

.entretien avec Sasha Waltz

***insideout* est votre première pièce après avoir clos la trilogie *Körper-S-noBody*. Dans quelle mesure est-ce un renouveau ?**

Sasha Waltz: Ce n'est pas vraiment le début d'une nouvelle période. *insideout* est une pièce indépendante par rapport à mes créations précédentes, et en même temps une sorte de condensé des formes que j'ai développées ces dernières années.

Diriez-vous que vous avez élaboré dans vos chorégraphies antérieures un langage propre ?

Il s'agit d'un processus infini. Jusqu'à *Körper*, je me demandais comment raconter des choses par des moyens théâtraux. Dans la Trilogie du corps, j'ai presque totalement renoncé aux éléments narratifs pour trouver une forme bien plus abstraite. Dans *insideout*, je cherche à atteindre un équilibre entre ces deux mondes.

Comment vous approchez-vous d'une pièce ? Quel est le début, le déclenchement ? Une idée ou une intuition ? Des images ou des thèmes ?

Le point de départ d'*insideout* était une suggestion du sociologue Karl Stocker, qui vit à Graz, de travailler à partir de deux thèmes, les changements des valeurs et les symboles de position sociale. J'ai ensuite approché ce sujet à ma manière et par ma propre curiosité. Ma compagnie m'intéresse en tant que kaléidoscope de récits de vie du monde entier. Je voulais voir comment les traditions et les histoires des différentes personnalités, de leurs familles et de leurs pays, ont tissé un ensemble.

Y a-t-il une certaine ambiance que vous avez envie de faire passer dans *insideout* ?

Je souhaite développer toute une palette d'émotions et de souvenirs telle une vague qui vous porte à travers la pièce et vous fait traverser différents états. On peut être mené dans des ambiances et des champs d'associations très divers. Tout cela compose une offre que le spectateur peut suivre ou non.

Avez-vous réalisé, comme pour des créations antérieures, des entretiens préliminaires avec les danseurs ? Quelle est la signification de ces entretiens ? Il s'agit de matériaux authentiques, empiriques, et non pas fictionnels – quelle est la différence ?

Cela est très important pour moi. J'ai besoin de matériaux empiriques, d'informations. Ce sont ces motifs des différentes biographies, ces lignes singulières, qui tissent un tout. Parfois cela donne de la fiction, parfois quelque chose de neuf naît de ce matériau authentique, mais à l'origine il y a toujours la réalité. **Comment avez-vous réalisé ces entretiens ?**

J'ai introduit un format que j'ai appelé "15 minutes". C'est en quelque sorte un portrait, que chaque danseur réalise sur lui-même, afin que je puisse connaître ses origines. Chacun pouvait développer sa propre forme, ils pouvaient également raconter. Je posais ces questions : quelle est l'origine ? Comment vous voyez-vous vous-même ? Quel être humain êtes-vous ? Les autres danseurs étaient présents – un défi évident. Cela a duré plusieurs jours. Au début, ils ont beaucoup parlé, puis ils ont commencé à bouger. Certains n'ont pas parlé du tout.

Étiez-vous surprise parce que vous avez appris sur votre compagnie ?

Oui, extrêmement. J'ai été choquée d'apprendre quelles vies incroyables s'y trouvaient en arrière-plan, par le fait qu'ils n'ont pas seulement parlé d'eux-mêmes mais aussi de leurs parents et grands-parents. Des contextes historiques s'y révèlent, des histoires de migrations fascinantes s'y dessinent quand on retrace sur une mappemonde les déplacements des familles, génération par génération.

Que souhaitez-vous faire remonter chez les danseurs ? Leurs histoires familiales ? Leurs influences ?

Je voulais d'abord tenter de leur faire raconter leurs histoires familiales. La famille est le point de départ pour questionner les valeurs. Mais ce n'est que le début. Il s'agit d'un processus de changement des valeurs et des convictions, qu'*insideout* reflète aussi : les influences que nous recevons au début de notre vie et qui sont petit à petit réécrites et qui changent de forme. Mais il ne s'agit en aucun cas d'un exercice théorique, nous en serions incapables. Nous avons simplement essayé de le raconter par nos propres histoires et notre propre langage, la danse.

Dans quelle mesure les personnalités se sont révélées être des points de rencontre entre des influences individuelles et privées, des constellations familiales et des présupposés sociaux et politiques ?

