

Université Lille III Charles de Gaulle
UFR Arts et Culture
Master 2 Création et étude des arts contemporains
Danse

Circonstances de production
et désirs de faire, étude du processus de fabrication
de trois projets chorégraphiques

Germinal

The Karaoke Dialogues

(Un)steady

Sous la direction de Claire Buisson

Je tiens à remercier chaleureusement Claire Buisson, qui a accompagné, nourri et stimulé mon travail de recherche durant deux années. Merci d'avoir fait pousser la mauvaise herbe et de nous avoir proposé des espaces de recherche critiques actifs.

Merci à Philippe Guisgand d'avoir ouvert et de faire exister cet espace.

Un immense merci à Claire Dutilleul pour toutes les discussions partagées à propos de nos travaux respectifs, et pour sa joyeuse compagnie tout au long de cette année.

Merci à Noe Phillipson pour son aide et son travail précieux sur le projet *(Un)steady*, pour ses conseils, encouragements, et sa présence.

Merci à Gabriel Beckinger de m'avoir proposé d'accompagner son projet, et d'avoir partagé son espace de travail.

Un grand merci à toutes celles et ceux qui ont pris le temps de répondre à mes questions : Tarquin Billiet, Claire Cantuel, Antoine Defoort, Eliane Dheygere, Daniel Linehan, Téva Vasseur, Ecaterina Vidick et Marc Weugue.

Et à toutes les équipes qui m'ont accueillies : l'Opéra de Lille, la Maison Folie Wazemmes à Lille, Le Vivat à Armentières, Le Fresnoy à Tourcoing, Caravan Production à Bruxelles.

Merci enfin à ceux qui par une relecture, un conseil, une discussion ont fait progresser le processus de fabrication de ce travail : Paul Carpentier, Camille Rouzé, Marion Sage, Cyrille Honoré, Catherine et Jean-Pierre Pons.

Sommaire

Notes d'introduction..... p.5

- Projet-

(Se) lancer..... p.13

La question du temps..... p.25

La question de la fin p.32

- Fabrication -

Faire p.38

Façons de faire p.56

Artiste-artisan-auteur.....p.66

- Ressources humaines -

Avoir de la compagnie..... p.69

Le sens du commun..... p.85

Plasticité..... p.96

- Sources -

Retracer *Germinal* p.105

Accompagner *(Un)steady* p.166

Suivre *The Karaoke Dialogues*..... p.171

Qu'est-ce qui reste maintenant ? p.208

Bibliographie..... p.211

Notes d'introduction

Point de départ

Au départ de cette recherche, je m'interroge sur la réalité du processus de production d'un objet chorégraphique. Dans le champ artistique, l'emploi du terme « production » désigne le processus de **fabrication** d'un projet d'un point A à un point Z, de son écriture à sa phase de distribution. La production est un prisme de lecture applicable à tout objet procédant d'un processus créatif. Il y a production lorsque il y a oeuvre, qu'il s'agisse d'art plastique, cinématographique ou du spectacle vivant.

Le processus est lancé par la mise en mouvement de forces et d'énergies qui élaborent et produisent ensemble « quelque chose » : un spectacle, une performance, une installation. La mise en oeuvre suppose la composition d'une chaîne d'acteurs impliqués dans la réalisation d'un projet spécifique. Créateurs lumière, son, scénographe, interprètes, chargé de production ou encore chorégraphe : chaque corps de métier investi dans la création constitue une pièce à part entière, un rouage essentiel qui **travaille** à la bonne marche de l'ensemble.

De façon très concrète, produire signifie former une équipe, établir un calendrier de travail, mettre en place une stratégie d'organisation face à des contraintes de temps et d'argent. Le processus est découpé dans le temps et l'espace, et s'agence au fur et à mesure comme une mécanique qui se met progressivement en place. Le champ de la production met en rapport des moyens humains, logistiques et financiers qui s'organisent selon un certain mode.

Ce **mode** désigne la façon de produire, de gérer les différentes phases du processus afin de mener le projet à bien. Mon intérêt, en abordant la création artistique par le biais de la notion de **production**, est de décortiquer la mise en forme d'un projet. Il s'agit, d'un point de vue méthodologique, de mettre en pièce un objet chorégraphique spécifique pour en révéler le processus de fabrication.

On dit couramment d'une pièce qu'elle se « monte ». Je souhaite découvrir en entamant ce travail de recherche les différents éléments qui, liés entre eux, rendent le « montage » possible. Dans la performance *Produit des circonstances*, Xavier Le Roy fait la remarque suivante :

« J'ai commencé à remarquer que le système mis en place pour la production de pièces chorégraphiques avait créé un format qui influençait et parfois pour une large part déterminait comment une pièce de danse devait être faite¹. »

A partir de cette mise en question de la production, je m'interroge à mon tour sur l'articulation entre les circonstances de la production d'une pièce et son contenu.

Dans quelle mesure les projets sont-ils « le produit des circonstances » dans lesquelles ils sont faits ? Quelles sont ces « circonstances » de la production, de la fabrication ? En quoi le déroulé du processus de production modèle la forme du contenu produit ?

Comment ça marche ?

¹ Partition complète de la performance *Produit des circonstances* disponible sur le site de Xavier Le Roy.
Source : <http://www.xavierleroy.com/page.php?id=63e83a12f776477d633187bdfbdb1c24c130da87&lg=fr>

Corpus

Cette étude se concentre sur le processus de production de trois objets contemporains à composante chorégraphique.

Germinal

Créé par Antoine Defoort et Halory Goerger, produit par l'Amicale de production. C'est un spectacle hybride, difficile à étiqueter, qui se situe quelque part dans un interstice entre théâtre et performance, qui a été co-produit et diffusé sur les plateaux de danse.

The Karaoke Dialogues

Est la dernière création de Daniel Linehan, créée en collaboration avec sept danseurs, co-produite par Caravan Production et l'Opéra de Lille, où le chorégraphe est artiste en résidence depuis le mois de janvier 2013.

(Un)steady

Est une installation visuelle et sonore, qui met en dialogue danse et cinéma. Créée par Gabriel Beckinger, artiste en dernière année au Fresnoy, le projet est produit par Le Fresnoy.

Soit trois créations produites à un endroit du champ chorégraphique : deux spectacles vivants produits, puis achetés et annoncés par les programmeurs dans la case « danse » de leurs structures, et une installation qui place la danse au coeur de son processus de travail.

Si le terme « chorégraphique » ne recouvre pas à l'évidence la même réalité dans les objets du corpus, il constitue un point de rencontre lorsqu'il s'agit de s'intéresser à leur processus de production respectif. Il ne s'agit pas de questionner la teneur et l'attachement au « chorégraphique » des trois pièces présentées ici, il s'agit d'un point de départ, qui permet de poser cette interrogation : quels processus de production donnent forme à ces trois objets appartenant au champ chorégraphique ?

Germinal

Le point de départ du contenu dramaturgique de la pièce est la boîte noire vide du théâtre. A l'intérieur, quatre interprètes vont peu à peu faire apparaître sur le plateau les éléments essentiels à la production spectaculaire (activation de la lumière, de la parole, du chant, de la musique, construction d'un décor...). La pièce met en abîme le processus d'une création collective qui décide de « partir de zéro² ». L'Amicale de production, structure qui a produit *Germinal*, est une plateforme de production fondée par Halory Goerger, Antoine Defoort et Julien Fournet en 2010, basée à Lille, et fonctionnant sur le mode de la coopérative.

Ce mode de production met en lien les personnes réunies autour d'un projet selon un fonctionnement particulier. Tous les acteurs du projet (technicien son, régisseur plateau, régisseur vidéo, assistante de production ou concepteur par exemple) travaillent ensemble dans le but de produire le même objet, sans que les tâches, les questionnements et le travail soient divisés et isolés entre les pôles technique, administratif et artistique. L'exigence est de faire correspondre au mieux le mode de production et l'objet produit, soit veiller à ce que « les rapports de production suivent au plus près les rapports de création. Et réciproquement³. »

En rendant visibles les rouages de sa mise en forme, *Germinal* se présente comme le produit du mode coopératif qui lui a donné naissance. Examiner *Germinal* me permet d'interroger la correspondance entre le contenu produit et les moyens mis en oeuvre pour sa production, à partir de ma question de départ : comment cela fonctionne ?

The Karaoke Dialogues

Je choisis de m'intéresser au système de production de Daniel Linehan. Au début de la recherche, son travail représente à mes yeux une certaine mobilité géographique à échelle européenne et trans-frontalière. Je me demande comment ses projets prennent forme entre différents lieux et différentes structures. Linehan vit à Bruxelles, ville dans laquelle il a effectué une partie de sa formation⁴ et où se trouve Caravan Production, le bureau de

² Expression utilisée pour parler du point de départ de *Germinal*, voir l'entretien avec Antoine Defoort p. 111.

³ L'amicale de production, extrait du « Jeu de l'oeil du spectacle vivant », dans l'ouvrage *Exhibition des rouages et logique de la monstration*, co-édition L'amicale de production et le Centre Pompidou-Metz, 2013, n.p.

⁴ Le programme *Research Cycle* de P.A.R.T.S entre 2008 et 2010. A propos de la relation de Daniel Linehan à cette formation et à la ville de Bruxelles, voir « Choeur » dans la partie *Ressources humaines*, p. 86.

production qui accompagne son travail. Daniel Linehan est en outre « artiste en résidence » à l'Opéra de Lille depuis janvier 2013, « artiste associé » au deSingel d'Anvers et « *New Wave Associate* » au Sadler's Wells de Londres depuis 2012.

Je souhaite questionner la réalité de ce que représentent ces soutiens et ces modes d'accompagnement quant aux conditions de production de son travail. Pour cela je décide de porter mon attention sur sa dernière création, *The Karaoke Dialogues*, annoncée comme « Création 2014 » depuis avril 2013 par l'Opéra de Lille. En entrant plus précisément dans la manière de faire de Daniel Linehan, notamment en analysant sa méthode d'écriture chorégraphique et le processus de production des *Karaoke Dialogues*, je peux apprécier concrètement un mode de production à l'oeuvre au présent, et tenter de répondre à quelques unes de mes interrogations.

(Un)steady

(Un)steady est le second exemple de production en cours que je décide d'approcher. Mon rapport à ce projet est particulier car je fais partie du processus de production de l'oeuvre. J'accompagne le projet depuis le mois de décembre 2013 en tant que regard extérieur, ce qui se matérialise par la co-réalisation d'un documentaire qui suit son processus de production⁵. *(Un)steady* me fournit un terrain d'observation privilégié. Avec la place que me propose Gabriel Beckinger, je peux observer de près ce qui se fait, dans quelles conditions et comment. J'ai fait le choix d'inclure *(Un)steady* dans le corpus comme terrain d'expérience qui peut venir nourrir ma compréhension du processus de production.

De plus, le coeur du projet se concentre autour du dévoilement de ses conditions de production au Fresnoy. L'approche chorégraphique y est un mode de travail et de lecture, qui permet d'analyser le corps du cinéma au travail, celui de Téva Vasseur, opérateur *steadicam*. Le projet se compose de trois films *A*, *B* et *C*, qui dévoilent progressivement plusieurs corporités, du geste de travail technique au geste poétique dansé. Dans la première note d'intention du projet, Gabriel Beckinger écrit ainsi :

« *(Un)steady*, le projet que je présente en ces pages, entend produire un dispositif [...] permettant au visiteur de faire l'expérience d'une mise en abîme de ses conditions de production, de réalisation et d'exposition : PANORAMA 2014 au Fresnoy⁶.»

⁵ *Film D(ocumentaire)*, titre provisoire, co-réalisé avec Noe Phillipson, en cours de montage à ce jour.

⁶ BECKINGER Gabriel, dossier de présentation d'*(Un)steady* pour le Fresnoy, décembre 2013.

Ici, comme dans les deux objets précédents, le processus est inséparable du contenu produit et se trouve questionné dans le contenu dramaturgique même de la pièce. Le processus de production est le point de convergence qui permet de catalyser la matière étirée en trois directions, trois projets. Les observations et analyses faites dans cette étude à propos des rouages de la production s'appliquent à ces trois objets particuliers. Il ne s'agit pas de chercher à dresser un paysage général de ce que signifie produire un spectacle vivant ou une performance en 2014. Il s'agit de choisir un terrain afin de pouvoir mettre en rapport, comparer, confronter trois modes de production, d'ouvrir un panel de manières de faire, un champ de ce qui est possible.

Mode d'emploi

J'ai souhaité approcher le processus de production en allant à la rencontre de celles et ceux qui donnent corps à un projet artistique. Le champ de ma recherche⁷ s'ancre dans un territoire, qui se dessine peu à peu comme un maillage tissé par des points de **rencontre**. J'ai choisi de donner la parole aux acteurs du champ de la production et de recueillir leurs propos comme sources principales pour mon travail, et points d'appuis essentiels pour étayer les questionnements relatifs au processus de production.

J'ai pris le parti de commencer par un travail de terrain, qui m'a amené à rencontrer les gens dont j'étudie le travail. Cette posture de départ, celle de la mobilité, répond à la nécessité d'étudier la matière vivante de la production et de la création contemporaines, et d'être dans l'échange, un échange de paroles, d'*e-mails*, d'images, avec celles et ceux qui sont et font l'activité de production.

Pour ce faire, j'ai mis en place un dispositif d'entretiens semi-directifs. A partir de mots-clés et de questionnements prédéfinis, j'ai pu interroger les personnes rencontrées en laissant le champ libre autant que possible à leurs **récits**. Mon intérêt était de laisser répondre mes interlocuteurs par leurs propres mots, en abordant les différents aspects liés à la production dans l'ordre défini au fur et à mesure par le mouvement de leur parole même.

⁷ Définir un champ de recherche c'est ainsi définir une posture, (de *stare* une manière de se tenir debout) et une manière de marcher. Définir sa posture c'est pouvoir dire où l'on se place, où l'on situe son corps en position dans le monde, par rapport à autrui, et en l'occurrence par rapport à un objet d'étude.

En allant à la rencontre de plusieurs personnes autour d'un même projet, mon souhait était ainsi de faire du corps de ce texte une matière vivante provenant du territoire parcouru.

Je considère que « les discussions sont déjà la chose même⁸», et que chacun de ces entretiens livre une réalité du processus de production. Pour cela je décide d'**inclure** ces entretiens dans le corps du mémoire, de laisser un vrai espace aux « facteurs du contexte⁹», et de donner la possibilité au lecteur d'y faire son propre parcours. Je veux à mon tour éviter de produire « un système de séparation entre le sujet de travail, son contexte et sa représentation¹⁰». Les entretiens sont pour cela disponibles comme *Sources* dans le prolongement des *Ressources humaines*. Je n'ai pas souhaité ni les nommer ni les placer en « annexe ». Je propose donc au lecteur de parcourir ces entretiens dans le même mouvement que le reste du texte. J'explicité à cet endroit la méthode suivie pour aborder chacun des trois projets.

Je me suis rendu compte au fur et à mesure que s'intéresser à la phase de production d'un projet signifie en embrasser la forme toujours changeante. Je tente ici de tracer les contours d'oeuvres en redéfinition constante. Mon point de départ, celui d'étudier la mécanique d'un processus, son architecture, me révèle au cours du travail une difficulté à figer les choses dans le temps de l'écriture.

J'ai voulu que le plan se compose de la juxtaposition de notions qui travaillent en relation les unes avec les autres. Ainsi les trois parties ne sont pas hiérarchisées, mais fonctionnent comme trois espaces à feuilleter possiblement dans n'importe quel ordre. On peut partir de la notion de *Projet* pour aborder le processus de production, ou de celle de *Ressources humaines*. La construction du travail par la navigation d'un élément à l'autre s'est réalisée dans une volonté de lier l'ensemble et non de le fractionner. Parce que le travail de recherche m'a mené à constater que dans le processus de production, tout est en devenir, les sujets étudiés ne peuvent être saisis que dans une succession de changements.

J'ai souhaité que ce texte reflète la façon **organique** avec laquelle j'ai travaillé la matière de cette recherche : en la collectant, la malaxant, la digérant. Il s'agit de rendre compte de la transformation d'une matière de travail, et d'en suivre les méandres.

⁸ CHARMATZ Boris, *Je suis une école : expérimentation, art, pédagogie*, Paris, Prairies ordinaires, 2009, p. 40.

⁹ LE ROY Xavier, Texte de la performance *Self-interview*, décembre 2000. Disponible sur le site du chorégraphe : <http://www.xavierleroy.com/page.php?id=a55579f8a1306fbd89389d01068b6e571a686728&lg=fr>

¹⁰ *Ibid.*

Plan

La phase de production s'enclenche à partir du moment où il y a un **projet**.

Je me demande comment circonscrire le processus de production d'un projet, où est-ce qu'il commence, où est-ce qu'il finit ? Qu'est-ce qui a été **lancé** au départ pour donner forme à *(Un)steady*, *The Karaoke Dialogues* et *Germinal* ? Je me demande dans quels **contextes** prennent place les trois projets.

Je me demande comment s'élabore le projet une fois qu'il est lancé, quelle **matière** est travaillée par chacun des projets et à l'aide de quels **outils** ? Je souhaite aborder la notion de « création » par celle de **fabrication**.

Je me demande comment est accompagné chacun de ces projets, quelles structures, équipes et stratégies portent le projet ? Je propose d'observer la formation des projets à la lumière de leurs **ressources humaines**.

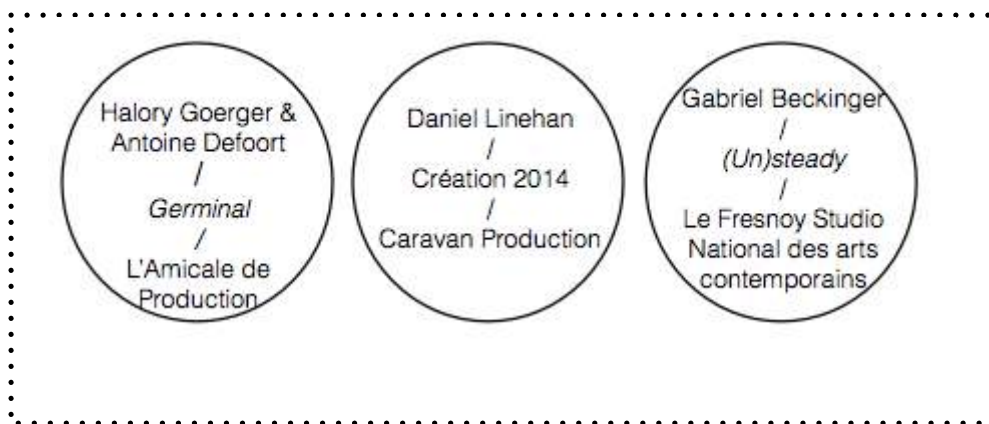
– Projet –

(Se) Lancer

La question du début

Le processus de production commence avec la naissance d'un projet. « Projeter » signifie « se lancer vers l'avant¹¹ ». Se lancer dans un projet c'est partir avec des envies de faire, un savoir-faire, et voir où mène la conjugaison des deux. Le projet est lancé sur papier ou au cours d'une discussion, dans un studio ou sous la forme d'une idée. Pour qu'il y ait projet il faut qu'il y ait *quelque chose* au départ.

Je m'interroge au début de ce travail sur l'origine des projets auxquels je m'intéresse d'où viennent-ils, comment ont-ils été montés ?



Le schéma ci-dessus constitue ma base de départ pour interroger l'organisation interne de chacun des projets¹². L'articulation est la suivante :

Porteur(s) du projet / Pièce étudiée / Structure de production du projet.

Au moment¹³ où je choisis ce corpus d'étude, les projets n'en sont pas au même stade de production. Daniel Linehan prépare une « Création 2014 » dont la date de la première à l'Opéra de Lille est déjà annoncée. Sans titre et sans distribution, la pièce n'existe pas encore,

¹¹ De *projectus* : projeter en avant, se lancer.

¹² Soit le point d'où moi-même je me lance au départ ce projet de recherche.

¹³ Au cours du mois de juin 2013 pour *Germinal* et la *Création 2014* de Daniel Linehan.

elle se profile à mes yeux sur le papier¹⁴. Le processus de production de *Germinal* est pour sa part terminé. La pièce est co-produite et en tournée depuis la fin de l'année 2012¹⁵. En 2014 se poursuit une tournée européenne puis mondiale¹⁶. Quant à *(Un)steady*, le projet est *in-situ*, pensé pour le Fresnoy et a une durée de vie délimitée dans le temps. L'installation dure le temps de l'exposition *Panorama 16*, soit un mois et demi¹⁷. Gabriel Beckinger travaille pendant un an à l'écriture et la réalisation de ce projet.

Quelle que soit leur situation respective, les trois objets que je rencontre sont déjà lancés, soutenus, produits lorsque je m'y intéresse. Dans ma démarche de recherche cela me conduit à m'interroger : quand est-ce qu'un projet commence, à quand faire remonter l'origine de son lancement ?

Le projet est esquisé et amorcé à partir d'un désir de faire¹⁸.

Selon Laurence Louppe :

« Isoler l'élément essentiel, le fil profond du « désir » constitue le premier pas du travail chorégraphique¹⁹».

Or comment parvenir à isoler *un* « fil profond » lors de la naissance d'un projet, comment identifier d'emblée ce qui met en mouvement ? S'il y a désir, moteur pour lancer quelque chose, il semble à mon sens provenir plutôt d'une multiplicité d'envies de faire qui alimentent le processus créatif²⁰. Daniel Linehan indique pour sa part que c'est précisément le conflit de désirs et d'intérêts qu'il ressent qui est non seulement moteur du projet mais point de rencontre possible avec l'autre :

« Pour moi, faire une pièce c'est toujours une lutte immense entre des intérêts divergents qui sont présents en moi. D'un côté je suis vraiment fasciné par une façon formelle et abstraite de considérer la performance, d'un autre côté je veux vraiment injecter très directement des

¹⁴ De fait les premiers éléments dont je dispose à propos de cette création sont des dossiers de presse, des premières notes d'intention provenant de Caravan Production et l'Opéra de Lille.

¹⁵ La première a lieu aux Subsistances à Lyon le 18 septembre 2012, la tournée commence au mois de novembre.

¹⁶ Entre avril et septembre 2014, *Germinal* est jouée en France, en Suisse, au Portugal, au Québec, en Autriche, en Estonie, en Norvège et aux Etats-Unis.
Dates de la tournée mises à jour sur : <http://www.amicaledeproduction.com/projets/germinal.php>

¹⁷ Du 6 juin au 20 juillet 2014 au Fresnoy, Studio National des arts contemporains.

¹⁸ Je pense ici à Meg Stuart qui affirme « Tout mouvement exprime le désir » dans un entretien avec Catherine Sullivan en 2008. Disponible sur : <http://sarma.be/docs/1353>

¹⁹ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 249.

²⁰ Je pense ici au séminaire autour du terme « Etat de corps » proposé par Philippe Guisgand à l'Université Lille III cette année. Nous avons évoqué dans ce cadre la pluralité de ce qui nourrit l'état de corps et le désir de danse, la complexité de ce qui met en mouvement et alimente ce désir de mouvement.

problématiques tangibles, pertinentes, issues du réel dans ces performances. [...] J'ai des désirs conflictuels, le désir de traiter de grands problèmes du monde actuel, et le désir de rester confiné dans mon propre monde hyper-spécialisé, de travailler en profondeur sur de petites choses et d'accepter mes limites. Je spéculer, mais je me demande si ce conflit de désirs est quelque chose auquel les gens peuvent se connecter lorsqu'ils voient mon travail²¹ .»

Antoine Defoort, qui lui a des projets « pleins les tiroirs²²» évoque quelques-unes des « envies » motrices lors de la création de *Germinal*. « On avait envie d'être au plateau²³» explique-t-il par exemple en parlant d'Halory Goerger et lui-même. Cette envie découle en l'occurrence d'un premier temps de recherche, durant lequel à l'inverse les deux porteurs du projet décident de s'extraire du plateau²⁴. Il précise également : « On a toujours fait ce qu'on a eu envie de faire²⁵». Antoine Defoort se réfère ici à la prise de distance avec les deux étiquettes « chorégraphique » et « théâtrale », tour à tour apposées à *Germinal*, et entre lesquelles Halory Goerger comme lui se débattent²⁶. Il se place dans un positionnement qui se met au service du projet avant tout, sans préoccupation de la case dans laquelle il peut être rangé²⁷.

De même que l'oeuvre produite ne peut être univoque, le désir est une force complexe qui mène et rythme la fabrication de *quelque chose*. De la somme des désirs qui met en mouvement émergent des idées, un propos, qui mènent à faire des essais et à nourrir le projet qui commence à prendre corps.

²¹ NATALIO Rita, *Artist profile : Interview with Daniel Linehan*, 23 janvier 2012, sur le site du réseau européen de production et de diffusion *Départs*.
Disponible sur : http://www.departs.eu/focus_details.php?id=16.

²² Il l'indique au début de sa conférence-performance intitulée *Un faible degré d'originalité*, qu'il présente au Vivat lors de sa journée carte blanche le 22 février 2014.

²³ Voir entretien p. 111.

²⁴ « L'idée, le truc un peu de base du projet c'était de nous extraire du plateau, donc Halory et moi on n'était pas sur scène, et c'était quatre interprètes qui devaient changer à chaque représentation », raconte Antoine Defoort à propos du projet *Walkman*, qui constitue un des projets tests menant à *Germinal*. Voir entretien p. 111.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Antoine Defoort se défend de posséder un savoir-faire purement théâtral ou purement chorégraphique. Il dit en ce sens lors de l'entretien : « Parce que vraiment s'il y a un domaine dans lequel je n'estime pas posséder de compétences c'est le domaine chorégraphique. Après on peut débattre sur la nature « chorégraphique » d'un objet mais bon...», p. 135. Dans un entretien donné sur France Culture, il récuse le fait d'avoir inventé un « nouveau théâtre » avec le projet *Germinal*. Il préfère parler de « spectacle » car il explique que ni Halory ni lui ne maîtrisent les codes de la forme théâtrale, n'y ont été formés ni préparés.
Source : France Culture, *L'Atelier Intérieur*, « Serendipity », émission diffusée le 3 mars 2014.

²⁷ Par toute personne extérieure à ce projet, programmeurs, diffuseurs, spectateurs, critiques, chercheurs...

Le projet est aussi quelque chose qu'il *faut* lancer devant soi pour engager sa production, sa fabrication. C'est un dossier, du papier, des demandes de subventions, quelque chose qu'il faut diffuser, faire connaître, avant même de commencer à le réaliser. Il faut expliquer ce que l'on voudrait faire, avec qui quand et comment, soit donner des informations que l'on ne possède pas toujours dans le but de se donner les moyens de faire. Le projet papier qui esquisse le contenu artistique devient un dossier visant à la mise en production. Celui-ci établit les besoins et ressources nécessaires à son existence, vise la recherche de soutiens extérieurs pour trouver financements, espace et temps de travail, réseaux d'accompagnement et de diffusion. Ce qui est projeté ce sont les premiers fils d'une trame, le premier élan d'une recherche. Il faut partager en amont cette intention encore fragile pour pouvoir la faire vivre. Je choisis de parler ici des « concepteurs » essentiellement comme « porteurs de projet », parce que la réalité de la production est de porter ce projet dans le temps, du début à la fin, de porter les responsabilités et les multiples prises de décisions pour que la création reste en mouvement « vers l'avant ». Le terme me semble se placer avec justesse au point de jonction entre la part conception et la part production du projet²⁸, gérées et générées par ces porteurs de désirs.

Contexte

Un projet commence peut-être alors lorsque cette machine de la production est lancée, lorsque le porteur de projet est dans l'interaction avec une équipe et partage ses désirs, ses idées, ses envies. Un projet s'inscrit nécessairement dans un territoire, dans le sens où produire c'est à chaque fois (re)former une équipe, monter une architecture faite de réseaux et de structures nécessaires pour travailler. « Monter » un projet avec des partenaires c'est en cela repartir de zéro pour chaque nouvelle mise en production et créer un contexte de travail. Ecaterina Vidick, chargée de production des projets de Daniel Linehan chez Caravan Production raconte ainsi le début de ce travail :

« Ça part de la case A à la case Z. On commence vraiment par des réunions de discussions autour de ses idées, ses projets. [...] Ça commence là, mettre en place les idées, échanger [...]. C'est un travail d'accompagnement d'un point de vue réaliste, budgétaire, parce qu'après ça on va devoir écrire le budget et faire des demandes de subventions, chercher des partenaires de coproduction, des lieux de résidences [...]»²⁹.

²⁸ Voir à ce propos dans *Fabrication*, la partie « Artiste-artisan-auteur », p. 66

²⁹ Entretien avec Ecaterina Vidick, p. 172.

Dans cette tentative de cerner le début d'un projet, je m'intéresse aux contextes respectifs des trois projets au moment où leurs porteurs se lancent dans cette nouvelle création.

Germinal

Germinal naît de l'abandon de deux projets de recherches antérieurs, intitulés *Walkman* et *La Mort*. Ces deux tentatives s'inscrivent dans une même phase d'essais, où la matière et les idées sont travaillées et testées parallèlement.

« Et en fait, on ne savait pas à l'époque, si on allait faire deux projets séparés ou si on allait mêler les trucs. A priori c'était... un peu bizarre de mêler les deux, on avait plutôt décidé de faire deux projets séparés, on n'avait pas choisi lequel on allait faire en premier³⁰».

Pour *La mort*, c'est l'exploration d'une thématique qui est à la base du travail, celle de parler des rites funéraires. Cette envie donne lieu à une phase de recherches documentaires sur le sujet, à des propositions de scénographie et à un principe de mise en scène (le tirage au sort de celui qui va mourir le soir de la représentation³¹). Pour *Walkman*, une décision entraîne la formation d'un dispositif de départ : Defoort et Goerger s'extraient du plateau et inventent dans la foulée un système participatif, où une nouvelle distribution de quatre personnes chaque soir jouerait la pièce. Le travail prend forme jusqu'à mener à des étapes, des maquettes et présentations publiques qui permettent d'éprouver la « validité³²» des idées.

Pour ce début de nouvelle recherche, une co-production est engagée. Les co-producteurs investissent dans un projet de départ, *Walkman*, qui en comporte en réalité deux, et va se transformer complètement sur une longue période de temps. Eliane Dheygere, directrice du Vivat, qui est un des co-producteur engagé et le principal lieu d'accueil en résidence rappelle :

« C'était stressant pour tout le monde parce qu'on leur demandait de nous montrer des étapes, il y avait pas mal de co-producteurs sur ce projet là et de résidences. A chaque fois il y avait des espèces de sorties de résidences avec des morceaux qui étaient montrés, et que vous vous empressiez de mettre à la poubelle pour en refaire d'autres³³».

³⁰ Entretien avec Antoine Defoort, p. 110.

³¹ Pour le récit du temps de recherche de ces deux projets, voir le chapitre « La suite : Walkman et La Mort » dans l'entretien avec Antoine Defoort, p. 109.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

Au fil du temps et du test que représentent ces différentes étapes, la mise en oeuvre est jugée « trop lourde³⁴» pour *La Mort*, « trop aléatoire » et « très très compliquée³⁵» pour *Walkman*. Dans le premier cas, c'est la thématique elle-même qui pèse peu à peu sur l'équipe, qui s'en rend compte lors des premiers retours du public sur le projet³⁶. Pour *Walkman*, c'est le dispositif pensé pour le projet qui est contraignant à mettre en oeuvre : une structure participative dans laquelle des non-interprètes jouent et interagissent en direct sur le plateau sans préparation préalable, selon des indications qui leur sont dictées dans un casque audio. Les projets manquent de légèreté et de faisabilité, se révèlent difficiles à porter, à défendre pendant le temps de création. La réalité de la mise en oeuvre vient contrer le désir de faire :

« Et à vrai dire, ça nous a pas vraiment convaincus ni l'un ni l'autre pour différentes raisons.
[...] On le sentait pas.
[...] Ça marchait pas³⁷.»

Ce sentiment de malaise conduit à la décision radicale de « jeter à la poubelle un an de travail³⁸» pour repartir à zéro. Dans ce contexte, repartir de zéro signifie commencer une nouvelle recherche à partir de l'évacuation de tout ce qui a été essayé précédemment, testé puis abandonné, et créer *Germinal* à partir d'un espace vide³⁹.

Le projet est celui d'une équipe.

Les deux projets menés par Julien Fournet et Antoine Defoort, puis Halory Goerger et Antoine Defoort avant *Germinal*, soit respectivement *Cheval* et *Le cadavre* ont été bien reçus et ont « lancé » l'équipe. Antoine Defoort raconte :

« [*Cheval* et *Le cadavre*] nous ont vraiment un peu lancés chacun à leur façon dans des circuits, des réseaux, qui ont un petit peu assis notre pratique professionnelle, qui à l'époque (en 2009) était encore un petit peu ... [...] à moitié bénévole avec des bouts de ficelle⁴⁰».

³⁴ Antoine Defoort détaille : « Enfin évidemment ça va remuer des trucs un peu lourds et on se sentait pas le poids, la force en fait d'affronter pendant les deux ans qu'auraient duré la création le fait de tout le temps parler de la mort, de notre rapport à la mort. C'était trop lourd. Donc on a abandonné.» Entretien p. 111.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Pour lire la suite du processus, à partir de cet espace rendu vide, se reporter à la partie *Fabrication*, « La matière » et « Le cadre » de *Germinal*. p. 40 à 44.

⁴⁰ Entretien avec Antoine Defoort, p. 108.

Le « milieu » veut voir la suite du travail Fournet-Goerger-Defoort⁴¹ . Se voir accorder plus de confiance et susciter davantage d'attentes c'est aussi avoir une chance de trouver un peu plus de moyens pour créer :

« &&&&& &&& là c'était entre guillemets notre première vraie production, avec plusieurs co-producteurs, une vraie co-production, et qui lui-même n'avait rien à voir avec le niveau de *Germinal* où on a encore augmenté un petit peu la taille du projet⁴².»

Au moment de commencer *Germinal* Antoine Defoort comme Halory Goerger ont donc appris d'expériences précédentes, et décident de fonctionner différemment (ou mieux) pour la mise en production du projet :

« Une des particularités de *Germinal* c'est qu'on a essayé d'être plus réalistes que sur les projets précédents. On a déjà recruté et formé une équipe technique très très en amont du projet, ce qui était inhabituel. Enfin en tout cas ce qui n'était pas le cas sur les précédents projets. On a effectivement phasé le projet beaucoup plus, on a tout fait un peu mieux, un peu plus dans les règles on va dire, on a mieux anticipé⁴³.»

Germinal est le produit d'un projet d'équipe, où à l'origine se trouve quelque part le désir de continuer à fabriquer quelque chose ensemble, et de se structurer pour ce faire. L'Amicale de production, plateforme portant les projets communs ou individuels de Julien Fournet, Halory Goerger et Antoine Defoort est pour cela fondée en 2010, au moment stratégique entre la fin d'un projet qui a « marché » et le lancement du suivant.

⁴¹ Le trio est le noyau dur de l'équipe comme l'explique Antoine Defoort :

« Avec Halory on décide de remettre le couvert c'est à dire de faire un projet ensemble, et toujours en étroite collaboration avec Julien (Fournet). Donc à l'époque on est vraiment trois à travailler ensemble et Julien est plutôt en charge de la partie production, développement du projet, stratégie et s'occupe aussi de la structure de production, qui à l'époque n'est pas déjà l'Amicale de production » voir Entretien p. 109.

⁴² Entretien p. 108.

⁴³ *Ibid.*

(Un)steady

Le projet *(Un)steady* trouve sa source dans le précédent projet de Gabriel Beckinger, *Exhumeia*. Dans ce film réalisé en 2013 et produit par Le Fresnoy, un travail chorégraphique est mené pour former un collectif de neuf danseurs. Le film est tourné en plan-séquences et découpé en trois périodes de tournage entre avril et mai 2013. Pour chaque phase de tournage, la technique du *steadicam*⁴⁴ est choisie par Gabriel Beckinger afin de pouvoir tourner des plans de plusieurs minutes en ayant une image fluide qui épouse le mouvement des danseurs. Le choix de cet outil permet de pouvoir filmer les corps au plus près, de se déplacer et d'évoluer dans ou autour du groupe.

Le déplacement des opérateurs *steadicam*⁴⁵ produit une chorégraphie en soi, invisible à l'image mais perceptible d'un point de vue extérieur. Gabriel Beckinger décide d'isoler cette technique très particulière du travail cinématographique et d'en détailler les façons de faire. Il fait ainsi du corps du *steadicamer* en action le cœur et le point de départ du projet qu'il propose au Fresnoy pour l'année suivante. Il formule ainsi son désir premier de travailler en cette direction :

« La question que je me suis posée c'est : qu'est ce qui se passe quand on filme un *steadicamer* ? Que donne à voir le corps d'un *steadicamer* dès lors qu'on le filme et qu'est ce que donne à voir ce corps dès lors qu'on lui retire son outil ?⁴⁶»

L'écriture de ce nouveau projet prolonge en outre l'envie de Gabriel Beckinger de produire une oeuvre où la danse, l'architecture et le cinéma travaillent ensemble. Ce sont trois disciplines auxquelles lui-même s'est formé et qui constituent le fondement de sa pratique artistique. Focaliser le déploiement du projet autour du corps du *steadicamer* permet de convoquer ces trois données par le prisme du travail chorégraphique.

⁴⁴ Le *steadicam* qui signifie « caméra stable » est un système de prise de vue où l'opérateur *steadicam* aussi appelé *steadicamer* porte une veste-harnais, à laquelle est relié un bras articulé portant la caméra. L'opérateur fait véritablement corps avec sa machine de travail, se déplace avec, ce qui permet de pouvoir filmer des images d'une grande fluidité.

⁴⁵ Pour *Exhumeia* trois *steadicamers* travaillent successivement sur le film.

⁴⁶ Interview filmée de Gabriel Beckinger pour la préparation de l'exposition *Panorama 16*, texte retranscrit dans les *Sources* p. 169.

Le projet se dessine sur papier.

(Un)steady est d'abord un projet qui s'écrit par le texte et le dessin. La rédaction représente pour Gabriel Beckinger un travail préparatoire, une première esquisse des idées et directions envisagées pour la réalisation. Il décide rapidement de réaliser un triptyque, de découper le temps et l'espace en trois parties : Film A, Film B, Film C, qui révèlent trois réalités différentes de l'espace du Fresnoy, et trois corporités différentes du *steadicamer*⁴⁷. Architecte de formation, Gabriel produit des plans de l'installation imaginée pour *Panorama 16* afin de donner immédiatement une idée très concrète de sa réalisation et de l'espace qu'elle requiert dans le cadre de l'exposition.

Le plan⁴⁸ nécessaire à la réalisation de l'oeuvre est pensé dès le départ dans le contexte de sa mise en production. Le dossier constitué est à destination du Fresnoy, structure référante, productrice et propriétaire de l'oeuvre. Le plan projeté sur papier doit pouvoir définir pour les décideurs, les soutiens, les futurs programmeurs ce que le porteur de projet « a l'intention de faire, et l'estimation des moyens nécessaires à la réalisation⁴⁹ ». Le dossier doit donc aussi convaincre, être approuvé par les responsables de production et les responsables pédagogiques⁵⁰ qui vont accompagner la réalisation de l'oeuvre du début à la fin.

Le Fresnoy produit des artistes qui mettent souvent en forme leur première vraie production. La structure investit dans un vivier d'artistes susceptibles de proposer de futurs projets sur le marché de l'art contemporain. Les projets de Gabriel Beckinger sont produits parce que Le Fresnoy juge que son travail, ses désirs de création correspondent à leurs critères de production et de diffusion.

Le point de départ de la réalisation de ce projet est ensuite de trouver le *steadicamer* qui acceptera de s'engager dans ce travail de réflexion et de déconstruction de sa pratique. Dans un premier temps ce sont les *steadicamers* de l'équipe d'*Exhumeia* qui mettent Gabriel Beckinger en contact avec des personnes susceptibles d'être disponibles et intéressées par le projet. Il contacte et rencontre plusieurs *steadicamers* entre les mois d'octobre et décembre

⁴⁷ Le détail de la matière et du cadre de travail d'*(Un)steady* est étudié dans la partie suivante, *Fabrication*, p. 51.

⁴⁸ Un « projet » est un dessin à la Renaissance, qui représente en plan, coupe « un bâtiment à exécuter conformément aux intentions de celui qui fait bâtir, ou l'ensemble d'un édifice d'après un programme donné ». Définition du mot « projet » sur le site du Centre national de ressources textuelles et lexicales. <http://www.cnrtl.fr>.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ L'artiste Robert Henke qui suit le travail de Gabriel Beckinger pour ce projet, Jacky Lautem, directeur de production, Bertrand Scalabre chargé de production pour *(Un)steady* et Eric Prigent pour la coordination pédagogique.

avant de trouver Téva Vasseur, *steadicamer* de vingt-trois ans travaillant à Paris, qui devient le corps principal du projet (*Un*)*steady*. Le projet commence véritablement lors de la première séance de travail avec Téva, le 2 janvier 2014 à Paris. A cette occasion Téva Vasseur évolue pour la première fois avec son outil de travail dans un studio de danse. Le travail d'observation et le début du cheminement vers la compréhension de sa façon de faire commencent à partir de là. La matière du projet se transforme lorsque le steadicamer imaginé sur papier est incarné et apporte son individualité au projet.

Le territoire du projet se redessine aussi à ce moment là entre Tourcoing et Paris. A Tourcoing Le Fresnoy est le coeur du projet, lieu de production, de tournage, de montage, de mixage et de diffusion de l'oeuvre. Une partie de l'équipe⁵¹ se déplace régulièrement à Paris entre janvier et avril pour travailler avec Téva Vasseur. Toute cette part de préparation n'est pas prise en charge par la production qui n'assure que le financement des trois temps de tournage. Le porteur de projet doit donc trouver d'autres ressources et faire avec ce qui est possible pour assurer le travail de préparation indispensable au bon déroulement des tournages.

The Karaoke Dialogues

Le projet est la suite d'un désir d'explorer une méthode de travail.

Celle-ci commence avec la rédaction d'un texte par Daniel Linehan en 2011, qui devient la matière première de trois travaux chorégraphiques menant à la création de *The Karaoke Dialogues* :

« J'ai enregistré une conversation avec moi-même. Puis j'ai projeté le texte sur un écran et j'ai relu la conversation à voix haute en créant du mouvement sur le texte. J'étais intéressé par l'utilisation du texte comme moyen de créer un rythme pour le mouvement. [...] C'est comme ça que ça a commencé⁵². »

Dans ce texte, Linehan s'interroge sur la question de la fin, en se demandant ce qu'est une bonne fin et comment bien finir quelque chose (une chanson, un livre, ou une journée). Le

⁵¹ Gabriel Beckinger, Thibaud Le Maguer, Noe Phillipson et moi-même.

⁵² Entretien avec Daniel Linehan p. 194

« *I recorded a conversation with myself actually. And then I put the text on a screen and I read back the conversation and I created movement for the text. I was interested in using text as a mean to make a rhythm for a movement. [...] So that's how it started.* »

Une partie de ce texte est retranscrite dans LINEHAN Daniel, *A no can make space*, Gand, MER Paper Kunsthalle, 2013, n.p.

texte constitue la matière de base que Daniel Linehan met en relation avec la voix pour générer du mouvement.

Il fixe un principe : l'articulation texte-voix-mouvement dansé, qui est travaillée et remaniée durant trois ans. Le premier essai donne lieu à une conférence-performance intitulée *Doing while doing*, présentée le 24 novembre 2012 au deSingel à Anvers, où Linehan est artiste associé. Ce texte y est alors intitulé « La partie sur les fins » et clôt la performance.

La seconde forme testée à partir de ce principe est un solo qu'il présente à New-York en 2012, intitulé *Way past tense* :

« J'ai été invité à présenter une brève prestation au *Performance Mix Festival* de New York. J'ai préparé un solo de dix-sept minutes [...]. Pour préparer ma prestation, j'ai créé du matériau de danse adapté au texte, c'est-à-dire au rythme des apparitions du texte à l'écran. Pendant le spectacle, je lisais ce texte à l'écran tout en exécutant les gestes dansés⁵³.»

Puis le solo devient un duo. En travaillant sur les correspondances possibles entre voix et texte, Linehan poursuit sa recherche en interrogeant la forme du dialogue. Il explore pour cela le principe du dédoublement : deux corps, deux voix, deux interprétations travaillent alors sur le même texte de départ. Cette forme est présentée à l'occasion d'une invitation de la *Tate Modern* à Londres⁵⁴. Linehan travaille alors avec Anneleen Keppens, une danseuse amie rencontrée à P.A.R.T.S et collaboratrice régulière de son travail. Créer un duo c'est aussi entrer dans la démarche de transmettre un matériau personnel, un texte écrit à la première personne et nourri de souvenirs, sensations et réflexions intimes pour le faire devenir matière commune de danse.

L'idée est ensuite de complexifier encore la construction en faisant travailler plusieurs interprètes dans ce même système, et en prenant plusieurs textes comme base de travail :

« Et puis j'ai voulu continuer à travailler avec cette idée mais avec davantage de danseurs et avec d'autres textes que cette conversation. De prendre des textes classiques et de les faire passer pour des discours qui pourraient être tenus aujourd'hui. J'ai commencé à travailler avec deux danseurs en août, deux autres en décembre pour les premières recherches, et puis avec sept danseurs il y a quelques semaines en fait, en janvier⁵⁵.»

⁵³ Note d'intention de Daniel Linehan pour *The Karaoke Dialogues*.
Source : <http://www.opera-lille.fr/blog/2014/04/notes-dintention-extraits/>

⁵⁴ *Untitled duet*, présenté le 12 décembre 2013. Le duo se joue dans la *Performance Room*, comme partie de la série intitulée *BMW Tate Live 2013: Performance Room*. La performance est retransmise simultanément sur internet, et est toujours disponible sur : www.youtube.com/user/tate/tatelive.

⁵⁵ Entretien avec Daniel Linehan, p. 194.

Cette dernière étape est le début du travail pour la pièce *The Karaoke Dialogues*. Le texte de départ est finalement évacué de la création, mais il contient les premières réflexions qui marquent le début de la recherche⁵⁶.

Le point de départ pour la construction d'un projet est toujours le même selon Daniel Linehan : se demander comment construire une danse⁵⁷. A cette question, les réponses évoluent, se complexifient, sont uniques selon les objets quand bien même une même matière de travail est transposée d'un projet à l'autre. Le texte est ici la première intention, la première chose personnelle, engageant son auteur, qui est lancée, et à partir de laquelle le projet s'architecture.

Les trois pièces sont contenues en germe dans les travaux précédents de leurs auteurs. Des matériaux y sont puisés pour être travaillés dans le contexte d'une nouvelle création. Un certain contexte précis et particulier conditionne le début du travail, la façon de travailler et le cheminement suivi dans le temps de création. Le projet commence lorsque le désir, les idées abstraites entrent dans la réalité d'un processus de production avec lequel ils négocient.

⁵⁶ Dans le texte à propos de la fin, Daniel Linehan s'interroge sur l'articulation entre tragédie et comédie, sur le destin d'un héros et ce que donnerait le dédoublement de cette figure individuelle jouée par un chœur. Ces idées sont reprises et développées dans sa note d'intention pour *The Karaoke Dialogues* datant d'avril 2014.
Source : <http://www.opera-lille.fr/blog/2014/04/notes-dintention-extraits/>

⁵⁷ Dans *A no can make space*, n.p.

La question du temps

Les forces de production qui s'engagent sur un projet fournissent plusieurs choses : un accompagnement humain, logistique et financier, et de la disponibilité. Des espaces disponibles et des plages de temps disponibles sont dégagés comme vide nécessaire pour y déverser et travailler les matériaux de recherche. La logique de production prévoit qu'il y ait des étapes, des échéances fixées : étapes de travail, sortie de résidence, date de première etc. Porter un projet c'est aussi mettre en pièces, découper le temps, les ressources, les sessions de travail en équipe. Il faut répartir, prévoir, échelonner, planifier. En ce sens « produire » c'est aussi conduire une oeuvre en avant dans le temps.

Phaser

Le processus de production concerne le passage d'un projet à un objet produit. Pour cela une étape cruciale est celle du découpage du temps de production. Il s'agit d'établir un calendrier prévisionnel et de répartir le travail entre équipes selon les besoins du projet. Antoine Defoort en livre son expérience :

« Ça c'est un travail qui est hyper délicat en production, c'est les phases : à quel moment ça va être plus de l'écriture, à quel moment on va devoir faire intervenir les constructeurs de décors, des techniciens lumières, des techniciens sons etc. Après la création a évidemment son rythme propre et ses exigences, c'est à dire que ça sert à rien de travailler la lumière si on ne sait pas encore ce qu'on va faire sur le plateau. Et c'est hyper difficile de rester synchro, et c'est toujours source de tensions entre les gens qui sont en charge de la production et qui sont soumis à énormément de pression, qui engrangent la pression des partenaires extérieurs, qui eux-mêmes ont vachement de pression parce qu'ils ont des responsabilités par rapport évidemment à leur public, leurs finances, leurs soutiens institutionnels etc. Ils ont une obligation de résultat, et en même temps c'est une pression permanente qu'il faut gérer, qu'il faut canaliser⁵⁸.»

Le jeu de l'oie du spectacle vivant, créé par L'Amicale de production, rend compte avec humour et pertinence des difficultés inhérentes à la gestion du paramètre temporel⁵⁹.

⁵⁸ Entretien avec Antoine Defoort, p. 112.

