

Meg Stuart

Damaged Goods

Originaire de la Nouvelle-Orléans aux États-Unis, **Meg Stuart** étudie la danse à New York, avant de se faire connaître et reconnaître par une œuvre anticipatrice : *Disfigure Study*, en 1991. La « défiguration » en question – inspirée par la peinture de Francis Bacon – est plus qu'un énoncé de circonstance, elle amorce une véritable ligne de conduite qui ne cessera de poser la question du corps et de sa place dans la société. Établie à Bruxelles, la danseuse, performeuse et chorégraphe y crée en 1994 sa compagnie, Damaged Goods (Marchandises avariées). La « marchandise » désignée sort des chaînes de production d'un système socio-économique qui voue les hommes à la réification et dont le corps dansant, dans sa résistance même, serait un révélateur privilégié. Quant à ce qui est « avarié », ce sont les rapports sociaux et leurs codes figés, qui viennent corrompre les élans amoureux (*Forgeries, Love and Other Matters*, 2004), se diffusent à travers l'industrie du divertissement (*It's not Funny*, 2006), aggravent les catastrophes « naturelles » (*Blessed*, 2007) et gangrènent la famille (*Do Animals Cry*, 2009). Chaque fois, c'est en passant par la défiguration, vécue par des corps convulsifs, plongés dans des états instables, des associations inattendues, bordées et hantées par la destruction que Meg Stuart fait le pari de la beauté et d'une part de vérité. Aux croisées entre danse, théâtre, musique et arts visuels, elle conduit les corps à s'ouvrir à tous les possibles, y compris en les mandatant vers l'invisible avec *VIOLET*. Au Festival d'Avignon, Meg Stuart a signé avec Benoît Lachambre et Hahn Rowe *Forgeries, Love and Other Matters*, présenté en 2004.

Plus d'informations : www.damagedgoods.be

Entretien avec Meg Stuart

Le titre de votre pièce, *VIOLET*, se réfère-t-il à une couleur, à une fleur, à un parfum ?

Meg Stuart : Ça pourrait être tout ça. Mais, au fond, pourquoi ce titre ? Je ne sais pas. « Violet » est un mot ouvert, un mot magnifique. Il entre dans un processus, avec cinq performeurs qui s'engagent dans un parcours d'une heure et quart depuis le fond de la scène jusqu'au devant. C'est un voyage, dans tous les sens du terme. Les danseurs se dissolvent dans une symbolique de signes immémoriaux. Ils se transforment en instruments. Une partie d'eux-mêmes se dissout, comme plongée dans leur inconscient, dans le monde de leurs rêves, dans des formes de pure énergie. C'est peut-être l'une des pièces les plus abstraites que j'ai faites. Très différente de mes œuvres précédentes, elle se situe à l'endroit même où le personnel rencontre l'abstraction.

Qu'entendez-vous par abstraction ?

Ces dernières années, j'ai beaucoup travaillé sur le corps social, les interactions avec le social, les structures sociales et les structures familiales, les dynamiques de relations, les problématiques de l'amour et de la perte. Voilà quels ont été les sujets que j'ai abordés. Aujourd'hui, je cherche des thèmes par-delà le social, par-delà la psychologie, dans des éléments qui traversent et révèlent un paysage invisible. Je travaille au plus près de ce qui est éthéré, au plus près du sublime, du vide... de sublimes vides. C'est d'une extrême intensité. Il y a une sorte d'urgence en cela. Je la relie au fait que tout va très vite et qu'on est en train d'atteindre une sorte de pic dans l'accélération du monde.

L'œuvre est-elle construite contre quelque chose ?

Elle se heurte à beaucoup de résistance. Mais cela me permet de plonger au plus profond d'un nouveau territoire. Avec les mêmes mouvements dynamiques, ces micromouvements complexes qu'il s'agit de dépouiller pour les replacer dans un contexte énergétique démultiplié par la puissance de la musique. Il n'y a rien de neutre là-dedans, il ne s'agit pas de faire de simples mouvements dans l'espace. J'ai fait des recherches sur l'alchimie. J'ai observé les répétitions de signes, les répétitions de motifs dans la nature, dans les cycles psychologiques, dans le comportement. J'essaie de les exposer, de les révéler, comme l'alchimiste dans sa tâche impossible de transmutation du plomb en or.

