

## Entretien avec Angelin Preljocaj

Patrick Germain-Thomas

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/767>

DOI : [10.4000/quaderni.767](https://doi.org/10.4000/quaderni.767)

ISSN : 2105-2956

### Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

### Édition imprimée

Date de publication : 5 janvier 2014

Pagination : 73-82

### Référence électronique

Patrick Germain-Thomas, « Entretien avec Angelin Preljocaj », *Quaderni* [En ligne], 83 | Hiver 2013-2014, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/767> ; DOI : [10.4000/quaderni.767](https://doi.org/10.4000/quaderni.767)

---

## Entretien avec Angelin Preljocaj

« *Tendre un fil qui serait élastique entre les créations et le public* »

Angelin Preljocaj

Depuis octobre 2006, Angelin Preljocaj<sup>1</sup> et sa compagnie, créée en décembre 1984, ont investi le Pavillon Noir, à Aix-en-Provence, premier lieu construit pour l'activité d'un centre chorégraphique national équipé d'une salle de spectacle (378 places). Si les pouvoirs publics ont souhaité donner à Angelin Preljocaj la possibilité d'avoir un lieu où il mène, de concert avec son équipe, un processus de création en intégralité, du travail effectué en studio à la représentation sur scène, c'est qu'il a toujours affiché un parti pris envers le public. Cela s'est concrétisé en 1998 par la création du Groupe Urbain d'Intervention Dansée (G.U.I.D.), qui propose la danse dans l'espace public, là où on ne l'attend pas, des gares aux places de marché en passant par les cours d'écoles. Pour conclure ce dossier sur les publics de la danse contemporaine, il nous a paru évident de lui donner la parole<sup>2</sup>.

### **Comment qualifiez-vous, comment vous représentez-vous votre public ?**

Très spontanément, si je me réfère au public de la région aixoise qui suit mon travail à travers les répétitions publiques qu'on organise, c'est un public tout à fait à même de déceler les évolutions, les prises de risques, les audaces, les dangers d'une création. Très vite, il m'est apparu nécessaire, bénéfique, voire indispensable d'organiser régulièrement, quand je suis en création, des répétitions publiques. Elles mettent à jour l'avancée de mon travail, de mon intention et de mes réflexions face à ce public qui va, à un

Propos recueillis par  
Patrick Germain-Thomas

*Docteur en sociologie (EHESS)  
Enseignant-chercheur à  
Novancia (CCIR)*



moment, être amené à voir le spectacle terminé dans son intégralité. À la fois, cela me confère une grande liberté et doit aussi me rassurer dans ma recherche chorégraphique : je sème des petites balises, des petits repères, un peu à la manière d'un Petit Poucet, et je me dis que les gens ne vont pas se perdre en route, même si c'est quelque chose d'un peu pointu. J'alterne de façon quasi systématique des projets de spectacles extrêmement radicaux, abstraits quelquefois, avec des programmes plus « populaires », mais pas dans un sens négatif, facile, mais dans le sens d'un Jean Vilar qui voulait offrir un théâtre populaire mais exigeant.

### **Y a-t-il différents types de public ?**

Il y a un public de la danse, mais à l'intérieur, il y a des publics. Cette diversité est souvent liée à la démarche des directeurs de lieux ; ils programment des projets en fonction de la ligne artistique qu'ils ont choisie et aiguisent au final le regard du spectateur dans un certain sens... Effectivement, on peut ressentir qu'il y a des publics différents. Tout à coup, telle pièce n'est pas tout à fait à sa place dans tel lieu. On pourrait penser que c'est souvent lié à la taille mais c'est aussi lié à un manque de sensibilisation.

### **Percevez-vous ces différences de publics ?**

Oui... Selon les pays, les choses ne sont pas perçues de la même manière, c'est dû à des différences de cultures et de traditions théâtrales.