⁵⁹ Le jeu est présenté comme « un jeu de rythme et de justesse, une histoire d'échelle et de moyens », qui « donne à voir et à éprouver les problèmes souvent épineux auxquels font face les équipes désireuses de 'monter un spectacle' » et « est à destination des personnes qui souhaitent éprouver les vicissitudes et les atermoiements qui jalonnent l'histoire d'une création ». « Le jeu de l'oie du spectacle vivant » dans *Exhibition des rouages et logique de la monstration*, L'Amicale de production, *op.cit.*, n.p.

Pour y jouer il faut former une équipe composée d'un ou une créateur/trice, d'un ou une chargé(e) de production et d'un agent. Tous les rôles sont clairement définis, celui du chargé de production est le suivant :

« Qualité requise : tenir le rythme. C'est un travail de préparation, d'anticipation et de planification au niveau logistique et humain. Compétences : il faut veiller à ce que les rapports de production suivent au plus près les rapports de création. Et réciproquement⁶⁰»

La production s'échelonne sur un temps long, entre une et quatre années de gestation pour les projets étudiés ici. Comment faire dès lors pour que la phase de « projection » corresponde à ce qui se fait réellement au cours de la recherche au présent ? L'équipe qui porte le projet se trouve dans un jeu d'ajustements permanents entre le *retroplanning* - le temps qui a été découpé bien en amont - et le présent de la fabrication, qui peut intervenir un ou deux ans après ce découpage. L'évolution du projet provoque ainsi de nombreux arrangements dans l'organisation au fur et à mesure que le « jus artistique⁶¹ » va se transformant. Le projet est lancé au-devant pour permettre un arrimage à la réalité. *Le jeu de l'oie* divise ce processus en quatorze étapes clés :

« Ecriture du projet, essais, montage du dossier et budget, recherche de partenaires, recherche de subsides, phasage du calendrier, résidences, étapes de travail, communication, invitation de professionnels, première, relance, diffusion, tournée⁶²».

La question du temps apparaît comme une contrainte essentielle qui régit le projet tout au long de ce déroulé. Il faut fabriquer au fur et à mesure en accord avec des forces de production, en gérant les possibles accros entre le découpage préalable et la réalité de la production.

Au cours des différents entretiens menés avec les structures produisant les projets du corpus, il apparaît que la production est lourde à mettre en place et à activer. Elle représente en cela une force d'inertie qui place le projet face à certaines contraintes. Le problème principal est le bouclage du budget qui est le plus difficile à réaliser, et se fait le plus souvent en cours de route, voire alors que le projet est déjà presque mis en forme. Souvent le projet démarre sans que l'assurance d'avoir tel ou tel partenaire comme force adjointe ne soit encore confirmée.

⁶⁰ « Le jeu de l'oie du spectacle vivant » dans *Exhibition des rouages...*, *op.cit.*, n.p.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

Ecaterina Vidick raconte les difficultés inhérentes à son métier de chargée de production-diffusion des projets de Daniel Linehan :

« Une fois que l'argent arrive, parce que ça c'est toujours un peu complexe, généralement on n'est pas au courant deux ans à l'avance du montant qu'on aura, des co-producteurs qu'on aura, de est-ce que la communauté flamande donnera le budget ou pas - parce que c'est une grosse part du budget - tout est à préparer en amont sans certitude du budget. Donc tout est dans des formes d'anticipation, comment est-ce qu'on peut commencer à travailler, ce qui est parfois un petit peu périlleux parce qu'on arrive au moment où les répétitions commencent, on a entre quatre et six mois avant la première pour tout mettre en place, avec ce budget qu'on vient d'apprendre⁶³.»

Gabriel Beckinger se heurte aussi dans son projet à la réalité du processus de production. L'installation qu'il planifie comporte des difficultés de réalisation qui sont soulignées dès la lecture de son dossier par l'équipe du Fresnoy, et avec lesquelles il doit composer durant toute la fabrication du projet. Ces difficultés concernent la forme finale de l'installation (*Un)steady*. Gabriel Beckinger souhaite projeter les trois films sur trois écrans distincts à l'intérieur d'un *white cube*. Les moyens alloués au projet ne permettent pas de mettre en place ce qu'il a imaginé, et il doit travailler avec l'équipe chargée de production à trouver une solution alternative qui soit assez satisfaisante pour tous⁶⁴.

Une grande part de ce travail d'ajustement entre les moyens disponibles et la fabrication effective est invisible et se réalise en coulisses. Marc Weugue, directeur technique du Vivat qui a accompagné le temps de création de *Germinal* le formule ainsi :

« Il y a beaucoup de choses qui ne sont pas visibles dans cet accompagnement. Il y a très peu de choses visibles même, à part le fait, à un moment, d'apparaître. Parce que c'est du contact, de l'échange permanent⁶⁵.»

En tant que directeur technique Marc Weugue « apparaît » à certains moments pour aider l'équipe de *Germinal* à résoudre des incertitudes, trouver des solutions, et rappeler ce qu'il est possible ou non de faire. Cette part non visible accompagne le travail sur toute la longueur du processus, alors que le projet alterne entre des phases de préparation, des temps d'arrêts et d'accélération.

⁶³ Entretien avec Ecaterina Vidick, p. 173.

⁶⁴ Gabriel Beckinger pense alors à diviser un seul écran en trois parties ou à réduire la taille des écrans.

⁶⁵ Entretien avec Marc Weugue, p.150.

Réguler / Fluctuations

Le processus de production se déroule entre des temporalités très fluctuantes. Dans la fabrication du projet *(Un)steady*, trois périodes de tournage pour chaque film, A, B et C, sont concentrées en session de deux jours. Les deux dernières périodes ont lieu au mois de mai, soit un mois avant la date du vernissage de l'exposition. En très peu de temps le travail à réaliser est gigantesque : tournage, montage, mixage des deux derniers films, montage de l'installation et programmation de toutes les données, ajustements et derniers réglages sur place. Dans l'installation finale, un an de travail est rassemblé en trois fois dix minutes, la durée prévisionnelle de chaque film, soit un concentré d'images, de matières sonores et de textes qui donnent à voir des phases de production de l'objet *(Un)steady*.

Ce calendrier est prévu et annoncé depuis la rédaction du dossier, car le déroulé du projet demande que le temps soit fractionné. Il y a les temps de préparation de tournages, soit les séances de travail en studio avec Téva Vasseur, les essais de cadre, l'écriture puis le découpage technique de chacun des films. Cela se réalise dans de multiples allers-retours, discussions et essais au sein d'une partie de l'équipe. Puis vient le temps effectif des tournages et du montage final de l'installation, qui mobilise une part plus importante de l'équipe, au cours de périodes de travail intensif.

Entre ces deux temps, le projet continue d'évoluer, de s'écrire aussi dans ce que j'appelle les temps de « digestion ». La digestion intervient entre chaque temps de travail. La matière de travail collectée et fabriquée peut alors « reposer ». Pour *(Un)steady*, la période entre le mois de février et de mai consiste à digérer la première partie du travail, le Film A, qui a été tourné et monté en janvier. A partir de cette première étape, Gabriel Beckinger peut profiler et préparer la suite.

Au moment de phaser la création il faut donc aussi prévoir ces temps de digestion placés entre les essais réalisés et la poursuite de l'écriture d'un projet. Pour Daniel Linehan, laisser ces temps de « repos » entre les phases de recherche est nécessaire :

« J'aime toujours être coupé pour un temps du processus pour réfléchir. Là on vient de travailler pendant trois semaines sur les *Karaoke Dialogues* et on a un mois d'interruption, puis on retravaille trois semaines. Ce n'est pas une création qui se fait en douze semaines d'affilé, il y a du temps entre pour réfléchir. C'est important, et j'essaie de conserver ça.

J'adore la partie recherche et création en fait, et j'aime avoir au moins douze semaines pour cela. Et plus ce serait mieux. (*Sourire*)⁶⁶».

The Karaoke Dialogues prend forme principalement entre trois temps de résidence à Anvers, Essen et Lille, répartis entre décembre 2013 et mai 2014. Les temps « entre » sont ceux où le porteur du projet peut se retrouver à nouveau seul avec la matière, avec ses désirs et l'état d'avancement du projet. Soit des temps nécessaires pour tempérer, continuer à prévoir, envisager la suite et apprécier ce qui a déjà été réalisé. *The Karaoke Dialogues* est à mon sens une production de taille importante qui intervient suite à la « digestion » de formes plus petites, produites et présentées ces trois dernières années⁶⁷. Cette évolution marque la transition entre la manière dont Linehan travaillait à New-York et son arrivée à Bruxelles. De la façon de produire à New-York, il dit ainsi :

« A New-York je n'avais pas autant de soutien, alors il s'agissait de trouver n'importe quel studio où travailler. Je travaillais un jour trois heures par-ci, le mercredi je travaillais trois heures par-là, le vendredi j'étais à un endroit puis je travaillais dans un restaurant, puis avec d'autres chorégraphes les mardis et jeudis... donc une semaine était remplie de différentes activités⁶⁸. »

Les créations qui découlent de ce temps de travail morcelé sont d'un format et d'une durée de vie courts :

« Je travaillais sur quelque chose pendant quelques mois, puis je le montrais lors d'un petit évènement, puis c'était fini et je recommençais quelque chose de neuf. J'y travaillais quelques mois, le montrais et c'était fini...⁶⁹ »

Lorsque je lui demande quelles sont les circonstances de production pour lui aujourd'hui en Europe, son ressenti de la temporalité de la création est différente :

« C'est... plus confortable, mais encore difficile. [...] En Europe j'ai l'impression que le temps est plus concentré, avec des périodes de résidence de trois semaines où on travaille de 10h à 18h par exemple, mais en se focalisant sur un seul projet. Ça a ses avantages et ses

⁶⁶ Entretien Daniel Linehan, p. 204.

« *I always still like to have time away from the process to reflect so, now we've worked for three weeks on The Karaoke Dialogues and we have a month off, and then we work for three more weeks, and it's not like a twelve weeks' creation but there's still time away to reflect. It's important and I try to keep that. I mean I actually enjoy the research part and the creation part, and I like to have at least twelve weeks. Even more would be great.* »

⁶⁷ Les trois formes *Way past tense*, *Untitled duet* et *Doing while doing* mentionnées p. 23.

⁶⁸ *Ibid.*

« *In New-York I didn't have as much support, so it was more about finding whatever studio I could find. I would work three hours on one day here, on Wednesday I would work three hours there, on Friday I was there and then I would work in a restaurant, and then with other choreographers on Tuesdays and Thursdays... so it's like one week would be filled with different activities and then over the course of the year we would create something.* »

⁶⁹ *Ibid.* « *I would work on something for a few months, and then I'll show it in a little showing, and it would be over, and I would start something new, work for a few months, show it and it would be over.* »

inconvenients. Je pense que ça permet plus de concentration, j'ai l'impression de pouvoir aller plus loin dans la recherche en cours⁷⁰».

Le temps est donc aussi nécessairement découpé en fonction de la vie du projet, qui demande qu'il existe des espaces de respiration et de repos. Cela permet d'éviter dans la mesure du possible un sentiment de « désynchronisation » comme le souligne Antoine Defoort :

« [Le phasage du calendrier] moi ça m'a vraiment posé à un certain moment de graves problèmes. C'est à dire que j'avais une inadéquation du rythme imposé à la création par le côté production. Mais en même temps c'est quasiment impossible d'échapper à ce genre de désynchronisation⁷¹.»

La gestion de ce genre de tensions peut entraîner des disjonctions au sein de l'équipe :

« Halory lui a beaucoup plus cet espèce de réflexe de vouloir que les choses soient claires et fonctionnelles et calées au niveau production, et pour moi ça m'angoisse à mort si on cale des sessions de construction par exemple, alors qu'on ne sait même pas ce qu'on veut faire vraiment⁷².»

Germinal est le projet du corpus qui a pris et eu le plus de temps pour se fabriquer. Alors que des délais sont fixés à l'avance par les structures de production-diffusion pour *The Karaoke Dialogues* et *(Un)steady*, les échéances de présentation sont plusieurs fois repoussées et négociées entre les partenaires de production pour *Germinal* :

« Du coup on commençait à repousser les échéances parce qu'il y avait par exemple le Kunsten⁷³ qui nous disait « Allez, vous faites la création en 2011 ! » et on disait « Non, c'est pas possible, on le fera en 2012 » et puis finalement on a repoussé encore⁷⁴.»

L'accompagnement par une structure amie permet de gérer ces angoisses et de pouvoir aboutir, à terme, à une forme présentable au public. L'accompagnement du Vivat au côté de l'équipe de *Germinal* est à ce titre d'un engagement exceptionnel. L'équipe accompagne Antoine Defoort et d'Halory Goerger notamment en offrant un cadre de travail où le facteur temps n'est pas considéré comme la contrainte première. Eliane Dheygere et Marc Weuge racontent :

⁷⁰ Entretien avec Daniel Linehan p. 204.

« It's... it is more comfortable, it's still difficult. In Europe I feel like the time is more compressed. Like you have your residency period of three weeks and you work from 10am to 18pm or whatever, but you work one week you focus on one project. It has advantages and it has disadvantages. I think it does allow for more focus, I feel I can go deeper into the research that I'm doing ».

⁷¹ Entretien avec Antoine Defoort p. 114.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Le KunstenFestivalDesArts à Bruxelles, auquel Antoine Defoort est artiste associé.

⁷⁴ Entretien avec Antoine Defoort p. 111.

« Eliane : Moi je ne les presse pas, je ne leur mets jamais la pression de montrer. [...]

Marc : C'est ce qui est précieux pour eux aussi, c'est de pas se sentir avec des objectifs à atteindre.

Eliane : Ne pas les diffuser tout de suite, quand ce n'est pas encore prêt.

Marc : Il n'y a pas obligation de résultats.

Eliane : Ça c'est très important. Les artistes ont tendance – parce que leur seul moyen de subsistance c'est les subventions – [...] à monter chaque année un nouveau projet de production, et moi je freine en disant qu'il vaut mieux le monter sur deux ans. Même au niveau de la Commission expert danse⁷⁵, je dis tout le temps qu'il faut vraiment encourager les compagnies à faire des projets sur deux ans et leur donner les moyens⁷⁶.»

Dans le même élan qui me conduit à m'interroger sur le début des projets, je me demande quand peut-on considérer que le processus de production de la pièce est terminé ? Le terme de « processus » indique qu'il s'agit d'un mouvement qui marque le lancement du projet, mais est-ce que ce mouvement se fige à un moment en particulier ? Est-ce que le processus est terminé lorsque la phase de diffusion commence, lorsque la pièce tourne ? Ou est-ce que la fin intervient lorsque le spectacle ne « tourne » plus, lorsque la dernière représentation a été jouée ? Qu'en est-il d'une future possible reprise, redistribution ? Est-ce que la fin intervient avant ce temps qui re-lance le projet dans une autre dynamique, qui fonctionne à partir d'un contenu déjà produit et réactivé ?

⁷⁵ A la DRAC.

⁷⁶ Entretien avec Eliane Dheygere et Marc Weugue, p. 162.

La question de la fin

Je trouve un écho de cette interrogation dans un texte écrit par Meg Stuart, qui rend compte de la complexité et de l'incertitude de ce temps de la fin :

« Comment sait-on que c'est la fin ?

Après la dernière réplique ? Après les applaudissements ? Après la fête de la PREMIERE ? Quand il n'y a plus de drogue ? Le lendemain, quand tu reçois CES coups de fil ? Après les critiques ? La dernière ? La deuxième distribution, la reprise ? La suite ? La documentation ?

Comment savoir que c'est la fin ?

Quand on ne peut pas s'empêcher de rêver à la pièce, quand on sait qu'on ne pourra plus jamais la changer, quand on ne se souvient pas de la dernière pièce, quand tes performeurs s'ennuient, quand tout le monde veut travailler avec toi, quand tu en as marre de mettre en scène ta propre vie.

QUAND ON DEVIENT UN LABEL UNE MARQUE UN LOGO QUAND ON SAIT QU'ON OBTIENDRA JAMAIS LE FINANCEMENT DONT ON A BESOIN OU QU'ON NE JOUERA JAMAIS DANS LES THEATRES DONT ON REVE. QUAND IL EST PLUS FACILE DE TRAVAILLER A L'ETRANGER QUE CHEZ SOI QUAND ON AIMERAIT VRAIMENT VIVRE DANS UNE VALISE.

Comment sait-on que c'est la fin ?

VOUS N'ETES PLUS LE JEUNE PREMIER. Quand vous êtes encore le jeune premier. VOUS N'ETES PLUS SUR LE MARCHE VOUS N'Y AVEZ JAMAIS ETE VOUS NE VOULEZ PAS Y ETRE. QUAND VOTRE DERNIERE PIECE ETAIT CLASSIQUE. Quand vous gagnez un prix parce que votre dernière pièce était un classique. Quand vous êtes certain d'être un PUTAIN DE BON ARTISTE.

Quand tout le monde dit que vous vous répétez quand vous ne voyez pas de problème à vous répéter. Quand vous savez que vous ne pouvez pas vous foutre à la porte vous-même. Quand l'art devient une habitude. Quand vous êtes accro au travail pour ne pas avoir à vivre autre chose quand vous êtes assis dans la salle A SOUHAITER MILLE FOIS LA FIN QUI N'EST JAMAIS VENUE⁷⁷.»

⁷⁷ Texte publié dans STUART Meg/Damaged Goods, *On va où, là ?*, Paris, Les presses du réel, 2010, imprimé sur la troisième de couverture.

J'esquisse ici des éléments de réponse à la lumière des trois projets.

La fin de la pièce *Germinal* est une épreuve à trouver et à mettre en place. Lorsque la pièce est présentée en avant-première au Vivat, il manque le dernier quart d'heure. L'équipe termine la création aux Subsistances à Lyon et teste la forme obtenue lors de la générale publique, la veille de la première. La présentation se passe mal, le rythme n'est pas bon, la fin est trop longue et fait retomber tout l'élan de la construction progressive de la pièce⁷⁸. La solution est alors de faire intervenir un tiers, quelqu'un qui a assez de recul à un moment où les porteurs de projet et l'équipe s'embourbent dans la matière. Julien Fournet endosse cette responsabilité et prend les décisions au dernier moment :

« Et en fait il y a eu un miracle. C'est à dire que le lendemain on est revenus, et Julien a pris [...] à un moment vraiment crucial les rênes, il a dit « Je dirige la répétition ». On a passé une journée où c'était de nouveau re-branle-bas de combat, c'était : « Ok, on change tout ». [...] Et donc on a tout réorganisé, on a coupé, et on a trouvé une sorte de pirouette finale⁷⁹».

Le rôle de Julien Fournet se rapporte à ce moment là à celui d'un dramaturge. Il travaille avec Goerger et Defoort, les connaît très bien et connaît très bien *Germinal* tout en ayant de la distance par rapport à la pièce et à son processus de création. C'est cette distance - que les autres ne possèdent plus, parce que la pression du temps est trop grande - qui permet de débloquer les choses et de donner forme à la fin. Son travail consiste à couper et réarranger une matière qui est déjà là lors de la version présentée à la générale, mais en trouvant la bonne façon de faire :

« On a sorti des trucs, on en a enlevé d'autres, et au final tac ça a fait un peu plus snack crac pop à la fin et tadam !⁸⁰»

Laisser la place à Julien Fournet à ce moment là c'est savoir se servir au mieux des ressources de l'équipe en acceptant un regard neuf à un moment crucial. Cette délégation est possible parce que le trio est lié par des liens profonds. Antoine Defoort raconte :

« Quand c'est Julien ça marche, parce qu'on a le même type de relation, un espèce d'amalgame de relations professionalo-amicalo-affective. Donc il nous connaît bien, on a une

⁷⁸ Antoine Defoort raconte : « Et la première fin, là où on en était arrivés au soir de la générale était pas... était pas la bonne. C'est à dire qu'on avait tous les éléments, mais elle était trop longue et en fait ça se terminait un petit peu en eau de boudin. Et bizarrement ça invalidait presque tout le reste, ça donnait un mauvais goût final. Ça a été vraiment une super mauvaise expérience la générale. C'est à dire qu'on a senti à la fin que ça se délitait. Ça appesantissait vachement, c'était trop long et du coup on ratait un peu le coche.» Entretien p. 116.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

longue histoire, il sait à quel endroit il peut intervenir et à quels autres il vaut mieux pas. Mais demander à une personne tierce...⁸¹».

La fin peut intervenir lorsque quelqu'un d'autre que le porteur de projet le décide.

Au moment d'entrer dans la phase de diffusion, le projet passe des mains de l'équipe à celles de personnes extérieures au processus. L'oeuvre n'est pas un système fermé sur lui-même, un objet auto-suffisant mais nécessite d'établir ces connexions avec les spectateurs, les programmeurs, les « regardeurs⁸² ». C'est un moment de passage, une transition qui advient comme une suite logique au travail de création. Xavier le Roy dit ainsi :

« Ce temps cet espace ou ce passage est une question délicate et incontournable. [...] Il me semble impossible de comprendre les enjeux de cette situation impliquant les relations entre spectateurs / *performers* en la coupant en plusieurs bouts ou parties pour ensuite recoller les morceaux. [...] Je proposais donc de travailler sur la globalité des processus complexes mis en jeux lors d'une représentation et sa préparation⁸³ ».

L'instant où le projet va être partagé n'en est pas pour le moins fragile. Antoine Defoort rend compte de ce moment ambivalent :

« On sent le projet qui se forme vraiment, et en même temps c'est hyper flippant parce qu'il change tellement vite et on est tellement dedans qu'on a du mal à prendre du recul, et on ne sait pas en fait. On a à la fois une intimité hyper forte avec le projet, on connaît le moindre recoin des trucs qui se passent, et en même temps on ne le connaît pas encore, on ne sait pas vraiment comment il se comporte, et surtout on l'a jamais vu en face d'autres gens⁸⁴ ».

Cette transposition du projet à la représentation est pour Daniel Linehan un paramètre nécessaire à avoir en tête tout au long de la création :

« J'aime qu'il y ait un but [...]. J'aime savoir que je travaille en direction de quelque chose. Je n'aime pas savoir quelle est précisément cette direction, j'aime que ça reste ouvert, mais oui, je trouve que ça aide de savoir vers quoi nous travaillons tous. Quelque chose qui va finir par

⁸¹ Entretien avec Antoine Defoort, p. 119.

⁸² Le regardeur « fait oeuvre » selon la formule de Marcel Duchamp, depuis les révolutions artistiques enclenchées par les dadaïstes dans la première décennie du XX^{ème} siècle. Pour que l'oeuvre existe en tant que telle il faut impérativement deux choses : qu'un objet ait été fabriqué, peint, sculpté, chorégraphié, et que la présence de l'autre vienne à sa rencontre, le faisant exister en tant qu'oeuvre. Voir SANOUILLET Michel et MATISSE Paul, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 2012.

⁸³ LE ROY Xavier, texte de la performance *Self-Interview*. Il évoque dans ce passage le projet E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.
Source : <http://www.xavierleroy.com/page.php?id=a55579f8a1306fbd89389d01068b6e571a686728&lg=fr>

⁸⁴ Entretien avec Antoine Defoort, p. 115.

être partagé avec le public, qui n'est plus seulement notre propre processus [...]. J'ai besoin après un moment de savoir que ça va être partagé⁸⁵.»

A partir de là, lorsque ce temps de partage est entamé, la fin peut intervenir lorsque la « digestion » de la pièce intervient, c'est à dire au bout d'un certain temps de tournée :

« Personnellement je préfère être dans le studio et créer en fait. Au bout d'un moment en tournée je commence à m'ennuyer (*rires*) surtout s'il y a de nombreuses dates d'affilé. Mais même là on est encore dans le processus de création et on apprend beaucoup de la pièce à ce moment là...⁸⁶».

(Un)steady a ici un statut particulier, puisque l'oeuvre est une installation qui n'a pas vocation à « tourner » comme un spectacle. L'incertitude de sa fin tient à la question de savoir ce que devient l'oeuvre une fois *Panorama 16* terminée. Lorsque l'exposition est démontée, l'oeuvre est dématérialisée. Les éléments qui la composent sont disjoints, et seuls restent les trois films indépendants, la matière de travail, alors que le cadre de diffusion se dissout. L'installation peut être achetée, présentée en galerie, reformée dans l'espace du *white cube*, cadre de diffusion qu'imagine Gabriel Beckinger dans son dessin de l'installation au départ.

Lors du vernissage de l'exposition *Panorama*⁸⁷, alors que l'oeuvre est livrée aux spectateurs, j'interroge Gabriel Beckinger sur ce qui se profile pour la suite. Il me fait part de la mise en route d'un nouveau projet. Il souhaite qu'*(Un)steady* se décline sous une forme performative. Le travail évoluerait à partir de la matière du Film C, dans lequel on peut voir Téva Vasseur danser la chorégraphie d'un *steadicamer* sans caméra, dans l'espace d'exposition encore vide de *Panorama*. Du Film C il reste une partition écrite, le découpage du trajet que doit effectuer Téva Vasseur dans l'espace du Fresnoy. C'est une trace, une archive du processus de travail qui permet de « déplacer la matière n'importe où⁸⁸», c'est à dire hors du Fresnoy et dans le temps de l'après. La suite se profile à partir d'un fragment de ce qui a été produit, fabriqué. Gabriel Beckinger et Thibaud Le Maguer prendraient en charge cette suite, en continuant à collaborer avec Téva Vasseur si celui-ci est disponible. Gabriel Beckinger a commencé à

⁸⁵ Entretien avec Daniel Linehan, p. 204.

« *But I do like that there is an end goal. (...) I like to know that I'm working towards something, I don't like to know exactly the goal, I like to leave it a bit open but yes for me it's helpful to have, to know that we are all working towards something that will eventually be shared with the public, that is not just our own process we go for years and years I mean that could be cool for some people but for me after a while I need to know that it's going to become something that is shared.*»

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Le 5 juin 2014.

⁸⁸ Interview filmée de Gabriel Beckinger le 4 juin 2014 au Fresnoy.

donner forme à cette nouvelle version, cette prolongation d'*(Un)steady* dans un dossier qu'il présente pour la *Nuit Blanche* de Bruxelles 2015.

Le projet est peut être fini lorsque le suivant est lancé ?

En considérant cette question de la fin, il faut peut être alors séparer d'une part l'exemple particulier et unique d'un projet, et d'autre part l'étendue de l'activité artistique des porteurs de projet. Ce que l'on peut appeler la « carrière » est une suite de projets, de temps découpés, de travail fourni en vue de la formation d'objets qui vivent pendant un temps. Ce qui se termine à un endroit se poursuit ailleurs. Les circonstances font qu'une pièce est terminée pour pouvoir mettre en chantier, en production le travail suivant, tout recommencer à zéro :

« Tu sais, ce que tu ressens quand tu as rédigé un devoir, que ton ordinateur plante et que tu perds tout ton travail ? C'est le sentiment avec lequel tu te retrouves toujours après avoir fini une pièce. Elle est effacée immédiatement après avoir été jouée. La seule façon d'y revenir c'est de recommencer au tout début, à chaque fois⁸⁹».

On peut ainsi distinguer le temps de mise en production d'un projet, qui s'achemine d'un point A à un point Z, du contenu artistique qui s'inscrit dans la continuité, soit un « jus⁹⁰ » porté projet après projet. C'est une possibilité avancée par Daniel Linehan dans le texte qu'il écrit sur la fin, et qu'il utilise dans *Doing while doing*. Il y considère la fin comme ouverture vers autre chose :

« J'aime les fins. Ce que j'aime ce n'est pas que quelque chose soit fini, mais en réalité que ça continue. La fin laisse quelque chose, un résidu dans ce qui va suivre. Ça résonne un petit peu. J'y pense quand je suis à la fin d'un livre. A un moment je lis la toute dernière page, et puis quelques instants après je ne lis plus ce livre. Une fin est arrivée. Mais le livre continue en quelque sorte dans mon expérience, alors que ma journée continue, ou que je vais dormir. Ou quoi que je fasse par la suite⁹¹. »

A la fin de la pièce un cadre se dissout, mais l'expérience continue.

Si la fin d'un spectacle peut être marquée par un rituel : les applaudissements, la fête de la première, la fin de la tournée, la pièce continue de vivre, d'être digérée un moment et de faire trace parfois jusque dans les pièces suivantes. Quelque chose est toujours en marche dès lors

⁸⁹ LINEHAN Daniel, *A no can make space*, « *Repetition (difference)* », *op.cit.*, n.p.

« *You know that feeling you get when you've written an essay and then your computer crashes and you lose all your work ? That's the feeling that you always return to after you finish making a dance. It is deleted immediately after it is performed. The only way to get back to it is to start again from the beginning, every time.* »

⁹⁰ Le « jus artistique » dont il est question dans *Le jeu de l'oie du spectacle vivant*, cité précédemment p. 26.

⁹¹ Cette version du texte est présentée lors de l'évènement *Walk + Talk* présenté au Kaaistudio (Kaaitheater) à Bruxelles le 19 mars 2011.

Source : http://sarma.be/oralsite/pages/Daniel_Linehan/

qu'il y a des désirs et des gens pour les réaliser. Le processus est en ce sens un contrat qui a intérêt à être renouvelé, à continuer à prendre la forme de collaborations qui mettent un nouveau projet en pièce tant bien que mal.

Germinal, *The Karaoke Dialogues* et *(Un)steady* sont le « jus d'une lente mastication⁹² », le concentré de temps de travail. Le temps nécessaire à de bonnes conditions de fabrication est planifié dans l'optique de donner la possibilité de faire des expériences, d'essayer ces idées, ce projet écrit. Tenter de cerner les contours de chacun des projets me conduit à m'interroger sur leur procédé de fabrication respectif, comment se réalisent les projets ?

⁹² D'après le titre d'une pièce de Myriam Gourfink.

– Fabrication –

Faire

Lancer un processus de production engage le démarrage d'un processus de fabrication.

La fabrication se rapporte à ce qui est de l'ordre du « faire⁹³ ». Décortiquer les rouages d'un projet engage à découvrir les éléments qui font sa composition, et à identifier comment ils ont été fabriqués. Le projet est *opus*⁹⁴, « oeuvre » considérée au sens premier du terme : un type de construction, un mode d'agencement de matériaux. Questionner la fabrication d'une oeuvre entendue comme *opus* c'est prendre en compte la façon dont se réalise l'ouvrage, dont le tout est lié afin de tenir en place comme une seule pièce au terme du processus.

Chacun des projets du corpus procède à une certaine « exhibition des rouages⁹⁵ » de son processus de fabrication. Les démarches de l'Amicale de production, de Daniel Linehan et de Gabriel Beckinger ont ceci de commun qu'elles sont le produit d'une volonté de rendre compte du processus de production à l'intérieur même du contenu produit. L'architecture des projets laisse voir par endroit les articulations qui contribuent à faire « fonctionner » le spectacle, l'objet chorégraphique ou cinématographique. Ainsi :

« Chaque création artistique est en partie contenue dans la manière dont elle est fabriquée : le cadre de production et le contexte de développement sont des données que l'équipe entière, notamment les créateurs, doivent pouvoir s'approprier⁹⁶. »

La place du « créateur » convoquée dans la citation ci-dessus est à la fois en rapport avec le travail d'une « équipe entière » et directement liée à ce que je propose d'explicitier par le terme de fabrication. Car une séparation de sens et d'activité entre « artiste » et « artisan » n'a

⁹³ Fabrication vient de *fabrefacio* qui signifie construire, faire avec art. Dérivé de *faber*, qui désigne le forgeron, puis l'artisan, l'ouvrier.

⁹⁴ Le terme *opus* désigne « un objet fait avec les mains » et en architecture, renvoie à un mode d'assemblage de matériaux lors de la construction d'un édifice. Il existe en maçonnerie un nom pour les différents modèles de murs bâtis, selon la façon dont les pierres et le liant sont agencés.
Définition d' « oeuvre » sur le site du Cnrtl, <http://cnrtl.fr>

⁹⁵ Terme employé par l'Amicale de production pour évoquer leur méthode de travail, visant à faire dialoguer au plus près les forces de production et le projet produit. Voir l'ouvrage *Exhibition des rouages et logique de la monstration*, *op.cit.*

⁹⁶ Sur le site de l'Amicale de production, présentation de la structure.
Source : <http://www.amicaledeproduction.com/projets/fdo.php>

pas toujours eu lieu d'être à travers l'histoire de l'art⁹⁷. Le « créateur » est *homo faber*⁹⁸, soit quelqu'un « qui a des idées, mais surtout une grande envie de les réaliser⁹⁹ ».

La position des membres de l'Amicale de production est clairement définie en ce sens :

« Nous tenons beaucoup à définir notre activité comme artisanale. Elle l'est. Nous avons opté pour un regroupement, une forme coopérative qui se met au service des projets en laissant la place aux agencements impromptus, à la précision et aux digressions sauvages¹⁰⁰. »

L'écrivain français Claude Simon s'engage dans un élan de réhabilitation de l'artiste-artisan en 1985 lorsqu'il reçoit le prix Nobel de littérature. Il invite à se méfier du concept d'inspiration. Simon propose de revenir au sens premier des termes « artificiel » et « laborieux¹⁰¹ », que la critique emploie pour condamner son style d'écriture et son système de composition¹⁰². « Artificiel » signifie fait avec art, issu d'un processus de fabrication, d'un temps de travail. La dévaluation de la notion de travail sous-jacente dans cette critique, creuse davantage encore un écart existant entre travail manuel et travail intellectuel. Or dans le texte de Simon, comme dans la position défendue par l'Amicale de production, il s'agit de refuser la séparation entre le « faire » et le « concevoir », de considérer la création artistique comme produit d'un seul esprit qui formerait et modèlerait une oeuvre à partir d'idées surgies de nulle part.

L'art est ici savoir-faire. L'artiste n'est pas le réceptacle d'un message dicté par une force invisible¹⁰³, il se forge et choisit des outils, se forme à une ou des techniques afin de mettre en

⁹⁷ Au Moyen Age, quel que soit le corps de métier, l'artisan travaille au sein d'un atelier où chacun a un grade spécifique (apprenti, compagnon, maître). « Artiste » n'est ni un statut social ni une fonction particulière, le terme correspond à l'exercice d'un métier exercé le plus souvent dans le but de répondre à une commande. C'est à partir de la Renaissance que l'artiste devient un individu qui signe ses propres oeuvres. En y apposant son nom, il se présente comme auteur d'un contenu produit et entre en concurrence - notamment à travers le système du mécénat - avec les autres artistes, sur ce qui devient un marché de l'art. Dès le XVI^e siècle, l'artiste produit une oeuvre de bout en bout, des étapes préparatoires jusqu'à la livraison de l'objet terminé.

A propos de cette naissance du statut de l'artiste, je me réfère ici à l'ouvrage *Vies des artistes* de Giorgio Vasari, publié pour la première fois en 1550, Paris, Grasset, 2007.

⁹⁸ « L'homme qui fabrique », des outils et des objets, et se faisant se fabrique lui-même. Expression employée notamment par H. Bergson dans l'ouvrage *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, coll. "Quadrige", 1996, chap. II.

⁹⁹ Définition du « créateur » dans *Le jeu de l'oeil du spectacle vivant* par L'Amicale de production.

¹⁰⁰ Présentation de l'engagement de la structure sur le site de l'Amicale de production.
Source : <http://www.amicaledeproduction.com/informations.html>

¹⁰¹ SIMON Claude, *Le discours de Stockholm*, Paris, Ed. de minuit, 1986, p. 13.

¹⁰² Des romans revendiqués sans début, ni fin, qui procèdent par la méthode de collage d'impressions, de visions, d'images.

¹⁰³ « Une machine à décoder et à délivrer en clair des messages qui lui sont dictés depuis un mystérieux au-delà » dit Simon, *op.cit.*, p. 13.

oeuvre son projet. Le « produire » se substitue au reproduire¹⁰⁴, le processus de transformation au procédé de création. On retrouve cette critique de la figure de l'artiste inspiré dans les mots d'Antoine Defoort :

« De l'extérieur, pour les gens qui n'ont rien à voir avec le travail artistique, on l'embellit beaucoup, c'est un travail qui est digne, qui est à moitié divin le travail de création, en fait pas du tout. C'est vraiment un travail où on va dans les égouts du réel, et on sort des trucs dégueulasses. Au début c'est tout pourri, c'est tout gluant, au début on est très peu à l'aise avec le regard extérieur parce qu'on manipule des objets qui sont bizarres. C'est seulement quand on les a poli pendant un certain temps qu'on peut commencer à les montrer¹⁰⁵.»

« L'inspiration, c'est avant d'expirer¹⁰⁶» défend encore Boris Charmatz, et c'est tout. Les porteurs de projets concernés par cette étude sont à mon sens proches de ce positionnement artiste-artisan. Je souhaite interroger la matière de fabrication de chacun des projets et les façons de faire, les outils choisis pour travailler cette matière. Pour cela je me pose deux questions : « faire » avec quoi ? Comment « faire » ?

La matière

Germinal - Du rien au texte

En lançant le projet *Germinal*, Halory Goerger et Antoine Defoort entendent partir de zéro après avoir fait « table rase¹⁰⁷» de la matière de deux projets précédents¹⁰⁸. Partir de rien c'est en l'occurrence partir d'une situation : celle de devoir tout inventer¹⁰⁹. *Germinal* se présente comme un « bocal » vide de tout contenu à l'intérieur duquel Goerger et Defoort décident de choisir avec soin ce qu'ils vont mettre et dans quel ordre. Les potentialités de création semblent infinies au départ pour que *Germinal* prenne au fur et à mesure la forme d'un

¹⁰⁴ Il ne s'agit plus de « démontrer, mais montrer, non plus reproduire mais produire, non plus exprimer, mais découvrir ». SIMON C., *Le discours de Stockholm*, op.cit., p. 20.

¹⁰⁵ Au cours de l'entretien avec Antoine Defoort, il apparaît clairement que le travail de création est travail de transformation avant tout, opérant dans un processus de travail quasi-alchimique, à partir de matériaux triviaux assemblés pour devenir « autre chose ».

¹⁰⁶ CHARMATZ Boris, *Je suis une école*, op.cit., p. 251.

¹⁰⁷ Voir dans l'entretien avec Antoine Defoort le chapitre « *Tabula rasa*. Repartir de zéro. Arpenter la décharge du réel », p. 111.

¹⁰⁸ Voir dans la partie *Projet*, « La question du début - Contexte », p. 17.

¹⁰⁹ Antoine Defoort dit : « Ça me plaît à chaque fois de poser la question « qu'est-ce qu'on fait ? ». Et dans *Germinal* c'était du pain béni, puisqu'il fallait tout réinventer, on était en droit de tout questionner. » Entretien p. 124

spectacle pourvu d'attributs de base : lumière, son, quelque chose qui se passe sur le plateau. Fabriquer le spectacle c'est ici dans un premier temps devoir faire des choix entre tous les possibles.

Antoine Defoort évoque la façon dont s'est posée la question de l'invention de la lumière dans *Germinal*. Produire de la lumière à partir de rien c'est au départ trouver une solution pour faire de l'électricité :

« On n'a pas le droit d'utiliser la lumière, il faut qu'on ait créé l'électricité. Bon ben on va mettre une éolienne. Oui mais bon, qu'est-ce qui la fera tourner ? Ben un ventilateur, oui... mais du coup...¹¹⁰».

Autre solution avancée à ce moment là, créer l'illusion que la lumière du jour éclaire le plateau :

« Pour avoir de la lumière [...] on aurait fait semblant entre guillemets de faire un trou dans le plafond [...]. Ça aurait été une sorte de grappes de projecteurs qui auraient projeté une fausse lumière du jour. Mais après que l'un d'entre nous soit monté par les pendrillons, et qu'on ait vu des gravats tomber sur la scène, et puis progressivement la lumière, voilà !¹¹¹»

L'idée suppose tout de suite d'envisager sa réalisation, sa mise en place technique en mesurant ce que cela implique en termes de contraintes de production. Une idée trop lourde ou trop compliquée à réaliser - comme se révèle être celle du faux-plafond - permet de poser une limite et oblige à faire un choix. La solution retenue dans ce cas est de munir les interprètes au plateau d'un contrôleur lumière. *Germinal* commence par cette découverte de la lumière, les quatre protagonistes bricolent leurs contrôleurs et produisent des intensités lumineuses différentes.

Il faut bien commencer quelque part, et une façon possible de procéder, comme le formule clairement Halory Goerger est de mesurer le « rapport emmerdement / intérêt¹¹²» lorsqu'il est question de la mise en oeuvre d'une idée. Jusqu'à quel point investir des moyens, du temps, des forces de production dans la réalisation de cette idée ? Le processus de fabrication se construit dans cette tension permanente entre le désir de faire et les contraintes imposées par la réalité de la situation. Ce facteur de réalité peut intervenir en la personne du directeur technique de la structure où les idées sont mises à l'épreuve. Halory Goerger écrit un journal

¹¹⁰ Entretien avec Antoine Defoort, p. 124.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² GOERGER Halory, *France distraction contre la commission de sécurité* p. 7, dans *Exhibition des rouages*, *op.cit.*

de bord lors d'une résidence de l'équipe du projet *France Distraction*¹¹³. Le projet d'installation soumis à l'équipe technique pour validation avant une présentation publique est à base de couteaux plantés dans des matelas, sur lesquels ils souhaitent que le public puisse déambuler. Goerger raconte :

« On passe voir Marc, le régisseur général du Vivat, la salle qui nous programme, en pensant que dans dix minutes, notre beau projet sera tombé à l'eau. Il s'avère qu'on pourra faire à peu près ce qu'on veut¹¹⁴».

La matière de fabrication de *Germinal* provient de même de moments passés à partager des idées à plusieurs, à les mettre en chantier pour les faire exister et déterminer ce qu'il est possible de réaliser. Le processus de fabrication, qui a duré un peu plus de deux ans, s'organise entre de grands moments de discussions et des temps de bricolage. Ces deux pratiques ont pour but de collecter de la matière. Cette matière est en prise direct avec le réel, d'où provient tout ce qui a trait à la fabrication :

« Le travail artistique consiste en général à arpenter [...] le territoire infini du réel qui est une sorte de **grosse décharge**, avec plein de détrit. On est avec nos bottes et on fouille comme ça dans le tas. Et de temps en temps on trouve un truc, on a l'impression que ça brille un petit peu, c'est intéressant, on le met dans le sac à dos, et après on fait des sessions où l'on sort tout ce qu'on a collecté. Et puis après on essaie de fabriquer des trucs avec en les assemblant¹¹⁵».

Les éléments extraits puis polis deviennent des pièces¹¹⁶ fabriquées, des morceaux du spectacle. « Arpenter le territoire infini du réel » dans *Germinal* c'est par exemple effectuer des recherches sur certains concepts philosophiques, et passer du temps dans les magasins de bricolage¹¹⁷. L'usage de l'encyclopédie en ligne *Wikipédia* est à noter¹¹⁸, comme utilisation

¹¹³ *France Distraction* est composé de Belinda Annaloro, Sébastien Vial, Julien Fournet, Antoine Defoort et Halory Goerger.

¹¹⁴ Description de l'installation et de son évolution dans le texte d'Halory Goerger, *op.cit.*, p. 13. Chroniques rédigées pendant la résidence « Le pensionnat » à L'EPSM d'Armentières en 2007.

¹¹⁵ Entretien avec Antoine Defoort, p. 111.

¹¹⁶ « Pièce » comme *petia* un petit morceau d'or battu, une pièce fabriquée, non-présente dans la nature en l'état, à partir d'un matériau transformé par la main de l'homme.

¹¹⁷ Voir un extrait de l'historique des recherches effectuées pour *Germinal*, mis en ligne sur le site de l'Amicale de production : <http://www.amicaledeproduction.com/projets/germinal.php>

¹¹⁸ « Nous ne nous sommes pas constitué une bibliothèque à proprement parler, mais nous avons tous les deux compulsé les articles Wikipédia relatifs à tous les sujets possibles et imaginables ayant une connexion avec les sciences du langage, l'organisation de l'information et les taxonomies.» Halory Goerger, cité dans l'article « *Germinal*, cartésianisme foutraque et réjouissant », Philosophie magazine, juillet 2013, par ENJALBERT Cédric. Source : <http://www.philomag.com/lepoque/germinal-cartesianisme-foutraque-et-rejouissant-8021>

d'un réseau où il est possible de naviguer de terme en terme, de faire des « digressions sauvages » tout en constituant une base de ressources disponibles. Trouver des outils sur internet ou dans un magasin constitue la même démarche pour Halory Goerger, un même espace de recherche qui permet d'« accumuler une réserve de savoir opérant¹¹⁹» dans laquelle puiser pour la pièce. Le travail consiste alors à sélectionner dans ce monde construit à partir de zéro ce qui sera dans le spectacle et ce qui n'en sera pas. Il faut déterminer ce qui a le temps et la place de rentrer dans la pièce, dans le déroulement de l'histoire. Les deux concepteurs doivent trancher et « laisser de côté, dans le temps de création, certains principes comme le jour et la nuit, l'agriculture, la reproduction¹²⁰».

La contrainte imposée par les échéances, soit la pression du temps de production intervient comme une obligation de fixer les choses. Fabriquer c'est à un moment pouvoir assembler la matière et construire, « cristalliser » quelque chose :

« Je ne sais pas comment travaillent les autres, mais on a une propension à rester beaucoup dans le domaine des idées et à faire avancer une espèce de grosse boule d'idées comme ça. Et si on n'est pas obligés de cristalliser ces idées dans une forme et donc de se confronter vraiment aux contraintes du réel, ben oui on passe notre temps à faire : « Non rouge non bleu non rouge non bleu non hum... vert ! Non hum... bleu, non rouge etc.» Et puis à un moment faut dire « Bon ben bleu !¹²¹».

Si la matière de fabrication est transformable à souhait, il existe néanmoins la nécessité de produire quelque chose, de donner forme à la recherche dans un temps donné¹²². Dans *Germinal* la cristallisation se fait au terme d'échanges entre les deux porteurs de projet, d'« allers-retours » constants entre Antoine et Halory :

« La majeure partie du travail consiste à discuter du projet en fait, à parler, après se faire des petits sketches, ça concerne juste Halory et moi, c'est je pense... je sais pas quel pourcentage, mais au moins 60% du temps global destiné à travailler sur ce projet¹²³».

Ces temps d'échanges, qui sont une large part du travail de fabrication, deviennent la ressource première pour établir un contenu dramaturgique. Un fil conducteur se dégage, celui du « vivre ensemble » et d'inventer depuis le point zéro une façon de faire. Les concepts philosophiques brassés au moment de la recherche s'articulent en cela autour de la

¹¹⁹ GOERGER Halory, *France distraction contre la commission de sécurité*, op.cit., p. 11.

¹²⁰ Propos d'Antoine Defoort recueillis sur France Culture dans L'Atelier Intérieur, « Serendipity », émission diffusée le 3 mars 2014.

¹²¹ Entretien avec Antoine Defoort, p. 113.

¹²² L'échéance pour la naissance de *Germinal* a été plusieurs fois repoussée dans le temps entre 2009, année du début de la recherche et septembre 2012, date de la première aux Subsistances à Lyon.

¹²³ Entretien avec Antoine Defoort, p.134.

communication, de la constitution d'une communauté qui tente d'établir des « critères de cohérence¹²⁴» pour pouvoir fonctionner. Les matériaux collectés prennent place dans une structuration en *work in progress*, formant « un spectacle autogène¹²⁵» qui contient en germe tous les éléments qui vont apparaître un par un au cours de la représentation.

Le remplissage progressif du « bocal » se fabrique par la production de lien entre les choses. Le charriage de la matière de recherche prend la forme d'un texte qui devient matière première du spectacle. A partir du point zéro se tisse une écriture, à travers laquelle la suite de la production se dessine : le texte requiert l'existence d'une communauté et donc de « plus de deux interprètes¹²⁶», l'équipe a besoin de s'agrandir et de trouver de nouvelles ressources. La méthode de travail à quatre s'architecture également dans l'échange : écrit à quatre mains par Halory Goerger et Antoine Defoort, le texte est travaillé au plateau avec les deux interprètes recrutés, Ondine Cloez et Arnaud Boulogne, puis est remanié entre chaque séance de travail par les deux concepteurs. Antoine Defoort explique :

« En mai, on a commencé à avoir des bouts de textes effectivement. [...] Grosso-modo on travaillait avec [Ondine et Arnaud] une demi-journée, et après pendant deux jours on s'enfermait Halory et moi et on discutait. [...] C'était vraiment des allers-retours, qui se sont accélérés vers la fin entre nous qui modifions, amendions, complétions les textes et ensuite on faisait des tests à quatre sur le plateau, et ensuite re-modifications, amendements et compagnie¹²⁷.»

Le cadre

Un cadre est fabriqué pour rythmer la construction progressive du spectacle. *Germinal* est un espace-temps qui se déploie en une heure et quinze minutes. Le cadre spatio-temporel est à échelle 1 : le temps de la fiction correspond au temps de la représentation, l'espace de la fiction est égal à l'espace de la représentation. Les choses grandissent du point zéro jusqu'à la dernière séquence à l'image d'un éco-système qui a la durée de vie du spectacle.

Le cadre donné à cette construction par accumulation est celui de la fabrication d'une vraie-fausse boîte noire. La construction du « bocal » se fait avec un faux mur de fond de scène

¹²⁴ Antoine Defoort définit la fabrication d'un spectacle comme l'action « d'établir une succession d'événements répondant à des critères de cohérence, notamment spatiale et temporelle.» Dans l'entretien sur France Culture, L'Atelier Intérieur émission du 3 mars 2014.

