

Scan

[more business-more money management]

design and management : **Michel Schweizer**
prestataires : **Ben Benaouisse, Renaud Cojo, Sandrine-Esther Darmon, Anna Juvander, Christophe Mendy** (*recrutement en cours*)
visuels : **Frédéric Desmesure** (photographie) / **Franck Tallon** (graphisme)
ambiances lumineuses : **Éric Blossé**
environnement sonore : **Nicolas Barillot**
hardware and software : **Didier Lagassan/Aino Schlaëgel**
prêt-à-porter : **Odile Béranger**
espaces accueil : **Thierry Perceval**
creative troublemaker : **Séverine Garat**

nos investisseurs :

la coma, Centre National de la Danse, Espace Malraux – Scène Nationale de Chambéry et de la Savoie,
Théâtre National de Toulouse Midi-Pyrénées, Relais Culturel Château Rouge – Annemasse
Osc'art, le Cuvier de Feydeau - Artigues

Centre Chorégraphique National de Créteil, Festival d'Avignon, ADAMI, Beaumarchais

Nos partenaires :

les Ateliers Lumière Sud-Ouest Son, Groupe Novax

Contact/Carré VIP : Séverine Garat

info@la-coma.com

05 56 44 20 17, 05 56 79 74 70
43 Cours Victor Hugo, 33000 Bordeaux

Preview :

26, 27, 28 mars 2003 Centre National de la Danse, Paris

Upgrade :

04, 05, 06 novembre 2004 Scène Nationale de Chambéry et de la Savoie
11 mars 2004 Relais Culturel Château Rouge Annemasse
01, 02 avril 2004 le Cuvier de Feydeau Artigues

Final Cut :

salle Gémier

du 13 au 15 mai 2004 à 20h30

renseignements : 01 53 65 30 00

internet : www.theatre-chailot.fr

tarifs : 25 plein tarif, 19,5 tarifs réduits, 11,5 tarif jeune

Service de presse : Catherine Papeguay, 01 53 65 31 22

Ma petite entreprise

Ne cherchez pas, vous n'avez pas encore beaucoup entendu parler de la coma, la compagnie de Michel Schweizer et encore moins de sa nouvelle pièce, *Scan [more business - more money management]* ! « Ce projet questionne d'emblée le constat suivant : une forme spectaculaire (soit une activité qui se donne en spectacle) peut-elle constituer pleinement une expérience pour son destinataire (son public) quand ce dernier a une approche intéressée de l'objet ? » Schweizer n'y va pas par quatre chemins et entend, avec ce discours sur l'œuvre d'art, introduire un peu d'humour et pas mal de recul dans le processus de création : lors de la présentation d'un avant-projet de *Scan*, il n'hésitait pas à distribuer un questionnaire tout droit sorti de l'imagination des as du marketing au premier rang de ses spectateurs ! Avec les personnalités singulières qu'il choisit de convoquer, Michel Schweizer cherche à créer des tensions qui vont donner par la suite des pistes de travail. Ou pas. Il parle de prestataires plutôt que d'interprètes, d'ambiances lumineuses ou d'environnement sonore.

« Je convoque et organise des communautés provisoires. Je m'applique à en mesurer les degrés d'épuisement. J'ordonne une partition au plus près du réel. » Ce que ne dit pas Michel Schweizer, croisement drolatique et improbable de Michel Houellebecq et Jérôme Bel (au hasard), c'est que l'intelligence de ses dispositifs à explosion comique fait de lui un homme libre dans le milieu de l'art vivant actuel. Autant dire un oiseau rare à suivre. Le Théâtre National de Chaillot ne s'y est pas trompé qui offre à la coma, groupuscule chorégraphique à géométrie variable (définition qui en vaut une autre...), et son chef d'équipe, Michel Schweizer, les moyens de séduire le public francilien. Ou de le dérouter. De toute façon, personne ne peut lui rester indifférent, ce qui, par les temps formatés qui courent, est le plus beau des compliments.

