

ORO

Loïc  
TOUZÉ

LA CHANCE

REVUE DE PRESSE



# Sommaire

<i>Danse/cinéma</i> , une co-édition du CND et Capricci, sous la direction de Stéphane Bouquet, 2012. Conversation entre Loïc Touzé et Mathieu Bouvier. ....	3
Inferno / 11 décembre 2012.....	11
umoove.fr , 9 décembre 2012 .....	14
Danzine, 8 décembre 2012 .....	16
Kritik, magazine culturel de l'Ouest, n°11, novembre 2010 .....	18
Mouvement.net, décembre 2009 .....	19
Mouvement n°53 / octobre-décembre 2009 .....	20

# CONVERSATION LOÏC TOUZÉ / MATHIEU BOUVIER

**L**oïc Touzé, artiste et chorégraphe, et Mathieu Bouvier, artiste visuel et chercheur indépendant, se rencontrent en 2010 autour de questions communes sur la part de l'image dans le travail de la danse. Pour mieux cerner, la manière dont l'image en général, et les films en particuliers, traversent, transforment, traduisent la danse, ou bien l'inverse, ils mettent en œuvre des ateliers de recherches en studio et en bibliothèque. Dans cet entretien mené en février 2012, ils croisent librement leurs paroles d'auteur et de spectateur pour examiner comment l'œuvre chorégraphique de Loïc Touzé est «sous influence» du cinéma : moins en lui empruntant ses images qu'en convertissant ses dispositifs de regard, sous forme de figures dansées.

**MATHIEU BOUVIER** Commentçons par le début. Pour l'enfance, le cinéma est un fabuleux pourvoyeur de corps et de destins. Quel est ton rapport d'enfant, et de jeune danseur à l'Opéra de Paris, avec le cinéma ?

**LOÏC TOUZÉ** Petit, il y avait deux choses que je voulais faire dans la vie : down ou danseur de comédie musicale. Dans la comédie musicale, j'étais autant la liberté gestuelle du danseur, que la manière dont il était filmé, la mobilité de la caméra. Cette double mobilité du corps et du regard, ce sont deux choses que j'ai intégrées inconsciemment, et qui articulent mon désir primitif de faire de l'art. Mais je n'étais pas dans la bonne école : j'apprenais la danse classique à l'école de l'Opéra de Paris ! Certes, l'Opéra avait une dimension cinématographique, voire onirique, pour le gamin que j'étais, mais selon les jours c'était tantôt le château de Peau d'Âne, tantôt une prison dorée. La danse classique est supposée être un apprentissage de la légèreté : s'envoler, tourner en l'air, etc. Mais cet apprentissage est douloureux, intrusif, parfois violent. Je n'étais ni assez innocent ni assez idiot pour pouvoir maintenir une quelconque légèreté dans cet environnement. Alors que dans les comédies musicales américaines ou de Jacques Demy je voyais des acteurs danser avec une légèreté incroyable, sans cette grimace typique du danseur classique, ce sourire piné du type qui ne veut pas laisser voir l'effort. Sur le plateau de l'Opéra, je voyais de très près cette grimace, qu'on ne voit pas depuis la salle. Dans ces films, même en gros plan, les visages sont riant, ouverts. Certes, il y a peut-être eu dix-huit prises grimaçantes au tournage, avant la prise retenue au montage, mais la vie qui est captée là est joyeuse, dans les corps, dans les muscles, dans les yeux. Il me suffisait de regarder les danseurs des comédies musicales, et je savais danser comme eux. J'ai toujours eu une empathie exacerbée, c'est chez moi un système de communication et d'apprentissage privilégié. Aujourd'hui, je suis encore capable d'imiter Louis de Funès, juste en convoquant les souvenirs de films vus pendant l'enfance. Ces images se sont imprimées en moi, je suis aussi fait de ces images.

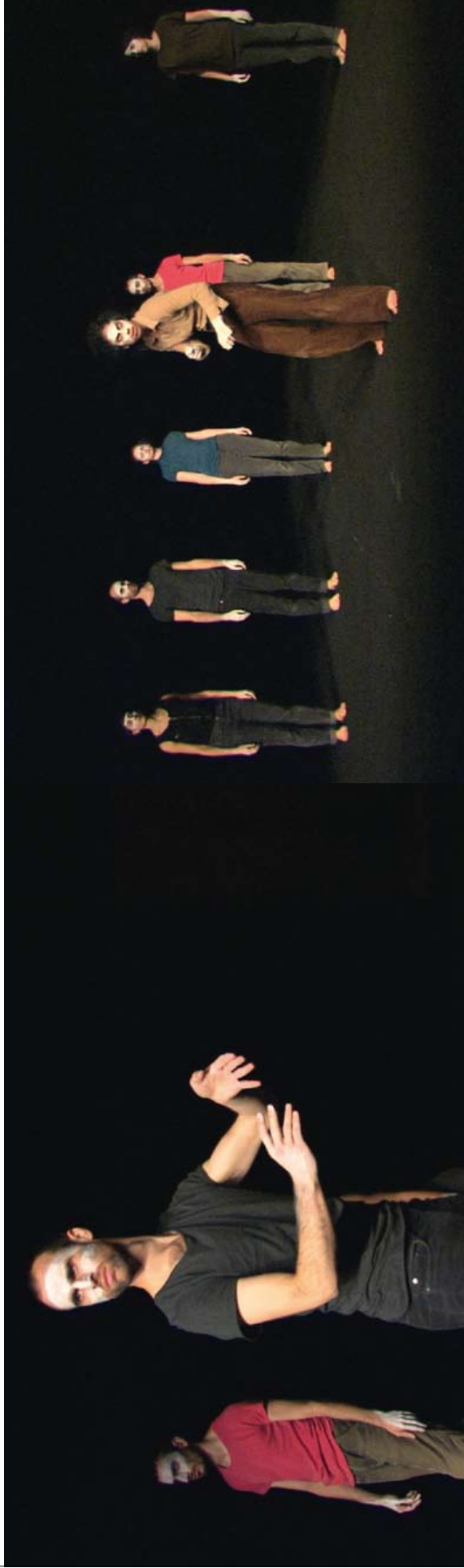
**MB** Je relève que tu parles d'empathie avec les images, alors que la notion d'empathie concerne communément les relations intersubjectives. Or, je crois en effet que l'image de cinéma nous « donne un corps ». Les enfants gardent un corps de cow-boy des heures après la fin du western. Chacun connaît ces fameux retours à la maison après le film, dans cet état de transe légère, où la rue familière prend un grain particulier, où tout paraît chargé de puissance, on a envie de retomber amoureux, de changer quelque chose dans sa vie, etc. C'est étrange, un tel transport empathique avec un support désincarné. Pourquoi le cinéma permet-il une telle participation imaginative ? Sans doute parce que c'est un automate spirituel : si le film synchronise aussi bien la conscience du spectateur à ses coupes, ellipses, raccords, enchaînements, séquences, etc., c'est que la pensée fonctionne de la même manière, elle fait du montage, elle coupe, elle raccorde. Nos images mentales et nos souvenirs sont organiquement conçus comme des montages dans lesquels on n'a aucun mal à débrayer le temps et l'espace, les vitesses, les échelles, les âges, les affects... C'est peut-être pour ça que les souvenirs de films se confondent si bien à notre mémoire : sortir du cinéma, c'est se souvenir d'une vie qu'on n'a pas vécue.

« L'environnement est le corps de l'acteur, la pièce où il est, l'objet qu'il a en main, le flingue, la bagnole, la foule ou le cheval, la canne qui prolonge son bras, la foule dans laquelle il se perd... » LOÏC TOUZÉ

**LT** Au théâtre il y a le corps, c'est la présence du corps qui fait le théâtre. Au cinéma, il y a le corps et le monde. Les corps dans le monde, et les mobilités de l'un sur l'autre. Fred Astaire finit par danser sur les murs, au plafond, fait tourner la chambre, se défie des lois de l'apesanteur, glisse d'un mur à l'autre. Au cinéma, le corps du danseur ou de l'acteur est d'emblée un corps étendu. Il n'y a pas de cow-boy sans les grandes prairies, il n'y a pas de gangster sans un rai de lumière sous la porte. L'environnement est le corps de l'acteur, la pièce où il est, l'objet qu'il a en main, le flingue, la bagnole ou le cheval, la canne qui prolonge son bras, la foule dans laquelle il se perd... Dans *Chantons sous la pluie*, il y a cette danse de Donald O'Connor sur un plateau de tournage, il traverse les décors en papier, les techniciens continuent à construire le décor pendant qu'il danse et il se sert de leur activité, du canapé, d'un pantin..., le monde se fait l'accessoire de sa danse. C'est peut-être cette mobilisation du monde qui persiste dans l'hallucination légère que tu décris, à la sortie de la salle.

**MB** Oui, je crois que c'est avec une demande très physique que nous allons au cinéma : « Donne-moi un corps, accorde-moi au monde. »

**LT** Et puis il y a un cinéma qui m'apprend à regarder autrement, patiemment, à faire l'épreuve du temps, et il faut aussi se donner un corps pour cela. Bresson ou Tarkovski sont des cinéastes qui ont éprouvé mon regard et mon corps. Je me souviens, j'avais dix-huit ans, je voulais voir *Stalker*, je me suis retrouvé tout seul dans la salle du Saint-André-des-Arts, et au bout d'un moment, comme je commençais à m'endormir et que je voulais à tout prix voir ce film, je me suis levé ! J'étais seul et debout au milieu de la salle, face à cette dérive temporelle, cette promenade infiniment lente jusqu'à la chambre des désirs, je voulais aller avec eux, je voulais savoir... Il fallait que je tienne... Et puis un souffle émanant de moi pour moi dans le cinéma quand j'ai découvert Casavetes. Alors que Hollywood impose des contraintes de production, des dispositifs onéreux, une technologie lourde, etc., un type pouvait imaginer laisser tourner la caméra dans une situation de délire, de beuveries, d'amicalité, et faire confiance à ce qui surgirait de cette énergie. En voyant *Faces*, j'ai reçu cela comme une autorisation. Je jalouais la liberté aventureuse de cette bande de potes, ces gestes incontrôlés, assumés et créatifs. *Morveau (2001)* tente cette liberté-là, incarnée entre autre par Yves-Noël Genod. Accueillir Yves-Noël dans un projet, c'est supporter Ben Gazzara *[vires]* ! Accueillir l'incontrôlable... et faire confiance. A l'époque j'étais encore chargé d'une culture



La Chance

de la maîtrise. Il ne s'agissait pas seulement de dé-maîtriser les mouvements, mais aussi de se laisser surprendre par le goût des autres, d'accepter de dérapier avec eux, de se laisser déborder et d'assumer ce que cela produisait.