¹²⁵ Entretien avec Antoine Defoort, p. 111.

¹²⁶ Antoine Defoort : « Au début on était partis à deux par défaut, et on s'est vite aperçu que sur ce projet là il fallait que ça concerne un groupe, une mini-communauté. Trois c'était pas suffisant, il fallait qu'on soit quatre.» Entretien p. 115.

¹²⁷ Entretien avec Antoine Defoort p. 120.

dans lequel est découpé une porte, des trappes découpées dans un faux-plancher surélevé par des praticables. L'apparente simplicité de la boîte noire comme espace scénique vide est fabriqué afin de pouvoir produire les effets qui suivent la logique dramaturgique de la pièce.

Le décor est fabriqué au Vivat¹²⁸ à Armentières, les dimensions du plateau sont prises comme modèle¹²⁹.

Le cadre fournit une structure dans laquelle faire exister la matière collectée. Une grande part des éléments de *Germinal* proviennent de sous le plancher : un micro, une guitare électrique puis un ampli, un ordinateur, le marais qui est le décor de fin. La découverte de chaque élément fait avancer la dramaturgie, et peu à peu *Germinal* devient un espace en trois dimensions, un paysage composé par les choix et les actions des quatre protagonistes. Les contrôleurs lumière précédemment évoqués comme dispositif de point de départ vont par exemple permettre une progression vers la découverte de la communication verbale. Ondine, Arnaud Halory et Antoine¹³⁰ expriment d'abord leurs pensées en pressant un des boutons du contrôleur, pensée qui s'affiche sur le mur de fond de scène. Il s'agit du premier outil de communication, qui mène par la suite à découvrir la voix, la phonation, puis l'usage de la parole et du langage oral.

Le rythme de la construction est donné en dialogue avec les régisseurs, Sébastien Bausseron pour la lumière et la vidéo, et Robin Mignot pour le son, qui font exister les interactions entre les personnages et dessinent le cadre de *Germinal*. Le cadre, formé de la scénographie, de la dimension technique et des personnes travaillant à son bon fonctionnement met en lien les matériaux manipulés et les situations traversées pour faire spectacle.

A ce titre, la carte Production¹³¹ dessinée lors du laboratoire avec Antoine Defoort rend compte de la pluralité d'éléments mis en lien pour faire une pièce dans la phase de fabrication. Elle contient à la fois les éléments du **projet** et de la **fabrication** :

¹²⁸ L'avant-dernière résidence à la fin de la création de *Germinal* a lieu sur plateau au Vivat. Une sortie de résidence a lieu le 7 septembre 2012 soit onze jours avant de jouer la première à Lyon.

¹²⁹ Voir l'entretien avec Marc Weugue, directeur technique du Vivat et conseiller pendant la construction du décor de *Germinal*, p. 159.

¹³⁰ Lorsqu'il s'agit des quatre interprètes jouant dans la pièce, je me réfère aux seuls prénoms qui sont utilisés dans *Germinal*.

¹³¹ La ligne de pointillés indique ce qui, d'après les mots d'Antoine Defoort, fait partie de la matière de *Germinal*.

Partenaires
circuits réseaux
communauté

Halory
Julien
Antoine
Sarah
Mathilde
Pauline
=
Amicale de
Production

Phases de production
Les relations entre les gens
Gestion des contraintes

inadéquation
rythme imposé
ETAPES → TENSIONS
PHASES → PRESSION

PRESSIONS EXTERIEURES



la création a son rythme propre
Phaser
Echéances
inadéquation rythme création / production

PRODUCTION

2009 *Cheval*
&&&&& &&&& --> la suite, la suite !
Réseaux ++
amicale = asso. en 2010 = plateforme de production



2013 « *Germinal* » =
--> partir de 0

de Julien F.

Walkman --> *La mort*
2 projets - tests
maquette de présentation
Rites funéraires
trop « lourd »

Tout jeter à la poubelle
un an de travail
repartir à zéro
on change tout

TABULA RASA

bouts de ficelles, beaucoup de bouts de ficelles
collecter
travailler dans les égouts du réel

morceaux à polir, à jeter - polir le bizarre
boule d'idées

« ah tiens ce serait marrant si... »

allers-retours permanents entre toute l'équipe
équipe technique - direction technique, lumière, son
disponibles

pièce auto-générée à partir de là
assemblage de morceaux brillants trouvés petit à petit
toujours quelqu'un qui flippe
anticiper
dedans // avoir du recul



la Générale à Lyon
--> bide. échec
plan B
Julien = miracle
snack crac pop = « ça marche »

programmeurs : ça pardonne pas
la fin ? l'échéance

Le cadre

Le processus de création de *The Karaoke Dialogues* s'inscrit dans la résidence de Daniel Linehan à L'Opéra de Lille. L'Opéra fournit au chorégraphe un cadre de travail d'une échelle nouvelle, tant dans l'accompagnement logistique que dans l'espace mis à disposition. La structure lui permet d'être soutenu en tant qu'artiste indépendant, co-produisant ses projets au moins jusqu'en 2015. C'est l'opportunité d'essayer, en terme de production, « de nouvelles choses » et « d'expérimenter¹³²». Linehan peut ainsi monter une production de plus de quatre interprètes¹³³, et imagine pour sa création 2014 une pièce pour sept danseurs.

La production est répartie en douze semaines de création entre décembre et avril 2014 par tranches de une, deux ou trois semaines. Alors que l'équipe sort d'un temps de travail en janvier, trois semaines de résidence sur plateau sont prévues à l'Opéra pour le mois d'avril, soit l'assurance de travailler dans des conditions assez exceptionnelles lors de la phase finale de création.

Le cadre de l'Opéra requiert aussi, selon les mots de Daniel Linehan, « une façon différente de penser¹³⁴», soit de prendre en compte le lieu dans toute sa spécificité. La structure a un impact sur le contenu qui va être produit en fournissant un point de départ pour la matière dramaturgique de *The Karaoke Dialogues*. Daniel Linehan raconte qu'il commence à s'intéresser au début de sa recherche à la forme de l'opéra comme forme d'art possédant une histoire, un répertoire qui traverse le temps et se trouve toujours actualisé dans de nouvelles mises en scène¹³⁵. Cette pensée le conduit à réfléchir à l'actualité d'une matière venant de supports anciens, comme les textes des tragédies grecques, et de la friction produite entre ces objets identifiés comme appartenant à une culture « classique » et leur insertion dans un contexte contemporain. « Quelle pertinence¹³⁶ » ont aujourd'hui un texte d'Eschyle ou de

¹³² Voir dans l'entretien avec Daniel Linehan : « *I am using it as a chance to experiment and try new things that I have not tried before.* » p. 193.

¹³³ Tous ces travaux précédents varient du solo au quatuor.

¹³⁴ Voir entretien « *But it also has its kinds of limitations in the sense that it's a very specific stage and it requires a specific way of thinking.* » p. 192.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Dans l'entretien : « *I was thinking of art forms that come from the past and that still continue today. One of my first ideas was (...) to work with a piece of classical literature and to see what relevance does something like that still have today.* » p. 193.

Platon, comment réaliser une mise en dialogue entre un matériau pré-écrit et une création dansée, comment architecturer le texte et le mouvement, sont autant de questionnements qui constituent la base de travail de la pièce. L'Opéra apparaît non seulement ici comme soutien nécessaire à la production mais participe à la naissance d'une grille de travail de départ.

Revisiter la méthode Karaoke

Daniel Linehan construit ses pièces par l'établissement d'un projet préalable au travail avec les danseurs. Le projet prend la forme d'un dispositif construit en partie, qui est retravaillé et nourri au cours du travail avec l'équipe artistique. Pour cette création 2014 le karaoke est retenu comme dispositif, « forme vide¹³⁷», dans laquelle les interprètes vont injecter leur matière de recherche. Il s'agit d'extraire le karaoke comme pratique existante pour fabriquer autre chose avec. Le principe de fonctionnement est gardé tel quel : une personne lit un texte qui défile sur un écran. Le dispositif est présent dans les choix scénographiques avec la présence de plusieurs écrans sur scène qui permettent de montrer les choses en train de se faire, la partition écrite en train de défiler.

Le karaoke fonctionne sur la base de la pop culture, ce à quoi Daniel Linehan substitue des textes classiques de la littérature qui se réfèrent à ses yeux comme autre exemple d'une culture commune, partagée¹³⁸. Linehan s'attelle à la lecture d'un ensemble de textes et choisit le thème de la justice comme fil conducteur. Un *patchwork* de textes provenant de différentes sources et époques est sélectionné : *La République* de Platon, *Crimes et Châtiments* de Dostoïevski, *Le Procès* de Kafka forment mis bout à bout une suite de récits, de dialogues d'où se dégagent des personnages et des intrigues. Le tissu de textes forme à terme une seule histoire, celle du déroulement d'une affaire criminelle, d'un procès :

« Et donc dans le contenu de chaque dialogue il y a quelque chose à propos de la loi ou de la procédure légale, de l'enquête sur un criminel, quelque chose qui lie tous les textes ensemble. L'histoire globale se déroule ainsi : l'établissement de lois, la perpétuation d'un crime, l'enquête sur ce crime, et l'arrivée jusqu'au verdict. Même si les textes sont de sources différentes c'est comme si ça constituait une seule histoire¹³⁹.»

¹³⁷ Interview par Gilles Amalvi dans la feuille de salle des *Karaoke Dialogues*, Opéra de Lille mai 2014.

¹³⁸ Voir entretien p. 194.

¹³⁹ Daniel Linehan : « *So in the content of all the dialogues there is something about law or legal process or an investigation of a criminal, something that kind of ties all the texts together. So the overall story is a bit like starting by establishing law, committing a crime, investigating the crime, and reaching the verdict. So even though it's different texts it's almost like it could be one story.*» Entretien p. 198.

La matière agencée livre une partition de base¹⁴⁰ où les « personnages » et les rôles sont interchangeables et non figés. Le texte tisse des liens entre les différents éléments maniés au cours de son élaboration, à l'image du processus dont découle le script de *Germinal*.

La matière provenant des danseurs

La structure de *The Karaoke Dialogues* provient de l'exploration d'une « méthode de travail¹⁴¹ » qui met en rapport l'usage de la voix et le mouvement dansé. Le corps de l'interprète est simultanément dansant et parlant. Le coeur du travail chorégraphique consiste à chercher les combinaisons possibles entre texte et mouvement. Le rôle de Daniel Linehan en tant que chorégraphe est de proposer une structure dans laquelle les danseurs expérimentent. Si le texte est élaboré par Linehan, toute la matière dansée provient des sept interprètes. Il explicite le choix de cette méthode de travail ainsi :

« [Il s'agit de] partager un processus clair avec eux, pour qu'ils aient l'impression de savoir ce qu'ils peuvent faire ou non à l'intérieur. Cela donne lieu à des surprises, et c'est ça que je recherche¹⁴². »

Il s'agit de créer dans le travail un climat de confiance, de poser une base commune à partir de laquelle les danseurs peuvent faire des propositions. La « surprise » est un élément primordial pour Linehan pour déterminer ce qui sera gardé pour la pièce. Il ajoute en ce sens :

« Si j'ai une image en tête, que je demande à quelqu'un de la danser et qu'il la danse, et bien généralement je déteste le résultat. Cela n'a pas sa place dans la pièce parce que... ça ne me surprend pas. Alors je cherche toujours à donner un cadre clair, mais en espérant être surpris, que ça ne donne pas ce à quoi je m'attendais¹⁴³. »

Laisser les danseurs expérimenter dans un cadre donné c'est aussi rechercher une certaine qualité d'interprétation :

¹⁴⁰ Daniel Linehan dit : « *It's [...] really using the text more as a score.* » entretien p. 195.

¹⁴¹ Pour la chronologie de cette méthode voir *Projet*, « La question du début - *The Karaoke Dialogues* », p. 22.

¹⁴² Daniel Linehan : « *Sharing a clear process with them so they feel that they know what they can do inside that process, then offers the opportunity to be surprised and that's what I'm kind of looking for.* » Voir entretien p. 202.

¹⁴³ Voir entretien : « *If I have an image in mind and I tell someone to do that image and then they do it, I usually hate what they do. That doesn't belong in the piece cause I already... it doesn't surprise me. So I'm always looking for to give them a clear process but then hopefully to be surprised, that it's not what I expected it to be.* » p. 202.

« Cela se voit si un danseur danse sa propre matière ou si elle lui a été imposée. C'est une autre... prise de responsabilité je crois¹⁴⁴».

Au cours du processus de fabrication, des frictions se produisent entre le cadre établi au départ et la matière qui évolue, qui est produite en commun au fur et à mesure :

« La chorégraphie s'appuie sur certaines règles pour fonctionner, mais une fois que nous commençons à créer - à générer du mouvement - cela redevient un cas particulier, une production singulière, qui ne correspond jamais parfaitement à la règle de départ¹⁴⁵».

En ce sens, lorsque j'interroge Daniel Linehan sur le processus de création de la pièce au mois de janvier 2014, les incertitudes qu'il émet sur la forme finale proviennent du cheminement incertain constitutif de la mise en production du projet. Il emploie fréquemment le conditionnel et insiste sur le fait qu'il ne maîtrise pas entièrement le résultat¹⁴⁶ :

« Parce qu'en fait je commence avec une idée très claire d'une méthode, d'une façon de travailler, mais je n'ai pas d'idée précise de ce à quoi la chose finale va ressembler... ou alors j'en ai une mais j'espère qu'elle change ! [...] Je sais ce qu'on va faire, je connais notre processus mais je ne connais pas la fin, alors j'attends en quelque sorte de voir comment ce processus peut me surprendre...¹⁴⁷».

Il s'agit alors au cours du processus de déterminer ce qui « vaut la peine¹⁴⁸ » de garder. *The Karaoke Dialogues* repose sur cette articulation entre le cadre, le concept abstrait et la réalité des choses qui adviennent au cours du travail.

¹⁴⁴ « You can always tell when the dancers have made their own material or if it's been imposed on them like there's a different sense of... empowerment in the dance I think...», Entretien p. 201.

¹⁴⁵ Interview par Gilles Amalvi dans la feuille de salle des *Karaoke Dialogues*, Opéra de Lille mai 2014.

¹⁴⁶ Voir entretien, par exemple : *There are some other things we're trying where... yeah we'll see. I don't know the end product I'm not exactly sure yet. We are experimenting now*
« Il y a d'autres choses qu'on est en train d'essayer... on verra. Je ne sais pas ce que sera le produit fini, je ne suis pas encore sûr. On est en train d'expérimenter ». p. 197.

¹⁴⁷ Entretien avec Daniel Linehan p. 202.

¹⁴⁸ Ce qui est « *worthwhile* », un mot que l'on discute longuement au cours de l'entretien, p. 202.

(Un)steady

La matière - Téva au travail

L'écriture du projet est divisée en trois films présentés dans une installation *in-situ*. L'étude du corps du *steadicamer* est au coeur du sujet comme le formule Gabriel Beckinger dans sa note d'intention :

« L'enjeu d'une activation de l'espace par des corps (et donc par différents régimes de gestes) est au coeur de ce travail¹⁴⁹».

Au début du projet, le corps de Téva Vasseur au travail est comme une « énigme¹⁵⁰» dont il faut appréhender le fonctionnement. La première étape consiste à essayer de comprendre sa technique, d'identifier son vocabulaire gestuel. Téva s'est formé à la technique du *steadicam* aux Etats-Unis. Il raconte¹⁵¹ que l'entraînement consiste en grande partie à s'habituer au poids du *steadicam* armé d'une caméra, un dispositif qui pèse en moyenne trente kilos, pour parvenir à se déplacer en oubliant la charge. Il faut pouvoir passer par tous types d'espaces, descendre et monter des escaliers, marcher à reculons, voire courir pour suivre le déplacement du sujet filmé. Téva met au point son propre système d'entraînement pour s'habituer à faire corps avec son outil de travail : durant une année il court tous les matins en portant un *steadicam* muni de la caméra la plus lourde qu'il trouve à sa disposition.

Lors de la première séance de travail en studio c'est ce corps expérimenté, aux gestes précis et efficaces, qui est prêt à travailler pour le projet. Toute l'attention de Téva est focalisé sur l'écran qui lui renvoie la qualité des images qu'il produit. Il se doit d'être le garant d'un flot d'images constant qui se déroule dans un flux lisse et continu, sans à-coup. Il doit en somme se faire oublier en tant que corps mouvant et respirant. Tout est conscientisé et pensé pour être le plus en accord possible avec les exigences techniques que requiert le port d'un *steadycam* au corps à corps : maintenir le point d'équilibre entre son centre de gravité et le bras articulé de l'appareil, gérer le poids, gérer les plans de longue durée, les trajets difficiles.

Téva « gère » tout cela en portant un grand soin à la façon de déplacer ses appuis et de transférer son poids, du talon vers l'avant du pied, de l'appui gauche au droit. La masse du *steadycam* arrimée à son corps l'oblige à marcher « en crabe », les jambes croisées l'une

¹⁴⁹ Dossier de présentation d'(Un)steady, Gabriel Beckinger, décembre 2013.

¹⁵⁰ Voir entretien avec Gabriel Beckinger, *Sources* p. 169.

¹⁵¹ Lors d'une *interview* filmée le jour de la préparation du tournage du Film A, en janvier.

devant l'autre à chaque pas. La veste-harnais avec laquelle il porte le *steadicam* s'arrête juste au niveau du bassin et bloque la mobilité de l'articulation de ses hanches. Téva dit¹⁵² avoir parfois l'impression dans l'effort que le Co2 est retenu dans ses hanches et empêche l'air de circuler dans ses jambes. Il modifie alors sa respiration, qui est essentiellement abdominale, en prenant une grande inspiration au niveau de la cage thoracique lorsqu'il a besoin d'oxygéner le bas de son corps.

L'entraînement que Téva a suivi pour en arriver à cette maîtrise et connaissance de son corps a pour but de produire la meilleure alliance possible entre le corps et son outil de travail. Ainsi, dans les notes que je prends lors des premières séances de travail, je parle de cette corporéité de départ comme « corpsmachine », le produit de la fusion entre le corps vivant de Téva et le corps de métal du *steadicam*.

Il faut passer par cette étude de détail de la matière pour débiter le processus de travail. Gabriel Beckinger propose à partir de là de *déplacer* l'endroit de la performance, d'aller du *corpsmachine* vers le corps dansant. Gabriel Beckinger introduit ce glissement dès qu'il décide de travailler avec Téva Vasseur. Lors de leur première rencontre il amène le *steadicamer* dans une *jam* de contact-improvisation à Paris. Téva y est pris en charge par des danseurs et initié à la pratique. Il y découvre de nombreux points communs avec son métier¹⁵³.

Le Film A introduit une première forme de déplacement en captant par le son une corporéité inédite du *steadicamer* au travail. Gabriel Beckinger décide d'enregistrer le souffle de la respiration et les battements de coeur, le froissement des vêtements et le son produit par les changements d'appuis lors de la marche. Il s'agit de rendre vivante et de donner une place à une matière habituellement gommée par la machine cinématographique. De ce choix de réalisation résulte le contraste entre le *corpsmachine* et le corps organique. Le premier est présent à l'image par le regard fantomatique rendu par le *steadicam* qui semble flotter lorsqu'il filme la carcasse du Fresnoy comme un vaisseau vide.

La question est ensuite de savoir comment il est possible d'induire d'autres glissements vers un autre rapport au mouvement. Une solution est trouvée presque par accident lors du tournage du Film A. Le parcours de Téva est défini dans une des coursives au premier étage du bâtiment. Téva répète plusieurs fois le parcours pour l'intégrer et pouvoir se coordonner avec l'équipe technique. Afin d'incorporer ce parcours, Téva projette sur l'architecture une histoire, un récit qui lui est propre. Il explique qu'il a besoin de prendre ses propres repères

¹⁵² Lors de l'*interview* filmée le jour de la préparation du tournage du Film A.

¹⁵³ Il évoque la gestion du poids et des appuis, à nouveau dans l'*interview* citée précédemment.

dans l'espace, par un autre biais que les indications données par le réalisateur. Voici la partition que Téva imagine pour filmer cette première séquence du Film A :

« A: Le grillage

B: l'arête Noire

C: L'arête Blanche de la Charpente

D: La rambarde scintillante

E: Le grand Flou

F: Le tonneau argenté

G: Le chemin vers la dernière Croisade (la longue traversée vers le prochain point net)

H: Les boules du *toro* (Les finitions des deux sections de la rambarde).

I : Le mélange de Gris¹⁵⁴».

L'imaginaire de Téva qui se construit par le récit fournit un filtre de travail. A partir de là, Christophe Wavelet et Thibaud Le Maguer interviennent alors pour collaborer avec Gabriel Beckinger et Téva Vasseur dans l'écriture de ces récits. Gabriel Beckinger raconte :

« On a déplacé la pratique de Téva, on a transformé un *steadicamer* en danseur. [...] C'est très complexe de déplacer quelqu'un qui a des habitudes dans un autre champ ... l'enjeu c'est de préserver l'essence, la corporéité. C'est très facile de perdre des choses, Thibaud a fait en sorte que Téva soit le plus proche de sa corporéité au travail¹⁵⁵.»

Il s'agit de travailler avec la matière vivante de l'expérience de Téva. Le projet s'adapte au corps, à la personnalité de celui qui devient le point central du projet.

Le cadre

Le Fresnoy est la structure qui accompagne la fabrication du projet. C'est le « lieu unique » dans lequel *(Un)steady* prend vie, comme l'indique le titre choisi pour l'exposition *Panorama 16* : « *Solus locus* ». Ce lieu immense recèle une « multiplicité souterraine¹⁵⁶ », possède toutes les articulations et les ressources nécessaires pour produire un projet de A à Z. Le cadre abrite une école, un lieu d'exposition et un lieu de production-diffusion. Il contient à la fois l'endroit et l'envers du décor. En ce sens il m'apparaît comme un système autonome, un autre « bocal » qui permet de faire grandir un projet en son sein.

¹⁵⁴ E-mail de Téva Vasseur datant du 29 janvier.

¹⁵⁵ Interview de Gabriel Beckinger le 4 juin.

¹⁵⁶ Présentation de *Panorama 16 Solus Locus* sur le site officiel de l'exposition.
Source : <http://www.lefresnoy.net/fr/expo-evenements/panorama-16>

Gabriel Beckinger tourne donc entièrement dans un lieu qu'il connaît, mais où il faut définir des parcours, des chemins. Après la phase d'écriture, il fait seul des essais de cadres, de déplacements dans l'espace. Se faisant il ré-écrit son rapport au Fresnoy, au bâtiment, à cette structure qui contient l'administration, au pôle technique et artistique, à toute une partie de l'équipe qui produit le projet. Pour les élèves du Fresnoy une contrainte est imposée : travailler avec les nouvelles technologies dans le projet. Gabriel Beckinger intègre ce paramètre en imaginant un montage paramétrique et évolutif de l'installation. Les images et la matière sonore des trois films s'y redessineraient en permanence, livrant au spectateur une expérience toujours renouvelée lors de chaque passage devant l'oeuvre. Finalement, la contrainte se révèle plus difficile que prévue et entre en friction avec le projet qui s'écrit au cours de l'année.

La matière d'*(Un)steady* est déjà riche : trois films, trois moments, soit trois temps de tournage et de montage à préparer, écrire, produire. Confronter cette matière à un dispositif de diffusion aléatoire c'est la rendre plus difficile à lire, à appréhender, à la fois pour l'équipe qui la fabrique et pour le visiteur de l'exposition. Gabriel Beckinger explique :

« C'est déjà compliqué de faire les liens entre les éléments. C'est marrant parce que *Unsteady* ça signifie « instable ». Toucher à l'image, perturber l'image, aurait vraiment favorisé cette instabilité, et par rapport au propos c'était vraiment important d'avoir au moins quelque chose de bien structuré¹⁵⁷».

(Un)steady livre plusieurs réalités de cette structure, du décor du Fresnoy à travers son processus de production. Le lieu est d'abord filmé comme un ensemble de textures et de matières. Dans le Film A le regard de Téva glisse sur le bois, le métal, le béton ciré. C'est une architecture onirique et fantasmée qui est révélée. La traversée de dix minutes à travers le lieu se fait par des ajustements de point qui passent du net au flou, livrant un regard subjectif.

Puis le lieu se transforme avec le Film B. On y découvre la construction d'une architecture éphémère, « utile », la scénographie de l'exposition, mise en oeuvre par des corps fabricants. Enfin dans le Film C, Téva Vasseur évolue dans l'espace de l'exposition construit, éclairé mais encore vide. Il semble seul dans un espace sur lequel il est possible de projeter plusieurs histoires. Le lieu rappelle un vaste plateau de tournage déserté de toute présence humaine, dans lequel Téva se déplace sans son outil de travail. La machinerie du cinéma est évacuée pour laisser toute la place au geste poétique, à la dernière étape du glissement : la chorégraphie qui se déploie dans un espace singulier.

¹⁵⁷ Interview filmée de Gabriel Beckinger, 4 juin.

A chaque fois ce sont des fragments qui sont saisis, l'architecture n'est jamais révélée à grande échelle et n'est jamais filmée pour elle-même. Gabriel Beckinger a sans cesse le souci de faire des liens entre le corps du *steadicamer* filmant et l'espace dans lequel il évolue. C'est précisément ce dialogue entre geste et espace qu'il souhaite saisir grâce au son et à l'image. Ainsi dans le Film A, l'architecture filmée est comme une matière organique, vivante et vibrante qui répond à l'architecture du corps de Téva, son organicité. Dans le Film B, les choix de cadrage et de focale découpent les corps bâtisseurs dans l'espace en se focalisant sur le travail effectué par les mains, sans que l'on ne voit jamais de visage. La peau dialogue avec le bois, la peinture noire et les outils de travail. Enfin dans le Film C, la danse de Téva s'écrit au fur et à mesure qu'il semble découvrir et traverser le lieu. L'ensemble vise, comme le formule Gabriel Beckinger « à conserver le processus de fabrication de façon à peu près organique. [...] On est vraiment dans l'ordre du sensible¹⁵⁸.»

¹⁵⁸ Interview filmée de Gabriel Beckinger, 4 juin.

Façons de faire

Germinal

La méthode du « bricolage »

Parmi les dix productions de l'Amicale de production existantes à ce jour, une façon de faire se retrouve dans la fabrication des projets : la méthode du bricolage. Loin d'être considéré dans son sens péjoratif de travail amateur plus ou moins bien mené, le mot bricolage se réfère dans ce cas à un goût prononcé pour la pratique du jeu, les travaux manuels et les assemblages dans le processus de fabrication. « Nous ne sommes ni vraiment *high tech*, ni *low tech*, plutôt *middle tech*¹⁵⁹ » dit Julien Fournet, président de l'Amicale de production, regard extérieur de *Germinal*, qui se définit lui-même comme diplômé en « bricolage culturel¹⁶⁰ ».

Dans *Germinal*, le bricolage procède par le collage de différents éléments entre « oeuvres plastiques, contenus culturels, lumière, son et mouvement¹⁶¹ ». Cette façon de procéder rappelle la technique du collage employée dans les arts plastiques à partir du début du XX^e siècle, dans les oeuvres Dada ou futuristes, marquant le développement d'une pratique située entre l'art plastique et la performance. Dans le spectacle, les protagonistes classent leurs découvertes dans des schémas projetés sur le mur de fond de scène. Les éléments agencés selon des « critères de cohérence » définis par le quatuor sont collés un à un et forment le mille-feuille *Germinal*.

Le collage d'éléments qui font la pièce oscille entre deux pôles de références : « le trivial » et « le majestueux¹⁶² ». Le registre de langue familier parlé par les interprètes, un mode d'expression qui est celui de la conversation entre amis, est employé pour débattre de concepts philosophiques comme le bonheur ou la catharsis. Autre exemple, en cherchant à déterminer que faire des gravats qui jonchent la scène au bout d'un moment, les quatre personnages établissent un classement de leur environnement entre les choses qui font « poc-poc » ou « pas poc-poc ». Ce classement détermine ce qui a une réalité physique (le sol, leurs

¹⁵⁹ Julien Fournet présentant L'Amicale de production.
Source : <http://www.lamalterie.com/residents/amicale-de-production>

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ DAURIER Romaric, *Exhibition des rouages et logique de la monstration*, *op.cit.*, p. 62.
R. Daurier est directeur du Phénix, scène conventionnée de Valenciennes, qui est une des structures d'accueil du projet *Germinal*.

¹⁶² Principe posé pour le spectacle *Cheval*, la création précédant *Germinal*. Termes employés dans la présentation du projet sur le site de l'Amicale de Production.

corps) et ce qui est de l'ordre du concept (« le bonheur d'être ensemble »). En procédant ainsi, comme le note Romaric Daurier :

« Nous sommes face aux spectacles de Defoort/Fournet/Goerger comme face au web : un réseau tissé de références - de référencements - où tout peut être lié sans hiérarchie¹⁶³».

Parce que le trivial comme le majestueux proviennent de la collecte effectuée dans « le champ du réel¹⁶⁴», la matière est présentée sur un même plan de jeu. Le collage se forme par l'expérimentation, les erreurs, la prise en compte du hasard et du risque. Halory Goerger l'analyse dans *France Distraction contre la commission de sécurité*, lorsqu'il recense les « Compétences fondamentales que l'enfant partage avec le plasticien », celles-ci étant :

« La préméditation, la prise de risque, la dépense somptuaire, l'expérimentation [...] et ce, pour éventuellement confronter son travail à un tiers. Préparer des farces, faire des bêtises, gâcher ce qui est précieux, c'est un des socles de l'expérience artistique¹⁶⁵.»

Dans *Germinal*, Defoort et Goerger choisissent sans nul doute « la voie empirique, celle de l'expérience, ou mieux encore de l'expérimentation¹⁶⁶» comme façon de faire. La matière prélevée dans le réel et transformée procède d'un « braconnage » tel que l'entend Michel de Certeau¹⁶⁷. « Braconner » c'est aller chercher partout activement de la nourriture et la faire sienne, et non se contenter de vivre avec celle qui est imposée par une culture dominante. Braconner chez Defoort et Goerger c'est prélever du matériel dans la « décharge », chasser sur les terres du réel en défaisant les hiérarchies entre les formes de savoir et ramener l'essentiel au « faire ». Bricoler et braconner c'est en ce sens faire acte d'opposition au concept d'inspiration en affirmant que la création est vraiment de quelque chose de trivial, un travail de fabrication à partir de provenances diverses :

« Un travail de ré-agencement et ré-assemblage tu peux le commencer avec des matériaux très bruts, c'est en général ce qu'on fait. C'est à dire qu'on part de morceaux d'idées, de matériaux très bas niveau. Ou tu peux le commencer à partir de matériaux qui ont déjà été travaillés et élaborés, comme par exemple un texte qui a déjà été écrit. C'est se resservir d'un matériau qui lui est déjà transformé, donc là c'est des gens qui vont pas directement dans la grosse

¹⁶³ DAURIER Romaric, *Exhibition des rouages et logique de la monstration*, *op.cit.*, p. 61.

¹⁶⁴ Entretien avec Antoine Defoort, p. 138.

¹⁶⁵ GOERGER Halory, « France distraction contre la commission de sécurité », dans *Exhibition des rouages...* *op.cit.* p. 7 et 8.

¹⁶⁶ R. Daurier, *Exhibition des rouages*, p.59.

¹⁶⁷ DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris, Folio essais, 1990, chapitre XII « Lire : un braconnage », pp. 239 à 255.

décharge toute gluante de l'humanité mais qui vont déjà acheter des trucs au magasin pour fabriquer leurs outils¹⁶⁸.»

En somme fabriquer c'est ici faire le lien entre ce qui n'existe pas encore et des outils disponibles¹⁶⁹. Cette façon de faire spécifique à l'Amicale de production donne lieu à la formation d'un néologisme dans la revue *Mouvement*, le « briconnage » :

« A tirer sur les mamelles du braconnage et du bricolage, Goerger & Defoort (& Fournet) ont mis en pratique la technique encore mal documentée du 'briconnage'¹⁷⁰»

Les « briconneurs » sont des « héritiers des laboureurs d'antan mais sur le sol du langage, creuseurs de puits et constructeurs de maisons [...] ils circulent sur les terres d'autrui, nomades braconnant à travers les champs¹⁷¹». Sous des dehors assumés de bonhomie et de bonne humeur, la méthode du bricolage consiste surtout à dédramatiser la démarche qui consiste à fabriquer de l'art. Cela ne signifie pas ne pas prendre au sérieux le métier et ce qui est en train d'être produit, cela signifie qu'il n'y pas de caractère de gravité dans la manière de faire les choses. Il s'agit d'un travail de communication, d'assemblages, de tentatives et d'essais réalisés dans un cadre et un temps donnés, dans le but plus ou moins clair de fabriquer quelque chose qui tient, ne serait-ce que par du scotch et du carton¹⁷². Soit fabriquer de l'art, mais avec « le souci d'en sortir vivant¹⁷³» comme le formule Halory Goerger.

¹⁶⁸ Entretien avec Antoine Defoort, p. 139.

¹⁶⁹ Des outils souvent trouvés dans les magasins de bricolage chez l'Amicale de Production, une pratique largement décrite par Halory Goerger dans *France distraction contre la commission de sécurité*, *op.cit.* : « Dans ces magasins [je] trouve un catalogue raisonné du génie humain sous une forme digeste : mille inventions plus ou moins dérisoires présentées dans un espace qui a beaucoup en commun avec la librairie », p. 11.

¹⁷⁰ PERRIER J.L., « L'Amicale du briconnage, Antoine Defoort / Halory Goerger / Julien Fournet », *Mouvement*, 26 avril 2013. Article en ligne : <http://www.mouvement.net/teteatete/portraits/lamicale-du-briconnage>.

¹⁷¹ DE CERTEAU Michel, *op.cit.*, p. 251.

¹⁷² Dans l'entretien avec Antoine Defoort : « Je m'en fous si le décor est tout pourri parce qu'on n'a pas eu le temps de le construire et qu'on a du le faire avec du carton, mais je veux qu'au moins on soit sûrs de nous sur ce qui se passe au plateau. » p. 113.

¹⁷³ Halory Goerger dans la présentation de *Germinal* aux Subsistances à Lyon.
Source : <http://www.les-subs.com/evenement/germinal/>

Le corps multi-référentiel

Dans le texte intitulé *Artist's statement : what is choreography ?* Daniel Linehan écrit sous la forme d'un manifeste sa définition du terme « chorégraphie », qui explicite les outils à partir desquels il fabrique une pièce. La chorégraphie se déploie avec :

« L'espace, le temps, une structure, des corps, un cadre, un thème, une expérience, un public et l'incertitude¹⁷⁴».

Les mots-clés s'articulent pour former les points d'appuis et lignes de dynamisme de son travail. Chaque terme mène à l'exploration du suivant, tous sont inter-dépendants. Dans la partie précédente¹⁷⁵, j'ai pu évoquer le cadre, la structure, le thème ou l'incertitude qui font partie intégrante des *Karaoke Dialogues*. Une autre notion essentielle pour interroger l'outillage chorégraphique de la pièce est celle de « corps ».

Linehan le dit : « le corps est mon principal outil chorégraphique¹⁷⁶». Le corps chez Daniel Linehan est pris dans toute sa complexité, avec ses différentes strates de références et de sensations juxtaposées, qui tendent vers des directions diverses. Le corps est à la fois fait de :

« La forme, l'aspect, l'odeur, le goût, la sexualité, la politique, les émotions, les pensées, la voix, l'expression, un passé, un présent, un futur, et bien d'autres choses que je ne connais pas encore¹⁷⁷.»

Autrement dit c'est avec la conscience de la notion de *corporéité*¹⁷⁸ que travaille Daniel Linehan. Avec un corps qui n'est pas *avant tout* dansant, mais traversé de multiplicités en relation avec une réalité qui nourrit la composante « dansant ». Les points d'entrée de cette réalité sont comme autant de fils possibles à tirer pour travailler avec le corps. Par le travail chorégraphique, ces fils entrent en connexion avec ceux d'autres corps.

¹⁷⁴ LINEHAN Daniel, *Artist's statement, what is choreography ?*
Disponible en ligne sur : http://dlinehan.files.wordpress.com/2010/05/artist_s-statement2.pdf

¹⁷⁵ Voir p. 47.

¹⁷⁶ LINEHAN Daniel, *Artist's statement, what is choreography ?*, *op.cit.*

¹⁷⁷ *Ibid.* « Bodies include shape, design, scent, taste, sexuality, politics, emotions, thoughts, voice, expression, a history, a present, a future, and much more that I don't even know about yet. There are infinitely many perspectives on the body, so I consciously select just a few main perspectives as a frame for each project.»

¹⁷⁸ Voir LEIGH FOSTER Susan, *Corporealities*, Londres, Routledge, 1996, Introduction pp. 11 à 17.

Parmi les sept danseurs de *The Karaoke Dialogues*, il y a quatre femmes et trois hommes de six nationalités différentes¹⁷⁹. Tous s'expriment et dialoguent dans la pièce dans une langue commune, l'anglais, qui permet la communication. Dans le choix de la distribution, un jeu de contrastes est déjà établi par Linehan entre le multiple et l'unitaire. A ce titre, sept *solis* un par interprète, sont distillés tout au long de la pièce. Au moment de danser son solo chaque interprète revêt un costume bleu uni, un fil de lecture qui lit les sept moments et produit une forme d'unisson qui serait étirée dans le temps. En dehors de ces moments où chacun prend la parole tour à tour, la matière de danse est matière commune, partagée à sept. La proposition d'un danseur circule entre les interprètes, est reprise et se transforme selon qui danse. Le matériel de danse est dédoublé entre deux interprètes, voire partagé entre quatre, cinq ou six corps dansants et parlants. Les danseurs tissent ensemble un réseau commun dans le cadre de la pièce.

Les corps des interprètes sont sollicités simultanément par différentes couches d'informations : lire le texte, le prononcer, suivre des yeux le défilement des mots à l'écran, danser, dans une situation de dialogue avec un, deux ou six partenaires. Le danseur décrypte ce qu'il va interpréter dans l'instant : il absorbe des informations, les retranscrit dans sa danse qui mêle prise de parole et mouvements. Les mots qui défilent sur l'écran de karaoke apportent un rythme, du sens, des sonorités, intégrés par le danseur comme partition interprétable. Le mouvement naît du canal sur lequel se « branche » le danseur : rythmique, sonore, ou signifiant. Le mot peut être répété (dans le texte, par le mouvement), dédoublé (par plusieurs voix, par plusieurs corps). Les « dialogues » vont s'établissant selon ce principe d'actions / réactions / répercussions.

A partir d'un seul élément, le mot, la matière de *The Karaoke Dialogues* est étirée dans plusieurs prolongements à la fois. Le danseur est un métabolisme qui absorbe puis restitue des informations à l'intérieur d'un système donné. Le résultat « expose des corps produisant plus d'une chose en même temps¹⁸⁰».

Cette méthode procède par la mise en présence d'éléments qui entrent en collision et produisent se faisant des points d'accroches multiples. *The Karaoke Dialogues* est monté par juxtaposition entre les textes classiques, un dispositif de divertissement et une esthétique contemporaine. La mise en relation du mouvement au texte, et le tissage de dialogues entre

¹⁷⁹ Anneleen Keppens qui est belge, Yumiko Funaya japonaise, Anne Pajunen finlandaise, Kennis Hawkins américaine, Cédric Andrieux français, Nestor Garcia Diaz et Victor Perez Armero sont espagnols.

¹⁸⁰ *Le jeu du singulier et du multiple*, entretien avec Daniel Linehan à propos de *The Karaoke Dialogues*, feuille de salle de l'Opéra de Lille.

tous les interprètes tissent la trame de la pièce. La répétition n'est jamais la répétition du même, le doublement d'une action n'est jamais identique à la source, l'ensemble est une composition de situations, de niveaux de langue, de voix et de registres différents¹⁸¹.

Une toile de tensions

Là où les informations dans *Germinal* sont distillées l'une après l'autre, *The Karaoke Dialogues* se compose d'un système multi-référentiel dans lequel tout et trop est donné en même temps à assimiler aux danseurs comme aux spectateurs. Cela rend la situation de danse complexe, semblable à un mécanisme en marche dans lequel les danseurs s'arriment à des points d'ancrage de base : lire, parler, danser. Cette surabondance de matière est en rapport avec le flot d'informations journalier auquel est soumis le corps contemporain¹⁸². Un trop-plein, une somme de données qui n'est pas entièrement assimilable, lié pour Daniel Linehan à la réalité du mouvement qui contient « tout¹⁸³ ». Cela produit une chorégraphie architecturée comme « une toile de tensions¹⁸⁴ » liée à une danse contemporaine, c'est à dire une danse d'aujourd'hui. De là vient l'intérêt souligné précédemment pour l'établissement de dialogues entre un contexte contemporain et des références tirées du passé.

Cette « toile de tensions » est ancrée dans les corps, l'espace scénique et la dramaturgie. Trois points d'arrimage qui construisent la pièce, entre le texte projeté sur un écran, visible par les danseurs comme par le public, ce texte lu et parlé par l'interprète et la partition dansée qui s'inscrit en dialogue. Le travail se fait à partir d'une base qui met en lien les éléments que Linehan souhaite mettre en tension, en opposition, et dans laquelle il cherche les ruptures et conjonctions impossibles :

¹⁸¹ La pantomime, le langage des signes, l'emphase par exemple.

¹⁸² Daniel Linehan dit : « Il y a quelque chose dans la technologie numérique que le corps ne peut pas totalement digérer. » Dossier de presse de *The Karaoke Dialogues* mars 2014, Opéra de Lille.

¹⁸³ Il emploie le terme « *everythingness* » soit quelque chose qui contient tout ce qui est imaginable. Le mouvement présent en toute action, comme « penser, parler, prévoir, naviguer sur internet » dans LINEHAN Daniel, *A no can make space*, livret 1 *Repetition (difference)*, n.p.

¹⁸⁴ CHARMATZ Boris & LAUNAY Isabelle, *Entretien, à propos d'une danse contemporaine*, Paris, Les presses du réel, 2001, p. 19.

« Je travaille toujours à partir d'une base, ici celle de lire, de bouger et que les mots donnent le rythme. Mais ensuite j'essaie toujours de voir ce que produit l'opposé, j'essaie de renverser la situation, de faire les choses à l'envers¹⁸⁵».

Il ajoute, à propos de sa façon de faire :

« Je travaille avec différentes formes de juxtaposition, en plaçant des éléments opposés côte à côte, ou en les délivrant simultanément. A propos de la chorégraphie on parle souvent du flux, de la continuité, d'arrondir les angles, d'adoucir les transitions. Je travaille contre cette tendance. Si la chorégraphie concerne le mouvement, alors on peut parler de continuité, mais pour moi chorégrapheur concerne le corps, qui est débordant d'oppositions et de multiples directions¹⁸⁶.»

Ainsi la voix peut prendre l'importance sur le mouvement ou le mouvement sur la parole, l'intérêt est surtout de privilégier les croisements :

« Il s'agit davantage de créer des moments où le sens du texte et le sens des gestes peuvent se croiser¹⁸⁷»

En cela il rend le processus de danse visible. Les techniques que les danseurs utilisent pour jouer dans cette construction par juxtaposition, entre synchronisation et décalage, mène vers un jeu qui tend vers l'absurde. Daniel Linehan joue sur la transparence de la structure et des règles du jeu, qui sont données mais en partie. Certaines clés restent à chercher pendant et après avoir vu la pièce, comme quelque chose qui « ne se livre pas tout de suite¹⁸⁸» mais travaille aussi dans le temps.

Les outils et méthodes dont il est question ici ouvrent un champ de possibles lors de la fabrication du projet. La méthode, qu'elle soit celle de l'outillage chorégraphique ou du «briconnage» arme en amont afin de pouvoir « arpenter le champ du réel » et d'y opérer des transformations, par la conjugaison de la pratique et d'expérimentations réalisées. Les outils et méthodes propres à chaque projet et équipes de production permettent d'entrer dans une logique de production par une logique de laboratoire, d'essais, d'échauffement. La fabrication se fait dans l'accumulation de ces expériences, dans une approche phénoménologique et

¹⁸⁵ « *I always work with a kind of a base so the base is always that they are reading and they are moving and the words are giving them the rhythm. But then i always also try to see what the opposite produces, I try to also turn it upside down and do the inverse* ». Entretien avec Daniel Linehan p. 197.

¹⁸⁶ LINEHAN Daniel dans NATALIO Rita, *Artist profile : Interview with Daniel Linehan*, 23 janvier 2012. Disponible sur : http://www.departs.eu/focus_details.php?id=16.

¹⁸⁷ « *It's more about creating moments where the meaning of the text and the meaning of the gestures can cross each other.*» Entretien avec Daniel Linehan p. 196.

¹⁸⁸ CHARMATZ Boris & LAUNAY Isabelle, *Entretien...*, op.cit., p. 22.

pragmatique. Fabriquer s'apparente à l'image que donne Jacques Rancière de l'apprentissage : « traverser une forêt dont on ignore les issues¹⁸⁹».

(Un)steady

Construire par le récit

J'ai pu établir que la matière première de travail du projet *(Un)steady* devient au cours de la fabrication l'utilisation du **récit**¹⁹⁰. L'écriture d'une partition chorégraphique pour le Film C procède en effet de la sélection de souvenirs et d'expériences relatés par Téva Vasseur. La mémoire des tournages sur lesquels il a pu travailler est très vive dans ses mots et dans ses gestes. Il se souvient avec précision de scènes qu'il a tournées, et peut incarner à nouveau en en parlant sa façon de se positionner dans l'espace et ses déplacements d'alors.

Dans l'écriture du Film C, l'opérateur dépossédé de son outil de travail évolue dans l'espace en reproduisant les gestes qu'il a incorporé et qui sont convoqués par la mémoire kinesthésique. La dramaturgie particulière du film se fonde sur l'exposition de la proximité qui existe entre le travail d'un corps dansant et celui d'un corps filmant. Enlever son *steadicam* à Téva c'est non seulement le couper de son outil de travail, lui retirer un appui principal, mais c'est aussi révéler le corps seul, sans machine, exécutant à ses yeux une sorte de danse sans but car il n'y a plus d'images à produire.

Thibaud Le Maguer travaille alors avec Téva Vasseur pour affiner cette réactualisation des récits dans le corps du *steadicamer*, pour retrouver des sensations sur lesquelles il peut s'appuyer pour avoir l'impression de porter le poids du *steadicam* alors qu'il est débarrassé de la machine. Dans cette transposition, il s'agit de garder la précision avec laquelle Téva se déplace sans qu'il ne mime les gestes. Peu à peu quinze séquences de récits sont sélectionnées. Chacune est travaillée individuellement en studio afin de faire en sorte que Téva puisse appréhender la matière de ses souvenirs par le prisme de la sensation. Entre les mois de mars et mai, les récits sont ainsi : « réécrits, réécrits, réécrits et synthétisés¹⁹¹».

¹⁸⁹ RANCIERE Jacques, *Le maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987, p. 20.

¹⁹⁰ Voir « *(Un)steady*, la matière - Téva au travail », p. 51.

¹⁹¹ *Interview* filmée de Gabriel Beckinger le 4 juin 2014 au Fresnoy.

La somme des souvenirs additionnés crée une partition chorégraphique d'une durée de dix minutes, que Gabriel Beckinger prévoit de tourner en plan séquence. Lors du montage du film, il décide finalement de fractionner la séquence en restituant *quelque chose* de l'imaginaire, des sensations de Téva. Des intertitres écrits en blanc sur fond noir rythment le parcours de Téva dans la Grande Nef du Fresnoy. Cela livre au visiteur une clé de lecture possible, une façon de faire le lien entre ces titres poétiques et les mouvements du *performer* à l'image. Cela permet aussi d'introduire une certaine ambiguïté concernant l'adresse de ces messages. On se demande si c'est l'expression directe de Téva, celle d'un réalisateur ou chorégraphe fantôme avec lequel il travaille, ou si c'est une adresse directe aux spectateurs du film.

Ces mots forment comme des *haïku*, des fragments brefs et poétiques ouverts à l'interprétation. Il s'agit du concentré d'un processus de six mois de travail, d'un condensé de tout ce que Téva a **incorporé** comme *déplacements* depuis sa propre pratique. Voici cette partition dans l'ordre de défilement du Film C :

« vous [hors champ]
 plein cadre récits muets
 ce couple cette valse [un récit]
 continuité amplitude respiration
 revenus [à vous]
 proximité dans l'attente
 au sol ancré [gravité]
 elle, lui dans le champ [fiction]
 appel ce visage [un songe]
 après l'appui [à tire-d'ailes]
 [*lento*] écorce sève textures gerçures
 racines étales étendues des formes
 [*glissando*] écoulement horizon
 plus de hauteur suspens
 retour - vous
 axe gravitaire - lente coulée
 hors champ disparaissant [sa peau]
 respire étendue [lumière]
 faux plafonds
 décor
 ce couple, cette valse [dans le champ, droite cadre]
 plus proche
 hésitant
 ce visage

Il peut s'agir à partir de là pour le spectateur d'effectuer un travail de « détressage » comme le formule Gabriel Beckinger :

« C'est pour ça que je parlais d'énigme en fait, parce que c'est pour le visiteur, le spectateur un détressage d'un certain nombre d'éléments qui sont là bien imbriqués entre eux¹⁹². »

Tresser et détresser c'est faire des liens entre les films, glisser de A à C. Observer Le Fresnoy filmé par le regard-fantôme flottant du *steadicam*, puis avec Téva évoluant, performant dans l'espace monté de l'exposition. Tresser entre eux les récits et aussi y projeter les siens propres, c'est former ainsi une trame poétique qui découpe les trois films en histoires.

