Agôn

Revue des arts de la scène

6 | 2013

La Reprise

Danser à la troisième personne

Reprises de rôles dans Tempo 76 de Mathilde Monnier

Olivier Normand

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1730>

DOI : 10.4000/agon.1730

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Olivier Normand, « Danser à la troisième personne », *Agôn* [En ligne], 6 | 2013, mis en ligne le 20 juin 2011, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1730>

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Danser à la troisième personne

Reprises de rôles dans *Tempo 76* de Mathilde Monnier

Olivier Normand

NOTE DE L'ÉDITEUR

Le témoignage d'Olivier Normand évoque le cas d'une reprise de rôle en danse, ce qui est assez fréquent dans le contexte de la danse contemporaine où les interprètes, intermittents du spectacle, sont engagés sur plusieurs projets simultanément. *Tempo 76* a été créé par Mathilde Monnier avec 9 danseurs en 2007 après deux mois de répétition, selon un processus de création fondé sur des improvisations collectives autour de la thématique de l'unisson. Entre octobre 2007 et août 2009, Olivier Normand y a repris successivement quatre rôles.

Quelle place pour la création dans l'appropriation d'un rôle déjà écrit par un autre ? Qu'imposent à l'interprète la temporalité décalée de la reprise et son caractère solitaire ? Que se passe-t-il quand le processus de création devient une enquête dans laquelle je est un autre ?

NOTE DE L'AUTEUR

Ce texte a été écrit en juin 2010 dans le cadre d'une commande de la ville de Saint-Nazaire pour le *Life, Lieu Internationale des formes émergentes*, direction Christophe Wavelet.

Tempo 76 (illustration 1)

Marc Coudrais

- 1 En octobre 2007, j'effectue ma première reprise de rôle dans la pièce de Mathilde Monnier, *Tempo 76*. Je remplace Herman Diephuis pour trois dates à Graz, dans le cadre du festival Steirichers Herbst. Mon engagement à l'époque prévoit également cinq dates pour une tournée au Brésil peu après. En avril 2008, je remplace pour la première fois Julien Gallée-Ferré pour deux dates à Lisbonne, dans le cadre du festival Culturgest. En novembre 2008, je remplace pour la première fois Arendt Pinoy (qui lui-même remplaçait Eric Martin) pour une date au Théâtre du Quai à Angers. En août 2009, j'effectue ma dernière reprise de rôle dans *Tempo 76*. Je remplace alors Rachid Sayet pour trois dates à Hambourg, dans le cadre du festival Kampnagel.
- 2 En près de deux ans, j'aurai dansé vingt fois *Tempo 76*, dans quatre rôles différents. Le texte qui suit est une tentative de rendre compte de cette expérience. Il s'agit également de parler d'une pièce. De parler de *Tempo 76*, de l'intérieur de *Tempo 76*, de le faire à la première personne, et d'observer comment la réflexion sur ce travail de reprise de rôles et les quelques traits spéculatifs auxquels elle donne lieu peuvent en élucider certains des enjeux : la question de l'identité, du collectif, de l'unisson.

Quatre points de vue dans l'unisson

- 3 La grande caractéristique de *Tempo 76*, qui fait que cette expérience de reprise de rôles n'est peut-être pas anodine, est qu'il s'agit d'une pièce travaillant la figure collective de l'unisson. Partant, il y a neuf danseurs sur scène, mais il n'y a véritablement qu'un seul rôle dans *Tempo 76*. La partition chorégraphique est sensiblement la même pour tous, à quelques différences près qui ressortissent au découpage dramaturgique de la pièce, lequel installe des séquences d'« unisson partiel ». L'essentiel des variations de rôles entre les danseurs se résume à des différences dans les placements et les déplacements. C'est la division de l'espace qui crée les dissemblances entre les rôles, et non la

partition chorégraphique à proprement parler. Un même rôle, mais éclaté dans l'espace, diffracté selon neuf points de vue différents.