**MB** Je voudrais qu'on évoque quelques-unes de tes pièces récentes au regard de la manière dont le cinéma les traverse ou les travaille, aussi bien dans les figures que dans les procédures. Puisque tu parles de *Morceaux*, je relève dans cette pièce, comme dans *L'ore d'ailleurs*, un parti pris de séquençage très fort, comme une série de plans fixes nettement découpés, ce qui produit un effet de montage très accentué. *Morceaux* paraît même procéder d'un tirage aléatoire...

**LT** Avant de commencer *Morceaux*, j'étais perdu. J'étais à un moment où je ne savais plus quoi faire avec le chorégraphique. Je ne savais plus par quel bout prendre la danse. Alors j'ai proposé à Yves-Noël Genod, Latifa Laabissi, Jennifer Lacey, de m'accompagner dans cette « traversée du désert ». J'e voulais les regarder travailler et essayer de comprendre comment eux composaient. On s'est donné une contrainte : l'un d'entre nous prend l'espace de jeu une minute pour y faire une action. Un autre, sans avoir vu ce qui vient d'être fait, entre à son tour dans l'espace et propose une action. Cela permettait un montage *à la*, laissant apparaître chaque fois une nouvelle action non affectée par la précédente. Ça m'a beaucoup intéressé, et stimulé, parce qu'ainsi c'est le

dispositif qui prenait en charge la composition. On pouvait chanter, parler, danser, amener des objets, raconter une histoire, et toutes ces actions hétérogènes mises bout à bout produisaient néanmoins un récit continu. Avec ce montage aléatoire, j'avais pour la première fois l'impression de faire quelque chose qui pouvait s'apparenter à du cinéma. L'ellipse produite par la coupe entre les actions devenait un espace de projection pour le regard, le raccord suggérant d'autres images possibles. Deux choses m'intéressaient dans ce dispositif. D'abord, la cadence : faire une chose très rapidement, une minute maximum. J'étais un peu jaloux du cinéma et de sa capacité à sauter instantanément d'un plan à un autre : de la chambre à coucher au désert, d'une bouche en gros plan à un train, etc. Je me demandais comment nous pourrions, nous aussi, produire de la vitesse ? ». D'autre part, la coupe : quand on a fini, on débarrasse le plancher, pas de trace, pas de vestige, pas d'objet mort qui encombrerait le récit. J'aime me tenir au début des choses, laisser le potentiel ouvert, actif. En ouverture de *Morceaux*, j'arrive devant le public, je me tiens debout face à eux, je ne fais rien, et puis je dis : « C'est mon moment préféré, c'est le moment où toutes les attentes ne sont pas encore complètement déçues. Je vous propose qu'on arrive à s'en tenir à ça tout au long de la pièce. »

**MB** Dans *L'ore*, la construction de la pièce en tableaux est résolument affirmée. Non seulement le praticable bleu constitue dans sa découpe visuelle un véritable

« lieu » pour l'image, mais chaque entrée et sortie de champ est marquée par un geste rituel des danseurs. Dès que les danseurs montent sur le praticable, à leur premier pas « dans l'image », ils tournent la tête vers le public et la maintiennent tournée jusqu'à ce qu'ils soient placés dans l'espace. Et ils font l'opération inverse quand ils sortent, le visage est tourné vers le public jusqu'à leur premier pas hors du champ, et là seulement la tête revient dans l'axe du corps, de profil.

**LT** Ce pas, avec son pivot de tête, est aussi important à la montée qu'à la descente. Le regard qu'ont les danseurs quand ils font face au public n'est pas un regard qui voit, c'est un regard qui ouvre, qui laisse entrer, qui absorbe. C'est une chambre noire. Je parlais aux danseurs d'un regard qui n'est qu'ouverture, et non pas vision. Je voulais juste une ouverture du diaphragme, clac, l'œil s'ouvre, ne bouge pas, ne nomme rien, le regard absorbe, et le spectateur s'y engouffre. Après un instant de suspension, l'engagement dans le mouvement se fait par un lâcher du poids dans tout le corps, et le danseur se coule dans l'image. À la sortie, quand on quitte l'aire de jeu, il faut à l'inverse lâcher ce regard. Pendant un certain temps, j'ai considéré que le pivot de la tête à la sortie suffisait pour effacer l'image qui venait d'être produite. Mais au bout d'un moment j'ai réalisé que l'image persiste après la sortie des danseurs, comme une rémanence visuelle. J'ai donc voulu préciser cette opération qui consiste à vider le plateau entièrement, à le décharger de l'image précédente, à la manière d'un « écran magique ». C'est pour quoi nous avons travaillé ensemble sur le demi-tour effectué par les danseurs dans la marge côté jardin, afin que celui-ci s'accompagne d'un oubli indispensable – et collectif – de l'image, d'un relâchement de toute persistance imaginaire. Alors seulement on peut aller vers la séquence qui suit. À l'entrée comme à la sortie, le pas, le pivot de la tête, le regard, toutes ces opérations sont les rouages d'une mécanique d'apparition. Pour l'entrée dans le champ, c'est une amorce. Le pas amorce l'entrée. Et à la sortie, c'est un désarmement. Il faut désarmer l'image. Composer, ce n'est pas uniquement créer des images et les assembler, c'est aussi prendre en charge leur effacement.

**MB** À l'époque, pas si lointaine, du cinéma argentique, il y avait une légende technique qui voulait que l'illusion de la reconstitution du mouvement au cinéma était adossée au phénomène de persistance rétinienne. C'était très simplificateur. La grande astuce mécanique du projecteur, c'était l'obturateur, qui coupait le faisceau lumineux deux ou trois fois devant chaque photogramme, précisément pour nettoyer l'œil de sa persistance rétinienne, sans quoi l'image était perçue comme floue, chaque photogramme laissant une

traîne visuelle sur le suivant. Il y a en revanche un autre phénomène perceptif qui entre en jeu dans l'illusion de la reconstitution du mouvement au cinéma, c'est l'effet phi, qui consiste à halluciner un déplacement entre deux points fixes qui clignotent à haute fréquence. Cela revient à dire que non seulement il faut nettoyer le regard pour passer d'une image à l'autre, mais aussi que la perception est une hallucination constante, qui comble les manques entre les informations qui lui parviennent.

**LT** C'est peut-être aussi en cela qu'il y a du cinéma dans mon travail de comédien. Je me rends compte que je privilégie toujours la coupe sur l'enchaînement. Dans *Morvau*, c'était ça, une minute par plan, et on coupe. Dans *Love*, c'est plus complexe, le récit est tout à la fois continu et discontinu. *Love* est aussi construit comme une série de débuts, comme autant de sculptures qui contiennent la possibilité d'un récit, mais sans l'entamer ni l'achever : on y entre par le milieu. Et la répétition, la recondiction du protocole à l'identique, interdit tout développement de récit dramatique. C'est juste une suite d'ouvertures sur des paysages.

**MB** Est-ce que c'est aussi une manière de travailler sur la fabrique du regard, ses formations ou ses conformations, ses attentes ?

**LT** Au milieu des années 1990 avec l'artiste visuel Francisco Ruiz de Infante on a fait toutes sortes de tentatives pour éclater les coordonnées de l'espace chorégraphique, et les conditions de regard qui lui sont liées. Nous avons fui la scène, et sa frontalité supposée, pour inventer des dispositifs performatifs contraignants pour le public. Le spectateur était invité à s'allonger dans des lits pendant que nous dansions au-dessus de lui, à déambuler dans une friche industrielle à cinq heures du matin après une traversée en bateau de la ria de Bilbao, à se perdre dans le dédale d'un centre d'art aménagé pour l'occasion, etc. Mais notre constat était toujours le même : quelles que soient la configuration spatiale et notre volonté de modifier sa perception, le spectateur reconstruisait un rapport culturel à l'œuvre regardée, une distance. J'ai alors compris que la seule chose qui puisse changer la position du spectateur, c'est la nature de ce qui lui est présenté. Je ne voulais plus d'une attitude qui consiste à méduser le spectateur, je ne voulais plus que la danse soit reçue comme la démonstration d'une compétence d'exception, qui le tiennne à distance. Je suis beaucoup plus intéressé par le fait de voir quelqu'un faire du mieux possible quelque chose qu'il ne sait pas faire, parce qu'alors, en le regardant faire, j'accompagne son désir, je vois l'imaginaire qu'il convoque pour appréhender ce qui est une invention pour lui. *Morvau* joue avec ça : une à quatre personnes viennent au centre du plateau, font une action brève, simple, et sortent. On comprend tout de suite de quoi il s'agit. Le regard du spectateur n'est donc pas tenu par l'inquiétude de savoir ce qui est en train de se passer. Les matériaux présentés sont pauvres, l'action proposée est si faible que c'est au spectateur de produire ou de compléter l'événement dans le réglage de son regard. Devant un matériau faible ou mineur, tu peux dire « c'est nul » et le refuser, ou bien au contraire lui accorder une attention très spéciale, inédite.

