



HAL
open science

Conversation Loïc Touzé / Mathieu Bouvier

Mathieu Bouvier, Loïc Touzé

► **To cite this version:**

Mathieu Bouvier, Loïc Touzé. Conversation Loïc Touzé / Mathieu Bouvier. Danse /cinéma, Capricci / CND, p. 7-21, 2012, 978 2 9180 40 49 1. halshs-04322460

HAL Id: halshs-04322460

<https://shs.hal.science/halshs-04322460>

Submitted on 6 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

CONVERSATION LOÏC TOUZÉ / MATHIEU BOUVIER

Entretien écrit par Mathieu Bouvier, suite à plusieurs conversations avec Loïc Touzé. Paru dans *Danse / Cinéma*, collectif sous la direction de Stéphane Bouquet, éd. Capricci, CND, 2012

Mathieu Bouvier : Commençons par le début. Pour l'enfance, le cinéma est un fabuleux pourvoyeur de corps et de destins. Quel est ton rapport d'enfant, et de jeune danseur à l'Opéra de Paris, avec le cinéma ?

Loïc Touzé : Petit, il y avait deux choses que je voulais faire dans la vie : clown ou danseur de comédie musicale. Dans la comédie musicale, j'aimais autant la liberté gestuelle du danseur, que la manière dont il était filmé, la mobilité de la caméra. Cette double mobilité du corps et du regard, ce sont deux choses que j'ai intégrées inconsciemment, et qui articulent mon désir primitif de faire de l'art. Mais je n'étais pas dans la bonne école : j'apprenais la danse classique à l'école de l'Opéra de Paris ! Certes, l'Opéra avait une dimension cinématographique, voire onirique, pour le gamin que j'étais, mais selon les jours c'était tantôt le château de Peau d'âne, tantôt une prison dorée.

La danse classique est supposée être un apprentissage de la légèreté : s'envoler, tourner en l'air, etc. Mais cet apprentissage est douloureux, intrusif, parfois violent. Je n'étais ni assez innocent ni assez idiot pour pouvoir maintenir une quelconque légèreté dans cet environnement. Alors que dans les comédies musicales américaines ou de Jacques Demy, je voyais des acteurs danser avec une légèreté incroyable, sans cette grimace typique du danseur classique, ce sourire pincé du type qui ne veut pas laisser voir l'effort. Sur le plateau de l'Opéra, je voyais de très près cette grimace, qu'on ne voit pas depuis la salle. Dans ces films, même en gros plan, les visages sont riants, ouverts. Certes, il y a peut-être eu dix-huit prises grimaçantes au tournage, avant la prise retenue au montage, mais la vie qui est captée là est joyeuse, dans les corps, dans les muscles, dans les yeux. Il me suffisait de regarder les danseurs des comédies musicales, et je savais danser comme eux. J'ai toujours eu une empathie exacerbée, c'est chez moi un système de communication et d'apprentissage privilégié. Aujourd'hui, je suis encore capable d'imiter Louis de Funès, juste en convoquant les souvenirs de films vus pendant l'enfance. Ces images se sont imprimées en moi, je suis aussi fait de ces images.

MB : Je relève que tu parles d'empathie avec les images, alors que la notion d'empathie concerne communément les relations intersubjectives. Or je crois en effet que l'image de cinéma nous « donne un corps ». Les enfants gardent un corps de cow-boy des heures après la fin du western. Chacun connaît ces fameux retours à la maison après le film, dans cet état de transe légère, où la rue familière prend un grain particulier, où tout paraît chargé de puissance, on a envie de retomber amoureux, de changer quelque chose dans sa vie, etc. C'est étrange, un tel transport empathique avec un support désincarné.

Pourquoi le cinéma permet-il une telle participation imaginaire ? Sans doute parce que c'est un automate spirituel : si le film synchronise aussi bien la conscience du spectateur à ses coupes, ellipses, raccords, enchaînements, séquences, etc, c'est que la pensée

fonctionne de la même manière, elle fait du montage, elle coupe, elle raccorde. Nos images mentales et nos souvenirs sont organiquement conçus comme des montages dans lesquels on a aucun mal à débrayer le temps et l'espace, les vitesses, les échelles, les âges, les affects... C'est peut-être pour ça que les souvenirs de films se confondent si bien à notre mémoire ; sortir du cinéma, c'est se souvenir d'une vie qu'on n'a pas vécu.

LT : Au théâtre il y a le corps, c'est la présence du corps qui fait le théâtre. Au cinéma, il y a le corps et le monde. Les corps dans le monde, et les mobilités de l'un sur l'autre. Fred Astaire finit par danser sur les murs, au plafond, fait tourner la chambre, se défie des lois de l'apesanteur, glisse d'un mur à l'autre. Au cinéma, le corps du danseur ou de l'acteur est d'emblée un corps étendu. Il n'y a pas de cow-boy sans les grandes prairies, il n'y a pas de gangster sans un rai de lumière sous la porte. L'environnement est le corps de l'acteur, la pièce où il est, l'objet qu'il a en main, la flingue, la bagnole ou le cheval, la canne qui prolonge son bras, la foule dans laquelle il se perd... Dans *Chantons sous la pluie*, il y a cette danse de Donald O'Connor sur un plateau de tournage, il traverse les décors en papier, les techniciens continuent à construire le décor pendant qu'il danse et il se sert de leur activité, du canapé, d'un pantin... le monde se fait l'accessoiriste de sa danse. C'est peut-être cette mobilisation du monde qui persiste dans l'hallucination légère que tu décris, à la sortie de la salle.

MB : oui, je crois que c'est avec une demande très physique que nous allons au cinéma : « donne-moi un corps, accorde-moi au monde ».

