

l
n
t
e
r
v
e
n
t
i
o
n
p
h
i
l
o
s
o
p
h
i
q
u
e

Isabelle

Barb eris

Th   tres
contemporains

Mythes
et id ologies

puf

L'interprète autorisé

Chez Loïc Touzé, figure centrale de la jeune danse française¹, le corps dansé repose la question de l'espace laissé à l'interprète sur la scène contemporaine, sans toutefois rejoindre le charivari explosif des Chiens de Navarre. L'univers de Touzé est remarquablement apaisé, équitable et posé. Le corps n'y est pas « surintensifié » et n'appelle qu'un expressionnisme thématé (le recours à la technique du mime) et non viscéral. La vie est présente, le vivant pris en charge, mais sous une forme interactionnelle, comme partage, répartition, comme si la forme esthétique résultait, au sens propre, de la collaboration qui a vu le jour pour le spectacle. La réflexivité propre aux formes contemporaines n'entraîne nulle hypertrophie de la présence, nulle intensification de la chair. L'interprète n'est pas soumis au joug du corps expressif, puisqu'il est amené à accomplir des

1. Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique* : « Sans chercher à dresser un catalogue, donnons néanmoins quelques noms : Alain Buffard, Jérôme Bel, Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Xavier Leroy, Alain Michard, Laurent Pichaud, Loïc Touzé » (Paris, Vrin, 2009, p. 361).

actions qu'il ne sait pas faire, tout en leur accordant une *valeur* (consigne qu'utilisaient déjà les précurseurs de la Judson Memorial Church et du Grand Union). Travailler sur son incompétence à réaliser une action tout « en désirant la réussir » permet selon Touzé de mettre en scène l'affect du danseur, car « l'imaginaire et le désir sont d'autant plus visibles qu'il y a moins de maîtrise »¹. L'« action-dansée » consiste en un déplacement des affects et des techniques afin de revaloriser certaines manifestations esthétiques « mineures ». Il s'agit moins d'aller chercher en soi qu'autour de soi et dans la relation aux choses et aux autres. Le corps du danseur n'a plus grand-chose à voir avec celui de la révolution hédoniste : corps-évasion, corps-libération. Il est traité comme un espace discret, en retenue. La danse réfléchit ici sur la sommation contemporaine du corps – démarche qui prend sens à l'heure du bio-pouvoir, du corps refait, reconstruit, tyrannique, voire artificiellement maintenu en vie. Le corps n'est pas intensifié, mais il n'est pas non plus dénigré. S'évader du corps (préconisation de Platon) ne revient plus à le « surmaîtriser ». Il s'agit donc de « démaîtriser » – et non de débrider – le corps en s'appliquant toujours à d'*autres* tâches.

Nulle opposition de la chair à la *technè* : l'« action dansée » objective le corps par la danse à l'intérieur d'une dramaturgie pondérée dans laquelle transparaît le dialogue entre les acteurs de la création, interprètes et chorégraphe. Nul mythe du corps comme

1. Entretien du 15 septembre 2009.

lieu d'une possible reconquête de l'unité (retrouvailles avec le corps archaïque et authentique) qui irait du côté du corps-jouissant, porteur de la révolte et des énergies restauratrices. Loïc Touzé invente un nouveau mythe en réponse au biopouvoir : un corps dialogique, qui « rejette », se bouture librement, s'augmente de paroles, de gestes, d'accessoires et de textes, pour constituer d'autres corps collectifs et politiques. Le « bel animal » scénique forme un corps qui ne s'achève jamais : s'il a un début, il n'a jamais ni milieu ni fin. Il produit du collectif et du flux politique. Le corps de l'interprète s'augmente dans un morceau qui lui-même s'augmente dans la pièce, qui s'augmente elle-même dans d'autres pièces issues de la cellule-souche. C'est ce que montre *Morceau*, « pièce monstre », à tiroirs, faite de morceaux de pièces, et structure dynamique dans laquelle la pièce antérieure est toujours dépassable (il n'y a pas d'œuvre d'art totale). Le tout ne peut l'emporter sur les parties, pas plus que le metteur en scène sur les acteurs : la construction rejettante de *Morceau*, spectacle composé de solos qui sont autant d'embryons de pièces portés par les interprètes, empêche à la structure englobante de l'emporter de manière coercitive, définitive et autoritaire sur ses parties. Ce travail génératif – et, là encore, débordé – repose sur une permissivité accrue de Loïc Touzé à l'égard de l'interprète : « Je prends tout. » Cette antitechnique recherche la « diffraction du pouvoir chorégraphique » et explique la structure générative de *Morceau* de même que l'importance de cette pièce dans l'histoire de la jeune scène française.

Yves-Noël Genod, Latifa Laâbissi et Jennifer Lacey qui jouaient aux côtés de Loïc Touzé, y ont « bouturé » leurs propres parcours de metteurs en scène et de chorégraphes. *Morceau* fut une pièce motrice et matrice, moins obsédée par le passé et par « le travail mémoriel de l'œuvre »¹ que tournée vers l'avenir : une seule pièce, mais potentiellement augmentée de centaines d'autres pièces.

