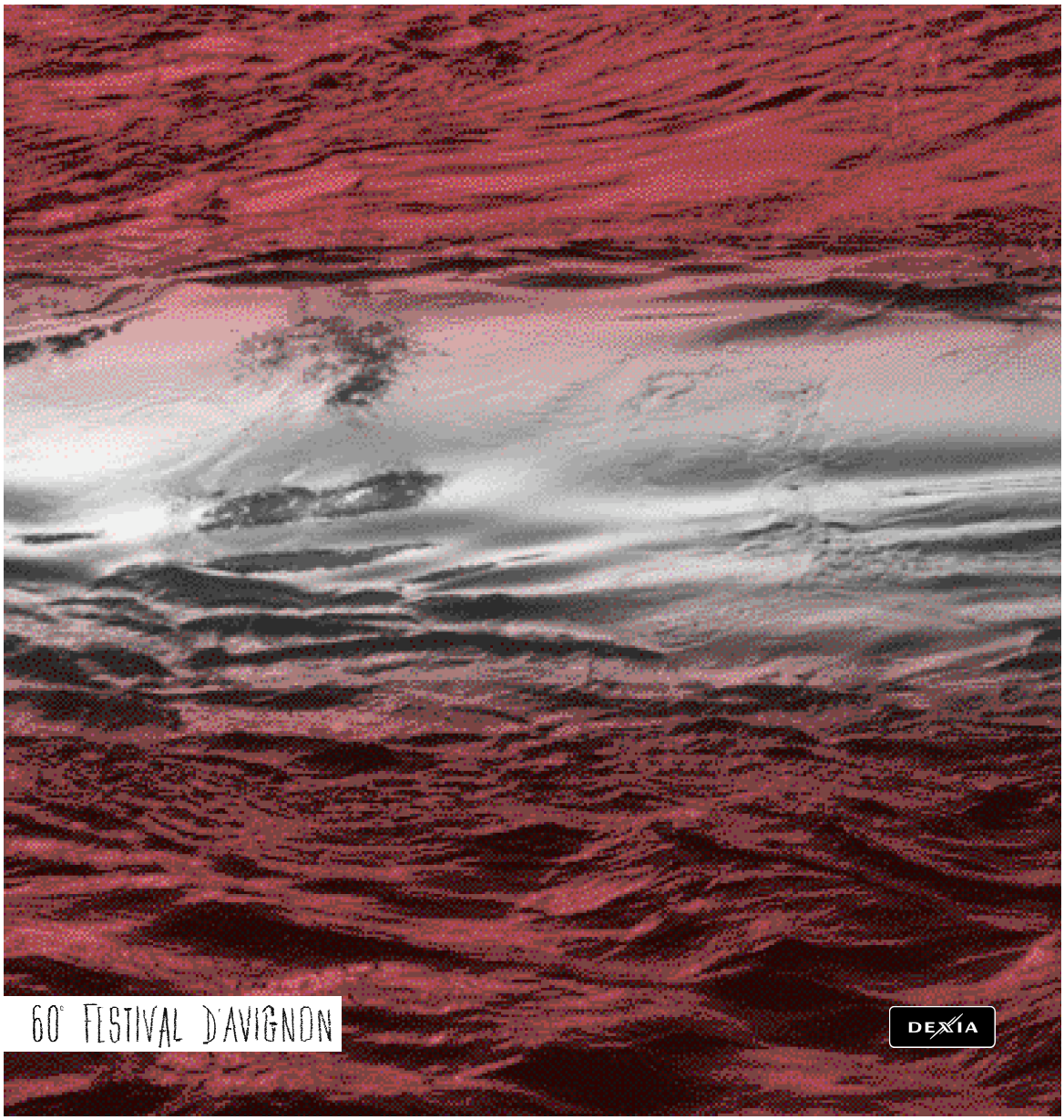
THIERRY BAË

Journal d'inquiétude

Pièce impossible pour un danseur et ses doublures



17 • 18 • 19 • 20 • CHAPELLE DES PÉNITENTS BLANCS • 15H • durée 1h30

DANSE ***THIERRY BAË*** *ET* ***UN ARTISTE INVITÉ***
MUSIQUE ***THIERRY BAË***
TEXTES ***THIERRY BAË, E. E. CUMMINGS***
LUMIÈRES ***PIERRE ZACH***
REGARD AMICAL JEAN-MARC ADOLPHE
FILM ***FRANÇOIS LEJAULT***
SCÉNARIO ORIGINAL ***THIERRY BAË***
AVEC (PAR ORDRE D'APPARITION)
THIERRY BAË, CÉCILE MIÈLE, PATRICE POYET, MATHILDE MONNIER, MICHEL CHIALVO, BERNARD MENAUT, BERNARDO MONTET, FLORENCE TOUZI DIT TERZI, MARK TOMPKINS, CATHERINE DIVERRÈS, JOSEF NADJ, MARTINE DIONISIO, SANDRINE BOUCHETAL

