

## **Différents regards sur une création *Cribles* pièce d'Emmanuelle Huynh**

### ***De multiples façons de faire l'expérience d'un spectacle***

Porter mon choix sur la pièce "Cribles" d'Emmanuelle Huynh, créée en 2009, a tenu à plusieurs raisons.

La première réside dans le fait que ce spectacle contient en son sein en réalité trois déclinaisons, "Cribles", "Cribles/Live" et enfin "Cribles/Wild", qui se sont échelonnées entre 2009 et 2010, et d'une certaine façon au-delà avec d'autres petites formes de la pièce. En ce sens il s'agirait de comprendre ce qui les différencie, bien qu'ils participent d'une même entité plus vaste, et ce que serait l'essence de cette pièce. Il s'agirait également d'étudier quelle sorte de nécessité intrinsèque de l'oeuvre a conduit à cette succession de versions, et si l'on peut nommer une certaine tendance évolutive. Et si au final on peut parler d'une version définitive.

Cela nous amènera à étudier les fondations de cette création, ses principes structurants et ses logiques, y compris le type de récit qu'elle propose, ainsi que les éléments constitutifs de l'objet spectacle, jusqu'à peut-être distinguer un certain nombre de fondamentaux de la pièce, qui lui confèrent une seconde vie hors des plateaux.

Le second moteur pour une telle étude se trouve dans mon rapport singulier à cette oeuvre, et plus précisément les différentes façons d'être partie prenante dans le projet.

En circulant entre une place d'interprète actant et celle d'interprète en transmission, jusqu'à celle de remonteuse de la pièce, amené donc à effectuer des choix chorégraphiques depuis l'extérieur, s'est déployé une multitude de regards sur la matière et le propos de « Cribles ». De fait, l'analyse qui émergera sera amplement nourrie et influencée par ces différentes implications, et du va et vient sur plusieurs années entre un dedans et un dehors de l'objet.

Faisant le pari qu'une compréhension singulière a émergé de ces positionnements divers et de ces expériences multiples, nous essaierons de voir comment se sont détachés des principes de travail propre à la pièce, ainsi qu'une sensibilité pour une certaine approche du mouvement.

Et enfin, l'une des dernières raisons dans le choix de cet objet d'analyse, qui ne saurait être la dernière et qui reste pour moi encore ouverte ou, plutôt, riche de potentiel, serait le désir de formuler la particularité de la matière gestuelle, c'est à dire de trouver à nommer la façon dont le geste se dessine dans l'espace autant pour celui qui le génère que pour celui qui en est le témoin. Ou encore comment l'attention est-elle conduite vers les événements gestuels, comment se porte-t-elle à la fois sur chaque individu et sur le groupe, comment se compose un commun à travers la cohabitation des intentions singulières à l'intérieur de l'improvisation?

En ce sens, on se demandera quel vocabulaire textuel utiliser pour identifier un vocabulaire corporel non pas formel mais intentionnel. Ces questionnements touchant en effet la matière même de ce qu'on entend par « danse », et ses critères sinon de validité, du moins d'identification. Nous observerons, de façon connexe, combien ils affectent ma propre recherche sur le mouvement.

Pour naviguer au plus près de ces trois entrées motrices dans l'analyse, nous nous proposons cependant une avancée non linéaire mêlant les points de vue, à la façon d'une réelle exploration de la « matière pièce ».

## Versions ou déclinaisons ? Vers une essence du projet.

### *Un historique égocentrique*

Nous commencerons par un bref historique de la pièce « Cribles » ainsi que des propositions connexes au spectacle, dans lesquels je me suis inscrite. Cela posera une sorte de cadre référent en terme de temps et d'espace.

- > Octobre 2008 : début de la création de la pièce « Cribles »
- > Juin 2009 : première de « Cribles » au festival Montpellier Danse
- > Novembre 2009 à Juin 2011 : ateliers auprès de classes de primaires (1)
- > Mai 2010 : transmission et recréation de « Cribles » au Japon avec des étudiants français et japonais au festival Hot summer in Kyoto (2)
- > Juillet 2010 : création de « Cribles/Wild » au Domaine de Chamarande
- > Janvier 2010 : recréation pour « Cribles/Live » avec les musiciens de l'ensemble Rhizome
- > Mars 2010 : première de « Cribles/Live » au théâtre Le Quai à Angers
- > Juin 2010 : conférence pédagogique avec enseignants dans le cadre du PREAC au CNDC d'Angers
- > Décembre 2011 : atelier avec les étudiants de 1ere année des Beaux-Arts d'Angers
- > Juin puis Décembre 2012 : ateliers du regard autour des photographies de « Cribles et de Cribles/Live » parallèlement à une diffusion de « Cribles/Wild » dans le cadre de Vidéodanse, dans le service d'addictologie du CHU d'Angers (3)
- > Novembre 2012 à Juin 2013 : transmission et recréation de « Cribles/Wild » avec des adolescents pour le festival Extension Sauvage à Combourg

(1) Travail de transmission réalisé en binôme, avec pour principe directeur de monter une version basique de la pièce en quelques heures.

(2) Dans le contexte du module *Mobilité* de la formation *Essais*, je rejoins la transmission d'E.Huynh et de N.Bizarro, et prend également part au jeu en tant qu'interprète à cette version « Nihon ».

(3) Ces présentations s'articulent autour des photographies de Marc Damage prises en 2009 et 2010. Mon récit d'expérience et une exposition des principes fondamentaux répondent aux réflexions suscitées par la découverte et la lecture des images.

Nous commencerons, par ce que j'appelle un *méta-descriptif* de « Cribles », c'est à dire ce que serait la pièce dans son ensemble, au-delà des variations qui vont la caractériser. Comme une première salve évocatrice.