¹⁹² Interview de Gabriel Beckinger, voir p. 170.

Artiste–artisan–auteur

Qui est auteur de quoi ?

La façon dont est menée chacun des projets ouvre sur la discussion de la « notion unifiante d’auteur¹⁹³» qui ramène au un ce qui semble être en réalité le produit de la pluralité¹⁹⁴. Le questionnement sur la propriété de l’oeuvre engage à tenir compte de la décentralisation du pouvoir de création. La « matière » des projets du corpus qui a été décortiquée précédemment résulte d’un travail de terrain faisant entrer en compte les techniciens, régisseurs, constructeurs, interprètes. La position qui ramène à un nom, une signature, qui centralise une démarche qui tend à être rhizomatique pose la question de l’existence d’une hiérarchie de reconnaissance entre chorégraphe et interprètes, concepteurs de projet et techniciens. Le poids du projet est réparti entre plusieurs « chargés » de fabrication , entre participants « au travail d’assemblage », du côté de la régie son, lumière, de la création des costumes ou de la dramaturgie.

Dans *The Karaoke Dialogues*, les crédits concernant la création de la chorégraphie établissent une relation d’horizontalité entre les sept danseurs de la pièce et Daniel Linehan. La mention « *Danse et création* » est rattachée aux danseurs, celles de « *Concept, chorégraphie* » à Daniel Linehan. Soit une répartition du travail qui correspond à l’articulation entre la production de matière (danseurs) et la conception d’un cadre de travail et d’un système d’écriture chorégraphique (Linehan).

Le contenu de la pièce même questionne la place de l’auteur à travers le dispositif du karaoke, où sont compilés les morceaux choisis de textes issus d’auteurs de la littérature classique. Dans le tissage de la pièce, il est presque impossible de déceler quel morceau appartient à quel récit. Les interprètes changent et s’échangent les rôles et les voix des personnages dont ils incarnent la parole. La construction désindividualise le contenu pour en faire le produit du commun :

¹⁹³ WAVELET Christophe, « Ici et maintenant, coalition temporaire » *Mouvement* n°2, septembre/novembre 1998, p. 18 à 21. Christophe Wavelet, un des porte-parole des Signataires du 20 août 1997, y défend les nouvelles formes d’organisation politique et esthétique qui s’inscrivent en réaction à l’institutionnalisation de la danse des années 1980.

¹⁹⁴ Dans un cours au Collège de France intitulé « Comment vivre ensemble ? » Roland Barthes parle du deux et du multiple contenu dans le Un, soit de l’impossibilité de cerner un Un univoque, entier.
Source : cours du 23 mars 1977 , <http://www.youtube.com/watch?v=d6DJmOfmKTI>.

« Je veux dire, les gens voient la pièce et savent que c'est une pièce de Daniel Linehan, mais quelque part dans l'expérience en elle-même je voulais que la question se pose... à qui ça appartient en fait ? Ce qui est aussi lié à la pratique du karaoke avec cette idée que c'est partagé, que quelqu'un d'autre puisse.. revendiquer la paternité de la performance. C'est à eux, ça leur appartient à ce moment là¹⁹⁵.»

Entre les années 1990 et 2000 en France certains chorégraphes s'interrogent sur « les produits des circonstances¹⁹⁶» de la création. Le mouvement remet en question la propriété de l'oeuvre attachée à leur seul nom et leur statut d'auteurs. Un collectif se retrouve sous la bannière commune des Signataires du 20 août 1997¹⁹⁷. Avec des travaux comme ceux de Jérôme Bel¹⁹⁸ ou Xavier Le Roy entre autres, une certaine mouvance de la danse contemporaine tient à éradiquer l'image d'un chorégraphe pygmalion, créateur inspiré tout-puissant.

Tout l'équilibre réside dans la façon dont le porteur de projet gère l'espace laissé à chaque membre de l'équipe dans la construction de l'oeuvre. Ecaterina Vidick qui travaille à la production des projets de Daniel Linehan chez Caravan Production dit à propos de la façon de fonctionner de Linehan et de sa place en tant que créateur :

« Il est très ouvert, il fait fort confiance à ses collaborateurs, c'est vraiment une création qui peut devenir... pas commune mais qui s'élargit beaucoup, puisqu'il donne l'espace à chacun. Tout en sachant très bien ce qu'il veut. Parce que c'est quelqu'un qui arrive avec un projet [...]. Cela permet que la communication se passe bien, que chacun trouve une place aussi parce que même si on est pas créateur de quelque chose dans une pièce on doit pouvoir avoir sa place pour s'y sentir bien, son espace pour travailler quelque soit son métier [...] ¹⁹⁹.»

Ce type de relations tient à l'importance première et indiscutée par toutes les personnes que j'ai pu interroger de la communication au sein de l'équipe, et de la bienveillance comme notion structurante. Ecaterina Vidick évoque à plusieurs reprises la « confiance » que Daniel Linehan place dans le travail avec ses collaborateurs, dont elle fait partie. La confiance et les

¹⁹⁵ « *I mean people see the piece they know that it's by Daniel Linehan but somehow in the experience itself I wanted the question to come up like who...who does this belong to actually ? Which is something also maybe related to karaoke with this idea that it's shared, that someone else can become...can take an authorship of a performance. It's theirs, it belongs to them in that moment .* » Entretien avec Daniel Linehan p. 195.

¹⁹⁶ D'après *Produit de circonstances*, titre de la pièce de Xavier Le Roy datant de 1999.

¹⁹⁷ Voir l'article d'Isabelle Launay, « Etat de grève à Kerguéhennec » dans la revue *Mouvement*, 1er janvier 1999. Source : <http://www.mouvement.fr/critiques/critiques/etat-de-greve-a-kerguehennec>.

¹⁹⁸ Avec *Nom donné par l'auteur* en 1994 puis *Jérôme Bel* l'année suivante. Le travail de Jérôme Bel pose une distinction entre être l'auteur-propriétaire d'une oeuvre et d'un contenu chorégraphique, Jérôme Bel étant propriétaire des pièces *Xavier Le Roy*, *Véronique Doisneau* ou *Cédric Andrieux*. Voir ROUX Céline, *Danse(s) performative(s) enjeux et développement dans le champ chorégraphique français*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 72.

¹⁹⁹ Extrait de l'entretien avec Ecaterina Vidick, le 17 janvier 2014 à Bruxelles, p. 174.

ressources humaines sont aussi le coeur et le moteur de son travail à elle, qui doit sans cesse négocier, équilibrer, juguler des tensions et des besoins en direction d'un même intérêt, celui du projet.

La nécessité de faire des choix au cours du processus de création requiert l'existence d'un décisionnaire à un moment donné²⁰⁰. De là l'importance de clarifier les relations dans le travail, pour savoir où se placer en tant que collaborateur, quelle place prendre à quel moment. C'est étendre la pratique de la « distribution », d'habitude réservée à la distribution des rôles, à l'organisation générale du projet, à l'engagement d'une certaine transparence quant à savoir d'où provient la matière mise en oeuvre.

Produire c'est fabriquer afin de donner vie à un projet. Créer une oeuvre ce n'est pas « un miroir promené le long d'un chemin²⁰¹», le reflet plat d'une réalité mais un champ d'investigations avec aspérités et incidents. Le chorégraphe ou concepteur est donc porteur du projet, force d'initiative qui endosse les responsabilités qui vont avec. A partir de cette position, au lieu de diviser l'équipe en « technique », « artistique » et « administrative » pourquoi ne pas parler d'une équipe de production qui fabrique et fonctionne selon une répartition des tâches dans un agencement dicté par la singularité du projet.

²⁰¹ Comme le formule Stendhal pour parler de la fabrication d'un roman dans *Le rouge & le noir*.

– Ressources humaines –

Avoir de la compagnie²⁰²

Structures

Chaque projet est « un cas particulier » et son processus de production est « singulier²⁰³». Dans le champ de la production, un projet est soutenu par des équipes, des structures et un réseau qui met ces composants en lien. A chaque endroit la mission est d’accompagner le projet, son porteur, l’équipe de fabrication. Le verbe « accompagner » est placé au coeur du travail de chacun des interlocuteurs que je rencontre. Qu’est-ce que cela signifie concrètement accompagner un projet, être accompagné en tant que porteur de projet, par un bureau de production ou par l’Opéra de Lille ?

« Avoir de la compagnie signifie que vous n’êtes pas seul, que vous partagez votre place et vous-mêmes avec d’autres²⁰⁴».

Avoir de la compagnie, être accompagné, c’est être en lien avec d’autres dans un contexte de travail. C’est fabriquer à plusieurs et trouver les soutiens et les espaces pour ce faire. L’Amicale de production est une structure fondée avant tout sur une « politique de l’amitié²⁰⁵». Une « amicale » est une forme d’association entre personnes qui partagent « les mêmes goûts, défendent les mêmes intérêts²⁰⁶.» Tous n’y ont pas la même fonction, mais c’est une forme d’organisation autonome, dont les membres définissent ce qui les lient ensemble. Ce mode de fonctionnement est basé sur un partage de valeurs.

La structure est en outre une *plateforme* de production qui fonctionne sur un mode coopératif. La plateforme permet de structurer une équipe et des ressources au service de différents projets. L’intérêt est de pouvoir produire, fabriquer les projets de plusieurs porteurs, soit des

²⁰² Dans cette partie, je me concentre uniquement sur *The karaoke Dialogues* et *Germinal* car ce sont deux co-productions alors que *(Un)steady* est produit uniquement par Le Fresnoy.

²⁰³ Comme le formule Daniel Linehan « La chorégraphie devient un cas particulier, une production singulière». *Interview* par Gilles Amalvi dans la feuille de salle des *Karaoke Dialogues*, Opéra de Lille mai 2014.

²⁰⁴ STUART Meg, « Avoir de la compagnie» *On va où, là ?*, *op.cit.*, p. 143.

²⁰⁵ WAVELET Christophe, « Ici et maintenant, coalition temporaire » *Mouvement* n°2, septembre/novembre 1998.

²⁰⁶ Définition d’« amicale » sur le Centre national de ressources textuelles et linguistiques.
Source : <http://www.cnrtl.fr/definition/amicale>

projets à « métrage variable²⁰⁷ » mais en unissant les forces de production. Naviguant entre Lille et Bruxelles, la même équipe produit et diffuse les projets autonomes ou conjoints d'Halory Goerger, Antoine Defoort, Julien Fournet, ainsi que des projets formés en association avec des collaborateurs réguliers de l'équipe. Le mode de relation coopératif suppose que chaque acteur puisse être présent à chaque endroit de la chaîne, du lancement, à la production en passant par la fabrication du projet.

L'Amicale se structure à un moment opportun. Fonder l'Amicale c'est établir un cadre de travail qui correspond aux désirs de faire des associés Fournet, Goerger et Defoort. Antoine Defoort évoque ce besoin de trouver un mode d'organisation adapté :

« Donc à l'époque [...] Julien est plutôt en charge de la partie production, développement du projet, stratégie, et s'occupe aussi de la structure de production. Qui n'est pas déjà l'Amicale de production, mais qui est une petite association que j'avais créé pour porter mes projets à moi avec Julien. Et dont on s'aperçoit à l'époque qu'elle ne fonctionne plus, parce que c'était un peu plutôt destiné à mes projets à moi et un peu sur la forme compagnie, et on avait besoin d'une structure plus large qui puisse intégrer les projets d'Halory et plutôt une sorte de plateforme de production qu'une structure sous la forme d'une compagnie²⁰⁸. »

Se structurer c'est dans ce cas donner forme à une collaboration de longue date, une collaboration amie. C'est trouver la bonne architecture pour donner forme ensemble à « la carapace²⁰⁹ » d'un projet, la modeler avec son ou ses porteurs, au sein d'une équipe. Les projets portés par la structure sont le produit d'un engagement :

« Le travail collectif, c'est un peu la seule utopie qu'il nous reste, alors autant faire ça bien²¹⁰. »

Le travail de Daniel Linehan est quant à lui accompagné par un bureau de production, Caravan Production. Je comprends en échangeant avec Ecaterina Vidick, qui est responsable de la production des projets de Linehan, que le rôle du bureau est de faire en sorte que les choses se passent le mieux possible, de régler les problèmes qui surviennent en nombre, de trouver des solutions. Le travail d'un bureau de production comprend une immense variété de missions à accomplir, et requiert une adaptabilité constante aux aléas de la production. Des questions administratives jusqu'à la tournée, en passant par l'établissement de contrats ou

²⁰⁷ Du nom d'un projet d'Halory Goerger, voir le site de l'Amicale de production : <http://www.amicaledeproduction.com/informations.html>

²⁰⁸ Entretien avec Antoine Defoort, p. 108. A « l'époque » c'est en l'occurrence en 2009.

²⁰⁹ Halory Goerger qui élabore l'image des idées naissantes qui sont comme la carapace des jeunes tortues, citation p. 98.

²¹⁰ *Ibid.*

l'obtention de permis de travail, il y a de nombreuses formes d'accompagnement quotidien mis en place pour faire avancer le projet.

Accompagner c'est alors assurer la fluidité des échanges, maintenir les choses en mouvement : s'assurer que les gens soient au bon endroit, à l'heure, au bon moment, que les danseurs de toutes nationalités puissent travailler et être payés en Belgique le temps de la création et de la tournée, qu'ils puissent être soignés et pris en charge s'ils sont blessés au travail, que le décor arrive à temps et en un seul morceau, que les invités puissent avoir une place le soir de la première...²¹¹ C'est alléger le processus de production pour l'équipe de fabrication et rendre les choses possibles.

Accompagner c'est donc créer du lien de manière très concrète. L'équipe des *Karaoke Dialogues* est internationale. Le rôle de la production est alors par exemple de faire en sorte que tous les danseurs puissent être rassemblés dans les temps de création comme l'explique E. Vidick :

« Voilà, en mars, on a des répétitions qui commencent le quatre à Essen en Allemagne. Donc il faut envoyer des *e-mails* à toute l'équipe pour voir d'où est-ce qu'ils voyagent. Il y en a qui sont à Paris, d'autres qui sont à Bogota... et là nous on va rentrer en communication avec les autres productions du danseur, pour négocier qui va couvrir les voyages. [...] Voilà, c'est des choses auxquelles il faut penser aussi pour que tout se passe bien.

[...] C'est encore plus loufoque parce qu'à chaque fois qu'on a une date de représentation ou de répétition, il faut faire un dossier qui est à déposer à l'Office des étrangers et au permis de travail. C'est un dossier énorme avec un tas d'informations, les contrats préalablement signés... Il faut obtenir les papiers à temps. Et c'est souvent complexe car les règles sont complexes.²¹²»

Et plus loin, elle résume : « Nous sommes multifonctions²¹³».

Daniel Linehan crée lui aussi des projets dont la production est à « métrage variable » et qui demandent par conséquent cette organisation pluridisciplinaire. Au cours de ces deux dernières années, il produit un livre, une conférence-dansée et deux pièces chorégraphiques²¹⁴. Il faut adopter une certaine plasticité comme principe de fonctionnement pour pouvoir accompagner de la production jusqu'à la diffusion des projets à la teneur aussi différente. E. Vidick raconte a propos de la mise en place de ce type de projets :

²¹¹ Entretien avec Ecaterina Vidick, p. 183.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ Respectivement *A no can make space*, *Doing while doing*, *Gaze is a gap is a ghost* et *The karaoke Dialogues*.

« Faire un livre ! Ok, qui contacte t-on ? Comment ça fonctionne ? Tu sais, les numéros USBL...Comment dupliquer un travail ? Combien ça coûte ? Comment fonctionne la production là-dessus, alors que nous travaillons toujours sur des spectacles scéniques ? Et ça n'est pas la même chose.

Pareil pour son projet *Vita Activa*, il faut contacter des chômeurs, alors donc le bureau au chômage également. Donner des dérogations, pour qu'ils puissent participer à un *workshop* gratuitement sans perdre leur chômage, parce que maintenant c'est ainsi que ça se passe. Donc il faut faire des demandes spéciales. D'un coup, on se retrouve en négociation avec le bureau au chômage. On se retrouve parfois dans des situations assez burlesques, à devoir trouver des réponses, chercher des choses très drôles²¹⁵.»

E. Vidick dit en ce sens : « A chaque fois, il faut rebondir sur ses idées²¹⁶». Le bureau de production correspond à un mode d'accompagnement qui s'adapte avec une grande flexibilité à ce que requiert chaque projet du chorégraphe.

Caravan Production et l'Amicale de production sont les producteurs délégués de *The Karaoke Dialogues* et *Germinal*, ce qui signifie que la charge juridique, administrative et organisationnelle du projet repose en majeure partie sur elles. Mais les deux projets sont en outre des co-productions, élaborés en collaboration avec d'autres structures qui partagent la charge de la fabrique du projet.

Collaborations

L'équipe du Vivat tient une place particulière dans l'accompagnement de *Germinal*. La structure soutient depuis « le début » les projets d'Antoine Defoort, depuis *Efficacité = dollar*, co-produit par le théâtre de L'L entre 2005 et 2007 puis accueilli en résidence par Le Vivat. C'est un allié de longue date, qui accompagne les projets de différentes façons. Au Vivat, il existe par exemple quatre modes d'accompagnement en résidence. Chacun requiert un degré d'implication plus ou moins important en terme de financement, de mise à disposition des espaces de travail et de dialogue avec l'équipe.

La première forme qu'évoque Eliane Dheygere est celle des « résidences laboratoires » qui consistent en un « prêt du studio de théâtre ou d'arts plastiques », et à aller « rencontrer l'artiste [...] pour voir ce qu'il fabrique²¹⁷ ». C'est une première prise de contact, établie avec des artistes dont Le Vivat découvre le travail. Cela permet, comme l'explique E. Dheygere :

²¹⁵ Entretien avec Ecaterina Vidick, p. 180.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Entretien avec Eliane Dheygere et Marc Weugue p. 147.

« De découvrir quelqu'un qu'on pense avoir du talent, l'accompagner doucement au début, accueillir, co-produire, et finir par un accompagnement un plus... consistant sur le long terme.²¹⁸»

Les résidences laboratoires peuvent être renouvelées ou donner suite à une résidence de recherche. Cette seconde étape engage un financement, avec « une enveloppe de trois mille euros pour chaque sortie de résidence²¹⁹». Quelque chose est alors mis en forme lors de cette résidence, une première étape de travail peut être montrée.

Vient ensuite la résidence de création, qui se déroule à la Maison des artistes ou sur le plateau du Vivat. Cette résidence est accompagnée d'une co-production, et le Vivat programme l'avant-première ou la première dans sa saison. Enfin, il y a les artistes ou compagnies qui sont « associés » à la structure :

« Qui là est une résidence de trois ans, avec une priorité sur la Maison des artistes, le plateau, une vraie écoute, une vraie discussion aussi sur des enjeux de programmation, la mise en place d'une carte blanche à la fin des trois ans, l'invention d'actions de médiation qu'on peut faire avec eux. [...] Et là chaque année c'est un engagement de notre part de dix mille euros de coproduction, plus on finance les autres actions de sensibilisation-médiation ou de diffusion des pièces. Ou là, pour la carte blanche, on finance l'ensemble de la soirée ²²⁰.»

L'équipe de *Germinal* est passée par toutes ces différentes formes d'accompagnement au fil du temps. Antoine Defoort a été artiste associé pendant trois ans au Vivat, jusqu'en 2014, mais l'association dure en réalité depuis une dizaine d'années, et va se poursuivre :

« On va suivre les prochains projets. On ne sait pas encore de quelle nature ils sont. [...] Tous les artistes qui ont été associés au Vivat, on suit plus ou moins leur travail. On ne les laisse pas tomber du jour au lendemain comme ça.²²¹»

Dans ce cas, l'accompagnement n'est plus ponctuel, à la hauteur d'un projet, mais s'inscrit dans le temps. Le travail de l'équipe est soutenu, produit, accompagné de façon pérenne. Le Vivat est pour l'équipe de *Germinal* véritablement une « maison » avec laquelle ils entretiennent une relation privilégiée.

Eliane Dheygere et Marc Weugue racontent ensemble :

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Elle précise que cette possibilité est nouvelle et vient d'un apport de financement de la part de la Région. Entretien p. 147.

²²⁰ Entretien avec Eliane Dheygere et Marc Weugue, p. 148. La carte blanche dont elle parle ici est celle de Mylène Benoît, qui a lieu le lendemain de cet entretien au Vivat, le 15 mars 2014.

²²¹ *Ibid.*

« Eliane : Toutes les pièces sont nées à la Maison des artistes pendant des heures et des heures, Antoine et Julien, puis après Antoine et Halory ils ont passés des heures et des nuits entières à inventer leurs trucs. Ils étaient chez eux là-bas à la Maison des artistes.

Marc : Mais c'est vrai qu'Antoine il a été beaucoup là, il a habité vraiment le lieu, c'est l'impression que j'ai pu avoir.²²²»

Et l'équipe a les clés de la maison, en l'occurrence l'accès au plateau du Vivat :

« Marc : Eliane accepte que les équipes restent dans le lieu avec les clés, ce qui est quand même une preuve de confiance, mais à une condition c'est qu'ils soient accompagnés techniquement. [...] On leur confie les clés pour qu'ils puissent le soir après 18h ou 19h travailler un peu plus tard dans la nuit. Ce qui est quand même irremplaçable. C'est un luxe.²²³»

Cette association devient au moment de *Germinal* une forme de collaboration quasi-permanente :

« Eliane : Ils étaient presque en résidence permanente, donc ils ne demandaient pas la résidence du tant au tant, c'était quand ils voulaient. Evidemment il fallait qu'on demande pour les draps, les clés... savoir s'ils dormaient ou pas²²⁴.»

Une relation de confiance s'est tissée au fil des collaborations. Dans ce contexte, l'avant-première de *Germinal* à Armentières, avant d'aller terminer la création à Lyon, est une étape-test rassurante, parce que le produit du travail est livré devant un public bienveillant, et des regards amis. Antoine Defoort l'explique :

« Au Vivat ça a été vachement chouette comme expérience, aussi évidemment parce qu'on jouait un peu à la maison, à domicile quoi avec tous les copains, et du coup ça c'est super bien passé, on était super contents²²⁵.»

L'accompagnement se réalise aussi comme le précise E. Dheygere, sous toute forme de soutien qui apporte un peu « d'oxygène²²⁶ » au projet. Elle cite le dispositif pas-à-pas proposé par la DRAC, ou le fait d'accorder à une équipe quelques jours de résidence au plateau pour une création lumière ou son. Tous les « coups de mains », qu'ils soient techniques, administratifs, pour la diffusion ou la communication du projets font avancer les choses. De la même façon, l'artiste associé collabore sur de petites formes tout au long de l'association qui

²²² Eliane Dheygere et Marc Weugue, p. 155.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Entretien avec Antoine Defoort, p.115.

²²⁶ Eliane Dheygere et Marc Weugue, p.149.

le lie à une structure. Au cours de l'entretien, Eliane Dheygere évoque tour à tour plusieurs contributions d'Antoine Defoort au Vivat :

« Après on a fait toutes ces farces, on l'a mis à contribution pour des visuels d'affiches, de plaquettes, pour faire des textes de présentation de saison. Pour faire ses petits intermèdes, jouer de la flûte avec le nez pendant *Vivat la danse...* [...] Il nous a fait quelques mémorables journées de jeux des choses comme ça. [...] Dès qu'on lui propose un truc un peu original il y va, il le fait, dès que c'est en lien avec ce qu'il sait faire²²⁷.»

Parfois ces essais peuvent prendre une forme plus importante, comme la naissance du projet *France Distraction* qui est une commande du Vivat. C'est un « essai de production²²⁸» qui devient une forme hybride d'installation participative, produite par l'Amicale de production, co-produite par Le Vivat. Le Vivat accompagne en offrant à la fois du temps, de l'espace, des conseils et un accompagnement technique, artistique et amical.

Aux côtés de Caravan Production, un réseau de partenaires et co-producteurs accompagnent le travail de Daniel Linehan. Plusieurs structures déploient leur soutien pour lui offrir un cadre de travail et une exposition relativement favorable. C'est le cas de l'Opéra de Lille, où accueillir un artiste en résidence signifie l'accompagner durant plusieurs années, et élaborer en dialogue avec lui un temps d'accompagnement sur-mesure. Il s'agit donc d'un co-producteur solide pour Daniel Linehan, « le plus gros partenaire²²⁹». Le chorégraphe dit ainsi :

« Je n'ai pas de structure, je n'ai pas de compagnie. Je travaille en tant qu'artiste indépendant alors j'essaye de trouver différents partenaires pour soutenir chaque nouveau projet. D'un point de vue pratique c'est vraiment bien de les avoir comme partenaire sur le long terme. Quand j'ai un nouveau projet ils sont prêts, disposés à le soutenir. Ça me donne une certaine stabilité dans un boulot... instable (*sourire*)²³⁰.»

Les autres structures qui l'accompagnent sont les théâtres deSingel à Anvers et le Sadler's Wells à Londres, où il est artiste associé. Celles-ci ne soutiennent pas que le projet en cours de Daniel Linehan, la création de l'année, en l'occurrence *The Karaoke Dialogues*. Des « petites choses²³¹» comme le projet participatif *Vita Activa* mené à Anvers puis à Lille, ou l'édition du

²²⁷ Entretien avec E. Dheygere et M. Weugue p. 155.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Entretien avec Daniel Linehan p. 192.

²³⁰ *Ibid.* « *I don't have a structure, I don't have a company. I'm working as an independent artist so with each new project I try to get different partners who will support that project. So just practically it's nice to have them as a longer-term partner. So that when I have a new project they are ready, willing to support it.*»

²³¹ Entretien avec E. Vidick, p. 175.

livre *A no can make space* sont possibles grâce à ce réseau de partenariat²³². Ecaterina Vidick explique en quoi consiste ce type d'accompagnement :

« Etre artiste associé ou même en résidence ne signifie pas forcément que l'artiste est présent sur le lieu, mais que la structure fournit *quelque chose* pour accompagner son travail, un financement, un temps de répétition etc. Les structures sont là pour participer le lancement du projet²³³.»

L'addition de tous les *quelque chose* est de l'ordre de la multiplication de « coups de main » plus ou moins conséquents. E. Vidick précise :

« La structure va vraiment aider l'artiste à faire **quelques pas en avant** dans son propre travail, pour avancer, évoluer²³⁴.»

On en revient ici à la nature du projet, de l'ordre d'un mouvement vers l'avant. Il apparaît clairement qu'il faut une somme d'énergies et d'engagements considérables pour faire avancer les choses, et porter le projet en accompagnant son porteur.

Stratégies

Accompagner c'est aussi être en lien avec des réseaux, et penser à des stratégies pour anticiper le temps de la diffusion du projet. E. Vidick explique que l'accompagnement du travail de Daniel Linehan demande une énergie particulière. Elles sont trois à travailler chez Caravan Production, et le développement des activités du chorégraphe demande de renforcer l'équipe :

« Daniel c'est un peu plus particulier parce que son travail prend une ampleur assez énorme, ça fait maintenant trois ans qu'on travaille avec lui, et donc qu'on connaît très très bien son travail. [...] A partir de janvier on a une stagiaire qui va arriver, qui va travailler avec nous pendant six mois, et qui va beaucoup nous aider je pense sur des aspects de production pour Daniel²³⁵.»

Accompagner le parcours du chorégraphe c'est aussi trouver des lieux de résidence, et pour cela Caravan Production essaye de créer un réseau de structures partenaires :

²³² *A no can make space* est édité en collaboration avec Caravan Production, le deSingel et le graphiste Afreux. *Vita Activa* est proposé à Anvers au deSingel et à Lille en collaboration avec l'Opéra de Lille, La Maison Folie Wazemmes et Caravan Production.

²³³ Entretien avec E. Vidick, p. 175.

²³⁴ *Ibid.* p.

²³⁵ *Ibid.* p.

« Tisser des liens avec les structures étrangères. Fidéliser cela. C'est quelque chose qu'on arrive à faire mieux avec certaines structures allemandes ou françaises. Je pense au Théâtre de la Ville, à PACT Zollverein en Allemagne, ou bien à Londres avec The Place. Donc il y a des liens tissés²³⁶. »

Pour établir et surtout maintenir ces formes de collaborations en place, il faut penser une forme de stratégie de communication sur le travail de l'artiste. Elle ajoute ainsi :

« Il faut former les gens qui travaillent, notamment en communication. Ce sont des choses très importantes. [...] Un producteur, un programmateur aime être en contact avec l'artiste pour voir ce qu'il a envie de faire. Sentir ses envies, sa façon de travailler²³⁷. »

Le travail de Caravan Production est articulé à celui d'un *manager*, Damien Valette, basé à Paris, qui prend en charge une partie de la diffusion. E. Vidick explique la répartition du travail :

« Ecaterina: [II] s'occupe de ses tournées internationales. Il s'occupe des négociations, de fixer les dates, etc. Une fois que les dates sont fixées et que les négociations financières ont été faites, ça vient chez nous, on s'occupe de la logistique et on fait tourner le projet.

Marie : Donc c'est lui qui vend les spectacles, qui est en contact avec les théâtres.

Ecaterina : Oui. Nous ont fait ça seulement en Belgique pour lui. Avec tous les autres artistes, on fait l'international mais pour lui, c'est Damien qui est en charge²³⁸. »

Deux réseaux se rejoignent pour diversifier la stratégie de diffusion de l'oeuvre. Damien Valette et Caravan Production travaillent dans le même sens, mais ne sollicitent pas les mêmes partenaires, ne fonctionnent pas à la même échelle. Cela permet d'ancrer la présence de l'artiste sur plusieurs territoires. Dans la même optique, l'Opéra de Lille envisage les actions qui sont menées autour de la résidence de Daniel Linehan dans le but de créer un public en France, entre Bruxelles et Paris. Daniel Linehan en rend compte :

« Et puis faire des projets comme *Vita Activa*, donner des *workshops*... c'est une chance de pouvoir se connecter. [...] J'ai l'impression que le fait d'être en résidence veut dire aussi commencer à trouver un public dans cette ville. Ce qui est bien. Je veux dire à Bruxelles, là où je suis basé, j'ai le sentiment d'avoir des connexions, mais c'est bien de pouvoir se connecter dans d'autres endroits²³⁹. »

²³⁶ Entretien avec E. Vidick, p. 179.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Entretien avec Daniel Linehan : « *And then I get to do other projects like the Vita Activa, and teaching some workshops... So it's also a chance to connect. I feel like the fact of having a residency also means you know you can start to build an audience in that city. Which is nice. I mean in Brussels, that's where I'm based, so I feel like I have connections there, but it's good to also connect to other places.* », p. 205.

Claire Cantuel chargée des relations avec les publics à l'Opéra de Lille et Ecaterina Vidick témoignent toutes deux de l'envie du chorégraphe d'être dans l'interaction sur un territoire. La mise en place d'actions ponctuelles vont dans ce sens de fabriquer du lien hors des structures et du « milieu » de la danse contemporaine, d'aller vers des propositions qui dépassent les cadres prévus. C'est ce qui transparait dans le projet présenté par Linehan à Lille cette année, *Vita Activa*²⁴⁰.

La décision de choisir Daniel Linehan comme artiste en résidence est prise par la directrice de l'Opéra, Caroline Sonrier²⁴¹. L'équipe met dès lors en place une stratégie vis à vis du public pour faire connaître et vendre son travail. Tarquin Billiet confirme que le public de l'Opéra est scindé en deux pôles : opéra et danse. Arriver à faire une passerelle vers *The karaoke Dialogues* signifie par exemple proposer la pièce comme spectacle « obligatoire » dans les abonnements. L'Opéra mise sur un projet et une équipe en y investissant du temps et des moyens. L'enjeu de la diffusion du projet est donc partagé.

Pour *Germinal*, le travail de production-diffusion se partage entre un ancrage territorial, qui assure des appuis notamment financiers, et une visibilité plus large pour garantir l'avenir, la tournée de la pièce. Il s'agit à la fois d'être présents lors des rendez-vous importants pour viser les programmeurs, à Avignon, à la Biennale de la danse, et de s'assurer que les artistes accompagnés sont présents sur le territoire où ils travaillent. E. Dheygere explique :

« Donc j'utilise mon réseau, mon savoir-faire pour que les compagnies que je soutiens soient aussi diffusées ailleurs. Ça c'est aussi hyper précieux pour les compagnies. Je prends mon téléphone, j'envoie des mails, je cherche des co-producteurs...²⁴²».

L'intérêt est de s'implanter sur le territoire en ayant un fonctionnement et une identité clairement définis, afin d'être soutenu le mieux possible. Pour l'Amicale de production par exemple :

« Heureusement à la DRAC ils ont obtenu d'avoir un conventionnement sur trois ans, c'est très bien, avec je crois cinquante mille euros par an, ça leur permet de faire un projet sur trois ans, de payer les administrateurs, les chargés de productions, etc. Tant mieux !²⁴³».

²⁴⁰ Pour *Vita Activa* une communauté de quarante personnes qui ont en commun de ne pas exercer d'activité professionnelle est réunie. La proposition de base est d'échanger du temps entre participants, donner quelque chose à quelqu'un pendant une heure (une leçon de guitare, un cours de dessin) et de recevoir quelque chose pendant une heure. La semaine de stage du 3 au 7 février donne lieu à deux temps de restitution publiques à la Maison Folie Wazemmes.

²⁴¹ Comme me l'explique Claire Cantuel, chargée de relations avec les publics à l'Opéra de Lille.

²⁴² Entretien avec E. Dheygere p. 150.

²⁴³ Entretien avec E. Dheygere p. 163.

Eliane Dheygere défend Mylène Benoît et Antoine Defoort, les deux derniers artistes associés au Vivat :

« J'en parlais à chaque réunion, à tel point qu'ici en région avec les fabriques culturelles on me disait d'arrêter de parler de Mylène et d'Antoine, qu'ils en avaient ras-le-bol. Je leur répondais : « Oui mais vous ne les programmez pas ! »²⁴⁴».

La même stratégie est déployée devant l'ONDA²⁴⁵ ou les programmeurs récalcitrants : parler, communiquer, faire parler du projet, faire fonctionner son réseau. L'association régionale avec le Phénix, scène nationale de la ville de Valenciennes, est importante à noter également. Plusieurs fois lors de l'entretien E. Dheygere cite le nom de Romaric Daurier, directeur de cette scène nationale. *Germinal* y a été accueilli en résidence, l'équipe y teste la construction du décor et une première forme²⁴⁶ du spectacle. Etre en réseau sur le même territoire permet de s'épauler mutuellement dans les choix de programmation et de co-production qui sont faits. Surtout lorsque une structure comme Le Vivat est identifiée comme « le lieu de la prise de risque initiale²⁴⁷», comme le constate sa directrice.

Germinal est ainsi envoyé pour finir la création et présenter la première sur un plateau bien exposé, celui de la Biennale de la danse de Lyon :

« Parce que c'était plus malin pour eux qu'Armentières, c'était plus stratégique. [...] C'est très bien que ça se passe dans un cadre de festival de danse puisqu'il y avait cinquante programmeurs qui étaient là. A la Biennale de danse il y a des programmeurs de danse mais aussi pluridisciplinaires comme moi... Tous les gens qui étaient là, les programmeurs ont dit que c'était formidable²⁴⁸. »

Cette stratégie pour donner de la visibilité à la pièce provient en partie de l'expérience vécue précédemment avec *Cheval*. Lors de la première à Armentières, l'équipe du Vivat invite « de nombreux programmeurs, qui ne rigolaient pas du tout²⁴⁹ ». En revanche le spectacle décolle lorsqu'il est présenté dans le *In* du Festival d'Avignon :

« *Cheval* a été programmé à Avignon, dix jours consécutifs, ça a eu un succès fou. Les gens ont commencé à parler de ça et du coup ça a commencé à monter. »

²⁴⁴ Entretien avec E. Dheygere p. 160.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*

Michèle Braconnier²⁵⁰ et Eliane Dheygere y accompagnent toutes deux la pièce. Michèle Braconnier intervient pour connecter la pièce aux futurs programmeurs potentiels :

« Michèle Braconnier elle sait beaucoup plus y faire que moi si tu veux, alors elle était là tous les soirs de la représentation de *Cheval*. [...] Elle était là tout le temps, elle invitait à des pots, elle invitait les professionnels²⁵¹».

Parfois une seule personne revêt un rôle particulièrement important pour l'avancement du projet. J'ai déjà évoqué l'intervention de Julien Fournet lors de l'étape finale de la création de *Germinal*²⁵². Mathieu Goeury a à son tour joué un rôle considérable dans la mise en réseau du travail de l'Amicale de production. Il rencontre l'équipe lorsqu'il travaille à L'L à Bruxelles et qu'Antoine Defoort y est associé au début des années 2000. Il est programmeur dans le spectacle vivant au Centre Pompidou-Metz puis au Vooruit à Gand, soit une structure qui accueille la tournée de *Germinal* et une autre qui co-produit le projet. Eliane Dheygere raconte :

« Lui il a un réseau international énorme essentiellement sur les formes performatives, il parle couramment anglais. Il a un bagou et une énergie invraisemblables. Donc c'est lui qui a fait beaucoup plus que moi pour la reconnaissance et la diffusion du travail d'Antoine. C'est clair. Antoine, avec *Cheval*, puis Antoine et Halory, avec &&&& & & ils ont été programmé en Norvège, en Suède, en Finlande, tous les pays nordiques, en Belgique, aux Pays-Bas grâce à Mathieu²⁵³.»

Parfois trouver la bonne personne c'est aussi pouvoir se brancher sur son réseau. *Germinal* tourne au départ grâce aux réseaux de Michèle Braconnier, d'Eliane Dheygere, de Mathieu Goeury. Ces derniers font partie du conseil d'administration de l'Amicale de production, Mathieu Goeury en est actuellement le président. Les réseaux se rejoignent : entre le Vivat, L'L et l'Amicale la connexion établie permet d'atteindre Lyon, Avignon, les grands plateaux de danse, les nombreux programmeurs, jusqu'à s'exporter en tournée européenne, puis mondiale. A partir d'un ancrage territorial, d'un accompagnement individualisé sur le territoire d'Armentières et financé par les dispositifs régionaux le projet lancé se déploie à une autre échelle.

²⁵⁰ Michèle Braconnier dirige la structure du théâtre de L'L à Bruxelles. Il s'agit d'un lieu d'accompagnement et de recherche pour la jeune création qui offre un espace de dialogues et d'expérimentations pour les artistes. Ils sont accueillis en résidence, conseillés mais il n'y a pas d'obligation de résultat, d'échéances de production fixées.

²⁵¹ Entretien avec E. Dheygere p. 159.

²⁵² Voir p. 33.

²⁵³ Entretien avec E. Dheygere, p. 159.

Avoir de la compagnie signifie ainsi être entouré de présences et d'un certain cadre, qui donnent du corps au processus artistique par ailleurs profondément malléable. Lorsque le projet est ballotté de changements en reconsidérations, soumis à des séries d'altérations et sous la coupe d'indécisions, la présence d'une personne, d'une équipe ou d'une structure apporte un soutien bien réel, concret, moral comme physique. Il s'agit, dans le cadre de coproductions comme *Germinal* et *The Karaoke Dialogues*, d'« être avec » le projet, du début jusqu'à on ne sait où. L'accompagnement qui se réalise sur un temps long est en ce sens un *mouvement* auquel participe l'ensemble de l'équipe à partir du moment où le projet est lancé.

En transition

Chaque porteur de projet dont il est question ici est en transition, d'un contexte de production vers un autre. *Germinal* est un succès pour L'Amicale de production. Cette pièce pour laquelle ils ont anticipé la production et ont été « bien, bien accompagnés²⁵⁴ » prend une certaine ampleur depuis qu'elle tourne. La structure de l'Amicale acquiert de fait d'avantage de visibilité dans le champ de la diffusion. Le spectacle a même été nommé aux Molières pour cette année 2014. Qu'est-ce que cela implique pour les productions à venir, et pour l'équipe du « briconnage²⁵⁵ » ?

L'équipe repense sa façon de fonctionner. En tournée, *Germinal* se dédouble. Au mois de janvier lors de la rencontre avec Antoine Defoort, une distribution alternée est en train de se mettre en place²⁵⁶ et une partie de l'équipe technique est elle aussi renforcée²⁵⁷. Cela permet de continuer à faire tourner *Germinal* tout en assurant les représentations des autres projets de l'Amicale. L'équipe du Vivat possède suffisamment de recul et d'expertise pour apprécier l'évolution des choses, et les conséquences sur les conditions de production des futurs projets.

²⁵⁴ Marc Weugue insiste : « Mais c'est bien que ça se sache parce que quelque part s'il y avait pas eu cet accompagnement dès le début... », entretien p. 155.

²⁵⁵ Voir partie *Fabrication*, « La méthode du briconnage », p. 56.

²⁵⁶ Ondine Cloez est remplacée par Beatriz Setien, Antoine Defoort par Denis Robert, Halory Goerger par Sébastien Vial, seul Arnaud Boulogne assure l'ensemble des représentations.

²⁵⁷ Pour la régie plateau Maël Teillant fonctionne avec Colin Plancher, pour la lumière et la régie vidéo Sébastien Bausseron avec Alice Dussart, et pour le son Robin Mignot avec Régis Estreich.

Pour eux, le risque initial pris par les structures co-productrices et accompagnantes porte ses fruits. *Germinal* « marche », alors les co-producteurs affluent. Marc Weugue parle « d’opportunisme²⁵⁸», et Eliane Dheygere raconte :

« Après la création de *Germinal*, il y a des gens qui venaient me voir en disant “ On veut être coproducteur de cette pièce absolument, comment on peut faire ?” et je leur disais : “Mais la production, elle est bouclée !”. “Mais oui mais on voudrait donner de l’argent pour être coproducteur...”²⁵⁹».

Pour l’Amicale de production, la pression et les attentes sont plus importantes :

« Marc : Et c’est vrai que dans leur mode de fonctionnement, il y a plein de questions en ce moment chez eux.

Eliane : Ça leur met la pression.

Marc : Ça monte, ça monte [...].

Marc : Je crois que ça doit être compliqué à leur niveau de fonctionner comme ils le font. Ça leur pose, enfin à Antoine, ça lui pose problème. [...] Il a envie d’être au cœur de l’action [...] et à un moment ça délègue trop. C’est sa problématique. Il se retrouve confronté à des réalités qu’il n’a pas générées. Ça l’embête. Mais c’est un fonctionnement qui est riche malgré tout. Ça fait trois, quatre ans qu’il fonctionne avec l’Amicale de production. Ça monte en pression, tu le sens.²⁶⁰»

L’après *Germinal* semble se profiler comme un changement d’échelle de production. A travers cet entretien, il apparaît que l’exposition et les échos favorables reçus par l’Amicale de production sont à double tranchant. D’une part le succès peut être une ouverture sur la suite, le prochain projet peut se profiler avec une certaine assurance que des partenaires répondront présent pour soutenir la création. E. Dheygere fait le parallèle entre le temps d’*Efficacité = dollar* et l’économie à la fin de *Germinal* :

« Tu vois Antoine il a commencé il y a dix ans en me demandant trois cents euros pour *Efficacité = Dollar* et sa compagnie qui s’appelait Frite Soupe, où ils avaient un budget de deux mille ou trois mille euros par an. Maintenant c’est un million d’euros. Tu vois comme quoi, mine de rien...²⁶¹»

D’autre part, la question se pose de pouvoir continuer à fonctionner sur le même mode : amical, collectif et coopératif. Parmi les valeurs communes sur lesquelles sont fondées cette « amicale », il semble primordial de prendre le temps de fabriquer ensemble et en

²⁵⁸ Entretien avec M. Weugue et E. Dheygere p. 163.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*

concertation. Antoine Defoort exprime à plusieurs reprises son besoin d'avoir du temps pour faire les choses. E. Dheygere dit à propos de la temporalité de création pour *Germinal* :

« Antoine, comme il était très prudent, il disait : «Non, non, l'année prochaine on annonce : travail en cours ou sortie de résidence»²⁶².»

Julien Fournet explique cet attachement à un certain rythme de création :

« [Le travail est montré] au public dans un contexte étudié, car la proposition est un peu fragile à ce moment là. Ensuite, nous en discutons en interne pour savoir ce qu'est ce projet, quels outils de production il faudrait imaginer, etc. La structure d'accueil joue aussi son rôle d'expertise professionnelle. A la sortie de la résidence, on se pose la question de la suite ensemble. Nos projets mettent généralement deux à trois ans à se réaliser²⁶³.»

Ce qui semble également incompressible dans le fonctionnement de l'équipe, ce sont les temps de discussion, de réunion, lors desquels il est question de la façon de fonctionner, maintenant et par la suite. Une pratique et une politique qui sont au coeur du mode de production coopératif comme le rappelle A. Defoort :

« A l'Amicale de production on passe un temps monstrueux à ne parler que des relations entre les gens. Et de comment on les vit, qu'est-ce qui va, qu'est-ce qui va pas, est-ce qu'il faut changer ça... Des réunions de psychothérapie de groupe on en fait à la pelle, et encore moi j'ai vraiment l'impression qu'on n'en fait pas suffisamment²⁶⁴.»

Daniel Linehan est pour sa part en train de fonder sa propre compagnie. Lorsque je rencontre Ecaterina Vidick elle ne sait pas encore comment Caravan Production et Hiatus, la compagnie, vont fonctionner ensemble :

« Si Daniel travaille avec sa propre compagnie il y a deux possibilités : soit on continue à travailler avec lui, de la même manière que maintenant, si ce n'est que d'un point de vue financier ça changera, sa façon de fonctionner pourrait changer, soit il décide de ne plus travailler avec nous²⁶⁵.»

²⁶² Au moment où le projet s'appelle encore *Walkman*, Entretien avec E. Dheygere p. 158.

²⁶³ Julien Fournet, présentation de l'Amicale de production, sur le site de La Malterie à Lille qui héberge leurs bureaux. Source : <http://www.lamalterie.com/residents/amicale-de-production>

²⁶⁴ Entretien avec Antoine Defoort, p. 119.

²⁶⁵ Entretien avec E. Vidick, p. 188.

Quoiqu'il en soit, le rôle de Caravan Production est d'accompagner l'artiste vers une nouvelle forme de fonctionnement, alors qu'il est à un « moment-clé²⁶⁶» de sa carrière. *The Karaoke Dialogues* est, comme le formule le site du deSingel le « premier spectacle pour grande salle²⁶⁷» de Daniel Linehan, sous-entendu la première production de cette envergure. L'ampleur du travail de Daniel Linehan dépasse le cadre du bureau de production qui doit accompagner plusieurs artistes, porter plusieurs projets. Caravan Production a déjà dû accompagner un autre chorégraphe vers un fonctionnement autonome, Arco Renz. Le rôle de l'équipe est d'effectuer cette transition en douceur :

« On n'a pas pu continuer à travailler avec lui parce que ça aurait demandé beaucoup beaucoup d'implication comme il a une grosse compagnie maintenant. Plus grosse que celle de Daniel aujourd'hui, donc c'était inévitable qu'il passe à une **structure plus personnelle**. Ce qu'on a fait c'est qu'on a engagé une personne qui a repris notre rôle de production, mais cette personne travaille maintenant avec nous dans le bureau, elle est là depuis un an, elle va probablement rester encore quelques années puisque d'autre part on s'entend bien avec elle, donc on se dit pourquoi pas continuer à collaborer. Mais dans un premier temps la **passation** s'est faite comme ça²⁶⁸.»

Une fois encore l'équipe prend en charge la fluidité de l'opération. A ce titre le bureau de production apparaît comme une structure intermédiaire précieuse, qui fournit des appuis aux chorégraphes, puis peut les aider à évoluer dans leur mode de fonctionnement si nécessaire. La transition est délicate, mais se réalise stratégiquement alors que Daniel Linehan a un tissu d'appuis pour lui permettre de s'établir, de « rebondir » dans un contexte économique difficile²⁶⁹. Dans ce moment de transition, il s'agit d'aider le mieux possible le chorégraphe à poursuivre son travail en cours en respectant les attentes des partenaires engagés. Les choses sont toujours « en cours », Ecaterina raconte ainsi :

« Parce qu'effectivement, si Daniel se retrouve tout seul avec sa compagnie il faudra quand même quelqu'un qui connaisse un peu son travail, pour pouvoir suivre les projets en cours, et c'est toujours le cas. Là il est en train de penser à la saison 2014-2015 et à 2015-2016, parce

²⁶⁶ Tarquin Billiet formule cela lorsque je l'interroge sur la résidence de Daniel Linehan à l'Opéra de Lille.

²⁶⁷ Présentation de Daniel Linehan sur le site de la structure, desingel.be.

²⁶⁸ Entretien avec E. Vidick, p. 188.

²⁶⁹ E. Vidick évoque l'incertitude du moment où sera fondé la compagnie : « Là la compagnie vient de naître, donc on a déposé les statuts, et à côté de ça on a fait une demande de convention auprès de la Communauté flamande. Qui va peut-être être accepter, peut-être pas, on sait que les budgets sont assez réduits pour l'année prochaine donc il y a de grandes chances pour cette raison là que ça ne soit pas accepté. Et du coup reporté à dans deux ans.», entretien, *Ibid.*

que l'Opéra attend déjà le projet d'oeuvre. Donc on doit anticiper beaucoup beaucoup beaucoup²⁷⁰».