La question de l'interprétation est demeurée centrale dans les créations ultérieures de Loïc Touzé : *Love*, *Neuf* et, récemment, le projet *Solo*, une hypothèse de réinterprétation. *Solo* se présente comme une recomposition dans laquelle on retrouve le jeu de relais et l'esthétique immanente de Touzé : la danseuse Rita Quaglia, figure à la fois « culte » et oubliée de la danse contemporaine, d'une autre génération, réinterprète par diffraction la précédente pièce de Loïc, *Neuf*, à partir de sa mémoire de spectatrice – mémoire sensible qui se bouture pour donner lieu à un autre spectacle par augmentation. Durant deux années et demie, Rita Quaglia a récolté les témoignages des neuf interprètes de la pièce *Neuf*. Après ce glanage, elle a demandé à Loïc de diriger sa recomposition. Le chorégraphe a refusé ce poste de commandement, mais le projet a progressivement vu le jour suivant une logique de chassé-croisé entre le chorégraphe et l'interprète-spectatrice – Loïc Touzé retrouvant sa propre recherche dans la proposition de Rita Quaglia : chercher comment l'interprète génère du « neuf » ; chercher aussi comment cela

1. Frédéric Pouillaude, *op. cit.*

peut être pris en charge par une figure de la danse contemporaine porteuse d'une mémoire chorégraphique.

Ainsi, *Solo* augmente *Neuf*, qui augmente les pièces précédentes suivant le principe de débordement énoncé par le chorégraphe : « Il y a toujours des pièces dans des pièces. » Pour ce faire, Loïc Touzé *autorise* l'interprète : autorisation donnée au danseur de faire quelque chose qu'il ne sait pas faire¹, ou bien, pour *Solo*, de se réapproprier et de rejouer une pièce qui n'est pas la sienne. La pièce réinterprétative de Rita Quaglia commence en mettant la performeuse en position de spectatrice au premier rang. Rita Quaglia prononce une phrase qui engage le spectateur dans le souvenir de *Neuf* : « J'étais dans la salle. Tout d'un coup j'ai regardé, et je me suis rendu compte que j'étais en train de la faire. » Puis elle raconte la pièce en étant à la fois l'interprète et le public, reproduisant alors un rêve de spectateur : celui de s'évader sur le plateau et de refaire la pièce. La reconstitution de Rita Quaglia ne fait pas que décrire des choses vues, elle introduit des éléments qui ne faisaient pas partie du spectacle d'origine (dont le nom n'est jamais mentionné). Le potentiel d'augmentation s'en trouve lui-même augmenté. Le spectateur ne sait pas dans quelle mesure les souvenirs relatés par Rita sont réels ou fictifs, tant la pièce disparaît derrière le montage des strates.

1. Parmi les scripts de *Neuf*, on trouve ce type de consignes : « faire quelque chose d'autre à la place de ce que l'on a l'habitude de faire » ; « s'autoriser le pire »...

Non loin de l'opération pratiquée par Carmelo Bene en vue d'exprimer les éléments « mineurs », le postulat de travail de Loïc Touzé minore la place du chorégraphe, supposément porteur d'une lecture globalisante de l'œuvre. Chaque pièce (débordant la précédente) repose la question de sa légitimité. Le travail permet de passer par des états empiriques qui s'opposent à la technicité de l'apprentissage. La recherche de Loïc Touzé propose un mythe alternatif en réponse au corps maîtrisé : non par le retour au corps romantique, expressif et archaïque, mais par une démaîtrise appliquée, pondérée, en s'appliquant à chorégraphier des désirs en devenir.

Face au mépris de plus en plus inquiétant du monde politique à l'égard des arts et des artistes de scène, défendre la nécessité de la création scénique et montrer sa vivacité relèvent de l'urgence. Or, pour combattre une telle hostilité et un tel rabaissement de l'art à des pourparlers entre gestionnaires, on ne peut se contenter d'appeler au renouveau d'un théâtre identitaire et communautaire, ni se satisfaire de démarches artistiques moralisatrices qui opèrent une sorte de retour du théâtre dans l'église.

L'auteur cherche avant tout à cibler et intensifier les contradictions des arts vivants en ne dissociant pas approches esthétique et économique. En s'attachant à défendre des formes innovantes et marginalisées par les politiques culturelles, elle montre comment les propositions scéniques du présent prennent en charge l'état de crise pour raviver leur fonction critique.

Cet ouvrage s'adresse aux artistes et aux professionnels de la culture aussi bien qu'aux étudiants en arts et aux curieux de création scénique, sans oublier les sceptiques lassés par les vitrines du service public culturel.

Isabelle Barbéris est ancienne élève de l'ENS Fontenay Saint-Cloud, agrégée de lettres modernes, docteur en Arts du spectacle et dramaturge. Enseignant le théâtre contemporain à l'Université Paris-Ouest, elle est l'auteur de Philippe Adrien, un théâtre du rêve éveillé (L'Harmattan, « Univers théâtral », 2009), Copi et ses chimères (Les Solitaires intempestifs, à paraître).

ISBN: 978-2-13-057697-6



9 782130 576976