

UNE PRATIQUE DE DANSE CONTEXTUELLE

Entretien de Julie Desprairies avec Mickaël Phelippeau, danseur et chorégraphe et Raphaël Zarka, artiste plasticien. Paris, juillet 2014

Chorégraphe ?

Mickaël Phelippeau

En 2003, quand on a commencé à travailler ensemble, le fait de te nommer chorégraphe était encore en question. Comment te qualifies-tu aujourd'hui ?

Julie Desprairies

A l'époque, j'étais très attirée par la chorégraphie, mais je me sentais illégitime de ne pas avoir été moi-même danseuse, illégitimité qui m'était souvent renvoyée dans les rendez-vous institutionnels. Et pourtant je me disais : la danse telle qu'elle se pratique dans le champ contemporain, la danse contemporaine, me semble être la discipline la plus ouverte sur les autres arts. Et j'avais ce désir de longue date de faire des mises en scène qui mêlent différents arts. Au début des années 2000, la danse me semblait être le champ le plus en prise avec ce que j'aimais dans les arts plastiques, la musique, le cinéma, donc j'avais très envie d'être chorégraphe pour appartenir à ce monde-là dont je me sentais proche esthétiquement. Plusieurs choses m'ont aidée à m'affirmer chorégraphe. D'abord, j'ai été invitée dans des programmations de danse, c'était le cas quand nous avons travaillé ensemble à Blanc-Mesnil, au Forum culturel, dans le festival « Temps danse d'automne » en 2004. Et puis mes interprètes m'ont donné confiance. Auprès d'eux, j'osais faire part

de mes doutes. Je me souviens par exemple d'une discussion avec Maeva Cunci. Elle me disait : « Mais Julie, moi je danse avec tel ou telle chorégraphe, ils ne travaillent pas différemment ; on part d'une idée, d'objets ou d'espaces, on cherche de la matière et après on écrit la chorégraphie à partir de ça ». Ça ressemblait en effet beaucoup à ma façon de travailler. Dans les premiers temps je ne le conduisais pas, mais je prévoyais toujours un échauffement en début de séance. Donc on préparait le corps et ensuite on travaillait une exploration de matières dansées, de matières d'actions, qui nous servaient ensuite à écrire une forme. Ce qui me raccroche aux arts plastiques, à la performance plus qu'à la danse, c'est qu'il n'y a pas de répétitions en studio, tout se passe dans les bâtiments où va être présentée la création. Les temps de recherche, qu'on pourrait appeler d'improvisation, je les conçois déjà comme des temps performés, limités dans leur durée, avec des contraintes d'espace, de matériaux et d'actions assez strictes. Puisque nous ne travaillons pas dans des théâtres, il arrive souvent que nous répétions en public sous le regard d'employés, de visiteurs ou d'habitants. Je pose un cadre structuré aux danseurs qui leur permet de faire une performance et j'écris la création à partir de ces différentes performances que nous avons données dans les lieux. Par exemple à l'Hôtel de ville de Blanc-Mesnil en 2004 : dans la salle des mariages, je fournis un tas de cartes postales récupéré dans les archives de la Ville et on se donne quinze minutes pour trouver des cheminements, des façons de se déplacer dans cet espace, qui utilisent ces cartes comme objet plastique (proposer des installations en relation avec le lieu) mais aussi pour leur contenu, le texte au dos, envoyé par et pour des collègues depuis cinquante ans.



« OUI »,
Hôtel de ville, Le Blanc-Mesnil, 2004



« OUI »,
Hôtel de ville, Le Blanc-Mesnil, 2004

3 www.compagniedesprairies.com

Ou bien : après avoir attentivement observé les employés de mairie au travail, chacun isole quelques gestes de l'activité municipale, se les approprie pour être capable de les apprendre à un partenaire. On crée des duos qui enchaînent ces gestes en phrase dansée en faisant des choix de composition : répétitions, accélérations, suspensions, étirements du geste. Après quoi, on cherche à deux à inscrire cette phrase commune (pas forcément dansée à l'unisson bien sûr) dans les espaces du hall de la mairie : l'escalier, le perron intérieur, le bureau d'accueil, les bancs... On écrit donc un parcours à deux qui s'appuie sur les caractéristiques du lieu et dans lequel on déploie cette matière gestuelle puisée dans les comportements des employés. Quand je prépare mes répétitions, j'ai une idée en tête d'une scène, d'une action, et je cherche la proposition à faire aux danseurs qui pourrait les amener à cette action. Mais ce qui va se produire sur le « plateau » est toujours très différent de ce que j'avais imaginé. C'est cet écart qui m'intéresse et c'est à partir de cela que je vais écrire.

Raphaël Zarka

Pourquoi ne pas avoir choisi le champ de la performance ?