Il y a des points de rupture très différents dans les biographies des danseurs qui montrent les strates des influences familiales, des identités culturelles et du contexte social. Chaque personne est bien sûr singulière dans sa multiplicité de préférences individuelles, de refus de conventions ou d'adhésion aux valeurs culturelles et religieuses. Pour donner un exemple : les membres de la compagnie d'Amérique latine ont des valeurs proches qui ont été cultivées dans leurs familles : la religion, la famille et l'agriculture. Ils ont tous subi le changement de la campagne à la ville. Paolo, qui vient du Mexique, en est l'exemple typique ; tout comme Juan qui vient du Pays basque. Mais dans la pièce, on voit plus le cheminement personnel de Juan que les possibilités ou impossibilités culturelles.

Au final, ils laissent de toute façon leurs origines de côté quand ils deviennent danseurs, et le point de fuite du développement de tous est leur vie comme danseur chez Sasha Waltz à Berlin...

C'est exact. "Quand as-tu commencé à danser?" était une question décisive. Ce saut hors de la tradition, du contexte et de l'origine dans une existence très spécifique, propre, celle d'un artiste, implique aussi le choix d'une nouvelle famille. C'est pour ainsi dire un lien familial par l'alliance intellectuelle. Cette transgression de la tradition a eu lieu chez tous. C'est particulièrement frappant chez Juan, par exemple, qui vient d'un village basque minuscule. Personne dans son entourage n'a le moindre lien avec la musique ou le milieu culturel. Le petit garçon qu'était Juan a déclaré vers sept ou huit ans qu'il voulait apprendre à lire les notes. Il n'avait jamais vu de partition. On ne sait pas du tout d'où peut venir cet intérêt. Quel est le point de départ de leur désir de danse? La découverte de leur passion était un sujet pour tous. Qu'est-ce qui te forme en tant que danseur? De cette existence de danseurs est née la forme de vie qu'ils vivent aujourd'hui.

Comment avez-vous travaillé avec ces matériaux? Comment se développe ce processus du passage du langage et des récits en corporalité, en images scéniques?

Nous avons décidé ensemble ce qui pouvait être intéressant pour eux, nous avons fixé leurs rôles dans la pièce, puis j'ai extrait des motifs des entretiens. Je ne voulais rien imposer et je leur ai demandé leur accord à chaque fois. J'ai laissé les danseurs raconter des souvenirs de famille. Les danseurs ont ensuite distribué les rôles aux autres danseurs: père, mère, grand-mère, personnes importantes pour eux. Au début, les danseurs interprétaient eux-mêmes leur propre personnage, mais cela ne marchait pas du tout. Ils ont dû se dégager de leurs propres familles pour pouvoir être libre de diriger les autres, qui se sont alors laissés infusés par ces informations et ont commencé à danser... C'est ainsi que nous nous sommes approchés des sujets.

Est-ce que les récits ont changé au cours du travail dramaturgique et chorégraphique?

Oui, bien sûr. Je ne prends pas juste le matériau authentique. C'est un processus de création; rien que la transposition du récit narratif en récit de gestes et de danse est une transformation. Mais les biographies se sont aussi transformées autrement au cours du processus: je leur ai également demandé de changer des scènes qui découlaient de leurs récits. Il y avait par exemple dans une des histoires une vieille grand-mère malade négligée par la mère. Dans la scène dansée, la grand-mère sort de l'hôpital. Ils ont donc pu intervenir dans le processus et corriger la réalité. À partir des histoires personnelles, nous sommes allés vers la fiction

.Dans *insideout*, les danseurs jouent plus que d'habitude avec des costumes, des vêtements, des accessoires, ils sont dans un changement permanent...

C'est un élément dramaturgique très important que de savoir comment nous nous définissons vers l'extérieur à travers les vêtements, puisque l'identité et les valeurs sont les thèmes fondamentaux de la pièce. C'est pourquoi il y a autant d'accessoires: des chaussures, des sacs, des montres, tout ce que nous portons pour montrer qui nous sommes. Tous ces signes, symboles et codes que nous utilisons pour nous désigner comme appartenant à tel ou tel groupe. C'est à l'aide des costumes et accessoires que nous avons formé des types, des classes sociales et des caractères. Nous avons développé des strates que nous pouvons ensuite rompre, comme des morceaux de puzzle, ce que nous faisons dans les scènes de transformation dans lesquelles les personnages sont construits et déconstruits par leurs costumes et leurs accessoires pour se transformer en quelque chose de nouveau.