- 4 En reprenant les rôles de Julien, Arendt et Rachid, à la suite de celui de Herman, j'ai avant tout dû mémoriser leurs différentes circulations dans la pièce. Les gestes sont les mêmes, mais untel sera spatialisé au lointain quand tel autre sera à l'avant-scène, untel entrera par la « cour » (la droite du plateau pour le public), l'autre par le « jardin » (la gauche). La difficulté, du fait même de la ressemblance des partitions, était de ne pas confondre les circuits de l'un avec les circuits de l'autre, au risque de collisions avec le danseur remplacé la fois précédente. D'où la nécessité de me répéter régulièrement : « je suis Arendt », « je suis Herman », « je suis Julien » (selon les cas). Je « suis » c'est-à-dire que, d'une part, je m'identifie à lui, d'autre part je visionne mentalement ses parcours tels que je les ai mémorisés, à partir de la captation vidéo de la pièce qui m'a servi à apprendre sa partition.
- 5 Les rôles, quoique très semblables, offrent cependant des places différentes à chaque moment de la pièce, et chaque place assigne un champ de vision spécifique, un point de perspective particulier sur le spectacle en train de se faire. De la même manière, les danseurs, quoiqu'effectuant plus ou moins les mêmes gestes, ont des trajets et des circulations différents. En remplacer quatre (sur neuf), c'est emprunter quatre chemins différents dans la pièce, c'est se prévaloir de quatre points de vue relativement à un même objet chorégraphique.

Logiques de transmission

- 6 Lors de ma première participation à *Tempo 76*, le rôle d'Herman Diephuis m'est transmis par une autre danseuse, I-Fang Lin, en présence de Mathilde Monnier. Cette première semaine de travail consiste en l'apprentissage des partitions "de base" de *Tempo 76*. La transmission se fait alors selon un protocole empirique mêlant des tactiques mimétiques (I-Fang montre, je copie), discursives (I Fang m'explique le rôle, me dévoile une partie du sous-texte nécessaire à son effectuation), et plus largement des opérations de correction et d'ajustement par lesquelles j'assimile par empathie la danse que nous faisons ensemble, et réduis, par fantasme, l'écart entre le corps d'I-Fang dansant et le mien.
- 7 Mais l'essentiel de l'apprentissage, pour ce rôle comme pour les suivants, ne s'est pas fait selon cette logique de transmission de geste à geste ou de corps à corps. Par la suite, j'ai en effet travaillé essentiellement à partir de supports visuels : le DVD d'une captation de la répétition générale de la pièce et un DVD de travail consistant en une captation de la partition de base, avec les "comptes" rythmiques qui règlent son exécution.
- 8 J'ai appris les rôles successifs de *Tempo 76* en les regardant, plus précisément en regardant leur image, ou ce qu'en avait « capté » la caméra à deux reprises. Mon travail, l'incorporation de cette danse, a donc été largement tributaire d'un régime optique, et des logiques spéculatives qui y ressortissent : je n'ai pas, pendant l'apprentissage, le corps de l'autre auquel m'ajuster, j'ai son image dansante sur laquelle je projette ma propre silhouette, mon squelette, la sensation confuse de mon poids.

- 9 Le fait d'avoir travaillé, pour chaque reprise de rôle, à partir de référents visuels qui dataient de la création, ne va pas sans ambiguïtés. En effet, toute pièce se transforme à mesure qu'elle est jouée : on allonge un temps, on prend des habitudes, on assouplit là où ça gêne aux entournures. La pièce grandit, elle s'use, elle devient plus confortable aux interprètes, elle gagne une sorte d'autonomie : certaines choses se perdent, s'oublient, d'autres s'établissent de fait et acquièrent une valeur d'usage. Ne participant qu'épisodiquement à cette vie propre du spectacle, et ne disposant pas d'un rôle "à moi", il m'a été nécessaire de revenir sans cesse à la version enregistrée en vidéo. Tempo 76, tel que je l'ai pratiqué, aura toujours été, peu ou prou, la version du "DVD de la répétition générale". Aussi, parce que n'ayant pas participé aux évolutions « naturelles » de la pièce, je me trouvais parfois en désaccord avec les autres danseurs sur tel ou tel point de la partition. D'une certaine manière, en reprenant chaque fois un rôle à sa source, je suis devenu une sorte de garant d'un état premier de la pièce (à présent dévalué, n'ayant plus cours), conservé par mon apprentissage. Ce n'est pas là le moindre des paradoxes pour celui qui, précisément, n'a pas participé à la création.

