

## **LA PENSÉE CHORÉGRAPHIQUE**

Un entretien de William Forsythe réalisé par Gerald Sigmund

(in *Ballett International/Tanz Aktuell*, numéro annuel 2001, Berlin, Friedrich Verlag, 2001)

**VOUS AVEZ RÉALISÉ RÉGULIÈREMENT CES DERNIÈRES ANNÉES, EN PLUS DE VOS PRODUCTIONS DE BALLET, DES PROJETS QUI FONT ÉCLATER LE CADRE TRADITIONNEL DU THÉÂTRE. DANS *WHITE BOUNCY CASTLE*, UNE SORTE DE GRAND CHÂTEAU BLANC GONFLABLE, CHAQUE PARTICIPANT POUVAIT DEVENIR DANSEUR. DANS *CITY OF ABSTRACTS*, INSTALLÉ DANS TROIS ENDROITS DIFFÉRENTS À FRANCFORT, VOUS AVEZ DÉFORMÉ, GRÂCE À UN LOGICIEL D'ORDINATEUR, LES CORPS DES PASSANTS, FILMÉ PAR UNE CAMÉRA EN DIRECT. QUELLE EST LA RELATION ENTRE VOTRE INTÉRÊT POUR L'ESPACE PUBLIC ET LA DANSE ?**

La raison pour laquelle je suis venu en 1984 comme directeur du Ballet à Francfort était le plateau de l'opéra. Je suis généralement plus intéressé par un espace et le "pliage" de cet espace que par la forme. L'espace prescrit un certain tempo. La distance du public à la scène conditionne la réception de la pièce. Je crois qu'une série de réactions sont déclenchées automatiquement quand on se trouve à une certaine proximité d'une figure humaine. Bien évidemment, chaque espace comporte une signification différente selon son cadre. On présuppose certaines attentes à un espace théâtral, par exemple la visibilité, qui dépend de son histoire. Dès qu'on entre dans un théâtre, il faut réfléchir à l'histoire théâtrale. C'est inévitable. C'est le principe même du projet que je poursuis depuis *Artefact*, mais il y a des formes de danse qui ne nécessitent pas d'espace théâtral.

**QUELLE DIFFÉRENCE FAITES-VOUS ENTRE LA DANSE DANS UN THÉÂTRE ET LA DANSE DANS UN ESPACE PUBLIC ?**

Toute pièce de danse dans un théâtre est aussi publique ; Il y a de la danse publique dans un espace théâtral comme il y en a dans un espace non-théâtral.

**MAIS LA DANSE PRÉSENTÉE DANS UN ESPACE NON-THÉÂTRAL N'EST PAS FORCÉMENT THÉÂTRALE ?**

Exactement. J'espère n'avoir pas totalement tort en disant chaque chorégraphe crée ses pièces de danse en pensant à l'espace dans lequel elles verront le jour. Une petite pièce comme notre *The The* n'est pas faite pour le plateau de l'Opéra de Paris. La perception et la réception d'une pièce dépendent donc fortement du contexte dans lequel elle est représentée.

**CES DERNIERS TEMPS, IL Y A DE NOMBREUSES TENTATIVES DE CHORÉGRAPHERS ET DANSEURS COMME XAVIER LE ROY, THOMAS LEHMEN OU JONATHAN BURROWS DE PRENDRE COMME SUJET MÊME LA FORME DE REPRÉSENTATION DE LA DANSE DANS UN ESPACE THÉÂTRAL.**

Peut-être faut-il éprouver en permanence les frontières du système "théâtre". Dès qu'on parle de "public" et que la chose montrée demande un minimum de concentration permanente, il faut que nous réfléchissions à la fonction sociale importante du théâtre. Nous demandons non seulement de la distraction, mais aussi de l'inspiration et du savoir. Les spectateurs s'attendent à un échange de sensualité et d'intellect. La question pour un artiste est de savoir si on ignore ou se confronte à cette attente qui est inhérente au théâtre depuis le siècle des Lumières. Cette confrontation donne de la tension. Quelque part, nous sommes toujours prisonniers du siècle des Lumières.

