

CN D

SOUS LE REGARD [ESSAI SUR LE

DÉSIR DE SCÈNE – QUELQUES

NOTES EN COURS DE TRAVAIL]

Olivier Normand

Aide à la recherche et au patrimoine
en danse 2016 – synthèse jan.2018

RÉSUMÉ DU PROJET

« **Sous le regard [essai sur le désir de scène - quelques notes en cours de travail]** », par **Olivier Normand**

[recherche fondamentale sur le corps et le mouvement]

Il y a onze ans, alors étudiant à l'École normale supérieure, je réalise un mémoire de maîtrise : « L'hypothèse d'un partenaire absent dans quelques solos de danse contemporaine ». L'année suivante, je prends congé de l'ENS : je veux devenir danseur. Je suis admis à la formation ex.e.r.ce du Centre chorégraphique national de Montpellier. S'ensuivent une série d'engagements professionnels, le début d'une carrière dont j'ai fêté l'année dernière les dix ans. Pendant quelque temps, j'arrive alors à mener conjointement la recherche et la danse ; un pied au plateau, l'autre à la page. Dans la foulée de mon travail comme interprète pour Dominique Brun autour du *Sacre du printemps* de Nijinski, j'écris un mémoire de master 2 à l'université Paris 8 sous la direction d'Isabelle Launay : « Le saut de Nijinski. Essai d'élucidation ». En 2010, je formule un projet de thèse, « Histoire du saut », visant à établir une sorte d'archéologie critique des mutations de cette figure dans l'histoire de la danse. Mais assez rapidement, la pratique prend de l'ampleur et la recherche passe au second plan. Je n'aurais pas de temps de faire une thèse. Je continue pour autant à écrire, aux marges des créations auxquelles je participe comme interprète ou comme chorégraphe.

Le projet « Sous le regard » est issu du désir de réamorcer une dynamique de recherche, chevillée à mon expérience d'interprète. Que la pratique nourrisse la pensée. Que la pensée rétribue l'expérience.

La question qui m'occupe aujourd'hui, et qui a traversé de manière lancinante une décennie de travail dans le champ élargi de la danse

contemporaine est ce que j'appellerai le *désir de scène*. Au moment où je projette de reprendre l'écriture de recherche, je veux revenir à ce point de collapse dans mon parcours : celui où justement j'ai décidé d'arrêter la recherche pour me consacrer pleinement à la danse, à la scène. Pulsions de danse, désir de scène : sortir du champ du discours, du logos, pour entrer dans celui de l'art, de l'expérience sensible, de la praxis, et aller travailler « sous le regard ». Plus largement, au-delà du biographique, qu'est-ce qui fait la spécificité éminemment désirable du travail du danseur-interprète ? Pourquoi, malgré toutes les recommandations adverses, ne s'autorisant que de son seul désir, décide-t-on d'organiser sa vie autour de la scène ? Qu'est-ce qui motive ce désir de scène ? De quelles dispositions est-il le signe ? Quelles relations de travail configure-t-il ? De quelles expériences de création est-il la condition ?

Il s'agit d'interroger la condition de principe du travail de l'interprète qui est de vouloir se mettre en jeu *sous le regard*. Sous le regard de l'autre, du chorégraphe/metteur en scène, puis du public. Je réfléchis depuis le champ de la danse contemporaine, mais cette question sans doute serait valable pour le théâtre, l'opéra, la musique ; partout où il y a des *travailleurs de la scène*.

Au moment où je lâchais la recherche pour entrer dans la danse, où je décidai de sortir de l'ombre de la page pour entrer dans la lumière du plateau, j'aimais à citer Vito Acconci :

« *If I was using the page as a field for movements, there was no reason to limit that movement, there was no reason not to use a larger field (rather than move my hand over a page, I might as well be moving my body outside). In 1968 then, I was in this position: all my life I was accustomed to think of the page as my ground – now my ground had slipped out from under me (now I had forced my ground to slip out from under me).* »

« Puisque j'utilisais la page comme un champ pour le mouvement, il n'y avait aucune raison de limiter ce mouvement, il n'y avait aucune raison de ne pas mettre à profit un champ plus vaste (plutôt que de mouvoir ma main au-dessus d'une page je pourrais tout aussi bien mouvoir mon corps en dehors). En 1968 j'en étais là : toute ma vie je m'étais

habitué à penser la page comme mon sol – maintenant mon sol s'était dérobé sous mes pieds (maintenant j'avais forcé mon sol à se dérober sous mes pieds). »

(Vito Acconci : *Notes on work*)

De quelle émancipation ce franchissement est-il le pari ? À quelles conditions ? Se paie-t-elle d'une aliénation paradoxale au regard de l'autre ?