Enquêter, imaginer, interpréter

- 10 À chaque reprise de rôle, je dispose donc d'un certain nombre d'informations : support visuel du DVD, indications du danseur référent, de la chorégraphe, des autres danseurs. Mais ces sources sont lacunaires : le « DVD de la générale », parce qu'il intègre les effets de lumière du spectacle, rend très malaisé le repérage des entrées et sorties des danseurs ; de plus, il arrive que le preneur de vue zoome sur tel ou tel endroit du plateau, excluant de son champ mon danseur référent. De la même manière, les indications des autres participants au projet jouent à un niveau « micro » de l'écriture chorégraphique, elles sont discontinues, parfois contradictoires. Le travail de reprise de rôle, tel que j'en ai fait l'expérience, consiste alors à recouper ces différentes partitions lacunaires, de manière à recomposer une conduite globale du rôle. Cette opération comporte évidemment des zones interstitielles, non répertoriées, des espaces de flottement ou de jeu, qui impliquent un travail de spéculation et d'inférence (si Herman est sorti à cour, et qu'il doit refaire une entrée à jardin trois minutes plus tard, quelle circulation occulte en coulisses cela suppose-t-il ?). C'est une enquête : on relève des indices, on recueille des témoignages, on forme des hypothèses, on recoupe, on induit ou on déduit. C'est aussi un travail de cartographe : sur les plans dont on dispose, certaines zones ne sont pas répertoriées, pas délimitées. Ce sont des « taches blanches » dont il s'agit, à partir du relevé des zones qui les jouxtent, de déterminer les limites, les formes, les fonctions.
- 11 La question de l'interprétation joue également à un autre niveau. Supposons que j'aie réussi à écrire une partition du rôle qui soit suffisante et complète, où ne subsiste aucun hiatus. Cette partition-là, quoique suffisante, n'en serait pas moins toujours à enrichir, à compléter. Il s'agit alors de constituer en sous-bassement des indications premières, objectives (« Sur le premier temps, Herman apparaît à quatre pattes sur le bord du pendrillon central »), une sous-partition — une ou plusieurs strates de « sous-texte » rendant possible l'effectuation de la partition première. Pour apparaître à quatre pattes sur le bord du pendrillon central sur le premier temps, je dois préalablement m'être positionné un peu en retrait, accroupi, avec la main gauche au sol. Ces indications supplémentaires ne sont pas ornementales, elles sont la condition

de l'effectuation de la partition première. Cette infrastructure de la partition, ces strates occultes et nécessaires, différentes d'un danseur à l'autre, constituent en propre le travail d'interprétation de chaque danseur. Dans le cas d'une reprise de rôle, l'on est sans cesse amené à essayer d'imaginer les sous-textes du danseur référent : Herman s'accroupit-il sur les temps 5 et 6 du cycle précédent pour rentrer sur le 1^{er} temps ?

- 12 La vitesse d'apprentissage, le nombre limité de répétitions à chaque reprise de rôle, suppose de travailler avec un sous-texte assez mince. La partition n'a guère le temps de se sédimenter. Il y a urgence et précarité, état d'alerte. La place d'un autre n'est pas juste *une autre place*. C'est un lieu de décentrement radical, où rien n'est jamais assuré.

Tempo 76 (illustration 2)

Marc Coudrais

« Je danse à la place de »