LT : Et puis il y a un cinéma qui m'a appris à regarder autrement, patiemment, à faire l'épreuve du temps, et il faut aussi se donner un corps pour cela. Bresson ou Tarkovski sont des cinéastes qui ont éprouvé mon regard et mon corps. Je me souviens, j'avais dix-huit ans, je voulais voir *Stalker*, je me suis retrouvé tout seul dans la salle du Saint-André-des-Arts, et au bout d'un moment, comme je commençais à m'endormir et que je voulais à tout prix voir ce film, je me suis levé ! J'étais seul et debout au milieu de la salle, face à cette dérive temporelle, cette promenade infiniment lente jusqu'à la chambre des désirs, je voulais y aller avec eux, je voulais savoir... il fallait que je tienne...

Et puis un souffle émancipateur est arrivé pour moi dans le cinéma quand j'ai découvert Cassavetes. Alors que Hollywood impose des contraintes de production, des dispositifs onéreux, une technologie lourde, etc, un type pouvait imaginer laisser tourner la caméra dans une situation de délire, de beuveries, d'amicalité, et faire confiance à ce qui surgirait de cette énergie. En voyant *Faces*, j'ai reçu cela comme une autorisation. Je jalousais la liberté aventureuse de cette bande de potes, ces gestes incontrôlés, assumés et créatifs. *Morceau* (2001) tente cette liberté-là, incarnée entre autre par Yves-Noël Genod. Accueillir Yves-Noël dans un projet, c'est supporter Ben Gazzara (rires) ! Accueillir l'incontrôlable... et faire confiance. A l'époque j'étais encore chargé d'une culture de la maîtrise. Il ne s'agissait pas seulement de dé-maîtriser les mouvements, mais aussi de se laisser se surprendre par le goût des autres, d'accepter de dérapier avec eux, de se laisser déborder et d'assumer ce que cela produisait.



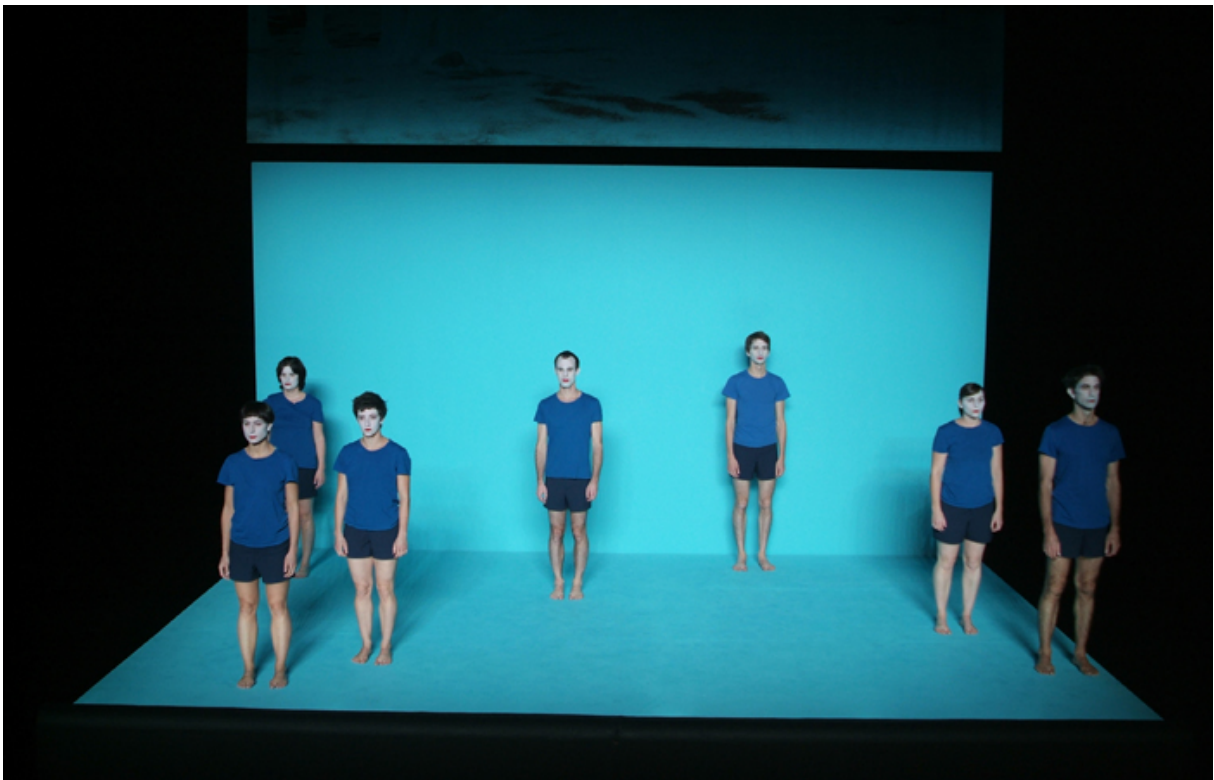
MB : Je voudrais qu'on évoque quelques-unes de tes pièces récentes au regard de la manière dont le cinéma les traverse ou les travaille, aussi bien dans les figures que dans les procédures. Puisque tu parles de *Morceau*, je relève dans cette pièce, comme dans *Love* d'ailleurs, un parti pris de séquençage très fort, comme une série de plans fixes nettement découpés, ce qui produit un effet de montage très accentué. *Morceau* paraît même procéder d'un tirage aléatoire...

