CHRISTIAN RIZZO / L'ASSOCIATION FRAGILE

Christian Rizzo aime les portes entrouvertes par lesquelles nous parviennent des rais de lumière et quelques visions. Pour lui, un simple objet, un geste ébauché, la rencontre de deux silhouettes suggèrent de multiples fictions possibles. Chacune de ses pièces est une énigme sur le corps, sa disparition et son dévoilement. Le corps, d'ailleurs, a parfois été absent, comme dans *100 % polyester* où deux robes sur des cintres suspendus dansaient un étrange ballet fantomatique. Ou le plus souvent entièrement recouvert, masqué, comme dans *Ni Fleurs, ni Ford Mustang* créé pour le Ballet de l'Opéra de Lyon. Dans des espaces très géométriques habilement sculptés par la lumière et le son, des signes surgissent comme des réservoirs d'histoires, souvenirs ou promesses d'un ailleurs. Des réservoirs dans lesquels le public puise pour compléter les tableaux esquissés par Christian Rizzo, plasticien autant que chorégraphe. Parallèlement à ses pièces de groupes, il crée une série de solos pour des danseurs tels que Rachid Ouramdane, Jean-Baptiste André, Julie Guibert et I-Fang Lin. Trois d'entre eux ont été présentés dans le cadre des Sujets à Vif au Festival d'Avignon, où Christian Rizzo a également créé en 2005 *Soit le puits était profond, soit ils tombaient très lentement, car ils eurent le temps de regarder tout autour*.

Plus d'informations : www.lassociationfragile.com

Entretien avec Christian Rizzo

Comment avez-vous rencontré Kerem Gelebek et comment est né le désir de créer un solo pour lui ?

Christian Rizzo : Alors qu'il suivait la formation du Centre national de la Danse Contemporaine à Angers, Kerem a participé à un stage que j'animais au Centre national de la Danse à Pantin. J'ai immédiatement senti que nous allions travailler ensemble. Je n'auditionne jamais, je fonctionne plutôt à l'instinct. Il nous a donc rejoints pour la pièce *Mon amour* et participe, depuis, à tous mes projets. J'ai vu quelque chose naître du travail que nous avons mené ensemble : il bougeait et je bougeais moi-même en l'observant. L'an dernier, alors que je préparais un solo pour l'ouverture de saison de l'Opéra de Lille, je me suis aperçu que je n'avais plus du tout envie de danser, d'être sur le plateau. Néanmoins, j'avais expérimenté, amorcé un certain nombre de choses intéressantes que je souhaitais explorer davantage. J'ai donc proposé à Kerem de venir me rejoindre pour mettre à l'épreuve ces intuitions et ce début de matériel. Il s'agissait alors d'une simple séance de travail. Mais, très vite, est né un désir partagé de créer une pièce ensemble. Curieusement, je me suis retrouvé en situation de transmission, ce qui ne m'était jamais arrivé auparavant. Je crois que cette situation répondait à une envie forte et présente depuis un long moment.

Vous parlez de transmission mais votre relation semble aussi parfois relever du transfert, de la filiation.

En effet, la première fois que nous avons joué le solo, Kerem portait mes vêtements : ma chemise écossaise, mon jean. Il me permet en quelque sorte d'observer, de l'extérieur, quelque chose de moi-même. Parler de filiation est très nouveau pour moi. J'ai trouvé en lui une modalité de relation qui me touche. Rapidement, nous nous sommes aperçu que plusieurs expériences et réflexions sous-jacentes nous liaient : je travaille régulièrement avec des artistes qui viennent de l'étranger, qui ont fait un chemin. La question du déplacement m'intéresse beaucoup. À une autre échelle, j'ai quitté Paris pour Lille, il y a quelques années, et j'ai aussi vécu cela, dans un premier temps, comme un exil, comme l'expérience d'une solitude. Nous avons donc peu à peu fabriqué ce solo comme une combinaison de nos expériences de la solitude, de l'exil et de la mélancolie. Cet exil n'est pas seulement géographique : il s'agit aussi d'un exil à soi-même. Comme un territoire intime que l'on quitte, pour partir à l'aventure.

Vous êtes connu pour l'économie de moyens et de mouvements dans vos pièces. Cette fois-ci, Kerem Gelebek danse beaucoup et souvent avec virtuosité.

Oui, c'est vrai : il danse du début à la fin. La danse est également très présente dans ma dernière pièce de groupe, *Le bénéfice du doute*. Je suis parvenu à un stade de mon travail où quelque chose s'est imposé à moi avec force : il y a tout un ensemble de choses que je maîtrise, dans la scénographie comme dans la création chorégraphique. Je me suis soudain demandé si je continuais à travailler ou bien si je n'étais pas en train de tomber dans le piège de la posture. Si je ne me contentais pas de reproduire des formes déjà éprouvées. J'ai eu très peur et, dans un sursaut, je me suis rappelé que j'étais constitué d'autres choses. Qu'il fallait que je creuse là-dedans pour trouver un nouveau souffle. En studio, avec Kerem, nous avons énormément travaillé sur des problématiques purement physiques. Avec lui, tout comme dans *Le Bénéfice du doute*, je me suis en quelque sorte offert un atelier du regard. La danse traditionnelle est également très présente dans ces deux dernières pièces. Tout cela vient de façon instinctive, tout part du plateau. Je travaille à la façon d'un artisan, face à un matériau-désir qu'il s'agit de traiter pour que son énergie se déploie, qu'il prenne une forme. La danse que nous travaillons aujourd'hui est née de la retenue qui a longtemps caractérisé mon travail. Dans *Et pourquoi pas "bodymakers", "falbalas", "bazaar", etc*, les corps étaient couverts et immobiles. Dans d'autres pièces, ils étaient complètement absents (*100% polyester, objet dansant n°(à définir)*) ou en voie de disparition (*Ni Fleurs, ni Ford Mustang)*. Dans *Sakınan Göze Çöp Batar*, quelqu'un avance seul, sans masque, exposé dans son abandon.