« *Love est aussi construit comme une série de débuts, comme autant de sculptures qui contiennent la possibilité d'un récit, mais sans l'entamer ni l'achever : on y entre par le milieu.* » LOÏC TOURÉ

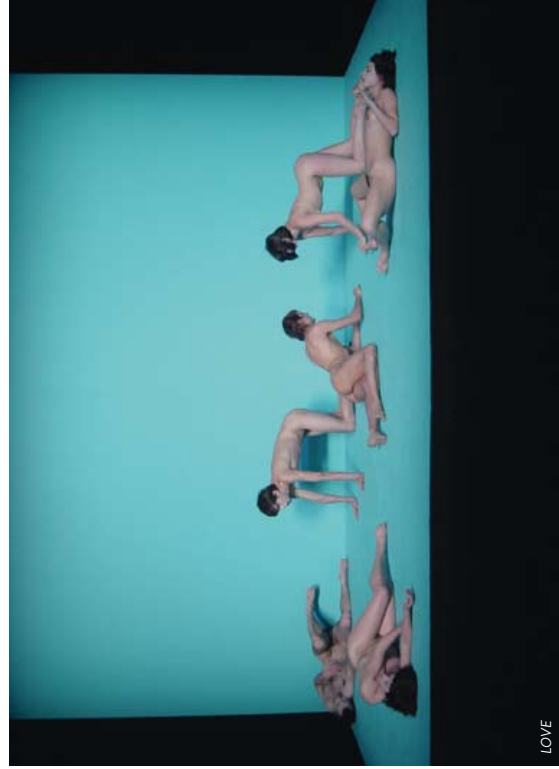
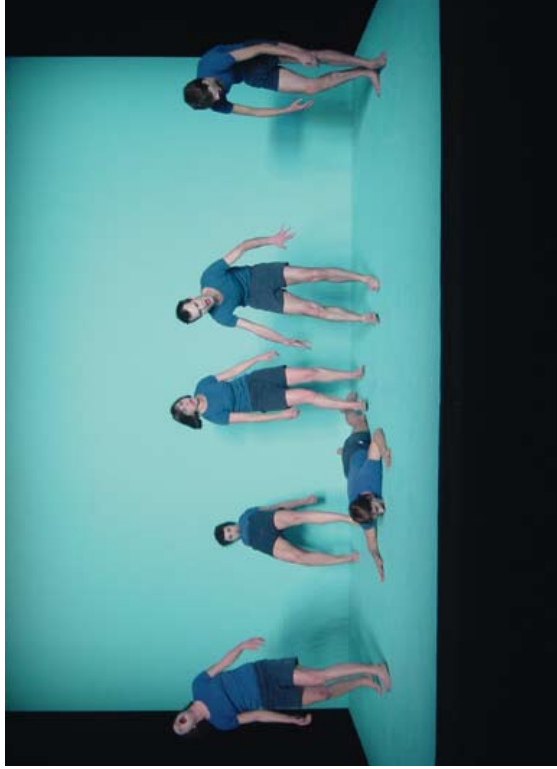
**MB** Cela me fait penser à cette nouvelle de Kafka, *Joséphine la cantatrice*, dans laquelle il imagine que quelqu'un aurait un jour l'audace de monter sur un plateau de théâtre, devant un public, pour y casser des noix. Et le public réaliserait alors que ce geste est de l'art, et ceci d'autant plus que cet artiste casserait les noix avec juste un peu moins de dextérité que la moyenne des gens. J'ai toujours vu ce texte comme un manifeste de l'art performatif. Ou du moins comme une contribution à une théorie de *l'attention*.

**LT** Ça aurait pu être notre programme! *Morceaux* s'est construit sur les ruines de nos expérimentations. Conçu comme une suite pour matériaux faibles. Dans ce que nous trouvions lors de nos recherches, nous avons chaque fois privilégié ce qui nous semblait le moins valide, le moins beau, le moins présentable, et on s'est mis à composer avec ces rebuts. Toutes les tentatives que l'on reboule habituellement devenaient notre trésor de guerre. On a pris grand soin de ces « bas morceaux », on a pratiqué et cultivé ce goût du mineur. Il y avait par exemple la séquence *Forest*, où on a tous la même perruque. C'est une variation de visages tantôt romantiques tantôt grimaçants, sur une musique de Bernard Herrmann, une pantonime assumée. C'était délicieux de mettre du récit dans les visages, très peu de corps, tout dans les yeux, dans la bouche, dans les glissements de figures, de la stupeur à la colère, de la colère à la joie, de la joie à la tristesse. Un petit festival d'expressivité, et toute la figure est bouleversée. On tournait à peine les yeux, un regard partait en oblique, et le public nous suivait totalement dans nos micro-récits. Le gros plan est un privilège du cinéma. Il y a des films où les gros plans, les visages et leurs infimes modifications, sont de vraies surfaces de récit: *Jeanne d'Arc* de Dreyer, ou les films de Bresson. La danse que j'avais vécue à l'Opéra de Paris n'était que du paysage. Or, avec *Morceaux*, je commençais à vouloir que les yeux et les mains soient visibles, jouent comme des accès à l'imaginaire du danseur. Quand on voit l'interprète au travail de sa danse, quand on regarde de près la mécanique de son geste, on voit immédiatement quel imaginaire en est la source: dans son pré-geste, il y a un enseignement profond sur la façon dont le corps pense et s'organise, en amont des effets d'éducation. Ce sont les mythologies intimes du danseur qui se donnent à voir dans un balayage de l'œil, un pli de la bouche, une mâchoire serrée ou relâchée, dans la manière dont il écoute, dont il respire. Tout à coup, on comprend tout, le geste qui suit n'est plus le même dès lors qu'on a eu accès à l'expression presqu'involontaire de cet imaginaire. Il faut voir ça de près.

**MB** Tu as une approche du gros plan comparable à celle de Deleuze, qui pose l'équation gros plan = visage = image-affection. Le gros plan est en effet lié au visage, d'abord parce que pour voir en gros plan il faut littéralement approcher le visage. Le gros plan, c'est une approche de l'œil jusqu'à ce que la joue devienne un grain, du sable, un paysage, c'est une mise à l'échelle de notre propre corps. Ensuite le visage est une surface d'inscription pour des micro-mouvements qui sont autant d'affections. Il y a les micro-mouvements du visage qui se donnent comme des signes intelligibles, du genre « j'ai peur », « pardonne-moi », « je t'aime », et il y en a d'autres qui sont plus indécidables: Deleuze parle de « signes de subjectivation », c'est-à-dire des traits d'expression en excès sur la

*C'est aussi cela, l'effet du gros plan au cinéma: je regarde le personnage pendant que lui-même est en train de regarder quelque chose, et, soudain, une inflexion de lèvres, un haussement de paupières: il vient de voir ou de comprendre quelque chose! Il voit, il réalise, il comprend, il s'émeut... Et je comprends en même temps que lui.»*

MATHIEU BOUVIER



LOVE

signification, des «parois de volupté, de physique et de sémiotique en morceaux». Et je trouve que cela s'apparente à ce que tu décris du pré-geste du danseur, cette expression dérobée de son imaginaire, qu'il s'agit de voir de près. Comme tu le dis, on peut tout comprendre à partir d'un pré-geste. C'est aussi cela, l'effet du gros plan au cinéma : je regarde le personnage pendant que lui-même est en train de regarder quelque chose, et, soudain, une inflexion de lèvres, un haussement de paupières : il vient de voir ou de comprendre quelque chose ! Il voit, il réalise, il comprend, il s'émeut... Et je comprends en même temps que lui. C'est la plus haute densité de présent que nous offre le cinéma : la participation à l'instant décisif de la compréhension, à l'instant du germe de l'émotion. Pour fonctionner comme image-affection, le gros plan de visage a besoin d'être raccordé à un plan de coupe, un contrechamp sur l'objet, la personne ou le lieu que le personnage est en train de regarder. Or, s'il y a du gros plan en danse, il est sans bord, sans découpe spatiale, sans découpe temporelle et sans hors-champ. C'est un relief local du corps ou du geste qui s'intensifie dans le regard. Le gros plan en danse existe bien, c'est une manière qu'à le corps de créer les conditions d'une focalisation. Alors que j'ai plutôt une formation et une culture picturale, c'est la danse qui m'a fait réaliser à quel point l'image n'est pas seulement une information visuelle, mais une formation de mon regard. L'image, ce n'est pas seulement une forme ou un signe, c'est avant tout une faculté et un exercice. *Love* est une pièce qui m'a offert une expérience très sensible de ce travail de l'œil, dès la première séquence où les danseurs font ces agonies grotesques qu'ils finissent par géler dans une posture un peu idiote, à la fois compromettante et jubilatoire. *Ce freeze* est maintenu dans une durée manifestement trop longue, et tout le comique un peu régressif de l'image se décompose à vue, comme un sourire s'efface doucement d'un visage. Ce qui se passait alors pour moi, dans cette durée insistante, c'était une mue de l'image : depuis ce tableau un peu pop de zombies fossiles se levait un vent d'inquiétude, un simulacre plus trouble, qui me montrait autre chose que ce que j'avais sous les yeux. L'image, ce n'était plus seulement le *gestus* un peu idiot des corps, mais c'était la métamorphose même de mon regard dans ce suspens. Et il n'est pas indifférent, du point de vue de l'image, que cette métamorphose soit suscitée à partir d'un geste aussi mal famé que celui du mime...

**LT** Le mime, c'est *Morzeau* qui nous l'a autorisé. Avec Larifa, on se disait en riant : « Qui est ce qu'il nous reste à faire avec la danse ? Tout a été fait. Il reste le mime, et ça, personne ne nous le prendra » *l'rites* ! Encore une fois, on assumait le pire, le rejet. Avec *Love*, la danse s'autorisait du retour de son refoulé, le mime !