*Ce serait l'histoire d'une population, d'un groupe en formation et en déformation. Ils se chassent pour faire corps et développer leur puissance. Autant de membres d'une même communauté qui cherche son unité, son fonctionnement, qui échafaude in vivo son propre récit. Se revisitent les jeux de l'enfance et les danses originelles, celles qu'on répète inlassablement de génération en génération et qui cimentent un certain être ensemble. On n'y parle ni d'hommes ni de femmes mais de l'humanité entière, de l'équilibre précaire des individus qui s'y agrègent, pris entre élans, résistances, et abandons. Il y est sans cesse question de la confiance diffuse, de celle que l'on place en l'autre, aussi énigmatique reste-t-il. L'attention circule sur la musique de cette grande danse qui se dé ploie et mute sans cesse, portée par les frappes circulaires, les scansions et les silences de la partition de Xenakis.*

### **Qu'est-ce qu'on voit ? Qu'est-ce qu'on entend ? Qu'est-ce qui se passe ?**

Nous nous lancerons ensuite dans un descriptif des 3 versions de la pièce, en nous attachant à leurs trames singulières, ainsi qu'aux trames dans la trame, c'est-à-dire ce que sont les événements plateau, les événements lumineux et/ou vidéo, et les événements sonores. Un tel descriptif cherche à traduire le déroulement global de chaque pièce dans sa spécificité tout autant que la sensation des séquences qui la composent. Nous verrons aussi quel récit se dessine en arrière-plan.

**> voir l'annexe**

### **Les éléments constitutifs de "Cribles"**

Ce qu'on observe immédiatement c'est la construction spatiale initiale : un plateau nu, sans rideaux, le plus ouvert possible, et une scène qui s'avance vers le public.

On distingue une volonté non pas de défaire la frontalité, mais de jouer avec, via la mise en place d'un rapport scène/salle singulier.

Il y a également un hors-scène comme il y aurait un hors-champ. Mais là où C travaille sur le dévoilement et les jeux d'apparition grâce au dispositif scénographique, CL ouvre au plus large grâce à une vaste coupole de lumière, et au-delà même du plateau puisque les circulations des danseurs sont visibles. Cette suggestion d'un espace-temps non circonscrit à l'événement spectacle se retrouve dans CW, où les danseurs, semblant surgir de la nature environnante, nous proposent l'une de leurs retrouvailles, pour y être engloutis à nouveau plus loin.

Là où C travaille à une esthétique en noir et blanc, faisant référence à la lanterne magique du XIXème, et à un travail de lecture symbolique via les références iconographiques, CL et CW se penchent de manière frontale sur l'actualisation de cet être ensemble de la ronde, incluant du même coup le public dans cette prise de risque renouvelée à chaque jeu.

De fait, la présence de l'image devient moins prépondérante avec CL avec l'abandon de la *boîte* et de son dispositif de projecteur, et l'espace ainsi laissé vacant est confié à la musique et à au potentiel cinétique qui s'en dégage. Celle-ci, effectivement, du fait du choix de la partition fondamentalement spatiale de Iannis Xenakis, et donc de la disposition des musiciens, redessine l'espace théâtre, et littéralement la lecture de ce qui se joue sur le plateau. L'équilibre entre espace visuel et espace sonore se tend là différemment.

Certaines imbrications entre les éléments constitutifs de la pièce sont d'ailleurs clairement mises à jour par les écarts entre les différentes versions.

Ainsi se lit l'écart entre la diffusion et l'abstraction de la musique via les haut-parleurs (quoique la version CW saura jouer avec la place quasi totémique des HP), et une mise en jeu de la musique en direct, avec la présence des musiciens sur le plateau. Le dispositif d'éclairage ne pouvait être identique de ce fait, et s'est donc transformé de façon essentielle. Cela aboutit à l'abandon de la structure boîte/vidéo/présence lumineuse, au profit d'une coupole de projecteurs à la fois plus discrète et plus solaire. Cela a eu pour conséquence la disparition des jeux avec les ombres et des troubles suscités par leur présence en aplat, pour un travail centré sur leur présence en temps réel, avec les séquences en contre-jour notamment. Une place plus grande s'est trouvée laissée aux interprètes, dont les présences devenaient plus visibles, et plus lisibles.



De même, la version CW, en assumant pleinement le circulaire, va jusqu'au bout de ce propose la partition musicale en travaillant sur les phénomènes concentriques et excentriques, jusqu'à atteindre une fonte dans le paysage. Elle permet également une exploration d'une idée de la danse libre avec la séquence dite des *isadorables*, issue d'une certaine histoire de la danse en espace extérieur ouvert.

Les costumes ont de leur côté également évolué, en passant d'une stylisation évocatrice du vêtement de voyage, où bras et jambes restent nus, à une neutralité colorée et "casual", dans laquelle tout un chacun pourrait se reconnaître. Cela signe là aussi un effacement de la limite entre les personnes sur le plateau et celles qui les regardent. L'idée d'un partage du jeu entre les trois instances danseurs/musiciens/spectateurs-auditeurs est appuyée.

### **Composition / décomposition**

Nous tenterons un passage en revue des composantes de la pièce, c'est-à-dire aussi comment l'imaginaire est développé par chaque champ en présence. C'est la question de comment se compose la pièce, ou encore de ce à quoi travaillent les interprètes d'un côté, les musiciens et/ou le technicien son de l'autre, et enfin le créateur lumière et/ou le scénographe.

Le premier constat à faire serait qu'il s'agit d'un entrecroisement de *grilles* malléables. Plus ou moins selon les moments d'une part, et selon les interfaces de l'autre. Il est clair en effet que travailler sur la lumière requiert une base extrêmement établie à partir de laquelle les possibilités restent limitées par exemple.

L'une des volontés dans le travail du mouvement reste de maintenir une présence créatrice des interprètes sur le plateau, et en particulier dans leurs interactions. Il s'agit là du parti pris d'une certaine écriture de l'improvisation, en utilisant le support de partitions ouvertes, et en assumant une potentielle désagrégation de la pièce.

Les matériaux dansés se présentent donc sous la forme de grilles, qui se sont complétées et en quelque sorte resserrées au fur et à mesure du processus de création, autour de termes. Ceux-ci définissent les séquences, ou plutôt, leur offrent un contenant ajustable, extensible et personnalisable.

### ***Ronde(s) : figure(s) inépuisable(s)***

En se resserrant sur la thématique de la ronde, c'est tout un rapport à l'histoire de l'humanité, à la grande Histoire qui se trouve mobilisé.

La ronde c'est ce qui peut réunir les individus, créer un compagnonnage. C'est ce qui entraîne aussi, qui rééquilibre les puissances pour n'en faire qu'une issue de l'assemblage.