Vous n'avez pas vraiment répondu à la première question sur le sens de « violet » ?

Je voulais un titre qui ne soit pas trop révélateur. Mais j'aime que vous puissiez sentir ce goût de violence, bien que ce ne soit pas la violence, mais le violet. Il y a à la fois la violette comme fleur de vie qui est un ancien symbole, et le violet du spectre des couleurs, qui, si j'en crois mon designer, est comme le point zéro, celui au-delà duquel la non-couleur apparaît.

Y a-t-il une dimension mystique dans ce choix ?

Dans *VIOLET*, les symboles et les mouvements sont apparents, mais il faut les traverser du regard pour observer l'accélération des processus énergétiques. Nous avons étudié des personnes qui travaillent sur ces processus, comme les chamans, les aliénés ou considérés comme tels, les personnes qui peuvent utiliser leur corps comme un pur instrument pour percevoir d'autres mondes, établir des connexions énergétiques entre mental et physique. Ce travail n'est pas dû au hasard. Du début à la fin, nous sommes dans l'urgence, dans une forme de divagation, de délire, sur une voie vers la purification. Cela commence d'une manière abstraite, puis cela devient un voyage et, à un moment donné, on devient un paysage, le paysage.

On découvre notre pouvoir. Et comment fait-on ensuite ? Il s'agit moins d'entrer en transe que d'utiliser ce matériau pour communiquer avec d'autres champs.

Comment avez-vous constitué votre équipe de danseurs et que leur demandez-vous ?

J'ai rencontré Roger Sala Reynier au cours d'un atelier à Amsterdam. J'ai travaillé avec Varinia Canto Vila il y a dix ans et nous nous retrouvons. Kotomi Nishiwaki était dans les quatre projets précédents, nous travaillons ensemble depuis longtemps... D'une pièce à l'autre, mon processus de travail n'est jamais le même. Chaque fois, il y a une nouvelle recherche obsessionnelle. Dans *VIOLET*, le processus tourne réellement autour du changement de peau. Je demande aux danseurs de muer, de changer de peau, comme les animaux, et d'effectuer un véritable voyage intérieur, qui se traduit par une transfiguration.

Quel est le rôle de la dramaturge ?

Quand je travaille, je doute beaucoup. Je me pose beaucoup de questions et je pense que c'est bien de les canaliser vers une seule personne. Cela permet de se concentrer sur leur résolution. La dramaturge Myriam Van Imschoot m'a accompagnée dès les premières étapes du projet, à l'automne 2010.

Vous travaillez également en étroite collaboration avec un musicien...

Brendan Dougherty est un Américain qui vit à Berlin. Il a suivi l'ensemble du projet et, pour *VIOLET*, mêle en direct musiques électroniques et percussions. Sa musique est extrêmement puissante, à base de sons massifs, qui apportent des poussées énergétiques considérables.

La danse peut-elle être heureuse ? Peut-elle exprimer la joie ?

J'ai vu des pièces qui travaillaient sur l'extase positive. Une extase qui vous conduit hors du corps lorsqu'il est submergé par la joie. C'est hautement transgressif, une manière de libérer et de concentrer l'esprit et les énergies. Mais les spectateurs ont une véritable addiction à la douleur. Peut-être que la joie est quelque chose dont ils n'ont pas besoin ? Bien sûr, c'est possible d'expérimenter la joie. C'est quand tout a été exprimé à propos de la joie que cela devient intéressant. L'important est plus dans le fossé entre ce que nous sommes et ce que nous pensons que nous sommes, entre ce que nous voulons et ce que nous n'avons pas, dans cet espace où il y a un manque et où vous essayez de trouver une place. Dans toute situation, il y a un fossé intérieur, fossé dans la compréhension, fossé dans l'engagement, dans la cause qu'on défend, fossé dans la vie : les danseurs doivent répondre à cela.

Votre mission et votre travail consistent-ils à élargir ou à réduire ce fossé ?

C'est de le révéler.

Et quel est le rôle des spectateurs ?

C'est de tomber dans le fossé (rire) et d'y être compressés, au minimum pour quelques heures, jusqu'au prochain tremblement de terre.

Y a-t-il une forme de narration dans *VIOLET* ?