Philippe Noisette

Biographie de Michel Schweizer

Michel Schweizer n'est pas diplômé en biologie moléculaire. Ne cherche pas à « susurrer la danse à l'oreille ». Ne l'a jamais étudiée à Berlin, Paris ou New York. Ne l'a pas pour autant découverte à l'âge de quatre ans. N'a toujours pas engagé de plan épargne logement. Ne refuse pas la rencontre. N'a pas eu la chance de rencontrer l'évidence de « la première fois ». N'est pas signataire de la charte du 20 août. Ne saurait envisager son activité sans une profonde méfiance. Ne pourrait trouver d'autre mot pour définir ce qu'elle occasionne : du luxe. N'a toujours pas rencontré l'occasion de sourire de son prochain investissement : un costume d'Hugo Boss. Ni celle de réagir à sa paradoxale acclimatation au dehors. N'a pas relu tout Deleuze cet été. N'a pas la prétention de dire qu'il se trouve prétentieux. Ne travaille pas à « faire vibrer son sacrum ». Ne suppose pas la production sans ce(ux) qui la génère(nt) et l'autorise(nt). N'a pas lu *la Vie sexuelle de Catherine M.* Ne feuillette que très rarement *les Echos* et *la Tribune* pour les pages publicitaires et les offres d'emploi.

Convoque et organise des communautés provisoires. S'applique à en mesurer les degrés d'épuisement. Ordonne une partition au plus près du réel. Regrette de ne pas avoir fait des études d'architecture, d'éthologie, de science du langage et de design. Se joue des limites et des enjeux relationnels qu'entretiennent l'art, le politique et l'économie. Se pose en organisateur. S'entoure de prestataires. S'impatiente.

Rencontre avec Michel Schweizer

Laurent Goumarre : au regard de ce que j'ai pu voir hier soir, au studio du Centre National de la Danse, SCAN semble s'inscrire dans une certaine continuité de *Kings*, en ce sens où le travail n'est pas sur le spectacle mais plutôt sur le sens que peut avoir aujourd'hui le terme spectacle, avec une volonté de contextualisation et l'usage d'un discours de management (gestion du temps humain, rapports sociaux etc.). Ce type de discours que vous « balancez » au public en ouverture de preview SCAN interroge le spectateur à deux endroits : ou bien c'est une caricature du discours de management (mais on le sait caricatural) ou alors, c'est une posture cynique. Mais, quoiqu'il en soit, quand nous recevons cette parole, nous savons que nous allons être mis à distance de ce qui va suivre, tout comme les interprètes eux-mêmes, semblent être mis à distance de ce qu'ils font, de ce qu'ils nous proposent.

Dès lors, la question serait pourquoi tenez-vous précisément au statut de chorégraphe ?

Michel Schweizer : Je n'y tiens pas particulièrement. Simplement, on m'a placé à cet endroit et après observation du contexte dans lequel j'étais nécessairement appelé à évoluer, j'étais moins désespéré d'être placé et environné du champ chorégraphique que du champ théâtral. Alors qu'à priori, je viens plutôt du théâtre mais, j'ai très vite pris mes distances avec ce champ artistique que j'ai souvent bien du mal à comprendre.

En revanche, le champ chorégraphique, que j'ai choisi de rejoindre au début des années 80, m'est très tôt apparu plus pertinent au travers des propositions que je pouvais rencontrer. La recherche, l'expérimentation, prévalaient sur la seule appartenance à un champ disciplinaire, via notamment des correspondances avec les arts plastiques et cela m'allait plutôt bien.

Toutefois, cet intérêt a très vite atteint certaines limites quand je sentais que, malgré tout, je n'étais pas à ma place, au regard des différentes attitudes chorégraphiques que je pouvais tenter ou rencontrer, qui m'apparurent assez coupées du « dehors », du réel. Aujourd'hui encore, certains chorégraphes qui parlent volontiers de communauté, d'identité, d'espace social etc. me font penser que je ne suis toujours pas à ma place mais, je ne peux toutefois pas en changer seul...

Vous attendez que l'on vous « bouge » de votre place ?

Oui.

Mais vous parlez de théâtre alors que vous avez longtemps expérimenté le terrain de la performance en solo, au début des années 80 ?

Certes mais, à l'époque ce qui pouvait m'intéresser dans cette attitude, c'était la notion de prise de risque essentiellement. Plus tard, j'ai pu comprendre que tout cela était bien pathétique car, profondément égocentrique. Et, dès que je suis entré dans l'institution, j'ai pu rencontrer des individus qui trouvaient là un terrain idéal pour révéler leur ego, non sans une certaine complaisance. Ce qui pouvait fortement me poser problème, c'était le degré de croyance que ces gens avaient dans leur activité, bien protégée, bien à l'écart des réalités extérieures.