Travailler sur une telle figure offre au groupe la possibilité de s'actualiser et d'ouvrir de nouveaux possibles, notamment en aménageant des rencontres à la lisière du cadre sociétal, à l'endroit du sensible. On peut se connaître dans et par la ronde, au-delà de la sueur partagée. On peut lire et déceler des logiques intimes, des états, des humeurs. Ce sont aussi l'écoute, les potentiels de spontanéité, de réactivité qui informent sur ce que chacun est ou décide de donner à voir de lui-même. Se lit donc en creux d'un point de vue extérieur l'individu aux prises avec la communauté, par l'espace conféré par la forme elle-même et ses variables, d'une part, et par ce à quoi elle donne accès sur le terrain imaginaire, d'autre part.

Prenons l'exemple de la séquence intitulée *ronde martiale*. Elle traduit la potentielle dérive du collectif, vers une aliénation des individus dans un rythme unique imposé. Les pas se doivent d'être identiques. Ici, la ronde fait face à l'extérieur, elle est comme retournée et n'accède plus à sa puissance. Elle accélère mais se stabilise au seuil de l'écartèlement, avant qu'un individu ne la désamorce et ne ramène le corps ronde à un temps de face-à-face informe, doux et joyeux, fait de rencontres impromptues, de joue contre joue. Le fragile moment *patate*, qui est aussi celui de l'absence de maîtrise.

### ***Le potentiel de transformation***

S'observe un jeu avec les limites, et en particulier avec le corps unique que compose la ronde.

Ainsi se développe, au-delà de la circularité, toute une série de transformations : déformation de la géométrie, entremêlement, compression, étirement, et ce jusqu'à un potentiel éclatement. Son déplacement dans l'espace inclut le champ et le hors-champ, et permet d'inclure les éléments qui peuplent l'espace, que ce soit la boîte dans C, ou les praticables des musiciens dans CL, ou encore les HP et la végétation dans CW. Les changements de niveaux participent de cette sensation d'un corps unique et polymorphe. Du sol, assis et allongé, jusqu'à l'élévation, en passant par des corps ployés ou sur les genoux. Le lien lui-même se transforme en permanence, mobilisant un niveau subtil quasiment invisible de l'ordre du tonus musculaire, comme le niveau formel et évident. Les façons de se relier à l'autre dépendent des situations, de leur tonalité. On dépasse le simple fait de se tenir la main, pour un partage global de dynamique.

### ***Individu versus communauté ?***

La pièce se compose également sur les écarts entre les effets d'ensemble, de simultanéité et le détachement d'un ou plusieurs individus (et potentiellement tous d'ailleurs).

On observe différentes façons de négocier avec la perte/prise d'autonomie.

Toute une gamme de l' *être avec* donc :

suivre  
accompagner, soutenir  
étendre, propager  
résister  
opposer, contrer  
utiliser, manipuler  
...

De l'intérieur, on peut parler de tendances personnelles complexes, par exemple une manière de faire opposition en renforçant une certaine passivité qui devient inamovible. Mais le propos n'est pas ici de les détailler puisqu'elles varient en fonction des histoires de corps variées et complexes des interprètes.

*« Dans cette communauté, la singularité surgit sans cesse, le "un" apparaît dans son dialogue dynamique aux autres, tantôt initiateur, tantôt entraîné. Si cette communauté est indissociable des singularités qui la composent, elle est toujours plus que la somme de celles-ci. Le lien, l'attachement rendent visible ce qui se produit dans tout groupe : la relation de pouvoir, l'empêchement comme la solidarité. » Emmanuelle Huynh*

Aucun jugement n'est porté sur les postures adoptées, parce qu'elles nourrissent précisément la pièce. Le risque étant qu'elles recouvrent du fait d'un certain décalage le propos central... mais peut-il vraiment y avoir du hors-sujet dans cette pièce ? Question encore ouverte pour moi.

Ce qui spécifie les figures qui traversent C c'est qu'elles s'appuient toujours sur des références plus englobantes et souvent à la limite de l'abstrait. Sans psychologie donc. On pense par exemple aux farandoles, aux bas-reliefs, aux danses folkloriques, aux groupes armés, à une proue de bateau, au radeau de la méduse, etc.

On se demande en temps réel ce que serait performer une archéologie, et tirer une généalogie de l'être ensemble.

S'est presque posée la question du nombre des interprètes nécessaires sur le plateau. Presque parce que la réalité de jeu l'a rendu extensible, et la pièce a su garder sa valeur. Il a fallu cependant s'ajuster avec cette dimension variable du collectif. Où commence la ronde, où s'arrête-t-elle?

En citant le sous-titre proposé par E.Huynh pour C, une *légende pour mille danseurs*, on peut y voir l'appel des possibles, ou encore comment les présences des absents, quels qu'ils soient, nourrissent profondément la matière dansée.

On pourrait dire que s'explore une mythologie des danses passées et à venir. Toute une iconographie a par conséquent servit de référence au départ de la recherche, pour nourrir initialement l'imaginaire, et pour créer un terrain d'entente, avec des séries d'images de danses traditionnelles, folkloriques, rituelles d'ici et d'ailleurs, mobilisant de façon plus ou moins directe la ronde.



### ***Pour entrer dans la danse***

Et si je tente d'identifier les processus de génération du geste depuis ma place d'interprète...

Au départ, cohabitent difficulté et enthousiasme dans les explorations. On note une omniprésence au début du *faire*, voire du *surfaire* qui contraint les autres. On tâtonne, on cherche l'équilibre entre la spontanéité, l'inventivité qui peut devenir contraignante et oppressive, et l'écoute de la tendance une du groupe. On sent qu'un idéal se profile, celui de l'éclat individuel qui devient collectif. On essaie d'inventer un registre de circulation. On décèle les absorptions qui se jouent habituellement sur un niveau quasi irrationnel - observés par ailleurs dans des contextes plus larges de société, dans les échanges où des signes de ralliement sont envoyés, jeux d'imitations et de reproduction inconscients, indifférences et autres résistances - .

On atteint, à force de lâcher prise sur notre savoir et savoir-faire, une magie de la circulation dans le cercle des bras et des corps. On absorbe les divergences internes, l'écartèlement au sens propre et figuré, pour en faire de la dynamique.

### **Se lier**

Nous ne pouvons faire l'économie de parler des mains, et de leur place majeure de transmetteurs. La charge des corps passe en effet en premier lieu par la ceinture scapulaire, et toute la pièce n'est qu'une modulation du tonus musculaire et delà tension.