LT : Avant de commencer *Morceau*, j'étais perdu. J'étais à un moment où je ne savais plus quoi faire avec le chorégraphique. Je ne savais plus par quel bout prendre la danse. Alors j'ai proposé à Yves-Noël Genod, Latifa Laâbissi, Jennifer Lacey, de m'accompagner dans cette « traversée du désert » ! Je voulais les regarder travailler et essayer de comprendre comment eux composaient. On s'est donné une contrainte : l'un d'entre nous prend l'espace de jeu une minute pour y faire une action. Un autre, sans avoir vu ce qui vient d'être fait, entre à son tour dans l'espace et propose une action. Cela permettait un montage cut, laissant apparaître chaque fois une nouvelle action non affectée par la précédente. Ça m'a beaucoup intéressé, et stimulé, parce qu'ainsi, c'est le dispositif qui prenait en charge la composition. On pouvait chanter, parler, danser, amener des objets, raconter une histoire, et toutes ces actions hétérogènes mises bout à bout produisaient néanmoins un récit continu. Avec ce montage aléatoire, j'avais pour la première fois l'impression de faire quelque chose qui pouvait s'apparenter à du cinéma. L'ellipse produite par la coupe entre les actions devenait un espace de projection pour le regard, le raccord suggérant d'autres images possibles.

Deux choses m'intéressaient dans ce dispositif. D'abord, la cadence : faire une chose très rapidement, une minute maximum. J'étais un peu jaloux du cinéma et de sa capacité à

sauter instantanément d'un plan à un autre : de la chambre à coucher au désert, d'une bouche en gros plan à un train, etc. Je me demandais « comment on pourrait, nous aussi, produire de la vitesse ? ». D'autre part, la coupe : quand on a fini, on débarrasse le plancher, pas de trace, pas de vestige, pas d'objet mort qui encombrerait le récit. J'aime me tenir au début des choses, laisser le potentiel ouvert, actif. En ouverture de *Morceau* j'arrive devant le public, je me tiens debout face à eux, je ne fais rien, et puis je dis « c'est mon moment préféré, c'est le moment où toutes les attentes ne sont pas encore complètement déçues. Je vous propose qu'on arrive à s'en tenir à ça tout au long de la pièce ».

MB : Dans *Love*, la construction de la pièce en tableaux est résolument affirmée. Non seulement le praticable bleu constitue dans sa découpe visuelle un véritable « lieu » pour l'image, mais chaque « entrée et sortie de champ » est marquée par un geste rituel des danseurs. Dès que les danseurs montent sur le praticable, à leur premier pas « dans l'image », ils tournent la tête vers le public et la maintiennent tournée jusqu'à ce qu'ils soient placés dans l'espace. Et ils font l'opération inverse quand ils sortent, le visage est tourné vers le public jusqu'à leur premier pas hors du champ, et là seulement la tête revient dans l'axe du corps, de profil.