Justement, quand vous parlez de ces chorégraphes qui semblent développer un travail autour de ces notions de politique, de collectif, de communauté etc. vous semblez dire que ce ne serait qu'un leurre. Mais le « dehors » cela représente quoi pour vous ?

Le « dehors » c'est ce qui m'empêche de travailler, de croire à mon activité dans un studio du Centre National de la Danse par exemple. Parce que je trouve qu'aujourd'hui, c'est devenu beaucoup trop compliqué de traverser ce dehors qui prend pour moi la forme d'un cynisme ambiant, permanent. Et donc, autant cette réalité peut m'apparaître avec une certaine brutalité, autant je reste un véritable buvard, avec l'idée que tout ce que je peux traverser dans mon quotidien, peut être temporairement délocalisé dans un lieu comme un théâtre ou un studio qui, à priori, offre des conditions très privilégiées en terme d'écoute, d'attention pour une relecture partagée de différents degrés de réalité.

Puisque vous dites que le « dehors » c'est ce qui vous empêche de travailler, une des stratégies possibles serait, non pas de tenter d'en finir avec la fracture entre dedans et dehors – ce qui apparaîtrait assez utopique – mais plutôt, de réinjecter du réel à l'intérieur des théâtres ? Et, est-ce que cela ne renvoie pas alors à l'idée d'une économie de marché à savoir, que cette transposition définit aussi assez bien cette récupération permanente qu'opère le marché pour justement ne rien laisser « à côté » et tout récupérer, dans tous les sens du terme ? Est-ce que ce n'est pas faire spectacle de tout finalement ?

J'entends bien mais, ce que je cherche précisément c'est que la somme et la forme du recyclage que je propose fasse perdre la tête au public, qu'il n'ait pas le choix et la place de comprendre ce qui est en train d'avoir lieu. Exactement comme dehors, où nous ne savons plus distinguer ce qui est vrai de ce qui est faux, ce qui est obscène ou cynique de ce qui ne l'est désormais plus.

Quand vous nommez les gens que vous convoquez sur scène « prestataires de service », est-ce que cela participe de cette dématérialisation sémantique que vous semblez travailler via les phrases génériques que vous puisez au dehors et que vous dites être le résultat de votre rencontre avec les mots, en terme de détérioration ?

Complètement. Même si cette désignation peut rester grossière et être reçue simplement comme une provocation, j'essaie de coller à l'attitude, à un certain glossaire, dont use le management et qui se révèle d'autant mieux comme simple « habillage » quand ces personnes, au fond, restent avant tout profondément sincères dans le vis-à-vis qu'elles partagent avec le public.

Mais comment faites-vous comprendre à ces gens qu'en étant prestataires de service, ils ne sont pas pour autant interprètes ?

Tout mon travail repose sur des rencontres et sur le dialogue que je peux avoir avec chacune des personnes avec qui je choisis de travailler. Mais ce que j'espère précisément, c'est que tant les prestataires que les spectateurs s'interrogent ensemble sur leurs attentes. Qu'est-ce que j'attends de voir au studio du Centre National de la Danse, de surcroît à une preview ou au Gymnase Vincent-de-Paul au Festival d'Avignon ? Qu'est-ce que je viens faire, chercher et trouver dans des espaces comme ceux-là ? Qu'est-ce que j'ai vu et fait pendant 1h30 ? Qu'est-ce que j'aurais espéré – de mieux ? Toute l'activité humaine qui se développe dans cet espace-temps de la représentation avance avec les attentes, les croyances, les agacements de chacune des personnes qui partagent temporairement un même espace, avec une place et un statut différents. Et c'est bien à cet endroit de proximité réactive que je veux travailler et que mon activité devient intéressante.

Dans SCAN, contrairement à *Kings* tous les individus qui composent le collectif sont en permanence sur le plateau alors que *Kings* tendait davantage à une suite de prestations, qui s'enchaînaient les unes à la suite des autres. De fait, il est beaucoup plus clair dans

SCAN que l'on va nécessairement devoir s'interroger en permanence sur ce qui est en train de se passer, sur ce qui fait « prestation » dans la pluralité de choses et d'individus qui nous est donnée à voir en permanence. Et, encore une fois, cette interrogation semble concerner à la fois les spectateurs et les prestataires eux-mêmes. Aussi parlez-vous souvent de communauté et de collectif mais, quelle différence faites-vous entre les deux termes ?

