

À propos de LOVE – publié dans « TROUBLE »
conversation entre Loïc Touzé, Latifa Laâbissi, Jocelyn Cottencin, Claire Jacquet et François Piron
Janvier 2004

François Piron : Je voudrais d'abord tenter un début de description de ce qu'on voit dans *Love* : on voit d'abord une scène qui est placée sur le plateau du théâtre, elle fait environ 6 x 4 mètres, adossée à une cimaise qui en constitue le fond. Elles sont peintes en bleu, et la lumière qui se projette dessus provoque une impression de luminescence, comme une sorte de caisson lumineux. Au-dessus de la cimaise flotte une bâche de même largeur, sur laquelle est imprimée une image de forêt, une image négative, aux teintes bleutées. Lorsque la pièce commence, six danseurs, trois hommes et trois femmes, entrent sur le plateau, restent au bord de cette scène, dans la pénombre, et se déshabillent pour ne garder qu'un tee-shirt et un short uniformément bleus. Après un temps, ils montent sur scène, le regard tourné vers le public, et on s'aperçoit alors qu'ils sont maquillés comme les acteurs des films muets, avec un fond de teint blanc et les lèvres rehaussées en rouge. Ils se figent sur la scène, face au public, le visage impassible mais le regard signalant qu'ils sont bien là en tant qu'acteurs, puis tout à coup, ils entrent dans un espace de jeu en mimant chacun différemment la mort subite, de manière à la fois effrayante et comique, parce qu'excessive, grotesque : j'ai pensé aussi bien au cinéma expressionniste, au Butô japonais, aux cadavres animés de *La Nuit des morts-vivants*, aux grimaces de Valeska Gert dans *Juliette des esprits* de Fellini. Cela reste aussi très enfantin, comme les enfants qui simulent la mort. Les mimes sont silencieux, il n'y a pas de musique, on n'entend que les corps et quelques borborygmes, râles étouffés, qui sont plus suggérés que réellement proférés. Chaque danseur, son mime terminé, reste figé dans sa posture, puis chacun se relève, retrouve un regard qui manifeste sa présence dans le temps et l'espace du spectateur, et ils sortent de scène, le regard tourné vers le public. C'est le protocole qui va presque invariablement se répéter pour l'ensemble de la pièce : une série de saynètes, cadrées et rythmées par ces entrées et sorties.

Claire Jacquet : Après la scène inaugurale de la mort, quelles sont les scènes qui suivent ?

Loïc Touzé : il y a donc d'abord la mort, puis une bagarre les yeux fermés, puis une scène où les interprètes font les lions, une scène de claquettes, ensuite de nouveau la mort répétée deux fois, et dans mon esprit, tout cela constitue une première partie. Après cette seconde mort, quelque chose pour moi s'est engagé avec le public, au sens où les spectateurs acceptent, ou pas, le principe de la pièce. Ensuite, il y a une sorte d'événement : deux personnes seulement arrivent sur la scène pour un combat singulier, puis un second, puis un quintet armé (un contre quatre) ; ensuite, seule scène qui comporte des accessoires, un personnage bardé d'épées vient seul sur le plateau pour cueillir délicatement une fleur. Cela forme pour moi une seconde partie. Puis ils refont la scène des lions, nus, et ensuite c'est la grande bagarre, qui apporte une tonalité très différente, puisque cette fois les coups sont réellement portés. Il y a enfin une scène très illustrative, une sorte de conte, avant que la forêt ne descende au niveau des danseurs qui miment alors une cavalcade à cheval.

FP : Qu'est-ce que tu peux dire de tes intentions préalables ?

LT : Il y avait une envie de se re-confronter directement au chorégraphique, à la danse, à la musique. De manière un peu provocante, et en écho à ce débat stérile sur la fin de la "non danse" qui a surgi ces derniers mois dans le milieu chorégraphique¹, je voulais intituler ce projet "Classique" : jouer avec une forme presque académique, un dispositif très structuré, que je voulais beau, rassurant, enthousiasmant, suscitant de manière immédiate une adhésion, tout en étant conscient que la danse qui se produirait dans ce cadre ne serait, quant à elle, pas médusante. Le piège de cette volonté d'adhésion, c'est l'imposition d'une

¹ Un article paru dans *Le Monde* intitulé "la fin de la "non-danse" stigmatisait une génération de chorégraphes, notamment français, accusés d'avoir abandonné le "beau geste" chorégraphique au profit d'une dimension "conceptuelle" de la danse.