JD

L'aspect happening m'intéresse moins. J'aime que la création finale soit écrite, fixée. J'aime les moments, assez laborieux, où on répète inlassablement pour que le corps mémorise les choix de mise en scène. J'aime le travail de détail où on se pose la question de la position des mains, de la tête, du bassin, du regard. J'aime le mouvement écrit, qu'on peut reproduire. On est amené à préciser beaucoup de choses au moment de l'écriture, à faire des choix en

profondeur. Le spectacle est une re-convocation, devant le public, de ces différentes performances vécues, en espérant garder la réalité concrète d'un corps en confrontation avec les contraintes physiques d'un lieu. C'est en cela que mon travail appartient au champ chorégraphique je crois.

MP

C'est drôle, tu m'avais même confié à l'époque que tu pensais avoir inventé quelque chose en travaillant de cette manière-là et qu'ensuite tu t'étais rendue compte que beaucoup de chorégraphes travaillent ainsi, ils proposent à des gens d'expérimenter et ils gardent la matière qui les intéresse, écrivent à partir de ça.

RZ

En fait, tu imaginais que les autres chorégraphes étaient plus directifs que toi, et que comme tu n'avais pas dansé, tu faisais appel aux mouvements de tes danseurs, alors que finalement beaucoup de chorégraphes travaillent comme ça. Ce n'est pas toi qui n'en fais pas beaucoup, ce sont les autres qui n'en font pas plus que toi.

JD

C'est surtout que cantonner le travail du chorégraphe à écrire le mouvement dans la solitude de son studio, puis à transmettre ces mouvements aux danseurs, me paraît bien trop restrictif. J'espère faire partie des personnes qui continuent à faire évoluer cette conception de la chorégraphie. Notre travail est bien plus ample que ça. Un chorégraphe, comme un metteur en scène, fait des choix concernant la lumière, le rapport au public, les costumes, la scénographie, la dramaturgie, le discours, les sons ; seulement le corps et le mouvement sont au cœur de sa pratique, c'est le point de départ de son écriture scénique. A partir du moment où j'ai compris que ce qui distingue la danse contemporaine c'est que chaque auteur invente son propre vocabulaire en fonction des obsessions qui sont les siennes, le rapport du corps à l'architecture m'a semblé aussi valable qu'une autre ! Et puis j'ai découvert des chorégraphes qui prônaient l'utilisation de gestes quotidiens, de tâches, d'actions, le prélèvement de gestes existants, et qui étaient sortis des théâtres pour s'installer sur les toits, les jardins, les façades... tous n'étaient pas danseurs de formation.

Hors des théâtres

MP

Quel est le premier spectacle de danse que tu as vu ?

JD

Maurice Béjart à 14 ans, en 1989 au Grand Palais, un spectacle sur le Bicentenaire de la Révolution qui m'avait enthousiasmée.

Des dizaines de vélos sous la grande nef, je trouvais ça magnifique, bien qu'à l'époque je ne réalisais pas vraiment que c'était de la danse. Pour moi le spectacle c'était le théâtre, la danse c'était le ballet classique, dans ma famille on n'allait pas voir de danse, Béjart c'était une exception. Et après, Prémonitions de Jean-Claude Gallotta au Théâtre 71 à Malakoff, le théâtre le plus proche de chez moi. Il y avait, en plein milieu du spectacle, une projection d'un film de lapins ! Le type de présences sur scène, très physique, et cette liberté d'utilisation de différentes techniques m'avaient impressionnée.

RZ

D'emblée tu as choisi de ne pas faire tes spectacles dans une salle, donc pas dans un espace abstrait, mais dans des sites précis...

JD

Quand j'étais étudiante et que je pratiquais la performance, qui était montrée justement dans les « white cubes » des galeries ou les « boîtes noires » des théâtres — ça revient au même, des espaces nus faits pour montrer quelque chose — j'avais un sentiment un peu vertigineux : ça ou autre chose, tel choix plutôt que tel autre, il y avait une espèce d'arbitraire de la forme qui me gênait. Je travaillais avec de la viande, avec des cerises ou bien avec du papier, mais pour dire quoi ? Je m'amusais beaucoup mais je ne ressentais pas profondément une nécessité à faire tel ou tel choix. Alors quand j'ai commencé à travailler contrainte par un espace et ce qui le constitue, donc ce qu'il représente comme fils à tirer, sujets à traiter, pistes de travail, sources d'inspiration, là je me sentais exactement à ma place. J'avais l'impression de creuser mon propre sillon. Cette posture qui consiste à ne rien ajouter au monde, à se glisser temporairement dans l'existant, à prélever les matériaux, mouvements dans les sites traversés, à préférer la relation avec

les gens à la construction d'objets... ça s'est mis en place très vite.

RZ

C'est toute la question de *l'in situ*.