On ressent même une grande sensualité dans la pièce…

J'aime que le corps s'abandonne au regard, mais je n'aime pas qu'il l'attire ou le provoque. Nous avons beaucoup travaillé sur le bassin, les bras, sur des ondulations et des cassures. Nous avons développé un langage très articulaire. Plus généralement, dès que je décide de montrer quelqu'un sur le plateau, je veux qu'il soit beau. La personne doit être intelligemment belle. Je ne veux pas qu'on puisse trouver un corps bête : c'est exhibitionniste et cela me rend triste. J'aime les gens avec lesquels je travaille, j'ai besoin d'être heureux de les voir. J'aime beaucoup les regarder s'échauffer, observer cette concentration, sentir que le danseur se raconte quelque chose à lui-même, à quoi je n'ai pas accès directement.

Kerem Gelebek ne regarde jamais le public.

C'est quasiment interdit chez moi. Je ne supporte pas que les gens sur scène me regardent. On ne regarde pas le public, c'est lui qui est venu nous regarder au travail. Regarder le public, c'est le prendre en otage pour s'observer soi-même. Tout est toujours légèrement en diagonale. J'aime les portes entrouvertes plutôt que béantes. Ne pas regarder le public, c'est aussi accepter d'être observé : il s'agit d'une posture qui demande une très grande modestie. L'interprète est constamment vu par dessus l'épaule, par derrière. Pour moi le spectacle n'est pas un face à face mais une invitation à être ensemble.

Ce solo pour Kerem Gelebek semble poursuivre la fabrique d'une galerie de portraits, dans laquelle figurent déjà ceux de I-Fang Lin, Jean-Baptiste André, Rachid Ouramdane, Julie Guibert.

Peu de chorégraphes créent des solos pour d'autres. La plupart les dansent eux-mêmes. Ce sont les interprètes que je rencontre, que je trouve fantastiques, qui m'inspirent ces pièces. À un moment donné de mon travail à leurs côtés, je trouve qu'ils méritent d'avoir le plateau pour eux, pour ce qu'ils représentent, pour leur présence et pour ce qu'ils charrient, comme histoires et comme émotions. Il s'agit aussi de marquer la confiance que je ressens à l'égard de ces personnes : prendre un temps pour les observer pour ce qu'ils sont, dans toute leur potentialité et leur puissance. Souvent, les danseurs sont noyés dans un groupe.

Ces solos ont donc une dimension biographique ?

En tout cas, l'histoire des danseurs participe à la composition. Le titre du solo de Kerem, par exemple, est une expression turque, qu'il m'a fait découvrir et que l'on a traduite littéralement : « c'est l'œil que tu protèges qui sera perforé. » Je l'ai interprétée à ma façon : « on a tout à gagner à se fragiliser ». Comme nous l'avions fait avec I-Fang lorsqu'elle parle en taïwanais dans son solo, c'est important de rappeler que ces personnes viennent d'ailleurs et nous offrent aussi en partage leurs histoires, leur langue, leur itinéraire. Mais ce qui se joue sur la scène est entre nous deux. Ce qui m'intéresse, c'est ce en quoi nos histoires sont communes : elles drainent quelque chose d'abstrait et de sous-terrain qui a à voir avec l'universel.

Comme souvent, la frontière entre travail plastique et récit est très ténue dans votre pièce.

J'ai toujours qualifié mon travail d'« abstraction fictionnelle ». La fiction arrive du travail et de la forme. Ce sont des signes de fiction qui apparaissent, qui ne sont pas inventés. Je suis pris entre la fascination des gens et la fascination de la géométrie. Pour moi, l'une des plus belles images du monde surgit à la fin de *2001, l'Odyssée de l'espace*, de Stanley Kubrick : on y voit un homme vieillissant dans un lit face au monolithe. Le regard de cette animalité et de cet angle parfait me fascine. Comme un animal pris dans une géométrie : j'aime l'idée que nous soyons capables de penser des algorithmes très précis et courir, quelques instants plus tard, nus sur une plage. Pourquoi faudrait-il choisir entre ces deux émotions ?

Propos recueillis par Renan Benyamina.

⤫

SAKINAN GÖZE ÇÖP BATAR

(C'EST L'ŒIL QUE TU PROTÈGES QUI SERA PERFORÉ)

GYMNASE DU LYCÉE SAINT-JOSEPH - durée 50 mn - création 2012

17 18 20 21 À 20H / 19 À 15H ET 20H

conception, chorégraphie et scénographie **Christian Rizzo** lumière **Caty Olive**

avec **Kerem Gelebek**

production L'association fragile
coproduction Centre de Développement chorégraphique de Toulouse-Midi Pyrénées, Réseau Open Latitudes avec le soutien du programme Culture de l'Union européenne, Fondation Serralves (Porto)
accueil en résidence à l'Opéra de Lille, à la Fondation Serralves (Porto), au Centre de Développement chorégraphique de Toulouse Midi-Pyrénées, au Théâtre de Vanves Scène conventionnée pour la danse, au Manège Mons/Maison Folie