Coproduction Compagnie Traits de Ciel, Centre chorégraphique national de Tours (accueil studio), Arcadi
Création au Festival Danse à Aix en juillet 2005

Les dates du *Journal d'inquiétude* après le Festival
du 27 sept au 1er oct 2006, l'ADC, Genève, Suisse – du 16 au 18 nov 2006, Maison de la danse, Lyon – le 2 fév. 2007, Théâtre de l'Olivier, Istres – le 13 mars 2007, Théâtre en Dracénie, Draguignan (sous réserve) – le 16 mars 2007, Théâtre Saint Louis, Pau – les 20 et 21 mars 2007, Festival Tendances-Iddac, Artigues – le 24 mars 2007, Le Lieu unique, Nantes – le 27 mars 2007, Théâtre du Petit-Quevilly, Scène nationale – le 30 mars 2007, Biennale de Danse du Val de Marne - Théâtre Romain Rolland, Villejuif – le 1er avril 2007, Théâtre des Trois Vallées, Palaiseau – le 3 avril 07, Espace Culturel d'Avoine – le 5 avril 2007, Théâtre Le Cadran, Briançon – du 23 au 27 avril et du 2 au 5 mai 2007, Théâtre de La Bastille, Paris

Un entretien avec Thierry Baë

DANS « JOURNAL D'INQUIÉTUDE », VOUS DÉCIDEZ DE TRANSMETTRE UN SOLO DE DANSE À D'AUTRES INTERPRÈTES PAR AILLEURS CHORÉGRAPHES CONFIRMÉS. QUELLE EST LA NATURE DE CETTE TRANSMISSION ET QUELLES SONT LES DIFFÉRENCES QUE VOUS RENCONTREZ SELON LES PERSONNALITÉS CHOISIES ?

Thierry Baë Le premier solo, celui que je crée, est le point de départ de *Journal d'inquiétude*. Il est suivi d'un film et d'un second solo : le même, transmis et interprété dans la mesure du possible par quelqu'un d'autre à la fin de la pièce. La nature du spectacle change donc complètement selon la personnalité qui le danse car ce final colore, il donne le ton à l'ensemble de cette pièce. C'est un peu comme une conclusion ouverte, variable, selon différentes possibilités, celles de l'interprétation.
Parmi les personnalités pouvant intervenir dans le spectacle, il y a Catherine Diverrès, Josef Nadj, Bernardo Montet. Auprès d'eux, le travail reste proche d'un même univers, disons une même famille, au sens où il y a toujours une part d'émotion dévolue à la danse, à son émergence ; cette voix intérieure qui surgit à un moment particulier et silencieux. En revanche, avec Mathilde Monnier ou Mark Tompkins qui peuvent aussi être de la partie, la réflexion de travail est plus éloignée car leur danse s'appuie sur d'autres éléments. Ils procèdent d'une façon différente pour interroger et entrer « dans » le mouvement. Par rapport à la phrase dansée d'origine, celle que je leur propose, il y a un travail de distorsion, d'ellipse, une autre atmosphère se dégage avec plus de jeu et d'humour chez l'une, plus d'ambiguïté et de dérision chez l'autre.
L'intérêt est aussi que chaque chorégraphe présente une image différente de celle qui est don-

née dans leurs propres créations. Chacun est déplacé, ce qui induit un jeu dans le travail, une part d'inconnu aussi. La transmission est une forme de négociation autour du passage d'une forme à une autre, d'un être à un autre.

DANS LE PREMIER SOLO, CELUI QUE VOUS INTERPRÉTEZ, VOTRE VOIX ACCOMPAGNE LES GESTES DE FAÇON LÉGÈREMENT DÉCALÉE. QUEL EST L'ENJEU DE CETTE PRÉSENCE ORALE, DE CE DISCOURS ?

J'ai voulu débuter cette pièce par une voix extérieure, qui est celle aussi qui vient de l'intérieur : celle qui suggère la danse. Cela permet un jeu de bascule, de contrepoint. C'est aussi une façon de rendre visible ses images, de lui donner son fil conducteur. Quand on danse, il est nécessaire de trouver la cause du geste, d'en être conscient et de le nourrir pour qu'il puisse continuer à se développer. Cette voix-là contribue à lui donner sens et cohérence. Cette forme, « lier le geste au mot », même et surtout de façon décalée, rend visible cette réflexion intérieure.

La première partie de ce solo est sans musique. Le geste ne produit pas le suivant, mais refait, construit, se tord jusqu'à parvenir à un autre point, jusqu'à trouver sa propre musique. La voix devient une métaphore du lien entre la pensée et le mouvement, elle dessine cette partition. En général, le public ne participe pas à ces moments d'élaboration. Sans vouloir être trop didactique, j'ai souhaité donner une forme de visibilité à ce travail d'émergence.

QUEL RÔLE DONNEZ-VOUS AU FILM PROJETÉ ENTRE CES DEUX DANSES EN SOLO ?