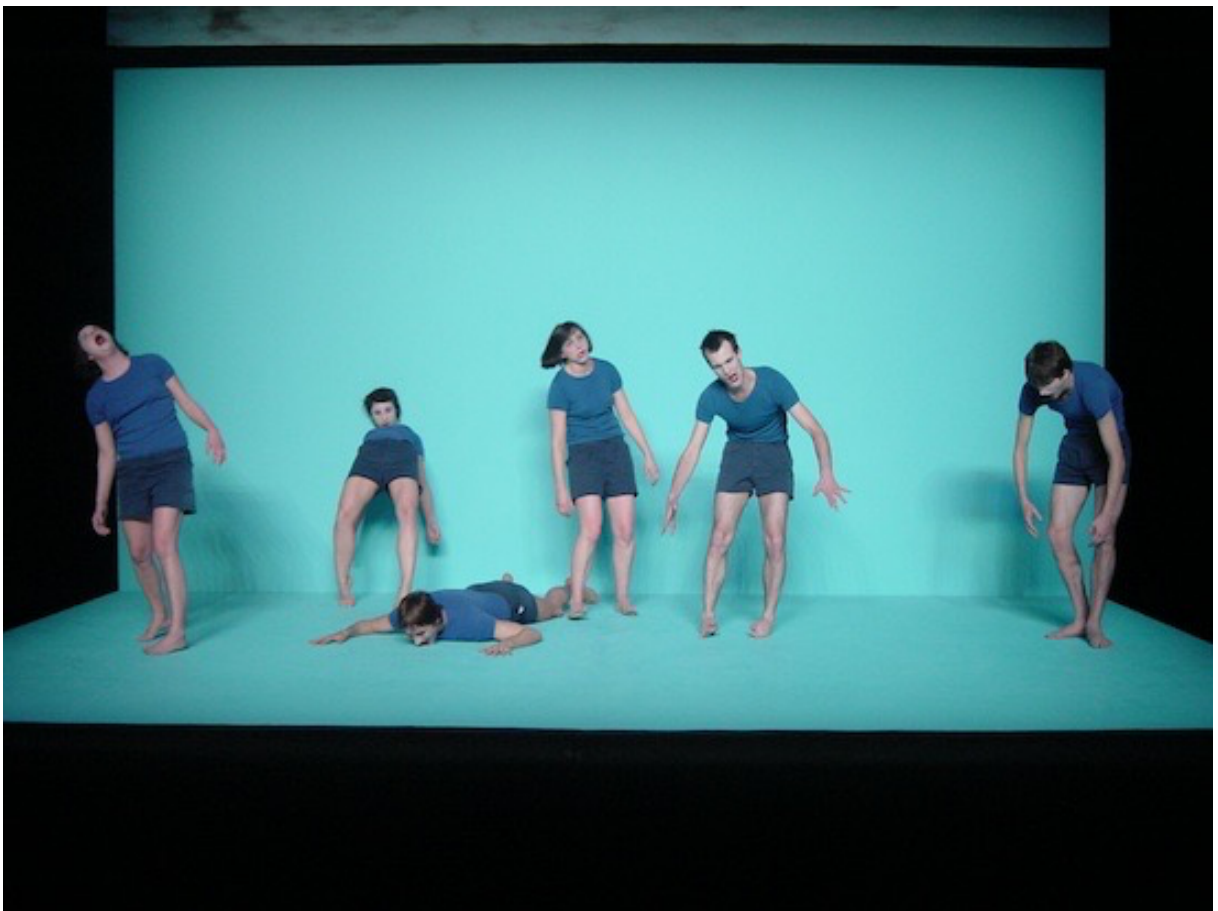


LOVE, Loïc Touzé et Latifa Laâbissi, 2003. photo Jocelyn Cottencin

LT : Ce pas, avec son pivot de tête, est aussi important à la montée qu'à la descente. Le regard qu'ont les danseurs quand ils font face au public n'est pas un regard qui voit, c'est un regard qui ouvre, qui laisse entrer, qui absorbe. C'est une chambre noire. Je parlais

aux danseurs d'un regard qui n'est qu'ouverture, et non pas vision. Je voulais juste une ouverture du diaphragme, clac, l'œil s'ouvre, ne bouge pas, ne nomme rien, le regard absorbe, et le spectateur s'y engouffre. Après un instant de suspension, l'engagement dans le mouvement se fait par un lâcher du poids dans tout le corps, et le danseur se coule dans l'image. A la sortie, quand on quitte l'aire de jeu, il faut à l'inverse lâcher ce regard.

Pendant un certain temps, j'ai considéré que le pivot de la tête à la sortie suffisait pour effacer l'image qui venait d'être produite. Mais au bout d'un moment j'ai réalisé que l'image persiste après la sortie des danseurs, comme une rémanence visuelle. J'ai donc voulu préciser cette opération qui consiste à vider le plateau entièrement, à le décharger de l'image précédente, à la manière d'un "écran magique". C'est pourquoi nous avons travaillé ensemble sur le demi-tour effectué par les danseurs dans la marge côté jardin, afin que celui-ci s'accompagne d'un oubli indispensable – et collectif – de l'image, d'un relâchement de toute persistance imaginaire. Alors seulement on peut aller vers la séquence qui suit. A l'entrée comme à la sortie, le pas, le pivot de la tête, le regard, toutes ces opérations sont les rouages d'une mécanique d'apparition. Pour l'entrée dans le champ, c'est une amorce. Le pas amorce l'entrée. Et à la sortie, c'est un désarmement. Il faut désarmer l'image. Composer, ce n'est pas uniquement créer des images et les assembler, c'est aussi prendre en charge leur effacement.



LOVE, Loïc Touzé et Latifa Laâbissi, 2003

MB : A l'époque, pas si lointaine, du cinéma argentique, il y a avait une légende technique qui voulait que l'illusion de la reconstitution du mouvement au cinéma était adossée au phénomène de persistance rétinienne. C'était très simplificateur. La grande astuce mécanique du projecteur, c'était l'obturateur, qui coupait le faisceau lumineux deux ou trois fois devant chaque photogramme, précisément pour nettoyer l'œil de sa persistance rétinienne, sans quoi l'image était perçue comme floue, chaque photogramme laissant une traîne visuelle sur le suivant. Il y a en revanche un autre phénomène perceptif qui entre en jeu dans l'illusion de la reconstitution du mouvement au cinéma, c'est l'effet *phi*, qui consiste à halluciner un déplacement entre deux points fixes qui clignotent à haute fréquence. Cela revient à dire que non seulement il faut nettoyer le regard pour passer d'une image à l'autre, mais aussi que la perception est une hallucination constante, qui comble les manques entre les informations qui lui parviennent.

LT : C'est peut-être aussi en cela qu'il y a du cinéma dans mon travail de composition. Je me rends compte que je privilégie toujours la coupe sur l'enchaînement. Dans *Morceau* c'était ça, une minute par plan, et on coupe. Dans *Love*, c'est plus complexe, le récit est tout à la fois continu et discontinu. *Love* est aussi construite comme une série de débuts, comme autant de sculptures qui contiennent la possibilité d'un récit, mais sans l'entamer ni l'achever : on y entre par le milieu. Et la répétition, la reconduction du protocole à l'identique, interdit tout développement de récit dramatique. C'est juste une suite d'ouvertures sur des paysages.

MB : Avec un régime un peu différent quand même pour l'avant-dernière séquence, où des figures naïves, animalières, s'associent en une sorte de conte. Il y a un récit qui se construit, ou alors c'est une sorte de précipité de tous les récits de conte possibles.

LT : ... Oui, et c'est encore différent pour la dernière séquence des cavaliers. Dans cette cavalcade régressive, il y a une direction et un récit linéaire. Pour la première fois dans la pièce on n'entre pas dans l'action par son milieu. Il y a un début, un développement et une résolution. Cette séquence est pour moi une des plus réjouissantes : elle consiste à vicier le système. Avec ce découpage en séquences, on avait organisé tout un système sériel et récursif. Or, je me méfie toujours des logiques compositionnelles : si elle sont trop visibles, elles n'inquiètent plus le regard. Au bout de la troisième ou quatrième récurrence, si on n'introduit pas un virus, le public pense qu'il a compris et ne fait plus qu'assister à la pièce. *Love* est un programme qui secrète son propre dérèglement. J'ai biaisé avec la règle, j'ai ajouté ou retranché une information à chaque séquence, de sorte que la composition ne puisse pas se reposer sur sa seule logique d'intelligence.



LOVE, Loïc Touzé et Latifa Laâbissi, 2003

MB : Est-ce que c'est aussi une manière de travailler sur la fabrique du regard, ses formations ou ses conformations, ses attentes ?