### **Cela a-t-il des conséquences sur votre travail artistique ou sur les négociations avec les lieux ?**

La négociation a lieu en amont, elle intervient dans une discussion avec les programmeurs. Par exemple, Yair Vardi à Tel-Aviv<sup>3</sup> veut nous programmer. Il s'interroge sur le choix de la ou des pièces, parce qu'il fête l'anniversaire de sa structure. Au début, il voulait *Annonciation* et *Helikopter*<sup>4</sup>, puis il a changé d'avis et a choisi *Ce que j'appelle oubli*, qui est associé à un texte de Laurent Mauvignier<sup>5</sup>. C'est peut-être par rapport à l'anniversaire ? Effectivement, le choix d'une pièce est primordial par rapport à un lieu. Et je pense que *Ce que j'appelle oubli* est idéal pour le théâtre Suzanne Dellal.

### **Le public de la danse contemporaine a-t-il évolué ?**

Concernant Aix-en-Provence, je suis arrivé sur un terrain propice, avec un public déjà bien aguerri grâce au festival Danse à Aix, dirigé par Ginette Escoffier<sup>6</sup>. Installer un centre chorégraphique dans une ville où un tel festival effectuait un grand travail pédagogique auprès du public était très bénéfique pour nous. Aujourd'hui, ce public s'est vraiment élargi, diversifié au fil des manifestations, dans la mesure où l'on a beaucoup d'interventions qui vont à sa rencontre. J'ai organisé un petit groupe de danseurs, le G.U.I.D., le Groupe Urbain d'Intervention Dansée<sup>7</sup>. On voulait un sigle ludique, dans le style « suivez le guide », qui fonctionne comme un procédé mnémotechnique. L'idée première était d'aller montrer des extraits du répertoire et d'amener la danse là où elle ne va pas d'habitude, dans les quartiers, les lycées, les places de village, les hôpitaux et même les prisons. J'avais constaté que ce sont les gens qui vont vers la danse et pas forcément la danse qui va vers eux. J'ai souhaité renverser la situation.



Et aujourd'hui, des spectateurs assistent à des représentations au Pavillon Noir après avoir vu le G.U.I.D. dans la rue. Certains me disent que le G.U.I.D. a été déterminant pour eux et qu'ils sont devenus des mordus de danse. C'est toujours très agréable de voir que toute cette démarche n'est pas vaine, qu'elle élargit le public, elle le diversifie. Je pense que le grand défi de la danse en général, et de la danse contemporaine en particulier, c'est d'élargir son public. C'est cela qui constituera son assise et sa dynamique.

**Vous êtes connu du grand public, ce qui est relativement rare dans le monde de la danse contemporaine pour les artistes français et étrangers. Quels sont les facteurs qui ont été déterminants dans la construction de cette notoriété ? Les éléments sur lesquels vous avez conscience d'avoir agi pour la développer ?**

Dans le cahier des charges d'un centre chorégraphique, il est stipulé que l'on doit faire des rencontres avec le public. Pour moi, ce n'est pas du tout une contrainte, c'est une nécessité... Nous sommes dans le champ du spectacle vivant, aussi devons-nous tendre une sorte de fil qui serait élastique entre les créations et le public. C'est-à-dire que c'est à nous de tirer le public vers quelque chose de plus audacieux que ce qu'il attend. Mais, en même temps, il ne faut pas casser le fil – c'est pour cela que je parle d'élasticité. Les répétitions publiques permettent de tirer davantage sur ce fil sans le rompre, parce qu'elles affichent une vocation pédagogique : elles aident le public à mieux comprendre dans quelle démarche et dans quel processus nous sommes. Je peux ainsi aborder des choses plus audacieuses, plus radicales, tout en restant connecté à cette frange du