JD

Oui et c'est toi Raphaël, quand on était ensemble à l'université, qui m'as fait découvrir les artistes du Land art, Richard Long, Hamish Fulton, j'ai été bouleversée par Wolfgang Laib. Cette attitude qui consiste à passer des journées entières à ramasser du pollen dans les champs et à exposer ce butin au musée sous forme d'un rectangle au sol, odorant et vibrionnant... c'est spectaculaire sans en avoir l'air, c'est simple dans la forme mais chargé d'intentions, je me sentais tellement proche de ça.

RZ

Si tu décides méthodologiquement de travailler à partir d'un site, c'est le lieu qui te donne le texte du spectacle. Le bâtiment, c'est le texte, au sens d'une métaphore théâtrale. Et toi, tu en donnes une interprétation.

JD

J'ai souvent fait ce parallèle, pensé que pour moi le bâtiment c'est comme le texte pour un metteur de scène de théâtre. J'en donne une lecture. Et au même titre qu'un metteur en scène va visionner les anciennes mises en scène du texte qu'il va monter, va se documenter sur l'histoire de l'écriture de ce texte, je vais me documenter sur le programme, l'histoire de la commande du bâtiment, les intentions de l'architecte. Je vais produire un discours chorégraphique (un spectacle) par rapport au discours de l'architecte (le bâtiment). Je me sens metteur en scène d'un auteur, un auteur de bâtiments.

MP

Y a-t-il eu un déclencheur au fait de passer de l'espace de représentation à *l'in situ* ?

JD

Je n'ai jamais fait de spectacle en salle. Mon premier spectacle, avant la création de la compagnie, quand j'étais encore étudiante, c'était

en extérieur, avec vingt-cinq billes de bois issues d'une ancienne charpente, puis en 1998, dans une carrière de pierre, et enfin dans une architecture, en 2000.



*Et d'autres choses encore,
Vers-Pont-du-Gard, 1998*

RZ

On ne sort pas des BTP ! Tu ne connaissais pas encore l'art minimal, Carl Andre, et tu faisais un spectacle avec des poutres débitées...

Le choix des lieux

RZ

Choisis-tu toujours les bâtiments ou t'arrive-t-il de travailler dans des lieux que tu n'aimes pas ?

JD

Le plus souvent je choisis les bâtiments puisque si un théâtre ou un festival m'invitent, je cherche et leur propose un lieu à proximité qui m'intéresse pour ses qualités architecturales. Au début des années 2000, programmer de la danse hors du théâtre, déplacer la billetterie, la technique, c'était assez rare. Pendant dix ans, je ne suis pas rentrée dans les cadres institutionnels. Ça va mieux parce qu'avec l'art contextuel et l'esthétique relationnelle¹, ces idées se sont diffusées. Aux Tombées de la nuit à Rennes, on m'avait proposé un bâtiment de Christian de Portzampac que je n'aurais pas choisi, mais l'enjeu de la commande était suffisamment riche, les moyens mis à ma disposition importants et les problématiques soulevées par le bâtiment aussi, finalement, pour que je trouve matière à imaginer un projet.



*Printemps,
Les Champs Libres, Rennes, 2008*

Je commence à avoir un beau catalogue de projets pour des lieux qui sont dans tous les bouquins d'archi ! Des lieux qui ont été portés par une pensée. Ou alors des lieux qui ont une qualité spatiale particulière, due à leur histoire. Je pense à la piscine de Pantin. Bâtiment années 1930 qui n'est pas signé par un architecte célèbre, puisque c'est son seul bâtiment public, mais qui, par rapport à l'histoire des équipements nautiques, occupe une place importante, qui fait la jonction entre les lieux de bain et les lieux de sport. Ses espaces intérieurs, sa forme, sont marqués par cette transition. L'architecte Charles Auray était jeune, encore étudiant, c'est son premier projet, il a soigné tous les choix de matériaux. Par exemple, pour accentuer l'horizontalité du mur d'enceinte en briques rouges, il a fait réaliser les joints horizontaux plus larges que les joints verticaux. Les briques se chevauchent en exact quinconce et les joints épais créent un rythme, des lignes de fuite très graphiques. Derrière ce genre de détails, on sent une pensée, une volonté, un désir esthétique qui est moteur pour moi. Les danseurs peuvent s'accrocher aux briques, il y a la place pour les doigts, et ils savent ce qu'on met en scène en s'agrippant à cet endroit-là.



*Visite dansée de la piscine de Pantin,
2005*

Donc même si les lieux que je choisis ne sont pas tous dessinés par des auteurs célèbres, ce sont toujours des bâtiments qui ont une certaine qualité.

Paul Chemetov dit, avec son petit cheveu sur la langue :
« L'architecture est une cause qui mérite ses militants, les architectes sont militants de la cause architecturale ou ils sont des épiciers en gros ». Je fais des projets pour des bâtiments d'architectes militants.