L'idée de communauté m'intéresse d'évidence davantage que celle de collectif. Quand il s'agit de donner les moyens de « faire communauté » à des gens que je choisis de réunir, la collaboration qui s'établit entre les prestataires repose uniquement sur le respect, la tolérance, la considération et la curiosité de l'autre. Mais, tout cela atteint vite certaines limites à partir du moment où tout finit par s'écrire, s'organiser, se digérer et s'user. Et alors là, on passe à un autre « business » qui renvoie plus à l'idée d'un collectif, dans l'exercice pratique et répété de la représentation. Et plus la diffusion du « produit » est importante, plus la communauté s'use.

N'est-ce pas précisément là de votre seule responsabilité que de savoir arrêter juste avant la représentation ? C'est-à-dire, non pas choisir de ne pas montrer publiquement votre travail mais plutôt, décider d'arrêter ce « business » juste avant de « faire représentation » au sens de « faire image » ?

Tout à fait. Ma responsabilité serait effectivement de savoir estimer le seuil d'épuisement de cette communauté dans l'exercice répété de la représentation et donc, d'en prévenir les professionnels désireux d'accueillir ce travail dans leur structure. Après, à eux de décider si cela présente encore un intérêt ou pas, de présenter ce travail à un public.

Il me semble donc que c'est pour ne pas voir s'épuiser trop rapidement cet état de communauté – que vous parvenez à créer dans le travail, avant, pendant et après le temps de la représentation – que vous choisissez justement, à l'intérieur des processus de diffusion de SCAN, de faire parvenir les équipes des théâtres qui choisissent de vous accueillir, en les intégrant au projet, du directeur au machiniste. Est-ce que cela n'est pas, au fond, une solution possible pour maintenir et réactiver cette communauté, qui dépasse alors la seule communauté des prestataires de SCAN ?

D'évidence, il est nécessaire pour moi de rencontrer les individus qui travaillent dans le théâtre où je suis, avec mon équipe, invité à présenter mon travail. Je dirais en premier lieu, que je ne souhaite pas voir mon équipe être accueillie comme on a pour habitude « dans la maison » d'accueillir les compagnies de théâtre ou de danse, qui comptent précisément avec des danseurs ou des comédiens. D'abord parce qu'ils ne sont pas des interprètes et de fait, parce qu'ils n'ont pas les mêmes demandes, les mêmes attentes et les mêmes besoins. Je demande simplement à l'équipe du lieu de repenser son accueil en fonction des individus qui composent mon équipe, afin d'éviter le pire qui serait par exemple, un carton de bienvenue ou un bouquet de fleurs dans la loge 2 heures avant la représentation suivi d'une enveloppe remise à l'issue de la soirée, autour d'un verre au bar du théâtre voire, à retirer au bureau administratif le lendemain matin avant le départ, contenant un chèque correspondant au cachet du spectacle... Cela ne m'intéresse pas du tout !

En même temps, je demande aussi à mon équipe d'aller à la rencontre de ces « autres » qui travaillent dans le lieu qu'ils investissent pour un temps.

Quand en juin 2001, au Centre National de la Danse, un des prestataires de mon précédent travail *Kings* ne comprend pas pourquoi il existe un quota d'invitations et qu'il ne peut pas inviter tous ses amis à voir ce travail, c'est aussi parce qu'il ne comprend simplement pas pourquoi on paye pour voir *Kings* d'une part, et quelle est l'activité de

ces personnes qui travaillent au CND d'autre part. Je ne peux alors que l'encourager à solliciter des réponses à ses questions non pas auprès de moi ou des personnes qui travaillent avec moi à la com, mais plutôt auprès de celles et ceux qui travaillent dans ce lieu. Et la rencontre peut avoir lieu, entre lui et les services de communication et d'administration du CND. Qu'il obtienne ou pas les places exonérées qu'il réclame, devient ici secondaire. Dans ces moments-là, je peux dire que l'équipe du Centre National de la Danse travaille pour moi, qu'elle sert mon projet.

Dans SCAN [la preview], la périphérie a une importance manifeste et la place que vous vous assignez à l'intérieur de la partition semble très affranchie des codes de la représentation. Pour exemples, vous choisissez d'intervenir librement à l'intérieur de la pièce sans faire pour autant « posture » mais, plus sincèrement, pour répondre à des oublis de régie plateau : vous prenez directement part à la proposition qui nous est faite, tel le discours que vous lisez en direct, en coulisse, en couverture de la preview ; on peut aussi voir des photographies de vous en entretien avec un journaliste du Festival d'Avignon, qui sont projetées sur scène etc.