La trajectoire d'un porteur de projet ou d'une équipe est en constante redéfinition au cours du travail et des projets produits. Ce qui permet de fonctionner dans tous les cas, c'est de se tenir compagnie, que ce soit en fondant une compagnie ou une amicale, en travaillant avec ses amis ou en s'entourant de collaborateurs qui portent le projet avec force et énergie. Accompagner c'est « être avec », et je note que les deux co-productions dont il est question ici trouvent chacune des modes particulier « d'être » dans la relation entre les ressources humaines. De même que la pièce est fabriquée à partir de matières, les relations en équipe se fabriquent, se travaillent.

²⁷⁰ Entretien avec E. Vidick, p. 188.

Le sens du commun

« Si le sens commun nous advient pour ainsi dire de naissance, le sens du commun nécessite une pratique²⁷¹».

Cette phrase de Fernand Deligny, éducateur spécialisé qui a travaillé à l'EPSM d'Armentières, résonne lorsque je pense au travail d'équipe, à la façon dont il s'élabore, se « pratique » ici. Comment se fabrique une équipe ? Qu'est-ce qui fait lien au sein des équipes ?

Choeur

L'équipe de *The Karaoke Dialogues* se forme à Bruxelles.

La ville est le point névralgique à partir duquel le projet démarre, en particulier parce que Daniel Linehan et Caravan Production sont liés au réseau de l'école P.A.R.T.S. Le chorégraphe fait appel à des collaborateurs issus de la formation qu'il a lui-même suivie de 2008 à 2010, le *Research Cycle* : cinq des sept danseurs de sa nouvelle création y ont été formés, et le dramaturge de la pièce, Aaron Schuster y est enseignant en philosophie. Caravan Production est très en lien avec l'école, la quasi-totalité des artistes accompagnés y ont été élèves ou y enseignent.

Un des intérêts de la formation est de soutenir les artistes dans leurs projets au sortir de l'école. Souvent les danseurs restent basés à Bruxelles et leurs travaux sont « branchés » sur le réseau de production et de diffusion de l'école. Le travail de Linehan est ainsi soutenu par le réseau intitulé D.E.P.A.R.T.S. qui met en lien les chorégraphes avec plusieurs structures de production et diffusion²⁷² à travers l'Europe. « Départs » comme « début » et « démarrage », souhaite donner la possibilité aux jeunes diplômés « d'être épaulés²⁷³ » dans la réalisation de leurs projets.

²⁷¹ ALVAREZ DE TOLEDO Sandra (dir.), *Oeuvres, Fernand Deligny*, Paris, L'arachnéen, 2007, p. 1059.

²⁷² Les partenaires actuels sont PARTS (Bruxelles), Alkantara et le Forum Dança à Lisbonne, le CDC de Toulouse, Hebbel am Ufer à Berlin, le Vooruit à Gand, PACT/Zollverein à Essen, Springdance à Utrecht, Trafo à Budapest et le Zodiak Center for New Dance à Helsinki.
Présentation du programme : <http://www.parts.be/fr/departs>

²⁷³ <http://www.parts.be/fr/departs>

Pour former une équipe, trouver les ressources humaines, les danseurs, réseaux et structures accompagnatrices susceptibles de produire son travail Daniel Linehan a pratiqué le *déplacement*. Il fait la trajectoire de New-York à Bruxelles pour vivre et travailler dans le contexte de la production nord-européenne de la danse contemporaine. C'est en étant *ailleurs* que Daniel Linehan peut exercer et développer sa pratique de chorégraphe, se donner les moyens de produire et de fonctionner. Il raconte :

« Je viens de la côte ouest des Etats-Unis, et je ne pouvais imaginer trouver là-bas le même niveau d'opportunités professionnelles qu'ici en Belgique et en Europe. [...] Le « succès » ici ça veut dire que j'ai du temps et de l'espace pour travailler sur mes pièces, la possibilité de mener une recherche artistique plus en profondeur, et j'en suis très reconnaissant. [...] En particulier parce que je travaille loin de chez moi²⁷⁴».

Travailler dans le réseau P.A.R.T.S lui permet de tisser des relations avec des collaborateurs qui deviennent réguliers. La collaboration entre Daniel Linehan et la danseuse Anneleen Keppens commence lors de leur rencontre au sein de la même promotion à P.A.R.T.S. Elle est sa partenaire dans *Untitled duet* présenté à la *Tate Modern* et danse dans sa création précédente *Gaze is a gap is a ghost*. E. Vidick évoque la « confiance » que Linehan place en son équipe et son attachement à retravailler avec les mêmes personnes au fil du temps :

« Et généralement oui, ça lui arrive assez souvent de travailler avec les mêmes personnes. Et puis il cherche toujours des danseurs [...] qui peuvent je pense d'une certaine manière être assez à l'écoute, et assez expérimentés pour pouvoir avoir une forme d'improvisation qui aille dans le sens de ce qu'il demande²⁷⁵».

Dans les mots d'Ecaterina, j'interprète « expérimenté » comme le fait de partager un socle d'expériences commun. Au-delà d'avoir acquis un vocabulaire technique et une certaine pratique de la danse, être « expérimenté » c'est avoir vécu et dansé ensemble, être une équipe formée par et dans le mouvement. Il me semble que pour Daniel Linehan, choisir de travailler avec des danseurs passés par P.A.R.T.S, c'est un point de départ pour aller ensemble dans un « sens », partager un projet.

A partir du partage d'un vocabulaire gestuel, Daniel Linehan va chercher plusieurs façons de construire le sens du commun dans la pièce. Au mois de janvier il fait état de cette recherche :

²⁷⁴ NATALIO Rita, *Artist profile : Interview with Daniel Linehan*, 23 janvier 2012, sur le site du réseau européen de production et de diffusion *Départs*.
Disponible sur : http://www.departs.eu/focus_details.php?id=16.

²⁷⁵ Entretien avec E. Vidick, p. 174.

« Et dans les *Karaoke Dialogues* on travaille une forme d'unisson qui n'est pas toujours un unisson de mouvements. On essaye l'unisson mais aussi d'autres façons de créer des doubles ou des triples²⁷⁶».

Ecrire et travailler la forme de l'unisson passe aussi par le choix de communiquer en anglais, qui est la langue partagée par toute l'équipe. E. Vidick dit :

« New-York est peut être un peu similaire à Bruxelles pour ça, c'est très international, il y a beaucoup de nationalités différentes, pas seulement pour la danse, dans tous les domaines. Donc on se retrouve avec des cultures qui sont hyper intéressantes, hyper riches sur scène²⁷⁷.»

Le travail du langage est primordial dans les pièces de Linehan. Dans *The Karaoke Dialogues*, les fragments de textes sont modelés dans cette langue partagée pour offrir un cadre possible pour l'interprétation et la réception de la pièce, pour pouvoir en communiquer la matière. En même temps, ce sont des voix singulières qui disent ces textes, on entend²⁷⁸ les accents américain, espagnol, japonais etc. des interprètes. C'est par la collision de ces données, le partage d'un vocabulaire et d'un texte commun dits par des individus, que se tisse l'argument de la pièce. Les voix héroïques ou célèbres citées dans les textes - Oreste ou Joseph K. par exemple - ne sont plus uniques mais polyphoniques. Démultipliées par le nombre d'interprètes elles deviennent matière commune.

Chaque son, mot ou mouvement peut être un *stimulus* qui émane d'un danseur et résonne dans le corps de plusieurs autres. Tous font partie du même groupe, mais sans y avoir de rôle propre. Ce principe de démultiplication forme un chœur, une vraie « chorégraphie » au sens premier. Daniel Linehan ajoute :

« On utilise non seulement ça, mais aussi différentes formes d'unisson, où les gens bougent ensemble sur un rythme semblable mais en ne produisant pas la même forme²⁷⁹.»

Cette phrase est à mon sens non seulement une définition du chœur des *Karaoke Dialogues* mais aussi plus largement celle d'une équipe : un ensemble de personnes qui bougent plus ou moins au même rythme, où tous n'interviennent pas forcément de la même façon sur le cours du projet, mais produisent une écriture commune. La recherche menée par Daniel Linehan,

²⁷⁶ Entretien avec Daniel Linehan, p. 195. « *And in The Karaoke Dialogues we are also working with unison although it's not always unison of movements but anyway we're trying sometimes unison and sometimes different ways to create doubles or even triples.*»

²⁷⁷ Entretien avec E. Vidick, p. 175.

²⁷⁸ « On » en tant que public, lorsqu'on est à la place du spectateur de la pièce.

²⁷⁹ Entretien Daniel Linehan, p. 196. « *We are using some of that but we're also trying different forms of unison where people move together in kind of similar rhythms but not always in the same form.*»

qui prend forme dans un solo puis un duo et enfin une pièce chorale²⁸⁰ va dans le sens de la recherche d'un unisson singulier, où tout n'est pas parfaitement synchronisé. En se demandant « comment construire une danse ? » il cherche dans cette pièce à trouver un vocabulaire commun qui puisse faire écriture chorégraphique, fabrique d'un chœur.

Former *Germinal*

Jouer est une des activités les plus pratiquées par les membres de l'Amicale de production. L'échauffement exécuté avant les représentations de *Germinal* débute par le rituel du raccord son puis ouvre sur un espace de jeu :

« Je pourrais mentionner qu'après on joue à un jeu [...] pendant les dix premiers mois, ça a été Tape-tape mains, ça c'est en attendant l'entrée public, et maintenant ça a été remplacé par le nouveau jeu à la mode, qui est le jeu du cow-boy. [...] Moi je suis pas hyper fort, j'ai besoin de tourner encore un peu *Germinal* pour ça²⁸¹. »

Jouer c'est s'ajuster pour être ensemble dans le temps de l'échauffement, établir des connexions qui vont permettre à la pièce d'être jouée à son tour. Le jeu est une façon de faire du lien, de fabriquer des choses ensemble, mais aussi une visée dramaturgique, une ligne conductrice. C'est un des moteurs du « briconnage » comme l'affirme Halory Goerger :

« On discute longuement du rapport emmerdement/intérêt. Et surtout, est-ce vraiment marrant ? [...] La farce, c'est une figure récurrente dans nos boulots à tous les cinq²⁸². »

La pratique du jeu fait lien au sein de l'Amicale mais aussi entre les différentes équipes. Eliane Dheygere évoque ainsi les « mémorables journées de jeux²⁸³ » organisées par la structure spécialement pour l'équipe du Vivat. Une partie des projets sont élaborés comme des jeux à partager avec le public. C'est le cas du projet *France Distraction*, du *Jeu de l'oie du spectacle vivant*, ou de la proposition *Collectif Jambe*.

²⁸⁰ Voir dans la partie *Projet*, « Contexte » p. 22.

²⁸¹ Entretien avec Antoine Defoort, p. 141.

²⁸² GOERGER H., « France Distraction contre la commission de sécurité », *Exhibition des rouages*, *op.cit.*, p. 7. Les « cinq » en question sont Antoine Defoort, Belinda Annaloro, Sébastien Vial, Julien Fournet et lui-même, soit les membres du projet *France Distraction*.

²⁸³ Entretien avec E. Dheygere, p. 156.

J'ai eu l'occasion de jouer à un des jeux contenu dans le projet *Collectif Jambe*²⁸⁴. Deux équipes de six personnes doivent jouer à trois formes de jeux collectifs en même temps, sur le même terrain. Il y a trois balles en circulation, trois buts à atteindre au cours de la même partie. Le jeu est impossible à jouer à moins de se concentrer sur une tâche en particulier, mais comme le jeu est collectif, le joueur est tout le temps multi-sollicité par ses co-équipiers, ce qui rend la pratique très drôle et très difficile à la fois. Faire l'expérience de ce jeu c'est avoir un bon aperçu du fonctionnement d'une équipe lancée dans un processus de production : il y a beaucoup à faire dans de multiples directions, et si l'équipe ne se coordonne pas, elle stagne sur place, les choses n'avancent pas et le sens du commun se dilue dans un chaos généralisé.

Pour les acteurs, porteurs et accompagnateurs du projet *Germinal*, le « jeu » semble nécessaire à créer et à cultiver, pour faire fonctionner l'équipe. En particulier parce que les **relations d'amitié** entre les membres de l'équipe de *Germinal* sont un liant essentiel. Arnaud Boulogne est par exemple un ami de longue date de Julien Fournet et Antoine Defoort. Ce dernier exprime son enthousiasme quant au fait qu'Arnaud fasse partie de l'aventure *Germinal* :

« Et Arnaud c'est quelqu'un [...] qui est très bonhomme tu sais, il est hyper agréable à vivre. C'est vraiment un joyeux compagnon, il est super marrant, il est chouette. Je suis bien content parce que c'est un ami très cher, j'ai habité avec lui. Et en fait depuis quelques années on se voyait quasiment plus, et donc je suis hyper content qu'il soit dans *Germinal* parce que du coup maintenant on se voit tout le temps, et c'est vraiment cool²⁸⁵.»

La relation entre Antoine Defoort et Halory Goerger est aussi une amitié solide, qui a été parfois mise à l'épreuve lors de la création de *Germinal*. Porter un projet à deux, co-fabriquer dans un souci de coopérer signifie trouver une relation juste dans le travail, modeler ensemble les idées et la matière, avancer sur un rythme commun. Une visée extrêmement difficile. Antoine Defoort évoque cette relation :

« Aussi c'est une relation super compliquée qu'on a avec Halory, c'est à dire que c'est très **affectif** aussi, on est avant tout amis, on se connaît depuis longtemps, c'est un truc très très imbriqué tu vois [...]. Après les tensions... **Halory et moi** on a plein d'affinités, on est quand même très très **complices** on va dire, on s'entend très bien, on se comprend très bien en tout cas, en terme esthétique etc. on a pas de mal à.... enfin pas de mal...

²⁸⁴ Lors d'une journée table-ronde organisée autour du mode de production coopératif à la Maison Folie Wazemmes, le 21 novembre 2014, intitulée « Exhibition des rouages et bricolage d'idées, workshop autour des pratiques coopératives et des questions périphériques qui ne manquent pas de se poser dans le secteur des arts vivants ».

²⁸⁵ Entretien avec A. Defoort, p. 132.

C'est vraiment un processus qui est quand même compliqué mais en général on se comprend bien²⁸⁶».

L'enjeu de former l'équipe de *Germinal* est alors de fabriquer un espace commun à partir de cette relation duelle existante, où déjà « tout n'est pas toujours comme on voudrait²⁸⁷». Dans *Germinal*, cela signifie par exemple partager le vocabulaire et la façon de faire d'Antoine Defoort et d'Halory Goerger. Le ton employé et la façon de s'exprimer sont directement ceux du duo dans la vie :

« Et puis voilà, dans *Germinal* on joue un peu nous quoi, c'est à dire qu'on est un peu dans le "non-jeu" entre guillemets, dans le sens où on joue nous comme on aurait réagi dans les mêmes situations. [...] C'est pour ça aussi qu'on est arrivés à un niveau de langage qui était très... qui est très rugueux [...]. On fait : "Ben non, ben pourquoi tu fais ça ?", on dit pas : "Pourquoi procédez-vous ainsi ?".»

Le texte est écrit à quatre mains, c'est un cadre de travail clairement fixé au départ comme l'explique Antoine Defoort :

« Alors en fait Arnaud et Ondine ont eu vraiment une place plutôt d'interprètes, en fait. On leur a pas vraiment laissé une place pour intervenir dans le travail d'écriture et de « création » comme on dit. Ça c'était assez clair dès le début de toute façon, on avait envie de faire comme ça et puis c'était déjà suffisamment compliqué dans notre relation à deux pour pouvoir ouvrir les manettes de l'écriture à d'autres. Je pense que ça aurait été compliqué humainement.»

Il faut à partir de là procéder à des ajustements pour obtenir une matière commune qui soit agréable dans la bouche de tous. Depuis une écriture à deux mains le texte est mâché et remâché dans la bouche des interprètes pour l'ajuster à leurs personnalités, leurs niveaux de langue. *Germinal* s'étoffe dans un espace de travail à quatre, dans un jeu d'allers-retours. Antoine Defoort parle du travail effectué pour être passé de deux à quatre, d'intégrer Arnaud et Ondine en tant qu'interprètes dans la communauté *Germinal* :

« Oui, alors évidemment chacun amène sa qualité de jeu. [...] Et du coup l'idée c'était qu'ils puissent eux apporter leurs corps, leur façon d'être [...]. Et c'était autant à nous de trouver la manière d'incorporer le texte que l'inverse, c'est à dire qu'on retaille le texte, qu'on le modifie, pour que ça marche dans notre bouche. Parce qu'il y a eu plein de moments où manifestement ça ne marchait pas dans la bouche de Ondine, Arnaud, moi ou Halory donc il a fallu modifier le texte pour que ce soit des choses qu'on puisse dire avec notre corps. [...] C'est à dire qu'il y a eu aussi beaucoup d'adaptations du texte en fonction des gens.»

²⁸⁶ Entretien avec Antoine Defoort, p. 113.

²⁸⁷ *Ibid.*

La relation est clairement définie, il y a deux fabricants-porteurs de projet qui essaient de s'entendre et deux interprètes qui sont là pour donner corps à la matière, la rendre vivante. Cette organisation permet d'intégrer des éléments extérieurs au cercle de cette amitié, c'est ainsi qu' Ondine Cloez rejoint l'équipe alors qu'elle n'entretient pas au départ de liens avec les porteurs de projet. Antoine Defoort la remarque en tant qu'interprète, elle se révèle être « disponible²⁸⁸» pour la création, elle devient la quatrième personne sur le plateau.

Et à présent que la distribution est alternée, le texte se dédouble à nouveau et donc se modifie à nouveau :

« J'ai l'impression qu'il va falloir presque modifier aussi les intentions, le texte, ça va faire des germinaux ou des germinals différents, on va assister à la création d'un nouvel univers qui sera différent selon les gens qui vont endosser les rôles. Evidemment c'est Sébastien Vial qui va reprendre le rôle d'Halory, bon ben ça va pas être la même chose²⁸⁹».

Trouver la relation juste c'est parvenir à travailler entre personnes mais aussi entre équipes. Comment accompagner cette relation de copains-bricoleurs aux liens d'amitié très forts ? Marc Weugue livre son avis sur l'ajustement entre l'équipe du Vivat et celle de l'Amicale de production lors de la création de *Germinal* :

« Ils ont un mode de fonctionnement qui leur est propre. En terme de recherche, ils forment une excellente équipe. Leurs liens ne sont pas uniquement professionnels et ça se sent fortement dans la façon dont ils investissent un lieu. Ce qui est une bonne chose. Après soit tu restes à côté du groupe, soit tu t'embarques. Si l'équipe d'accueil n'est pas embarquée, ça peut donner lieu à des incompréhensions parce qu'on ne vit pas au même rythme. Moi ça ne m'a jamais posé de problèmes²⁹⁰.»

Marc Weugue est ici une personne ressource aux rôles multiples, il conseille, cherche et trouve, essaye, propose. Eliane précise : « Marc est toujours en train de tempérer, de leur donner des idées...». Une personne précieuse qui met en lien certaines données du projet : une envie de faire, une possibilité de le faire, la construction du dispositif en question et l'assurance qu'il peut tourner. Comme il s'agit d'une forme d'accompagnement qui s'étire sur plusieurs années, le rôle de l'accompagnant dépasse l'intitulé de son poste et les relations à l'équipe de création évolue elle aussi. M. Weugue ajoute :

« Après il y a une forme de connivence qui s'installe, c'est fort agréable quand les artistes viennent te voir, qu'ils demandent un conseil... enfin on est là pour ça, en terme

²⁸⁸ Entretien avec Antoine Defoort, p. 121.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Entretien avec M. Weugue, p. 159.

d'accompagnement, de sécurité. Après il y a la partie Marc Weugue et il y a la partie directeur technique donc la partie raisonnable et... voilà, s'il y a avait trop de rigueur il y a des choses qui ne se feraient pas²⁹¹.»

Germinal se construit autour de la question « comment vivre ensemble ? » et propose une façon de faire où chacun des protagonistes apporte sa voix, son avis, ses actions à l'édifice construit en commun. C'est une façon de faire qui est le reflet franc du fonctionnement de l'équipe. C'est précisément ce point de départ : comment construire à quatre un monde satisfaisant pour tous en terme de « critères de cohérence », qui crée une forme d'unisson.

Mécanique d'ajustements

Au moment où je dois écrire et fixer ce texte les pièces sont en train d'être « rodées ». L'emploi du verbe « **roder** » désigne couramment l'action d'user et de polir une pièce, pour qu'elle s'adapte au cadre dans lequel elle est destinée à être enserrée. La phase de représentation et de tournée du spectacle est une phase de rodage au sens propre, l'objet est poli au fur et à mesure des représentations et au fil des voyages. A partir d'une trame écrite et travaillée, il s'agit à chaque fois d'éprouver un nouvel espace, un nouveau plateau, un nouveau public, c'est à dire l'ensemble des composants qui forment le cadre neuf dans lequel la pièce vient s'enserrer.

Les ajustements mutuels entre la pièce et le cadre lors de chaque nouvelle représentation se fait par l'existence du jeu. Il y a du « jeu » entre deux pièces qui font partie d'un même assemblage lorsqu'il existe un espace de flottement entre elles. En prenant en compte le caractère essentiellement plastique de l'objet « spectacle vivant », il s'agit de ne pas forcer un morceau qui serait endurci dans un cadre trop étroit, ou à l'inverse le plaquer dans un espace trop large. Laisser du jeu à une pièce c'est ainsi laisser un peu d'air pour que l'adaptation ait un temps et un espace pour se faire. Daniel Linehan le formule ainsi :

« Même au moment de la tournée le produit n'est pas fixé mais on continue à y travailler, à en faire l'expérience de différentes façons. Et on apprend des temps de représentation autant que du processus de création [...]»²⁹².

²⁹¹ Entretien avec M. Weugue, p. 155.

²⁹² Entretien avec Daniel Linehan p. 205.

« *Even as you continue to tour it it's not like a product that is fixed, but you also still work on it and still experience it in different ways, and you learn also through performance as well as through the creation process.*»

Il s'agit pour cela de laisser une marge de manoeuvre aux corps de métiers afin de travailler, communiquer et cohabiter dans un même espace. Lorsque la pièce « tourne » tous les acteurs qui *font* la pièce cherchent eux aussi la façon de « s'adapter parfaitement les unes aux autres²⁹³». Ecaterina Vidick évoque l'exemple d'un problème à régler :

« A Londres par exemple, lors de la dernière tournée, le décor est arrivé une demi-heure après le début du spectacle. On s'est demandé : « Qu'est-ce qu'on fait ? Est-ce qu'on improvise... ». Ça a été le branle-bas de combat tout d'un coup parce qu'il fallait trouver une solution.»

Dans l'existence d'un espace permis par le « jeu », chaque composant peut travailler à son endroit à trouver l'ajustement avec les autres parties. Lors du laboratoire, Antoine Defoort évoque cette phase d'ajustement en parlant du raccord son effectué avant de jouer *Germinal* :

« Et si, on a quand même un rituel qui est lié à la technique, on fait un raccord son chaque fois une heure avant de faire le spectacle [...]. Le raccord son c'est toujours la même chose : on dit un fragment de texte chacun son tour, pour tester son micro, ensuite on fait les deux chansons à la suite, donc la chanson « Il faut faire quelque chose... » et puis la chanson de la fin, c'est à dire juste les choeurs, pendant qu'Arnaud joue de la guitare, et puis c'est tout²⁹⁴. »

Le raccord son qui est ici une sorte de prélude²⁹⁵ sert à chauffer les voix des interprètes et par extension à préparer les corps à la représentation, ainsi qu'à faire les réglages techniques. Le moment a vocation d'échauffement, une façon de « prendre l'espace » soit pour chacun de prendre ses marques, et de s'ajuster aux autres.

Au cours du tournage d'*(Un)steady*, ce moment de réglage existe aussi, une sorte de répétition générale avant de tourner la prise qui s'appelle une « mécanique ». Chacun répète les gestes et déplacements qu'il doit effectuer à son poste. Pour le tournage du Film A, le chef opérateur prend ses marques pour la lumière, l'assistant caméra pour faire le point, Téva Vasseur répète le parcours, l'ingénieur son capte le bruit des déplacements de Téva. Gabriel Beckinger est en charge de la coordination. L'équipe devient là aussi un chœur par le travail chorégraphique. Gabriel Beckinger raconte l'expérience de tournage du Film C, où la mécanique a fini par s'ajuster en harmonie :

²⁹³ Définition du verbe « roder » disponible sur le Centre national de ressources textuelles et lexicales. Source : <http://www.cnrtl.fr/definition/roder>

²⁹⁴ Entretien avec Antoine Defoort, p. 141.

²⁹⁵ Une forme courte que jouent les musiciens pour s'accorder entre eux, « pour se mettre dans le ton, et essayer, chauffer la voix ou l'instrument ». Le prélude est le temps du *prae-ludere*, d'« avant de jouer », soit d'explorer en équipe l'espace de flottement de ce temps de « l'avant » pour s'accorder au sens premier de se mettre d'accord. Le prélude est ici à expérimenter comme pour se mettre au diapason, afin que le jeu à venir ressemble à « une espèce d'harmonie¹⁰³ ». Définition sur le site du Cnrtl.

« C'était très très fort cette cohésion d'équipe. Le son n'était pas enregistré donc tout le monde pouvait parler, on se donnait des indications, chacun dialoguait : l'assistant réa avec le steadicamer, moi avec Téva et le steadicamer, Thibaud avec Téva... Avec tout le monde concentré autour de Téva qui était le sujet, tous concentrés autour de lui. [...] Personne ne se coupait la parole, tout le monde parlait, tout le monde avait quelque chose à dire, [...] tout le monde se déplaçait autour de la caméra. Il y avait toute une autre chorégraphie encore, invisible, ce que je voudrais développer avec Thibaud²⁹⁶.»

Le travail d'ajustements passe à nouveau par la recherche d'un vocabulaire commun. Le point de départ est l'usage du vocabulaire et du dispositif cinématographique. Lorsque Gabriel Beckinger rencontre Téva Vasseur, leur langue commune du cinéma. Tout l'enjeu du projet réside pendant un an à créer ensemble un vocabulaire propre au projet. C'est l'outil chorégraphique qu'il faut alors introduire, travailler, malaxer pour le faire dialoguer avec celui du cinéma et créer une base commune de travail.

Il existe nécessairement un temps d'ajustement plus ou moins long et plus ou moins difficile entre les différents éléments d'une équipe pour pouvoir se coordonner, se comprendre et travailler ensemble.

²⁹⁶ Interview filmée de Gabriel Beckinger le 4 juin 2014.

Plasticité

Matière plastique

Il apparaît qu'un projet débute, se poursuit, prend forme et arrive quelque part par un processus de transformation constant. Tout y est « plastique » : le contenu qui change et se redessine au cours du travail de recherche, les relations entre les acteurs du projet. Roland Barthes dans ses *Mythologies* consacre un chapitre à la matière plastique. Il la décrit comme l'essence d'un procédé de transformation, d'un mouvement au cours duquel la matière change d'état, de couleur, de forme. Le plastique est « une substance alchimique²⁹⁷» qui est malléable à souhait, et contient « l'idée même de sa transformation infinie²⁹⁸» écrit Barthes.

J'emploie ici ce terme dans l'intérêt porté au caractère plastique du processus de production comme une matière oscillant de changements en transformations. Entrer dans ce processus c'est pour tous faire l'apprentissage de la plasticité durant tout le montage d'un projet. L'intérêt que renferme la notion d'« art plastique » a émergé de la conversation avec Antoine Defoort :

« On pourrait en débattre plus, mais pour moi la définition d'art plastique c'est : agencer des matériaux avec une attention esthétique. *Grosso modo* c'est un peu ça. Et du coup « matériaux » tu peux remplacer ça par n'importe quoi, que ce soit un texte, la littérature c'est de l'art plastique parce que tu agences un matériau texte avec une attention esthétique, donc c'est de l'art plastique etc. Donc moi j'ai l'impression de conserver une grille de lecture et de travail vraiment 'art plastique'²⁹⁹».

Fabriquer de l'art plastique c'est autant fabriquer un spectacle de danse, une performance qu'une installation d'art contemporain. Il s'agit essentiellement de la même démarche, travailler des matières, que ce soit le corps, le bois, le tissu ou les images, et les engager dans un processus de transformation. Lire les trois projets par le prisme de l'art plastique me permet de ne pas les définir par des catégories enfermantes mais de rendre compte de la richesse de leur matière respective. *Germinal* malaxe le registre comique, le jeu théâtral, la pantomime, la performance. *(Un)steady* conjugue la danse, le cinéma, l'architecture. *The Karaoke Dialogues* articule le texte, la voix, le corps.

²⁹⁷ Chapitre « Le plastique », *Mythologies* de Roland Barthes, Paris, Ed. Essais Points, p. 187. La lecture de ce texte est à l'origine de l'importance donnée à cette notion ici.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ Entretien avec Antoine Defoort.

Dans l'évolution d'un projet, une certaine plasticité est nécessaire à adopter pour accompagner les changements qui vont traverser et redéfinir le projet. Ce que je nomme une «logique laboratoire» donne corps à ce processus. Les équipes qui accueillent, coproduisent, soutiennent le projet en font constamment l'expérience. Marc Weugue, dit en ce sens :

« Equipe de création ça veut dire qu'ils font de la recherche, s'il font de la recherche ça veut dire qu'il faut qu'ils puissent essayer, monter, démonter, casser, remonter, redémonter³⁰⁰.»

Les équipes de production apprennent et travaillent à adopter la flexibilité comme principe. E. Vidick raconte :

« C'est une mécanique qui n'est jamais la même, et qui doit tout le temps s'adapter, bouger, [...] et qui s'élargit, s'élargit, s'élargit par des rouages un peu inattendus parfois. Donc c'est très aléatoire. Bon il y a des points assez simples qui vont rester : la logistique de l'organisation d'une résidence, les tickets de trains, les hôtels, les *per diem*, les salaires, faire les contrats, toutes ces choses là qui restent de l'ordre de l'administration et de la logistique qui sont très claires. Après c'est vrai que dans un processus de création il y a toujours beaucoup beaucoup de part humaine qui intervient. [...] Donc tout ça c'est de la *Plasticine* que chacun malaxe comme il peut je dirais³⁰¹.»

Tarquin Billiet, secrétaire général de l'Opéra de Lille, précise quant à lui que le cadre de la résidence de Daniel Linehan s'adapte au fil du temps aux besoins et aux projets de l'artiste. Qu'il s'agisse de la coproduction de ses créations ou de formes d'actions artistiques menées sur le territoire de la région³⁰² chaque temps de travail est discuté et façonné entre Linehan et l'équipe de l'Opéra.

Si le projet est malléable il acquiert par ailleurs une certaine tenue grâce à ce travail de soutien. Le plastique a aussi pour qualité principale la « résistance³⁰³», ce qui en fait un matériau à la fois souple et solide, malléable et robuste. La matière plastique est en cela un liant qui contribue à joindre les éléments pour faire fonctionner un ensemble cohérent. Halory Goerger explique :

³⁰⁰ Entretien avec M. Weugue, p. 153.

³⁰¹ Entretien Ecaterina Vidick, p. 174.

³⁰² Comme des *workshops*, des temps de rencontre avec le public ou le projet Vita Activa proposé en février 2014 à Lille par Daniel Linehan et Michael Helland.

³⁰³ BARTHES Roland, *Mythologies*, *op.cit.*, p. 188.

« Par exemple, Antoine et moi on travaille à deux sur un spectacle depuis plus d'un an, et lorsqu'on a des idées séparément, on a un contrat moral qui nous oblige à en parler à l'autre immédiatement, sans attendre que l'idée prenne corps. [...] Et donc, pour expliquer ce mode de fonctionnement, il y a une métaphore qu'on affectionne, c'est « la carapace de la tortue ». Quand une tortue vient de naître, sa carapace est paraît-il un peu molle, il suffit de la prendre entre ses mains pour la modeler un peu comme la fontanelle d'un nouveau-né. Nos idées, ce sont ces tortues, qui viennent de naître et dont on modèle la carapace ensemble avant qu'elle ne durcisse. Ensemble, sinon c'est la tortue d'Antoine. Ou la tortue d'Halory. Pas *notre* tortue. Et au risque de passer pour un post-scout attardé, le travail collectif, c'est un peu la seule utopie qu'il nous reste, alors autant faire ça bien³⁰⁴.»

Le cadre doit être flexible parce que la matière travaillée à l'intérieur est mouvante. Halory Goerger parle en ce sens de projets à « métrage variable³⁰⁵», à la fois changeant constamment et unique en leur genre, nécessitant un cadre et un accompagnement sur-mesure.

Le processus de production est cette matière plastique qui s'ajuste en permanence au contexte, qu'il soit économique, humain ou artistique. Antoine Defoort formule ainsi sa position sur la question :

« Le travail artistique [...] c'est collecter des matériaux qui nous préexistent, sont là, et faire un travail d'assemblage et de connexions. [...] Ce n'est absolument pas de la création, c'est de la transformation.

La loi physique « rien ne se crée, tout se transforme » est valable aussi sur le champ artistique. [...] C'est à dire qu'on se sert de matériaux qui nous sont donnés par l'histoire, par la société, par la culture³⁰⁶ ».

Il insiste tout au long de l'entretien sur le phénomène de transformation du réel qui est, avant toute autre chose, production d'oeuvre. De « création » il n'y a pas à proprement parler mais il y a porosité au monde alentour, collecte de matières, choix et sélections, mise en lumière des morceaux trouvés. Il y a quelque chose d'un procédé alchimique dans la manière de procéder par la transformation d'éléments premiers entre autres choses. L'artiste travaille dans une connexion horizontale au réel, au champ social, économique et politique, sur le terreau contemporain de son époque, la société, le pays dans lequel il vit et travaille. L'art produit en ce sens est « contextuel ». C'est un choix d'investir le réel par une approche phénoménologique du monde, par le mode de l'expérience concrète.

³⁰⁴ GOERGER Halory, « France distraction contre la commission de sécurité » dans *Exhibition des rouages et logique de la monstration*, p. 5.

³⁰⁵ Titre d'un projet d'Halory Goerger.

³⁰⁶ Voir entretien avec Antoine Defoort p. 138.

Questions d'espace

Travailler en équipe c'est être accompagné, collaborer, faire des choix stratégiques, partager un sens (du travail en) commun. Pour trouver la relation juste au projet et avec les personnes qui en font partie, il faut parvenir à définir sa place, son espace à l'intérieur du processus. Trouver la relation juste cela s'apprend constamment, puisque les choses bougent tout le temps. C'est un apprentissage, où chacun « entend et retient, imite et répète, se trompe et se corrige, réussit par chance et recommence par méthode³⁰⁷ ». Cela peut passer par le jeu, ou par exemple par la mise en place de rituels qui font fonctionner le groupe au même rythme. Lors de notre rencontre nous parlons avec Ecaterina Vidick du « rituel ». Elle me parle de tous ceux qui ponctuent le travail en équipe rituels chez Caravan, toutes les « petites choses » qui tiennent ensemble :

« Maintenant par rapport à notre travail c'est clair que c'est indispensable. [...] Les rituels oui, dès qu'on a un anniversaire, Noël, Carnaval, Pâques... on se dépose des petits cadeaux, il y a des petits rituels qui se mettent en place qui sont très chouettes. Dès qu'on part en tournée, ou en vacances [...]. Des petits rituels de réunion aussi, c'est quelque chose qu'on s'impose. C'est pas toujours facile à s'imposer, des réunions entre nous, pour qu'on puisse partager nos questions, et nos angoisses³⁰⁸».

Se réunir, parler apparaît à tous les endroits comme une pratique indispensable, le liant de la collaboration. Mon interlocutrice ajoute ainsi :

« Généralement ça se passe assez bien, et je pense que les gens doivent bien s'entendre pour travailler comme ça. C'est tellement... ça va dans tous les sens, il y a des questions qui sont tellement... et émotionnellement aussi, il faut que ça puisse fonctionner entre les gens. D'ailleurs c'est plutôt là-dessus qu'on va choisir nos collaborateurs nous, c'est l'entente. (...) Il faut toujours être à l'écoute de chacun. L'aspect psychologique est très important. Surtout qu'on est plus dans des conditions de création, de production si confortables aujourd'hui. Financièrement c'est parfois difficile³⁰⁹».

³⁰⁷ Jacques Rancière, qui évoque les enfants qui apprennent leur langue maternelle sans enseignement mais au contact du réel, dans *Le maître ignorant*, p. 14.

³⁰⁸ Entretien avec E. Vidick, p. 190.

³⁰⁹ *Ibid.*

Le rituel de la réunion est aussi primordial au Vivat, et pensé comme un vrai temps à organiser, à mettre en place, pour lequel laisser de l'espace :

« Eliane : On a changé notre rythme de réunions, c'est mieux. On prend plus le temps, on échange plus, on fait des chantiers sur des réflexions, thématiques. On essaye que chacun prenne la parole. On fait des retours sur ce qui s'est passé. Peut-être pas encore de façon optimale mais ça s'améliore sur l'organisation.

Marc : De plus en plus, c'est un modèle qui est intéressant.

Eliane : Je pense que ne serait-ce que pour le moral, le fait d'être à plusieurs est important³¹⁰.»

Le projet et les ressources humaines qui l'accompagnent fonctionnent ensemble, et partagent des temps pour apprendre à s'adapter l'un à l'autre. Alors peut-être que ça fonctionne parce que tous travaillent ensemble mais chacun intervient à un endroit. Au carrefour d'un seul projet plusieurs savoir-faire et plusieurs équipes se rencontrent, et les collaborations se tissent à différentes échelles. *The Karaoke Dialogues* est co-produit à la fois par l'Opéra de Lille qui fonctionne avec plus d'une cinquantaine d'employés, et Caravan Production qui tourne avec trois. Une part du travail est de composer avec ces écarts de fonctionnement. Lorsque je fais la remarque à E. Vidick que l'Opéra m'apparaît comme une grosse machine, elle me fait part d'un ressenti similaire :

« Oui. Nous on était là au début avec nos petites *baskets*, bon... comment ça fonctionne ? (*rires*). Et à la fois c'est une structure qui est super intéressante aussi, parce que Caroline Sonrier la directrice est super chouette et aime beaucoup le travail de Daniel. Elle l'accompagne beaucoup. Et c'est vraiment à la fois d'amener des personnages artistiques comme Daniel dans le cadre de l'Opéra et des travaux un peu plus... ils ont un public très classique et à la fois beaucoup de jeunes comme nous qui s'intéressent à découvrir des pans un petit peu différents³¹¹.»

L'équipe « poids léger » de Caravan Production apprend comment collaborer avec l'Opéra, et si le cadre paraît rigide de prime abord, les ressources y sont avant tout humaines et donc plastiques, ce qui permet les ajustements :

« Et à la fois cette boîte fonctionne encore, j'allais dire à l'ancienne ! Sans que ce soit vraiment un problème en fait, parce que les gens qui tiennent chaque poste sont adorables, **très flexibles**, très ouverts. On est pas du tout face à une administration rigide. Mais par contre c'est un fonctionnement qu'on ne connaît pas. Peut être déjà parce qu'il est français, j'en sais rien, mais la façon de fonctionner, les règles sont différentes, mais aussi il y

³¹⁰ Entretien avec E. Dheygere et M. Weugue, p. 163.

³¹¹ Entretien avec E. Vidick, p. 175.

a des postes qui sont différents, chacun a son... il faut essayer de se mettre là-dedans pour essayer de comprendre³¹².»

Trouver la bonne distance et la relation juste c'est voir comment l'équipe peut rester au même niveau d'appréhension du projet. Celle du Vivat explique :

« Eliane : C'est essentiel parce qu'on travaille tous sur le projet artistique. C'est ce qui nous fait vivre, que personne ne soit séparé des contenus artistiques et des problèmes qu'on peut rencontrer.

Marc : Si tu t'en éloignes, c'est parfois compliqué. Parfois, les techniciens peuvent s'éloigner de cet aspect là. Et s'ils le font, ça peut créer des ambiances qui ne sont pas propices, on l'a vécu. En ce moment, c'est l'inverse, les gens se réapproprient ça, les gens sont fiers de porter certains projets, de les accompagner, ça va dans le sens de ce que tu mets en place.

Eliane : Oui et puis on essaye de ne rien tenir secret ou caché. Parfois c'est compliqué, on a tous notre job à l'intérieur de ça et quelquefois on n'a pas le même degré d'informations.

Marc: De perception de la chose je dirais³¹³.»

Cette question d'ajustement se pose à moi vis à vis du projet *(Un)steady*. J'y adopte une position « satellite » par rapport à l'architecture générale du projet : je me déplace d'un élément à l'autre en gardant une certaine distance d'observation. C'est ce qui me convient le mieux pour travailler, faire mes observations, être au contact des acteurs et à la fois prendre du recul, avoir une vue globale du projet en train de se dessiner. Ainsi si accompagner signifie « se déplacer avec », le mouvement permet aussi de se déplacer pour effectuer ces réglages nécessaires de distances.

C'est aussi en déterminant qui prend quelle place et occupe quel espace, une équipe se forme. Gabriel Beckinger évoque la difficulté qu'il a pu ressentir à trouver à la fois la bonne distance, la bonne relation et la juste place vis-à-vis du Fresnoy au cours de la réalisation d'*(Un)steady*. Le Fresnoy est comme un lieu incubateur dans lequel s'architecture toute la mise en forme du projet. L'installation *Unsteady* se retrouve confrontée à un problème de partage de l'espace. Gabriel Beckinger dessine et imagine en premier lieu un *white cube* dans lequel le spectateur est immergé, enveloppé par le son et doit choisir par l'orientation de son corps quel film il regarde. Finalement, *(Un)steady* sera diffusé sur un seul mur, sur lequel sont placés trois écrans dans un espace de passage, de circulation, une des coursives bordant la grande nef. Gabriel Beckinger explique :

³¹² Entretien avec E. Vidick, p. 175.

³¹³ Entretien avec E. Dheygere et M. Weugue, p. 162.

« La version originale qui consistait à présenter dans une même pièce sur trois murs est chamboulée pour des raisons diplomatiques vis à vis du Fresnoy, ça ne suivait pas forcément la ligne pédagogique et donc ils m'ont absolument pas fait de cadeau. Comme je demandais beaucoup d'espace... c'est une exposition collective donc il faut que tout le monde rentre. (...) Sans m'en rendre compte j'ai un des espaces les plus grands de l'expo. C'est compliqué les expo collectives³¹⁴».

Le soir du vernissage, au moment où *(Un)steady* s'est cristallisé sous cette forme, Gabriel Beckinger ajoute : « C'est dur de trouver sa place ici ».

Accompagner et tenir compagnie c'est aller de pair avec, être compagnon. Cela renvoie à la structuration même d'une équipe de travail, en association, amicale ou compagnie. Les porteurs de projet auxquels je me suis intéressée ici apprennent à répartir le poids des charges sur l'ensemble de l'équipe, à fonctionner en équipe, et par conséquent à négocier, laisser de l'espace aux autres.

La production c'est difficile³¹⁵.

Et quand c'est difficile ce qui reste ce sont les liens tissés, les soutiens, les amitiés le respect du travail collectif mutuel et en équipe. La production c'est difficile aujourd'hui, plus difficile qu'avant, mes interlocuteurs le disent. Il y a moins de moyens, de ressources beaucoup repose sur les ressources humaines.

³¹⁴ Entretien filmé avec Gabriel Beckinger, le 4 juin 2014 la veille du vernissage.

³¹⁵ Extrait du texte-manifeste écrit lors du séminaire proposé par Claire Buisson;

Question d'espace, je souhaite laisser de la place, une vraie place, à celles et ceux qui ont alimenté ce travail de recherche. Les ressources humaines s'ouvrent directement sur la retranscription de certains entretiens, sur la façon dont j'ai choisi de traiter chaque projet.

J'ouvre ici l'espace des sources, et propose de lire tout ou une partie de ses sources comme une partie fonctionnant avec le projet, la fabrication et les ressources.

Pour rejoindre directement la case « Qu'est-ce qui reste maintenant ? » allez directement à la page 208.

- Sources -

Retracer *Germinal*

Je découvre la pièce en tant que spectatrice, et ma recherche consiste à rencontrer les acteurs qui ont activement participé à produire cet objet. **Retracer** signifie raconter, exposer une histoire qui prend place dans un espace-temps donné, avec des faits, des événements, des acteurs. En ces pages je présente la façon dont j'ai retracé *Germinal* en trois temps. La première étape est une rencontre avec Antoine Defoort, la seconde un entretien avec une partie de l'équipe du Vivat. Ces données livrent trois états de la pièce *Germinal*, trois façons d'en aborder la production.

La première étape est un temps de rencontre avec Antoine Defoort. Je prépare ce rendez-vous comme un espace participatif, au sein duquel les échanges passent à la fois par la parole et l'écriture. Je souhaite découvrir les matériaux bruts de départ, les fondations de la pièce. Pour ce faire, je me pose trois questions simples qui deviennent trois axes d'exploration du processus :

Comment les choses se sont passées ? - **Où** le processus a-t-il eu lieu ? - **Qui** y a pris part ?

Pour poser ces trois questions à Antoine Defoort je choisis trois mots-clés, qui sont proposés dans cet ordre lors de la rencontre :

PRODUCTION - TERRITOIRES - FORMATION

Je demande à Antoine Defoort de raconter en commençant où il le veut le récit du processus de production de *Germinal*. En connaissant sa personnalité et son travail, j'ai envie de lui proposer d'aller sur le terrain des histoires, de laisser délibérément glisser et dériver sa parole pour parfois sauter du coq à l'âne, mais se servir de l'élan du détour pour quelque part revenir plus justement au coeur du sujet.

Je choisis de retracer le processus de production de *Germinal* par la méthode du **récit**.

Le laboratoire a lieu le vendredi 24 janvier au matin, dans la Maison des artistes, lieu de résidence attaché au Vivat, qui se trouve au sein de l'EPSM d'Armentières. Sont présents pour cette matinée trois étudiants du département Danse de l'Université Lille III, Claire Dutilleul, Paul Carpentier et moi-même, Maxime Hennebert, lycéen option théâtre du lycée Gustave Eiffel d'Armentières, Eliane Dheygere, directrice du Vivat, Aurore Miet, chargée des relations avec le public au Vivat, et Antoine Defoort. Nous nous retrouvons dans le hall de la

Maison des artistes, où nous improvisons un échauffement collectif, qui se déroule dans la joie et la bonne humeur.

Puis nous montons dans la salle d'art plastique au premier étage où nous nous installons. Nous nous asseyons en cercle. Chacun se présente alors, et je place au centre la première feuille blanche et le premier mot clé. Tous les participants peuvent se saisir de feutres de différentes couleurs et noter au fur et à mesure les mots qui ont à voir, de près, de loin, à la « production » de *Germinal*.

Car retracer signifie aussi pour moi traduire graphiquement le processus en marche.

Tous les mots qui sont notés forment un schéma possible du processus de production de la pièce. Le schéma permet de mettre en lien de façon concrète les différents acteurs du projet, d'établir des connexions entre eux et de se représenter l'architecture du processus. De plus, le schéma fait partie de la dramaturgie de *Germinal*. Il s'agit de pouvoir mettre à plat un ensemble d'éléments qui font partie du mouvement de production afin d'avoir une idée de l'état des choses.

A l'issue du laboratoire, la matière est dense et se présente sous deux formes : le récit d'Antoine Defoort, les trois grands schémas. Ces deux supports rendent compte sous deux formes différentes de la réalité d'un même processus : la fabrication de *Germinal*.

Ci-dessous se déroule la retranscription complète de l'échange, qui a duré environ deux heures. Seuls les prénoms des participants apparaissent pour indiquer qui parle, dans un souci d'établir un rapport d'horizontalité entre les personnes présentes ce jour-là. J'ai pris la décision de présenter cet entretien tel quel, sans couper dans la matière ni reformuler une parole qui n'est pas la mienne. Dans la façon dont Antoine Defoort s'exprime, je retrouve le même niveau de langue et les intonations de *Germinal*.

Au cours de la retranscription, j'ai pris la décision de chapitrer le récit. Cela rend la lecture plus aérée, et permet de faire des liens avec le Projet, la Fabrication et les Ressources humaines de *Germinal*, exposés précédemment.

PRODUCTION

Marie : Merci beaucoup tout d'abord à Antoine et Eliane d'avoir pu rendre ce rendez-vous possible. Je suis très contente qu'on ait réussi. Ce que j'aimerais bien, c'est qu'on parle ensemble du processus de production de *Germinal*, et pour commencer j'aimerais bien qu'Antoine tu nous parles du processus de production en commençant par où tu veux, c'est à dire si je te dis « le processus de production de *Germinal* » tu commences à nous parler de....

Antoine : D'accord. Tu aimerais bien que je te décrive un petit peu comment ça c'est passé ?

Marie : Voilà, comme une histoire, en faire le récit. Et ce que je propose à tout le monde, c'est de prendre les feutres qui sont là et d'écrire au fur et à mesure sur les feuilles les mots qui nous paraissent importants, ou qui questionnent ou qui résonnent, enfin ce qu'on veut du récit d'Antoine pour essayer d'écrire un petit peu le processus en mots au fur et à mesure. Ok ? Ça vous va ?

Eliane : Quand on veut on met un mot.

Marie : Voilà.

Antoine : Donc, juste pour clarifier, parce que le terme de « production » est un terme qui prête un peu à confusion, ou en tout cas qui est un peu un mot-valise dans lequel on peut mettre beaucoup de choses. En général, quand moi je parle de production, j'entends tout le travail nécessaire à la formation, à la fabrication d'un objet artistique qui n'est pas directement artistique en fait. C'est à dire tout ce qui est périphérique, tout ce qui est gestion des contraintes, financières, temporelles, humaines, logistiques etc. Voilà ça c'est en général comment nous on interprète le terme « production ».