On peut dériver sur l'alliance primitive par la main, qui pourrait bien être l'une des caractéristiques de l'humanité. Elle garantit la création d'un espace communautaire propice à l'échange de regards, et, au-delà, à la mesure de la présence d'autrui.

Nous avons du passer par de nombreuses explorations avec les yeux fermés, afin de voir ce qui émerge d'un corps commun sans intention spécifique. Or l'une des tendance reste d'interpréter, d'amplifier les informations. Il a fallu installer une pratique, et devenir experts du lien, apte se muer en carrefour d'informations parfois contradictoires. Il s'agit de faire confiance à ses mains.

On peut parler d'une bascule des valeurs, en tant qu'interprète sur le plateau, puisqu'il s'agit d'un passage par un endroit de disparition de soi, par un certain abandon de sa propre capacité décisionnelle. Il s'agit de comprendre que suivre constitue un choix fort...

Ce qui en effet saute littéralement aux yeux en étant spectateur de la pièce, ce sont les entre-deux, et les modes de relation, les positionnements dans et par rapport au groupe. On assiste aux figures possibles de l'être ensemble, plus ou moins équilibrées, équitables, violentes...

"Cribles" pourrait se résumer en quelque sorte à une entreprise d'*amplification* des mécanismes du collectif ; l'amplification étant entendue à plusieurs niveaux, comme ce qui fait résonner, ce qui fait entendre, ce qui grossit. La pièce déplie, pose à plat et donne accès à cette complexité du lien.

### **Consensus**

L'intérêt pour ce mot tient à son étymologie, à savoir la relation entre les diverses parties du corps. Il évoque un endroit d'acceptation de l'altérité en quelque sorte, du fait de la conscience d'appartenir à un tout englobant, à une mécanique plus vaste de laquelle on ne peut s'extraire.

Nous avons travaillé à un consensus interne à la ronde, celle-ci étant considérée telle un grand corps hybride. Les postures cependant ne sont pas identiques, et se lisent les tendances individuelles, et la nécessité de se différencier. Le rapprochement avec ce terme physiologique permet de comprendre que l'accord recherché ne pose pas la question du *même*, de l'identique, et bien plutôt d'une structuration interne en ajustement permanent.

Se posent néanmoins les questions suivantes :

Quelle part d'actualisation subsiste-t-il une fois la pièce faite? Est-ce que l'ajustement se trouve systématisé en certaines grandes lignes ? Quelle prise de risque en tant qu'interprète, et pour l'instigatrice du projet ?

L'effort de mise à jour de la relation demeure pour moi l'un des enjeux implicites du travail, qui garantit pourtant l'efficacité performative, la puissance et la validité même du spectacle.

### **Le langage comme support**

Au fur et mesure, pour des raisons en premier lieu pratiques, s'est imposé, pour repérer et qualifier les séquences, l'usage des mots *boîtes* ou des mots *tiroirs*. Des contenants pour un contenu forgé au cours du processus, et donc a priori partagés par tous, comme autant de supports à l'improvisation. Le fait est que les contenus ont évolué considérablement au cours du processus et en traversant les différentes versions, tout en gardant le même contenant, le même intitulé. Il a donc fallu faire avec la masse implicite d'informations incluse dans les termes.

Parfois se sont découvert à certains moments clés, comme une transmission de rôle, des fonds de tiroir. Il pouvait y avoir des partis ignorées des autres. C'est comme si chacun était détenteur de certaines zones de ce contenu, et que son expression complète n'était possible que grâce à la réunion des savoirs.

Par exemple, à la fin du *quinconces*, moment où la ronde aplatie termine au sol au bord du plateau en avant-scène, la personne à l'extrémité jardin se relève et tracte l'ensemble de la ligne afin de la soulever et de l'attirer à soi, pour ensuite l'emmener dans un serpentement dans l'espace. Cette personne a donc établi des stratégies ignorées par les autres pour coordonner les actions : initier le mouvement à partir de la traction sur les bras, en tension mais sans force réelle, ici inutile ; se relever très progressivement pour laisser à toute les personnes de la ligne le temps de transmettre l'information, et de fictionner la lente remontée à la verticale ; négocier un temps d'attente et un retournement vers le fond de scène au moment où les individus se rapprochent d'elle ; initier et guider le déplacement collectif tout laissant le temps aux autres de se rapprocher et de se fondre en un groupe vertical indistinct, où les bras disparaissent, et donc une certaine idée du lien et de la co-dépendance pendant cette avancée.

En transmettant la pièce, c'est donc aussi une connaissance la plus large et la plus étendue possible qui est convoquée, aussi fictive soit-elle, afin que s'établisse cet équilibre des savoirs, déterminant lui-même bien souvent la répartition des places, ou ce qu'on pourrait appeler des rôles.

### ***Rôle et enrôlement***

Ce n'est donc pas anodin que se soient profilés des rôles ou des secteurs de rôles au fur et à mesure de la création puis au fil des années de représentations.

En tentant une prise de recul plus politique, se tisserait une distinction entre d'un côté l'utopie d'une pièce démocratique, où chacun pourrait se ressaisir des partitions de tous, au risque néanmoins d'une dépersonnalisation et d'une perte de spécificité ; et de l'autre une pièce plus conventionnelle où les entreprises singulières, parfois imposées au groupe, confèrent une légitimité artistique plus grande sur le plateau. Dernier point qui se nuance cependant avec la possibilité que cela offre à chacun de creuser et enrichir son rôle, parfois en réponse aux propositions voisines. C'est à dire que l'interrelation devient aussi une matière qui s'échafaude dans le temps.

Prenons l'exemple de l'attribution des *autonomistes*, cette séquence dédiée à aux apparitions successives de trois individualités, soutenues de différentes façons par le groupe. Des récurrences se sont confirmées, avec une rotation entre les mêmes personnes, mais les développements nourris par ces personnes ont donné une idée de leurs recherches spécifiques individuelles, faisant aussi support pour les recherches des autres.

Se pose la question du rééquilibrage, et d'une potentielle frustration en tant qu'interprète sur les années successives, du fait de l'évolution d'un parcours et des envies. Comment ne pas se sentir restreint à certains registres ou espaces, par rapport au déploiement dans le temps d'une expérience d'interprète?