- 13 La question du rôle et de sa reprise, telle que j'en ai fait l'expérience dans *Tempo 76*, s'est essentiellement problématisée autour de cette notion de *place*. Je reprends un rôle, je suis un *remplaçant*, je danse à la *place de* Herman, Julien, Arendt, Rachid.
- 14 « À sa place » : dans cet énoncé j'entends deux choses : la résultante d'une alternative (une substitution), et la définition d'une situation spatiale (une localisation). Je danse où Herman danse (je suis dans ses pas). Je danse ou Herman danse (c'est lui ou moi). On pourrait dire aussi : *au lieu de*. Je danse au lieu de Herman, Julien, Arendt, Rachid.
- 15 Le danseur que je remplace est celui dans la troupe dont je suis le plus proche, c'est mon référent particulier. J'ai appris son rôle en regardant des dizaines de fois le « DVD de la générale », j'ai scruté l'image pour mettre au clair ses parcours, ses circulations discrètes, sa manière d'investir tel geste, d'en moduler l'énergie, d'engager ses propres préférences sensibles dans la partition qu'il exécute. Mon danseur référent est pour moi la valeur absolue du rôle. Et pourtant je ne le rencontre jamais, puisque quand je danse, c'est qu'il n'y est pas, et quand c'est lui qui danse, je n'y serai pas. C'est là un second paradoxe de la reprise de rôle : je connais bien mon danseur, je sais ses tics, j'ai

repéré ses instants de faiblesse, je salue ses moments de grandeur. Je le connais sans doute mieux que tous ceux qui dansent avec lui, et pourtant je ne le rencontre pas, et nous ne danserons jamais ensemble. Il arrivait que je croise Herman ailleurs, au théâtre ou dans la rue, et nous nous étonnions : « On se voit à Lisbonne pour *Tempo* ? » - « Non, car si j'y suis c'est que tu n'y seras pas et si tu y es, je n'y ai pas ma place ».

Il y a eu pour moi, dans ces reprises de rôles, un phénomène d'identification ou de transfert : je suis à sa place. Et je l'imagine à la mienne, ou plutôt, je le vois à la mienne tel que je l'ai vu tant de fois sur mes vidéos de travail. Je suis à la place de celui qui n'est pas là, mais moi je suis là. Son absence rend possible ma présence et ma présence signale et indique son absence. Plus précisément, elle indique son absence aux yeux des autres danseurs, aux yeux de ceux qui connaissent la pièce, et qui peuvent juger de la place que j'occupe et de la manière dont je le fais. Il y a là, pour ceux qui ont vu, une multitude de comparaisons possibles, et pour moi, une multitude de manières de fantasmer ces comparaisons. Le public lui, par décret, voit pour la première fois. Pour lui, la place que j'occupe quand il m'y voit est la mienne. Cette bévue est pour moi une forme d'autorisation.

- 16 Il y a dans ma relation à Herman (puis à Julien, puis à Arendt, puis à Rachid), une dissymétrie fondamentale : la place reste la sienne, même quand il n'y est pas. Même quand je l'occupe, c'est sa place, c'est son rôle. Il n'est pas où je suis (il ne peut pas être là si j'y suis) et pourtant moi, je suis où il est. Je danse où Herman danse, mais Herman ne danse pas où je danse. Le paradoxe de la reprise de rôle, pour peu qu'on veuille l'énoncer de façon claire et distincte, se résoudrait en cette énigmatique formule : *parce qu'il n'est pas là, je suis là où il est*.
- 17 La place que j'occupe quand je danse *Tempo 76* n'est pas vierge, elle n'est pas vacante. Il y a en transparence, dans ma propre mémoire et dans celle des autres danseurs, celui que je remplace, Herman par exemple. Les autres danseurs, habitués à le voir, à l'entendre, à le sentir à leurs côtés à tel ou tel moment de la pièce, ne sont-ils pas toujours déroutés ou choqués de me voir en lieu et place de lui. Que pensent-ils de la manière dont j'occupe sa place ? Est-ce que je l'occupe bien ? Est-ce que je suis à la « bonne » place ?
- 18 Voilà ma question récurrente lors de ces reprises de rôles. « À la bonne place », c'est à dire : à sa place. Les indications des autres danseurs lors des répétitions avant chaque spectacle (le « placement ») consistaient d'ailleurs essentiellement en ceci : *Herman était plus bas à ce moment là, plus à cour, je ne sais pas exactement où tu dois être, mais je crois me souvenir qu'à la fin de la course, Herman était à ma droite*, etc. Et mes propres questions : *Il est où Herman ?* Question simple dont la réponse devrait être : il n'est pas là (puisque tu es là toi qui le remplaces) mais dont la réponse est : *il est là*. Et moi de m'y mettre.
- 19 Suis-je vraiment à la bonne place ? Seul mon danseur référent pourrait le dire, et il ne le peut pas, puisqu'il n'est pas là quand je danse, puisque précisément je danse parce qu'il n'est pas là. Parce que la place est la sienne, il ne peut pas m'y voir, je ne l'occupe qu'à la condition que son regard soit soustrait de mes actes. Cette soustraction est aussi une forme d'autorisation.
- 20 Deuxième niveau de dissymétrie : je m'identifie à lui. L'inverse n'est pas vrai. Je le vois danser quand je danse. Parce que j'ai regardé de nombreuses fois le « DVD de la générale », je me vois à sa place, et je l'imagine à la mienne. Lors des premières reprises, quand le rôle est encore neuf pour moi, mon attention est partagée. D'une part, je suis sur le plateau, je danse. D'autre part, je visionne mentalement le DVD et