Je me suis mis au travail il y a un an et demi, grâce à l'aide à la recherche et au patrimoine en danse. Grâce aussi à des résidences et bourses d'écriture du Centre chorégraphique national de Caen et de l'Abbaye de Royaumont où j'ai pu suivre les ateliers de Jean-Christophe Paré, qui ont nourri cette réflexion. La présente note de synthèse est donc un document de travail, une indication de l'état de réflexions menées à la périphérie de ma pratique continue de danseur, dans les interstices de mon temps d'embauche, pendant un an et demi.

La finalité de cette recherche sera la publication d'un essai. Ou pour le dire autrement, une « tentative théorique à la première personne ». Il s'agit de parier que mon expérience singulière, augmentée de celles des camarades danseurs que j'ai interrogés, peut fournir de la matière à une réflexion sur le travail de l'interprète. Réflexion située, partielle, pour autant valide. « Mieux valent les leurre de la subjectivité que les impostures de l'objectivité », disait Barthes dans son cours sur « La préparation du roman ». Il ne s'agit donc pas de faire une théorie de l'interprète qui vaudrait universellement mais d'écrire depuis un point de vue d'artiste, de l'intérieur du métier, à partir de la traversée singulière d'un champ (la danse contemporaine en France aujourd'hui) et à la faveur de rencontres (avec d'autres chorégraphes et interprètes). Assumant pleinement le principe d'incertitude de l'essai comme genre littéraire, le texte sera composite : récits, souvenirs, fragments théoriques, digressions psychanalytiques, tentatives d'élaborations formelles. Il sera aussi, pour reprendre la belle formule d'Aragon, « une quête à tâtons de moi-même » en même temps qu'une enquête sur *le désir de scène*.

Ce projet d'écriture trouve aussi sa source dans une insatisfaction quant à la manière dont le métier de danseur est pensé, et le constat d'une discordance entre l'expérience que j'ai du métier, que je partage avec nombre de mes collègues, et les représentations habituelles qu'on en donne. Le constat aussi que dans leur écrasante majorité, les actes de création, dans leurs modalités et dans leurs enjeux, sont pensés du point de vue du chorégraphe, de l'auteur. Et que corrélativement, ladite autorité du chorégraphe relègue souvent l'interprète, dans l'imaginaire commun comme dans bien des discours, à une place très ancillaire ou à une fonction artistique de second ordre.

Il s'agit donc aussi, en pensant la création du point de vue de l'interprète, à travers le prisme de son propre désir, de créer des outils conceptuels qui répondent à un contexte artistique précis marqué par des mutations esthétiques mais aussi méthodologiques où les relations de travail et leurs finalités sont reconfigurées. Pour le dire en peu de mots je réfléchirai à partir d'un régime « post-bauschien » du métier de l'interprète où il est entendu que celui-ci participe pleinement DE la pièce et y invente inlassablement, au même titre que n'importe quel artiste, les formes singulières de sa subjectivité.

Sous le regard : telle est la condition cruciale du métier de l'interprète, la coordonnée fondamentale de son travail. C'est dire d'emblée que sa créativité se met en jeu dans un rapport à l'autre, que les formes qu'il invente sont saisies dans des processus dialectiques complexes : demande et réponse, affirmation identitaire et conversions esthétiques.

Il y a nécessairement pour l'interprète une dimension d'adresse engageant de l'imaginaire. J'adresse ce que je fais au chorégraphe, mais qu'est-ce que je suppose de son regard qui va me permettre de fabriquer telle ou telle chose ? J'adresse mon interprétation au public, mais qu'est-ce que je suppose de ce regard multiple et anonyme qui va déterminer mon confort ou ma vitalité lors de cette représentation singulière ? L'écrivain, le peintre, le sculpteur ou le compositeur postulent évidemment aussi un point d'adresse, un destinataire à

leur travail, mais à la différence du danseur-interprète, cet horizon d'attente-là n'est pas à chaque phase du processus de création incarné par un autre qui en détermine les directions. Le travail de l'interprète, sa vitalité et son mystère, sont arrimés au regard d'un autre, dans la vision duquel ils s'inscrivent. Ce postulat de base n'est pas sans présenter un certain nombre de traits problématiques, qu'il s'agit de démêler.