public qui me suit, en tout cas à Aix. La création est un peu comparable au domaine scientifique. Il y a la recherche fondamentale – on réfléchit avec des chiffres, des concepts, des équations, des choses abstraites – et la recherche appliquée qui produit des technologies, des médicaments, des choses utiles aux êtres humains, qui servent concrètement à quelque chose. Dans mon travail, j'ai besoin de ces deux versants : d'un côté, la recherche fondamentale où je conduis des projets plus âpres pour le public mais qui ne sont pas moins importants pour moi, où j'approfondis un certain type de mouvement, une certaine qualité de mouvement, la matière, le poids, l'énergie, la vitesse des choses – et ici je peux avoir une approche presque mathématique, abstraite. Bien sûr, cela aboutit à des pièces dites plus exigeantes, telle que *Empty moves*<sup>8</sup>. Et en même temps, toutes ces « trouvailles » fondamentales peuvent me servir dans des projets plus narratifs. *Blanche Neige*<sup>9</sup> renferme des éléments qui sont des recherches appliquées de ce que j'ai découvert sur des projets plus radicaux, et qui, tout à coup, s'avèrent faire sens dans le cadre d'une narration... Évoluer avec un poids mort est un axe de recherche que j'avais expérimenté dans *Empty moves*. Comment danser avec un partenaire inerte ? Quel est le lien énergétique entre l'inerte et l'actif ? C'est presque une question fondamentale de chorégraphie. Qu'est-ce qui se passe ? Il faut porter l'autre, le déplacer, assumer son poids. On est donc dans une question de poids, d'énergie, de gravité, de vitesse. Puis, je me suis mis à travailler sur *Blanche Neige*. Arrive la séquence où le prince, évidemment, trouve Blanche-Neige morte, ou qui a l'apparence de la mort, et il décide de la prendre dans ses bras et de danser avec elle, et soudain, cette chose qui était juste une recherche formelle



sur l'actif, l'inerte – enfin, le corps inerte, le corps actif – prend sens et devient utile à la narration.

**Finalement, vous avez une démarche d'adaptation, des pièces de recherche et des pièces plus accessibles...**

Oui, on peut dire cela. Mais je crois surtout que c'est parce que j'aime alterner. Je ne fais pas ça pour agrandir le public... Ma première expérience sur un grand ballet narratif fut *Roméo et Juliette*<sup>10</sup>. C'était une commande, je n'étais pas particulièrement tourné vers ce type d'expérience à l'époque, j'étais peut-être plus dans l'émergence des années 1980 où justement on remettait en question la narration, le livret, tous ces concepts. Or, j'y ai pris un grand plaisir. La contrainte de toujours rester dans une certaine écriture chorégraphique implique de ne pas céder à une pantomime ou à une facilité illustrative, mais d'essayer de trouver une matière qui s'adapte vraiment à une séquence. Et ce plaisir-là, je l'ai éprouvé assez rapidement. Quand j'ai créé ensuite *Le Parc* pour le Ballet et à l'Opéra de Paris<sup>11</sup>, j'ai ressenti la même chose... J'aime aussi raconter des histoires, c'est un plaisir artistique. Et puis, quand j'ai terminé une pièce un peu narrative, j'ai un besoin soudain de revenir à la glaise, à la matière. Et donc je m'attelle à un projet plus âpre, je réunis un groupe de danseurs, et je les préviens qu'on va chercher des choses, qu'on va faire des choses qu'on a jamais faites, des processus non usités par nous à ce jour. Mais je ne me dis jamais que je vais faire un spectacle plus narratif, parce que j'ai un déficit de public et que je dois redresser la barre. S'il n'y a pas un plaisir et une jubilation à faire quelque chose, pour moi, c'est voué à l'échec, de toute façon, les gens le senti-

raient. Si ce n'était pas profondément inscrit en moi, ce profil-là ou ce travers, si c'était délibéré, je ne crois pas que cela fonctionnerait. Cela serait trop calqué... Les artistes font vraiment ce qu'ils peuvent et ce qu'ils sentent, du mieux qu'ils le peuvent. Je ne crois pas vraiment aux artistes qui feraient des choses qui ne sont pas dans leur nature pour capter un public, capter une attention particulière. Pour moi, cette attitude n'est pas compatible avec l'engagement artistique.