valeur, toujours éthiquement douteuse, mais je comptais bien me servir de cette beauté comme cheval de Troie. De manière embryonnaire, au tout début du travail, certaines choses étaient déjà présentes et ont beaucoup évolué au cours du travail : des questions de narration, d'expressivité, de fiction. Très tôt dans le processus, l'espace de jeu est devenu déterminant. Le travail est nourri par une abondante circulation d'informations, de signes provenant de chaque participant. Il y a aussi ce que nous ne comprenons pas, ce qui a du mal à se nommer, ce qui paraît flou. Mais ces zones d'incompréhension sont très précieuses, elles sont ce vers quoi nous allons collectivement. L'important est que chacun, depuis la place qu'il occupe, puisse comprendre ce qu'il fait. Ou bien, si ce n'est pas le cas, ne s'inquiète pas de ce qu'il ne saisit pas encore.

CJ : Comment le dispositif scénique s'est mis en place, avec ce choix d'un plateau restreint qui tient à la fois de l'estrade, du studio ou du ring, et le choix d'une image archétypale et omniprésente ?

LT : Le premier espace auquel je pensais était une grande photographie panoramique débordant sur l'espace de jeu, des deux côtés latéraux, jusqu'à "lover" les spectateurs. Pour réaliser cette scénographie, il aurait fallu bien plus de moyens financiers que ce dont nous disposons. L'image aurait pu figurer une forêt, un espace urbain, un intérieur. J'avais envie que le public soit pris dedans, saisi, séduit. Je souhaitais que le dispositif donne l'impression que l'on puisse toucher les images, les actions, les danseurs. Que la danse qui s'y produirait soit amplifiée. J'avais été très frappé, dans l'exposition *Subréel* organisée par François à Marseille, par une installation de Laurent Montaron : des enregistrements sonores de personnes parlant durant leur sommeil et une photographie, hyper réelle, d'un homme avec un micro au pied d'une femme allongée dans un lit. J'avais envie d'un même rapport, qu'on soit dans un réel. Qu'on puisse raconter une fiction, des récits, et qu'une ou plusieurs images photographiques en soient le support.

Jocelyn Cottencin: Le fait d'avoir une image déterminait un décor précis. Mon rôle dans ce projet n'était pas défini : il y aurait peut-être des images à faire, mais peut-être pas, un travail scénographique, mais peut-être pas, etc. Cette position me va bien, je ne souhaitais pas être affecté à un objet particulier. J'ai travaillé sur différents types d'images en essayant de concevoir une image qui fasse appel à des archétypes, en accord avec le travail déjà engagé sur le plateau (sur le jeu, le faux). Au début de la période de création, Loïc a choisi de peindre le fond de scène en rouge. Malgré une certaine efficacité, je trouvais que le rouge était une couleur trop marquée, trop symbolique. Après différents essais, j'ai proposé de travailler sur un bleu (avec beaucoup de jaune dedans, quelque chose qui vibre entre bleu et vert). Il y avait aussi l'idée de travailler ton sur ton avec les "costumes" choisis pour la pièce (short et tee-shirt bleu marine). On peut rapprocher ce dispositif d'une sorte de fond vidéo sur lequel différentes actions se déroulent sans contexte. L'image de la forêt placée au-dessus de la scène permet, sans l'imposer, de pouvoir y raccrocher ce qui se passe en dessous d'elle. C'est un dispositif qui est déjà en soi une forme de dramaturgie.

CJ : On peut trouver des liens entre *Love* et *Morceau*, ta précédente pièce en collaboration avec Jennifer Lacey, Yves-Noël Genod et Latifa Laâbissi, notamment parce que celle-ci se structurait déjà en séquences, pour un ou plusieurs interprètes, dans un format proche du sketch, du music-hall...

LT : Le mode de composition de *Morceau* est discontinu, mais *Love* est une pièce dont la structure est continue et discontinue en même temps : la discontinuité apparente est fautive. Il est vrai que les scènes successives donnent une idée de séquençage mais les interruptions entre les matières travaillent comme un liant qui unit sans imposer un sens dramaturgique linéaire, laissant ainsi à chacun la possibilité d'écrire son propre récit. C'est un fil qui ne se brise pas, mais qui alterne relâchement et tension. J'aime l'idée que le code d'entrée et de sortie soit assez vite compris, pour que l'attention du spectateur puisse se concentrer sur autre chose que sur la structure. Ce protocole est un cadre qui permet de maintenir l'attention à l'activité sur scène, mais celle-ci n'est jamais dominante, elle doit toujours être complétée. Pour chaque matériau utilisé dans la pièce, il y a une tension dynamique pour que l'image créée ne se fige pas, ne se développe pas, ne se finisse pas. Elle s'arrête, sans résolution. *Morceau* est un projet qui nous a permis de questionner en acte nos implicites en termes de

