

Xavier Le Roy

Xavier Le Roy découvre la danse sur le tard, alors qu'il prépare une thèse en biologie moléculaire et cellulaire. C'est le solo *Self Unfinished*, construit sur un saisissant principe d'anamorphose, qui le révèle au grand public en 1998. Tout le travail de ce danseur et chorégraphe reste marqué par sa formation initiale de scientifique. Abordant la création comme d'autres conduiraient une expérience en laboratoire, il déplace le centre d'attention, généralement porté sur le produit fini (la pièce), vers le processus d'élaboration dont le foisonnement lui semble également riche. Chez Xavier Le Roy, la chorégraphie est toujours une manière d'interroger les conditions d'apparition d'une forme, qu'il s'agisse de mettre l'accent sur le processus de travail dans *Produit de circonstances* (1999) et *Produit d'autres circonstances* (2009), dans les projets *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* (1999-2001), ainsi que dans la pièce *Projet* (2003), de questionner l'articulation entre voir et entendre, écouter et regarder, par exemple dans *Le Sacre du printemps* (2007) ou encore d'attirer notre attention sur la manière dont nous regardons un corps, dans *Self Unfinished* (1998), *Giszelle*, créé en 2001 au Festival d'Avignon dans le cadre du Vif du sujet, et aujourd'hui dans *low pieces*. En constante redéfinition, son œuvre bouleverse les formes traditionnelles de présentation du spectacle et propose une renégociation du contrat qui lie les interprètes et le public. La perte de repères qui en découle génère en retour, chez le spectateur, une attention et un questionnement aiguisés, d'une vivifiante instabilité.

Plus d'informations : www.xavierleroy.com

Entretien avec Xavier Le Roy

Quelles intentions ont présidé à la création de *low pieces* ?

Xavier Le Roy : Je voulais proposer des images de corps et de groupes, qui cherchent à s'éloigner de la représentation traditionnelle de l'humain, qui évoquent autre chose et transforment nos façons de regarder les corps et des groupes d'humains. J'ai ainsi proposé à mes partenaires d'explorer des mouvements et des sons liés aux machines et aux animaux pour tenter de créer des présences hybrides. Lorsque nous avons commencé à présenter le résultat de notre travail en public, il ne s'agissait pas de faire une chorégraphie avec un début et une fin, mais plutôt une suite de paysages qui changeaient lentement. Face à ces situations, les spectateurs pouvaient anticiper nos transformations. Leurs pensées étaient plus rapides que notre mouvement. C'est peut-être une façon pour le spectateur de participer à la production de son regard, au lieu de construire celui-ci essentiellement à partir de processus de consommation, qui sont la norme contemporaine.

Le mouvement que vous produisez sur scène est marqué par deux éléments très significatifs : d'une part, les danseurs sont nus et d'autre part, ils ne se tiennent jamais debout. Ils sont le plus souvent couchés ou à quatre pattes. Si on rapporte cela à vos précédentes pièces comme *Self Unfinished* en 1998 ou encore *Projet* en 2003, on a l'impression que votre chorégraphie a besoin de contraintes très strictes pour se déployer...

Oui, je mets en place une stratégie très connue qui consiste à construire des situations avec des contraintes afin de pouvoir cerner ou créer les problèmes sur lesquels nous travaillons. Les deux éléments que vous soulignez sont liés à la tentative de produire des représentations "non humaines". Car ce qui caractérise l'humain, c'est de se tenir debout. Le choix de la nudité s'est imposé pour la même raison afin d'échapper aux codes vestimentaires qui sur-signifient notre humanité. On peut même dire qu'une troisième contrainte a guidé notre recherche : celle d'utiliser le moins de choses possibles. Nous sommes nus, la lumière se réduit à un plein feu, nous produisons nous-mêmes le son, qui n'est par ailleurs pas amplifié... J'aime l'idée que l'on peut faire plus avec moins.