Mais c'est très différent, notamment par exemple selon les disciplines, la production en musique ne recouvre pas la même réalité que la production au cinéma ou que la production en spectacle vivant il me semble... Parce qu'en fait en réalité je n'ai qu'une vague idée de comment ils interprètent la production dans l'industrie, enfin « l'industrie », l'activité musicale ou du côté cinématographique. Et en l'occurrence, si l'on se réfère juste à la façon

dont sonne le mot, on pourrait aussi inclure dedans justement tout le travail de fabrication artistique, donc en fait, juste je me permets d'essayer de voir un petit peu toi ce qui t'intéresse : est-ce que tu veux que je te parle justement de la production au sens où moi je l'entends en en rendant plutôt les aspects organisationnels on va dire, ou la production-fabrication en général et donc y compris le côté artistique ?

Marie : Alors les deux aspects m'intéressent, et je voulais vraiment dans un premier temps te laisser choisir par quel aspect tu voulais aborder *Germinal*. Je pense qu'on traversera les deux questionnements.

Antoine : Les deux sont très liés évidemment parce que ça s'influence : les aspects organisationnels influencent beaucoup le travail artistique, et vice-versa. Donc probablement le mieux c'est de parler de toute la création et de comment ça s'est organisé.

- Début du récit : en 2009 - *Cheval*, bouts de ficelle et structuration

Antoine : Alors du coup tutututut ! (*musique de suspens*) ... nous sommes en... nous sommes en quoi... en 2009, nous sommes en 2009 et que se passe t-il ?

En 2009 on vient de faire quelques projets, en l'occurrence *Cheval* avec Julien Fournet et &&&& & && que j'ai fait avec Halory. Deux projets qui ont été difficiles, en tout cas qui nous ont donné beaucoup de travail, beaucoup de structuration collective, administrative etc. et qui ont connu un écho on va dire relativement favorable. Enfin en tout cas qui nous ont vraiment un peu lancé chacun à leur façon dans des **circuits**, dans des **réseaux**, qui ont un petit peu assis notre pratique professionnelle, qui à l'époque était encore un petit peu... tu vois à moitié bénévole avec un petit peu des bouts de ficelle.

Pour *Cheval* c'est vraiment vrai parce qu'on l'a fait vraiment avec des bouts de ficelle et... bon des gros bouts de ficelle quand même, Le Vivat nous a filé pas mal de ficelle. Mais néanmoins ça n'avait rien à voir quand même avec l'économie après de &&&& & && ou là c'était entre guillemets notre première vraie production, avec plusieurs co-producteurs, une vraie co-production, et qui lui-même n'avait rien à voir avec le niveau de *Germinal* où on a encore augmenté un petit peu la taille du projet.

Donc voilà, on en est là en 2009, on s'est structuré, on a un peu trouvé notre identité, ça nous a plu de faire ces projets et ça a plu aussi à d'autres gens qui du coup nous disent « La suite, la suite ! ».

Donc du coup on se dit : « **qu'est ce qu'on va faire ?** ». Avec Halory on décide de remettre le couvert c'est à dire de faire un projet ensemble, et toujours en étroite collaboration avec Julien (Fournet). Donc à l'époque on est vraiment trois à travailler

ensemble et Julien est plutôt en charge de la partie production, développement du projet, stratégie et s'occupe aussi de la structure de production, qui à l'époque n'est pas déjà l'Amicale de production, mais est une petite association que j'avais créé pour porter mes projets à moi avec Julien. Et dont on s'aperçoit à l'époque qu'elle ne fonctionne plus, parce que c'était un peu plutôt destiné à mes projets à moi et un peu sur la forme compagnie, et on avait besoin d'une structure plus large qui puisse intégrer les projets d'Halory et plutôt une sorte de **plateforme de production** qu'une structure sous la forme d'une compagnie.

C'est l'époque aussi où on commence à travailler avec Sarah³¹⁶ qui fait l'administration et donc on crée l'Amicale de production l'année suivante en 2010.

- La suite : *Walkman* et *La mort*

Antoine : Et du coup on embraye sur des projets avec Halory. Donc au début des idées très abstraites de projets, qui en l'occurrence n'auront rien à voir avec ce que sera *Germinal*. Il y a deux projets en parallèle qu'on mène, et on les teste sur une phase vraiment de recherche, pour éprouver un petit peu la validité de toutes les idées.

Et donc il y a le projet qu'on a appelé *Walkman* et au début on a vraiment monté la production sur ce projet là. Donc tous les coproducteurs étaient coproducteurs de *Walkman*, et c'était un projet qui n'avait rien à voir avec *Germinal* puisque l'idée, le truc un peu de base du projet c'était de nous extraire du plateau, donc Halory et moi on n'était pas sur scène, et c'était quatre interprètes qui devaient changer à chaque représentation. C'est à dire qu'à chaque représentation c'était quatre nouveaux interprètes, qui ne savaient rien de ce qui allait se passer mais qui suivaient des instructions. Voilà, ça c'était la contrainte un peu d'écriture de base et puis on voulait exploiter ça.

Eliane : La thématique c'était la mort quand même.

Antoine : Ça c'était le deuxième projet. Et en fait, on ne savait pas à l'époque, si on allait faire deux projets séparés ou si on allait mêler les trucs. A priori c'était... un peu bizarre de mêler les deux, on avait plutôt décidé de faire deux projets séparés, on n'avait pas choisi lequel on allait faire en premier. Il y avait un autre spectacle qu'on a appelé *La mort* par défaut, et qui de fait parlait de la mort, ou plus exactement des rites funéraires. Au début on voulait l'appeler « La mort de Julien F. » et on voulait mettre en scène la cérémonie funéraire de Julien Fournet.

316 Sarah Calvez, chargée d'administration au sein de L'Amicale de production.

Eliane : Ça je savais pas !

Antoine : Si, et en fait il a refusé. Il a dit que ça allait lui coûter trop cher après en psychanalyse, même si c'était pris en charge par la production. Du coup voilà c'était plus « La mort de Julien F. » mais on s'est dit « ah tiens ce serait marrant », en fait mine de rien c'était quand même un truc qui nous excitait pas mal, on avait commencé à faire pas mal de recherches sur les rites funéraires et tout ça. L'idée c'était qu'à chaque début de représentation de *La mort* on aurait tiré au sort lequel d'entre nous aurait joué le mort dans la représentation du soir. Un des concepts de base, c'était des partitions interchangeables, donc en fonction du tirage au sort du début soit je joue le mort soit je joue celui qui prend en charge la cérémonie et le rituel funéraire.

Donc il y avait ça, et en fait c'est drôle parce qu'il y a eu des petites idées qui sont arrivées au moment de *La mort* et qui ont resserviées dans *Germinal*. Notamment on voulait faire un faux-plancher dans *La mort* pour pouvoir... Un des trucs que j'aimais vraiment bien c'était : on tirait au sort Halory ou Antoine qui mourrait, et admettons c'est moi qui meurs, hop !

(*Antoine se lève et mime toute la scène qui suit*) : Hop bon ben voilà je met en scène ma mort. Je me met ici, et je tombe en arrière. Et en fait c'est une trappe, enfin on voulait trouver une matière cassante genre un peu de la biscotte, donc tu vois je me laisse tomber en arrière et un instant d'effroi, et SCHLAK je tombe dans une espèce de baignoire enfin de bac, rempli de liquide blanc immaculé, dans lequel je disparaissais, et j'en ressorts pas ! Parce qu'il y aurait un truc qui me permettrait de respirer sous l'eau, enfin tu vois ? Et c'était une belle mise en scène de la mort, et en fait si, cinq minutes après j'en ressorts, ou j'arrive des coulisses. Et ça nous permet de parler du rite funéraire.

Et en fait que ce soit pour *Walkman* ou pour *La mort*, on a d'ailleurs fait une étape de travail. On a fait une petite maquette de *Walkman* avec quatre interprètes, c'était à Bordeaux, et on a fait une sorte de petite présentation du projet de *La mort* juste avec des *slides* en expliquant ce que c'était.

Eliane : Ici je me souviens, dans la salle d'à côté. (*La salle de théâtre de la Maison des artistes à l'EPSM*).

Antoine : Ah aussi ici oui, exactement. Et à vrai dire ça nous a pas vraiment convaincu ni l'un ni l'autre pour différente raison. *Walkman* on le sentait pas, en fait on avait envie d'être au plateau. On le sentait pas le truc de changer d'interprètes, c'était un travail trop aléatoire et puis c'était en fait super compliqué de diriger des gens, c'est à dire que dès qu'il commettent une erreur ça peut... ça devient très très compliqué de créer des situations un minimum

complexe, et comme en général on aime bien jouer avec les matériaux... Donc *Walkman ça marchait pas*.

Et *La mort* en fait on a commencé à sentir le poids du truc. Quand on l'a montré à Bordeaux après il y a plein de gens qui venaient nous raconter des histoires de leur frère, belle-mère, tante, soeur etc. Enfin évidemment ça va remuer des trucs un peu lourds et on se sentait pas le poids, la force en fait d'affronter pendant les deux ans qu'auraient duré la création le fait de tout le temps parler de la mort, de notre rapport à la mort. C'était trop lourd. Donc on a abandonné.

Pouf shrak (*Antoine fait le geste de mettre de côté, tourner la page.*)

- *Tabula rasa*. Repartir de zéro. Arpenter la décharge du réel

Antoine : C'était *tabula rasa*. On avait travaillé un an et on a tout jeté à la poubelle. Du coup on commençait à repousser les **échéances** parce qu'il y avait par exemple le Kunsten³¹⁷ qui nous disait « Allez, vous faites la création en 2011 ! » et on disait « Non, c'est pas possible, on le fera en 2012 », et puis finalement on a repoussé encore.

Et donc on est reparti de zéro, et en fait ce qui est amusant, c'est un peu la blague qu'on fait mais c'est pas tout à fait innocent d'ailleurs, c'est qu'on a vraiment décidé avec Halory de repartir de zéro. On s'est dit non mais vraiment de **zéro, zéro**. Et de là c'est un peu ça les gènes de *Germinal*, on part de zéro, on part de rien du tout. Et ensuite ça s'auto-construit, ça s'auto-génère, c'est un spectacle autogène.

Voilà, après juste pour décrire un petit peu en terme artistique c'est toujours la même chose. C'est à dire que le travail artistique consiste en général à arpenter - au début hein, je parle du début - on arpente le territoire infini du réel qui est une sorte de **grosse décharge**, avec plein de détritiques, et on est avec nos bottes et on fouille comme ça dans le tas. Et de temps en temps on trouve un truc, on a l'impression que ça brille un petit peu, c'est intéressant, on le met dans le sac à dos, et après on fait des sessions où l'on sort tout ce qu'on a collecté. Et puis après on essaie de **fabriquer des trucs** avec en les assemblant, et on se dit « Oh regarde quand j'appuie là ça fait *ouinblingplon* ».

Eliane : Vous aviez fait cuire un oeuf... sur quoi déjà ?

Antoine : Sur un projecteur. Donc tu vois dans *Germinal* on a collecté de vraies saloperies, une montagne de déchets et c'est un travail qui un petit peu... En fait c'est ça, c'est que de

l'extérieur, pour les gens qui n'ont rien à voir avec le travail artistique, on l'embellit beaucoup tu vois, c'est un travail qui est digne, qui est à moitié divin le travail de création, en fait pas du tout, c'est vraiment un travail où on va dans les égouts du réel, et on sort des trucs dégueulasses. Au début c'est tout pourri, c'est tout gluant, au début on est très peu à l'aise avec le regard extérieur parce qu'on manipule des objets qui sont bizarres. C'est seulement quand on les a polis pendant un certain temps qu'on peut commencer à les montrer.

Eliane : Et du coup c'était stressant pour tout le monde parce qu'on leur demandait de nous montrer des étapes, il y avait pas mal de coproducteurs sur ce projet là et de résidences, à chaque fois il y avait des espèces de sorties de résidences avec des morceaux qui étaient montrés, et que vous vous empressiez de mettre à la poubelle pour en refaire d'autres etc.

- La question du temps : la confrontation au réel

Antoine : Oui alors ça c'est la tension permanente évidemment, quand on parle de production en l'occurrence c'est l'espèce de **tension permanente** entre : à quelle vitesse on avance et comment est-ce qu'on arrive à rester en prise avec les forces de production.

C'est à dire que la production ça gère le planning, ça gère l'argent, ça gère ce genre de trucs, c'est forcément des choses qui sont complexes, qui ont une inertie et qu'il faut anticiper. Forcément les résidences ça se prévoit un an à l'avance, les dates de création, tout ça... et du coup après il y a parfois des tensions. On doit **phaser la création**, ça c'est un travail qui est hyper délicat en production c'est les phases : à quel moment ça va être plus de l'écriture, à quel moment on va devoir faire intervenir les constructeurs de décors, des techniciens lumières, des techniciens sons etc.

Après, la création a évidemment son rythme propre et ses exigences, c'est à dire que ça sert à rien de travailler la lumière si on ne sait pas encore ce qu'on va faire sur le plateau. Et c'est hyper difficile de rester synchro. et c'est toujours source de tensions entre les gens qui sont en charge de la production et qui sont soumis à énormément de **pression**, qui engrangent la **pression** des partenaires extérieurs, qui eux-mêmes ont vachement de **pression** parce qu'ils ont des responsabilités par rapport évidemment à leur public, leurs finances, leurs soutiens institutionnels etc. Ils ont une obligation de résultat, et en même temps c'est une **pression permanente** qu'il faut gérer, qu'il faut canaliser, et qui a aussi vachement d'aspects bénéfiques.

Eliane : Ça vous pousse un peu.

Antoine : Ça nous pousse, évidemment. Je veux dire on pourrait tergiverser encore, on pourrait ne pas avoir fini *Germinal*.

Eliane : Et ils ont tergiversé... !

Antoine : Ah oui, si on n'avait pas eu une échéance, on serait encore de se demander si on intègre ou pas l'agriculture, enfin ce genre de truc quoi. C'est vraiment des questions qui sont sans fin si à un moment on est pas sommés, obligés de trancher.

C'est toujours la confrontation au réel. On a, surtout Halory et moi, on a une propension à rester beaucoup... enfin j'en sais rien en fait, je ne sais pas comment travaillent les autres, mais on a une propension à rester beaucoup dans le domaine des idées et à faire avancer une espèce de grosse boule d'idées comme ça. Et si on n'est pas obligés de cristalliser ces idées dans une forme et donc de se confronter vraiment aux contraintes du réel, ben oui on passe notre temps à faire :

« Non rouge non bleu non rouge non bleu non hum... vert ! Non hum... bleu, non rouge » et puis à un moment faut dire « Bon ben bleu ! non rouge rouge rouge rouge! Non mais c'est bon je change plus d'avis ! » Et voilà.

- L'Equipe

Antoine : Après les tensions... Halory et moi on a plein d'affinités, on est quand même très très complices on va dire, on s'entend très bien, on se comprend très bien en tout cas, en terme esthétique etc. on a pas de mal à.... enfin pas de mal... C'est vraiment un processus qui est quand même compliqué mais en général on se comprend bien. Mais après on a pas du tout la même sensibilité à plein de niveaux, et notamment Halory lui a beaucoup plus cet espèce de réflexe de vouloir que les choses soient claires et fonctionnelles et calées au niveau production, et pour moi ça m'angoisse à mort si on cale des sessions de construction par exemple, alors qu'on ne sait même pas ce qu'on veut faire vraiment.

Enfin pour moi ce qui est le plus important, je m'en fous si le décor est tout pourri parce qu'on n'a pas eu le temps de le construire et qu'on a du le faire avec du carton, mais je veux qu'au moins on soit sûrs de nous sur ce qui se passe au plateau. Et Halory il est plutôt dans le truc inverse, c'est à dire que pour lui l'important c'est qu'on ait de bonnes conditions de travail en terme de production, quitte à ce qu'on n'ait pas vraiment le temps d'affiner...

Bon je caricature un peu mais bon, voilà tout ça c'était pour évoquer les problèmes qu'on a eu, qui sont inhérents de toute façon à ce genre d'entreprise.

Ben dites donc vous avez noté plein de trucs !! (*en regardant la feuille Production au centre, sur laquelle on note des mots depuis le début*).

Voilà, après comment ça s'est passé... et bien une des particularités de *Germinal* c'est qu'on a essayé d'être **plus réalistes** que sur les projets précédents, on a déjà recruté et formé une **équipe technique** très très en amont du projet, ce qui était inhabituel. Enfin en tout cas ce qui n'était pas le cas sur les précédents projets, on a effectivement phasé le projet beaucoup plus, on a tout fait un peu mieux, un peu plus dans les règles on va dire, on a mieux anticipé. Et moi ça m'a vraiment posé à un certain moment de graves problèmes, c'est à dire j'avais une **inadéquation du rythme imposé à la création par le côté production**. Mais en même temps c'est quasiment impossible d'échapper à ce genre de désynchronisation.

Je me rappelle dans &&&&& & && c'était exactement l'inverse, c'était Julien qui flippait à mort parce qu'on manquait de réalisme nous au niveau de la production, on n'avancait pas... enfin voilà en général il y a **toujours quelqu'un qui flippe**, mais ça dépend quelles sont ses **responsabilités**.

Marie : Et l'équipe technique en question c'était qui ?

Antoine : Alors c'était Maël, Maël Teillant directeur technique, qui est toujours le directeur technique de *Germinal*, Sebastien Bausseron qui fait la **lumière**, et Robin Mignot qui fait le **son**. Maël il fait la **direction technique** et le plateau, mais en fait en réalité ils ont tous un peu fait plein d'autres trucs. C'est à dire que Sébastien il s'est occupé de la **vidéo**, ils ont tous participé à la construction etc.

Et après on a embauché ponctuellement des entre guillemets « un peu plus spécialistes » sur des chantiers de construction, puisque *Germinal* le gros du dispositif technique c'était surtout la construction du faux-plancher, du faux mur du fond et des trappes. C'était surtout des enjeux de construction après il y a eu de la vidéo, de la programmation informatique qui a été prise en charge par Maël et moi. J'ai fait quand même une bonne part de la programmation. Et il y aussi Annie Leuridan qu'on a embauché en tant que consultante lumière, qui n'est pas réellement dans l'équipe technique, elle est juste intervenue ponctuellement pour discuter avec nous de comment on voyait la lumière, mais on avait décidé plutôt de se dire que c'était Halory et moi qui faisons la création lumière en collaboration avec Annie.

Et alors après il y a eu les comédiens aussi, **Arnaud et Ondine**. Au début on était partis à deux par défaut, et on s'est vite aperçu que sur ce projet là il fallait que ça concerne un **groupe**, une **mini-communauté**, du coup il fallait qu'on soit, trois c'était pas suffisant, du coup il fallait qu'on soit quatre.

Arnaud : on y a pensé très vite parce qu'on le connaît depuis longtemps et puis on a très vite senti que c'était hyper compatible avec sa manière d'être, même si il n'a jamais vraiment à ma connaissance fait de théâtre, été comédien sur une scène mais on savait que ça allait marcher. Et Ondine par contre on la connaissait pas, je l'avais juste vu une fois à un spectacle où elle apparaissait et elle m'avait marqué dans sa présence sur scène, et du coup on l'a contactée, on l'a embauchée, elle était **disponible**. Ça c'est vraiment bien passé avec eux deux.

Eliane : Ils ne sont venus que vers la fin non, de mémoire ? Jusqu'à fin juin vous n'étiez encore qu'à deux ?

Antoine : Non on a fait d'abord une première session de deux semaines, deux semaines assez intenses, en mai. C'est à dire que la création a eu lieu le 21 septembre, enfin non le 18 septembre à Lyon avec une sorte de *preview* qui était déjà, bon, il manquait juste le dernier quart d'heure. C'était super d'ailleurs, on avait fait une sorte d'avant-première chantier quasiment finie le 7 septembre, quinze, dix jours avant la première. Et du coup comme d'habitude, le gros du travail s'est fait entre le 20 août et même le 27 août parce que le 20 Halory était pas là, moi j'étais tout seul, entre le 27 août et le 18 septembre, donc là c'était vraiment les trois semaines de la mort, c'était dingue.

Mais il y a eu aussi trois grosses semaines de travail en mai, à Lyon, où là c'était les premiers moments où on travaillait avec Arnaud et Ondine. Donc mai et septembre ça a été les gros moments d'**allers-retours permanents** entre tout, c'est à dire **entre nous, les comédiens, la technique, et tout changer tout le temps**. Comme une espèce de grosse machine à laver qui avance comme ça.

C'était à la fois grisant et flippant, mais en même temps c'est toujours les phase finales comme ça où c'est toujours super agréable parce qu'on **tranche**, on n'est plus dans des espèces de prises de tête permanentes. On sent le projet qui se forme vraiment, et en même temps c'est hyper flippant parce qu'il change tellement vite et on est tellement dedans qu'on a du mal à prendre du recul, et on sait pas en fait. On a à la fois une intimité hyper forte avec le projet, on connaît le moindre recoin des trucs qui se passent, et en même temps on ne le connaît pas encore, on ne sait pas vraiment comment il se comporte, et surtout on l'a jamais vu en face d'autres gens.

- Trouver LA fin

Antoine : Et alors autant au Vivat ça a été vachement chouette comme expérience, aussi évidemment parce qu'on jouait un peu à **la maison**, à domicile quoi avec tous les copains, et du coup ça c'est super bien passé, on était super contents, un peu soulagés de ce que ça donnait, autant l'horreur ça a été la générale, la veille de la première, le 17 septembre à Lyon. Oh putain l'angoisse !

Parce qu'en fait le truc c'est qu'à Armentières il nous manquait 15-20 minutes, on s'arrêtait au sapin. Et en réalité à Armentières c'était encore assez flou, et dans *Germinal* la fin était vraiment problématique pour nous parce que comme c'est un spectacle qui part de rien et qui *build-up*, qui se construit comme ça tac-tac-tac, il y avait un peu une sorte de pirouette à trouver pour la fin qui était pas évidente.

Et **la première fin**, là où on en était arrivés au soir de la générale était pas... était **pas la bonne**, c'est à dire qu'on avait tous les éléments, mais elle était trop longue et en fait ça se terminait un petit peu en eau de boudin. Et bizarrement ça invalidait presque tout le reste, ça donnait un mauvais goût final.

Et en fait ça a été vraiment une super mauvaise expérience la générale. C'est à dire qu'on a senti à la fin que ça se délitait. C'était une générale semi-publique il y avait quand même quarante personnes quoi, et c'était le bide. **Le bide**. L'échec, le ratage. Et c'était horrible, parce qu'en plus c'était vraiment le sprint final. Moi j'ai eu honte, enfin je veux dire vraiment au moment des saluts je me suis dis « merde... putain », et toute l'énergie, tous ces gens... Dans les derniers moments tout le monde se donne à 2000%, on dort plus, tout le monde est en train de courir, c'est vraiment le branle-bas-de combat total, et c'était vraiment horrible de **porter la responsabilité de cet échec**, je me sentais hyper mal.

J'ai passé une très mauvaise nuit à me dire « bon ben voilà, qu'est-ce qu'on va faire maintenant ? Je vais être prof des Beaux-arts. Un plan B, un plan B vite un plan B ! ». Non mais vraiment, c'était grave.

Et tout le monde l'a senti. A la fin tout le monde était un peu genre : « Bon... galère ». Et en plus c'était un peu l'ascenseur émotionnel, parce qu'au Vivat ça c'était super bien passé, on était content, on sentait qu'il y avait un truc qui fonctionnait et après bam ! Et en fait il y a eu un **miracle**. C'est à dire que le lendemain on est revenu, et **Julien** a pris... enfin on a passé une journée c'était de nouveau re-branle-bas de combat, c'était : « Ok, on change tout ». Enfin on change tout... cette fameuse fin qui n'était pas bonne. Et donc on a tout réorganisé, on a coupé, et on trouvé une sorte de pirouette finale, qui était...

Eliane : Comme un espèce de résumé de tout ce qu'on venait de voir.

Antoine : Oui, mais tout ça on l'avait déjà, on aurait pas pu le faire en une journée. Mais ça traînait trop en longueur. Ce qui se passait c'est que juste après les sapins on rentrait dans le marais... Attends, c'était quoi l'histoire ? On rentrait dans le marais mais en fait le truc c'est que la séquence du marais était beaucoup trop longue. Il y avait plein de trucs qu'on faisait une fois qu'on était dans le marais, et ça appesantissait vachement, c'était trop long et du coup on ratait un peu le coche. Et on a vachement raccourci le moment où on est dans le marais, enfin c'est déjà dix bonnes minutes, mais on l'a quand même raccourci, on a sorti des trucs, on en a enlevé d'autres, et au final tac ça a fait un peu plus snack crac pop à la fin et tadam !

Eliane : Avec la musique, vous avez fait un espèce de petit concert en fait.

Antoine : Oui, mais encore une fois ça, ça y était déjà dans la première version. Mais néanmoins on avait raté le train du truc. C'est fou comme le rythme, tu bouges un micro-truc et paf ça marche, et après le reste ça marche plus... Et du coup miracle à la première, et on l'a tout de suite senti, on était tous hyper contents, « Ah mais en fait ça marche! » Et ça a aussi vachement marché avec le public et c'était super, c'était génial. Là du coup ascenseur émotionnel dans l'autre sens, plus besoin de plan B wahou !

Eliane : Avec aussi plein de programmeurs.

Antoine : Oui c'est ça, c'est que ça pardonne pas ce genre de contexte ! Bonjour la pression ! Heureusement qu'on avait bien anticipé vraiment grâce à toute l'équipe.

- Négocier. Trouver la relation juste avec la bonne personne.

Marie : Et grâce, tu as cité Julien, qui à ce moment là a eu un rôle presque de regard extérieur, qui n'était pas acteur comme Halory et toi, à la fois complètement dans le processus avec vous mais à l'extérieur pour justement observer cette histoire de *timing* ou de « qu'est-ce qui va pas, qu'est-ce qui fait que ça marche pas ».

Antoine : Oui, Julien a endossé la casquette de regard extérieur sur les derniers jours de la création, sur les quinze derniers jours, à notre demande. A ce moment là effectivement il a eu vraiment une espèce de petite étincelle de... enfin il a pris à un moment vraiment crucial les rênes, il a dit « Je dirige la répétition ». Mais après comme à plein d'autres moments pleins d'autres gens et pas nous, je veux dire les techniciens ou les autres membres de l'équipe comme Mathilde, qui faisait aussi la production, ont tous chacun à un moment eu des fulgurances, des suggestions qui nous ont poussés.

Eliane : Est-ce que c'est pas du coup le rôle d'un dramaturge justement ? Qui aurait pu, à un moment donné, pour que ce soit moins douloureux des fois... parce qu'Antoine et Halory il y a une complicité et en même temps effectivement des choses qui tirent, il y a aussi une espèce de rivalité-complicité, quelque chose de cet ordre là, avec deux fortes, très fortes personnalités. C'est une question comme ça, parce qu'à un moment donné je sais pas, quelqu'un comme Elise Simonet ou quelqu'un de l'extérieur, qui ait vraiment une casquette de dramaturge, relativement en amont, ça aurait été peut-être moins douloureux, parce que c'est quand même une pièce qui est sortie moi je trouve avec beaucoup de souffrance.

Antoine : Oui, oui oui. Oui c'était super dur. (*Rires*)

Eliane : Après est-ce à dire que les oeuvres d'art les plus réussies ont besoin de cette souffrance pour émerger... ?

Antoine : Ah non ça non, je ne pense pas.

Eliane : Est-ce que vous vous êtes posés cette question là ? Est-ce que dans la production il n'y avait pas les moyens ou est-ce que vous n'aviez pas envie d'avoir quelqu'un qui soit un peu extérieur, parce que c'est quand même très affectif les oeuvres qui sortent, c'est des bébés.

Antoine : Oui, oui bien sûr on se l'est posée effectivement. De toute façon étant donné qu'on est nous-mêmes sur le plateau c'est toujours très difficile de... d'être sur le plateau et à la fois de s'en extraire tout le temps. C'est à dire que quand on travaille sur le plateau on est toujours aussi en train de se regarder, y être pour avoir un point de vue extérieur de metteur en scène parce qu'on a assuré la mise en scène, avec la dramaturgie et compagnie. Et c'est sûr que ça aurait pu être intéressant et ça aurait pu nous aider dans notre relation à nous d'avoir un point de vue extérieur, et c'est notamment pour ça d'ailleurs qu'on a demandé à Julien de le faire sur les derniers moments.

Mais néanmoins on l'a pas fait. Pas parce qu'on avait pas les moyens, plutôt parce qu'on avait l'impression qu'on trouverait pas la relation juste avec la bonne personne. C'est à dire qu'effectivement comme tu dis on a tous les deux des fortes personnalités et donc déjà la relation duelle était pas évidente à certains endroits, et du coup c'était vraiment vraiment pas évident de...

On y a pensé, on a fait une petite liste de gens à qui on aurait pu demander mais en fait à chaque fois on se disait « Mais non ça va pas, soit on arrivera pas à lui faire une place soit il ou elle va pas trouver sa place ».

Aussi c'est une relation super compliquée qu'on a avec Halory, c'est à dire que c'est très affectif aussi, on est avant tout amis, on se connaît depuis longtemps, c'est un truc très très imbriqué tu vois, et demander à un tiers... quand c'est Julien ça marche parce qu'on a le même type de relation, un espèce d'amalgame de relations professionalo-amicalo-affective donc il nous connaît bien, on a une longue histoire donc il sait à quel endroit il peut intervenir et à quels autres il vaut mieux pas, mais demander à une personne tierce...

Eliane : Mais Julien ça aurait pu dès le début être le dramaturge de la pièce, et il aurait eu son rôle puisqu'il l'a fait de fait dans la douleur, et dans une posture de dernier moment pas facile.

Antoine : Oui mais en l'occurrence on n'était pas d'accord avec Halory. Effectivement moi j'aurais plutôt été en faveur de ça... mais c'est sûr que c'est difficile, dans un contexte avec beaucoup de pression, forcément la question des relations de travail elle se pose à plein d'endroits et c'est super difficile. A l'Amicale de production on passe un temps monstrueux à ne parler que des relations entre les gens. Et de comment on les vit, qu'est-ce qui va, qu'est-ce qui va pas, est-ce qu'il faut changer ça... des réunions de psycho-thérapie de groupe on en fait à la pelle, et encore moi j'ai vraiment l'impression qu'on n'en fait pas suffisamment. Mais j'ai l'impression, enfin je sais pas comment font les autres, mais j'ai l'impression qu'on peut pas y échapper quoi, forcément.

Eliane : Comment font les autres souvent il y a *un* metteur en scène ou *un* chorégraphe, *un* chef de projet qui se détermine en tant que tel et qui est reconnu par tout le monde en tant que tel. Le problème c'est quand on est **plusieurs créateurs au même niveau** en fait. Et c'est sur l'arbitrage, tout ça, c'est pour ça que la personne, le dramaturge ou la personne qui finit par prendre des décisions et qui les impose parce qu'il a la légitimité c'est super important quand il s'agit d'une création collective par exemple, je pense.

FORMATION

- Incorporer la matière, la remanier.

Marie : Justement, cette histoire de relation entre les gens, de création d'une équipe, autant que ce soit l'Amicale de production où il y a Halory-Julien-Antoine qui collaborent pour *Germinal*, que la formation de l'équipe Antoine-Ondine-le créateur son-lumière, du coup peut-être entrer un peu plus là-dedans et parler de la **FORMATION** d'une équipe. Je trouve que c'est un mot important, des relations de travail ou amicales entre les gens, mais aussi la formation de chaque élément là-dedans, c'est à dire qui amène quoi. Par exemple... parce que moi je me demande ce que toi tu amènes de ton apprentissage de plasticien, ce qu'Ondine a amené de la danse peut-être ou Arnaud de la musique, qu'est-ce que chacun par sa formation, parce que vous avez convoqué Ondine et Arnaud et des gens qui ont été réunis pour ce projet, qu'est-ce que chacun a amené et comment c'est conjugué et mis en relation chaque élément et le **savoir-faire** de chacun ?

Antoine : Alors en fait Arnaud et Ondine ont eu vraiment une place plutôt d'**interprètes**, en fait. On leur a pas vraiment laissé une place pour intervenir dans le travail d'écriture et de « création » comme on dit. Ça c'était assez clair dès le début de toute façon, on avait envie de faire comme ça et puis c'était déjà suffisamment compliqué dans notre relation à deux pour pouvoir ouvrir les manettes de l'écriture à d'autres. Je pense que ça aurait été **compliqué humainement**.

Marie : Parce que du coup Eliane a dit qu'ils sont intervenus plutôt vers la fin, et qu'à ce moment là par rapport à la montagne de trucs que vous aviez ramassés, il y avait un texte écrit, c'est ça ?

Antoine : On a eu des premières versions des premiers sketches écrits en mai, on a commencé à avoir des bouts de textes effectivement. Ils sont venus deux semaines je pense à Lyon, et en réalité d'ailleurs c'était stressant parce qu'on n'avait pas assez travaillé. C'est à dire que grosso-modo on travaillait avec eux une demi-journée, et après pendant deux jours on s'enfermait Halory et moi et on discutait. Du coup on essayait de leur donner des trucs à faire. C'était plutôt cool en mai sauf vers la fin où là ça c'est accéléré parce qu'on avait une étape de travail. Du coup comment on a travaillé avec eux... c'était vraiment **des allers-retours**, qui se sont accélérés vers la fin entre nous qui modifions, amendions, complétons

les textes et ensuite on faisait des tests à quatre sur le plateau, et ensuite re-modifications, amendements et compagnie.

Eliane : Et les postures corporelles elles viennent quand même d'eux, enfin de leurs personnalités ?

Antoine : Oui, alors évidemment chacun amène sa qualité de jeu. Et puis voilà, dans *Germinal* on joue un peu nous quoi, c'est à dire qu'on est un peu dans le « non-jeu » entre guillemets, dans le sens où on joue nous comme on aurait réagi dans les mêmes situations. Et du coup l'idée c'était qu'ils puissent eux apporter leurs corps, leur façon d'être. Alors là du coup je saurais pas départager ce qui vient de leur formation, universitaire, scolaire, de leur être propre. Je pense qu'il y a un peu des deux, bon c'est la même chose. Et c'était autant à nous de trouver la manière d'incorporer le texte que l'inverse, c'est à dire qu'on retaille le texte, qu'on le modifie, pour que ça marche dans notre bouche. Parce qu'il y a eu plein de moments où manifestement ça ne marchait pas dans la bouche d'Ondine, d'Arnaud, Halory ou moi donc il a fallu modifier le texte pour que ce soit des choses qu'on puisse dire avec notre corps. Et en ça c'est pas vraiment du théâtre, parce qu'on n'a pas un texte qui est fixe parce qu'on sait ce qu'on veut dire, et qu'on a du faire un travail de comédien pour incorporer le texte, c'est vraiment les deux à la fois, c'est à dire qu'il y a eu aussi beaucoup d'adaptations du texte en fonction des gens.

Là par exemple c'est intéressant parce qu'on va bientôt commencer un travail de reprise de rôles, c'est à dire que pour *Germinal* on va faire des distributions alternées. On l'a déjà fait pour Ondine, qui s'est fait remplacer déjà, et Halory et moi on va se faire remplacer sur certaines dates. Et du coup moi j'ai l'impression qu'il va falloir presque modifier aussi les intentions, le texte, ça va faire des Germinaux ou des Germinals différents, on va assister à la création d'un nouvel univers qui sera différent selon les gens qui vont endosser les rôles. Evidemment c'est Sébastien Vial qui va reprendre le rôle d'Halory, bon ben ça va pas être la même chose.

Eliane : Et toi c'est qui déjà ?

Antoine : C'est Denis Robert. Et ben ça va pas être la même chose c'est sûr. Sébastien il aura pas l'espèce de truc d'Halory comme ça (*en parlant il imite sa grande taille, sa carrure*), du coup il faudra probablement adapter le texte, pour que ce soit cohérent.

On intériorise mieux le texte s'il a été écrit pour nous, parce qu'il y a eu plein de moments aussi de « Ça c'est impossible je peux pas le dire, je le sens pas, je me sens con, j'y arrive pas, c'est pas naturel ». Bon ben on l'enlève ou alors on le modifie pour que ça coule de source.

Aurore : Au niveau des mots mêmes.

Antoine : Ah oui oui, enfin à tous les niveaux. Au niveau de qu'est-ce que ça veut dire, dans quelle situation ça nous place, parfois il fallait changer la situation, parfois c'était juste des questions de formulation. C'est pour ça aussi qu'on est arrivés aussi à un niveau de langage qui était très... qui est très rugueux, enfin voilà vraiment on parle « comme cho », enfin on parle pas comme ça, mais le niveau de langue dans *Germinale* est très étendu. On fait : « Ben non, ben pourquoi tu fais ça ? », on dit pas : « Pourquoi procédez-vous ainsi ? ».

Aurore : Ça va changer complètement avec des interprètes différents en fait.

Antoine : Absolument. Je pense que oui. Mais en l'occurrence c'est une expérience que je trouve compatible et même cohérente avec le projet dramaturgique. C'est à dire que *Germinale* c'est un peu une sorte d'expérience où on est dans un bocal et on crée un univers, du coup là on introduit d'autres bactéries, du coup ça va changer le truc, mais l'expérience sera toujours, je l'espère en tout cas, aussi intéressante.

- Le genre et compagnie.

Eliane : Est-ce qu'il y a des choses qui vous ont échappé d'ailleurs en fait ? Par exemple dans la relation Ondine-Arnaud il y avait dans ma petite histoire à moi, dans ma tête, une histoire d'amour, enfin de séduction naïve, enfantine, même inconsciente, qui était juste posée comme ça et qui n'aboutissait à rien du tout. C'était très chouette en fait, parce que c'est pas du tout votre style, j'aimais bien.

Antoine : Ah oui ben c'est marrant parce que ça c'est un truc qui est lié à un moment précis de la pièce, c'est quand on est encore dans les surtitres et Ondine s'approche d'Arnaud comme ça pour lui dire : « Tu vois, on peut dialoguer » et genre on se dit « Euh oui, qu'est-ce qu'elle fait ? ». Et moi j'aimais pas du tout ce truc là, et je continue à pas l'aimer en fait. Moi personnellement je trouvais qu'il fallait pas aborder justement la question de la séduction et compagnie, parce qu'on a beaucoup parlé aussi de la question du genre, de comment on aborde la question du genre, et...

Eliane : C'est la première fois qu'il y a une fille quand même.

Antoine : Voilà. C'était amusant aussi de se dire on va réinventer notre rapport au genre, et je trouvais que c'était l'occasion rêvée de faire un petit couplet féministe, en se disant qu'on renverse complètement le rapport. On se dit : ceux qui ont des zizis en fait ils vont rester à la maison pour élever les mômes.

Eliane : C'est quand même Ondine qui se coltine la pioche et tout ça.

Antoine : Oui, mais alors du coup ce que je voulais dire c'est qu'on a beaucoup réfléchi à ça, et on s'est aperçu finalement que la façon la plus « saine » entre guillemets, ou en tout cas celle qui nous convenait le mieux esthétiquement, c'était justement de ne pas l'aborder. C'est à dire de dé-génrifier le tout. Qu'on aplanisse tout comportement genré, et du coup presque Ondine elle fait la pioche pas parce que c'est la femme, juste parce que c'est elle qui trouve la pioche. Evidemment du coup par contraste peut être que c'est surprenant que ce soit la femme qui fasse le travail physique, alors que nous on est en train de... Mais en même temps justement, dans un mouvement où c'est pas de la revendication, c'est juste voilà, on dégenrifie le tout. Et moi je trouvais juste à ce titre, de ne pas aborder la question de la séduction parce que du coup on re-génrifie un petit peu.

Eliane : C'est moi qui ai lu ça, mais après c'est...

Antoine : Non non non mais il n'y a pas que toi qui le lit.

Eliane : Et c'est pas du tout justement comme si c'était pas fait exprès, comme si c'était malgré le scénario.

Antoine : Après bon, on a négocié sur est-ce qu'on le garde ou pas, Halory lui il l'a justifié en disant « Non non c'est pas un truc de séduction, c'est juste qu'Ondine a pas conscience des contraintes de communication et des distances corporelles de communication et donc c'est pour ça que... » mais c'est pas innocent et forcément ça évoque plein de trucs. Et du coup ça sexualise un petit peu leur relation et je suis vraiment encore inconfortable avec ça. Et du coup je suis impatient qu'Halory se fasse remplacer sur les dates hinhin... non je déconne.

Eliane : C'est Julien, Arnaud, Beatriz, toi, dans votre double distribution, c'est ça ?

Antoine : Beatriz³¹⁸ à la place d'Ondine, Arnaud il reste toujours là, et Sébastien à la place d'Halory, et moi, c'est une configuration. Normalement on essaiera, dans un premier temps, de faire en sorte qu'il y ait toujours au moins ou Halory ou moi.

Et bon donc ça c'est un exemple de négociation voilà, c'est un travail collectif et forcément tout n'est pas toujours comme on voudrait. Et voilà, notamment moi je suis vraiment toujours pas à l'aise avec ce passage là. Mais je suis obligé d'assumer, enfin d'assumer... de dire oui puisque... bon voilà, bref.

- Formation arts plastiques

(suite) Et donc oui la formation, je pense que la formation elle est vraiment amalgamée, ce que j'ai moi collecté comme outils, comme regards, comme façon de regarder les choses, comme grille d'analyse et de lecture pendant ma formation c'est des choses qui sont intimement liées à ma sensibilité propre. J'ai autant été formé par mes relations amicales ou familiales, on est évidemment impacté par tout ce qui constitue la vie. Et puis aussi la formation elle nous forme mais nous la formons aussi, c'est à dire qu'on choisit en général sa formation, on choisit en particulier dans les beaux-arts on a vachement de marge de manoeuvre à propos du choix de ce qui nous intéresse, de ce qu'on veut approfondir.

Ma formation elle me ressemble vraiment, le chemin que j'ai choisi dans ma formation il ressemble vraiment à ce qui m'intéressait en particulier. Tout ça pour dire que j'ai certainement apporté des choses qui viennent de ma formation de plasticien, qui sont une façon de regarder les objets, en essayant de me libérer un petit peu des contraintes. J'aime toujours bien essayer de dissoudre un petit peu les codes, tout ce qui est codes préétablis sur une forme, et au niveau du spectacle c'est quand même très codifié.

Ça me plaît à chaque fois de se poser la question « qu'est-ce qu'on fait ? ». Et dans *Germinal* c'était du pain béni, puisqu'il fallait tout réinventer, on était en droit de tout questionner. Par exemple sur la lumière on s'est vraiment dit « est-ce qu'on utilise le système ? », parce qu'au début on est allés hyper loin. On s'est dit : « Ben oui on n'a pas le droit d'utiliser la lumière, il faut qu'on ait créé l'électricité. Bon ben on va mettre une éolienne, oui mais bon, qu'est ce qui la fera tourner, ben un ventilateur, moui mais du coup... ». C'était marrant on s'était dit : pour avoir de la lumière, on aurait eu que les services, on aurait pas trouvé la lumière avant, et pour avoir de la lumière il aurait fallu qu'on fasse le trou qu'on a fait dans le plancher mais à l'inverse, c'est à dire qu'on aurait fait semblant entre guillemets de faire un trou dans le plafond et on aurait eu...

Eliane : A quoi on a échappé !

Antoine : Ça aurait été *fake*, ça aurait été une sorte de grappes de projecteurs qui auraient projeté une fausse lumière du jour. Mais après que l'un d'entre nous soit monté tu vois par les pendrillons, et qu'on ait vu des gravats tomber sur la scène et puis progressivement la lumière, voilà !

C'était marrant ! Mais pfff c'était galère quand même.

Eliane : Vous l'avez pas essayé si quand même ?

Antoine : Non. Mais c'était super comme idée, et comme concept-lumière c'est à dire : pas de lumière sauf la lumière du jour, sauf qu'en fait c'était débile parce qu'aussi on joue la nuit donc c'était pas... Et puis au final on était hyper contents de cette idée : on a besoin de lumière et bien ça tombe bien on a découvert les contrôleurs lumières. Enfin bon voilà.

Eliane : Est-ce que t'as le souvenir d'un prof particulier ? Parce que dans les écoles d'art plastique, danse, et tout ça, c'est pas pareil partout, est-ce que t'as le souvenir d'un prof particulier ou d'un artiste particulier que vous avez rencontré au cours de la formation qui vous ai apporté quelque chose de différent, ou pas ?

Antoine : Oh ben oui plein. Enfin plein... il y a plein de moments qui ressortent un petit peu. Un moment fondamental ça a été... parce que moi j'ai fait un DEUG de maths, j'étais dans les mathématiques et je connaissais pas du tout l'art. J'ai rencontré des gens qui faisaient de l'art et ça m'a fasciné, je me suis dit « waow, mais ça à l'air génial, ça à l'air vachement mieux de faire ça que ce que moi je fais ! ». Donc j'ai dit, « voilà papa, maman je vais arrêter les mathématiques et je vais faire un DEUG arts du spectacle ». Ils m'ont dit « mais t'es sûr ? », « ouais, ouais, enfin je sais pas encore ce que je vais faire, mais on verra », « Bon écoute... d'accord ». J'ai réussi à les convaincre, miraculeusement. Non, ils étaient quand même vraiment sympas.

Et alors du coup j'ai fait ma première année de DEUG en art du spectacle, parce qu'à l'époque vraiment j'ignorais tout de ce qu'était l'art plastique. En l'occurrence c'était à Valenciennes, ils avaient deux formations universitaires qui étaient donc art du spectacle et arts plastiques. Et le fait est que la première année ces deux là étaient un tronc commun, on le faisait ensemble. Du coup j'avais en fait vraiment 8h d'arts plastiques pratique par semaine et 4h théorique, c'était pas mal quoi.

Du coup j'ai découvert l'art plastique à ce moment là, et ça m'a beaucoup plu sur le plan théorique parce qu'on avait un chouette cours d'histoire de l'art contemporain du XX^e siècle et l'histoire de l'art plastique du XX^e siècle est vraiment passionnante. Et je dirais pas trop...

enfin si c'était quand même intéressant l'histoire de l'art baroque, on a commencé avant la renaissance italienne... l'art byzantin, et bon c'était intéressant mais ça m'excitait moins quand même que l'art contemporain. Et surtout il y avait un cours pratique de l'art plastique où il y avait quatre heures où c'était du dessin, modèle vivant et puis du modelage, c'était un peu chiant, mais il y avait quatre heures où c'était de l'art plastique de maintenant quoi, avec un jeune prof qui s'appelait Eddie Panier je me souviens.

Eliane : Ah ben tu vois, Eddie Panier. *(elle note le nom sur la feuille centrale **Formation** qui contient maintenant un grand nombre de mots)* .

- De l'importance d'être encouragé dans son premier projet

Antoine : Oui, non mais lui il m'a marqué. Et on avait des sujets du genre « Intérieur / Extérieur » et tu fais ce que tu veux, et moi ça m'angoissait beaucoup. Je me disais « oh non » *(il se prend la tête entre les mains)*. Et à l'époque j'étais hyper excité par ce que je voyais, par ce que j'entendais, par ce que je faisais et les gens que je rencontrais, je me suis fait des amis qui sont encore des amis proches de maintenant, et donc c'était super excitant et à la fois super angoissant parce que je me sentais pas à ma place, je me demandais ce que j'allais faire avec tout ça, et notamment le cours d'art plastique pratique ça m'angoissait à mort ! Et je me souviens plus, c'était quoi... ? Ah oui ! Le sujet c'était « 1m2 ». Je crois. Et donc j'ai fait un truc c'était nul. C'était mon premier... quand je regarde en arrière je me dis, c'est touchant mais c'était vraiment un truc pourri et mal fagoté. D'ailleurs je vous le décrirai même pas.

Eliane : C'était une performance ?

Antoine : C'était une sculpture, enfin une installation. Et en fait je me sentais pas bien, j'étais vraiment pas sûr de moi, j'étais vraiment pas sûr que c'était ce que j'avais envie de faire dans la vie. Et le fait est que Eddie Panier il a hyper bien aimé ce que j'ai fait, et il a fait ce que font les profs d'art plastique c'est à dire « bla blablalbla blibli blablalbla » mais tout en disant que c'était super intéressant. Et pour moi ça a été vraiment quitte ou double, parce que s'il avait dit... Parce que des fois je veux dire il disait : « C'est tout pourri ce que t'as fais, regarde ça tiens pas debout, bon voilà, tu voulais faire une fusée ben non regarde ton truc y'a rien ! ». Et je pense que s'il avait dit ça j'aurais repris mes études de maths.

Non mais c'est marrant de voir les moments charnières. Et il a dit « c'est super, c'est intéressant » et je me suis dis « Ouais, c'est intéressant ! ». Mais c'était tout pourri.

C'était donc « 1m2 », c'était vraiment la benoîterie à l'état pur, la naïveté artistique. J'avais fait une sorte d'étagère en bois qui faisait 1 mètre sur 1 mètre, mais hyper mal foutue, avec des bouts de tasseaux et de contreplaqués. Et c'était les trois états de l'eau, donc il y avait une étagère qui était avec de la glace pilée...

Eliane : T'avais trouvé ça dans ton frigidaire ?

Antoine : Je sais plus, j'avais été à Match je pense, au rayon poissonnerie. Une planche avec de l'eau liquide et puis une planche avec rien, c'était genre la vapeur d'eau. Super, quoi !