### ***Les enjeux de la transmission***

Dès lors qu'une transmission s'opère, quel que soit son contexte, se pose la question des *focus*. Quels choix effectuer pour, d'un côté, faire le récit de la pièce, de ce qu'elle est, et, de l'autre, se mettre au travail dans un temps et un espace donnés ? Comment resserrer l'attention pour, potentiellement, l'élargir ensuite ?

Au cours de mes expériences, la première approche s'est souvent faite par la ronde, ou le cercle, du fait de sa simplicité. Simple à visualiser mentalement et simple à mettre en place physiquement dès les premiers instants. C'est un matériau *toujours déjà* – pour reprendre Derrida - connu de tous.

> *faire le cercle / faire partie du cercle / faire cercle*

Tout le travail gravite autour de ces notions, qui mobilisent la collectivité à un endroit inédit, pour la mener parfois vers une conscience plus aigüe de la communauté.

Ce qui semble important c'est de proposer différentes lectures du lien. Et il nous guide sur les intentions du groupe. Celui-ci est plus ou moins visible, plus ou moins tendu.

Pour faire le cercle, faire partie du cercle, on doit négocier avec la forme, et comprendre vraiment la notion d'ajustement, en tant que corps pensant et qu'esprit actant. Se construit une communauté de l'instant, dans laquelle les individus se découvrent, eux et les autres, les enfants comme les adultes. Ce qui reste stimulant pour tous c'est de pouvoir percevoir l'espace du risque, rendu possible par le support du collectif.

En optant pour une mise en corps immédiate du lien, par le fait notamment d'être main dans la main, la compréhension des enjeux se fait immédiatement.

Comment gérer la contrainte physique ? Que signifie proposer à l'autre sans imposer, suivre sans peser ? Comment gérer ses envies, sa spontanéité, son ego en restant à l'écoute des propositions de tous ? Que serait une décision collective : la validation d'une décision individuelle ou une forme d'élan commun ? Il ne s'agit jamais pour moi de répondre pour un groupe donné à ces questions mais bien de l'inviter à trouver sa tonalité. Ont ainsi émergé des configurations toujours singulières, privilégiant certains versants de la pièce plutôt que d'autres.

Ainsi, dans la version créée au Japon en 2010 - la version *Nihon* - certaines tendances ont émergées, notamment une difficulté à poser le peu, ou même le silence. Cela s'est trouvé équilibrée par une réelle finesse d'écoute proprioceptive et tactile, qui a permis une grande rapidité dans la processus de re-composition.

De plus, le ludique tient une place centrale dans la transmission de la partition de la pièce, au-delà des séquences particulières de jeux (*l'épervier* et *le jeu de Lisa*). Il réveille une autre façon de faire des choix, et de s'engager dans le mouvement, liée à l'enfance et au rapport au mouvement que y est développé. C'est un espace plus permissif, où la connaissance des règles communes permet d'élaborer des fictions de soi et d'autrui.

### ***De la ligne à la constellation***

Les séquences de jeu qui ouvrent et clôturent le spectacle opèrent à plusieurs de niveaux. Elles tendent un arc entre lequel peut exister l'épopée de la ronde.

Le premier jeu comme une mise en tension, une mise en commun, un moyen de rassemblement.

Le second comme outil de mise à distance et de prise d'autonomie jusqu'à la dispersion, à l'expansion finale.

#### *Jeu n°1 – l'épervier, ou la chasse à l'homme*

Ouverture et construction du suspense par une dramaturgie de la chasse : apparition progressive des interprètes, effets de tension dramatique liée aux postures de chasseur et de proie, voire de victime.

Une logique préexistante, la règle du jeu, pose le contrat social alors à l'œuvre.

La mise en mouvement s'effectue sans intention spectaculaire, pour un effet finalement hautement scénographique. Une sorte d'urgence de l'impulsion projette les individus dans l'espace.

La puissance de la main, du bras, comme manifestation de l'intention de l'être, devient lisible. Les événements deviennent ces "attrapes" qui se succèdent, rendues possibles par les astuces de l'entité chasseur, et les prises de risques des proies. La ligne, prémisses de la ronde se forme ainsi.

Mais notons qu'il a été nécessaire, et ce plutôt à la fin de la création, de fixer le jeu dans une certaine mesure : l'ordre des prises, les circulations globales et, dans certains cas, l'exacte manière dont le chasseur fonde sur la proie. Et ce principalement pour maintenir un déroulement systématique dans le temps.

#### *Jeu n°2 – le jeu de Lisa, ou le regard comme liant*

Ce second et dernier jeu sert de clôture à la pièce. On y apprend l'individuation, après que se soient détachées les mains de tous les individus sur le plateau, tout en maintenant une interdépendance, une relation spatiale via le regard. C'est une constellation en perpétuel déplacement qui se dessine. Chaque individu reste en effet suspendu entre deux autres, à la fois dépendant de leurs choix, et libre de tracer de grandes lignes sur cet entre-deux.

Si l'on reprend cette image de l'arc, on pèse le glissement qui s'opère dans la conception du lien, vers l'idée d'une constellation vivante. A l'issue de cette traversée, on dépasse le plateau pour de plus vastes espaces.

Cela se lit également dans le choix du rapport à la musique pour les deux moments.

Dans le jeu d'ouverture, la musique n'apparaît qu'après un long temps de silence dédié à la constitution des premiers crans du jeu. Les frappes des pieds sur le sol, lors des courses, ont pu être identifiées et installer une dynamique particulière. Lorsqu'elle apparaît, la musique vient donc renforcer l'effet dramatique, pour déployer ensuite ses rythmiques complexes et stratifiées.

Au moment du jeu final, les musiciens jouent la dernière section intitulée "Nuages". Celle-ci se distingue parce qu'elle est l'unique moment plus improvisé de la pièce de Xenakis, et qu'elle mobilise l'entièreté de l'instrumentarium dans une monstrueuse vague sonore. La touche finale de liberté jouissive vient faire écho avec ce qui est en train de s'ouvrir sur le plateau, quand la référence météorologique, très audible, déborde les limites de l'espace du plateau, de la même façon que les danseurs qui finissent par se disperser. Les dernières notes tentant même de se superposer exactement à la dernière disparition fulgurante.

### **"Ecouter la danse et voir la musique"**

En citant ce qu'écrit E.Huynh au sujet de "Cribles/Live", s'impose la nécessité d'éclairer la présence de la musique dans le spectacle, et ce dès sa genèse.