Il n'y a qu'une seule longue scène. Les danseurs n'entrent pas en scène, ils ne sortent pas de scène. Ils font face aux spectateurs, dans une danse complexe où cinq voix très distinctes se font entendre sans cesse. Ils ne jouent pas à l'unisson, mais se rencontrent selon un mode inhabituel, un mode énergétique. Ils se dissolvent dans le corps comme un ancien symbole, dans le corps comme instrument propre à développer des formes de perception, de mouvement et de rencontres de hasard avec des forces énergétiques. C'est très théâtral, évocateur. Les corps chantent quelque chose, mais ce n'est pas du chant. C'est primitif et constructif. C'est différent de ce que j'ai pu faire auparavant, parce que normalement je travaille scène après scène, dans une logique de succession. Alors que *VIOLET* n'est composé que d'une seule longue scène qui va jusqu'à son terme.

Vous dites emprunter une voie différente de celle de vos précédents spectacles...

La nouvelle pièce est toujours en réaction à la précédente. Je cherche quelque chose qui se situe à l'opposé. *Do Animals Cry* portait sur les relations familiales. Elle était narrative, composée de micro-récits, alors que la structure de *VIOLET* n'intègre aucun personnage. Les danseurs n'ont pas d'identité, se reconnaissent à leurs couleurs vives, à des signes. Ils opèrent comme si on mélangeait le mercure, le soufre et le fer, comme si on mélangeait Chirac, Obama et qui sais-je (rire). Comment coexister ? Ils sont toujours sur scène, mais ce n'est pas une *chorus-line*. Le sujet est là avec ses forces contraires, ses interactions partagées, qui touchent à la crise mondiale, à l'accélération de la conscience qui lui est liée. L'un va cultiver l'énergie, l'autre travailler les structures qui s'écroulent. À chaque point, ils se dissolvent et se reconstruisent. Ils ouvrent des cycles, des répétitions. Comme dans la nature. Nous avons travaillé à partir de documents de tous ordres, sur la physique notamment, mais c'est de la danse.

Vous parlez tantôt de théâtre et tantôt de danse...

Avec cette pièce, je vais vers l'intérieur de la danse. Et, sans doute, d'une manière explosive. Je plonge dans toute la danse que nous n'avons jamais faite. Mais à aucun moment, nous nous sommes dit : « Retournons au ballet. » L'histoire de la danse n'est jamais convoquée. Il n'y a pas de références. C'est une invention pure.

Tous les mouvements de danse n'ont pas déjà été faits ?

Non ! L'invention a encore de beaux jours devant elle. Elle n'est en rien épuisée. D'autant que notre conscience est en expansion. Il s'agit moins de mouvements du corps que de mouvements de l'esprit. Comment développe-t-on la perception du réel, de l'imaginaire ? Il demeure des aires sauvages, largement inexplorées. Comment entrer dans tel mouvement particulier, comment percevoir son expérience dans ce mouvement ? Nous travaillons sans relâche sur des processus, et c'est là que l'invention apparaît. Les danseurs ne cessent de repousser les limites.

Propos recueillis par Jean-Louis Perrier

✕

VIOLET

SALLE DE SPECTACLE DE VEDÈNE 

durée estimée 1h30 - création 2011

19 20 21 22 24 25 À 17H

chorégraphie **Meg Stuart** scénographie **Janina Audick** dramaturgie **Myriam Van Imschoot** lumière **Jan Maertens**
costumes **Nina Kroschinske**

créé avec et interprété par **Alex Baczynski-Jenkins, Varinia Canto Vila, Adam Linder, Kotomi Nishiwaki, Roger Sala Reyner**
et le musicien **Brendan Dougherty**

production Damaged Goods

coproduction Festival d'Avignon, PACT Zollverein (Essen), Festival d'Automne à Paris/Centre Pompidou (Paris), La Bâtie-Festival de Genève, Kaaaitheater (Bruxelles)

en collaboration avec Uferstudios (Berlin)

avec le soutien d'Hauptstadtkulturfonds (Berlin), de la Commission de la Communauté flamande et des Autorités flamandes

&

La Vingt-cinquième heure

Bataille

nuît du 23 au 24 juillet - ÉCOLE D'ART - Minuit et demi

Une improvisation entre **Alex Baczynski-Jenkins, Brendan Dougherty** et **Meg Stuart**.

(voir page 111)