Dans l'univers du cinéma, on rencontre beaucoup plus de cas, qui illustrent bien, toutes proportions gardées, ce que je viens de vous dire. Steven Soderbergh, par exemple. Il réalise des films extrêmement intimistes, monte des projets très personnels ; or cela ne l'empêche pas d'être approché par Hollywood et de faire des *blockbusters*. Il aime avoir des moyens de production plus importants, joue avec afin de développer une écriture cinématographique adaptée. Mais il aime aussi tourner avec une petite équipe, une caméra, un assistant, quelques comédiens, et revenir à un cinéma d'auteur. Ce n'est pas le seul d'ailleurs, on pourrait citer Gus Van Sant ou même Lars von Trier. Dans la danse, il est vrai que c'est plus rare.

**On entend souvent dire – par les programmeurs, les acteurs publics et parfois aussi les artistes – que le travail d'élargissement du public de la danse contemporaine est ardu. Partagez-vous ce point de vue ?**

Les gens ont une appréhension : « *qu'est-ce que c'est que la danse contemporaine ?* » On le voit souvent. J'évoquais le G.U.I.D. tout à l'heure. On arrive dans un quartier, on arrive dans une école, on pousse les tables du réfectoire, on se



met à danser devant trois classes d'élèves, ils regardent la proposition et après on a des échanges, le micro circule, la discussion s'installe... Souvent, ils nous disent : « *Je suis étonné, je pensais pas que c'était ça, la danse contemporaine.* » Ce n'est pas tellement la danse contemporaine qui fait peur ou est problématique ; le problème est que les gens en ont une idée préconçue qui contribue à alimenter la réticence à son égard. Je ne sais pas l'origine de ces *a priori*. Sont-ce des clichés qui ont été véhiculés ? Ce qui est sûr, c'est qu'il y a une espèce de malentendu. Quand on dit « danse contemporaine », les gens pensent à quelque chose de particulier qui n'est pas forcément à l'image de ce que peut être la danse contemporaine.

### **Quels sont ces clichés ?**

Je ne sais pas. Je pense à un sketch de Gad Elmaleh<sup>12</sup> dans lequel il raconte qu'Arte diffuse des spectacles de danse contemporaine vers 5 heures du matin, et il se met à faire des gestes qui seraient de la danse contemporaine. C'est une caricature, évidemment, c'est un humoriste que je respecte, je trouve ça drôle. Mais cela correspond au cliché de ce que les gens pensent de la danse contemporaine, c'est-à-dire un domaine artistique où l'on fait un peu n'importe quoi, sans queue ni tête, où l'on se prend la tête. Peut-être est-ce un message au public : « *Voilà ce que tu crois être la danse contemporaine.* » Mais il en va de même avec les arts plastiques. Les gens ont une idée de ce qu'est l'art contemporain et ils mettent tout dans le même sac.