Les usages

RZ

As-tu déjà travaillé dans des lieux industriels ? Parce que c'est typiquement me semble-t-il de l'architecture sans architecte. Les châteaux d'eau et autres silos que les Becher photographient et intitulent *Sculptures anonymes*, ont inspiré certains des architectes qui t'intéressent.

JD

J'ai fait une courte pièce en 2004 pour les Grands Moulins de Pantin, que j'ai récemment intégrée à mon *Inventaire dansé de la ville de Pantin*, lors d'une performance « Barbara Carlotti chante les Grands Moulins ». Il y a dix ans, la pièce in situ était donnée à l'extérieur du bâtiment : sur les façades, le long du canal de l'Ourq, sur le quai, dans les barges ; nous dansions autant le paysage environnant, les matériaux (la farine, le sable) que l'architecture proprement dite. Pour la performance de 2014, donnée dans une boîte noire, j'ai cherché à traduire en concert la reconversion d'un bâtiment industriel en siège de banque. Ça parlait de la transformation de la minoterie en bureaux pour BNP-Paribas par Reichen et Robert, mais aussi de notre évolution à nous, les artistes, dix ans après...



Roulés dans la farine.
Grands Moulins de Pantin, 2004

A la Manufacture de Sèvres, où la compagnie a été en résidence entre 2006 et 2008, je me suis attachée aux gestes de fabrication de la porcelaine, des céramistes, aux matériaux, aux formes des pièces produites dans les ateliers. Le lieu n'a rien d'exceptionnel, c'est une fabrique XIX^e assez fonctionnelle. Ce qui est passionnant, c'est le trésor de savoir-faire qu'il renferme, le désir d'excellence depuis trois siècles. L'architecture industrielle m'intéresse par ses usages. Ses volumes sont rationnels, ont été créés pour que ça fonctionne, pour que ça circule aisément. Il y a un côté fonctionnaliste, la forme doit nécessairement suivre la fonction.



Les Trois Contents.
Manufacture nationale de Sèvres, 2006

MP

Et le paysage ? Si tu œuvres dans un bâtiment, tu vas axer ton travail sur l'architecture. Si tu travailles en extérieur, dans la nature, vas-tu davantage t'attacher aux usages ?

JD

Lorsqu'il m'est arrivé de ne pas trouver de bâtiment à investir dans une ville, je me suis tournée vers les usages. C'est le cas en 2012,

à Cavailon, quand la scène nationale m'a invitée. J'ai préféré travailler sur l'agriculture ; les gestes, les matériaux, la culture agricoles.



*Le pantalon, l'été, la poule, la pastourelle,
la boulangère*
Parc Rousseau d'Ermenonville, 2015

De la même manière, j'ai monté *la Foire des prairies* dans deux villes assez semblables, Le Pont-de-Claix et Quetigny, qui m'invitaient pour un projet dans toute la ville, mais dans lesquelles je n'ai pas trouvé de bâtiments suffisamment fédérateurs. C'est une fête foraine chorégraphique, basée sur les savoir-faire des habitants.

Les jardiniers, boxeurs, philatélistes, musiciens, danseurs folkloriques, twirleuses, cuisiniers, tricoteuses, bibliothécaires imaginent avec nous des attractions qui mettent en jeu le corps, invitent au mouvement.



Foire des prairies,
Le Pont-de-Claix, 2015

MP

Oui, récemment, ton travail a évolué puisqu'on a créé en 2013 *Tes jambes nues* au Théâtre de verdure de Noves, un espace frontal, des gradins face à une ancienne carrière. Puis on l'a reprise au parc de l'Arquebuse à Dijon et au parc Rousseau d'Ermenonville, sous forme de déambulation.

Tu n'étais pas du tout inquiète de ce changement de configuration, cette adaptation aux lieux était même assez joyeuse.



Tes jambes nues,
Théâtre de verdure de Noves, 2013

JD

Heureuse, même, car le déplacement a enrichi la pièce je crois. Pour la première fois, ce qui détermine le spectacle ce n'est pas le lieu, c'est le matériau, l'agriculture et tout ce qu'on en a tiré comme fils relatifs au paysage, au rapport à la nature et à l'antique dans l'histoire de la danse, à l'animalité, à la transe... J'ai découvert que ce que nous, citadins, appelons nature, est aussi riche à étudier que l'urbanisme d'une ville. Il suffit d'entretenir un rapport culturel au paysage rural.

Tes jambes nues est ma première pièce reproductible, « semi-contextuelle » pourrait-on dire. Elle peut être donnée dans différents types d'espace du moment qu'il y a une référence plus ou moins explicite à la nature, à l'agriculture, au paysage. Nous avons une base, qui est déclinable et que nous adaptons au site. Nous invitons sur place des viticulteurs, des éleveurs et leurs bêtes, un chœur d'enfants et des petites danseuses qui jouent les Isadorables, à rejoindre l'équipe.