Cette volonté de proposer d'autres images du corps est depuis longtemps présente dans votre travail. Dans le solo *Self Unfinished* que vous avez créé en 1998, vous proposiez déjà une autre lecture du corps en brouillant les repères sur lesquels s'appuie notre perception du corps anatomique. En quoi cette pièce s'inscrit-elle dans la continuité de cette interrogation ? Qu'apporte-t-elle de plus par rapport à vos précédents travaux ?

J'ai souvent travaillé sur cette question avec un seul corps, mais, pour *low pieces*, c'est la première fois que je l'aborde avec plusieurs personnes sur scène. Ce qui m'intéresse ici, c'est de voir comment le spectateur identifie ces présences. Jouer sur sa perception pour qu'il ne soit plus seulement en train de regarder un ensemble d'individus, mais un groupe de nature indéterminée, ou tout au moins fluctuante. Je travaille ici sur les apparences changeantes, labiles de la collectivité.

En dehors de cette présentation de mouvements, la pièce comprend deux temps de conversation, placés en miroir, au début et à la fin de la pièce, le deuxième temps se déroulant dans le noir. Pourquoi avoir intégré ces temps de discussion au sein même de la pièce ?

La première scène de conversation a été placée en exergue du spectacle pour faire remonter à la surface les questions que l'on se pose souvent avant un spectacle. Mais elle traduit surtout la volonté de créer une relation de personne à personne, entre artiste et spectateur. Car, au moment même où nous sommes nus et que nous performons et livrons des représentations « non humaines », nous sommes parfois complètement absorbés dans nous-mêmes, dans nos actions. Le spectateur peut avoir du mal à reconnaître la personne qui est sur scène, celle avec laquelle il a créé un lien social quelques minutes auparavant. C'est justement ce décalage que nous voulons exposer. Si l'on peut être regardé comme une sorte d'objet dans les

scènes, cela se fait à travers le sujet avec lequel les spectateurs ont discuté de façon relativement informelle au début du spectacle. C'est aussi une façon de questionner les relations de nos regards avec les dichotomies objet/sujet, objectivité/subjectivité, regard objectivant/regard « subjectivant ». Pour ce qui est du second temps de la conversation, celui qui se déroule dans le noir à la fin du spectacle, il permet de questionner ce qui vient de se passer sur le plateau pendant plus d'une heure. Cela produit surtout une situation, pour cette communauté réunie au théâtre, où spectateurs et acteurs ne sont alors plus séparés par la lumière. Le fait que cela se déroule dans le noir change la nature des relations : on ne voit pas qui parle. Ce ne sont plus des personnes qui conversent, mais seulement des voix. Cela fait aussi partie de l'envie de prolonger le moment traditionnel du noir, qui clôt un spectacle, pour en faire quelque chose. Le grand défi de cette scène est de ne pas verser dans des discours inintéressants, dans une répétition des stupidités qui ont tendance à se produire dans les situations de masse. Tenter de faire quelque chose tous ensemble qui nous transforme un peu. Contrairement au cinéma, le théâtre offre cette situation privilégiée de pouvoir échanger, se parler. C'est pour moi une question essentielle que pose le théâtre, celle de la communauté : qu'est-ce qu'on peut faire ensemble ? Peut-on créer une autre situation que celle où habituellement un groupe de personnes écoute et regarde un autre groupe agissant dans sa direction ? Qu'est-ce que cela peut être ?

Ces temps de conversation ne sont-ils pas également pour vous le moyen de placer le spectateur à une plus grande distance du mouvement que vous lui montrez ? L'inscrire dans une démarche réflexive ? Et le sortir d'une adhésion immédiate à la chose regardée, de ce mécanisme sur lequel repose classiquement la fabrique du spectaculaire ?