(silence)

(rire général)

Et Eddie Panier je sais pas pourquoi, mais il a trouvé ça intéressant. J'ai vachement retenu ça, et je me suis dit que si un jour je suis prof des beaux-arts, il faut vraiment que je sois hyper gentil avec les gens qui font leurs premiers projets, il faut que je leur dise que c'est intéressant, même si c'est une étagère avec de la glace pilée qui vient du rayon poissonnerie.

Et le fait est que ça m'a vraiment ouvert un truc, et après j'ai fait des trucs, qui je pense était plus intéressants. Il y avait ça et puis d'autres moments comme ça.

Eliane : Donc c'est là que tu as décidé de faire plutôt art plastique ?

Antoine : Oui voilà, et ma deuxième année j'ai décidé non pas de la faire en art du spectacle, je me suis dit qu'en fait art plastique c'est vachement mieux, c'est comme art du spectacle sauf que tout est permis ! Alors que art du spectacle c'est beaucoup plus codifié, en art plastique les artistes du XX^e siècle ils ont tout pété à la pioche, la folie quoi ! Ils y sont allés à coeur joie, c'est génial. Et du coup après j'ai fait les beaux-arts.

Eliane : Et les beaux-arts c'était à Lille ?

Antoine : J'ai commencé à Grenoble. Parce que je voulais partir, je voulais aller loin. Je voulais... rompre. Quitter le bercail. Et après j'ai fini à Lille parce que je voulais retrouver mes copains. C'était à Tourcoing.

- Fabriquer du spectacle vivant avec de l'art plastique

Maxime : Vous avez parlé de l'importance de la famille, j'ai une question plus précise, je voulais vous demander en général l'influence de votre famille dans le fait... comment ça vous a plu le théâtre, comme c'est arrivé comme ça ?

Eliane : Il a jamais fait de théâtre.

Antoine : Non voilà, alors c'est intéressant parce qu'à savoir je n'ai pas l'impression de faire du théâtre même encore maintenant. *Germinal* est encore étiquetée théâtre, ce qui est assez légitime, ça a tous les attributs du théâtre : un texte, des personnages, une structure narrative cohérente et un quatrième mur. Néanmoins pour moi c'est un peu fortuit, ça s'est trouvé avoir tous les attributs du théâtre mais ça n'en est pas moins un projet comme d'habitude qu'on a laissé évoluer selon ce qui était nécessaire à sa cohérence, à sa tenue.

Pour moi de toute façon « art plastique » c'est le truc qui englobe tout le reste, c'est à dire que tous les machins, si c'est « art » alors...

Eliane : Pour moi « la danse » ça englobe tout, plus que les arts plastiques... non mais ça c'est moi.

Antoine : Oui... alors on pourrait en débattre plus, mais pour moi la définition d'art plastique c'est : agencer des matériaux avec une attention esthétique. Grosso modo c'est un peu ça. Et du coup « matériaux » tu peux remplacer ça par n'importe quoi, que ce soit un texte par exemple, la littérature c'est de l'art plastique parce que tu agences un matériau texte avec une attention esthétique, donc c'est de l'art plastique. Donc moi j'ai l'impression de conserver une grille de lecture et de travail vraiment « art plastique », même si effectivement je suis vachement intéressé et sensible aux codes du spectacle, à la situation spectaculaire, c'est à dire montrer des trucs à des gens qui sont là pendant une heure ou une heure et demie.

Eliane : Le spectacle vivant.

Antoine : Le spectacle vivant, donc en art plastique on appelle plutôt ça de la performance, mais bon voilà. Ce sont des matériaux qui m'intéressent en particulier mais pas forcément...

Eliane : Et tu as déjà fait des oeuvres plastiques ? Qu'est-ce que tu as eu fait ?

Antoine : *France Distractio* par exemple c'est plutôt, c'est vraiment une installation. *Les Thermes* par exemple c'est vraiment une installation, et puis... *Rien ne se perd*³¹⁹ c'était un projet d'installation. Ma pratique de plasticien était quand même très orientée vers la vidéo, et déjà aussi vers la performance, mais oui j'aime bien aussi le régime installation. Dans &&&&& &&& && par exemple c'était quand même vraiment au sein d'une performance mais avec une installation plastique.

Eliane : Finalement quand tu étais aux beaux-arts et quand tu es sorti des beaux-arts ça a toujours pris une forme «spectacle» entre guillemets ou... ? Enfin ou « performance » ?

Antoine : Oui, mon diplôme de troisième année c'était une performance. Et puis après...

Eliane : Qu'est-ce que c'était comme performance ?

Antoine : Ben c'était... A l'époque je faisais vraiment plutôt des micro-performances, des micro-pièces performatives de une, deux, trois minutes.

Eliane : *Les Siestes* et tout ça ?

Antoine : En l'occurrence *les Siestes* c'est plutôt une vidéo. En tout cas j'avais montré *les Siestes* effectivement, mais...

Eliane : Vous voyez ce que c'est ?

Paul, Claire, Maxime et Marie : Non.

Antoine : Ça c'est une vieille vidéo d'étudiant, où dans l'espace public et urbain je prend des postures...

Eliane : ... acrobatiques, hyper inconfortables, mais il a l'air de dormir comme un bienheureux.

C'est à dire qu'il a la tête dans le caniveau, les jambes en l'air un truc comme ça, et puis en fait il a l'air de dormir alors que c'est absolument pas possible de dormir dans ces conditions là.

³¹⁹ *Rien ne se perd rien ne se perd rien ne se perd*, une installation vidéo d'Antoine Defoort présentée pendant Vivat la danse ! en 2012.

Antoine : C'est ça. Ça c'était une vidéo que j'avais fait quand j'étais aux beaux-arts. Et puis ma première performance publique, c'était une reprise de *Strangers in the night*, va savoir pourquoi j'ai fait ça. Et je faisais comme ça (*il chante Strangers in the night, en faisant vibrer ses deux lèvres de haut en bas avec son index*) avec une bande pré-enregistrée en multi-voix.

Eliane : Il y avait aussi la musique, l'influence de la musique.

Antoine : Ah oui il y avait « *Prends ta console* ».

Paul : C'est quoi « prends ta console » ?

Antoine : Ben je sais pas c'était une sorte de... c'était bizarre ! Mais pourquoi... ? En fait je disais juste « Prends ta console. Ben prends ta console, ben prends ta console franchement ! Ben pourquoi tu prends pas ta console ? Prends ta console ! » et ça durait hyper longtemps, et je m'énervais : « Prends ta console !! Mais franchement mais pourquoi tu prends pas ta console ??! » et en fait je lançais une bande où c'était moi qui le disait, et ça se transformait en une espèce de batucada chelou (*il chante « Prends ta console »*). C'était bizarre.

Et tout ça je l'avais agencé sous une forme, une compilation chelou de performances, d'autant plus chelou qu'à l'époque tu voyais des espèces de trucs expérimentaux, c'était ambiance Beaux-Arts tu vois, on fait des trucs bizarres.

- La musique, les maths et les lettres

Antoine : J'ai une formation musicale, ça c'était un petit peu ma première entrée dans « l'art », c'était la musique. J'ai fait le conservatoire. Mais après bon... je trouve qu'il y a assez peu de rapport entre une vraie pratique artistique et la musique telle qu'on l'enseigne au conservatoire. On est vraiment plus dans un registre technique, d'interprétation technique je trouve, plutôt que dans une vraie attention et un vrai travail musical, ce qui je trouve est très dommage. Il manque vraiment une composante ludique et de découverte.

Et puis j'ai fait quand même des ateliers théâtre quand j'étais jeune... mais je dois dire que je ne pense pas que ça m'ait influencé beaucoup dans ma pratique artistique après, et vraiment quand j'ai découvert l'art plastique, à ce moment là ça a été la découverte vraiment d'un monde que je ne connaissais absolument pas et dans lequel je me suis jeté vraiment à corps perdu.

Mais qui n'avait vraiment rien à voir avec les pratiques semi-artistiques que j'avais connu avant, que ce soit la musique ou les ateliers théâtre, ou encore une fois on est plutôt dans un registre très très balisé, et pas trop dans l'investigation ludique d'un questionnement esthétique.

Après, je ne sais pas ce qui est possible quand on est enfants d'appréhender, parce que c'est des objets complexes. C'est comme la philosophie par exemple, quand j'ai découvert la philosophie comme tout le monde en terminale, ben ça a vraiment fait un peu « zzzz » comme ça (*quelque chose qui lui passe sous le nez*). Je pense que j'ai pas compris, c'est aussi le contexte dans lequel on découvre évidemment, le lycée, putain, c'est nul quoi !

Eliane : Et puis t'étais matheux aussi...

Antoine : Ben en fait je me demande maintenant. C'est marrant parce que je me rends compte à quel point il y a une dimension littéraire dans mon métier, j'aurais dû faire des études de lettres tu vois.

Eliane : Mais les mathématiques ça peut être quelque chose d'extrêmement littéraire non ? Enfin pas « littéraire » mais... intellectuellement passionnant.

Antoine : Oui absolument, mais ça c'est genre quand tu arrives en fin de cursus universitaire, en Master ou quand tu fais des thèses, vraiment de la recherche. Là effectivement il y a une composante créative qui est très importante. Mais comme dans toutes les sciences, comme dans toutes les disciplines, une fois que tu as dépassé un petit peu les humanités et que tu arrives là où ça devient un champ d'investigation et de réflexion, là évidemment c'est un travail de création aussi oui.

- Formation des membres de l'équipe : de P.A.R.T.S au Kirghizistan

Eliane : Et Ondine tu sais sa formation à elle ?

Antoine : Oui elle a fait P.A.R.T.S et EX.E.R.CE aussi à Montpellier. Je crois qu'elle est pas allée au bout de P.A.R.T.S. Je sais plus... je ne sais pas ce qu'elle en dit de P.A.R.T.S, j'ai l'impression que ça l'a quand même un peu...

Moi il y a de nombreuses choses que j'ai appris aux Beaux-Arts qui étaient plutôt dans la réaction au conflit, c'est vachement formateur aussi de pas être d'accord avec ce qu'on essaie d'enseigner. Moi je me suis vachement formé comme ça.

Eliane : Je pense qu'il y a des super profs à P.A.R.T.S, notamment en musique, qui sont vraiment excellents, après il y a quand même un formatage des corps, une esthétique, il y a des corps et des danseurs c'est évident qu'ils sortent de P.A.R.T.S.

Antoine : Ouais, ça c'est clair.

Eliane : Et quand tu vois Ondine tu te dis pas qu'elle sort de P.A.R.T.S.

Antoine : Oui c'est vrai, c'est vrai qu'elle a vraiment une singularité. Et c'est vrai que P.A.R.T.S il y a le label, paf ! Après il y a des gens qui sortent du lot quand même.. comme Daniel Linehan.

Eliane : Non mais c'est une excellente formation, mais je pense qu'il faut faire autre chose après.

Et Arnaud lui, rappelle-moi ? C'est un musicien.

Antoine : Arnaud... je sais même plus ce qu'il a fait comme étude. Ca m'étonnerait pas qu'il ait fait un truc genre sociologie, ce genre de trucs que font les gens. Je trouve ça super, moi j'ai fait maths parce que je savais pas quoi faire d'autre, et sociologie c'est très bien. Mais Arnaud lui il a fait un peu d'études, puis après il est passionné par la musique et le cinéma, et il en fait beaucoup. C'est à dire qu'il fait beaucoup de musique et il fait du cinéma, avec du Super 8, à petite échelle. Et puis pendant longtemps avec Julien notamment, ils avaient une association à Lille qui s'appelait Séance tenante, où ils faisaient des projections, des cycles de cinéma expérimental et compagnie, et ça c'était chouette mais c'est terminé maintenant. Et Arnaud c'est quelqu'un qui a pas d'ambition particulière, qui vit un petit peu comme ça au gré des projets, qui est très bonhomme tu sais, il est hyper agréable à vivre. C'est vraiment un joyeux compagnon, il est super marrant, il est chouette.

Je suis bien content parce que c'est un ami très cher, j'ai habité avec lui, et en fait depuis quelques années on se voyait quasiment plus et donc je suis hyper content qu'il soit dans *Germinal* parce que du coup maintenant on se voit tout le temps et c'est vraiment cool.

Eliane : Et Halory donc lui c'est plutôt des études de lettres, lettres modernes et après...

Antoine : Oui, il a fait des études de lettres, il a fait hypokhâgne, khâgne je crois.

Eliane Et il a fait une formation pour enseigner le français à l'étranger, je ne sais plus comment ça s'appelle.

Antoine : En fait oui, il a été neuf mois en Ouzbékistan pour donner des cours de français. Non au Kirghizistan, attention ! Oui c'était pas évident, ils avaient presque le même âge, et devant oui plein de jolies jeunes kirghizes.

Eliane : Il parlait quoi, français ?

Antoine : Français oui et un peu russe. J'aurais bien voulu voir ça. Et après on a commencé à faire des trucs ensemble. Moi je l'ai connu à son retour du Kirghizistan.

Eliane : Il a fait les Beaux-Arts ou pas du tout ?

Antoine : Non pas du tout, il a jamais fait d'études artistiques à proprement parler, mais il avait une sensibilité.



- Géographie du projet

Marie : Justement, Kirghizistan...Territoires. Je voulais te demander pour en revenir à *Germinal* quelle était la géographie du projet, entre les temps et lieux de résidences, de présentation au Vivat ou à Lyon, et je ne sais pas, peut-être que ça a commencé dans un appartement avec un échange d'idées, entre le bureau de production de l'Amicale de production... Où s'est réalisé le projet ?

Antoine : Du coup oui tous les lieux de résidences, il y a eu Valenciennes, Armentières, Courtrai, Lyon...

Eliane : Bruxelles il y a pas eu ?

Antoine : Non. Il n'y avait pas de co-producteur à Bruxelles. Finalement. Bordeaux... bon Bordeaux on a fait *Walkman* et *La mort* là-bas mais après ça c'est... Après on peut rajouter Lille parce qu'effectivement on a beaucoup travaillé notamment les aspects de production dans les bureaux. Et... attends pourquoi j'ai l'impression qu'on a travaillé à Marseille ? Qu'est-ce que c'est que cette histoire ? Ah, parce que j'habitais à Marseille à l'époque.

Eliane : Vous avez eu une résidence là bas ?

Antoine : Hum... non mais ça compte même pas, c'était vraiment deux jours de réunion de travail parce que j'y habitais.

Marie : Et Halory, il habitait à Lille ?

Antoine : Halory habite à Lille. Et la géographie du projet c'est aussi si on *zoome* dans les villes, les lieux dans lesquels on travaille. Et en fait la majorité du travail ne se fait pas sur un plateau de théâtre mais se fait vraiment dans **des espaces hyper bizarres**. C'est à dire que la majeure partie du travail consiste à **discuter** du projet en fait, à parler, après se faire des petits sketches, ça concerne juste Halory et moi, c'est je pense... je sais pas quel pourcentage, mais **au moins 60% du temps global destiné à travailler sur ce projet c'est juste blablabla**.

Ici par exemple à l'EPSM ce qu'on fait beaucoup c'est qu'on va **marcher**, on fait le tour de l'EPSM, on fait cinquante fois le tour à la fin de la journée. Ou alors on s'affale dans les canapés. A Lyon par exemple on a beaucoup travaillé dans le foyer où il y a la télé et des canapés, aux Subsistances. En fait on travaille souvent dans des endroits qui sont pas du tout pensés, prévus ou destinés à accueillir des moments de travail. Par exemple ici c'est souvent aussi dans le salon fumeur, dans les canapés « blablabla ». Voilà et du coup je trouve ça marrant d'évoquer ça, parce que souvent les gens pensent des beaux espaces de travail mais en fait nous ce qui nous faut surtout c'est un bon canapé quoi.

Ah et Gand aussi, j'avais oublié Gand.

Marie : A quel endroit à Gand ?

Antoine : Au Vooruit. ça veut dire « en avant ». Avec un bâtiment incroyable ! Un espèce de centre culturel socialiste bâti au début du XX^e siècle, un très beau bâtiment en briques. Il y a 357 pièces dans ce bâtiment. 357 pièces différentes, c'est énorme, c'est la folie. Il y a cet espèce de grand théâtre à l'italienne super beau.

- Le rapport à la danse

Marie : Et du coup comment c'est arrivé que *Germinal* prenne forme et corps sur les plateaux de danse ?

Antoine : Tu veux dire comment ça s'est fait ? Pourquoi ?

Marie : Oui, pourquoi ?

Antoine : Et bien dès le début de notre pratique on s'est trouvé accueilli, notamment au Vivat, dans des structures plutôt inscrites dans un circuit danse, et à vrai dire on l'a jamais voulu et provoqué, ça c'est toujours fait comme ça. Aussi parce que visiblement ça a suscité l'intérêt des professionnels du secteur, et nous on a fait que dire « oui d'accord, on veut bien venir ». Mais sans jamais concéder quoi que ce soit... à une composante chorégraphique dans notre spectacle. On a toujours fait ce qu'on a eu envie de faire, on nous a jamais demandé « non mais vraiment, faites de la danse », parce que vraiment s'il y a un domaine dans lequel je n'estime pas posséder de compétences c'est le domaine chorégraphique. Après on peut débattre sur la nature « chorégraphique » d'un objet mais bon... J'ai pas de réflexion ou d'appétence esthétique particulière pour les questions chorégraphiques. Et en l'occurrence je suis un peu mauvais... j'ai un rapport assez contrasté à la danse en tant que spectateur.

Eliane : Tu peux aimer des choses qui ne sont pas du tout conceptuelles qui sont plutôt très dansées, généreuses, joyeuses...

Antoine : En fait en général j'ai quand même beaucoup de mal avec de la danse « pure » vraiment formelle. S'il y a pas un minimum de truc à me mettre sous la dent un peu conceptuel ou des jeux de sens, s'il y a pas de matériaux qui soient externes à un discours purement chorégraphique formel, en général je n'arrive pas à entrer dedans. Mais à de notables exceptions. Par exemple Meg Stuart, *Violet*, c'est vraiment ultra-formel, c'est brut, et ben j'ai trippé comme un grand malade. Bon après peut-être aussi parce que la partition musicale m'a vachement aidé à rentrer dans la danse. Mais en général j'ai quand même une sensibilité qui est beaucoup plus engourdie en terme de danse, je le sens, j'ai une sensibilité musicale qui est beaucoup plus éveillée.

C'est à dire que je suis capable de partir émotionnellement vachement sur des trucs formels ou même parfois complexes ou un peu compliqué au niveau musical, alors qu'en danse... ça me laisse un peu froid, ça marche pas. Je pense que c'est probablement lié à mon éducation, je

sais pas. Et j'ai aussi des espèces de suspicions bizarres, c'est à dire que je sens souvent beaucoup plus des espèces d'artificialité dans ce que je vois en tant que spectateur. Souvent j'ai l'impression de détecter **des postures**, ou des petites hypocrisies dans les discours en danse. C'est marrant, je sais pas pourquoi.

Mais c'est pas de ma faute hein...

Eliane : En théâtre aussi j'imagine.

Antoine : Ah oui, ben au théâtre c'est bien pire !

Le truc c'est que je vais très rarement voir du théâtre, mais très très rarement. Je vais beaucoup plus souvent voir de la danse que du théâtre. Le théâtre en fait j'ai pas envie d'y aller. Mais encore une fois... le théâtre c'est super quand c'est bien....ça c'est vrai pour beaucoup de choses. Le théâtre en l'occurrence.

Eliane : Ça suffit pas ça de dire le théâtre c'est bien quand c'est bien. Qu'est-ce que t'as vu comme pièce de théâtre par exemple qui t'as vraiment bien plu ?

Antoine : L'avantage du doute. Ah j'ai adoré ! J'ai vu *Tout ce qui nous reste de la Révolution c'est Simon* et *La légende Bornéo*. L'avantage du doute c'est un collectif parisien. Et en fait pour le coup c'est vraiment du théâtre, ils jouent vraiment la comédie, ça a cette odeur de comédie que moi j'aime pas, c'est à dire tu vois dans un jeu théâtral, et en même temps ils le font tellement bien ! Et en plus c'est bien écrit, c'est bien foutu, c'est inventif dans la forme, ça a toutes les composantes d'un bon spectacle. Du coup là je me dis vraiment le théâtre c'est bien quoi.

- La place du spectateur

Maxime : Et je voulais vous demander est-ce que votre vécu est important dans votre conception de la création artistique ? Alors je sais que forcément on a tendance à dire oui, mais est-ce qu'on peut pas expliciter un peu plus ? Qu'est-ce que vous diriez là par rapport de votre vécu et à la création en général, dans ce que vous faites ?

Antoine : Alors attends, je vais réfléchir un petit peu, pour essayer de pas dire comme d'habitude « c'est super important ». Bon. Quand j'étais étudiant en art, et tout à l'heure je parlais des conflits formateurs et des oppositions par rapport à l'enseignement, clairement j'étais vachement plus sensible aux mouvements artistiques qui avaient tendance à rapprocher l'art et la vie, plutôt qu'à ceux qui auraient plutôt été dans une sorte de déconnexion, ou « d'abstractisation » de l'art.

Parce que pour moi le moteur de toute façon d'une expérience esthétique plonge forcément ses racines dans l'être, le *background*, dans l'histoire, la sensibilité de quelqu'un. Que ce soit de celui qui la fabrique, la formule, aussi bien que dans celui qui la reçoit. Aussi parce que je vois vraiment le travail de spectateur comme une collaboration artistique avec le travail de l'auteur.

C'est à dire que « l'oeuvre d'art », pour employer un mot bien poussiéreux et un peu craignos, elle se crée dans le regard du spectateur, elle se crée au moment où le spectateur fait le travail d'interprétation et le travail de résonance et de reconnection avec tout ce qui le compose lui, c'est à dire : la vie, c'est à dire son histoire, ses références culturelles etc.

Donc c'est pas le travail de l'auteur, c'est le travail de l'auteur en connexion étroite avec le spectateur. Du coup on voit bien pourquoi vouloir déconnecter une pratique artistique de la Vie en général avec un grand V, la vie la vraie comme dirait Auchan, pour moi c'est voué à l'échec, c'est inopérant. C'est comme de vouloir séparer la forme du fond. C'est une sorte de vue de l'esprit mais qui n'a pas de validité pour moi concrète, pratique.

Maxime : Je pense que la phrase « l'expérience esthétique n'est pas séparée de la sensibilité de quelqu'un » a déjà bien résumé.

Antoine : Ah ben oui euh ouais .

Maxime : J'ai compris ce que vous vouliez dire. Je pense que c'est compliqué de toute manière à expliquer.

Antoine : C'est pas évident, non non non, ça c'est vrai.

Eliane : Et en même temps d'avoir une expérience de spectateur, ou de lecteur d'une forme radicalement opposée à sa propre sensibilité ou sa propre capacité à être en empathie tout de suite, ça peut être des expériences très... déstabilisantes mais formidables aussi. Je sais pas sur de la poésie hyper conceptuelle ou... d'avoir en mains un bouquin qui n'est pas proche de ta sensibilité et de découvrir quelque chose qui te demande un effort, ça peut être d'ailleurs quelqu'un qui t'aide à y entrer tout ça, ça peut être aussi des expériences....

Antoine : Oui oui, ah je dis pas qu'il faut que ce soit proche ou similaire, mais par contre il faut qu'il y ait une relation qui s'enclenche, ça peut être une relation de rejet ou de contradiction, mais il faut que ça résonne quelque part. Par exemple j'ai assisté à des pièces de théâtre genre de l'Antiquité coréenne qui euh... c'est tellement codés... il y a des formes artistiques basées sur des codes qui me sont tellement étrangers que ça ne fait

absolument rien résonner. Mais c'est juste parce que voilà, j'ai besoin de me réapproprier les choses. Mais c'est rare qu'il n'y ait absolument rien qui fonctionne, c'est à dire qu'il y a toujours moyen de se raccrocher à quelque chose pour enclencher une réinterprétation ou une réaction émotionnelle. Mais bon on peut être en prise avec des objets qui ne sont pas traduisibles dans une forme qui soit exploitable pour toi.

Mais ceci dit oui, au contraire, il y a des formes qui peuvent être très très lointaines des esthétiques connues et balisées, et qui au contraire peuvent avoir un effet émotionnel et intellectuel décuplé par le fait que ça met en branle des idées ou des images qu'on n'a jamais vu et qui ont la force et l'impact de la nouveauté et de l'exotisme.

Maxime : Je voulais vous demander tout à l'heure, vous vous définiriez comme un artiste contemporain ? Est-ce que vous êtes tout le temps dans un processus de narration ou est-ce que vous reprenez quelque fois des choses qui ont déjà été faites ?

- Le travail d'assemblage « rien ne se crée, tout se transforme ».

Antoine : Alors. Déjà moi en général je ne me définis pas, j'aime pas trop me définir en tant qu'artiste parce qu'« artiste » je trouve que ça veut plus rien dire, c'est tout pourri, c'est nul. Contemporain forcément puisque je vis aujourd'hui donc je suis forcément contemporain.

Mais en tout cas je ne me définis pas en tant que tel. Par contre clairement oui, ça pour moi c'est clair, le travail artistique ce n'est pas créer d'un coup de baguette magique des trucs qui n'existaient pas avant, c'est forcément arpenter le champ du réel et c'est collecter des matériaux qui nous préexistent, sont là, et faire un travail d'assemblage et de connexions.

Et du coup pour moi le travail artistique ce n'est absolument pas de la création, c'est de la transformation. La loi physique « rien ne se crée, tout se transforme » est valable aussi sur le champ artistique. Et ça c'est vraiment une position philosophique qui est... Enfin il y a des gens qui considèrent que le travail artistique c'est un travail de création, et ça ça nous amène à ses histoires de propriété intellectuelle, et que les idées qui ont été créées doivent appartenir à l'auteur.

Moi je suis plutôt de l'avis de ceux qui disent que le travail artistique est un travail d'assemblage, un travail de ré-agencement d'idées préexistantes, c'est à dire qu'on se sert du coup de matériaux qui nous sont donnés par l'histoire, par la société, par la culture. Le travail d'assemblage doit être valorisé en tant que tel, rémunéré et accompagné, ça ok, par contre je trouve qu'il est indu de réclamer un droit de propriété sur le résultat de tout ce travail d'assemblage. Bon.

Eliane : Il ne va pas prendre un texte existant pour le mettre en scène.

Maxime : Vous travaillez plus sur la matière directement, des objets...

Antoine : Oui, alors après un travail de ré-agencement et réassemblage tu peux le commencer avec des matériaux très bruts, c'est en général ce qu'on fait. C'est à dire qu'on part de morceaux d'idées, de matériaux très bas niveau, ou tu peux le commencer à partir de matériaux qui ont déjà été travaillés et élaborés, comme par exemple un texte qui a déjà été écrit. C'est se resservir d'un matériau qui lui est déjà transformé, donc là c'est des gens qui vont pas directement dans la grosse décharge toute gluante de l'humanité mais qui vont déjà acheter des trucs au magasin pour fabriquer leurs outils.

Donc là je suis en train de m'engluer un peu dans la métaphore, elle va finir par me mordre. On travaille beaucoup avec les métaphores, les analogies, et du coup on a commencé en digressant, un travail de typologie des métaphores, vie et moeurs des métaphores. Et quand on donne trop à manger à une métaphore au bout d'un moment elle vous mord la main. Quand on file comme ça une métaphore elle finit par nous submerger et décrire le réel d'une façon qui ne convient pas du tout, alors il faut la renfermer dans sa cage. Bon.

Eliane : C'est un nouveau projet ça ?

Antoine : Non c'est plutôt une constante dans la manière de travailler. Là je suis en train de lire Edgar Morin, c'est génial Edgar Morin. Ça fait deux ans que j'ai commencé le bouquin, je lis une page par jour, après j'ai la migraine. C'est chaud patate, il part de noosphère, de la vie et des moeurs des idées. Les idées, leur vie, leurs moeurs, leur habitat.

Eliane : Leur territoire.

Antoine : Ben oui, leur territoire. Et donc il décrit la noosphère, c'est à dire la sphère des idées, de la même façon qu'il y a une biosphère, il y a la noosphère, c'est à dire l'ensemble des idées. Wahou !

Et du coup il dit que les idées c'est des êtres, qui ont une vie, une mort et une existence, des moeurs, en fait c'est hyper vrai parce qu'il y a plein d'idées qui sont créées par les hommes, elles sont forcément le produit d'une culture et d'un ensemble de cerveaux-esprits, mais qui, une fois qu'elles sont créées acquièrent une existence autonome.

Les idées ont été créées pour servir les hommes mais après, une fois qu'elles ont une existence autonome, elles peuvent asservir les hommes. Parmi les grandes idées la religion etc., qui sont le produit d'une culture et de cerveaux-esprits, qui ont été formulées comme

outil conceptuel et qui ont une existence propre et une puissance telle qu'elles asservissent des millénaires et des générations. C'est hyper bien.

Eliane : Il s'appelle comment ce bouquin d'Edgar Morin ?

Antoine : Il a fait un cycle qui s'appelle *La Méthode*, et là c'est le numéro 4 sur *Les Idées*. Le numéro 3 c'est *La connaissance de la connaissance*, et... je sais plus. Edgar Morin c'est balèze. Franchement je n'ai pas trop de culture philosophique et je n'ai jamais vraiment lu d'idoles de la philosophie, mais là... je kiffe pas mal.

- Rituel. Les jeux

Marie : Je voulais revenir sur un truc, parce qu'on a parlé de la pratique de la marche dans l'EPSM ou de discussions sur canapés, et pour moi ce serait comme un échauffement de danse presque. Une façon d'instaurer des rituels, des choses auxquelles on revient souvent et qui alimentent le processus, qui font complètement partie du travail, qui accompagnent autant au plateau qu'en studio. Est-ce qu'il y avait cette pratique du rituel dans *Germinal*, de l'échauffement quand vous étiez à quatre, est-ce qu'il y avait des moments comme ça dont tu te souviens ?

Eliane : Avant le spectacle tu veux dire ?

Antoine : Pendant le travail.

Marie : Oui.

Antoine : Ecoute non, je ne crois pas. C'est marrant parce que pourtant j'aime bien le principe, j'aime bien l'idée, et j'aimerais bien qu'on le fasse, et en même temps je crois que ça reste une envie un peu théorique parce qu'en pratique la ritualisation pour moi en général ça a tendance à me désinvestir du processus. Quand on l'a fait trois ou quatre fois au bout d'un moment... J'ai vachement besoin de réinventer à chaque fois en permanence les méthodes et les machins, du coup un truc qui se répète tout le temps...

Eliane : Mais si tu faisais de la méditation ou de l'auto-hypnose des choses comme ça, tu referais toujours là même chose.

Antoine : Oui c'est vrai c'est un peu le contre-exemple. En ce moment j'ai une pratique de la pleine-conscience comme on dit, en ce moment c'est super à la mode, et j'essaye de me créer des moments comme ça de rituel et du coup effectivement je découvre je pense le principe du rituel qui est qu'en fait c'est toujours la même chose, et en même temps à chaque fois différent hehe.

Mais moi j'ai quand même beaucoup de mal par exemple à avoir une régularité dans la pratique, parce qu'on est vite dissolus, on a jamais les mêmes horaires... du coup c'est hyper dur, comme il faut un endroit et un temps.

Eliane : Ça dure combien de temps ?

Antoine : Vingt minutes.

Eliane : Ben ça va, tu fais ça tous les matins.

Antoine : Au réveil ? Mais oui du coup, on nous le dit, on ne s'échauffe jamais.

Eliane : Même des moments où vous êtes ensemble ?

Antoine : Si de temps en temps on demande à Ondine de nous faire un échauffement, parce que c'est la danseuse. Mais tu vois c'est arrivé trois fois sur les quarante dates qu'on a fait déjà.

Eliane : Qu'est-ce que vous faites ?

Antoine : Et ben en général elle nous fait des espèces de séances d'hypnose relaxation avec des exercices chelou, c'est pas mal. En général c'est pas mal. Enfin chelou, je veux dire ce genre de trucs de danseurs quoi. *(Il s'allonge, et mime l'échauffement quelques secondes, qui ressemble à des exercices de respiration)*. Elle a plein de ressources.

Et si on a quand même un rituel qui est lié à la technique, on fait un raccord son chaque fois une heure avant de faire le spectacle, donc ça ça devient une sorte de petit rituel.

Eliane : Comme un filage ?

Antoine : Le raccord son c'est toujours la même chose, on dit un fragment de texte chacun son tour pour tester son micro, ensuite on fait les deux chansons à la suite, donc la chanson « Il faut faire quelque chose... » et puis la chanson de la fin, c'est à dire juste les chœurs, pendant qu'Arnaud joue de la guitare, et puis c'est tout.

Eliane : C'est pour vous mettre ensemble, comme une espèce d'harmonie.

Antoine : C'est exact. Ah oui et tiens je pourrais mentionner qu'après on joue à un jeu qui était pendant longtemps, pendant les dix premiers mois ça a été Tape-tape mains, ça c'est en attendant l'entrée public, et maintenant ça a été remplacé par le nouveau jeu à la mode, qui est le jeu du cow-boy. (*Démonstration des jeux en même temps qu'il parle*).

Marie : Ah oui Paul est hyper fort au jeu du cow-boy.

Antoine : Ah ouais ? Cool, moi je suis pas hyper fort, j'ai besoin de tourner encore un peu *Germinal* pour ça. Voilà.

- A propos de la prise en compte de l'originalité dans la fabrication d'un objet
artistique

Maxime : Alors moi j'ai une dernière question. J'ai bien aimé dans *Germinal* l'idée d'innovation, comme le fait de casser le plateau, ça j'avais encore jamais vu en fait, c'était assez incroyable, original, c'est ça le mot. Et ma question c'est : est-ce que cette mise en scène originale est à l'origine de votre succès ?

Antoine : L'originalité c'est hyper subjectif. Casser le plateau par exemple ça a déjà été fait douze mille fois, enfin j'en sais rien, mais on nous a cité au moins deux exemples. Une pièce de tg STAN je crois, où ils cassaient le plateau à la hache. On nous l'a expliqué après coup évidemment. Mais ceci dit c'est intéressant parce qu'à quel point la nouveauté ou l'originalité président dans la fabrication d'un objet artistique ? C'est intéressant parce que je suis quand même assez sensible, même si théoriquement j'aimerais bien ne pas l'être, c'est à dire que d'un point de vue théorique, dans ma position on va dire politique sur la pratique artistique, j'ai l'impression que peut importe que ça ait déjà été fait ou pas, du moment que ça parait légitime, cohérent et que ça parait être nécessaire, il faut le faire.

Et c'est pas parce que ça a déjà été fait qu'il ne faut pas le faire, et c'est pas parce que ça n'a jamais été fait qu'il faut le faire. C'est ni nécessaire ni suffisant. Néanmoins, en dépit de cette belle position théorique, je suis quand même vraiment sensible à l'attrait, l'éclat de la nouveauté. Et par exemple quand on a nous imaginés de péter le plateau à la pioche, c'était effectivement dans mon regard de spectateur un truc neuf. J'avais jamais vu ça ou un truc qui

s'en rapproche avant. Du coup ça m'excitait de le faire exister. Mais si ça n'avait été que ça, ça aurait été insuffisant et là en l'occurrence le coup de la pioche il était multi-validé par plein de trucs et en rapport avec l'ensemble du spectacle. C'était super cohérent avec tout et donc c'était très bien. Si ça avait été juste faire ça parce que ça avait jamais été fait ça aurait eu aucun sens, ou en tout cas ça aurait été bien insuffisant.

Maxime : Il n'y aurait pas de création si on se disait de toute manière « ça ça a déjà été fait on peut pas le faire ».

Antoine : Voilà, exactement. Mais du coup il y a un rapport un peu bizarre avec l'idée de nouveauté, et ça intervient souvent dans les débats. Par exemple quand on travaille ensemble avec Halory, il y a très souvent ce truc de « ah ben j'ai une idée j'aimerais bien qu'on fasse ça », « ah ben non mais je l'ai déjà vu ». Et en fait, on aimerait bien ne pas en tenir compte, mais la vérité c'est que ça nous affecte quand même. En fait c'est con mais on a mis en place ce truc de la pioche, et quand quelqu'un nous a dit que tg STAN avaient fait la même chose, on s'est dit « ah fait chier, merde ». Donc tu vois comme quoi la nouveauté a quand même une sorte de valeur, c'est un peu ambigu parce qu'à la fois il faut s'en méfier, s'en défier un petit peu et en même temps... j'ai un petit peu répondu à ta question.

Eliane : Peut-être qu'on arrête là ?

Marie : Oui !

Antoine : Ça va, on a répondu ?

Marie : Oui c'est pas mal du tout !

Antoine : Ça va être chaud de faire une synthèse de tout...

- FIN -

Partenaires
circuits réseaux
communauté

Halory
Julien
Antoine
Sarah
Mathilde
Pauline
=
Amicale de Production

Phases de production
Les relations entre les gens
Gestion des contraintes

inadéquation
rythme Imposé
ETAPES → TENSIONS
PHASES → PRESSION
PRESSIONS EXTERIEURES



la création a son rythme propre
Phaser
Echéances
inadéquation rythme création / production

PRODUCTION

2009 *Cheval*
&&&& &&&& --> la suite, la suite !
Réseaux ++
amicale = asso. en 2010 = plateforme de production

2013 « *Germinal* » =
--> partir de 0

Se structurer - Trouver son identité
la relation juste avec la bonne personne

Collaboration compatible
mini-communauté
Structuration collective

de Julien F.
Walkman --> *La mort*
2 projets - tests
maquette de présentation
Rites funéraires
trop « lourd »
Tout jeter à la poubelle
un an de travail
repartir à zéro
on change tout

TABULA RASA

bouts de ficelles, beaucoup de bouts de ficelles
collecter
travailler dans les égouts du réel
morceaux à polir, à jeter - polir le bizarre
boule d'idées
« ah tiens ce serait marrant si... »
allers-retours permanents entre toute l'équipe
équipe technique - direction technique, lumière, son
disponibles
pièce auto-générée à partir de là
assemblage de morceaux brillants trouvés petit à petit

construction des faux-trucs
REALISME de *Germinal*
faux murs / build-up / trappes

toujours quelqu'un qui flippe
anticiper
dedans // avoir du recul

la Générale à Lyon
--> bide. échec
plan B
Julien = miracle
snack crac pop = « ça marche »

programmeurs : ça pardonne pas
la fin ? l'échéance

résidences

- Armentières — Le Vivat
- Valenciennes — Le Phénix
- Courtrai — Buda
- Lyon — Les Subsistances
- Lille — bureaux Amicale de Production
- Gand — Vooruit
« en avant »
centre culturel socialiste de 357 pièces

mettre quelque chose en branle

être accueilli
susciter l'intérêt des professionnels du secteur
parler du projet

TERRITOIRES

- + Habiter à Marseille
- + Habiter à Lille
- + Habiter à Bruxelles

Les espaces hyper-bizarres

- > de bla-bla
- > salon fumeur de l'EPSM
- > faire le tour de l'EPSM en marchant
- > le foyer et les canapés des Subsistances à Lyon

plateau de danse --> ça s'est fait comme ça

MARCHER pour faire circuler la pensée

60% de canapés

Pratique du rituel ?

Rituel = 1 endroit 1 temps

le raccord son 1H avant le spectacle

Jouer au tape-tape mains pendant l'entrée public

Le jeu du cow-boy

Ritualisation = désinvestir le processus, être plutôt dans le renouvellement constant

Arpenter le champ du réel
décharge géante de l'humanité
--> matériaux bruts
ou déjà élaborés - en magasin

artiste

collecter puis fabriquer - agencer
transformer ce qui existe déjà

travail d'assemblage ---
pas de la création, de la transformation

expérience esthétique = l'être, le background et la vie (notre histoire)

collaboration étroite auteurs /spectateurs, il faut que ça résonne quelque part --> dans la sensibilité, l'histoire de quelqu'un, spectateurs collaborant à la fabrication du spectacle.

relation art/vie moteur d'une expérience artistique

apprendre dans la réaction et le conflit = formateur

valider en justifiant

dissoudre les codes établis

ARTS PLASTIQUES

agencer des matériaux avec une intention esthétique

Des couches matériaux
Des strates

Moments Etapes

Morceaux --> modifiables transformables // fixes
marche de manoeuvre Impacts

des trucs que font les gens

que faire avec tout ça ?
excité angoissé

collecter des outils, regards
--> sensibilité propre

moments-charnière

ouvrir les vannes
à la pioche

tout péter à la pioche

apporter son corps, son être propre

Une Germinale
Un Germinal
Des Germinaux

Compagnons
Collectif

Bocal ajouter des bactéries

Interprètes

Ondine - Arnaud

première fille !
la question du genre
pour Antoine « dégenrifier »

le texte + allers-retours Halory et Antoine
+ le plateau

--> incorporer le texte pour que ça marche
dans leurs bouches

« jouer nous »

+ adaptation, reprise de rôles

Beatriz /Ondine
Halory / Sebastien
Antoine / Denis

= transmission
= remâcher le texte

Antoine / maths + DEUG arts du spectacle Valenciennes
arts plastiques : ouverture / liberté / questionnements
qui englobe tout le reste
vidéos - performances - installation
8h pratique/ semaine
Technique qui apprend le bricolage / ludique artistique
choix de la formation
Beaux - Arts Lille (home) Grenoble (away)

FORMATION

Ondine / P.A.R.T.S
E.x.e.r.c.e

Halory / F.L.E au Kirghizistan
prépa lettres

Julien / Arnaud / socio. + musique
Cinéma

+ relations amicales et familiales

Temps 2 - Le Vivat

Dans le récit d'Antoine Defoort, il apparaît que le Vivat porte ses projets depuis le début, et a principalement accueilli les temps de recherche en résidence pour *Germinal*. En rencontrant la directrice et le directeur technique de la structure, je souhaite aborder la création de *Germinal* par le côté pragmatique, stratégique et technique de la production. Je me suis concentrée sur la notion d'**accompagnement** mise en avant sur le site de présentation du Vivat. Mes questions portent sur la jonction entre le fait d'accompagner et de produire *Germinal*. C'est une seconde forme de récit qui se dessine à deux voix. L'entretien a lieu le 14 mars 2014 dans la cuisine-atelier du Vivat, et dure environ 1h30.

- Entretien avec Eliane Dhegeyre et Marc Weugue -

Marie : Je voudrais commencer par une question qui porte sur le fait de produire. Sur le site du Vivat il est écrit que votre engagement est « d'accompagner » des artistes, que ce soit pour

des premières créations ou des temps d'accompagnement plus long comme pour Mylène Benoît et Antoine Defoort. Je voulais savoir comment concrètement se réalise cet « accompagnement » pour vous deux, aux endroits auxquels vous êtes dans cette équipe. Voilà, **l'accompagnement** dans la production qu'est-ce que ça recouvre concrètement ?

Eliane : D'accord. Je commence ? Pour dire un peu le contexte peut être ?

Marc : Oui tu peux y aller.

Eliane : Il y a plein de formes d'accompagnement, comme tu as pu le repérer. On a déjà la chance d'avoir ce lieu de résidence qui est la Maison des artistes. Dans cette résidence on a quatre formes d'accompagnement. On a les **résidences laboratoires**, c'est un prêt du studio de théâtre ou d'arts plastiques, ça peut être aussi bien des compagnies de danse, de théâtre, d'art plastique, de musique, avec une priorité pour la danse, et le théâtre puisque c'est notre axe fort. En tout cas des formes de nouvelles écritures scéniques. Et à la fin de cette résidence laboratoire je vais rencontrer l'artiste, quelquefois on y va à deux ou trois du Vivat pour voir ce qu'il fabrique. Et donc ça peut s'arrêter là, comme donner suite à encore une nouvelle résidence laboratoire, parce que c'est pas encore bien abouti, ou à la deuxième étape.

La deuxième étape c'est la **résidence de recherche**, qui donne lieu cette fois-ci à une forme de résidence et un financement, depuis peu. On a eu une augmentation de la Région et on a décidé, en accord avec la région, de créer un demi-poste de médiation et puis surtout de donner une enveloppe de trois mille euros pour chaque sortie de résidence. Parce que moi ce qui m'embêtait c'est de prêter seulement des locaux et de pas financer la recherche. Donc cette résidence de recherche est dotée d'un petit financement, qui est de trois mille euros. Alors après il y a des petites négociations pour que ce soit un peu plus, mais en général c'est ça.

Et la troisième forme de résidence c'est la **résidence de création**, qui peut avoir lieu à la Maison des artistes ou au plateau. Et là c'est accompagné d'une coproduction, qui est entre cinq mille, six mille et dix mille euros, et ça donne lieu à la présentation de la création. Soit en première au Vivat, soit par exemple pour *Germinal* on a fait une avant-première au Vivat, puis ça a été créé à la **Biennale de la Danse** de Lyon parce que c'était plus malin pour eux qu'Armentières, c'était **plus stratégique**.

Et la dernière forme de résidence c'est les **compagnies associées**. Qui là est une résidence de trois ans, avec une priorité sur la Maison des artistes, le plateau, une vraie écoute, une vraie discussion aussi sur des enjeux de programmation, la mise en place d'une carte blanche à la fin des trois ans, sur l'invention d'actions de médiation qu'on peut faire avec eux. Et là chaque année c'est un engagement de notre part de dix mille euros de coproduction, plus on finance les autres actions de sensibilisation-médiation ou de diffusion des pièces, ou là, pour la carte blanche³²⁰ on finance l'ensemble de la soirée.

Cette année c'est particulier on a deux cartes blanches qui se succèdent au festival *Vivat la danse*, ce qui fait que tout le monde me déteste. (*Rires*)

Marc : Non, pas encore. C'est l'impression que tu as ? Je te rassure.

Eliane : Non non, pas du tout. Mais ça fait quand même beaucoup de choses qui s'enchaînent. Voilà ça c'est trouvé comme ça parce que c'est la fin des résidences avec Mylène et Benoît euh... Mylène et Antoine.

Sachant que par exemple Antoine et Mylène on a accueilli et co-produit toutes leurs pièces depuis le début de leurs compagnies. Toutes. Donc ce qui fait que c'est pas une résidence de trois ans, mais ça fait plutôt huit ans, neuf ans qu'on les accompagne, avec les autres formes de résidence finalement. Ça peut permettre de découvrir quelqu'un qu'on pense avoir du talent, l'accompagner doucement au début, accueillir, co-produire, et finir par un accompagnement un plus... consistant sur le long terme.

320 Celle de Mylène Benoît qui a lieu le lendemain de cet entretien au Vivat, le 15 mars.

En dehors de ça, ça nous arrive de co-produire des artistes qu'on accueille pas en résidence, ou d'accueillir au plateau seulement. Par exemple là on va accueillir la compagnie Gaëlle Beauge au mois de mai, parce qu'elle avait vraiment besoin d'un espace pour créer la lumière et tout ça, et qu'elle va être présentée à Rayon Frais à Tours et elle avait pas de lieu. Et c'est une collaboration aussi avec le CCN, avec Olivier Dubois qui accompagne cette compagnie. Cette notre contribution, du coup on lui offre quatre-cinq jours de résidence ici au plateau avec un régisseur son et un régisseur lumière, ce qui pour elle est vraiment super précieux. Même si on donne pas d'argent là directement en production, notre accompagnement de production peut aussi être valorisé par une **résidence au plateau**, et l'équipe technique. Voilà, *grosso modo*.

Marc : Oui, c'est exactement ça.

Eliane : Tu vois on a co-produit une pièce de Mark Tompkins on l'a pas forcément accueilli en résidence. On l'a accueilli ici et on était fiers d'être coproducteur, il y a plein d'artistes comme ça. On a quand même un budget de **coproduction** et production d'à peu près on va dire 8% du budget total du Vivat ce qui est beaucoup par rapport à d'autres structures. Ça veut dire que par exemple une scène nationale qui a un budget de trois millions consacrerait... je sais pas, deux cent ou trois cent mille euros en production, ce qui n'est souvent pas le cas. Et il y a une dernière chose aussi, c'est qu'on a fait une production déléguée, avec *Pop-up* de Belinda Annaloro, on avait très envie avec Mélanie de se lancer là dedans, mais c'est très lourd une production déléguée. C'est à dire que Belinda avait ce projet de faire une pièce dans un *pop-up* géant, elle avait pas de compagnie, elle avait pas de moyen, donc on s'est débrouillés pour trouver tous les partenaires pour monter la pièce. C'est à dire pour qu'elle ait l'argent, pour fabriquer avec l'équipe technique et avec quelqu'un qui fabrique des *pop-ups* pour Flammarion, un ingénieur papier, pour après créer le décor, l'accompagner, trouver les regards extérieurs, lui faire des retours, l'accompagner dans toutes les étapes de sa création, trouver tous les financements, et après tourner. Et après si tu veux en tant que producteur délégué pour chaque tournée l'équipe technique va chercher le décor, le met dans le camion, après même si elle a une régisseuse et quelqu'un qui l'accompagne en tournée, c'est nous qui faisons les fiches de payes, les contrats, qui faisons signer les contrats...

Marc : Oui il y avait toute la partie administrative, technique. La partie repérages, préparation, transport, logistique etc.

Marie : Là pour le coup vous êtes comme un bureau de production.

Marc : Tout à fait oui.

Eliane : Là c'est comme un bureau de production, c'est une production. Donc on a fait ça il y a trois ans, *Pop-up* il y a eu plus de cent-dix représentations, ça va s'arrêter là tout doucement, et on avait songé refaire une production déléguée. On avait fait une commande à Julie Nioche, *En classe*. Et puis en cours de route on s'est aperçus qu'on était débordés, c'était trop de choses de remonter une production déléguée donc on a demandé à la compagnie de Julie si ça l'embêtait pas de reprendre la production. En fait on avait déjà trouvé tous les partenaires, on avait bouclé le budget, donc pour eux le gros du boulot était fait, et ils ont accepté de reprendre la production.