### **Y aurait-il quelque chose dans le travail de la danse contemporaine qui serait particuliè-**

### **rement difficile à communiquer ?**

L'enjeu principal est de mettre les gens en face des choses. Quand vous me dites, c'est difficile d'élargir le public potentiel de la danse contemporaine, j'entends « *c'est difficile d'asseoir les gens devant de la danse contemporaine* ». Ce qui n'est pas pareil que d'avancer que les gens ne comprennent pas la danse contemporaine ou qu'ils ne veulent pas la voir. Une fois qu'ils sont assis devant de la danse contemporaine, je ne pense pas que ce soit si difficile que cela à percevoir, à capter, pour la simple et bonne raison que, à mon avis, le danseur parle de quelque chose qui, consciemment ou inconsciemment, est en phase avec le spectateur, parce qu'il s'exprime avec son corps, et le spectateur possède lui aussi un corps. Faisons une comparaison facile : vous allez voir un concerto pour violoncelle, vous pouvez aimer ou pas ; après, entre en ligne de compte le fait de posséder ou pas un violoncelle ; si vous en jouez, vous êtes connecté à ce musicien, puisque vous êtes confronté à cet instrument, vous le connaissez. Ce que je veux dire par là, c'est qu'avec la danse, on a cet atout extraordinaire qu'elle s'exprime avec le corps et que le corps est quelque chose qui nous appartient à tous. Ce n'est pas ce corps-là bien sûr, mais cette notion du corps, nous la partageons... On sait tous ce que c'est se lever, marcher, avoir une douleur musculaire... Il y a donc quelque chose qui devrait fonctionner et faire de la danse un art universel et je crois profondément à cette idée-là. C'est pour cela que, avec le G.U.I.D., quand j'envoie ces danseurs au charbon, face à des gens qui ne connaissent pas la danse, je remarque souvent qu'il y a des réactions très positives, parce qu'ils sont proches des danseurs. Ils les voient en train d'évoluer avec



leur corps, ils voient ces corps. Une sorte d'identification, consciente ou non, est à l'œuvre, et, finalement, ils trouvent cela pas inintéressant ou troublant, en tout cas, des interrogations naissent, ainsi que des émotions. Et je crois que c'est de cette façon qu'on peut développer la danse. J'irais presque à l'encontre de ce que vous dites. Si les occasions de pouvoir montrer régulièrement à des gens de la danse contemporaine se multipliaient, c'est-à-dire de donner accès à la danse contemporaine, le public serait là. Parce que, pour moi, la danse est un art universel, pour toutes les raisons que je vous ai citées.

**Le fait qu'il n'y ait que le corps et pas de mots, qu'il n'y ait pas de codes, ni forcément un sens, cela ne complique-t-il pas les phénomènes de réception de la danse contemporaine ?**

Alors là, je m'inscris fermement en faux contre cette idée. La musique non plus n'a pas les mots. Pourquoi dirait-on toujours de la danse qu'elle n'a pas les mots ? Une symphonie, quand bien même est-elle nommée (par Beethoven) *Héroïque* ; une fois qu'elle démarre, c'est à vous de trouver où est l'héroïsme, il n'y a pas écrit « héroïque » derrière chaque note. Ce n'est pas le déficit d'un sens donné par les mots qui serait un poids pour la danse. Pourquoi la musique – quelle qu'elle soit, moderne, classique, folklorique – toucherait-elle plus de monde ? Soyons un peu sérieux et remettons les choses à plat !

**Et le discours sur les tabous liés au corps ?**

Il est ridicule. Beaucoup de tabous sur le corps sont tombés. On serait au Moyen Âge, je pourrais vous dire : oui, la religion a une emprise, telle

que l'écriture du mouvement n'a jamais éclos, contrairement à celle de la musique puisqu'il y avait un art vocal sacré. Dans nos contrées, la musique sacrée existait, mais pas la danse sacrée. Je donne souvent cet exemple par rapport à la notation. Pourquoi la notation du mouvement chorégraphique est-elle arrivée si tard ? Mon analyse est exactement liée à ce que vous dites. Il y avait des tabous sur le corps au moment de l'émergence de chants grégoriens. Les premiers éléments ont été notés sur des partitions par des prêtres qui avaient le savoir et la connaissance, donc l'écriture. Ce sont eux qui ont été les premiers à noter la musique, avec des systèmes un peu rudimentaires, et puis cela s'est développé. Or, pour la danse, les choses se sont passées différemment, parce que, à mon avis, il n'y avait pas de danse sacrée. Sinon peut-être que les prêtres se seraient enquis d'une méthode pour noter la chorégraphie.