Qu'est-ce donc que faire acte de création pour un interprète, sachant qu'il est pris dans les coordonnées d'une œuvre qu'il ne signe pas, dont il n'a pas la responsabilité auctoriale ? Créer au nom d'un autre, qu'est-ce à dire ? Est-ce qu'un interprète fait œuvre ? Cette œuvre est-elle la trace transversale de ses interventions dans toutes les pièces auxquelles il a participé ? Serait-elle cette partition personnelle, augmentée d'une collaboration à l'autre, avec ses détours, ses sommets et ses déconvenues, ses moments de grâce, ses plateaux de routine, ses trouvailles et ses égarements ? Autrement dit : l'œuvre d'un interprète est-elle sa carrière ? Et : peut-on à la lecture de ces traces discrètes, mettre en lumière les linéaments archaïques de ce désir de scène ; de ce qui, de pièce en pièce, à la faveur des regards portés et à l'insu de l'interprète même, a travaillé à se dire ?

Il s'agira aussi de questionner les dynamiques à l'œuvre dans les situations de regard propres au travail de l'interprète. Quel type de regard déterminent quels états ? Quelles conditions de travail ? Quelles expériences de création ? Est-ce que le regard n'est pas aussi un objet imaginaire, engageant des transferts de nature variable ? Qu'est-ce que je projette, imagine, fantasme du regard porté sur moi ? Autrement dit, qu'est-ce qui se trame *sous* le regard ? Qu'est-ce qui circule, se monnaie ou se convertit en quantités psychiques, affectives ou érotiques dans l'acte de se mettre en jeu sous le regard d'un chorégraphe/metteur en scène ? Puis sous le regard d'un public obscur, abstrait, bruissant et relativement anonyme ?

Je réfléchirai plus précisément aux dynamiques de regard et d'adresse dans la relation entre l'interprète et le chorégraphe, en avançant la notion de *contrat de regard*. L'idée qu'un certain nombre de clauses tacites, symboliques, régulent le travail de l'interprète avec le chorégraphe et déterminent l'ampleur et les dynamiques de la création. Entre subjectivation et assujettissement, mise en puissance et aliénation, catalyse et résistance, contrôle et confiance. À quelles conditions cette relation est-elle fructueuse ? Y a-t-il des critères objectifs au bonheur scénique ?

Le *désir de scène* de l'interprète, nécessairement chevillé au regard de l'autre (et de ses demandes latentes) fait le pari de l'invention d'un sujet. Sujet paradoxal puisqu'il s'inscrit à l'horizon de l'altérité. Altérité du chorégraphe, mais aussi altérités insoupçonnées de l'interprète lui-même que le travail de création, à la faveur du regard et des imaginaires déployés, peut faire advenir. On avancera vers l'idée que le désir de scène de l'interprète met en jeu une tentative de se dissembler, de s'inventer comme sujet amplifié, multiplié, altéré. Et que c'est peut-être bien à l'endroit de cette plasticité que se jouent, en partie, les inventions d'inconnus au cœur des actes de création en danse contemporaine.

PLACES ET FONCTIONS : LA TOPOLOGIE DU REGARD

Le rapport de l'interprète au chorégraphe est en premier lieu déterminé par une situation de regard qui leur attribue des places relatives. On l'a dit, on le répète au risque de la redondance : l'interprète est sous le regard du chorégraphe, ou bien encore il fait des choses *pour* le regard du chorégraphe. Il y a une topologie du regard qui induit une distribution des fonctions qu'on pourrait décliner ainsi :

L'action versus l'analyse, la matière versus la composition, le micro versus le macro. Le dedans (ou le dessus - du plateau) versus le dehors (ou le devant - de la scène). Celui qui demande versus celui qui répond. Celui qui hasarde

versus celui qui formule. Et incidemment, la plupart du temps, mais de manière significative : celui qui paie versus celui qui est payé. On constate que dans certains cas les fonctions sont réversibles. Aussi : lequel hasarde, lequel formule ?