**EST-IL ALORS POSSIBLE DE DÉPOUILLER LA DANSE DE SA THÉÂTRALITÉ DANS UN ESPACE THÉÂTRAL ?**

Je crois que le fait seul de montrer quelque chose en public enlève déjà beaucoup de crédibilité à cette confrontation. Si j'ai monté *Bouncy Castle* avec Dana Caspersen ainsi que *City of Abstracts*, c'était justement parce que la démocratisation de la danse à l'intérieur d'un théâtre me semble quasi impossible. C'est seulement quand on observe les vrais amateurs à partir d'une cachette pour les faire sortir de leur réserve que l'on peut organiser la danse de manière démocratique. C'est impossible tant que le rituel d'un début existe, c'est-à-dire tant que certaines personnes se retrouvent à une certaine heure dans un certain lieu. Dans *City of Abstracts*, les gens étaient simplement assis à l'arrêt de bus quand ils ont soudainement découvert leur image sur un écran sur le trottoir en face. Petit à petit, ils ont compris les règles du jeu et ont participé. Ils ont fait signe avec leurs sacs de courses, ou ouvert et fermé leurs parapluies exprès. Ce qui était intéressant, c'est que les passants de l'autre côté de la rue ne voyaient ni comprenaient pourquoi.

**EST-CE QUE DE TELS PROJETS SONT POUR VOUS UNE TENTATIVE D'ATTEINDRE UN PUBLIC PLUS LARGE ?**

Faire de la danse dans un théâtre est très commode parce que les théâtres sont bien organisés. Ce que nous pouvons exporter de nos théâtres confortables et bien organisés est une sorte de pensée chorégraphique. J'ai essayé de créer un contexte chorégraphique qui oblige les participants à se

confronter à une idée qui change leur perception d'un corps en mouvement. Dans *Bouncy Castle*, les corps devenaient des boules rebondissantes, ce qui déclenchait de suite un sentiment de bonheur, tout comme dans *City of Abstracts*.

**VOYEZ-VOUS DE TELS PROJETS COMME UNE PROLONGATION DE VOTRE TRAVAIL DANS L'ESPACE THÉÂTRAL ?**

Peut-être. Je mets en scène une pensée chorégraphique dans un contexte non-théâtral. Cette pensée chorégraphique est dans une certaine mesure une forme d'organisation. La danse en est indépendante. On n'a pas besoin de chorégraphe pour danser.

**DANS LA DEUXIÈME PARTIE DE *ENDLESS HOUSE*, VOUS AVEZ TRANSFORMÉ LE BOCKENHEIMER DEPOT EN PISTE DE DANSE GÉANTE. LES SPECTATEURS POUVAIENT CIRCULER ENTRE LES DANSEURS, LES DANSEURS S'ASSEOIR AU BAR.**

Dans *Endless House*, il s'agissait en effet d'une démocratisation de la relation entre acteurs et spectateurs. Je tenais à une certaine "politique du regard". Dans la première partie à l'opéra de Francfort, j'ai exposé l'architecture historique de cet espace théâtral. Chacun était assis à sa place et regardait fixement le proscenium, scène symétrique à l'avant du plateau. J'ai donné à chaque spectateur le "regard royal" sur cette scène, un regard, qui se retourne au bout d'un certain temps sur lui-même, puisqu'il n'y avait plus que la machinerie scénique qui bougeait. Pour la deuxième partie, les spectateurs devaient se rendre au Depot. Ce Depot n'est pas un théâtre mais un énorme hall. J'y pouvais mettre en scène une performance démocratique sans proscenium. Si avant, on voyait tout et avec la même qualité du regard, il se passait soudainement 147 événements en simultané, que personne ne pouvait voir en même temps. Même moi, je ne savais plus très bien ce qui se passait exactement. Avec cette pièce, je voulais moins démontrer mon savoir-faire chorégraphique que plutôt créer un certain flux des événements. Je voulais créer quelque chose proche du flux de mouvement des gens dans l'espace urbain. La première partie avait lieu à l'intérieur et imposait un ordre ancien du regard au public. La deuxième partie se passait métaphoriquement dehors dans la rue. Le contact entre spectateurs et danseurs s'organisait tout seul. Les gens se comportaient comme dans la rue ; ils formaient tout simplement un cercle autour des danseurs qu'ils voulaient voir. C'est formidable de voir les gens former spontanément un cercle. Le public est vraiment, pour moi, l'acteur principal de la soirée.

En quelque sorte, ces projets me font penser aux miroirs déformants de la foire du trône. Le miroir fascine l'homme, il est investi de puissances magiques. La scène aussi fonctionne comme un miroir dans lequel le public se reconnaît. J'ai essayé de trouver des moyens pour éviter la situation de miroir. *Bouncy Castle* ne reflète rien.

Traduction, Thomas Kopp