**Quel poids accordez-vous à la pratique ? Est-ce en développant la pratique qu'on peut attirer un nouveau public ?**

Pas nécessairement. Parfois, je pense le public comme un partenaire. Ce qu'on fait, on veut que ce soit vu quand même. On ne fait pas ça pour soi, pour ses trois copains qui sont dans la salle... Souvent, la qualité d'une représentation est liée à la qualité du public, donc c'est vraiment un partenaire. Et si l'on veut des partenaires, il faut les solliciter, il faut aller les voir, leur montrer ce qu'on fait... Surtout, il faut montrer la danse, notamment dans les médias. Mon attachée de presse me dit toujours : « *Ce qui est bien avec toi, c'est que tu ne refuses jamais une interview, sauf si vraiment ton emploi du temps t'en empêche.* »



En terme d'interviews, je ne fais pas de hiérarchie, ce n'est pas parce que c'est tel ou tel magazine... je ne me dis pas « *ça je le fais, ça je le fais pas* ». Je considère que cela fait partie de mon travail de répondre à des gens qui sont des médiateurs entre moi et ce partenaire qu'est le public. C'est mon rôle de fournir les outils qui feront le lien.

### **Que pensez-vous de la critique spécialisée dans le domaine chorégraphique ?**

La place se réduit de plus en plus. Je parle souvent avec les journalistes qui me confient : « *on a moins de place pour la danse, avant on avait deux pages, maintenant on n'en a plus qu'une* », et demain ils n'en auront plus qu'une demie. Mais, moins on donne de place à la danse, moins elle en a.

### **À qui s'adresse cette critique ?**

Les gens qui lisent les critiques de danse s'intéressent déjà à la danse, les autres ne les lisent pas. S'il y en avait davantage dans des journaux, seraient-elles plus lues... ? Notamment, dans les journaux gratuits.

### **Est-ce un travail qui doit davantage être mené par les compagnies ?**

Les compagnies font ce qu'elles peuvent. Et il faut du courage à un chef de la rubrique culture d'un journal pour affirmer « *on va faire plus de danse* », ou simplement « *on va faire de la danse* ». Parce qu'il y a des cas où la danse est totalement absente de la rubrique culturelle d'un journal. Tout cela est lié, finalement, aimer la danse, c'est un début pour tout ça. Si on fait un

G.U.I.D. dans un lycée et que, dans ce lycée, trois gamins s'orientent vers le journalisme, ils défendront peut-être la danse, parce qu'on les a ouverts à elle. Si on ne leur apprend que le rock and roll, ils ne défendront que le rock and roll.

### **Vous croyez profondément aux fruits de l'action culturelle. Quelles sont ses conditions de réussite ?**

Un travail de terrain porte ses fruits, j'en suis convaincu. Il faut aimer cela. Je ne veux pas que ce soit une sorte de prédétermination pour tout directeur de centre chorégraphique que d'être tourné vers le développement du public. Cela dépend des caractères et des artistes. Il y a beaucoup d'artistes qui sont très pudiques, très renfermés et tout à fait respectables et qui créent des œuvres magnifiques, mais dans ce cas-là, il est peut-être nécessaire qu'ils soient entourés de gens plus communicants, à même de s'en occuper... Naturellement, ce n'est pas pardonnable lorsqu'on n'est pas artiste mais en charge de la programmation d'un théâtre, si l'on n'effectue pas ce travail d'aller chercher le public, alors, déontologiquement, cela devient plus étrange. Je peux l'admettre d'un artiste, parce que ce n'est pas réellement sa fonction, mais je pense qu'il y a des choses qu'il faut absolument assumer lorsqu'on est responsable d'un théâtre et en charge d'une programmation. D'ailleurs, beaucoup le font.