LT : Au milieu des années 90 avec l'artiste visuel Francisco Ruiz de Infante on a fait toutes sortes de tentatives pour éclater les coordonnées de l'espace chorégraphique, et les conditions de regard qui lui sont liées. Nous avons fui la scène, et sa frontalité supposée, pour inventer des dispositifs performatifs contraignants pour le public. Le spectateur était invité à s'allonger dans des lits pendant que nous dansions au-dessus de lui, à déambuler dans une friche industrielle à 5 heures du matin après une traversée en bateau de la Ria de Bilbao, à se perdre dans le dédale d'un centre d'art aménagé pour l'occasion, etc. Mais notre constat était toujours le même : quelle que soit la configuration spatiale et notre volonté de modifier sa perception, le spectateur reconduisait un rapport culturel à l'œuvre regardée, une distance.

J'ai alors compris que la seule chose qui puisse changer la position du spectateur, c'est la nature de ce qui lui est présenté. Je ne voulais plus d'une attitude qui consiste à méduser le spectateur, je ne voulais plus que la danse soit reçue comme la démonstration d'une compétence d'exception, qui le tienne à distance. Je suis beaucoup plus intéressé par le fait de voir quelqu'un faire du mieux possible quelque chose qu'il ne sait pas faire, parce qu'alors, en le regardant faire, j'accompagne son désir, je vois l'imaginaire qu'il convoque pour appréhender ce qui est une invention pour lui. *Morceau* joue avec ça : une à quatre personnes viennent au centre du plateau, font une action brève, simple, et sortent. On comprend tout de suite de quoi il s'agit. Le regard du spectateur n'est donc pas tenu par l'inquiétude de savoir ce qui est en train de se passer. Les matériaux présentés sont

pauvres, l'action proposée est si faible que c'est au spectateur de produire ou de compléter l'événement dans le réglage de son regard. Devant un matériau faible ou mineur, tu peux dire « c'est nul » et le refuser, ou bien au contraire lui accorder une attention très spéciale, inédite.

MB : Cela me fait penser à cette nouvelle de Kafka, *Joséphine la cantatrice*, dans laquelle il imagine que quelqu'un aurait un jour l'audace de monter sur un plateau de théâtre, devant un public, pour y casser des noix. Et le public réaliserait alors que ce geste est de l'art, et ceci d'autant plus que cet artiste casserait les noix avec juste un peu moins de dextérité que la moyenne des gens. J'ai toujours vu ce texte comme un manifeste de l'art performatif. Ou du moins comme une contribution à une théorie de l'attention.

LT : Ça aurait pu être notre programme ! *Morceau* s'est construit sur les ruines de nos expérimentations. Conçu comme une suite pour matériaux faibles. Dans ce que nous trouvons lors de nos recherches, nous avons chaque fois privilégié ce qui nous semblait le moins valide, le moins beau, le moins présentable et on s'est mis à composer avec ces rebus. Toutes les tentatives que l'on refoule habituellement devenaient notre trésor de guerre. On a pris grand soin de ces « bas morceaux », on a pratiqué et cultivé ce goût du mineur.

Il y avait par exemple la séquence « Forest », où on a tous la même perruque. C'est une variation de visages tantôt romantiques tantôt grimaçants, sur une musique de Bernard Hermann, une pantomime assumée. C'était délicieux de mettre du récit dans les visages, très peu de corps, tout dans les yeux, dans la bouche, dans les glissements de figures, de la stupeur à la colère, de la colère à la joie, de la joie à la tristesse. Un petit festival d'expressivité, et toute la figure est bouleversée. On tournait à peine les yeux, un regard partait en oblique, et le public nous suivait totalement dans nos micro-récits. Le gros plan est un privilège du cinéma. Il y a des films où les gros plans, les visages et leurs infimes modifications, sont de vraies surfaces de récit : le *Jeanne d'Arc* de Dreyer, ou les films de Bresson. La danse que j'avais vécu à l'Opéra de Paris n'était que du paysage. Or, Avec *Morceau*, je commençais à vouloir que les yeux et les mains soient visibles, jouent comme des accès à l'imaginaire du danseur.

Quand on voit l'interprète au travail de sa danse, quand on regarde de près la mécanique de son geste, on voit immédiatement quel imaginaire en est la source : dans son pré-geste, il y a un renseignement profond sur la façon dont le corps pense et s'organise, en amont des effets d'éducation. Ce sont les mythologies intimes du danseur qui se donnent à voir dans un balayage de l'œil, un pli de la bouche, une mâchoire serrée ou relâchée, dans la manière dont il écoute, dont il respire. Tout à coup, on comprend tout, le geste qui suit n'est plus le même dès lors qu'on a eu accès à l'expression presque involontaire de cet imaginaire. Il faut voir ça de près.

MB : Tu as une approche du gros plan comparable à celle de Deleuze, qui pose l'équation gros plan = visage = image-affection. Le gros plan est en effet lié au visage, d'abord parce que pour voir en gros plan, il faut littéralement approcher le visage. Le gros plan, c'est une approche de l'oeil jusqu'à ce que la joue devienne un grain, du sable, un paysage, c'est une mise à l'échelle de notre propre corps. Ensuite le visage est une surface d'inscription pour des micro-mouvements qui sont autant d'affections. Il y a les micro-mouvements du visage qui se donnent comme des signes intelligibles, du genre « j'ai peur », « pardonne-moi », « je t'aime », et il y en a d'autres qui sont plus indécidables : Deleuze

parle de « signes de subjectivation », c'est à dire des traits d'expression en excès sur la signification, des « patois de volupté, de physique et de sémiotique en morceaux ».