ajuste mes actions à ce film référent. Je vérifie, je corrige par le souvenir que j'ai de ses actions, ma propre présence sur la scène ; j'actualise dans mon corps la danse que je lui connais. Cela, c'est au début. Après avoir dansé le rôle une ou deux fois, j'ai recours à des repères plus internes. À ma mémoire corporelle, kinesthésique. Je ne le vois plus danser quand je danse. Plus trop. J'ai « repris » le rôle, comme on dit, en couture, pour l'opération qui consiste à modifier un habit pour l'adapter à un autre corps.

- 21 Je repensais souvent, pendant ces deux années, aux problèmes que rencontrent certains enfants dans les activités de dénombrement. Lorsque, devant compter le nombre de participants à un groupe, il y a confusion, il y a toujours un chiffre en trop ou en moins. Combien sommes-nous ? Si c'est moi qui compte, est-ce que je me compte ? Est-ce que je dois me prendre en compte ? Combien ? Apparemment toujours un en trop ou un en moins. De manière encore assez énigmatique à mes yeux, il me semble que c'est un trouble similaire qui est en jeu lors d'une reprise de rôle : il manque quelqu'un, mais il y a quelqu'un en trop.

Fantasmes d'ubiquité

- 22 Une des grandes étrangetés, dans le fait d'avoir remplacé plusieurs danseurs dans la même pièce, est de reconnaître – dans le temps même du spectacle – le parcours de celui qu'on a remplacé précédemment. Je pourrais visualiser précisément – si je n'étais pas concentré sur le rôle dont j'ai la charge – les circulations des danseurs que j'ai déjà remplacés. Je pourrais les suivre, comme on suit sur un moniteur de contrôle les déplacements de quelqu'un qu'on aurait pourvu d'une cellule émettrice. Il y a quelque chose d'un fantasme d'ubiquité dans cette expérience : je peux être à plusieurs endroits à la fois. Je peux me projeter dans chacune des places que j'ai précédemment occupées : je sais ce qu'on y voit.
- 23 Les amateurs de jeux vidéo connaissent parfois une expérience analogue. Dans certains jeux, qui impliquent deux participants, chacun muni de son *joystick*, l'écran est divisé en deux sur la longueur. La partie supérieure de l'écran figure le champ de vision du joueur n° 1, la partie inférieure, le champ de vision du joueur n° 2. Les joueurs, quoiqu'évoluant dans le même lieu, disposent à travers les yeux virtuels de leurs avatars de points de vues distincts. La grande étrangeté de ce dispositif se manifeste quand les deux personnages se retrouvent en présence l'un de l'autre. Le joueur n° 1 peut regarder sur l'écran le n° 2, et se voir « de l'extérieur », comme le voit son adversaire. Et inversement. À ce moment-là, si on est dans un jeu de combat, on tire.
- 24 C'est une expérience similaire dont témoigne le personnage de Marcello Mastroianni dans le film *Une journée particulière* d'Ettore Scola : invité à boire un café chez sa voisine d'en face, il regarde par la fenêtre et aperçoit, de l'autre côté de la cour d'immeuble qui sépare leurs deux logis, l'intérieur de son propre appartement : "C'est une chose étrange que de regarder chez soi", commente-t-il en substance.
- 25 Dans le cas d'une reprise de rôle, les paramètres diffèrent légèrement. Je vois l'autre dans son rôle, à la place que j'occupais pour lui quand il n'était pas là. C'est sa place, mais c'est aussi un peu la mienne : je sais exactement, pour y avoir été, ce qu'il voit à tel ou tel moment de la pièce. Le seul angle mort de cette vision imaginaire, est le lieu où je me trouve moi, dans le moment où je regarde celui que j'ai remplacé, et dans la mesure où ce faisant, je remplace encore quelqu'un d'autre.