De la même manière, au Grand Hornu en Belgique, à l'occasion d'une exposition de pièces de Sèvres, nous avons donné une performance à partir des matériaux chorégraphiques créés à la Manufacture. Le film qu'Arnold Pasquier avait réalisé à partir de notre travail sur place était diffusé en boucle dans une salle et deux danseurs déployaient cette danse des « biscuits » et de la barbotine dans les espaces d'exposition, laissant derrière elle des traces, signifiées par des cartels. La collection des vases, tasses et assiettes s'enrichit de

danses, pièces de Sèvres parmi d'autres...



Les Trois Contents,
Le Grand Hornu, Mons, Belgique, 2009

Danse appliquée

RZ

Tu as vite abandonné l'idée d'une architecture comme sculpture.

JD

Oui, c'était trop réducteur. Pour créer une pièce chorégraphique dans un bâtiment, j'utilise différentes portes d'entrée. Si les aspects physiques ; les matériaux, les formes, la lumière, si l'histoire de sa conception, du programme, des idées qui ont présidé à son édification sont moteurs, les aspects plus triviaux d'un usage, les transformations ou l'usure, une petite plante qui pousse par hasard, peuvent être aussi intéressants à exploiter.

RZ

De toute façon, si on peut concevoir les architectures comme des grandes sculptures, habitables le plus souvent, c'est quand même leur usage qui les différencie d'autres types d'œuvres d'art.

JD

Et c'est ça qui les rend intéressantes. Les architectes sont toujours rattrapés par les usages, par les contraintes du chantier. C'est ce qui me passionne dans leurs écrits. On les sent tiraillés entre ces deux appartenances ; une identité d'artiste, qui doit pourtant se poser la question de l'échelle humaine, de l'utilisation du bâtiment, de l'histoire du territoire et du contexte politique dans lequel il va construire, de la législation en vigueur, des matériaux disponibles,

des coûts... C'est cette marge de manœuvre, que beaucoup dénoncent aujourd'hui à raison comme réduite, qui est le propre de ce métier.

C'est un art appliqué. Appliqué à un contexte, à une commande, à l'industrie de la construction. Je voudrais à mon tour faire une danse appliquée.

Danse documentaire

RZ

Il y a quelque chose dans l'in situ qui m'a toujours fait penser à une tendance documentaire des arts plastiques. Et dans ton cas je le lis aussi comme ça.

La scène avec sa technique, ses éclairages, l'artiste en fait exactement ce qu'il veut ; le plateau c'est l'espace de la fiction, de la mise en scène absolue de l'auteur. Alors que dans un espace non scénique, le fait de faire avec, ça a une portée documentaire.

JD

Oui, je me reconnais bien dans ce que tu dis. Dans les œuvres qui m'ont fort marquée, il y a *L'arbre, le maire et la médiathèque* d'Eric Rohmer qui intègre dans la fiction des moments qu'on pourrait qualifier de documentaires : un vrai architecte qui présente la vraie maquette d'un projet, un groupe d'habitants qui chante. Outre le sujet que j'adore, parce qu'il n'a rien de romantique, qu'il est ancré dans une réalité prosaïque – un maire veut abattre un arbre pour construire une médiathèque, l'instituteur s'y oppose – on a accès à des corps, des voix, des présences documentaires, à un réel qui me touche énormément. L'architecte bafouille un peu, il y a une forme de maladresse chez les villageois qui chantent. J'adore cette bienveillance, cet humour, cette légèreté, sur des sujets techniques et urbains. J'ai l'impression d'essayer de faire ça dans mes créations.

MP

Ça rejoint une chose que je voulais pointer absolument. La première fois qu'on a travaillé ensemble, à la mairie de Blanc-Mesnil en 2004, j'avais été impressionné par la collecte d'informations que tu

menais sur le bâtiment d'André Lurçat, en amont de notre venue, nous interprètes. Tu t'étais nourrie pendant des mois de lectures, de rendez-vous, de rencontres avec les gens, les secrétaires, les gardiens, les élus... Tu t'étais énormément documentée. Je parle du processus. Quand on entamait les répétitions, il y avait une multitude de lectures qui nous était offerte et on rentrait dans cette espèce de matière...



« OUI »,
Hôtel de ville, Le Blanc-Mesnil, 2004

15

www.compagniedesprairies.com

JD

Oui, je passe du temps dans les archives ! C'est essentiel pour moi d'arriver auprès de mon équipe avec un contenu solide, des références, des connaissances précises sur le lieu dans lequel on va travailler. C'est mon rôle de fournir une matière intéressante et excitante intellectuellement qui va vous mettre en mouvement. La maigre expérience d'interprète que j'ai eue, dans les différents ateliers théâtre que j'ai pu suivre, m'a appris cela. J'étais toujours très emballée, prête à proposer beaucoup, quand on me donnait un cadre de travail suffisamment sous-tendu par une réflexion, du savoir, des connaissances. C'est la réflexion qui me mettait en action.