D'abord, je ne sais pas où me mettre et puis, je ne vois pas pourquoi je m'interdirais de faire aussi cet exercice de vis-à-vis que je réclame aux personnes qui travaillent avec moi. Même s'il n'est pas très aisé d'occuper cette place, je me dis que j'accompagne les gens avec qui je travaille, que je suis partenaire de ce qui est en train de se passer. cela me permet aussi de vérifier où j'en suis personnellement de ce contexte et de cette activité.

Est-ce la raison pour laquelle vous n'avez pas choisi de pré-enregistrer le texte que vous lisez au micro au début de la preview ? Car à cet instant vous n'êtes pas présent sur le plateau mais en coulisses donc, vous auriez très bien pu l'enregistrer par avance.

Bien sûr, c'est important pour moi de pouvoir me tromper par exemple quand je le lis. De mal le lire, de m'y reprendre à deux fois etc.

En même temps, c'est agaçant ! (rires) Mais au même moment où l'on se met à penser cela, on comprend bien que c'est cette fragilité qui est intéressante.

Cette prise de parole « hors champ », me permet aussi de me rappeler certains propos que je peux tenir sur mon travail, face à mon équipe et d'éprouver avec eux ce vis-à-vis que notre activité suppose. Cette expérience que je m'autorise m'expose presque maladroitement, avant même que je n'apparaisse sur le plateau. Dans l'exercice pratique que je m'impose je peux rester, avec le public, particulièrement attentif à ce que nous pouvons partager dans ce moment : la propre sonorité de ma voix, mon accent, l'assèchement de ma bouche, la langue qui fourche etc.

En fait, cette intervention expose ma vulnérabilité tout simplement. Parce que qui peut prétendre arriver dans cet espace, un théâtre, en étant parfaitement assuré de ce qu'il vient proposer ? Qui peut arriver solide, vertical, parfaitement déterminé sur un plateau ? Un acteur ? Un danseur ? Personnellement, quand c'est le cas chez certains de mes pairs, je peux rapidement être amené à me dire que je ne les aime pas beaucoup... Je ne supporte pas cette autorité aussi bien contrôlée par le métier, l'expérience, la technique, je ne la supporte plus. Elle a pour moi la même étrangeté que l'attitude du politique en représentation, cette même verticalité convaincue.

Même si cela ne m'empêche pas d'apprécier quelquefois de belles pièces de théâtre et de reconnaître un excellent acteur, ou danseur et d'y trouver un certain plaisir.

Cette assurance, cette croyance dont vous parlez, et qui vous insupporte, est pourtant portée par certains de vos prestataires dans votre propre travail. C'était, pour mémoire, le cas de M. Patrick Robine dans *Kings* et c'est aussi celui de Renaud Cojo, dans la

preview de SCAN. Dans SCAN, Renaud Cojo porte un discours et une posture caricaturaux du chorégraphe qui deviennent vite insupportables tant SCAN ne permettrait précisément plus d'être dans la performance de l'acteur, voire même dans son cas, de l'excellent acteur.

Si le grand technicien usé à la posture et au discours autoritaires, finit par effectivement vous poser problème alors, j'en suis entièrement satisfait. Parce que vous avez raison de dire que la globalité de ce dispositif ne tolère plus ce type de démonstration, de virtuosité. Au début, quand je faisais le choix de convoquer des « techniciens » que j'appelais « échantillons spéculatifs », comme Renaud Cojo, metteur en scène/acteur professionnel ou Lee Black ex danseur chez Chopinot, tous deux présents dans mon précédent travail *Kings*, c'était une question de « dosage », pour rassurer le public avec des « valeurs sûres ». Mais aujourd'hui, je suis content d'arriver à cette mise en effraction, quand ces personnes finissent par poser dix fois plus problème que Sandrine Esther Darmon, la chanteuse de variété, qui fait partie de l'équipe SCAN.

Pour autant, on ne peut pas dire que cet homme, Renaud Cojo, prenne le pouvoir dans la pièce.

Bien sûr que non, car c'est un homme qui est lui-même fatigué du métier, de ce business et qui a une croyance émoussée de son activité.

C'est la raison pour laquelle, d'ailleurs, la rencontre et la collaboration entre lui et moi, restent encore possibles. Ni lui, ni moi ne réussirions à travailler ensemble et à produire ce que nous produisons si cet homme avait cette croyance, cette assurance, dont nous parlions précédemment et qui empêcherait tout.