Vous appelez *insideout* une "installation chorégraphique" - c'est plus proche d'une exposition que d'une pièce de danse-théâtre linéaire. Qu'y avait-il en premier: le souhait de construire un décor déambulatoire ou celui de montrer les événements en parallèle?

L'idée d'une installation déambulatoire est un de mes vieux rêves, que je n'ai pu réaliser qu'aujourd'hui grâce aux conditions de production optimales. La contemporanéité des événements et des actions était importante. Je voulais m'imposer cette contrainte de ne pas mener le public du point A au point B, puis C, puis D... Je souhaitais également l'intimité des espaces, mais pas une dramaturgie de blocs temporels ou spatiaux que l'on découvre dans un développement linéaire. Je me suis forcée à abandonner tout cela.

On dirait une sorte d'effacement de soi-même en tant que chorégraphe...

Non, il n'y a pas non plus une abolition du récit ou d'une chorégraphie construite et consciente. Le détachement d'une structure linéaire du récit n'est pas synonyme du chaos total! Au contraire, la simultanéité des espaces demande une précision sans égale. Il faut créer une ambiance commune tout en gardant l'existence propre de chaque scène et de chaque espace.

Dans l'art et la philosophie, on a déclaré depuis longtemps la fin du sujet, la mort de l'auteur, l'impossibilité d'un récit linéaire; est-ce que *insideout* suit ce postulat postmoderne en proposant consciemment des structures narratives simultanées dans différents espaces?

Je n'ai pas fondé cela sur une volonté philosophique, mais j'ai suivi une envie intuitive de développer une chorégraphie qui permette à chaque spectateur de construire sa propre pièce. Chacun peut combiner son propre spectacle. C'est

ce qui est passionnant. Quand un couple vient voir une représentation, chacun des deux peut voir un spectacle totalement différent. Bien sûr, leurs perspectives et leurs sensations se recourent par moments, et il y a des thèmes communs qui, même s'ils sont traités dans différents espaces dans différentes scènes, révèlent les mêmes motifs. Mais il y a aussi des scènes qui ne sont présentées qu'à un moment donné.

Rebecca Saunders a composé la musique de *insideout*. Quels points de départ avait-elle ? Il semble s'agir de deux processus de création également parallèles et indépendants...

Je lui ai expliqué le concept thématique des récits de vie et de la question des valeurs. Elle connaissait la simultanéité des espaces. Rebecca a composé la musique de manière totalement indépendante. Le point commun, c'est la structure de la composition qui se développe à partir des individus. La musique et la danse sont basées toutes les deux sur des solos. Rebecca Saunders a composé des solos, des duos et des trios pour des musiciens qui, ensuite, se superposent.

La pièce comporte aussi des éléments ironiques et satiriques. Les danseurs pastichent des rituels de consommation et des contraintes de la commercialisation. Est-ce que ces idées sont nées aussi dans les entretiens ?

Non, c'était déjà le thème de base : les valeurs et les changements de valeurs. Il s'agit dans la pièce d'une part des origines et de la famille, des traditions qui ont formé des individus et de l'autre, des valeurs essentielles comme l'eau, le riz, c'est-à-dire la nourriture et la nature, ainsi que des normes sociales et des valeurs matérielles, des symboles de position sociale. Le développement d'une personnalité est retracé non seulement dans le cadre familial, avec ses valeurs mais aussi dans son contexte plus large. *insideout* représente des moments très répressifs du contexte social.

Il y a des trappes et des fentes, des fenêtres et des ouvertures, des murs mobiles – *insideout* change également la relation entre l'extérieur et l'intérieur, entre la chose privée et la chose publique ?

Le spectateur retrace inconsciemment le mouvement que la pièce raconte. Il est forcé de s'approcher, de rester tout d'un coup dehors et de ne pouvoir voir qu'à travers des fentes, il est obligé de vivre ce processus de changement entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'intime et la chose publique, à travers l'architecture. Il peut sentir la distance et la proximité en se promenant entre les petites pièces et leur intimité et la place ouverte, la place du marché. Il peut jouer avec le contexte. Le spectateur devient lui-même acteur. Dans une soirée théâtrale habituelle, les spectateurs ne se voient qu'en entrant au théâtre ou à l'entracte. Dans *insideout*, ils sont conscients des autres à tout moment, ils font tous partie de la pièce.

Extraits d'un entretien réalisé en septembre 2003 par Carolin Emcke, journaliste et écrivain pour la compagnie Sasha Waltz & guests