### **Dans votre travail de création, anticipez-vous la réception du spectacle par le public ?**

Là, c'est très clair : à ce moment-là, le public n'est pas là. À ce moment-là il n'existe presque





plus. Dans le processus de création, je ne pense absolument pas au public. Mon premier public, c'est moi-même, je regarde, j'essaie de faire quelque chose qui m'intéresse, qui me tienne en éveil. J'essaie de faire quelque chose qui me convienne, qui convienne à mon regard, à mon esprit, comment dire, à mon goût. Et j'essaie de construire une dramaturgie qui me garde en éveil intellectuel. Si je m'aperçois qu'au fur et à mesure du processus créatif, je suis moins attentif, moins aiguillonné par ce qui se passe, je me pose des questions de rythme... Mais je ne me demande pas comment cela va être perçu du public. C'est plutôt la forme qui est devant moi qui me questionne, ce n'est pas ceux qui vont la regarder. C'est très important, si vous faites pour le public, il y a quelque chose qui ne fonctionne pas vraiment. La pensée du public regardant ce qui est là ne m'effleure pas. Je l'évacue, elle n'entre pas en ligne de compte. Par ailleurs, j'essaie de produire quelque chose que je regarde et qui m'interroge, et à ces interrogations, je tente de répondre par quelque chose qui va nourrir la suite. Quand on travaille, on peut avoir tout à coup douze ou quinze minutes un peu élaborées, qui seraient un premier jet, ou le début d'une partie, ou encore une partie d'un tout. C'est plutôt ce « morceau élaboré » qui me regarde. C'est beaucoup plus un dialogue avec les interprètes, ce qu'ils restituent de mes demandes, qu'avec un public imaginaire qui n'entre jamais en jeu à ce stade. Ce qui m'intéresse c'est ce qui se passe, ce n'est pas vraiment ce qu'on voit. Je dis cela de façon intentionnelle, parce que, naturellement, la position du public consiste à voir et à regarder. À l'instar de Marcel Duchamp, je pense que c'est le regardeur qui fait l'œuvre. Lorsque vous proposez quelque chose, chacun le contemple avec sa sensibilité, son

histoire, sa culture, ses traditions, tout son être.

Ce qui m'a fasciné dans le travail de Merce Cunningham, c'est qu'il ne voulait pas que les danseurs montrent quelque chose, il voulait qu'ils fassent quelque chose. Montrer quelque chose, c'est se mettre derrière. Le fait de montrer implique une distance. Faire quelque chose, c'est très différent. Si je vous montre comment je m'assois, c'est très différent de simplement m'asseoir devant vous. L'action perd sa substance, il ne demeure que le côté extérieur. Les danseurs ne montrent pas le mouvement, ils sont préoccupés à le faire. Le visage ne doit pas arborer une expression démonstrative, il doit être lié à la préoccupation du danseur. Cette abstraction du visage, la concentration qu'il exprime, est bouleversante dans le travail de Merce Cunningham. Je la relierai à l'idée que c'est important de voir ce qui se passe, ce qui se joue réellement, mais pas uniquement de voir ce que les danseurs montrent. Je pense que c'est quelque chose que le public ressent, même si ce n'est pas consciemment. Même dans des ballets narratifs, je ne dis pas aux interprètes de jouer la tristesse, je leur montre des mouvements qui peuvent s'y apparenter, et je leur demande de la laisser sortir s'ils la ressentent, mais surtout pas de la susciter par un jeu théâtral.

Le public est multiple, mais ce qui est touchant, c'est qu'il forme aussi un tout. Il y a cette idée de communion, être ensemble à regarder une chose, c'est presque de l'ordre du religieux. Étymologiquement, religion vient de *religare* qui signifie relier. Donc le fait d'être ensemble à regarder quelque chose, cela nous relie, c'est en quelque sorte l'accomplissement d'un rituel.



C'est cela même qui est important dans l'idée de la danse ou de la mise en scène : construire une sorte de rituel.

## N · O · T · E · S

1. Né en France en 1957, de parents albanais, il aborde la danse contemporaine, après une formation classique, avec Karin Waehner comme élève boursier à la Schola Cantorum. En 1980, il séjourne à New York où il suit notamment l'enseignement de Merce Cunningham. De retour en France, il continue son apprentissage auprès de Quentin Rouillier, puis de Viola Farber au Centre national de danse contemporaine (CNDC) d'Angers. En 1982, il rejoint Dominique Bagouet, jusqu'à la création de sa compagnie, en décembre 1984.