- 26 Je remplace Rachid. Je sais qu'au début de la pièce, Herman, que j'ai remplacé la fois précédente, entre sur scène à quatre pattes, par une avancée de la main droite, puis de la gauche. Je peux voir ce qu'il voit : les pendrillons côté « cour » derrière lesquels Arendt attend son entrée, Maud à l'avant-scène (à la place de Herman, j'ajustais l'orientation de mon buste par rapport à Maud ; Herman le fait-il aussi ?)
- 27 La seule chose que je ne peux pas projeter dans le regard de Herman, c'est moi-même. Car quand je regarde à travers les yeux de Herman, c'est Rachid que je vois à ma place. A travers les yeux des autres, je peux voir tout le monde, exception faite de moi-même. A travers ses propres yeux, Herman peut voir tout le monde, moi compris, exception faite de Rachid, que je remplace. Aux yeux des autres, ma présence recouvre toujours une absence, et de manière fantomatique, une silhouette et une personne qui n'est pas moi. A mes propres yeux, projetés dans le regard de l'autre, je peux voir tout le monde, y compris l'absent, mais je ne peux pas me voir moi-même, alors même que je suis présent. Je ne peux jamais me voir, fût-ce par les yeux d'un autre.
- 28 Dans le film de Scola, Mastroianni peut voir par la fenêtre de sa voisine son propre intérieur, la disposition exacte des meubles, tel objet sur la table, telle tâche sur le tapis. *C'est donc cela que l'on voit de l'extérieur !* La seule chose qu'il ne peut pas voir, c'est lui-même dans son appartement. On ne peut jamais se voir chez soi, fût-ce par la fenêtre d'un autre.
- 29 Lors de ma dernière reprise de rôle en date, celle du rôle de Rachid, je découvre mon moment préféré de *Tempo 76*. Ou plutôt je découvre une place, à un certain moment, à un certain endroit, qui, parmi toutes celles que j'ai occupées, me semble seule résoudre les questions que ces reprises successives m'ont posées.
- 30 À la fin de l'unisson du début de la chorégraphie (dit de "la normalité"), nous sommes tous assis par terre, tournant le dos au public selon une diagonale qui nous fait regarder vers le fond de la scène, côté « cour ». À la place de Rachid, je me situe à l'avant-scène, au bord extrême du plateau côté « jardin ». Les autres danseurs me tournent le dos, mais je peux d'un seul regard panoramique les voir tous. Ils ne me regardent pas, mais moi, d'un seul regard, je les embrasse tous. Et je peux me projeter, par l'imagination de mes traversées passées, à la place de trois d'entre eux. Cette situation, que j'identifie dans le moment même où j'en fais l'expérience comme la plus confortable et la plus solide de toutes celles que j'ai occupées, ne dure que 12 temps à l'issue desquels nous basculons sur le côté droit, Herman est à ma gauche, Yohan derrière moi : je ne suis plus en position de regard absolu. Le caractère exceptionnel pour moi de cette configuration tient sans doute au fait qu'elle neutralise pour un temps l'intrication des regards et le redoublement des identités dans le temps. Parce que les autres ne me regardent pas, je cesse de sentir, par transparence, la présence du danseur que je remplace. Je n'ai plus ni ombre, ni double, ni référent : je suis seul à cette place. Parce que je peux d'un seul regard embrasser toutes leurs présences, l'ensemble formé pour mon regard par le groupe est clos. Il ne manque plus personne, et je suis là.

INDEX

Mots-clés : enquête, interprétation, Monier (Mathilde), partition, rôle, transmission, unisson