCENNES,  
MESNIL-AMELOT,  
PALAISEAU, ARENC  
ETUDE  
SANS-  
L'HOM  
CPAI  
IMAG  
E M  
EM  
NO ILLEGAL  
WELCOME

CENTRES  
DE  
RETENTION  
ZONES DE  
NON

COLLECTIF DES SANS-Papiers  
EXPULSIONS ET SANS-Papiers  
ATIONS DE COPLIÉS DE SOLIDAR  
CHAÎNE CIBLI: C'EST VOUS!  
me collectif.n

28000  
ARRES  
CIBLE  
ET VOUS!























EMMAUS A  
HOPITAL, A  
AM, DANS LES  
COLES. AU  
LES SANS-  
S SONT  
RAINES

CALAIS  
VINCENNES,  
MESNIL-AMELOT,  
PALAISEAU, ARENCO  
NO ILLEGAL  
WELCOME

CALAIS  
VINCENNES  
PALAISEAU  
NO ILLEGAL  
WEL

CENTRES DE  
RETENTION  
FERMEZ  
S PRIS  
POU

ORGANISATION  
CONSEIL

CHUNLA  
JOHN MA  
BABA TRA  
REDA SEMM  
SALEM ESSO  
ASSEZ DE MO  
RI GULARISEZ  
MAINTENANT I

DE SANS-PAPIER  
ICES DE SIDA



N LIU,  
VINA,  
ORI,  
DUDI,  
JLI...

RT  
0000  
ARRESTATIONS  
SANS-PAPIERS  
5500  
DE SOLIDARITE  
CHAINECIBLE  
VOUS !

RAFLES  
ENERMENT  
DES  
ETRANGERS  
EXPULSIONS  
ON



Merci à Quan Bui Ngoc, Maïda Chandèze-Avakian,  
Pia De Compiègne, Benjamin Delmotte, Françoise Devillers,  
Alain Platel, Elsa Simon, Jean-Michel Vanson, Adrien Zammit

Ensad 2009