Donc je me suis dit : il faut que les interprètes aient cette motivation, que tout ce que je vais leur fournir leur donne envie d'agir, que ça déclenche des idées, que ça leur ouvre un imaginaire ou les stimule intellectuellement, par rapport à leur sensibilité, leurs références, leurs goûts. C'est ça qui les fera danser.

Si par exemple je suis précise sur les matériaux choisis par l'architecte d'un bâtiment, ce que ça dit d'une époque, d'un parti-pris technique ou esthétique, pourquoi ça me touche, ça va peut-être

vous donner envie de réagir de telle ou telle manière par rapport à eux. Il me semble que plus je fournis de la matière documentée, plus ça peut vous donner envie d'offrir des choses intelligentes, belles et intéressantes !

Il y a aussi le fait que pour faire danser des non danseurs, je m'appuie sur cette connaissance des lieux. Un danseur professionnel, même avec très peu, un espace de travail, une fenêtre seulement, il va trouver des choses à faire, il va puiser dans ses ressources, parce que c'est son travail d'interprète de faire des propositions, de chercher du mouvement, des actions. Mais un amateur, il est démuni, c'est normal, ce n'est pas son métier. Donc si j'apporte toute cette matière-là, ça permet d'avoir un terrain commun, le lieu. Lui en tant qu'utilisateur, moi en tant que chorégraphe qui s'intéresse à l'architecture. Ma connaissance du lieu permet d'entamer le dialogue. Je vais lui dire ce que j'aime dans cette architecture, ce qui m'intrigue, ce que je ne comprends pas et l'utilisateur va témoigner de son expérience de ces espaces, me faire partager son avis d'utilisateur. Je lui dis pourquoi cette fenêtre m'intéresse, sa forme, sa hauteur, les matériaux de ses huisseries, le point de vue qu'elle offre sur la ville et lui il me dit que la lumière arrive sur son bureau à telle heure de la journée, qu'il l'ouvre comme ci, qu'il tire le rideau comme ça, que lorsqu'elle est ouverte il entend le son de l'école d'à côté, etc. On part de cet échange sur un objet extérieur à l'un comme à l'autre, dont le degré de connaissance est à peu près équivalent, lui par son appréhension quotidienne des lieux, moi par mes investigations. Il n'y a pas un expert qui a l'ascendant sur l'autre.

C'est comme ça que j'arrive à mettre les gens en mouvement.

MP

C'est la précision de ton regard sur cette fenêtre qui fait toute la différence. Je ne suis pas un adepte de l'architecture d'André Lurçat, mais j'étais fasciné par l'excitation dans laquelle tu étais en nous parlant de son bâtiment. C'était communicatif, tu partageais le goût que tu en avais, et ça nous permettait d'entrer dans ta proposition, dans ton projet, pour qu'ensemble ensuite on interroge tout cela.

La place des spectateurs

MP

Et comment envisages-tu la place des spectateurs ? Sont-ils eux aussi toujours en mouvement ?

JD

C'est une question délicate. Comment installer des spectateurs dans un lieu qui n'est pas fait pour en recevoir ?

J'essaie au maximum de trouver une solution qui corresponde à la logique du lieu. Je cherche à soigner la réception car je voudrais que malgré les sollicitations multiples, mon public reste concentré, soit entraîné par le propos du spectacle.

C'est pour ça d'ailleurs que j'ai été amenée à faire un film à La Villeneuve de Grenoble, parce que je ne pouvais pas faire venir des spectateurs physiquement dans ce lieu, le contexte politique ne s'y prêtait pas, le quartier traversait une crise grave, ç'aurait été indécent.



Après un rêve,
La Villeneuve, Grenoble, 2012

A la Manufacture de Sèvres également, pour des raisons très différentes, j'ai préféré faire un film. Le lieu renferme des pièces précieuses, les espaces sont trop exigus, j'ai demandé à Arnold Pasquier de filmer notre travail là-bas.



Les Trois Contents,
Manufacture nationale de Sèvres, 2006

C'est en 2003 à la bibliothèque de Beaubourg que pour la première fois je n'ai pas guidé le public. Juste avant, j'avais été chorégraphe associée à un concert de Nicolas Frize, ça m'avait libérée du rapport scène/salle traditionnel. J'ai parlé alors d'environnement chorégraphique, car le public déambule librement et la danse est présente partout, autour de lui, on ne sait plus très bien qui est danseur et qui ne l'est pas. Insensiblement, ça étend un peu plus le domaine de la danse : cette personne, qui se baisse pour ramasser un livre, danse-t-elle ?