En fait, l'origine de ce spectacle, c'est d'abord le film. Il a été fait à partir d'une réalité, la difficulté où je me trouvais pour faire tourner mes pièces. Je voulais évoquer ce contexte réel, le cadre social dans lequel la danse est tenue de définir son projet. Catherine Diverrès m'a fortement encouragé à me lancer dans cette aventure.

Je me suis donc appuyé sur cet environnement pour développer une forme de jeu entre fiction et réalité. J'ai imaginé chaque situation : celle du programmateur qui n'accepte pas un projet, celle de l'artiste qui doit inventer quelque chose de particulier pour que ça marche, pour trouver des producteurs. Je me suis également inspiré de certaines formes de documentaires travaillés par cette double dimension de fiction et réel, dont ceux de Peter Watkins, notamment *Punishment Park* et *La Bombe* ; une démarche engagée qui a fait de lui un auteur et critique des médias tel qu'il se définit lui-même.

Dans le film de *Journal d'inquiétude*, nous jouons avec le cadre, la notion de caméra réelle, entre des images bougées et jouées. La présence constante de la caméra est une façon d'aborder les évènements et les individus au plus près de leur « vérité ». J'ai aussi pensé au travail d'Armand Gatti. Le témoignage de l'acteur en tant que personne révèle des positionnements non-fictionnels et donne une réalité à leur jeu. J'étais intéressé par cette dimension, que chaque personne dans le film joue son propre rôle de façon à la fois crédible et décalée, des chorégraphes au programmateur, en passant par le médecin et moi-même. Cela permet une jusstesse de jeu sans composer un personnage ; il s'agit de proposer un rapport humain différent de la réalité. J'ai donc écrit ce scénario comme une fiction, en m'appuyant sur une situation réelle, celle d'un cadre social, que j'ai ensuite proposé à chacun. J'y évoque en partie mon propre statut de chorégraphe, celui d'un danseur désormais un peu âgé pour sa pratique et par ailleurs porteur d'une maladie. Il se trouve, de fait, limité dans ses possibilités et confronté à la probable impossibilité de continuer.

À travers ces éléments plus intimes, j'ai pu redonner, bâtir une métaphore plus générale, qui concerne chacun, celle du « vieillir ». Dans le cas du danseur, le problème surgit plus tôt. Parler de la mort, de l'intime, en lien avec la danse, donne une résonance particulière à ce film qui fait

contrepoint au jeu intense et aux moments d'humour et d'absurdité qui font aussi partie de ce propos. J'aime bien d'ailleurs ces rappels-là.
Chaque scène est emblématique des impossibilités de chacun, des difficultés à soutenir un projet, des hasards de la vie, des interprétations décalées mais je tenais à ce que la fin ne soit pas formulée en termes de solution/résolution. J'ai voulu garder une certaine ambiguïté. D'une part pour faire entendre la dimension de solitude face à ce travail mené envers soi-même et sa pratique. D'autre part, parce que ce projet devrait faire l'objet d'un diptyque, avec une prochaine seconde partie.
Je voudrais poursuivre ce travail entre fiction et réalité, entre avoir et être. Nous n'ignorons pas le masque que chacun présente en société, ou le fait que tout le monde ment. Peut-être sommes-nous toujours en représentation ? Nous jouons tous un rôle social et différent selon les situations, il n'y a pas de regard objectif. Pourquoi ne pas privilégier la carte du suggestif jusqu'à la fiction ? Celle qui permet de souligner la part d'imaginaire que chacun porte en soi.

entretien réalisé en février 2006
par Irène Filiberti pour le Festival d'Avignon

Thierry Baë commence la danse après une formation aux Beaux-Arts de Reims. Il suit des cours à l'École Marcel Marceau et étudie le mime auprès d'Étienne Decroux, dont il devient l'assistant. Il participe de 1986 à 1997 à toutes les créations de Catherine Diverrès et à *Canard pékinois* et *Les Philosophes* de Josef Nadj.
Durant son parcours d'interprète, il crée *Sans arrêt,* primé au festival de Budapest en 1985, et *La Source* en 1995. En 1997, Thierry Baë s'installe aux alentours de Manosque dans les Alpes-de-Haute-Provence où il fonde avec Marion Baë la compagnie Traits de Ciel. Il élabore ainsi ses propres chorégraphies et développe, en parallèle, un travail de recherche autour de l'improvisation. Il intervient actuellement comme pédagogue dans divers lieux en France et à l'étranger et enseigne également le taï-chi-chuan depuis une vingtaine d'années.

ET

RENCONTRE AU POINT-DANSE DES HIVERNALES
18 JUILLET – 12H – MANUTENTION 1ER ÉTAGE – ENTRÉE LIBRE
avec **Frank Micheletti** et **Junaid Sendi, Thierry Baë**

Pour vous présenter les spectacles de cette édition, plus de mille cinq cents personnes, artistes, techniciens et équipes d'organisation ont uni leurs efforts, leur enthousiasme pendant plusieurs mois.
Parmi ces personnes, plus de la moitié, techniciens et artistes salariés par le Festival ou les compagnies françaises, relèvent du régime spécifique d'intermittent du spectacle.