Cette topologie du regard induit un partage des fonctions et des responsabilités ainsi que des opérations de relais et de délégation, d'incarnation, de traduction, de conversions. Plus largement : un partage des responsabilités dans le processus de signification.

De manière générale et par voie de simplification pour amorcer la réflexion, on pourrait dire que l'interprète délègue au chorégraphe la fonction du dehors, et que le chorégraphe confie à l'interprète la responsabilité du dedans. À l'un échoit la constitution des matériaux à une échelle micro, à l'autre les procédures d'appel de cette matière et l'écriture à un niveau « macro ».

L'interprète est responsable de sa partition, de son geste, même s'ils s'inscrivent dans un objet global, une partition plus complexe, un feuilleté ou un *dispositif de signification* dont il n'est pas l'auteur. Il se prête à la production d'une matière qui peut lui être très intime, mais qui est chevillée à la demande, et au projet de l'autre, qui est détournée, infléchie, modelée, colorée par celui-ci.

Ce partage des responsabilités est au cœur du pacte relationnel et peut favoriser une mise en puissance respective. En étant (fut-ce partiellement ou temporairement) dégagé de la question de la signification globale de ce qui se joue, l'interprète a le loisir de s'immerger dans la matière ou, autrement dit, le signifiant. Il est débarrassé de la « sémiose » pour reprendre ce terme de linguistique employé par Jean-Christophe Paré, c'est-à-dire du travail continu de production de sens. Il y a là manière d'ingénuité. On repense à ce que dit Raymund Hoghe au sujet des danseurs de Pina Bausch : « *what was so great about them is that they did not think* ». Proposition apparemment choquante,

qui pourrait renvoyer aux clichés du danseur abruti mais qu'on peut entendre à mon sens différemment. Le danseur, au moment du studio ou du plateau, est occupé ailleurs. Ce qui ne veut pas dire que c'est un imbécile ou qu'il n'élabore pas de réflexion quant à ce qu'il est en train de faire ou quant aux formes dramaturgiques auxquelles il participe. Loin de là. Simplement, dans le moment de la scène (y compris celle du studio), il est débarrassé de la nécessité de devoir faire et analyser *dans le même temps*. Il fait signe mais ça n'est pas lui qui signe. Il peut donc concentrer son énergie et son savoir-faire à l'invention d'une matière peut-être inédite, imprévisible, pas encore saisie ou aplatie par des tentatives de signification. On ne sait pas ce que ça veut dire. À charge alors du chorégraphe *d'interpréter* les matériaux fabriqués par le danseur, à l'horizon du projet de la pièce. Curieusement ici, par voie de polysémie du terme « interpréter », les fonctions s'inversent en chiasme. Le danseur est auteur d'un matériau que le chorégraphe interprète.

On a là, je crois, une des explications de ce désir de scène de l'interprète, un des traits constitutifs de sa liberté. Pouvoir travailler par ce principe de délégation, de mise à distance de la signification au plus près des sources vives de l'agir. Ça n'est pas un défaut, c'est un luxe. Pour autant, quoique n'étant pas responsable de l'argument dramaturgique de la pièce, il peut évidemment participer activement à son élaboration, ou bien le contester, le questionner, voire dans certains cas le contrarier.

Sa place au plateau l'engage donc à un endroit de responsabilité très paradoxale. Il est à la fois dédouané du discours de la pièce, et en même temps totalement responsable de ses formes : c'est lui qui « porte » le spectacle. Il y a ce qu'on pourrait appeler en linguistique une « hétérogénéité énonciative » : le locuteur n'est pas l'énonciateur. Et cette ambiguïté fait toujours peser sur l'interprète le soupçon qu'il n'est qu'un exécutant, qu'il ne fait qu'accomplir ce que le chorégraphe lui demande. Toujours reviennent les images du chorégraphe démiurge dont les danseurs ne sont que les agents, les marionnettes ventriloques, les organes ou les instruments dociles, à l'instar du

corps-pinceau de ces femmes dont Yves Klein se servait pour dessiner, au bleu, sur de grandes toiles blanches.

L'enjeu du travail même de l'interprétation serait peut-être de trouver les ressources pour affirmer au contraire une place de « sujet » : fut-ce dans des partitions extrêmement contraintes, et a fortiori dans des processus où il a plus manifestement à mettre en jeu un matériau singulier.