Bien sûr, mais ce qui m'intéresse surtout dans le langage, c'est le genre de lien qu'il crée. Une spécificité en tant qu'êtres humains, c'est justement de pouvoir parler. Je ne pense pas qu'il soit nécessaire d'opposer ce que l'on fait avec le corps à ce que l'on dit avec les mots. J'aimerais que l'un n'exclue pas l'autre. Selon moi, les deux sont complémentaires et participent dans les actions et productions de l'un et de l'autre : l'un nourrit l'autre et vice versa. Je cherche souvent dans mon travail à faire des va-et-vient entre dire et faire, pour essayer de redistribuer nos compréhensions et utilisations du visible, du dicible et de l'audible. Ce rapport à la parole est présent dans la plupart de mes pièces. Dans *Self Unfinished*, je quitte le plateau en empruntant la même sortie que les spectateurs, ce qui me permet de les attendre dans le hall et de discuter avec eux de ce qu'ils viennent de voir. Dans *Produit de circonstances*, il y a une discussion avec les spectateurs incluse à la fin du spectacle, puisque le format de ce spectacle suit les conventions d'une conférence.

La présentation de *low pieces* au Festival d'Avignon s'inscrit après une longue session de six mois de travail à Montpellier et une série de performances en Europe et aux États-Unis. Pouvez-vous nous parler du processus de travail et nous dire comment il a nourri la pièce qui est présentée aujourd'hui ?

Cette pièce s'est développée en plusieurs étapes. Mais c'est une première à Avignon dans la mesure où elle n'a jamais été montée sous cette forme auparavant. En 2008, nous avons travaillé à Montpellier pendant six mois, au moment où j'étais artiste associé du Centre national chorégraphique. C'était un temps d'expérimentation intitulé *6 Mois 1 Lieu (6MIL)*. Chacun des neuf artistes et des neuf étudiants invités venait entamer un processus de recherche et le faire partager aux autres. Il n'y avait aucune nécessité de produire quelque chose, cette recherche n'étant pas, à l'époque, destinée à faire un spectacle. Dans ce temps d'échange, j'ai proposé, avec cinq autres personnes, une présentation de matériaux aux participants de *6MIL* et quelques invités. Suite à cette présentation, est née la nécessité de partager certains aspects de cette recherche avec un public. En 2009, nous avons donc poursuivi, pendant trois semaines, ce travail au P.A.F. (Performing Arts Forum de Saint-Erme, près de Reims), avant de le présenter publiquement, dans une première forme, au festival IN-Presentable de Madrid. La pièce a par la suite continué à se développer dans différents lieux, avec chaque fois l'adjonction de nouvelles scènes. La forme de la pièce qui repose sur une suite de scènes, de blocs séparés par des noirs, découle directement de ce mode de production. Pour le spectacle à Avignon, nous allons à nouveau travailler une semaine avant la présentation. Je voudrais notamment que nous réalisions une scène supplémentaire.

C'est un processus de production très inhabituel...

C'est surtout une manière de ne pas attendre que tous les partenaires financiers se mettent d'accord pour démarrer le travail. C'est une tentative d'échapper à la lourdeur du système de coproduction. Cela implique des contraintes supplémentaires, notamment en termes de distribution. Le travail s'est développé de manière intermittente, fractionnée, au gré des possibilités d'accueil. Du coup, tous les participants, qui mènent par ailleurs leurs propres projets, n'étaient pas toujours tous disponibles au même moment. À chaque étape, j'étais contraint de faire appel à un ou deux participants supplémentaires. Mais c'était aussi l'occasion de nourrir le projet, de lui insuffler une dynamique chaque fois renouvelée. En tout, quatorze danseurs ont participé au projet. Pour Avignon, nous serons onze dont seulement neuf sur scène de façon à ce qu'il y en ait toujours deux qui regardent.

Parallèlement à *low pieces*, vous reprenez cette année pour le Festival d'Avignon *Produit d'autres circonstances*, un solo que vous avez créé en 2009 au Musée de la danse à Rennes. Comment cette pièce est-elle née ?

C'est très étrange pour moi de répondre à cette question. La pièce consistant elle-même à exposer son processus de fabrication, dès qu'on me demande d'en parler, c'est comme si je refaisais le spectacle dans l'interview ! L'initiative de cette pièce revient à Boris Charmatz qui m'a demandé en juin 2009 de faire un spectacle dans le cadre d'un événement qu'il organisait au Musée de la danse à Rennes. Il s'agissait pendant trois jours d'une série de rencontres, de conférences, de films autour de la pièce qu'il avait créée à partir des textes de Tatsumi Hijikata, *La Danseuse malade*. Pour l'occasion, il avait aussi demandé à trois artistes de concevoir chacun une performance. En réalité, la demande de Boris Charmatz était assez précise puisqu'il me proposait, en guise de point de départ, une phrase que je lui aurais soi-disant adressée au cours d'une discussion : « Pour devenir danseur de butô, il suffit de deux heures. »

Pourquoi avoir relevé le défi ?