En 1985, il présente *Marché noir* au 17<sup>e</sup> Concours international de danse de Bagnolet, qui reçoit le prix du ministère de la Culture. Il a depuis chorégraphié 47 pièces, du solo aux grandes formes, collaborant avec le dessinateur et réalisateur Enki Bilal, en 1990, pour les décors et les costumes de *Roméo et Juliette*, avec l'écrivain Pascal Quignard, en 1995, pour *L'Anoure*, avec le groupe électro-pop Air, en 2003, pour *Near Life Experience*, avec le couturier Jean Paul Gaultier, en 2008, pour *Blanche Neige*, ou encore avec la chanteuse Natacha Atlas et le couturier Azzedine Alaïa, en 2013, pour sa dernière création, *Les Nuits*.

En 1989, la Compagnie Preljocaj devient centre chorégraphique national (CCN) de Champigny-sur-Marne et du Val-de-Marne. En 1996, après avoir été partenaire artistique du Théâtre national de la danse et de l'image de Châteauvallon-Toulon, elle est accueillie à la Cité du livre à Aix-en-Provence et devient Ballet Preljocaj, CCN de la Région Provence-Alpes-Côte-d'Azur, du département des Bouches-du-Rhône, de la Communauté du Pays d'Aix, de la Ville d'Aix-en-Provence. Depuis octobre 2006, le Ballet Preljocaj est installé au Pavillon Noir, que l'on doit à l'architecte Rudy Ricciotti (Grand Prix national d'architecture 2006).



2. Entretien réalisé le 4 octobre 2013, au Pavillon Noir, à Aix-en-Provence.

3. Ancien membre de la Batsheva Dance Company et actuel directeur du Centre Suzanne Dellal, l'équivalent du Centre national de la danse en Israël.

4. Créée en 1995, *Annonciation*, une pièce pour deux danseuses, a reçu le *Bessie Award* 1997 à la 13<sup>e</sup> édition du *New York Dance & Performance Award*. Créée en 2001, *Helikopter* est une pièce pour six danseurs sur une musique de Karlheinz Stockhausen, *Helikopter-quartet*.

5. *Ce que j'appelle oublié* a été créé en 2012, d'après le livre de Laurent Mauvignier, au titre similaire, publié aux Éditions de Minuit en 2011. L'écrivain s'est librement inspiré d'un fait divers survenu à Lyon en décembre 2009 : quatre vigiles d'un supermarché ont battu à mort un homme qui avait bu, sans la payer, une canette de bière.

6. Directrice du Festival *Danse à Aix* de 1981 à 2001.

7. Créé en 1998, le Groupe Urbain d'Intervention Dansée (G.U.I.D.) est composé de six danseurs (ainsi que des artistes accueillis dans le cadre des projets de coopération et de danseurs stagiaires). Ces derniers évoluent dans l'environnement urbain, sans dispositif scénique, et s'adaptent au cadre qui leur est donné. La performance est toujours suivie d'un échange entre le public et les danseurs. Le programme 2013 du G.U.I.D. proposait une pièce en intégralité *Marché noir* (1985) et des extraits de *La Peau du monde* (1992), *Personne n'épouse les méduses* (1999), *Les 4 Saisons...* (2005), *Le Funambule* (2009) et *Les Nuits* (2013).

8. *Empty moves (Parts I & II)* est une pièce pour quatre danseurs créée en 2007, composée d'actions et de mouvements inspirés par les paroles et les phonèmes lus par le compositeur John Cage, l'*alter ego* de Merce Cunningham, au Teatro Lirico de Milan et enregistrés en public le 2 décembre 1977.

9. Pièce pour vingt-six danseurs créée en 2008, primée

aux Globes de Cristal 2009.

10. Pièce pour vingt-quatre danseurs créée en 1990 pour le Lyon Opéra Ballet, primée aux Victoires de la musique en 1997.

11. En 1994.

12. Visible sur YouTube.