Il y a, semble-t-il, plusieurs cas où cette « ambiguïté énonciative » peut pervertir la relation de travail et créer tensions, malaises ou frustrations. Ces exemples (mais sans doute on pourrait en trouver d'autres) tiennent au non-respect des places et fonctions dévolues à chacun par la topologie du regard :

- si le chorégraphe n'assume pas son geste d'écriture, de macro-composition, et demande à l'interprète d'y suppléer. Celui-ci peut alors avoir l'impression qu'il a fait le travail de l'auteur à sa place, en devant assumer des actes dont il ne veut *répondre*. À l'inverse si le geste de l'auteur est clair, on peut en toute tranquillité, pour autant qu'on arrive à y inventer un « projet d'interprète », participer à une pièce que pour autant on ne voudrait pas signer ;
- si dans la dialectique de la demande et de la réponse qui mène à la fabrication des matériaux de la pièce, la matière proposée par l'interprète est insuffisamment modifiée, colorée ou modelée par son inscription dans le projet. L'interprète peut alors avoir la sensation d'être dépossédé de son autorité sur un objet (son geste) qui lui appartient en droit ;
- si le chorégraphe prétend travailler « à la place » de l'interprète, ne lui laissant pas l'autonomie de décider comment investir la partition de manière à s'y subjectiver. On pense notamment à certains chorégraphes qui « montrent » comment faire et demandent aux interprètes de copier leur manière.

S'il fallait, pour considérer les choses sous un angle plus positif, déterminer quelques conditions objectives pour que l'interprète soit heureusement au

travail on pourrait peut-être avancer celles-ci :

- que les places soient distinctes et solidement occupées. En d'autres termes, que l'interprète ait confiance dans la capacité du chorégraphe à tenir, affirmer et assumer son projet, son jet d'écriture. Qu'il ait la garantie en retour que le chorégraphe lui laissera occuper sa place au plateau. Que le chorégraphe ouvre à l'interprète, au sens fort, *un espace d'autorisation* ;
- que l'objet de la pièce ne soit pas identifié ou fondu dans le désir du chorégraphe de manière à ce que l'interprète puisse former pour lui-même un projet, un désir, un fantasme de transformation, qui soit un peu dégagé de la quête hystérique d'adhérer au désir de l'autre ;
- que l'interprète ait de la part du chorégraphe les gages de la bienveillance et de la confiance lui garantissant qu'il peut se lancer à la découverte de formes inconnues.

Ces critères (non exhaustifs) me semblent pouvoir déterminer un espace « *safe* » comme on dit dans les milieux militants, ou espace « d'autorisation » qui permet à l'interprète de se laisser déborder par le signifiant (ce qui se produit) et de mettre à jour, pour lui-même, les linéaments d'un projet de scène.

À L'HORIZON DE L'AUTRE

En amont ou à l'amorce de toute nouvelle création, l'interprète doit déterminer un espace où travailler, c'est-à-dire, dégager pour lui-même l'horizon de la demande du chorégraphe.

Même dans des travaux très expérimentaux, on suppose toujours un certain nombre de formes à la pièce à venir qui vont déterminer des méthodologies de travail et un champ d'activité pour l'interprète. (Être expérimental n'est paradoxalement pas le moins prescriptif des parti pris de travail). Il y a un point

de fuite esthétique, déterminé par l'appartenance à une époque, un milieu donné, une aire géographique, une « famille » artistique. Tout cela forme un substrat culturel fait de références communes (faisant modèle ou repoussoir) qui déterminent des principes de travail et des interdits, souvent ceux du mauvais goût : « ah non, on ne peut pas faire ça... »

L'interprète doit décoder l'horizon esthétique du projet : l'œuvre qu'il s'agit à la fois de rejoindre, de compléter, de dérouter au besoin. Qu'est ce qui est attendu de moi dans ce travail-là ? À quelle place me veut-on ? Parfois le contrat est oblique et ne dit pas, ou ne sait pas ce qu'il veut. Dans certaines créations, c'est clair d'emblée qu'il s'agit d'incorporer une partition et que les interprètes auront peu d'implication dramaturgique dans l'élaboration des formes globales de la pièce. Dans d'autres, il est entendu que l'interprète va être engagé à produire du matériau intime, ou à être en discussion étroite quant à la forme du spectacle. Mais parfois c'est plus complexe. On peut avoir l'impression d'être dans un cadre très restreint, alors que le nerf du travail va résider précisément dans la capacité de l'interprète à déborder le cadre, à le mettre en crise. À l'inverse, un parti pris de travail apparemment collaboratif du travail pourra être démenti par les dynamiques de studio plus autoritaires.