**MB** Oui, on dirait que le mime embarrasse la danse comme un petit cousin infrequentable. C'est comme si le mime ramenait la danse à un impensé sur sa nature foncièrement mimétique. Du coup, il y a dans *Love* une chose qui a pu être perçue comme un affront régressif. Mais il y a des régressions profitables ! Et *Love* est non seulement une régression heureuse vers l'enfance de l'art, mais aussi vers l'enfance du corps, ce moment où on fabrique son rapport au monde et aux autres corps par le jeu de l'imitation, de la répétition, du *comme si*. Pour autant, on voit bien dès la première séquence des morts qu'il



se passe tout autre chose qu'un simple jeu sur les joies de l'identification et de la connivence.

**LT** Une des choses qui fait que *Love* est irréductible à un jeu pop, c'est qu'il y a une sophistication du travail du corps, une exigence redoutable pour l'interprète. Il y a une grande précision requise, dans une large gamme de nuances, entre investissement et désinvestissement, entre imaginaire sincère et artifice joué. *Love* fonctionne sur une dialectique «pour de vrai/pour de faux». Ce battent-la, c'est le travail de l'interprète. Évidemment, tout est faux, mais l'imaginaire doit être résolument vrai. Par exemple, la scène des lions suppose un profond travail de l'imaginaire, qui s'endèche ainsi : les mains deviennent des pattes à l'instant où elles touchent le sol. La bouche se relâche et devient une gueule, les oreilles dominent les autres sens, les yeux perdent de la vision, la peau est aux aguets, elle prend en charge toute l'attention à la proximité des autres corps. On a travaillé à relâcher l'estomac, la mâchoire, à laisser tomber la gueule, à y ouvrir un trou qui traverse tout le système digestif jusqu'à l'anus. Ce qui domine dans cette corporéité de fauve, ce sont des choses comme la projection du ventre, une respiration légèrement saccadée, les yeux qui faiblissent.

**MB** Tu décris de vraies méthodes d'incorporation, par lesquelles le travail de la danse porte l'image bien au-delà d'une figuration des aspects, mais au niveau de toute une configuration organique et esthétique. À t'entendre, on aimerait réhabiliter le terme d'image dans le lexique chorégraphique pour y désigner tout ce qui est susceptible d'imprimer ou d'impressionner le corps.

**LT** Dans la phase préparatoire à *Love*, on a beaucoup pratiqué un exercice dont on n'a rien gardé de visible ensuite dans la pièce, mais qui est exemplaire de mon travail sur les figures. Je proposais aux danseurs d'écrire sur une feuille cinq figures constitutives de leur imaginaire : il peut s'agir d'un cheval qu'on a vu courir dans une prairie quand on était enfant ou d'une scène de cinéma, Cary Grant ou Humphrey Bogart, ou bien une figure tutélaire familiale, ou un paysage... enfin, une suite de figures imprimées dans l'imaginaire la trace d'un événement, une survivance, un fantôme. Comment ça se passe ? Il s'agit d'abord d'identifier une figure, de la nommer, de comprendre où elle est logée dans le corps, quelle relation on entretient avec elle et quel est le mouvement de cette relation. Puis on ajoute une deuxième figure, on les fait cohabiter, jouer ensemble, elles circulent dans le corps en s'altérant l'une l'autre, ou en circulant de l'une à l'autre. Puis on en ajoute une troisième. C'est le début d'un montage, c'est rythmique, il y a du glissement d'une figure à l'autre, elles s'additionnent, se multiplient, se soustraient, se divisent entre elles. Le danseur jongle, la danse est là, dans ce jonglage entre la sensation, la mémoire, la physikalité, les idées. Le danseur devient une sculpture mobile, il s'hybride, il bourgeoonne. C'est un bouquet. Cet exercice a été un entraînement de fond pendant la création de *Love*, et j'ai pensé pendant un moment que la pièce pourrait en être le produit visible. Mais, finalement, on en a plutôt tiré une méthode de jeu, une mécanique pour être véloce avec le batttement des images, le rythme de leurs apparitions/disparitions...

« Je déroule les images qui me constituent. Et il ne s'agit pas seulement d'une circulation de ces figures dans le corps, mais d'un certain rapport de jeu imaginaire, une manière de me dire : "Celle-là je vais la déchirer, celle-ci la plier, cette autre la froisser..." » LOÏC TOUZÉ

**MB** Ce que tu décris ressemble beaucoup à la manière très *montée* dont tu danses dans *Élucidation*... Cette danse qui fait surgir des figures fugaces, mais sans jamais les inscrire dans une logique métaphorique ou de narration. On dirait des captures sur des flux de mémoire et de culture, toute une matière première de la condition mimétique du corps. C'est prendre le parti de la métamorphose plutôt que de la métaphore, et je trouve que c'est une voie pleine de promesses aujourd'hui, quand il s'agit de sortir de la double impasse du refus de danser d'une part, et de la naïveté métaphorique de l'autre.

**LT** Oui, *Élucidation*, c'est vraiment un cinéma ambulante. Le magasin des incorporations, la sédimentation des figures le long d'une vie impressionnée par les images. Et pas seulement les images de cinéma, mais aussi les images des autres, des parents, de la famille, des amis, des inconnus, les figures héroïques, les empreintes en nous du corps des autres. *Élucidation*, c'est d'abord une confrontation à la musique. C'est un duo avec le saxophoniste Claude Delangle, qui interprète deux *Sequentias* de Luciano Berio. La musique me tend un certain nombre de pièges que j'essaie d'éviter. Je ne convertis pas la mélodie musicale en images, mais j'essaie de créer une rythmicité d'images dans le corps, et c'est mon instrument pour jouer musicalement avec Claude Delangle. Nos deux mélodies doivent jouer ensemble, se frapper l'une l'autre, je ne dois pas laisser la musique diriger la danse. Mais pour en revenir au travail des images, quand je danse *Élucidation*, je me dis avant d'entrer sur le plateau : « Mon corps est en papier » C'est du papier qui peut s'imprimer, noircir, s'effeuiller : il y a un toréador, il y a mon père, il y a Mark Tompkins, Kazuo Ohno et *La Argentina*, un écrivain, un pêcheur, un boxeur, un golfeur, Tati, un dandy... Je déroule les images qui me constituent. Et il ne s'agit pas seulement d'une circulation de ces figures dans le corps, mais d'un certain rapport de jeu imaginaire avec celles-ci, une manière de me dire : « Celle-là je vais la déchirer, celle-ci la plier, cette autre la froisser... et la rendre transparente, la crever... » J'entends le public regarder, je les entends voir des choses que je ne soupçonne même pas, et je joue avec les hypothèses d'images qu'ils me renvoient. Le jeu commence à partir du moment où les autres commencent à voir. Et surtout, j'essaie de ne jamais retenir ces images, je me méfie de ce que l'imaginaire peut « agripper ». Il faut « relâcher les images », les laisser fuir du corps. C'est un strip-tease sans déshabillage, sans tomber la veste. J'ai un costume rose, j'ai une baguette rose et brillante, c'est une image délibérément iconique, qui impose au corps une certaine tenue, et au regard une focalisation,

un certain type de capture. Ce costume, je le considère comme l'environnement de la danse, c'est une manière d'être en même temps le corps et son décor.

**MB** Je voudrais revenir à la condition très particulière de l'image dans *Love*. Je veux parler non pas du répertoire des *gestus* mimés, mais de cette virtualité imaginaire que la pièce et les interprètes ont distillée en moi quand je l'ai vu. L'option scénographique, d'abord, fonctionnait à mes yeux comme une sorte d'incubateur d'images. Le praticable s'apparentait, pour moi, à un cycle de studio de télévision, avec sa couleur bleue typique de la couleur d'incrustation : avec cette technique, tu remplaces toutes les zones de cette couleur par n'importe quel autre fond d'image. Sur le praticable de *Love*, à chaque instant les danseurs étaient donc potentiellement ailleurs, dans un paysage, une peinture, un désert, une grande ville. Et ce n'est pas que je fantasmais ces paysages d'arrière-plan, je n'avais pas de visions hallucinées, mais il me suffisait de savoir leur virtualité à l'œuvre pour que les corps soient nimbés d'une nuée d'images, comme environnés d'images diaphanes. Leurs habits de la même couleur bleue rendaient leurs corps également susceptibles de ces mêmes effets d'évidement et d'incrustation. Dans *Love*, les corps ne produisent aucune illusion ou image éblouissante, mais semblent plutôt chargés d'un « grain » d'image. Ils font signe de leur appropriation d'une image. Et plus c'est petit, mieux ça marche. C'est la force de la métonymie. Quand Maud Le Pladec court sur place en nous tournant le dos et qu'elle a ce demi-tour de tête vers nous, il y a un rire dans la salle. Que s'est-il passé ? Un gros plan : Maud a juste tourné la tête et a écarquillé les yeux. Elle se retourne, accélère la cadence, plan large, la voilà poursuivie. Elle a fait mine d'avoir vu un poursuivant, et nous faisons mine de la voir poursuivie. Ce qui compte ici, c'est que tous ensemble nous faisons mine de voir la même chose. Chacun dira qu'il a vu un plan de poursuite de cinéma, avec travelling avant, façon *Mort aux trousses* ou film de manga, mais ce qu'on aura vu, en vérité, c'est juste Maud qui faisait un clin d'œil à notre imaginaire. C'est aux antipodes d'une manœuvre d'éblouissement qui consisterait à nous en mettre plein la vue, c'est plutôt une proposition d'éclaircissement de l'activité de notre regard. Et chaque séquence fonctionne comme ça, comme nouvelle puissance de produire de l'image, j'utilise sciemment l'article partitif : on ne voit pas *des* images dans le bleu de *Love*, mais *de* l'image.