MP

Oui, je me souviens de la cafétéria où les spectateurs étaient invités à danser à partir de « recettes à danser » que tu avais dessinées, Raphaël, mais aussi d'un public qui s'était improvisé danseur.

JD

J'ai d'ailleurs craint les débordements. Mais les interventions sauvages étaient assez justes : deux lecteurs poussaient leurs copines sur des chariots de livres tandis qu'elles y lisaient tranquillement le journal, deux jeunes filles s'allongeaient à répétition, leur corps s'inscrivant parfaitement dans les lés de moquette de couleurs.



*La danse en libre accès,
Bibliothèque publique d'information, Centre
Pompidou, 2004*

Cette expérience de libre circulation du public m'a donné confiance. Aux Champs libres à Rennes, l'espace diffracté du bâtiment de Christian de Portzamparc, la multiplicité des points de vue possibles, invitait à laisser les spectateurs choisir leurs déplacements. C'est le contraire du quartier des gratte-ciel de Villeurbanne ; une architecture d'optique où l'espace, quasi illusionniste, est conçu pour accentuer la flamboyance de la grande hauteur. Les perspectives sont tellement maîtrisées par l'architecte Môrce Leroux que j'ai voulu que le public soit guidé pour déterminer précisément les points de vue et accompagner cette mise en scène de l'espace urbain.

Trouver la bonne place pour le public est certainement la question la plus difficile. Pourquoi ? Parce qu'on peut tout répéter sauf ça : on ne peut pas prévoir, anticiper la réaction des spectateurs, leurs comportements. On l'a fait parfois, une générale publique avec la famille et les amis des interprètes, mais quand il y a plus de cent participants, c'est fastidieux à mettre en place. La répétition de la place des spectateurs dans mes créations se fait avec eux, le jour de la première...

RZ

D'autant qu'à Villeurbanne finalement il y avait deux publics : celui qui avait réservé sa place et qui suivait volontairement la représentation, et puis tous les autres, les habitants, les passants, qui voyaient des fragments de choses qu'ils n'identifiaient pas forcément à un spectacle ; ce qui n'arrive pas dans une salle.



Là commence le ciel.
Gratte-ciel de Villeurbanne, 2006

JD

C'est ce qui me rapproche de la sculpture publique sur laquelle tu tombes par hasard et qui peut susciter une émotion inattendue.

Dans des espaces non prévus pour la représentation, si on ne veut pas utiliser les gros moyens – gros sons, grosse scénographie, gros mouvements, grosse danse – il faut faire confiance au fait qu'un discours ténu mais sensible peut créer une communauté de spectateurs.

Dans l'architecture, et en extérieur encore plus, avec toutes les sollicitations du monde environnant, le spectateur est distrait, dispersé, il discute ; il est d'autant plus difficile de capter son attention. Il y a un travail sur l'échelle à mener avec les interprètes. On ne peut pas rivaliser avec l'envergure des bâtiments, rien ne sert de s'agiter, de vouloir déployer une énergie qui ferait de l'ombre aux lieux, c'est vain. Je cherche au contraire à préserver notre échelle de propositions, en tablant sur l'intelligence des corps, la finesse des présences et des actions, l'humour, l'émotion, la justesse des mouvements par rapport aux lieux et aux personnes. Ne pas jouer les bonimenteurs, aller chercher le public, mais que le public vienne à nous. Je sais que ma danse n'est ni sportive, ni spectaculaire, ni virtuose. Je n'ai pas peur de jouer avec la fragilité, l'émotion, la disponibilité, la concentration, le silence et de demander au public de se mettre au diapason. C'est aussi le solliciter du côté du sensible, il me semble que c'est le rôle de l'art, du spectacle vivant. Partager une expérience sensible.

C'est rare, mais quand, malgré le bruit des voitures, la lumière

naturelle, la présence des passants, on arrive à obtenir cette attention du public, il y a quelque chose de l'ordre de la grâce. On peut faire un geste fort sans gesticuler. Du spectaculaire avec une économie de moyens. C'est valable en danse comme en architecture je crois. Ma danse est une danse caméléon.

Les films

MP

Le rapport au film dans ton travail est important. D'abord, tu as participé en tant que chorégraphe à des films de Serge Bozon. Et puis, tu as dit que, quand il n'était pas possible de faire venir des spectateurs dans un lieu pour différentes raisons, tu avais décidé de faire un film. Quel est le statut de ces films ?