Sans entrer en profondeur sur le terrain du musical, on peut noter cependant que la partition de Iannis Xenakis, *Persephassa*, a été composée pour six percussionnistes créant un espace circulaire. S'y développe toute une variation sur l'impact, sur la frappe. Et ce sur matériaux multiples : peaux (avec des toms de différents gabarits), bois (avec des blocs au tonalités différentes), métaux (avec des cymbales en cuivre, des petites pièces métalliques et des plaques de métal suspendues), et pierre (galets). Des sifflets s'ajoutent à cet instrumentarium volumineux. Chaque musicien possède des instruments singuliers bien qu'ils appartiennent tous aux mêmes catégories.

La composition complexe et riche superpose les six trames, se jouant de la circulation et de la potentielle contamination, comme du décalage et de la succession. Elle a été pensée pour une écoute spatiale, c'est à dire pour un public effectivement encerclé par les six musiciens.

Cette partition inclut également des silences, comme autant de respirations, qui ont été creusés, intensifiés, passant de quelques minutes à une vingtaine pour l'un d'eux.

La partition inclut donc les gestes et les élans des musiciens, qui participent de la dynamique générée sur la plateau.

Les développements rythmiques des percussions de la pièce *Persephassa* font parfois de façon littérale écho aux rythmiques des corps des danseurs, aux frappes des pieds, mais les complexités rythmiques propres à chacun leur offre plutôt la possibilité de s'entrecroiser, de coïncider en de miraculeux moments.

Bien sûr, un certain nombre de moments musicaux ont servi de référence et d'appui aux séquences dansées, mais sans tyrannie. Les répétitions et les ajustements conjoints ont permis de faire certaines rencontres danse/musique se réitérer, puis se systématiser.

Ce que propose C au fond, par un tel tuilage des partitions sonores et visuelles, c'est un travail sur les modes lectures en tant que récepteur de l'objet pièce dans tout son spectre sensible.

### **Ouverture**

Si, avec la mise en place par le Cndc d'Angers de la plateforme - un outil de travail pédagogique soulevant les questions posées par la pièce "Cribles" et les façons de les mettre en œuvre dans un contexte d'enseignement artistique dédiée au enseignants du primaire et du secondaire, "Cribles" a trouvé une forme d'expansion nouvelle, ce qui m'importe c'est l'impact sur mon propre travail. Mon approche du geste a été profondément nourrie et transformée par cette succession d'expériences gravitant autour de la pièce. En premier lieu mon regard a évolué sur ces quelques années, et plus particulièrement pour déceler ce qui fait événement, ce qui origine un geste donné, et ses profondeurs intentionnelles. En second lieu, c'est bien l'émergence de mon propre geste qui s'en est trouvée modifiée, glissant elle-aussi sur d'autres registres d'intentions. On ne peut plus parler plus d'improvisation en tant que tel, car les instances de contrôle de soi s'activent tout autrement.

Ma manière de travailler à présent, de faire des propositions, se définit par une croyance en un geste qui se cherche et se contextualise.

## Annexe

### > Cribles (C)

- L'espace est noir. Un volume glisse extrêmement lentement côté jardin, un grand cube qui s'approche dans un doux chuintement.
- Depuis l'intérieur de cet objet indifférencié, depuis la masse noire, se détachent des bribes de blanc, de lumière. Petit à petit se découpent des ombres immenses, les silhouettes d'un groupe dissimulé. On devine une préoccupation, un rituel peut-être avec ce long bâton et ses plissements des corps. Des flashes lumineux, légèrement colorés viennent alors se superposer et momentanément effacer ces ombres, rendant alors improbables la réalité de leur présence (projection vidéo). Ils se succèdent, variant d'intensité et de durée, de façon imprévisible et organique.
- Puis tout coup, cet objet pivote, et éclaire cette fois intensément l'espace du fond à jardin où se tient une personne. Celle-ci, en short et parka sans manche et colorés, cherche à échapper à la lumière qui trahit sa présence.
- Quelqu'un d'autre surgit alors dans le champ, faisant fuir le premier ou lui prenant sa place. Les entrées se succèdent alors, sous les balayages de cette immense boîte dont on ignore encore les contours. Passages furtifs. Grandes courses. Parfois uniquement des ombres en avant-scène. Un jeu se met en place. Après un moment de doute, d'indétermination, se devinent des rôles. Il s'agit d'une chasse, à la façon des courses poursuites enfantines, l'inquiétude de la transposition dans ces corps d'adulte en plus. > *épervier*
- Une première attrape se fait dans la lumière de la boîte, liant les deux protagonistes entre eux en un nouveau chasseur fait de deux corps, deux têtes, quatre jambes et deux bras dégagés. C'est ensuite une succession d'attrapes, soutenues par les pivots de la boîte, celle-ci acculant parfois les proies ou les éblouissant.
- Au moment où le troisième individu se fait prendre, un roulement gronde depuis les tambours périphériques et débute la partition de Xenakis et ses claquements ronds et vifs. Le chasseur, de plus en plus pluriel, se dissimule et joue de l'effet de surgissement, tout autant que de son étalement. Il tente d'accorder ses jambes, et celles du centre deviennent autant de piques et de repoussoirs. Il peine parfois à accélérer, mais se rétracte et s'étire pour d'ultimes extensions. Les proies rivalisent d'ingéniosité, et tentent des échappées. Une longue ligne se constitue et balaye tout l'espace, implacablement. Elle ondoie pour mieux saisir, elle enserre > *fer à cheval*. La musique s'emballe parfois, tourbillonne. Ce sont alors de grands roulements qui viennent, au moment où la ligne s'étend en fond de scène, prenant toute la largeur du plateau, pour ensuite avancer sur l'ultime individualité et s'en saisir.
- Elle s'étend ensuite à nouveau, faisant dos au public, rendant sensible le long bras unique qui la traverse, et balaie l'espace de l'avant vers l'arrière. Une traction à jardin emmène cette horizontale des bras et les corps qui s'y rattachent dans un long serpentement, vers une course soutenue à l'unisson autour du centre du plateau, dans la lumière de la boîte. Là où la ronde se referme.
- La ronde pivote au centre. Pris dans l'effet d'inertie, les individus s'inclinent vers le centre. S'amorcent des pas chassés, sortes de soubresauts dans la ronde, qui progressivement se mettent à l'unisson. Le cercle se fait face pour la première fois, les regards s'échangent, et une forme de complicité. Dans cet unisson, il y a une série de sauts, dans un sens puis dans l'autre, puis une série de sauts sur place soulevant la ronde dans les airs. Puis ils s'immobilisent.