Et je trouve que cela s'apparente à ce que tu décris du pré-geste du danseur, cette expression dérobée de son imaginaire, qu'il s'agit de voir de près. Comme tu le dis, on peut tout comprendre à partir d'un pré-geste. C'est aussi cela, l'effet du gros plan au cinéma : je regarde le personnage pendant que lui-même est en train de regarder quelque chose, et soudain, une inflexion de lèvres, un haussement de paupières : il vient de voir ou de comprendre quelque chose ! Il voit, il réalise, il comprend, il s'émeut... Et je comprends en même temps que lui. C'est la plus haute densité de présent que nous offre le cinéma : la participation à l'instant décisif de la compréhension, à l'instant du germe de l'émotion. Pour fonctionner comme image-affection, le gros plan de visage a besoin d'être raccordé à un plan de coupe, un contre-champ sur l'objet, la personne ou le lieu que le personnage est en train de regarder.

Or, s'il y a du gros plan en danse, il est sans bord, sans découpe spatiale, sans découpe temporelle, et sans hors-champ. C'est un relief local du corps ou du geste qui s'intensifie dans le regard. Le gros plan en danse existe bien, c'est une manière qu'a le corps de créer les conditions d'une focalisation. Alors que j'ai plutôt une formation et une culture picturale, c'est la danse qui m'a fait réaliser à quel point l'image n'est pas seulement une information visuelle, mais une formation de mon regard. L'image, ce n'est pas seulement une forme ou un signe, c'est avant tout une faculté et un exercice. *Love* est une pièce qui m'a offert une expérience très sensible de ce travail de l'oeil, dès la première séquence où les danseurs font ces agonies grotesques qu'ils finissent par geler dans une posture un peu idiote, à la fois compromettante et jubilatoire. *Ce freeze* est maintenu dans une durée manifestement trop longue, et tout le comique un peu régressif de l'image se décompose à vue, comme un sourire s'efface doucement d'un visage. Ce qui se passait alors pour moi, dans cette durée insistante, c'était une mue de l'image : depuis ce tableau un peu pop de zombies fossiles, se levait un vent d'inquiétude, un simulacre plus trouble, qui me montrait autre chose que ce que j'avais sous les yeux. L'image, ce n'était plus seulement le *gestus* un peu idiot des corps, mais c'était la métamorphose même de mon regard dans ce suspens. Et il n'est pas indifférent, du point de vue de l'image, que cette métamorphose soit suscitée à partir d'un geste aussi mal famé que celui du mime...

LT : Le mime, c'est *Morceau* qui nous l'a autorisé. Avec Latifa, on se disait en riant : « qu'est ce qu'il nous reste à faire avec la danse ? Tout a été fait. Il reste le mime, et ça, personne ne nous le prendra » (rires). Encore une fois, on assumait le pire, le rejet. Avec *Love*, la danse s'autorisait du retour de son refoulé, le mime !



LOVE, Loïc Touzé et Latifa Laâbissi, 2003. photo Jocelyn Cottencin

MB : Oui, on dirait que le mime embarrasse la danse comme un petit cousin infréquentable. C'est comme si le mime ramenait la danse à un impensé sur sa nature foncièrement mimétique. Du coup, il y a dans *Love* une chose qui a pu être perçue comme un affront régressif. Mais il y a des régressions profitables ! Et *Love* est non seulement une régression heureuse vers l'enfance de l'art, mais aussi vers l'enfance du corps, ce moment où on fabrique son rapport au monde et aux autres corps par le jeu de l'imitation, de la répétition, du comme si. Pour autant, on voit bien dès la première séquence des morts qu'il se passe tout autre chose qu'un simple jeu sur les joies de l'identification et de la connivence.

LT : Une des choses qui fait que *Love* est irréductible à un jeu pop, c'est qu'il y a une sophistication du travail du corps, une exigence redoutable pour l'interprète. Il y a une grande précision requise, dans une large gamme de nuances, entre investissement et désinvestissement, entre imaginaire sincère et artifice joué. *Love* fonctionne sur une dialectique « pour de vrai / pour de faux ». Ce battement-là, c'est le travail de l'interprète. Évidemment, tout est faux, mais l'imaginaire doit être résolument vrai.

Par exemple, la scène des lions suppose un profond travail de l'imaginaire, qui s'enclenche ainsi : les mains deviennent des pattes à l'instant où elles touchent le sol. La bouche se relâche et devient une gueule, les oreilles dominent les autres sens, les yeux perdent de la vision, la peau est aux aguets, elle prend en charge toute l'attention à la proximité des autres corps. On a travaillé à relâcher l'estomac, la mâchoire, à laisser tomber la gueule, à y ouvrir un trou qui traverse tout le système digestif jusqu'à l'anus. Ce qui domine dans cette corporéité de fauve, ce sont des choses comme la protection du ventre, une respiration légèrement saccadée, les yeux qui faiblissent.

MB : Tu décris de vraies méthodes d'incorporation, par lesquelles le travail de la danse porte l'image bien au delà d'une figuration des aspects, mais au niveau de toute une configuration organique et esthétique. A t'entendre, on aimerait réhabiliter le terme d'image dans le lexique chorégraphique pour y désigner tout ce qui est susceptible d'imprimer ou d'impressionner le corps.

LT : Dans la phase préparatoire à *Love*, on a beaucoup pratiqué un exercice dont on n'a rien gardé de visible ensuite dans la pièce, mais qui est exemplaire de mon travail sur les figures. Je proposais aux danseurs d'écrire sur une feuille cinq figures constituant de leur imaginaire : il peut s'agir d'un cheval qu'on a vu courir dans une prairie quand on était enfant, ou d'une scène de cinéma, Cary Grant ou Humphrey Bogart, ou bien une figure tutélaire familiale, ou un paysage... enfin une suite de figures imprimées dans l'imaginaire la trace d'un événement, une survivance, un fantôme.