composition, d'utiliser toutes sortes d'entrées possibles, de tester la parole, la chanson, un certain rapport de connivence avec le public, de le considérer, de s'adresser directement à lui. Pour *Love*, qu'est-ce qui pouvait s'organiser autrement ? On a décidé, par exemple, qu'on ne parlerait pas. On a travaillé en silence mais en s'interrogeant toujours sur ce que serait le son de cette pièce. Il y a eu l'idée de brüiter en direct avec un musicien toutes les activités, il y a eu aussi un désir de musique électrique avec un niveau sonore saturé. Ces pistes ont été abandonnées. On a regardé des films, ceux d'Eisenstein, de Laurel & Hardy et de Charlie Chaplin, des comédies musicales, des vidéos d'artistes, par exemple d'Aernout Mik. On a resserré le travail et écrit des histoires qu'on allait jouer, un peu comme celles des films muets des années 1920/30.

Latifa Laâbissi: Je ne me souviens pas du moment où l'on a dit "ça ne parlera pas", comme choix arbitraire. Cela a plus résulté, à mon sens, d'une organisation du récit avec une attention portée à l'activité du visage. Tout cela prenait en charge un certain nombre d'éléments qui s'articulent entre sens, expression et événement.

CJ : Dans la pièce, ce qu'on entend est une sorte d'infra langage, composé d'onomatopées assez infantiles (des pof! schlack! pffiu!) qui ont une dimension d'illustration, de bruitage, pour les scènes de combats.

LT : Il y a quelque chose qui change pour la première fois dans ce code, avec la scène que j'appelle "le conte" qui arrive à la fin de la pièce. Le statut des interprètes change : Julien fait l'oiseau puis l'arbre. Quand Audrey le rejoint, après avoir un bref instant pris une attitude de skieur ou de marcheur qui semble se rapprocher progressivement, elle se tourne vers lui et vient lui lécher le menton. À ce moment-là, il y a de la chèvre dans la figure de Julien. Yves-Noël surgit alors et fait l'ogre, Carole fait le chien et Rémy le cerf. Chacun semble porter un archétype de conte, figurant ainsi tous les contes possibles. Il y a, à ce moment-là, un récit linéaire et l'on peut facilement se raconter une histoire. C'est une scène sûrement rassurante pour les spectateurs...

FP et LL : C'est pas évident.

LT : C'est la première fois que c'est "parlant" dans la pièce. Il y a un vocal rattaché aux personnages qui n'est pas seulement de l'ordre des onomatopées pendant la bataille. Ce n'est plus du bruitage, elle fait le chien et elle geint, il fait l'oiseau et il siffle.

FP : En cela, ce n'est pas forcément rassurant. C'est pour moi au contraire une sorte d'abîme parce que la dimension figurative, encore assez tenue au niveau symbolique ou théorique dans l'ensemble de la pièce (la mort, le combat), vient s'aggraver avec cette scène où les danseurs miment les animaux avec une dimension si illustrative qu'elle en devient régressive. C'est à la fois affligeant et jubilatoire, mais on n'est pas loin d'une certaine complaisance envers l'idée du sous-genre. Une sorte de danse de série B.

LT : Je ne l'aurais pas pensé dans ces termes, mais cela me plaît assez. En effet, cette scène brouille les pistes et empêche toute forme d'intelligence a priori. Le système que nous avons jusque-là bâti ne tient plus et empêche une sorte d'homogénéité compositionnelle que nous avons sans cesse cherché à fuir. *Morceau* nous a conduit à faire confiance à la friction d'éléments hétérogènes et incontrôlables. La fin de *Love* résulte de notre gourmandise et du plaisir à voir la pièce venir s'échouer alors que tout laissait jusque-là imaginer "une fin heureuse". Quelque chose se gâte. Mais d'une manière absurde et réjouissante. J'éprouve une véritable jubilation à terminer la pièce par la cavalcade où les interprètes tentent de fuir dans la forêt.

LL : Pour moi il est question de transgression d'un genre "artistiquement correct" plutôt que de série B. En cela je valide une forme de régression qui s'opère du même coup.

CJ : Toute une génération de chorégraphes a, depuis une dizaine d'années, injecté de la parole dans la danse. Revenir à une forme silencieuse (ou presque), est-ce vouloir revenir à une qualité propre de la danse ?