Mais par-delà ces premières clauses tacites du travail à décoder par l'interprète, réside une autre dimension implicite qui met en jeu la nature même du regard porté. Qu'est-ce que je suppose du regard porté sur moi, qui va me permettre de faire telle ou telle chose, d'oser, de m'agrandir, de me dépasser, de me dissembler ?

PERFORMATIVITÉ DU REGARD – IMAGINAIRE ET TRANSFERTS

Quelle sympathie ou quelle parenté d'histoires je me suppose avec celui qui me regarde ? Qu'est-ce que je fantasme de son désir, de ses intentions ? Comment est-ce que je me sens plus ou moins autorisé par ce regard ? Quel

espace de travail est ce que ce regard m'ouvre ? De manière ambiguë, pourtant cruciale, mon imaginaire du regard de l'autre détermine des champs d'expérience variables. Sans doute il y a là du transfert, y compris sous ses formes pauvres, malheureuses ou résistantes : *Je n'ai pas envie d'occuper cette place à laquelle j'ai l'impression que tu veux me « réduire ».*

On avance ici que le regard n'est jamais neutre, qu'il n'y a pas de degré zéro du regard pour l'interprète parce qu'il implique toujours un imaginaire de la demande. Le regard est performatif, peut-être au sens où il provoque ce dont il ne prétend que constater le résultat. Il est un entrelacs actif, moteur.

Et l'imaginaire de l'interprète quant à ce regard va être décisif, « un regard imaginé par moi au champ de l'autre¹ » comme le dit Lacan. Affirmation ou aliénation, effacement ou exaltation. Est-ce que je me sens porté, protégé, ou étouffé, écrasé ? Multiplié ou mutilé ?

Peut-être y a-t-il aussi en retour une dynamique de contre-transfert, par lequel le chorégraphe imagine le désir de l'interprète quant à son projet, qui va lui permettre d'investir affectivement tel ou tel danseur, faisant de lui le support privilégié de son fantasme scénique. L'interprète devient alors, plus que la muse, le double du chorégraphe, son délégué sur le champ du visible, son corps idéal et idéalement incarné.

LE CONTRAT DE REGARD

De la nature du *contrat de regard* tacite – engageant à un imaginaire de la demande – établi entre l'interprète et le chorégraphe dépendra donc l'ampleur et les dynamiques de la création. Ce regard peut agir comme un catalyseur,

¹ Jacques LACAN, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 79.

permettant à l'interprète de mettre en acte ses puissances latentes. L'interprète se saisit du prétexte du regard désirant de l'autre pour formuler quelque chose pour lui-même, de lui-même à lui-même, le concernant en propre. À rebours, l'œuvre du chorégraphe ne peut advenir que si l'interprète se saisit du cadre proposé et de l'imaginaire mis en partage pour engager quelque chose de lui-même singulièrement, quelque chose qui le concerne de près et qui pourtant ne pourrait pas voir le jour sans ce support, ce point d'adresse. C'est cette articulation singulière, cette dialectique de désirs et de regards croisés qui fait advenir la création, la plus-value, l'inattendu, en déroutant le chorégraphe de son idée, et en amenant l'interprète à s'avancer hors de lui-même à la rencontre du regard. La matière en excès, là où deux imaginaires mis en déroute se croisent, c'est peut-être la création.

Dans le meilleur des cas, ce contrat est de nature *symbiotique*.

L'interprète aide le chorégraphe à incarner son projet, et en retour, le cadre offert par le chorégraphe permet à l'interprète de formuler sa propre histoire, sa propre nécessité intime, de *donner acte* à son désir de scène, ou d'habiter, de clarifier et de développer son geste fondamental.

Mais la relation peut aussi être *parasitique* : le chorégraphe utilise l'interprète, mais ne lui donne pas le loisir, la latitude, la place, la surface d'accueil pour être au travail, ou bien il prétend travailler à sa *place* comme on l'a mentionné précédemment. L'interprète est un « corps otage » pour reprendre une expression d'Isabelle Adjani.