**LT** De *Mozart* à *La Chance*, tout mon travail consiste à *exposer* le corps en mouvement pour donner à voir la fabrique de la danse. C'est pour cela qu'en termes de scénographie je n'ai pas besoin de décor, mais d'un écran, d'un espace d'exposition. La collaboration avec l'artiste visuel Jocelyn Cortencin a été très importante dans la réalisation de *Love*, 9 et *La Chance* : il m'a aidé à comprendre que la scénographie pouvait apporter non pas une image ajoutée à la danse, mais un contexte pour le travail du regard. Nous partageons un goût pour une certaine forme de primitivité, à la fois du dispositif et du rapport au jeu, qui me renvoie directement aux débuts du cinéma : un plan fixe et le danseur en pied dans le cadre, une extrême simplicité de récit et de situation. J'aime cette primitivité qui était celle du cinéma en 1895, les dispositifs de Marey pour la capture du mouvement, cette manière d'isoler le

geste sur un fond neutre, de l'abstraire de tout contexte pour en voir la courbe, en surprendre les états invisibles à l'œil nu. Je voulais retrouver un tel dispositif d'observation, quasi scientifique, dans *Love* : six personnes en train de faire la même chose sur un plateau, qu'est ce qui se passe ? Le cinéma a donné au *xx<sup>e</sup>* siècle une nouvelle machine à projeter les corps dans le mouvement et dans l'image. Or, à la fin de ce même siècle, on avait bloqué quelque chose dans la danse, le mouvement ne circulait plus dans les corps. Pour moi, c'est le cinéma, avec ses puissances pour le mouvement et pour le temps, qui est venu m'informer de la possibilité d'une danse à venir : il fallait recommencer à regarder le corps. Cela supposait de devenir nous-mêmes un paysage, une caméra, un rythme, un scénario, une dramaturgie, un acteur, d'avoir un cinéma ambulante dans le corps.

Et d'une certaine manière, avec *La Chance*, on a vraiment trouvé cette danse, sur la base d'une plus grande confiance encore dans le cinéma du corps. Avec *Love*, on en était encore à l'exercice, à l'étude. Avec *La Chance*, on y est.

**MB** Pour moi, si *Love* est l'écran de cinéma, *La Chance* est le projecteur. Mais un projecteur dirigeant sa lumière et ses figures vers le public. La perspective accentuée de la scénographie, c'est très concrètement un cône de lumière noire. Dans la lucarne du fond, c'est le défilement de la pellicule, c'est-à-dire le magasin de toutes les images possibles. Et au devant, c'est la projection des figures, avec ces corps qui sortent de l'obscurité, comme des spectres qui reviennent, pour qu'une danse apparaisse, leur apparaisse quand ils ferment les yeux, m'apparaissent quand je les regarde voir. Quand les danseurs descendent cette longue pente vers nous, depuis l'obscurité vers la lumière, on a la sensation qu'ils viennent nous apporter quelque chose, qu'ils sont comme les émissaires d'un autre-monde. Et je pensais souvent à des chamans, des sorciers : quand ils ferment les yeux, on voit qu'ils ont une vision. Leurs danses deviennent des lors des battements inframincés entre la danse qu'ils voient et la danse qu'ils font, entre la danse qu'ils font et la danse que je vois. Le cinéma a d'abord été un rituel de résurrection des corps, dans sa liturgie d'ombre et de lumière. Les corps vivants se laissaient fixer sur la pellicule, un corps filmé devenait aussitôt un revenant en puissance. La chance fabrique un dispositif comparable dans sa foi primitive : une projection de figures revenantes.

**LT** Avec *Love*, les figures sont des figures de surface, la scénographie un support où celles-ci rebondissent vers le public. Toute la mécanique de la pièce est un jeu, une sorte de badminton élégant. À l'inverse, *La Chance* est une pièce tout en profondeur, je la conçois même comme un trou de mémoire. C'est donc un tout autre enjeu pour les interprètes, qui consiste à trouver leurs danses en deçà ou au-delà des mécanismes critiques qui ont pu se sédimentés dans leurs constructions de danseurs. En cela l'hypnose, pratiquée comme une forme de transe occidentale, nous a aidés à nous réconcilier avec certains états de corps. Tout l'inverse de *Love*, où les interprètes exécutent avec dextérité et finesse, mais sans jamais s'engager émotionnellement. C'est sans doute sur cet aspect-là que *Love* et *La Chance* se tournent le dos, constituant les deux faces d'une même pièce. ●



« C'est le cinéma, avec ses puissances pour le mouvement et pour le temps, qui est venu m'informer de la possibilité d'une danse à venir : il fallait recommencer à regarder le corps. Cela supposait de devenir nous mêmes un paysage, une caméra, un rythme, un scénario, une dramaturgie, un acteur, d'avoir un cinéma ambulant dans le corps : Loïc Touzé conjugue mobilité du regard, des corps et des imaginaires et signe une pièce troublante qui ouvre des champs insoupçonnés de possibles.

#### Un dispositif du regard

La grande salle de la Ménagerie de verre est revêtue en velours noirs, poreux, opaques. Les murs bruts, la chape en béton du sol, le plafond bas et ses poutres en acier massives disparaissent dans une obscurité étrange, enveloppante. L'espace, rétréci, acquiert une profondeur quasi-abyssale. Une sensation de densité indicible fait déborder les murs. Jocelyn Cottencin, qui a réalisé le plateau d'incrustation sur fond uni, fluorescent, sur lequel évoluent les danseurs dans *Love*, imagine pour cette nouvelle création de Loïc Touzé une scénographie qui s'apparente à la chambre noire, un véritable dispositif de regard propice aux apparitions, aux persistances rétiniennees et aux survivances hallucinées.

#### Ouverture

Six danseurs s'avancent vers nous, s'arrêtent au bord de cet espace, dans un endroit liminaire, dans une zone de lumière qui beigne également le qu'ils semblent convier dans leur ronde ouverte quand ils se donnent les mains. Leurs yeux sont grand ouverts, mais leur regard n'est pas vision mais ouverture. Le chorégraphe a travaillé un regard qui absorbe, pour que le spectateur s'y engouffre. En ouverture de *Morceau*, l'une de ses anciennes créations, Loïc Touzé se tenait ainsi debout face au public, immobile et lançait : *C'est mon moment préféré, c'est le moment où toutes les attentes ne sont pas encore complètement déçues. Je vous propose qu'on arrive à s'en tenir à ça tout au long de la pièce. Pas de discours explicite pour La Chance, les danseurs se contentent de laisser éclore des mots, simples, épars, sans que des associations d'idées soient immédiatement accessibles, autant de bribes et d'éclats, captures prélevées sur un fond culturel commun, égrainement de possibles, autant d'invitations à une plongée dans la matière mouvante, encore opaque, d'un imaginaire qui se tient farouchement en deçà de la naissance d'un sens dominant, univoque. Les mots tombent plus vite, se chevauchent, se font écho,*

s'étirent dans une façon d'articuler fort appuyée, glissent sur les visages immobiles, fument dans l'espace noir et indéterminé, dont la texture semble modulée par des rythmiques étranges. Les danseurs se retirent un à un dans les limbes, s'abiment dans l'obscurité avide et accueillante.

Un solo hypnotique : de l'usage du gros plan en danse

Fondu enchaîné : Marlene Monteiro Freitas, les yeux fermés, se tient si près du public. Dans le silence absolu, les bruits de son corps — les articulations qui se replient, les muscles qui se contractent — augmentent le trouble de cette apparition magnétique. L'engagement dans le mouvement se fait par un lâcher du poids dans tout le corps, les appuis s'enracinent paradoxalement dans le sol alors que la danseuse semble se détacher de manière irréaliste sur le fond neutre. Son visage est labouré par des émotions contrastées, si particulières. *C'est délicieux de mettre du récit dans les visages !* s'exclame le chorégraphe dans un échange passionnant avec l'artiste visuel Mathieu Bouvier. Ce sont des germes de narration à peine effleurés, car en l'absence d'un sens unificateur porté par la musique et des codes de la figuration, nous sommes entraînés vers une perte totale de repères. Son monde intérieur, pourtant en ébullition continue, nous est complètement inaccessible.

(...) Quelque chose d'extrêmement troublant se déroule devant nos yeux. La performeuse est en prises avec différentes figures tapies dans son inconscient. Par des techniques apparentées à l'hypnose et à la télépathie,

Loïc Touzé puise des danses en amont des effets d'éducation, au delà des mécanismes critiques de ses interprètes. Plus que la virtuosité et la finesse, il exige d'eux un véritable engagement émotionnel, une descente dans les sédiments profonds de la mémoire corporelle.

La danse se love dans ce glissement continu entre l'amorce d'un geste et la ruine d'un autre, elle couve dans les ellipses, et sourd de ces battements inframinces, entre réminiscences, oublis, gestes effectifs et projections. Pour reprendre Mathieu Bouvier, elle résulte de la conjonction entre la danse que les danseurs voient quand ils ferment les yeux et la danse qu'ils font, entre la danse qu'ils font et la danse que le public reçoit. Et Loïc Touzé de surenchérir, en évoquant son ancienne expérience de danseur : *j'entends le public regarder, je les entends voir des choses que je ne soupçonne même pas et je joue avec des hypothèses d'images qu'ils me renvoient. Le jeu commence à partir du moment où les autres commencent à voir.*

(...)