LT : L'une des entrées principales pour cette pièce participait de l'envie de questionner des zones d'expressivité, de focaliser sur des natures de regard, des nuances d'activité physique produites par des écarts de regard, de trouver une mobilité du visage. De faire apparaître des figures et que ces figures jouent alternativement pour de vrai puis, l'instant suivant, pour de faux. Que chaque interprète trouve dans cette mobilité un espace inépuisable de possibilités de jouer. La parole, quand nous l'avons utilisé ces dernières années, était, elle aussi, une matière physique que nous souhaitions expérimenter. L'espace d'investigation dans *Love* était suffisamment vaste avec ces jeux de modulation tensionnelle et de figures expressives pour qu'il ne soit pas nécessaire d'utiliser la parole.

FP : Comment considérer le mime par rapport à la danse ?

LT : C'était la seule piste qui restait, le seul terrain qui n'avait pas encore été exploré ces dernières années, on a donc pensé que ce terrain vierge était pour nous.

CJ : Vous y êtes-vous intéressés comme à un archaïsme ?

LL : Non, et historiquement, le mime n'est pas l'ancêtre de la danse. C'est un code très spécifique de représentation. Cela dit, on ne se réfère pas au mime directement. Dans le code traditionnel du mime, il y a quelque chose d'encombrant : l'explication, le souci de la restitution. Comme la manière démonstrative du mime Marceau de faire exister un mur... On a choisi une voie de recherche bien plus radicale. Pierre Desproges définissait le mime comme "une manière détournée et lâche de se foutre de la gueule des sourds et malentendants".

LT : Le mime a sa propre école, sa propre histoire. Il vient aussi de la pantomime, de la commedia dell'arte... La pantomime, c'est le théâtre mais également le ballet au XIXe siècle : *Gisèle*, *Le Lac des cygnes*...

FP : Le mime est aujourd'hui un code de représentation inférieur, déclassé vis-à-vis du théâtre ou de la danse. la modernité semble s'en être débarrassé comme d'une figuration un peu honteuse, en tendant vers une forme plus abstraite, davantage organisée autour du mouvement non-figuratif. Le propre de la danse devient le corps dans la modernité...

LT : Et le visage s'est absenté, séparé du corps. Il y a des figures comme la danseuse expressionniste Valeska Gert dont on peut se sentir proche dans sa manière d'engager la danse sans du tout se défaire du visage. Cela dit, c'est la question du jeu et de l'action qui nous intéressait : jouer pour de faux/pour de vrai, t'es mort/t'es pas mort, ce mode de jeu imaginaire, très enfantin...

On a travaillé sur les intentions qui accompagnent les actions, sur leur modification qui altère toute l'information produite. Il est toujours intéressant de voir apparaître les nuances et les registres qui se contredisent ou se complètent. Le travail sur la durée de chaque scène a été très important, pour que ces durées ne soient pas chronométriques mais s'inscrivent directement dans la composition des images proposées. Le début et l'interruption de chaque scène survient à un moment indécidable par l'individu mais reconnu par le groupe : personne ne suit l'autre, ne dépend de l'autre et chacun se sent libre d'agir dans ce temps qu'ils créent ensemble, en comprenant aussi ceux qui les regardent, sans se soumettre à ces regards, mais sans non plus y résister.

Yvonne Rainer : "Ce qui était clair, c'est que l'action ne devait pas se développer par progression ou écoulement, les changements devaient se produire de façon aussi abrupte et découpée que possible, intervenant à brefs intervalles réguliers (...). J'ai donc repris deux procédés : la répétition et l'interruption. Ces procédés devaient produire une continuité éclatée, la répétition faisant chaque fois sauter le regard d'avant en arrière, et marquant plus fortement des différences de mouvement (...), l'interruption permettant de rompre la continuité et empêchant qu'une image ait le temps de se développer." (1)

LL : La méthode de composition de *Love* est sérielle et les matériaux sont simples : c'est l'activité du visage qui les complexifie. Elle se propage dans le corps tout entier et produit un excès de signifiants qui se brouillent les uns les autres. Pour *Love*, la série s'emploie comme

une stratégie qui tente de défier l'homogénéité des actions et des figures apparemment semblables, les rôles s'échangeant entre signifiant et signifié. La forme sérielle est donc essentiellement multisérielle.

LT : Certaines scènes sont rejouées : remettre le matériau en jeu une seconde fois (c'est le cas à trois reprises dans la pièce), répéter les morts, les lions, les bagarres, c'est musical, rythmique, compositionnel. Il s'agit aussi d'intéresser encore à quelque chose qu'on a déjà vu.

CJ : Cela permet de rompre avec un principe de progression narrative. Y a-t-il une intention vis-à-vis de la notion de progrès ?

LT : Tout à fait. Il y a l'idée que ça n'avance pas, que le récit ne se nourrit pas d'une progression, que l'action en reste là. Nous ne nous intéressons pas aux effets produits, nous nous intéressons uniquement à la manière dont nous engageons notre action sans produire de commentaires sur celle-ci.