### > Cribles / Live (CL)

- L'espace s'ouvre, vaste et lumineux. Deux musiciens sont déjà là sur le plateau, immobiles derrière la masse de leur instrumentarium posé en hauteur sur deux grandes tables. Deux autres encadrent la scène, à la lisière avec l'espace des fauteuils. En se retournant, on en découvrirait deux autres encore, tout en haut des gradins. Ils forment à eux six une sorte de cercle étiré enserrant la totalité de l'espace scène/salle.
- Entre un premier individu qui parcourt une grande diagonale depuis le fond de scène à cour. Il s'immobilise à l'avant, seul, regard ouvert au loin, entre attente et inquiétude. Un autre surgit alors, le faisant fuir immédiatement. Celui s'arrête aussi, dans la même indétermination.
- Un troisième puis un quatrième font leur apparition, entamant un chassé croisé fait de rapprochements et d'éloignements, de sortes de duels sans armes. Une tonalité se confirme alors, lorsque l'un d'eux devient plus virulent, il course littéralement les autres, jusqu'à en saisir un.
- La chasse commence. Les proies apparaissent et disparaissent, autour des musiciens et le long des murs, ou se glissant parfois vers les spectateurs.

- Les danseurs basculent alors sur le côté, déséquilibrés, comme ivres, et se récupèrent par quelques pas. Plusieurs fois de suite. Une dernière bascule les emporte dans un grand déséquilibre de tout leurs corps. L'irrégularité surgit, faite de sursauts, de vrilles, de déformations > *monstres*. Le groupe pivote ainsi plusieurs fois, soumis aux extravagances de tous, oscillant. Un danseur se glisse sous les bras de ceux qui lui font face, entamant quelques vibrations remontant du sol. Un silence se fait dans la musique, puis elle reprend. L'inertie emporte encore le groupe, puis il se stabilise. Un autre silence qui dure. Ne persiste que la vibration des corps, de parties du corps dissociées. Un vrombissement.
- La vibration redescend vers toutes les jambes, les rendant raides. Des petits pas saccadés se font, qui prennent de l'amplitude, jusqu'à des marches syncopées, arythmiques, individuelles, qui emportent la ronde dans un grand mouvement, où chacun regarde fait face à l'extérieur.
- La ronde s'élargit, et un pas commun se trouve, rapide, implacable > *ronde martiale*. Elle se pose dans le silence, avec le claquement des talons.
- Un danseur fait rupture, reculant vers le cœur du cercle, et retourne le groupe doucement. Celui-ci par impulsions se déforme, se rapproche tout en fluidité, remontant vers l'avant de la scène. Des épaules se touchent, des joues s'effleurent. Une circulation se met à nouveau en place, très tranquille. La ronde s'est aplatie en deux lignes parallèles qui coulissent interminablement. Les bras forment des V paisibles. Les silhouettes de profil se découpent en contre-jour sur une semi-obscurité > *ligne infinie*. Les bras montent progressivement, imperceptiblement à l'horizontale, traçant une ligne continue, et une grande frise.
- La ligne s'immobilité alors sans bruit, en une figure où s'intercalent les individus, chacun reposant sur la réunion des bras de ceux de l'autre côté. Une partie de dos, l'autre de face. Très lentement, les corps entrent en contact, puis en résistance, et commencent à ployer. Dans un équilibre précaire, inéluctablement, la ligne s'affaisse > *quinconce*. Les corps restent au sol, longtemps, et les pieds finissent par se soulever légèrement.
- La personne à l'extrémité se soulève alors et tracte la ligne doucement pour la ramener à la verticale. Le groupe se rassemble et commence à cheminer d'abord en masse indistincte, faisant disparaître le lien des bras, puis en serpentant à travers le plateau vers le fond au centre > *petit train*. Se met alors en place un rythme sonore, avec les glissements de pieds à l'unisson des danseurs, qui s'accélère jusqu'à une accélération concentrique en forme de spirale > *escargot*. Le danseur meneur émerge tout à coup et étire le groupe dans un ample mouvement de fouet. C'est alors une ligne de profil qui s'étire devant lui qui nous fait dos.
- Les corps commencent à sursauter, sur place, faisant sonner les frappes des pieds. Irrégulièrement d'abord, des accords se trouvent ensuite ici et là de façon aléatoire. La ligne amorce un pivot autour de son centre. Les sons ronds des toms fait alors irruption, tout aussi irréguliers et épars. Puis des frappes sèches. Un unisson s'installe avec les sursauts, puis la musique éclate à nouveau, quand le rythme de corps progressivement s'accélère, faisant monter les tensions dans les postures qui se plient et se déplient dans une sorte de transe sous contrôle > *parcelse*.
- Le groupe opère un repli vers une extrémité, toujours soutenu par son rythme commun, mais les jambes alternent des extensions et des pliés. Les bras se soulèvent, aériens et se croisent, et le corps-ronde devient deux lignes de face, dont les jambes se dégagent à chaque extension, à droite, à gauche, à droite, à gauche... Les visages s'ouvrent au large et le groupe coulisse doucement vers cour jusqu'à disparaître en partie > *comédie musicale*.

À partir d'ici, on évoquera uniquement "Cribles/live", la mémoire de la partition de "Cribles" et notamment des déplacements de boîte faisant défaut.