Cette dynamique parasitique peut aussi agir dans l'autre sens : l'interprète suit la ligne d'un projet narcissique au mépris du projet du chorégraphe : cabotinage, égotisme.

Les contrats de regard symbiotiques reposent, me semble-t-il, sur la capacité

de chacun des contractants à se dissocier. Capacité du regardeur à céder sur ses attentes pour accueillir l'événement performatif : capacité du regardé à s'avancer hors de lui-même et du champ de son geste familier à la rencontre du regard de l'autre. Cette capacité à se dédoubler, ou à se dissembler est à mon avis la condition de l'apparition d'un élément « tiers » : l'événement, la création. Qu'au désir de scène de l'interprète réponde un désir d'inconnu du chorégraphe, et qu'ils puissent l'un l'autre compter sur la garantie au moins imaginaire, au moins passagère, du désir de l'autre quant à ce qui les réunit. Ne pas préjuger de ce qui va se produire. « Je désire l'inconnu de toi, que tu me donnes quelque chose de toi-même que tu ne connais pas, auquel tu n'aurais jamais pu avoir accès si tu ne m'avais entendu te le demander alors que moi-même je ne savais pas que je te le demandais. »

Dans l'expérience analytique telle que la décrit Freud il y a pour celui est sur le divan la pratique de « l'association libre ». Mais on oublie souvent ce qui se passe de l'autre côté du divan, du côté de l'analyste, que Freud définit comme « une écoute d'attention également flottante ». L'association libre de l'analysant ne peut avoir lieu que si lui répond une écoute flottante, qui ne présage pas de ce qu'elle va entendre. Il me semble que c'est une relation analogue qui peut se jouer entre le chorégraphe et l'interprète où la qualité d'accueil et de « flottement » du regard de l'un peut favoriser la liberté et la créativité de l'autre.

Dans les situations où le contrat de regard agit de manière symbiotique, on assiste à quelque chose comme une composition et une mise en abîme des responsabilités. Dans l'énoncé global formé par l'œuvre, l'interprète a la place d'énoncer quelque chose de lui-même, singulièrement, qu'il ne pourrait exprimer sans cela, et qui pour autant n'est pas récupérée, captée, inféodée ou démentie par le discours de l'autre, auquel il participe pourtant.

Dans mon expérience d'interprète, ces coïncidences heureuses mettent en jeu des situations de travail que je pense sur le mode de la catalyse chimique ou

de la cristallisation.

Quand l'espace d'autorisation est ouvert, dans le cadre du travail d'improvisation notamment, c'est tout une dimension de moi-même, inconnue de moi-même, *dont je n'ai pas idée*, qui advient. Au sein de l'écriture d'un autre et à la faveur de son regard, quelque chose de ma propre histoire peut se « précipiter ».

J'ai eu cette sensation de manière particulièrement aiguë dans le travail avec Alain Buffard, qui m'a permis de saisir un peu la nature singulière de mon propre *désir de scène*. J'y ai compris alors à la fois pourquoi je faisais ce métier, et pourquoi, faisant ce métier, je faisais vraiment acte de création. Y était en jeu l'actualisation de dimensions latentes de mon moi-même.

Les longues improvisations chez Buffard, au cadre extrêmement lâche fonctionnaient comme des milieux de condensation. Y advenaient des moments, fulgurants comme des lapsus, semi-inconscients, par lesquels les événements de ma vie dans toutes leurs dimensions prenaient forme : les lectures, les savoirs théoriques, mais aussi tous les amours, toutes les choses vues et entendues assimilées, aimées et qu'on porte en soi obscurément, sans le savoir, tout à coup se précipitaient en une forme inédite, nouvelle, surprenante et en même temps tout à fait signifiante. C'était une réponse à la question sempiternelle « qu'est-ce qu'on fait de la vie, de tout ce qu'on engrange, de tout ce qu'on éprouve. L'expérience, ça sert à quoi ? ». Une solution à la sensation que tout cela ne peut pas être vécu « pour rien ». Là, c'était transformé. « La vraie vie, enfin découverte et éclaircie », comme dit Proust définissant l'acte de création littéraire. Ici, le paradoxe tient à ce que pour l'interprète, cette transmutation de la vie (de sa vie) a lieu dans le contexte de la création d'un autre, et à la faveur du regard d'un autre, qui est l'agent de cette cristallisation.