Donc il n'y a pas de cynisme là-dedans ?

Aucun.

Dans les derniers moments de SCAN, il y a un trouble que j'ai pu rencontrer pareillement dans la dernière pièce de Christian Rizzo, quand pour exemplifier, son travail s'apparente à une vaste entreprise de nettoyage du plateau qui semble poser la même question que vous : « comment quitter un plateau » ?

Chez Christian Rizzo, tout depuis le début tend vers la sortie. Manifestement, dans la preview de SCAN, c'est aussi de cela dont il semblerait s'agir. Comment sortir de scène sans que cela soit posé comme une sanction ? Est-ce une des problématiques de votre travail ?

Je voulais entretenir une pensée « hors-champ chez le public. Ce qu'il manque malgré tout encore à ce moment où le plateau se vide, alors que nous continuons à penser aux personnes qui viennent de le quitter et de disparaître du champ de perception, c'est un indice résiduel, qui doit pouvoir poser problème à la communauté en présence.

Lorsque j'ai été invité en 2000 à présenter 30 minutes de *Kings* dans le cadre des Rencontres Chorégraphiques de Bagnolet, je devais respecter le règlement du concours qui précisait notamment, que tout dépassement de durée autorisée entraînerait nécessairement des pénalités voire, la disqualification du projet et du chorégraphe.

Cette règle m'a donné envie de vider progressivement le plateau en laissant pour seul élément, un carton au sol, sous lequel avait fini par se coucher un homme. A ce moment là, le jury m'a demandé si c'était fini. Seulement, il fallait que je m'arrange à vider le plateau afin que la compagnie qui devait me succéder puisse présenter son travail et, manifestement, cet élément résiduel finissait par poser problème dans l'appréciation du jury, dans l'organisation du concours etc.

Je les ai donc laissés avec ce « reste, qu'ils n'avaient qu'à gérer eux-mêmes. La seule règle que j'avais pu poser au préalable était seulement connue du danseur qui se

trouvait sous ce carton à savoir, qu'il ne se lèverait et sortirait de scène uniquement dans le cas où une personne l'y inviterait c'est-à-dire, en osant soulever le carton. J'aime beaucoup organiser des moments comme ceux-là dans mon travail parce que je crois qu'ils nous contraignent à une réalité partagée qui nous embarrasse nécessairement dans le cadre d'un spectacle alors que paradoxalement, elle n'a plus aucune incidence sur nous quand nous sommes dehors.

Dans *Kings*, il y avait aussi quelquefois un « bonus » supplémentaire après l'intervention de Patrick Robine, qui était tenu par une jeune femme, Loreto Martinez-Troncoso, qui n'apparaissait pour la première fois qu'à la fin du spectacle, en fond de scène, pendant le salut des interprètes et les applaudissements du public. Elle laissait donc les gens quitter la salle face à elle et, si nous pouvions toutefois nous demander ce que cette femme faisait là, nous finissions pourtant par emprunter le chemin de la sortie.

Et c'est donc au moment où la moitié de la salle s'était pratiquement vidée qu'elle finissait par se lever de sa chaise et qu'elle se mettait à nous parler. Or, si sa présence n'empêchait pas notre sortie, elle la compliquait brutalement quand a priori, on ne sort pas quand quelqu'un nous parle...

Était-ce là encore un moyen de problématiser la « sortie » ?

Oui, sauf que la parole de cette personne n'était que le commentaire de la réalité que nous venions tous de partager depuis 1H30. Les propos contextuels qu'elle tenait étaient très simples, de l'ordre du réactif. C'est l'ultime rappel qui prend valeur à un instant T et qui désacralise l'espace-temps que nous venons de partager quand elle nous invite simplement à l'occuper encore quelques minutes de plus.

Toutefois, c'est vrai que cela n'agissait pas de la même manière que les exemples précédents – le carton ou encore la fin de la preview de SCAN. Avec Loreto Martinez, nous étions dans un registre différent car, face à un élément dramaturgique de plus, repéré comme tel, théâtral.