- Le groupe ressurgit alors dans une grande course, traversant le plateau jusqu'à l'avant scène jardin, et se fait saisir en vol, électroifié, pour s'effondrer en une masse informe au sol. Un long temps de rien, si ce n'est une dégringolade infinie des tambours. Un silence. Puis une reprise par de petites cloches. Les tintements font se soulever quelques têtes, et la ronde se relève. Quelques mains par hasard détachées par l'impact se retrouvent, et le groupe dans une connivence amusée se précipite vers le fond au centre, pour s'éclater en plein vol, en plusieurs temps cette fois, et pour s'effondrer, en plusieurs temps aussi. Silence. A nouveau le grand corps se soulève, mais cette fois calmement s'avance vers le plateau du musicien à l'avant cour, pour y dégouliner, semi effondré > *suicides*.
- L'un des danseurs se lève alors, seul, et se poste immobile juste à côté du groupe, dans un grand geste vaguement disco. Les autres se soulèvent aussitôt, reforment le cercle, et s'empressent de soulever l'individu, et l'emporte un peu plus loin, les jambes s'effondrant par en dessous. Le tout s'affaisse mollement > *icônes pop*. Une deuxième personne se précipite, en un vague avion au sol. Le groupe l'emporte plus loin, jusqu'à une table de musicien. Et enfin un troisième temps, pour un dernier envol statuaire.
- Le corps ronde se relève alors, et parcourt l'espace, se contractant, entremêlant ses membres, ceux-ci s'interchangeant > *mêlée*. De petits claquements secs, les blocs de bois, viennent perforer la partition musicale, soutenant la mécanique des pieds multiples.
- De ces va et viens émerge tout à coup une paire de jambes se balançant > *cloche turque*. Ce corps est ensuite porté à l'horizontale, alors que les circulations de jambes se poursuivent. Il est emmené presque encastré dans un mur, puis retourné et mené au bord des coulisses à jardin.
- Un corps seul chute alors au sol sur le dos depuis l'intérieur de ce groupe, les bras tendus devant soi. Le groupe passe

par dessus et l’emmène derrière lui. D’abord lentement puis accélérant tout à coup, faisant glisser au sol puis pivoter ce corps qui dans l’élan se relève > *trainés*. Un autre prend la relève, puis un autre encore, et d’autres. C’est une succession de chutes et de remontées dans la grande vague de la ronde qui s’ouvre, et se plisse continuellement. Les élans soulèvent parfois dans de grands sauts, certains restent au sol, presque piétinés par le groupe. Le silence s’est installé dans la musique.

- Se détache alors une personne, visiblement préoccupée par autre chose, tendue par son objectif. Elle fait face, elle s’approche, entraînant derrière elle le groupe que s’est resserré en une ombre imparfaite. Elle balaie l’avant-scène, se jette parfois au sol, défriche, toujours mimée par le groupe dissimulée. La face bascule alors soudain, et se dévoile les stratégies vaines de dissimulation et d’imitation > *autonomistes*.
- Sans rupture une autre personne se distingue, entamant une avancée faite parfois d’effondrements, de repoussés. Le groupe s’étend autour d’elle, offrant autant de zones d’appui ou de résistance. Ce corps parvient parfois à s’élever, à se rouler entre les bras et sur les dos.
- Des sons se font alors entendre, des rythmiques au sol qui distinguent un dernier protagoniste actif. Il parcourt ce sol vivement, lui redonne sa consistance, le fait vibrer. De cette attention aux bas des corps remontent des tendances mi-joueuses mi-agressives. C’est une déflagration de coups de pieds dans les fesses, dans les jambes. De contournements, d’exclamations muettes ou non > *baston*. Le corps rond se tord sous les élans, jusqu’à dériver vers l’espace cour du plateau. Et certains s’asseyent, peut-être pour se prémunir.
- Démarre alors des jeux de mains et de pieds, assis d’abord puis allongés > *ronde assise*. Les corps, pivotent, sautent, tentent de multiples figures pour terminer à plat ventre, frétilant, claquant les pieds à l’unisson des sifflets.
- Un individu se soulève alors, orienté vers le fond jardin, emmenant avec lui la masse de la ronde. Celle-ci se déplie doucement, lui en tête en hauteur, et le dernier glissant au sol, constituant une fresque inclinée > *grande proue*. Le groupe atteint le plateau d’un musicien et l’escalade, créant une cohorte glissant autour de lui et de son activité intense, presque menaçante. D’un coup elle s’escamote, fondant sous le plateau et disparaît, ne laissant que les musiciens et leurs gestes dans une escalade sonore. Un long silence. Redémarre alors très doucement les clochettes, puis les toms, en une circulation régulière, qui se complexifie progressivement.
- De cette musique giratoire, de l’ombre du fond de scène, émerge tout à coup une farandole en suspension. De grands bons aériens font progresser la ligne des corps à l’unisson, menés par une main ouverte qui avale l’espace. Celle-ci circonscrit plusieurs fois le plateau, puis serpente, traçant de nouveaux chemins > *isadorables*. La ligne se divise en deux, une fois, puis se ressoude. Une deuxième fois, en deux, en trois. Ce sont ensuite des particules à deux ou trois qui continuent de progresser, de plus en plus vite, suivant l’accélération musicale. Le tempo s’intensifie et se sont des électrons libres, toujours planants qui évoluent et parcourent la totalité du terrain de jeu. Un silence se fait dans la musique, une respiration brève.
- Lorsque la musique reprend, un jeu s’est mis en place chez certains > *jeu de Lisa*. Ils se regardent, semblent se jauger, se suivant de loin. Parfois ils se rapprochent soudain, dans des effets d’entraînement secrets. Les courses ne cessent de se multiplier, ponctuées par quelques arrêts. La totalité du groupe chavire, portée par le vacarme ahurissant des toms, des plaques de métal, des galets et des sifflets. Les corps s’éparpillent. Déjà certains ont disparu. Un dernier s’échappe. Une dernière cymbale assourdie.

## > Cribles / Wild (CW)

Il s’agit d’une adaptation de "Cribles/Live" à l’extérieur.

L’espace plateau est circulaire, entouré par un anneau où s’installe le public. Des couloirs perforent cet anneau pour mener vers l’espace extérieur, et ils sont ponctués à leur extrémité par une colonne de haut-parleurs.

La partition dansée est identique à celle de CL. Seules les faces des séquences se déplacent tout du long de la pièce. Certaines séquences sont adaptées afin de permettre des entrées et sorties par les couloirs, et d’inclure l’espace périphérique également pris comme espace de jeu.

Les danseurs se mêlent au départ à l’espace périphérique et parfois tout près du public. Ils disparaissent derrière un bosquet au moment de la *grande proue* puisqu’il n’y a aucun édifice à gravir. Ils reviennent pour les *isadorables*, en serpentant à l’extérieur de l’espace central, et en le traversant épisodiquement. Lors de la dispersion finale, ils disparaissent également hors du champ de vision, parfois loin.

*NB les mots en italique donnent à titre indicatif le nom de certaines séquences.*