Ce pour quoi je voudrais revenir un instant sur la notion de « projet

d'interprète ». Le terme *projet* est ambigu en ce qu'il laisserait entendre que l'interprète formule une intention en amont du travail, ce qui n'est pas le cas. Je crois que le projet de l'interprète au fond n'est autre chose qu'une tentative de démultiplication de l'être. Une manière de se saisir du prétexte du désir de l'autre pour formuler quelque chose pour soi-même. Dans le cas de l'acteur de théâtre, on pourrait dire schématiquement que le projet de l'interprète c'est son personnage. Mais dans la danse ou dans des productions hybrides ou post-dramatiques, c'est quoi ? Peut-être : un chemin d'action dans un paysage dramaturgique. Actions qui dessinent dans leur cours une *figure* inédite dans le paysage.

HÉROS DE L'ALTÉRITÉ

« *Je suis vaste et je contiens des multitudes.* »

Walt Whitman

Cette hypothèse me mène à reconsidérer le travail de l'interprète dans son rapport à un supposé narcissisme. Au fond, il me semble que ce qui est en jeu est moins la question de l'ego que celle de la transformation. Que le désir de scène est moins lié à un besoin de se montrer qu'à celui de se débarrasser de soi-même, d'avoir rapport à soi-même comme autre. Et que c'est précisément à quoi le regard du chorégraphe, support d'un feuilleté de demandes imaginaires, peut l'y aider.

On entre dans le jeu, c'est-à-dire dans la perte du contour défini au profit de zones mixtes, où ce qui est touché touche en retour, et se méconnaît au profit de sensations et d'expériences qui ne lui appartiennent pas en propre et dont il ne peut fixer seul les significations. Espaces de vertige qui élargissent les seuils d'expérience tout en fragilisant le mouvement de sens qui voudrait les fixer ou les nommer. Il y a un vacillement, une scintillation du sens (de tous les sens) : l'autre est là.

Il me semble que ce qui est au cœur du travail de l'interprète est de mettre en

crise les mythes de l'identité, même dans un processus, non théâtral, non représentationnel, même sans parler de personnage. Peut-être que c'est cela le travail de l'interprète : faire exploser de manière exemplaire la notion d'identité, en proposant un sujet multiple, étendu, mobile, souple, croissant et vivace.

Le sujet se trouve augmenté de tout ce que le regard porté sur lui projette, ou que lui-même dans ce faisceau, projette. Assomption de l'imaginaire qui potentialise les capacités de geste, de sensation, d'émotion, d'action.

L'interprète « sous le regard » est un sujet augmenté, *au carré*, ou à exposant encore indéfini. Ce n'est donc pas tellement la question de se montrer, ou de s'exhiber que celle d'être encouragé dans son être par l'attention de l'autre. Être encouragé dans l'apparition de l'autre qui est en moi, par lequel je m'augmente et par lequel par ricochet le public s'augmente.

Cette augmentation de la puissance n'est pas sans évoquer ce qu'Isabelle Stengers dit de Spinoza que je ne résiste pas à la tentation de citer ici :

« Spinoza disait de la joie qu'elle est ce qui traduit une augmentation de la puissance d'agir, c'est-à-dire aussi de penser et d'imaginer, et [qu']elle a quelque chose à voir avec un savoir, mais un savoir qui n'est pas d'ordre théorique, parce qu'il ne désigne pas d'abord un objet, mais le mode d'expérience même de celui qui en devient capable. La joie, pourrait-on dire, est la signature de l'événement par excellence, la production découverte d'un nouveau degré de liberté, conférant à la vie une dimension supplémentaire, modifiant par là même les rapports entre les dimensions déjà habitées. Joie du premier pas, même inquiet². »

Le travail de l'interprète pourrait être pensé comme un laboratoire de l'accroissement du sujet, un laboratoire de l'altérité, sans cesse travaillant à

² Isabelle STENGERS, *Au temps des catastrophes*, Paris, La Découverte, 2013, p. 204.

contourner les injonctions identitaires. Genre ambigu d'héroïsme par lequel, dans le spectacle, le public se trouve augmenté à son tour.

La relation au regard du chorégraphe, support de transferts et d'une ébullition imaginaire, est la condition de cette expansion. Ce, pour autant que ce soit un regard d'accueil et de tremblement qui a accepté de céder sur son emprise et ses certitudes.

Décembre 2018.