JD

Ce sont des spectacles, des spectacles filmés. Des spectacles où on décide précisément du regard du spectateur. Peut-être que la place que prend le réalisateur avec qui je travaille est celle d'un premier spectateur qui aurait la faculté de partager ce regard avec les autres. Je viens de terminer un tournage à Saint-Gaudens, j'ai demandé à Serge Bozon de filmer une création conçue pour cette ville au pied des Pyrénées. Les neuf lieux choisis étaient trop éloignés les uns des autres, il aurait fallu déplacer les spectateurs dans toute la ville, une mise en œuvre laborieuse dont je ne voyais pas l'intérêt artistique. J'ai confié cette matière-là à un réalisateur, comme je l'avais fait avec Louise Narboni à la Villeneuve de Grenoble.



Après un rêve.
La Villeneuve, Grenoble, 2012



L'Architecte de Saint-Gaudens,
2014

MP

On pourrait donc ne plus parler de film. C'est une pièce de danse.

Faire danser des botanistes

MP

Tu dis mon public, mes danseurs. Pourquoi utiliser le possessif ?

JD

En effet, je me le permets du fait du caractère éphémère du spectacle vivant, et encore plus dans cette pratique in situ. Sur le temps d'une création, quelques mois tout au plus, c'est en effet « mon » public et « mes » danseurs ; j'ai envie d'en prendre soin, de les accompagner, de les aimer pour qu'il en reste quelque chose dans la mémoire des spectateurs et peut-être dans le corps des interprètes. Sur ce temps relativement restreint au regard d'une vie entière, j'espère que ce n'est pas un possessif au sens qu'ils m'appartiennent, c'est un possessif au sens du care anglais. D'ailleurs je pense que la force que j'ai d'entraîner autant de personnes autour de mes projets, c'est que sur le moment les participants sentent que je suis avec eux, que je ne suis pas en train de les utiliser à leurs dépens. Il y a une part importante de sensibilisation à des formes contemporaines de l'art, d'acclimatation à nos différentes façons de penser et d'agir, de recherche d'un terrain commun dans lequel nous allons pouvoir partager cette expérience. Et, souvent, en fin de course, il faut faire tomber les dernières résistances des interprètes amateurs ou des responsables et personnels des lieux qui nous accueillent, car nos usages sont inhabituels, déplacent le regard, bouleversent le quotidien et les hiérarchies. Alors je leur dis :

mais réfléchissez, ça n'a qu'un temps, c'est tellement bref, dans trois semaines c'est fini, dans trois semaines vous n'entendrez plus parler de moi, donc profitez de cet instant qui est radicalement particulier, osez, tentez des choses, vous ne le regretterez pas. A ce moment-là, je suis leur chorégraphe.

Et concernant le public, avec qui j'ai envie de créer cette communauté dont je parlais tout à l'heure, au moment de la représentation, ce sont en effet « mes » spectateurs, dans le sens où je suis responsable de ce qui leur arrive à ce moment-là, j'ai travaillé pour eux et ça n'aura qu'un temps, une heure ou deux, c'est tellement court.

RZ

C'est ton côté fille de psy de savoir trouver ces arguments-là pour parler aux gens !

Pourrais-tu préciser qui sont ces amateurs que tu associes à tes créations, qu'est-ce que tu leur demandes ?

JD

Une architecture n'est pas seulement des formes, des matériaux, un espace bâti. Ce sont des usagers, habitants, commerçants, scolaires, qui vivent, travaillent, étudient dans les bâtiments. J'associe souvent ces personnes extérieures au champ chorégraphique dans mes créations. Ils sont impliqués avec leurs mouvements à eux et je pars principalement de leurs manières d'occuper les espaces et donc d'agir, de bouger dans ces espaces.

Ils sont détenteurs d'un savoir que je ne peux pas trouver dans les ouvrages que j'ai lus sur les bâtiments. Ils m'enseignent comment on y circule, comment on s'y déplace, s'y assoit, s'y allonge, comment on y court, comment on les utilise, peut-être différemment que ce qu'avait prévu l'architecte. Ils m'offrent de la matière brute, des gestes de leur travail, des attitudes, des renseignements sur l'évolution des pratiques à l'intérieur de l'institution (avant on tournait le dos à la vue, mais depuis qu'ils ont changé les fenêtres, on a placé nos bureaux autrement...). C'est la matière première de ma danse. Grâce à leur connaissance intime et régulière des lieux, ils m'offrent des

mouvements, des costumes, des accessoires, des éclairages, des musiques, des solutions d'installation du public.

Dans mes créations, je cherche toujours à faire en sorte qu'on ne puisse pas distinguer les amateurs des professionnels, ou en tous cas que cette question ne se pose pas. Rien de pire pour moi que des spectateurs qui diraient : « Ils ne s'en sortent pas mal pour des amateurs ». Qu'on puisse être touché par un geste fragile, par un corps non entraîné, c'est ce que je cherche, mais qu'on soit touché au premier degré, parce que c'est émouvant, beau. Pas parce que c'est incroyable qu'un non professionnel puisse danser. Ce regard-là est condescendant, il ne m'intéresse pas.