FP : Au milieu de la pièce, il y a cette bataille à coups portés qui fait rupture vis-à-vis des autres scènes, mais qui fait aussi rupture ou provocation par rapport à la danse même, à l'idée de la composition, du contrôle. Cela devient alors une sorte de snuff movie chorégraphique, on pourrait aussi appeler ça de la performance.

LT : Cette scène est possible parce que les interprètes sont tous informés des techniques du contact-improvisation, ils maîtrisent parfaitement leurs mouvements et comprennent celui que leurs partenaires produisent. Le code de jeu est extrêmement précis et ils savent ce qu'ils font autant que ce qui peut leur arriver. En cela, cette scène n'est pas très éloignée d'une scène de danse classique. Ce qui en revanche est modifié, c'est que le contact entre eux est l'expression d'une intention de donner de véritables coups, parfois encore pour de faux, mais la limite avec le vrai est bien plus aiguë et brouille cette fois encore le code jusque-là rassurant de la représentation. Il n'y a aucune envie de provoquer qui que ce soit, juste de pousser un peu plus loin le jeu qui n'est possible que si celui-ci n'est jamais investi émotionnellement par les interprètes.

FP : Beaucoup d'artistes jouent aujourd'hui sur des ressorts de culture commune : dans *The show must go on* de Jérôme Bel, par exemple, il y a un plaisir évident en tant que spectateur à reconnaître et partager une même culture populaire, même un peu triviale, celle de la chanson... Des pièces comme celles-ci s'appuient sur des formes d'empathie du public, et mettent aussi en place un régime de signification, un agencement de signes qui demande d'être compris : *The Show must go on*, comme d'autres œuvres par ailleurs, combine pop et minimalisme, volonté de signifier, commentaire du social. Ce n'est pas le cas dans *Love*, même si le protocole formel tient aussi d'un certain minimalisme, associant monochrome et sérialité. Sauf qu'émerge immédiatement cette tension entre l'abstraction structurelle et cette figuration régressive, un peu bête. Elle fait figure de refoulé, met presque mal à l'aise, dès lors qu'il faut s'avouer familier avec ces figures qui ne donnent pas de signes d'intelligence. Pourquoi reconnaît-on ces images là, pourquoi elles nous sont proches... C'est un plaisir très ambigu de mettre en commun cet imaginaire.

LT : On a un peu honte peut-être. Je suis absolument d'accord avec cette idée, et l'objectif n'était effectivement pas de travailler sur un mode de connivence inconscient. Au contraire, j'avais envie que les actions soient extrêmement simples et que les gens s'intéressent moins à ce qui est en train de se passer que comment les choses se passent. Le choix des matériaux n'est pas issu d'une réflexion sémiotique. Il s'agit davantage de prétextes pour des états de corps, des modes de présence, d'expression. *Love* est une pièce sans profondeur, qui joue en surface, sans fond.

LL : Le type de jeu que l'on recherche pose la question de l'émergence d'une figure et comment on la quitte. Dans *Morceau*, les scènes se terminaient "cut" : on ramasse son matos et on sort. Pour *Love*, le code d'entrée et de sortie est précis et se renouvelle chaque fois entre les scènes. Ce protocole fait qu'on étire, qu'on accompagne le code de lecture. Hors plateau, les interprètes sont dans une attente qui ne peut pas être un complet relâchement

(car ils restent visibles). Cela ne peut qu'être du faux relâchement ou l'idée qu'on a du relâchement. Ils regardent le plateau. Ils sont dans une activité tensionnelle qui continue d'agir sur la forme et cela donne quelque chose de très prégnant à la pièce. On ne laisse pas le récit se tramer ou plutôt nous ne nous chargeons pas de tramer le récit.

LT : Ils sont au repos, ils lâchent l'action qui vient d'avoir lieu et se préparent à ce qui va arriver. Il y a une interruption, mais quelque chose continue à être actif à l'extérieur. Hors plateau, ce qui vient d'avoir lieu résonne encore et, peu à peu, c'est ce qui suit qui prend la place, suggère une autre possibilité. Il y du potentiel qui se déploie dans cet espace, jusqu'à ce qu'ils franchissent encore le seuil, qu'ils commencent à nouveau. Dès que le plateau est investi, il n'y a plus que le présent qui agit.

(1) extrait de *Work 1961-1973* (Presses Universitaires de New York, 1974), trad. Yvane Chapuis et Jacques Demarcq, in *art press Spécial* n°23, Médium : danse, 2002, p.26.