Comment ça se passe ? Il s'agit d'abord d'identifier une figure, de la nommer, de comprendre où elle est logée dans le corps, quelle relation on entretient avec elle, et quel est le mouvement de cette relation. Puis on ajoute une seconde figure, on les fait cohabiter, jouer ensemble, elles circulent dans le corps en s'altérant l'une l'autre, ou en circulant de l'une à l'autre. Puis on en ajoute une troisième. C'est le début d'un montage, c'est rythmique, il y a du glissement d'une figure à l'autre, elles s'additionnent, se multiplient, se soustraient, se divisent entre elles. Le danseur jongle, la danse est là, dans ce jonglage entre la sensation, la mémoire, la physicalité, les idées. Le danseur devient une sculpture mobile, il s'hybride, il bourgeonne. C'est un bouquet. Cet exercice a été un entraînement de fond pendant la création de *Love*, et j'ai pensé pendant un moment que la pièce pourrait en être le produit visible. Mais finalement, on en a plutôt tiré une méthode de jeu, une mécanique pour être vélocité avec le battement des images, le rythme de leurs apparitions/disparitions ...

MB : Ce que tu décris ressemble beaucoup à la manière très montée dont tu dances dans *Elucidation*... Cette danse qui fait surgir des figures fugaces, mais sans jamais les inscrire dans une logique métaphorique ou de narration. On dirait des captures sur des flux de mémoire et de culture, toute une matière première de la condition mimétique du corps. C'est prendre le parti de la métamorphose plutôt que de la métaphore, et je trouve que c'est une voie pleine de promesses aujourd'hui, quand il s'agit de sortir de la double impasse du refus de danser d'une part, et de la naïveté métaphorique de l'autre.

LT : Oui, *Elucidation*, c'est vraiment un cinéma ambulante. Le magasin des incorporations, la sédimentation des figures le long d'une vie impressionnée par les images. Et pas seulement les images de cinéma, mais aussi les images des autres, des parents, de la famille, des amis, des inconnus, les figures héroïques, les empreintes en nous du corps des autres. *Elucidation*, c'est d'abord une confrontation à la musique. C'est un duo avec le saxophoniste Claude Delangle qui interprète deux Sequenzas de Luciano Berio. La musique me tend un certain nombre de pièges que j'essaie d'éviter. Je ne convertis pas la mélodie musicale en images, mais j'essaie de créer une rythmicité d'images dans le corps, et c'est mon instrument pour jouer musicalement avec Claude Delangle. Nos deux mélodies doivent jouer ensemble, se frapper l'une l'autre, je ne dois pas laisser la musique diriger la danse.

Mais pour en revenir au travail des images, quand je danse *Élucidation*, je me dis avant d'entrer sur le plateau : « mon corps est en papier ». C'est du papier qui peut s'imprimer,

noircir, s'effeuiller : il y a un toréador, il y a mon père, il y a Mark Tompkins, Kasuo Ohno et La Argentina, un escrimeur, un pêcheur, un boxeur, un golfeur, Tati, un dandy... je déroule les images qui me constituent. Et il ne s'agit pas seulement d'une circulation de ces figures dans le corps, mais d'un certain rapport de jeu imaginaire avec celles-ci, une manière de me dire « celle-là je vais la déchirer, celle-ci la plier, cette autre la froisser... et la rendre transparente, la crever... ». J'entends le public regarder, je les entends voir des choses que je ne soupçonne même pas, et je joue avec les hypothèses d'images qu'ils me renvoient. Le jeu commence à partir du moment où les autres commencent à voir. Et surtout, j'essaie de ne jamais retenir ces images, je me méfie de ce que l'imaginaire peut « agripper ». Il faut « relâcher les images », les laisser fuir du corps. C'est un striptease sans déshabillage, sans tomber la veste. J'ai un costume rose, j'ai une bague rose et brillante, c'est une image délibérément iconique, qui impose au corps une certaine tenue, et au regard une focalisation, un certain type de capture. Ce costume, je le considère comme l'environnement de la danse, c'est une manière d'être en même temps le corps et son décor.

MB : Je voudrais revenir à la condition très particulière de l'image dans *Love*. Je veux parler non pas du répertoire des *gestus* mimés, mais de cette virtualité imaginaire que la pièce, et les interprètes, ont distillé en moi quand je l'ai vu. L'option scénographique, d'abord, fonctionnait à mes yeux comme une sorte d'incubateur d'images. Le praticable s'apparentait pour moi à un cyclo de studio de télévision, avec sa couleur bleue typique de la couleur d'incrustation : avec cette technique, tu remplaces toutes les zones de cette couleur par n'importe quel autre fond d'image. Sur le praticable de *Love*, à chaque instant les danseurs étaient donc potentiellement ailleurs, dans un paysage, une peinture, un désert, une grande ville. Et ce n'est pas que je fantasmais ces paysages d'arrière-plan, je n'avais pas de visions hallucinées, mais il me suffisait de savoir leur virtualité à l'oeuvre pour que les corps soient nimbés d'une nuée d'images, comme environnés d'images diaphanes. Leur habits de la même couleur bleue rendaient leurs corps également susceptibles de ces mêmes effets d'évidemment et d'incrustation.