Télescopage des mondes intérieurs – une lente sédimentation

Marlene Monteiro Freitas ouvre enfin les yeux. Les visions qui l'habitaient l'instant d'avant s'évanouissent, elle revient à soi de très loin, s'efface lentement dans les profondeurs de la caméra obscure. D'autres soli vont se succéder, mobilisant d'autres mondes intérieurs avec autant d'intensité. Les images débordent des corps selon différents registres. La musique prend le dessus, devient un repère, tend à canaliser des projections éparses. L'interprète va à son encounter, confronté à la rhétorique construite du morceau, le corps semble mal assuré, les yeux se ferment comme un aveuglement, une déclaration entêtée de résistance.

Un troisième solo force le rapprochement avec la ligne directive de la musique et pourtant un univers intérieur se développe en parallèle: le danseur est à l'écoute de ses rythmes secrets, ses respirations. Une évidence de cette danse s'installe, lentement, avec assurance, favorisée peut être par l'utilisation de tropes plus familiers de l'histoire culturelle de la danse occidentale, ce qui pourrait expliquer pourquoi elle n'était pas autant présente dans le premier solo qui véhiculait des contenus moins prévisibles. (...)

Un quatrième solo flirte un instant avec la facilité d'une main mise de la musique sur le mouvement, avant de basculer dans le silence. Par cette entrée interprétative dans la musique plus près de sa fibre dramatique, le chorégraphe isole un point d'accroche fort comme source d'une danse possible, silencieuse, comme en apesanteur, magistral concerto sans voix, à l'image de l'œuvre que l'artiste visuel Ange Leccia dédie à La Callas, parcourue en profondeurs par un thème musical dont les échos s'expriment à même les gestes, dans les doigts, sur le visage.

Le cinéma des origines, avec sa texture brusque, saccadée, son goût pour le burlesque, les chutes hilarantes et les sauts empêchés, donne la couleur d'un cinquième solo, avant que la pièce ne bascule de manière plus prononcée dans une exploration minutieuses des codes du regard et de la représentation. Le visage et les mains grimés négligemment de blanc, reste d'un maquillage outrancier ou début d'un masque, appuient cette logique, facilitent le glissement des images sur ces corps qui deviennent surfaces de projection, supports et moteurs de tant d'histoires, de rythmes et de vitesses, de sens. Les points d'accroche se multiplient, offrant des aperçus de la richesse inouïe qui existe entre les mots, entre les sons. Le music-hall et le jazz, l'opéra baroque, les pantomimes apparentés à la commedia del arte ou les piétinements des zombies, la cold wave de Bauhaus, des corps irréels, hybrides, bourgeonnants, les mondes et les repères se bousculent dans un mouvement d'ensemble. Loïc Touzé de préciser : surtout, j'essaie de ne jamais retenir ces images, je me méfie de ce que l'imaginaire peut «agripper». Il faut «relâcher les images», les laisser fuir du corps.

Sur un ultime air d'opéra, au cœur du dispositif scénique, au loin, dans son point focal, la foule d'images flottantes qui virevoltent depuis le début de la pièce, augmentant la magie de cette chambre noire, se stabilisent dans un bas-relief, délicat et troublant, aboutissement fragile, halluciné d'un parcours qui parachève la métamorphose même du regard dans ce suspens.

**Smaranda Olcèse**

## La chance - Loïc Touzé



09 Décembre 2012

Classique / Contemporaine

### L'Atout de Touzé



(crédit photo: Jocelyn Cottencin)

**Loïc Touzé, par les temps qui courent, a bien de la Chance (pour reprendre le titre de sa pièce) puisqu'il fait l'actualité, ici (à la Ménagerie de verre, maison fondée en 1983) et là (à Nantes comme à Pantin). La photo d'une de ses chorégraphies sert d'ailleurs de couverture à un livre récemment issu et en principe consacré aux rapports entre la danse et le cinéma. Le travail de cet auteur élégant et talentueux semble être enfin pris en considération, voire au sérieux. Cette chance ne doit rien au hasard.**

Il est intéressant (mais pas essentiel, selon nous : ce qui compte en dernière instance est le résultat sur scène, le travail formel, l'œuvre aboutie) de connaître les intentions de Loïc Touzé, les coulisses, les ingrédients, la recette de cuisine qui ont produit sa danse. Dans le cas qui nous occupe, le chorégraphe a, paraît-il, voulu que ses interprètes fassent le vide dans leur tête (et dans leur corps) pour « véritablement danser ». Dans cette optique, Touzé n'a pas hésité à recourir à la technique de l'hypnose ainsi qu'à celle de la... télépathie !

Les artistes vus à la Ménagerie (Loup Abramovici, Ondine Cloez, Audrey Gaisan Doncel, Rémy Héritier, Marlene Monteiro Freitas, Carole Perdereau) sont tous convaincants, doués en danse contemporaine en général et en expression corporelle en particulier (à moins que ce ne soit l'inverse). Des pans entiers de l'opus relèvent en effet d'exercices de pantomime, d'expressions du visage, de jeux de regards. Pour la mise en bouche, le chorégraphe a demandé à ses interprètes d'énoncer simplement, d'une façon neutre mais originale, des mots n'ayant apparemment aucun rapport entre eux (« la joie, le voleur, la démocratie, la rose, etc. »), comme ceux qui vous passent par la tête lorsque vous vous essayez à l'écriture automatique. Très vite, les substantifs perdent de leur substance ; l'on prête l'oreille aux signifiants, aux phonèmes qui se succèdent et se chevauchent. Plus loin, après quelques variations de danse libre (= pieds nus), d'assouplissement et de contorsion, les danseurs-acteurs déclinent leurs mots sur un tout autre registre, à voix basse, en articulant chaque

syllabe, sur le mode de l'acteur inspiré, pénétré, concerné...

Les fondus lumineux de Yannick Fouassier rythment efficacement l'œuvre, autant que la BO qui alterne le silence le plus absolu (le public, mis à part le fuyard de service, étant ce soir de dernière particulièrement attentif, captif, captivé), le jeu vocal, et même un peu théâtral (au bon sens du terme), des quatre danseuses et des deux danseurs, ainsi qu'une longue série (un peu trop longue, peut-être) d'airs d'opéra du bon vieux temps dont le charme est brisé par l'ironique gesticulation des artistes provoquant (comme souvent) le rire défensif d'une partie de l'audience. Compte tenu de... la tenue de l'ensemble, de la discrétion (au sens où l'entendent les sémiologues) du déroulé, de la finesse de chaque détail, et aussi, pourquoi pas ?, de la sérénité ambiante, on tolère quelque faille dans la structure, le meilleur n'étant pas ici réservé pour la fin. Cela démarre fort, très fort, par des choses abstraites et belles à la fois et on termine dans l'anecdote, l'illustratif, le pittoresque, le deuxième degré, ce qui est un peu dommage. Il faut dire aussi qu'après l'époustouflant solo inaugural de Marlene Monteiro Freitas, danseuse extrêmement douée que nous avons remarquée chez Chaignaud, qui enchaîne avec aisance les difficultés techniques, réconcilie les contraires (la position allongée et la station debout, les déséquilibres et les changements d'appui), arrondit les angles, fluidifie les postures liées à toute formule faisant appel à l'improvisation (vous savez ? cette gestuelle habituellement agitée, crispée, énervée, hystérique, convulsive), la barre étant placée très, très haut, il semble impossible de trouver un climax, un finale d'une telle intensité.

Le chorégraphe s'en sort avec l'aide de son scénographe, Jocelyn Cottencin, en mettant en abyme la représentation elle-même. La fantasmagorie dansée, peu à peu, s'estompe, toujours au moyen d'un dégradé au noir, cette fois-ci sur un tout petit cadre de scène niché au fin fond du garage de Marie-Thérèse Allier.

**Nicolas Villodre**

**Le 8 décembre 2012 - La Ménagerie de Verre (Paris)**

[< Préc](#)

[Suivant >](#)

une histoire sans fin... "La Chance"  
de Loïc Touzé 8 décembre 2011

par Sophie Herbin le lun, 10/12/2012 - 00:00



© : Nicolas Villodre

Ce serait une histoire d'un groupe de personnes formant une ronde là, bien face public, serrés les uns contre les autres qui nous observent sans aucune émotion semble-t-il. Histoire d'écoutes et de regards, ces personnes qui approchant de l'avant-scène, vont prononcer des mots : » mimosa, démocratie, cochon ... » et beaucoup d'autres hors de tout sens possible, sans situation, sans phrase. Une histoire du théâtre avec les voyelles qui s'allongent et deviennent diphtongues, (souvenir d'un théâtre antique, on pense à la voix de Sarah Bernard).

Comme le mouvement, le son est une entité qui précède le jeu de l'artiste qui l'attrape à son passage pour le restituer sublimé. Avec les interprètes regroupés, serrés les uns contre les autres émerge alors une douce litanie, étrange et drôle, parfois troublante comme les hurlements lointains et plaintifs d'une meute. Une somptueuse profondeur de champ révèle trois espaces soit « au noir » soit en lumière, sans heurts, d'où les personnages surgissent ou s'y engloutissent. Le son et la lumière avec la scénographie de Jocelyn Cottencin participent du secret plus que de la discrétion. Nous voici envoûtés, propices à l'hypnose que Loïc Touzé a pratiqué pour cette pièce. De fait les danseurs ferment les yeux et tels les patients de Charcot (maître en hypnose à l'origine de la psychanalyse) ils commencent les ébauches de leurs danses, d'avant la danse, mouvements de l'humain d'avant l'humain, hésitant entre différents états d'être possibles à partir d'une même proposition.

Là réside le cœur de la pièce. L'extrême délicatesse dans la composition et l'interprétation, rappelle celle des danseurs en répétition lorsqu'ils « marquent » leurs enchaînements pour s'en souvenir. Ce moment authentique d'intimité est toujours saisissant de grâce ; il sollicite tant d'émotions à la fois ! Quelque espace-temps où l'interprète ne s'épuise pas, où tous les gestes s'ébauchent, se transforment, sont adoptés ou rejetés, mobiles comme la chance ou la probabilité. Ici l'aller n'a pas de destination et le trajet n'a pas de durée... voir ! Les acteurs nous ferment les yeux et nous ouvrent, au-delà de nos perceptions, à des espaces de rêves éveillés où tout est possible.