J'ai tout d'abord accepté la proposition parce que je la trouvais très surprenante. Et puis, j'aime l'idée que le travail consiste à s'approcher d'une chose inconnue, cela oblige à inventer des façons d'apprendre. Or, à l'époque je connaissais très peu le butô, c'était une danse qui m'attirait peu. Par ailleurs, cela m'a rappelé une proposition qu'on m'avait faite dix ans auparavant : on m'avait demandé – en s'appuyant sur ma double formation de chercheur et de chorégraphe – de faire une performance autour du lien entre danse et biologie. J'ai appris beaucoup en cherchant à répondre à cette demande qui a donné lieu à la pièce que j'ai intitulée *Produit de circonstances*. Quand Boris Charmatz a formulé sa proposition, j'ai eu l'impression d'une invitation du même ordre, justement à cause de son caractère inattendu. Malgré tout, j'avais quelques réticences. Le fait qu'il formule sa proposition si tard me laissait peu de temps pour travailler. Mais je me suis dit que je trouverais toujours deux heures dans mon emploi du temps – comme le stipulait la phrase – pour travailler sur cette pièce. Porté par ma curiosité, j'ai accepté.

Vous commencez la pièce en dansant pendant plusieurs minutes mais, rapidement, vous expliquez aux spectateurs ce que vous venez d'évoquer : la proposition qui vous a été faite et votre réponse... Vous détaillez même la manière dont vous avez cherché à répondre à cette proposition. Pourquoi avoir choisi de montrer le processus de travail plutôt que la danse seule ?

La pièce parle de l'apprentissage, de la tentative de s'approcher d'une culture différente de la nôtre, des modes de production, des outils qui sont aujourd'hui à notre portée pour travailler, comme internet par exemple. Ces questions m'intéressent plus que le fait de simplement danser le butô. Parce que cela suscite des interrogations sur les conditions de notre société actuelle.

Propos recueillis par Maxime Fleuriot

✱

LOW PIECES

GYMNASE DU LYCÉE MISTRAL

durée 1h30 - création 2011

19 20 21 À 22H / 23 24 25 À 18H

conception **Xavier Le Roy**

avec **Saša Asentić, Eleanor Bauer, Christine De Smedt, Luís Miguel Félix, Mette Ingvarsten, Krōöt Juurak, Xavier Le Roy, Neto Machado, Jan Ritsema, Salka Ardal Rosengren, Jeftha Van Dinther**

production Le Kwatt

avec le soutien du Festival d'Avignon, Festival In-Presentable La Casa Encendida (Madrid), Julia Stoschek Collection (Düsseldorf), The Center for Advanced Visual Studies/MIT (Boston), Tanzquartier Wien (Vienne), Southbank Centre (Londres), Hebbel am Ufer (Berlin)

✱

LA VINGT-CINQUIÈME HEURE

PRODUIT D'AUTRES CIRCONSTANCES

ÉCOLE D'ART

durée 2h

8 9 À 23H

conception et interprétation **Xavier Le Roy**

production Le Kwatt

coproduction Musée de la danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne



La Vingt-cinquième heure

Bataille

nuit du 20 au 21 – ÉCOLE D'ART – Minuit et demi

Une improvisation entre **Eleanor Bauer** et **François Chaignaud**. (voir page 111)

Une école d'art

Session poster - école

21 22 – SALLE DE CHAMPFLEURY – 18h

Une proposition singulière et performative qui rassemble artistes, intellectuels et chercheurs autour de la question de l'école.

avec notamment **Christine De Smedt, Mette Ingvarsten, Xavier Le Roy, Jan Ritsema** (voir page 106)