Dans *Love*, les corps ne produisent aucune illusion ou image éblouissante, mais semblent plutôt chargés d'un « grain » d'image. Ils font signe de leur appropriation d'une image. Et plus c'est petit, mieux ça marche. C'est la force de la métonymie. Quand Maud Le Pladec court sur place en nous tournant le dos, et qu'elle a ce demi-tour de tête vers nous, il y a un rire dans la salle. Que s'est-il passé ? Un gros plan : Maud a juste tourné la tête et a écarquillé les yeux. Elle se retourne, accélère la cadence, plan large, la voilà poursuivie. Elle a fait mine d'avoir vu un poursuivant, et nous faisons mine de la voir poursuivie. Ce qui compte ici, c'est que tous ensemble nous faisons mine de voir la même chose. Chacun dira qu'il a vu un plan de poursuite de cinéma, avec travelling avant, façon *Mort aux trousses* ou film de Manga, mais ce qu'on aura vu, en vérité, c'est juste Maud qui faisait un clin d'œil à notre imaginaire. C'est aux antipodes d'une manoeuvre d'éblouissement qui consisterait à nous en mettre plein la vue, c'est plutôt une proposition d'élucidation de l'activité de notre regard. Et chaque séquence fonctionne comme ça, comme nouvelle puissance de produire de l'image, j'utilise sciemment l'article partitif : on ne voit pas des images dans le bleu de *Love*, mais *de* l'image.

LT : De *Morceau* à *La Chance*, tout mon travail consiste à exposer le corps en mouvement, pour donner à voir la fabrique de la danse. C'est pour cela, qu'en termes de

scénographie, je n'ai pas besoin de décor, mais d'un écran, d'un espace d'exposition. La collaboration avec l'artiste visuel Jocelyn Cottencin a été très importante dans la réalisation de *Love, 9* et *La chance* : il m'a aidé à comprendre que la scénographie pouvait apporter non pas une image ajoutée à la danse, mais un contexte pour le travail du regard. Nous partageons un goût pour une certaine forme de primitivité, à la fois du dispositif et du rapport au jeu, qui me renvoie directement aux débuts du cinéma : un plan fixe et le danseur en pied dans le cadre, une extrême simplicité de récit et de situation. J'aime cette primitivité qui était celle du cinéma en 1895, les dispositifs de Marey pour la capture du mouvement, cette manière d'isoler le geste sur un fond neutre, de l'abstraire de tout contexte pour en voir la courbe, en surprendre les états invisibles à l'œil nu.

Je voulais retrouver un tel dispositif d'observation, quasi-scientifique, dans *Love* : six personnes en train de faire la même chose sur un plateau, qu'est ce qui se passe ? Le cinéma a donné au XXème siècle une nouvelle machine à projeter les corps dans le mouvement et dans l'image. Or, à la fin de ce même siècle, on avait bloqué quelque chose dans la danse, le mouvement ne circulait plus dans les corps. Pour moi, c'est le cinéma, avec ses puissances pour le mouvement et pour le temps, qui est venu m'informer de la possibilité d'une danse à venir : il fallait recommencer à regarder le corps. Cela supposait de devenir nous-même un paysage, une caméra, un rythme, un scénario, une dramaturgie, un acteur, d'avoir un cinéma ambulante dans le corps. Et d'une certaine manière, avec *La Chance*, on a vraiment trouvé cette danse, sur la base d'une plus grande confiance encore dans le cinéma du corps. Avec *Love*, on en était encore à l'exercice, à l'étude. Avec *La chance*, on y est.



La Chance, Loïc Touzé, 2011. photo Martin Argyroglo

MB : Pour moi, si *Love* est l'écran de cinéma, *La chance* est le projecteur. Mais un projecteur dirigeant sa lumière et ses figures vers le public. La perspective accentuée de la scénographie, c'est très concrètement un cône de lumière noire. Dans la lucarne du fond, c'est le défilement de la pellicule, c'est à dire le magasin de toutes les images possibles. Et au devant, c'est la projection des figures, avec ces corps qui sortent de l'obscurité, comme des spectres qui reviennent, pour qu'une danse apparaisse, leur apparaisse quand ils ferment les yeux, m'apparaisse quand je les regarde voir. Quand les danseurs descendent cette longue pente vers nous, depuis l'obscurité vers la lumière, on a la sensation qu'ils viennent nous apporter quelque chose, qu'ils sont comme les émissaires d'un outre-monde. Et je pensais souvent à des chamans, des sorciers : quand ils ferment les yeux, on voit qu'ils ont une vision. Leurs danses deviennent dès lors des battements infra-minces entre la danse qu'ils voient et la danse qu'ils font, entre la danse qu'ils font et la danse que je vois. Le cinéma a d'abord été un rituel de résurrection des corps, dans sa liturgie d'ombre et de lumière. Les corps vivants se laissaient fixer sur la pellicule, un corps filmé devenait aussitôt un revenant en puissance. *La chance* fabrique un dispositif comparable dans sa foi primitive : une projection de figures revenantes.

LT : Avec *Love*, les figures sont des figures de surface, la scénographie un support où celles-ci rebondissent vers le public. Toute la mécanique de la pièce est un jeu, une sorte de badminton élégant. A l'inverse, *La Chance* est une pièce toute en profondeur, je la conçois même comme un trou de mémoire. C'est donc un tout autre enjeu pour les interprètes, qui consiste à trouver leurs danses en deça ou au delà des mécanismes critiques qui ont pu se sédimenter dans leurs constructions de danseurs. En cela l'hypnose, pratiquée comme une forme de transe occidentale, nous a aidé à nous réconcilier avec certains états de corps. Tout l'inverse de *Love*, où les interprètes exécutent avec dextérité et finesse, mais sans jamais s'engager émotionnellement. C'est sans doute sur cet aspect-là que *Love* et *La Chance* se tournent le dos, constituant les deux faces d'une même pièce.