Y compris ce changement brutale où le chorégraphe nous emmène revoir les formes antérieures connues ! Clichés ? Aurait-on préféré continuer avec les esquisses ? Mais...l'humour des interprètes nous raccroche. Avec des références décalées bien sûr (diva –Callas, envolées lyriques, ou modern jazz, classique, danse moderne) ils nous séduisent, avec leur épatant niveau artistique.

Quand à l'orchestre symphonique (enregistré) son final n'en finit pas de finir, avec des coda, des accords plaqués rebondissant sur d'autres phrases annonciatrices de la fin, on rit beaucoup. La danse se perd cette fois dans la profondeur de champ surréaliste. Elle est là-bas « au lointain » la fin de la danse, contre le mur du bout de la Ménagerie, au-dessus du noir sans fond. Un tableau de facture classique, où les personnages s'enchevêtrent encore et encore, sans que s'arrêter soit envisagé. Et c'est la lumière qui se retire discrètement. Hasard et choix forment un duo pervers et délicieux. Les vivre est un luxe auquel nous convie Loïc Touzé.

Bientôt 30 ans avec Marie-Thérèse Allier, qui a consacré un travail magnifique pour le soutien des jeunes créateurs ou autres moins jeunes avec obstination et conviction : dénicher ce qui est facteur de progrès dans l'expression artistique contemporaine. Un lieu comme il y en a peu, et dont on peut être fier.

**Sophie Herbin**

# DANSE

Cinéma  
Musique  
Théâtre  
Festivals  
Bande Dessinée  
Jeune public

Par Héléne Sécher

## Loïc Touzé

*Des sources au paysage*



Avec *La chance*, création née en 2009, Loïc Touzé avoue être arrivé à « un point de cohérence de ces dix dernières années » sur ce questionnement des modes d'engagement scénique et de la production du geste de l'interprète, entre l'acquis et l'immédiateté. Et qui connaît, ou même découvre l'œuvre du chorégraphe venu s'installer à Nantes l'an passé, ne peut passer à côté de ce travail de conversion « qui se fait de l'intérieur du danseur à l'apparition que chaque spectateur appréhende différemment ».

Car pour Loïc Touzé, « tout part d'un pré-geste qui se contracte sur un lien entretenu avec l'imaginaire, la perception, la culture, l'éducation... ». Autant d'interrogations sur les fondamentaux d'une écriture chorégraphique qui remontent à ce virage amorcé vers la Nouvelle danse, dans les années 1980 et 1990 autour de Carolyn Carlson, Mathilde Monnier ou encore Bernardo Montet. Mais c'est surtout avec *Morceau* que l'artiste, qui intègra à 10 ans l'école du Ballet de l'Opéra de Paris, débute véritablement « une recherche du lieu d'émission principale de la danse venue d'un contexte particulier ». Conçue en 2000, cette machine à jouer avec des formes populaires, tels le sketch et le cabaret, fonctionne sur l'idée que « tout matériau peut constituer une performance ». D'autres racines, comme les images cinématographiques dans *Love*, co-signée avec Latifa Laâbissi, ou le rapport au figuratif et à la musique dans *Elucidation*, récemment présentée à Buenos Aires (et le 10 décembre à Onyx à Saint-Herblain), poursuivront la croissance d'un arbre créatif exempt de tout « spontanéisme », d'idées reçues, et nourri d'une émergence qui ne vient rien résoudre.

*La chance*, construite sur une « danse en vérité », a ensuite permis à Loïc Touzé de s'approcher davantage d'un paysage primitif qui l'intéresse de plus en plus. Pour se laisser embarquer dans un monde sans narration, sans quotidien, sans hiérarchie, mais avec des gestes à inventer.

**THEATRE UNIVERSITAIRE - NANTES (44).**

Judi 4 novembre à 20h30. De 16 à 6€.

**LE GRAND R - LA ROCHE SUR YON (85).**

Mardi 30 novembre à 20h30. De 20 à 3€.

<http://loictouze.com/>

## **MOU**VEMENT.NET

«Depuis une dizaine d'années, les chorégraphes et les danseurs ne cessent de mettre en crise leur propre pratique, fondée sur la technique, la rigueur et la performance : « quelle opération fait un interprète pour danser, véritablement danser ? ».

Cette question qui structure tout le paysage chorégraphique contemporain, de Jérôme Bel à Boris Charmatz, en passant par Alain Buffard, Olivier Dubois, Emmanuelle Huynh ou Loïc Touzé.

Après dix ans de travail à Rennes, ce dernier signe justement un spectacle qui interroge l'acte de la danse, et de l'intérieur de la fabrique du mouvement. Cette question va prendre la forme d'un rituel pour six danseurs, qui s'exposent sans artifice. Le spectacle, judicieusement titré « la Chance », donne aux interprètes la possibilité unique de se demander ce qu'ils font quand ils sont en « état de danse ».

Le processus est incontestablement passionnant, et bien davantage que le seul « rendu » spectaculaire. Car à force de ne pas montrer la danse, pour se consacrer à la penser, les artistes risquent bien de s'enfermer dans un monde sans fenêtre.

A voir le spectacle de Loïc Touzé, on se dit qu'avec cette pièce, il atteint un point-limite, qui lui offre la chance d'écrire un nouveau chapitre».

Bruno Tackels, Mettre en scène l'indiscipline,  
mouvement.net, décembre 2009

# MOUVEMENT

artistes et créations | esthétique et politique

M 05456 - 53 - F. 9,00 € - rd



**Nouvelle formule, 196 pages**

**Merce Cunningham**

**Jean Rouch / Damouré Zika**

**Anish Kapoor**

**dossier**

## **L'art de transmettre**

**Le théâtre argentin**

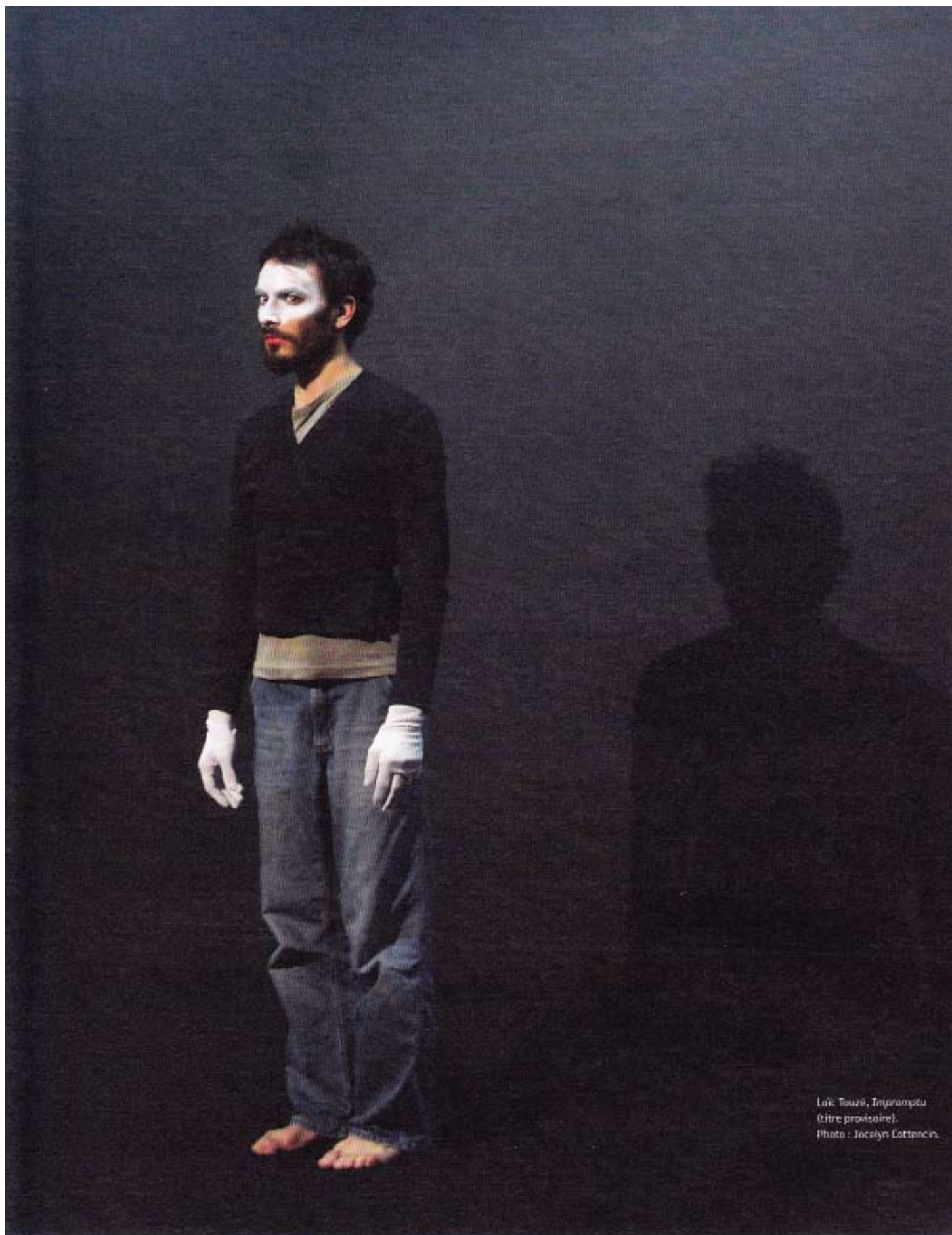
**David Sylvian**

**Christian Boltanski**

**François Curlet**

**Adrien Mondot**





Luis Tizol, *Impromptu*  
(titre provisoire)  
Photo : Jocelyn Lattancia

# Fantasmes d'une interprétation

Cette année, le chorégraphe Loïc Touzé, tout en préparant sa nouvelle création, assistait Rita Quaglia dans sa relecture personnelle de sa première pièce, *9*. L'occasion de découvrir les coulisses d'un travail qui reste trop peu diffusé.