Dans SCAN, j'envisage la fin plus proche en effet de l'exemple du carton laissé après 30 minutes de représentation. En fait, j'ai envie de soustraire un corps sous vos yeux alors que tout le monde saura qu'il est encore présent sur scène car pour se faire, j'userai d'un numéro grossier d'illusion. A partir de là, quelle réaction aura le public ? Pouvons-nous sortir quand nous savons, même si nous ne le voyons plus, qu'un homme se trouve encore sur scène ? Ces résidus que j'organise ne sont que, très simplement, un rappel du corps soustrait du dehors. C'est-à-dire, l'homme couché sous son carton que l'on peut rencontrer et traverser sur un trottoir. Ce corps, qui fait désormais partie de notre décorum, et devant lequel on peut passer sans trop de problèmes finalement.

Dans SCAN, vous convoquez donc des personnes très particulières, stigmatisées, comme un mannequin, une chanteuse, un acteur etc. Or, il reste une personne qui n'est pas encore présente dans le dispositif que vous avez exposé au CND, et qui pourrait être un « Sans Domicile Fixe » que vous avez envie de faire participer aux processus de travail. J'imagine que ce n'est pas simplement pour réinjecter du réel dans votre partition et encore moins pour signifier que le dehors peut enfin venir dedans. Je m'interroge donc sur ce que vous attendez exactement de cette présence ?

J'imagine aussi les questions qui pourront me traverser quand il sera dans ce projet : « Comment a-t-il pu le rencontrer ? », « Comment a-t-il pu le convaincre de rejoindre cette équipe et ce projet ? ». Je pourrais alors certainement m'interroger non pas sur sa présence directe en représentation mais plutôt, sur tout le travail qui aura été fait en amont de la représentation.

C'est sûrement la personne vis-à-vis de laquelle je vais avoir une attitude de chorégraphe « restaurée » dans le sens où, cette entreprise est très risquée et qu'elle prête le flanc à un certain nombre de critiques. Je peux, moi aussi, m'amuser à anticiper certaines en terme d'exploitation de l'individu etc, dont je me défends, bien évidemment, en disant que je ne vais ni chercher cette personne pour faire « événement », « spectacle », ni pour participer à sa quelconque réinsertion et encore moins pour m'apitoyer ou inviter à une compassion collective. Je vais simplement risquer cette rencontre avec le souhait de voir cette personne rejoindre cette communauté, parce qu'elle a un savoir-faire qui tout simplement est de l'ordre de la survie, d'une pratique de la survie. Et en tant que chorégraphe, j'aurai alors devant moi une personne qui portera les signes, les manques sincères, véritables, de cette pratique en terme de corporéité.

Si je peux alors, de ma place de chorégraphe, aborder les notions très tendances de pré-mouvements, d'horizontalité, de verticalité, de masse etc. c'est bien avec ce type de personne et certainement pas avec un danseur. Parce qu'ici toute production devient indiscutable. La seule chose qui pourra être discutable, ce sera la valeur de « solo chorégraphique » que je choisirai de donner à cette prestation.

En quoi cette activité, cette personne, relèveraient du domaine chorégraphique ? Si je réussis quelque peu cette rencontre car, à l'heure qu'il est, je ne suis pas du tout sûr d'y arriver, j'aime à penser que sa présence pourra être porteuse d'une déstabilisation renouvelée à l'intérieur du collectif et de la partition. Puisque soir après soir, nous n'aurons a priori aucune garantie de voir cet homme revenir et/ou re-faire.

Bien évidemment, c'est donc cette personne qui disparaîtra à la fin de SCAN, grâce à un numéro d'illusion et, j'ai un réel appétit à laisser le public avec cette fin là, pour observer ce qui va alors pouvoir se passer.

Ne craignez-vous pas qu'avec un tel « prestataire », aussi socialement représentatif de l'exclusion, le spectacle ne bascule vers une trop rapide interprétation chez le spectateur, qui pourrait y voir simplement une critique via le spectacle, de la société, du regard d'exclusion que l'on peut avoir sur les gens etc ? La pièce ne risquerait-elle pas d'être happée par un discours traditionnel et réducteur que l'on peut entendre très souvent, à propos de spectacles qui intègrent ce genre de personnes justement ?

Très certainement. Alors à moi de « faire » la bonne rencontre et à moi d'être extrêmement fin dans l'exposition publique de cette personne. Il faut que cette présence puisse porter une extrême ambiguïté. C'est la seule vigilance que je dois me poser et avoir pour le moment.

Sans quoi cela pourrait de fait, complètement déculpabiliser et décomplexer le spectateur.

Tout à fait.

Entretien réalisé par Laurent Goumarre