Loïc Touzé commence la danse à l'école de l'Opéra de Paris avant d'intégrer le Corps de Ballet sous la direction de Rudolf Noureïev. Il sera très vite confronté à l'écriture contemporaine au sein du groupe de recherche, toujours à l'Opéra. Il y rencontre Carolyn Carlson qui lui donnera son premier rôle dans une création originale. Il danse alors avec les chorégraphes montants des années 1980 : Mathilde Monnier, Daniel Larrieu, Catherine Diverres... Il crée ses propres pièces à partir de 1989 mais, de son propre avou, il faudra attendre les années 2000 pour qu'il commence à trouver son style avec des pièces comme *Morceau* ou *Lévo*. Par ailleurs, il consacre une grande partie de son temps à la pédagogie, notamment au CNDC d'Angers et au CCN de Montpellier, ou même lorsqu'il codirigeait les Laboratoires d'Aubervilliers (de 2001 à 2006).

En janvier 2007, au Centre Pompidou, la danseuse Rita Quaglia (interprète chez François Verret et Catherine Diverres notamment) voit au Centre Pompidou une pièce qui la marque profondément et qui, selon ses propres dires, la rend jalouse de n'être pas sur scène au milieu des autres danseuses. Il était nécessaire qu'elle fasse quelque chose de cette envie et cette frustration. Spontanément, elle décide d'en parler au chorégraphe et lui fait une proposition peu commune : elle veut signer une pièce où, avec son aide, elle mettrait en scène sa propre expérience de spectatrice. Le chorégraphe en question, c'est Loïc Touzé, et la pièce se nomme *9*. Ainsi, durant un an, Rita mènera l'enquête autour d'une pièce qui l'aura marquée comme peu d'autres. Elle recueillera les témoignages de la plupart des interprètes et collectera les partitions, mais surtout, elle évitera de la revoir afin d'en conserver sa première impression fugace. Avec au bout peut-être la clef de l'énigme : pourquoi cette pièce et pas une autre ?

Nous sommes maintenant deux ans plus tard, au printemps 2009. Rita et Loïc se retrouvent pour ce qui doit être une étape importante de la pièce, celle qui lui donnera sa forme définitive. Rita, qui semble toujours inquiète, et Loïc, imperturbablement calme, forment un duo particulier. S'ils viennent tous deux de la danse classique et qu'ils se sont retrouvés en même temps chez Catherine Diverres, Loïc a préféré s'éloigner de ses maîtres tandis que Rita est devenue une interprète recherchée. L'essai performatif qu'elle entreprend, *1 solo* une hypothèse de réinterprétation, est

un projet à part pour Loïc : à la fois proche – car émanant d'une personne qu'il connaît de longue date et s'appuyant sur celle pièce dont il dit se sentir le plus proche – et étranger – car jamais il ne se serait lancé dans une telle aventure de lui-même. Au milieu du studio de répétition, Rita paraît fragile car elle aussi

**9 entretenait déjà des rapports complexes avec la parole, qui souterrainement irriguait la pièce.**

s'aventure sur un terrain inconnu : durant quarante minutes, elle parle presque en continu, ce qu'elle n'a encore jamais fait. La parole, d'abord dialogue entre Rita et Loïc, est ensuite le moteur principal du souvenir et donc de la re-présentation. Elle aide à reconstruire ce qui n'est pas là. Mais les choses s'avèrent plus difficiles que prévues. En effet, *9* entretenait déjà des rapports complexes avec la parole, qui souterrainement irriguait toute la pièce au travers de partitions. C'est précisément là que Loïc et Rita buttent, encore et encore. En effet, dès que ces partitions sont montrées ou dites, dès qu'elles sont mises en avant, leur exécution ne devient plus qu'illustration. Rita semble courir après une danse que jamais elle ne peut rattraper :

Le texte des partitions est toujours plus loin, plus fort, plus grand que sa frêle silhouette. Pour autant, il ne s'agit pas ici de l'échec de l'interprète, car c'est ainsi que fonctionne cette partition : la danse vue n'est jamais la transcription littérale des instructions écrites, mais leur expression fantasmée. D'après Loïc, même les interprètes de *9* n'ont jamais dansé la partition, car son impossible réalisation est la condition principale de son exécution. Lorsqu'on les voit sur scène, les danseuses sont en train d'imaginer une forme possible et travaillent à réduire l'écart entre la plasticité infinie de ce texte, plein de contradictions et d'oxymores, et les limites insurmontables du corps. Cette tension met les interprètes dans un état de travail constant (ce qui, selon Loïc, est peut-être précisément ce qui a touché une danseuse comme Rita). Ainsi, c'est toujours dans cet état précaire que *9* se réalise : une chute permanente en avant, désespérée mais joyeuse, dont on n'aperçoit que les conséquences. En effet, comment combattre à armes égales avec le langage, qui peut dire deux choses à la fois, qui permet à une chose d'être à la fois elle-même et son contraire, qui convoque l'absence ?... Rita se met donc dans une position difficile à tenir en voulant à la fois révéler le mécanisme et l'actonner. On pourrait dire cela autrement : il y a concurrence entre le langage descriptif et communicationnel de la parole documentaire et celui qu'utilise Loïc, que l'on pourrait qualifier de poétique. D'une poésie qui, en l'occurrence, se définirait comme ce qui n'appartient qu'au langage, ce qui exclut, par exemple, les énoncés qui peuvent être actualisés littéralement et sans perte dans une danse. Évidemment, quand le langage poétique est rattrapé par celui de la communication, l'édifice s'écroule. Finalement, Rita ne fait pas autre chose que ce que dit la partition de *9* : essayer d'embrasser un fantôme/fantôme, matérialiser une danse mentale en reconnaissant ses propres limites. Mais ce cas particulier, le challenge est encore plus démesuré, car il s'agit de recréer une pièce de groupe à elle seule... Aussi, Loïc lui propose un détour. Ayant recours à une figure qui lui est chère, il opère un simple glissement de paradigme : plutôt que de dire tout ce qui est dans la pièce, commençons par exposer tout ce qui n'y est pas. Ainsi, le langage n'est pas seulement



Rita Quaglia dans  
*9* solo une hypothèse  
de réinterprétation.  
Photos : Caroline Ablain.

## Chez Loïc Touzé, jamais d'ironie : s'il s'amuse, il le fait toujours de l'endroit où il est.

la limite indépassable vers laquelle tendrait une danse aphasique, c'est aussi une rief qui ouvre des possibles. Appelé en aide par un groupe d'acrobates, la Compagnie XY, qui cherchait à chorégraphier un spectacle, il proposera autre chose, une espèce de gymnastique mentale. Que se passe-t-il si dans leurs propositions, l'horizontalité remplace la verticalité ? Ou si les risques se prennent près du sol et non en hauteur ? Un mot se substitue à un autre et le corps trouve des chemins inédits. Le mot et la symbolique charriée par l'imagination influent donc directement sur le corps... Le projet singulier de Rita Quaglia, encore en cours d'élaboration, attise la curiosité mais n'amène pas tellement les producteurs à s'engager, aussi aucune date de présentation n'est encore prévue. Pourtant, il ouvre un registre inédit et donne de l'épaisseur à un métadiscours qui, pour une fois, oublie d'être mallé ou cynique et préfère se confronter,

avec plus de courage, à la sensibilité. Mais pour l'instant, cette recherche est surtout pour nous un formidable outil pour entrer dans l'œuvre de Loïc Touzé. Elle permet d'envisager son travail selon deux angles complémentaires : le rapport contrarié au langage et l'utilisation de la frustration comme moteur créatif...

En mars 2009, Loïc Touzé livre ses premières intuitions sur sa prochaine création personnelle. Il n'en connaît encore ni les interprètes, ni le titre, il ne sait pas encore comment il réunira l'argent nécessaire, mais les formes s'imbriquent déjà dans sa tête assez clairement. Il s'agit encore d'un rêve sans épaisseur ni réelle présence, et surtout sans mots pour remplir les vides : les premières esquisses sont graphiques ou musicales, jouant le contrepoint de la pièce précédente. Imaginons un demi-cercle piétinant une basse continue, tandis que des *solis* aux angles aigus se détachent au centre ; imaginons une énergie, une impulsion, une transe aux couleurs chaudes. Sans progression ni dramaturgie, cette matière brute utiliserait la palette complémentaire de *9*, première pièce à s'affranchir véritablement de la narration et aussi début d'une maturité tranquille et assumée. La pièce serait un aplat lumineux, sans perspective, où se dessineraient de courtes lignes brisées. *9* était né des mêmes contours indistincts, avec comme moteur



ORO  
—  
Loïc  
—  
TOUZÉ  
≡

9 rue Sanlecque 44000 Nantes FR  
+33 (0)2 85 52 17 46  
[www.loictouze.com](http://www.loictouze.com)  
SIRET 384 269 505 000 66 Code APE 9001 Z  
Licence 2-1059259 TVA FR04 384 296 505

=====  
DEVELOPPEMENT ET COORDINATION  
Raïssa Kim  
[raissa.kim@loictouze.com](mailto:raissa.kim@loictouze.com)

=====  
ORO-Loïc Touzé est subventionnée par le Ministère de la Culture - Drac Pays de la Loire, par la Région Pays de la Loire, la Ville de Nantes, et reçoit le soutien du Département Loire Atlantique, et de l'Institut Français pour ses projets à l'étranger.