Par contre on accompagne Belinda sur son prochain projet, mais ce sera pas une production déléguée, elle a créé son association, elle a sa licence d'entrepreneur elle va être autonome.

Marie: La co-production ça prend aussi des formes et un engagement très différents selon les projets que vous décidez de soutenir et dans lesquels vous investissez.

Eliane : Oui. Après il y a d'autres formes d'accompagnements comme les dispositifs de la DRAC, les pas-à-pas, la résidence de recherche. Donc nous dès qu'on peut bénéficier d'un dispositif qui nous permet d'avoir un petit peu d'oxygène et surtout de donner de l'argent à l'artiste, on fonce. C'est aussi une façon de les accompagner, de postuler à des dispositifs, d'être connus par la DRAC en tant que lieu compétent et du coup de disposer de ces dispositifs qui sont de l'ordre de huit mille à dix ou douze mille euros et d'en donner une certaine partie à l'artiste. Mais comme de toute façon on avait décidé d'accompagner cet artiste, ça nous fait ça de moins à donner, et puis on en garde un petit peu pour l'organisation et tout ça. Et les accompagnements ça peut être aussi un accompagnement en terme de communication, d'administration, de conseils techniques, de donner un coup de main.

Marc : C'est pas très visible en fait. Il y a beaucoup de choses qui sont pas visibles dans cet accompagnement. Il y a très peu de choses visibles même, à part le fait à un moment d'apparaître. Parce que c'est du contact, de l'échange permanent.

Eliane : Oui, le fait de mettre en relation ces artistes avec mes réseaux aussi. C'est à dire le fait que je connaisse tel ou tel lieu... par exemple pour Mylène (Benoit) j'ai fait toute une stratégie pour la prochaine pièce *Notre danse*. Au lieu que la création se fasse chez nous, on est des co-producteurs importants, c'est mieux que ça se passe au Phénix, parce qu'au Phénix il donnent un peu plus d'argent, il peuvent donner le plateau et c'est dans le cadre de *Next*³²¹. Donc c'est plus intéressant pour Mylène. Du coup on abandonne la première au Vivat, c'est

321 *Next Festival*, festival de théâtre, danse et performance.

mieux que ce soit au Phénix et après moi je l'accueille dans le cadre des Latitudes Contemporaines. Et dans le cadre du réseau *Trottoirs* Agnès co-produit à Buda³²². Donc j'utilise mon réseau, mon **savoir-faire** pour que les compagnies que je soutiens soient aussi diffusées ailleurs. Ça c'est aussi hyper précieux pour les compagnies. Je prends mon téléphone, j'envoie des mails, je cherche des co-producteurs...

Marie : Et ça ce genre de conseils et d'accompagnement stratégique ça se crée en dialogue entre toi et l'équipe ?

Eliane : Oui bien sûr, par exemple ils se disent que ce serait bien de diffuser en dehors de la région, ou même dans la région que les Latitudes peuvent être intéressées, Valenciennes aussi, mais du coup comment on fait, on échange ensemble les uns et les autres. Et puis moi comme j'ai l'occasion de rencontrer des programmeurs j'en parle. Dans les réunions de l'ONDA qui sont importantes puisqu'elles se passent dans chaque région, puis au niveau national aussi pour la danse. Et l'ONDA comme ils nous font confiance en tout cas au niveau de la danse, de ce qu'on peut programmer, ils invitent les artistes qu'on soutient à venir parler de leur projet devant trente ou quarante programmeurs. Ou dans des salons d'artiste.

Marie : Et de ton côté pour ce même terme d'accompagnement ?

Marc : C'est moins tangible au sens où une fois que les artistes sont dans les parages que ça soit à la Maison des artistes ou ici au plateau ça se fait sous forme d'échanges. C'est plutôt **des conseils**, de la facilitation, de la mise en place. Par exemple Claire Buisson qui est là en ce moment elle me sollicite régulièrement sur des points de détails, par exemple là il lui manquait un appareil photo argentique donc on essaie de trouver, y a pas forcément les moyens, **on trouve des solutions**. En fonction de la disponibilité du matériel ici en interne, on met à disposition ou on leur suggère, c'est à dire on est plutôt **l'interface entre ce qu'ils ont dans la tête et ce qu'ils voudraient voir apparaître à un moment**.

Ils disent : « waow je voudrais de la lumière bleue avec des machins rouges qui tournent » et tu leur dit non, c'est pas faisable. Parce que le lieu ne pourra pas et on essaie d'amener des solutions. On trouve pas toujours des solutions, mais les techniciens que ce soit son, lumière, plateau lorsqu'on en discute on essaie de leur apporter, de mettre à disposition des solutions. Alors ça se fait de manière un peu simpliste lorsque c'est à la Maison des artistes puisque le

322 *Budascoop* à Courtrai.

lieu ne permet pas de tout faire, par contre quand on est ici³²³ on accompagne vraiment les équipes.

Quand Antoine est arrivé, moi je me souviens que l'aspect technique n'était pas leur priorité ni leur propos. Je me souviens des premiers échanges à la Maison des artistes sur la réalité de la sécurité au plateau et sur ce qu'on pouvait faire et ne pas faire.

Eliane : Tu as lu *Le Pensionnat contre la commission de sécurité*³²⁴? C'est un petit livre qu'Halory a édité au moment de la résidence à la Maison des artistes. Ils s'appelaient pas encore l'Amicale de production mais Le Pensionnat et ils ont édité un ouvrage. Et donc ils parlent de Marc à un moment donné. C'est à dire que Marc il essayait de tempérer avec la commission de sécurité de l'EPSM parce qu'ils avaient foutu un brin... tout chamboulé sans nous demander rien du tout, des trucs qui pouvaient être dangereux, qui pouvaient prendre feu et tout ça. Donc Marc est toujours en train de tempérer, de leur donner des idées...

Marc : Mais pas que moi, la technique elle est un peu l'empêcheur de tourner en rond. C'est à dire qu'à un moment s'il fallait situer mon action, l'action de l'équipe, notre action, la chose technique c'est quelque chose qui est un peu immuable. C'est à dire qu'un projecteur pour l'alimenter, il faudra toujours une prise de courant, et il faudra faire attention que le public à côté ne puisse pas se brûler. Enfin c'est un schéma mais c'est vrai pour tout ce qui est technique.

Donc partant de ce principe il faut l'expliquer à l'artiste, à la personne qui veut créer qui elle est pas du tout consciente de cette dangerosité ou de ce que ça représente en terme d'installation, d'approvisionnement de matériel, toutes ces choses là. L'ignifugation, il faut des distances de recul, il y a tout un contexte donc ça c'est mon propos. Et ce qui fait l'intérêt de ces échanges c'est progressivement d'arriver à amener des solutions techniques concrètes qui vont dans le sens d'une réalisation plateau, de quelque chose qui pourra être vu pour le plus grand nombre, entendu, pour le plus grand nombre d'endroits. Parce qu'il s'agit pas de créer dans un lieu et après se rendre compte que ça tournera nulle part.

Ça c'est aussi une des problématiques. On a eu plusieurs exemples par le passé où la fiche technique complète du lieu se retrouvait sur la fiche technique de tournée, ce qui veut dire que nous on a certains moyens que d'autres théâtres n'ont pas, et ça pouvait être problématique après pour vendre le spectacle parce qu'après ailleurs ça génère des locations. Il y a un aspect qu'il faut expliquer. En disant voilà tu fais appel à un créateur lumière ou un créateur son et ce

323 Dans le bâtiment du Vivat et donc au plateau.

324 Édité sous le titre *France Distraction contre la commission de sécurité*, par Halory Goerger.

qu'il va imaginer il faut que ça aille dans le sens d'une possibilité de tourner par la suite.

Par exemple sur *Germinal*, la problématique elle était totalement différente parce que là c'était de par la conception quelque chose de lourd. Bon après ce sont des choix qui ont été faits ici, moi je me souviens, parce que le choix des praticables, le choix de surélever la scène, d'avoir ce dispositif qui permettait de faire sortir des éléments du sol ça demandait une construction. Après j'ai pas été associé, c'était plus mon problème, mais je sais que les essais on les a fait avec les praticables on a essayé de les mettre sur la fosse, il y a eu plusieurs étapes. Et un lieu comme Le Vivat se prête bien à ça parce qu'on peut replier la salle complètement et c'est à géométrie un peu variable.

Il y a eu des expérimentations faites ici en arrière-scène parce qu'on avait construit un atelier à l'extérieur du Vivat. On avait acheté une tente.

Eliane : Pour faire ce qu'on avait pas le droit de faire dans le lieu.

Marc : Dans le lieu tu peux pas souder, tronçonner etc.

Eliane : On n'a pas d'atelier de construction de décor et là il y a avait besoin de construire des trucs.

Marc : C'est à dire que Le Vivat est un lieu fort agréable, fort bien équipé mais tu peux pas tout y faire. On a pas réellement d'atelier puisque tu vois l'atelier c'est en même temps une cuisine donc... Il y a des choses à respecter et il faut trouver ce juste milieu pour que l'équipe de création puisse travailler dans de bonnes conditions, et qui dit équipe de création ça veut dire qu'ils font de la recherche, s'ils font de la recherche ça veut dire qu'il faut qu'ils puissent essayer, monter, démonter, casser, remonter, redémonter.

Eliane : Avec Julie Nioche par exemple c'était très agréable parce qu'elle a convié notamment Bruno, le régisseur plateau, et nous aussi pour faire une espèce de chorégraphie de la machinerie du spectacle.

Marc : C'était super ça.

Eliane : Donc on a été convié à faire plein d'essais avec elle, et Bruno a inventé des systèmes pour la soulever, pour la porter.

Marc : C'est assez enthousiasmant parce que ça nous sort du cadre de l'équipe d'accueil qui place le projecteur à tel endroit pour faire telle chose. Là c'est : on va essayer de placer un projecteur là pour essayer telle chose. Christophe par exemple aime beaucoup ça, Benoit s'y met beaucoup aussi parce qu'à un moment c'est leur quotidien que de manipuler ces appareils, et d'essayer de trouver des solutions qui puissent permettre de trouver un effet ou de créer une ambiance. Et quand on est associés de cette façon là c'est toujours... par le passé on l'a fait beaucoup plus.

Eliane: Au tout début du Vivat en fait, on avait moins d'argent.

Marc : Oui et puis c'était différent, c'était une époque différente.

Eliane : Les compagnies n'avaient pas de régisseur. Maintenant on exige, on demande à ce qu'ils aient leur régisseur, nous on est en accompagnement, sauf quand ils sont en tout début du travail comme avec Julie où ils cherchent.

Marc : Je crois que c'est à préciser oui.

Eliane : Et du coup maintenant ils ont un régisseur général ou quelqu'un qui s'occupe plus particulièrement de la lumière ou des choses générales sur le plateau. Du coup nous on vient en plus, en renfort et on a pas tout à faire. Parce qu'à un moment ce qui était compliqué à c'était que les régisseurs lumière et son du Vivat faisaient la création...

Marc : C'était non-stop.

Eliane : C'était ça, et puis il n'avaient pas surtout la rémunération, ils n'étaient pas là pour faire de la création lumière. Même s'ils aimaient bien à un moment donné ça créé une confusion sur le statut et après pour la tournée de la compagnie tu vois, si la compagnie tourne... parce exemple Fred créait les lumières de Myriam Doge et puis il avait envie de tourner avec elle mais du coup il était plus ici pour faire les trucs...

Marc : C'était pas possible. On a changé tout ça. Mais c'est important de le préciser tout ça, parce que dans le projet d'Antoine et Halory il y avait donc une équipe technique avec un régisseur général, Maël, un régisseur son, Robin, un régisseur lumière et vidéo, Sébastien, donc des gens qui eux sont là et sont payés de façon je crois forfaitaire, qui sont embarqués dans l'aventure voilà, et qui tournent.

Alors que nous on accompagne, et c'est une particularité du Vivat puisqu'Eliane accepte que les équipes restent dans le lieu avec les clés, ce qui est quand même une **preuve de**

confiance, mais à une condition c'est qu'ils soient accompagnés techniquement. C'est à dire quand il n'y a pas de présence ni administrative ni technique on leur confie les clés pour qu'ils puissent le soir après 18h ou 19h travailler un peu plus tard dans la nuit. Ce qui est quand même irremplaçable. C'est un luxe.

Il faut que ça se passe bien, généralement c'est cadré, il faut que les gens acceptent qu'ils ne montent pas au grill, enfin il y a certaines manoeuvres ou manipulations qui ne se font pas en notre absence.

Et dans le cas de *Germinal* ça a été vraiment comme ça, moi j'ai vraiment l'impression rétrospectivement qu'on les a vraiment bien bien accompagnés. Mais comme d'autres en trouvant des solutions, en facilitant certains dispositifs en trouvant... parce que tu parlais de réseaux mais ça aussi comme il y a peu d'argent à la création on essaie d'activer des prêts de matériel. Il y a eu des fois des demandes un peu spécifiques donc on cherche dans d'autres théâtres, d'autres lieux, auprès d'autres structures la possibilité d'avoir du matériel en prêt gratuit pour pouvoir faire ces essais et ces expérimentations. Par exemple un 8mm qu'Eliane ramène de chez elle pour faire des essais. C'est ça aussi, ça fait partie du jeu. Ça demande quand même pas mal de temps.

Après il y a une forme de connivence qui s'installe, c'est fort agréable quand les artistes viennent te voir, qu'ils demandent un conseil.. enfin on est là pour ça, en terme d'accompagnement, de sécurité. Après il y a la partie Marc Weugue et il y a la partie directeur technique, donc la partie raisonnable et... voilà, s'il y a avait trop de rigueur il y a des choses qui se feraient pas.

Eliane : Oui et puis on compte pas notre temps. Pour nous c'est vraiment important, c'est toujours ce que je mets en premier dans le projet artistique du Vivat comme premier item. C'est l'accompagnement des artistes, l'accompagnement des publics et ensuite une programmation. Et d'ailleurs, dans la prochaine plaquette, on va vraiment mettre autant d'importance sur tout ce qu'on fait en dehors que les spectacles eux-mêmes.

Marie : Et pour en revenir à l'accompagnement d'Antoine, tu disais que vous avez décidé de l'accompagner depuis le début.

Eliane : La première fois que j'ai vu une pièce d'Antoine c'était un petit solo qui s'appelait *Efficacité = dollar*, au ZEM Théâtre³²⁵ par hasard, parce que j'avais reçu son petit tract et que je trouvais marrants ses dessins. Et donc j'avais été voir ça, et j'avais trouvé ça vraiment épatant, et donc je l'avais invité dans la programmation d'un temps fort théâtre. J'ai des échanges de *mails* avec Antoine très drôles, les premiers échanges et la première affiche, que

325 A Lille, théâtre d'une capacité d'une quarantaine de places.

j'ai gardés. Après on a fait toutes ces farces, on l'a mis à contribution pour des visuels d'affiches, de plaquettes, pour faire des textes de présentation de saison. Pour faire ses petits intermèdes, jouer de la flûte avec le nez³²⁶ pendant Vivat la danse...

Marc : Oui il a toujours joué le jeu.

Eliane : Et du coup moi j'arrêtais pas d'en parler à des collègues programmeurs. Du milieu de la danse ils étaient tous bienveillants, ils ont tous plus ou moins programmé ses trucs, et c'est plutôt dans le milieu du théâtre où ils faisaient tous la fine gueule en disant que c'était un peu des *private jokes*, que c'était pas vraiment des bons comédiens, ni des bons spectacles. Je comprenais pas parce que moi j'aimais bien, je trouvais que c'était épatant, intelligent, ça me faisait marrer, donc j'étais toujours dépitée. Et voilà maintenant *Germinal* va tourner partout dans le monde et moi je fais « hihhi ». Tout le monde se l'arrache, voilà c'est très bien.

Marc : Mais c'est bien que ça se sache parce que quelque part s'il y avait pas eu cet accompagnement dès le début...

Eliane : Toutes les pièces sont nées à la Maison des artistes pendant des heures et des heures, Antoine et Julien, puis après Antoine et Halory ils ont passés des heures et des nuits entières à inventer leurs trucs. Ils étaient chez eux là-bas à la Maison des artistes. On donne des petits questionnaires à la fin des résidences aux artistes qui sont en résidence, on leur demande ce qu'ils retiennent du projet, tout ça, et Antoine nous a mis plein de trucs rigolos. On les met dans nos bilans.

Marc : Mais c'est vrai qu'Antoine il a été beaucoup là, il a habité vraiment le lieu, c'est l'impression que j'ai pu avoir.

Eliane : Alors que paradoxalement il a pas fait grand chose avec le public. Il a pas fait d'actions, de stages tout ça. Enfin il nous a fait quelques mémorables journées de jeux des choses comme ça, pour l'équipe, mais c'est pas quelqu'un qui va faire un atelier de je sais pas quoi. Mais par contre dès qu'on lui propose un truc un peu original il y va, il le fait, dès que c'est en lien avec ce qu'il sait faire.

Marie : Et du coup le premier projet que vous avez accueilli à la Maison des artistes c'était lequel ?

Eliane : C'était *Efficacité* = *dollar*, après ça a été *Cheval*, qui a été complètement créé entre ici et le Théâtre de L'L qui était partenaire. Et puis après il y a eu &&&&& && &&, plein de petites formes, plein de projets intermédiaires. Par exemple *Germinal* ça a mis trois ans avant de s'appeler *Germinal*, ça s'appelait Walkman et puis il y a eu plein d'étapes entre deux. Nous on suit avec intérêt et patience, et on ne les presse pas aussi.

Marc : Oui et c'est un collectif aussi quelque part, enfin je sais pas si on peut appeler ça comme ça mais ils travaillent à plusieurs, c'est une écriture.

Eliane : Et puis ici, on leur a commandé pour l'ouverture de la saison des vingt ans du Vivat un projet et là c'était aussi un essai de production. Il y avait dans le hall des châteaux gonflables, le chanteur dans les toilettes des femmes, les conférences... Ils donnaient du hareng et du maïs grillé, et puis il y avait du cinéma expérimental et plein de trucs partout, des maquillages de combat, cette affiche où il y avait un faux-combat dans la ville... Donc ça c'était un gros truc qu'ils ont fait avec les sous qu'on leur a donné, c'était pas énorme mais ils ont fait une énorme installation qui est devenue *France Distraction*. Donc ça a été créé ici. Et parce que c'était une commande du Vivat, on avait songé à être les producteurs délégués de ce truc, tu te souviens ? Et après on s'est retrouvé avec cinquante bureaux...

Marc : Là par exemple tout s'est retrouvé à Laventie dans le poulailler.

Eliane : C'est comme ça qu'on a failli abandonner vite fait bien fait.

Marc : A un moment ça représentait un bordel monstre en termes de matériel de récupération. Il y a le problème du stockage qui se pose. Ici on ne peut pas accueillir donc on a trouvé un entrepôt.

Eliane : Ça aussi on est sympa parce qu'on stocke des trucs comme ça à la Maison des Artistes, de Belinda, Mylène, Antoine.

Marc : C'est l'accompagnement aussi, parce que c'est des aspects qui très rapidement leur posent problème.

Eliane : Pour une compagnie, quand ils sont accueillis en résidence, ils peuvent ne pas avoir de lieu de stockage, de lieu de répétitions.

Marie : Maintenant qu'officiellement il y a eu cette carte blanche et qu'il y a eu trois ans de soutien visible, allez-vous continuer ?

Eliane : Oui on continue. Mylène sera accueillie en juin 2015, la prochaine saison. Antoine on continue à suivre ce qu'il va fabriquer. On va lui demander, puisqu'on a commencé à travailler la question du sondage avec le public, de continuer. On va l'associer au site internet et il va y faire des trucs un peu rigolos. Ça va être très ponctuel puisqu'il va beaucoup tourner *Germinal*. Et puis on va suivre les prochains projets. On ne sait pas encore de quelle nature ils sont. Tous les artistes qui ont été associés au Vivat, on suit plus ou moins leur travail. On ne les laisse pas tomber du jour au lendemain comme ça.

Marie : La création de *Germinal* a été longue, c'est passé par plein d'étapes différentes. Antoine racontait que c'est l'élaboration de deux projets qui ont été mis de côté pour recommencer à zéro. Le fait de laisser ce temps long pour que les choses soient testées, construites, mises de côté... vous leur laissez le temps, la liberté et l'espace d'essayer. Pour vous, autant du côté technique que d'un dialogue avec eux, comment intervenez-vous ?

Marc : C'est pour Eliane surtout que c'est difficile. Ça part dans des directions et après...

Eliane : Oui c'est-à-dire qu'il faut recadrer. Mais ils sont assez prudents. Avec Mylène, c'était un peu plus compliqué parce que quand on a commencé le partenariat, j'avais accueilli la première pièce qui s'appelait *Effets Personnels*, ensuite *Effet Papillon* et quelques autres. Après on a décidé de faire le partenariat sur les trois ans. A ce moment-là elle a décidé de faire des esquisses, ses trois solos, une esquisse par an. Elle ne voulait pas que ce soit considéré comme des productions. Elle voulait que ce soit considéré comme des travaux en cours. En cours de route, elle voulait changer. Au moment où il a fallu montrer les trois *solis* dans *Vivat la Danse*, elle était complètement affolée parce qu'elle ne se sentait pas prête, donc elle voulait complètement changer le titre et d'autres choses. Je lui dis que non, que la communication était partie, on ne change ni le titre ni autre chose. Débrouille-toi, même si tu montres le premier solo de Romain qui n'est pas terminé, tu le montres comme une esquisse. Sur ce point, ça a été compliqué. Alors qu'avec Antoine, comme il était très prudent, il disait : « Non, non, l'année prochaine on annonce : travail en cours ou sortie de résidence ». Ça s'est fait en fait quand *Germinal* s'appelait *Walkman*. On a du présenter une étape de *Walkman*. Je ne sais pas si le public a compris quelque chose, et puis après au dernier moment c'est devenu *Germinal*. Mais on s'est toujours débrouillé pour communiquer.

Je pense qu'ils étaient une équipe entre Julien, Antoine, Halory, Sarah... l'Amicale de Production ils sont nombreux et ils peuvent rebondir. Je ne pense pas que ça a posé de problèmes particuliers la germination de *Germinal*. C'est pareil pour *Un Faible degré d'originalité*, ça fait trois ans qu'il est sur ce truc, à chaque fois je lui demande si on peut le diffuser ou le vendre et il répond : « Non, non, ce n'est pas encore prêt ». Alors je

le laisse se débrouiller. C'est son projet en cours. Son rêve c'est de faire une plateforme collaborative sur internet autour de ces idées là.

Marie : Concrètement, sur *Germinal* le temps de germination, justement, était de trois ans et donc est-ce que les temps de résidence étaient espacés ou ponctuels ?

Eliane : Ils étaient presque en **résidence permanente**, donc ils ne demandaient pas la résidence du tant au tant, c'était quand ils voulaient. Evidemment il fallait qu'on demande pour les draps, les clés... savoir s'ils dormaient ou pas. Ça a mis un certain temps, et surtout à la Maison des artistes.

Marie : Pour en revenir à la faisabilité concrète et technique du projet, c'était une vraie collaboration entre ce qu'étaient en train de concevoir Halory Antoine et Maël ?

Marc : Les premiers échanges se sont fait concrètement sur le plateau du Vivat, puisque si tu regardes bien le décor, la référence c'est le plateau du Vivat. Ils sont partis sur les dimensions de ce plateau et après pas mal de tergiversations, ils ont réussi à construire ce dispositif qui avait été expérimenté sur praticable chez nous, sur des structures démontables. De façon à y intégrer les fausses trappes, etc. Mais cette étape là a été faite à Lyon.

Eliane : Avant ils avaient travaillé au Phénix à Valenciennes.

Marc : C'est là au Phénix où ils ont fait les trous, où ils ont explosé le plancher...

Eliane : Je suis allée voir une première étape. J'étais à côté de Romaric, et à un moment donné ils arrivent avec la pioche. Je n'étais pas mise dans le secret, et j'ai eu peur parce quand ils ont commencé à démolir le plancher, et Romaric ça l'a fait rire !

Marc : Après il y a eu une étape de recherche ici, où nous on n'était pas prêts non plus et ils ont détruit je ne sais combien de plaques de Placoplatre, de bâti-machin... Ce qui veut dire qu'en terme de poussières et de gravats, on a été **confronté à une réalité** à un moment, il a **fallu faire face** à cet aspect. Il fallait éliminer les gravats, éliminer toutes ces choses là. C'est purement technique, mais cela aurait pu être anticipé différemment dirons-nous. Ça fait partie des risques de l'accueil en création. Comme c'est un lieu où les gens sont assez bienveillants, très vite il faut mettre des freins pour ne pas que ça parte dans tous les sens.

L'équipe de création, ce sont des gens qui connaissent bien les lieux. Robin a travaillé ici et ils ont un mode de fonctionnement qui leur est propre. En terme de recherche, ils forment une

excellente équipe. Leurs liens ne sont pas uniquement professionnels et ça se sent fortement dans la façon dont ils investissent un lieu. Ce qui est une bonne chose. Après **soit tu restes à côté du groupe, soit tu t'embarques**, si l'équipe d'accueil n'est pas embarquée, ça peut donner lieu à des incompréhensions parce qu'on ne vit pas au même rythme. Moi ça ne m'a jamais posé de problèmes. Mais ça peut en poser à des équipes d'accueil, que ce soit au Phénix ou ailleurs. Moins à Lyon parce qu'ils étaient autonomes. C'est propre à toute étape de création et de recherche.

Marie : Et pour vendre *Germinal*, tu disais que les théâtres au début n'étaient pas très convaincus.

Eliane : Oui. Il y a eu une première à Avignon avec *Cheval*. *Cheval* qu'on avait créé ici et où on avait invité de nombreux programmateurs qui ne rigolaient pas du tout, alors que moi oui. Bref, il y a l'image du Vivat même si les gens sont assez bienveillants sur ce qu'on fabrique. Ils trouvent que c'est bien, c'est formidable ce que je fais, mais en tout cas c'est **Armentières**. Par contre quand c'est **Avignon** dans le *In*, comme *Cheval* a été programmé dans le *In*...

D'ailleurs j'étais un peu vexée parce qu'ils étaient à ce moment là aussi en résidence au théâtre de L'L et Michèle Braconnier elle sait beaucoup plus y faire que moi si tu veux, alors elle était là tous les soirs de la représentation de *Cheval*. Personnellement, je vais à Avignon pour voir plein de spectacles, pas pour aller voir *Cheval* que je connais par cœur. Mais elle elle était là tout le temps, elle invitait à des pots, elle invitait les professionnels. Donc c'est elle qui a récupéré le succès. Ça m'a sidérée.

Bref, *Cheval* a été programmé à Avignon, dix jours consécutifs, ça a eu un succès fou. Les gens ont commencé à parler de ça et du coup **ça a commencé à monter**. L'ONDA était très convaincu du travail d'Antoine, de Julien, d'Halory... L'ONDA n'arrêtait pas d'en parler. J'en parlais à chaque réunion, à tel point que dans mes réunions ici en région des fabriques culturelles on me disait d'arrêter de parler de Mylène et d'Antoine, qu'ils en avaient ras-le-bol. Je leur répondais : « Oui mais vous ne les programmez pas ! ».

Du coup, Les Subsistances à Lyon avec la **Biennale**, je pense qu'ils ont accueilli une résidence, et puis ils ont décidé de poursuivre et d'être coproducteur du projet *Germinal* en donnant vingt mille ou trente mille euros alors que je donne que dix mille euros. Enfin « que »... il faut dire que j'ai **dix fois moins de budget**, et c'est déjà ça. Par contre à la Biennale de Lyon ils étaient tout à fait d'accord pour qu'on montre une avant-première ici. C'est quand même notre artiste associé. C'est très bien que ça se passe dans un cadre de festival de danse puisqu'il y avait cinquante programmateurs qui étaient là. A la Biennale de la danse il y a des programmateurs de danse mais aussi pluridisciplinaires comme moi... Tous les gens qui étaient là, **les programmateurs** ont dit que c'était formidable.

Quelqu'un aussi a été très important pour l'Amicale de production c'est **Mathieu Goeury**. Mathieu travaillait au théâtre de L'L, il s'occupait de la diffusion, ensuite il est parti au Centre Pompidou de Metz et maintenant il est au Vooruit à Gand. C'est le président de l'association de l'Amicale de production. Je fais partie aussi du conseil d'administration. Lui il a un réseau international énorme essentiellement sur les formes performatives, il parle couramment anglais. Il a un bagou et une énergie invraisemblables. Donc c'est lui qui a fait beaucoup plus que moi pour la reconnaissance et la diffusion du travail d'Antoine. C'est clair. Antoine, avec *Cheval*, puis Antoine et Halory, avec &&&& & & ils ont été programmés en Norvège, en Suède, en Finlande, tous les pays nordiques, en Belgique, aux Pays-Bas grâce à Mathieu.

Marie : Je me demandais aussi comment se fait l'articulation entre l'Amicale de production en production et vous quand vous êtes producteur des projets ?

Eliane : On fait une convention de trois ans sur les grandes lignes, et après on fait des avenants chaque année. Là on fait un avenant pour la coproduction, en l'occurrence l'année dernière c'était encore *Germinal*, et cette année c'est *Un Faible degré d'originalité*. On décide de donner les dix mille euros en deux fois, et eux le comptent dans le budget. De toute façon ils ont un fonctionnement particulier l'Amicale de production.

Marc : Mais c'est vrai que je me dis, souviens toi comment *Pop-up* a été perçu la première fois. J'ai dans l'oreille certaines réactions de publics professionnels qui étaient assassines.

Eliane : Même Tiago, la pièce *Matrioska*. Tiago Guedes, une pièce qui a tourné plus de trois cents fois dans le monde entier, une pièce magnifique qui a été créée ici. Le jour de la création, il y a un problème de lumières, un *bug*, c'était encore tout frais. Mais c'était déjà une pièce sublime, très originale et très étonnante pour les enfants. Evidemment pas la pièce traditionnelle pour enfants. Les programmeurs trouvaient ça nuls ou pas très bien disons. Parfois tu te dis... à part Romaric qui suit vraiment bien ce que je fais...

Marc : Il y a une critique systématique qui ne laisse pas le temps du recul. Après tu t'aperçois qu'au bout de cent vingt ou cent trente dates, si ça a tourné, ça n'est pas par hasard. Est-ce que c'est un problème avec Armentières ?

Marie : C'est ce que j'allais demander.

Eliane : C'est parce que c'est le lieu de la prise de risque initiale. C'est encore tout frais, c'est pas encore complètement prêt. Et pour moi c'est notre travail, de

travailler sur le début, sur l'émergence des projets. Faire confiance, c'est un instinct. Faire confiance à des gens dont on pense qu'ils ont du talent et les suivre et les accompagner.

Marc : Oui et puis leur donner cette possibilité d'y aller.

Eliane : Pareil avec Thibaud. Thibaud était paumé il y a deux ans. Il commence à prendre son assurance. A savoir ce qu'il veut. C'est grâce au travail de la maison, de la confiance qu'il y a eu du temps. De la possibilité d'expérimenter des choses. Et moi je ne les presse pas, je ne leur mets jamais la pression de les montrer...

Marc : C'est ce qui est précieux pour eux aussi, c'est de pas se sentir avec des objectifs à atteindre.

Eliane : Ne pas les diffuser tout de suite, quand ce n'est pas encore prêt.

Marc : Il n'y a pas obligation de résultats.

Eliane : Ça c'est très important. Les artistes ont tendance – parce que leur seul moyen de subsistance c'est les subventions – s'ils font pas une création par an, ils ont pas de subventions. Donc comment ils vivent pendant un an, s'ils n'ont pas eu de subventions ni de l'Etat, ni de la Région, ni de coproduction, s'ils ne sont pas interprètes ailleurs ou n'ont pas un autre métier ? Donc ils ont tendance à monter chaque année un nouveau projet de production et moi je freine en disant qu'il vaut mieux le monter sur deux ans. Même au niveau de la Commission expert danse, je dis tout le temps qu'il faut vraiment encourager les compagnies à faire des projets sur deux ans et leur donner les moyens. Et puis des fois ils donnent dix mille euros et tu ne peux pas payer à chaque fois quelqu'un à côté qui fait l'administration et payer les danseurs, un studio...

Marie : Concrètement, dans le contexte dans lequel on est, comment c'est pour vous de produire ?

Eliane : C'est dur de continuer à investir les mêmes budgets. Surtout au niveau du temps, des espaces, de notre énergie... c'est plutôt difficile de maintenir le montant des productions dans la mesure où on a moins d'argent. C'est un vrai choix cependant, on ne veut pas abandonner. Si on abandonne la coproduction, l'accompagnement financier, logistique et technique, il n'y aura plus de pièce, de spectacle. Le conseil d'administration est d'accord avec ça, ce n'est pas de l'argent perdu. Même si on dépense entre soixante dix mille ou quatre-vingt dix mille euros par an quand même.

Marie : Ce qui m'intéressait avec *Germinal* et l'Amicale de production, c'est leur structuration et de placer la production vraiment au centre de leur questionnement, de ne pas séparer le bureau, l'Amicale et les projets, mais vraiment d'être une équipe efficace. J'y vois un peu un reflet au Vivat dans cette équipe où les questionnements se partagent d'un poste à l'autre...

Eliane : C'est essentiel parce qu'on travaille tous sur le projet artistique. C'est ce qui nous fait vivre, que personne ne soit séparé des contenus artistiques et des problèmes qu'on peut rencontrer.

Marc : Si tu t'en éloignes, c'est parfois compliqué. Parfois, les techniciens peuvent s'éloigner de cet aspect là. Et s'ils le font, ça peut créer des ambiances qui ne sont pas propices, on l'a vécu. En ce moment, c'est l'inverse, les gens se réapproprient ça, les gens sont fiers de porter certains projets, de les accompagner, ça va dans le sens de ce que tu mets en place.

Eliane : Oui et puis on essaye de ne rien tenir secret ou caché. Parfois c'est compliqué, on a tous notre job à l'intérieur de ça et quelquefois on n'a pas le même degré d'informations.

Marc : De perception de la chose je dirais.

Eliane : On a changé notre rythme de réunions, c'est mieux. On prend plus le temps, on échange plus, on fait des chantiers sur des réflexions, thématiques. On essaye que chacun prenne la parole. On fait des retours sur ce qui s'est passé. Peut-être pas encore de façon optimale mais ça s'améliore sur l'organisation.

Marc : De plus en plus, c'est un modèle qui est intéressant.

Eliane : Je pense que ne serait-ce que pour le moral, le fait d'être à plusieurs est important. C'est compliqué, je vois avec la Générale d'Imaginaire, c'est un collectif. Ils sont plusieurs artistes qui défendent leurs projets. Ils ont un *staff* d'organisation. Stéphane est directeur. Il a lui-même l'envie de faire des projets, dans ce cas, c'est difficile, il est juge et parti. S'il demande des subventions pour lui alors qu'il doit aussi demander pour les autres... donc ça pose des problèmes.

Le système actuel n'est pas adapté. A la DRAC si tu fais une demande pour le prochain projet d'Antoine plus le prochain projet d'Halory, plus le prochain projet de Julien, ça va pas. Heureusement à la DRAC ils ont obtenu d'avoir un conventionnement sur

trois ans, c'est très bien, avec je crois cinquante mille euros par an, ça leur permet de faire un projet sur trois ans, de payer les administrateurs, les chargés de productions, etc. Tant mieux ! Tu vois Antoine il a commencé il y a dix ans en me demandant trois cent euros pour *Efficacité* = *Dollar* et sa compagnie qui s'appelait Frite Soupe, où ils avaient un budget de deux mille ou trois mille euros par an. Maintenant c'est un million d'euros. Tu vois comme quoi, mine de rien...

Après je pense que ça fait un peu peur à Antoine. L'attente des programmeurs pour les prochains projets. Après la création de *Germinal*, il y a des gens qui venaient me voir en disant « On veut être coproducteur de cette pièce absolument, comment on peut faire ? » et je leur disais : « Mais la production elle est bouclée ! ». « Mais oui mais on voudrait donner de l'argent pour être coproducteur »...

Marc : C'est de l'opportunisme. Et c'est vrai que dans leur mode de fonctionnement, il y a plein de questions en ce moment chez eux.

Eliane : Ca leur met la pression.

Marc : Ca monte, ça monte. Dans leurs modes d'échanges...

Eliane : Et puis Antoine et Halory ont eu pas mal de prises de bec pendant la création de *Germinal*.

Marc : A un moment, c'était très chaud.

Eliane : Humainement parlant c'est difficile aussi, même si c'est les meilleurs amis du monde. Il faut que chacun reste à place. Julien, sa place de directeur et en même temps d'artiste, c'est pas évident. C'est bien parce qu'ils sont tous ensemble. Quand tu te serres les coudes, tu obtiens plus de moyens mais après il faut savoir partager, répartir, être à l'écoute, comme partout. Je recevais ce matin Rémy Héritier et lui il a envie d'avoir une personne à ses côtés, mais une seule personne. Pas être dans un bureau de production.

Marc : Je crois que ça doit être compliqué à leur niveau de fonctionner comme ils le font. Ça leur pose, enfin à Antoine, ça lui pose problème. Il est plus proche des gens. Il a envie d'être au cœur de l'action. A un moment ça délègue trop. C'est sa problématique. Il se retrouve confronté à des réalités qu'il n'a pas générées. Ça l'embête. Mais c'est un fonctionnement qui est riche malgré tout. Ça fait trois quatre ans qu'il fonctionne avec l'Amicale de production. Ça monte en pression, tu le sens.

Marie : Il parlait de l'importance des temps de réunion, et de parler justement des problèmes d'organisation, qui sont de fait, avec cette pression, un peu réduits. Il a moins de temps pour ça.

Eliane : Ils essaient de les garder oui. Ils font des symposiums de deux, trois jours.

Marie : Merci beaucoup.

Accompagner *(Un)steady*

Les sources que je possède à propos du projet *(Un)steady* sont principalement des images filmées pour le projet documentaire. Le film est en cours de montage, et il m'est impossible de le joindre à cette recherche. Les autres documents de travail sont des conversations et des échanges d'*e-mails* avec l'équipe. La matière est plus difficile à faire figurer ici que pour les deux autres projets, pour lesquels le protocole de l'entretien se déroule à chaque fois dans un cadre et un lieu précis.

J'ai sélectionné trois éléments dans la matière de travail, qui rendent compte du processus de production du projet. Le premier est un *e-mail* envoyé à Gabriel Beckinger afin que l'on puisse définir ma place et mon rôle dans le projet. Ce document est lié à la partie Ressources humaines et à l'exploration du terme **accompagner**.

J'ai souhaité ensuite donner une place à la parole du porteur de projet, je joins donc ici une retranscription d'une *interview* que Gabriel a préparé en vue de communiquer sur le projet dans le cadre de l'exposition *PANORAMA 16*.

Temps 1 - Définir une posture

Le 28 janvier 2014, soit à peu près un mois après avoir commencé à vivre avec le projet, je ressens le besoin de définir la posture que j'y occupe et y prends, pour moi-même et pour Gabriel aussi. Ma position officielle n'avait pas été clairement énoncée jusque là avec en termes précis, nous avons parlé de « regard extérieur » « regard critique ». Cela couplé à ma position « satellite³²⁷ » de co-réalisatrice, avec mon amie Noe Phillipson, d'un documentaire suivant le processus de production du projet *(Un)steady*. Voici le document que j'ai rédigé et envoyé à Gabriel pour lui faire part de ma prise de position, la posture que je tentais à ce moment là de définir comme la plus juste pour moi, par rapport à lui porteur de projet, et au travail à y accomplir de mon côté.

327 position satellite qui aura été définie auparavant, lorsque je présente les trois objets d'étude et la façon dont je les ai abordé chacun, depuis quel angle de vue et quelle posture précisément, géographique, corporelle, critique, quelle proximité avec l'équipe de chacun, etc.

« Gabriel,

POSTURE : attitude, position du corps, volontaire ou non, qui se remarque, soit par ce qu'elle a d'inhabituel, ou de peu naturel, de particulier à une personne ou à un groupe, soit par la volonté de l'exprimer avec insistance.

dérivé : POSTURAL : Relatif à la position du corps.

J'ai besoin de définir ma posture en rapport au projet (Un)steady.

La proposition de départ est celle de co-écrire et co-réaliser un documentaire, avec Noémie Phillipson, qui rend compte du processus de création/production des films et de l'installation.

Pour cela, j'adopte la posture d'un regard extérieur qui observe, retient, analyse, décortique le projet au fur et à mesure qu'il se dessine, avance, se construit.

Nous échangeons par mails ou téléphone ou lors de séances de travail planifiées et annoncées comme telles.

Dans un autre temps, je digère les informations et observations collectées au contact de la matière brute (séances en studio avec Téva, temps de préparation au tournage, tournage, séances d'analyse des images). Puis par l'écriture, je restitue quelque chose de l'expérience.

Ainsi je malaxe la matière du projet en la lisant, la liant à des filtres de lecture que je définis au cours de mon propre projet de recherche qui s'inscrit dans le cadre universitaire.

La relation qui va s'établissant entre ta recherche artistique et la mienne est ainsi un échange de regards et d'attentions croisés, portés autour d'un même objet. J'y prends la matière brassée pour alimenter une recherche en cours, je te donne un regard critique et analytique, ma présence et contribution quand je le peux. Tu me donnes la possibilité d'accéder à ton processus de création, Noémie et moi faisons en sorte de t'en tendre une image-miroir par le prisme du documentaire.

J'ai cette posture de "regard extérieur", d'observatrice des choses en train de se faire, en contact avec la matière et le processus de création en cours.

Mais je ne suis pas que des yeux qui observent, mes yeux sont mon corps engagé dans ton projet.

Mon corps engagé c'est mes yeux qui observent et les notes que je prends, mon écriture, nos images (celles de Noémie et moi), mes déplacements géographiques pour et par le projet, ma position de satellite que je suis parvenue à définir pendant le tournage du FILM A : satellite autour du corps de Téva au Travail, autour du duo Téva-Gabriel, autour de l'équipe de tournage en action et, plus largement, circulant autour de toute la structure à composante humaine, relationnelle dans le projet (Un)steady.

Ma posture est donc à la fois celle d'être dans et autour, dans car près, de toi, ta recherche, ta démarche, et autour car n'intervenant pas directement sur le cours des choses et les décisions prises, mais étant témoin de l'ensemble. Ma posture est celle de faire ces

déplacements, allers-retours entre le dans et le autour, de me trouver dans cet interstice ou intervalle entre les deux.

Ma posture est par là particulière, et a je crois, la particularité d'accompagner.

J'emprunte ici à Barbara Manzetti des mots que je trouve justes autour du verbe "accompagner" :

" je parle de compagnie [...] la compagnie est ce qui vient contrer l'abandon sans pour autant exclure l'indépendance, travailler seuls-ensemble en avançant de manière autonome dans la géographie de nos retrouvailles.

si nos recherches ne peuvent pas forcément se mêler elles peuvent se retrouver, elles peuvent partir en voyage, entrer en conversation, elles peuvent se souder dans un mouvement spontané sans perdre leur identité, s'isoler en restant dans le même espace, se tenir compagnie³²⁸."

J'accompagne le mouvement de ta recherche par le mouvement de la mienne, soit la compagnie comme mode d'être ensemble, d'être en lien dans un contexte de travail.

Merci,

M³²⁹.»

328 B. Manzetti, *Un lieu comme une personne*, in *Accompagner les processus créatifs* de M. Klingler, B. Manzetti et M. del Valle, Thèse de doctorat en danse de Marian del Valle, Université de Nice, 2013.

329 email envoyé à Gabriel Beckinger le 28 janvier 2014.

« Je voulais travailler de manière *in-situ*, dans Le Fresnoy, et en fait explorer les conditions de production et de réalisation d'une exposition. Notamment à travers les gestes qui donnent forme à cet événement. Du coup (*Un*)*steady* c'est une installation activée par des images, de la matière sonore, du texte, au service d'une expérience qui se joue à la manière d'un miroir de ce qui se passe à l'intérieur du Fresnoy. C'est un triptyque, il y a trois écrans. L'expérience se joue à trois niveaux temporels : l'espace vide du Fresnoy, l'espace en construction et l'espace finalisé.

J'ai souhaité livrer une sorte d'énigme : comment un espace peut-il être activé par différents régimes corporels ? Du coup d'un écran à l'autre il y a une sorte de glissement, d'un geste technique jusqu'au geste dansé.

Il y a un long plan séquence pour le premier film (*Film A*) où il s'agit de montrer une architecture vide à travers la matière qui la constitue, et à travers une dimension assez performative, puisque c'est un plan continu. La pratique du *steadicam* est très éprouvante.

Ensuite le deuxième film (*Film B*) concerne le montage de l'exposition. Ce qui m'intéresse c'est de filmer les mains au travail, et de voir comment l'espace peut être fragmenté à partir de ces différentes corporalités. Dernière étape, (*Film C*) on aura le *steadicamer* du premier film qui revient pour performer sans son *steadicam*, dans l'exposition. Le *steadicam* c'est un outil de captation qui permet de recréer une sorte de regard idéalisé, affranchi des contraintes de la gravité. C'est donc une caméra qui est déportée, articulée autour d'un bras qui est accroché au niveau du bassin, et qui produit cet effet qu'on connaît tous, parce qu'il est aujourd'hui abondamment utilisé, celui d'une image très flottante.

Ce qui m'a intéressé, c'est que derrière ce dispositif technique et kinesthésique il y a toute une expertise qui en fait est proche de celle du danseur. Sauf que ce dispositif n'est évidemment jamais montré à l'image, puisque tout ça est au service de la fabrication de cette image.

La question que je me suis posée c'est : qu'est ce qui se passe quand on filme un *steadicamer* ? Que donne à voir le corps d'un *steadicamer* dès lors qu'on le filme et qu'est ce que donne à voir ce corps dès lors qu'on lui retire son outil ?

J'établis une relation entre ce corps en mouvement et le corps de l'ouvrier qui travaille et qui construit cette exposition, avec toute l'équipe. Avec cette hypothèse que le geste produit par

ces deux techniciens, le cameraman et l'ouvrier, est la traduction d'une intention, et qu'elle se conclut par la **fabrication** de quelque chose de concret.

Au fur et à mesure du travail avec Téva, le *steadicamer*, on a remarqué qu'il se fabrique des **récits** qui l'aident en fait à filmer quand il tourne. Ça va dans le sens d'une indépendance de son rôle par rapport au tournage. On peut avoir un scénario et lui va s'inventer un autre film, un récit dans le film, et c'est ça qu'il va suivre. On l'a interviewé et on a extrait un certain nombre de récits qui en fait constituent la **chorégraphie finale**, qui est la succession de récits remis en scène.

On va voir les gestes de ce *steadicamer* sans son outil, avec en parallèle des titrages qui vont indiquer de manière relativement abstraite - parce que c'est très privé en fait ces récits - l'accès à une sorte de couche à l'intérieur de lui-même, qui est son guide. Et il y a une relation assez étonnante entre le corps de quelqu'un qui s'apparente à un danseur et qui filme une architecture mais sans sa caméra. Et en plus, il y a derrière ses gestes des récits qui s'incluent sur l'image et qui sont complètement décalés avec ce qu'on voit, et c'est assez troublant.

C'est pour ça que je parlais d'énigme en fait, parce que c'est pour le visiteur, le spectateur un « **détresse** » d'un certain nombre d'éléments qui sont là bien imbriqués entre eux.

Suivre *The Karaoke Dialogues*

Autour d'une « Création 2014 » j'ai l'impression de devoir suivre le projet, au fur et à mesure qu'il se dessine. Je dois prendre des rendez-vous, entre Caravan Production à Bruxelles et L'Opéra de Lille, suivre à distance la coproduction enclenchée. Le premier temps est un entretien qui se déroule avec Ecaterina Vidick, chargé de la production de *The Karaoke Dialogues*. Le second temps est un entretien avec Daniel Linehan, qui a lieu à Lille, enfin comme pour les deux autres projets, les crédits de la pièce sont indiqués.

Temps 1 - Caravan Production

L'entretien a lieu le vendredi 17 janvier 2014 au matin, dans les bureaux de Caravan Production à Bruxelles. Je viens rencontrer Ecaterina Vidick, qui est en charge de la production et de la promotion du travail de Daniel Linehan. La rencontre et le contact se font très facilement, l'échange dure environ deux heures.

Caravan Production est un bureau de production qui emploie trois personnes, Karen Joosten, Ecaterina Vidick et Ruth Dupré, qui travaillent avec dix chorégraphes³³⁰. Le bureau organise aussi un festival d'arts vivants, le *Kunstenfestival*. Nous commençons par parler de la différence entre les bureaux de production français et belges, puis entrons dans le détail du large panel d'activités que requiert le métier d'Ecaterina. Nous parlons de la façon dont Daniel Linehan envisage la production dans son travail en prenant l'exemple spécifique des *Karaoke Dialogues*.

Cet entretien me permet d'avoir un point de vue pragmatique sur la réalité du fonctionnement d'une structure de production. L'articulation entre le travail d'Ecaterina Vidick et celui de Daniel Linehan me permet de faire des liens entre l'équipe en charge de l'organisation et de la partie administrative, et l'équipe artistique. Dans cet entretien ces deux réalités cohabitent étroitement, travaillent ensemble dans la même sphère au même objectif : produire au mieux, de la façon la plus satisfaisante pour tous (artistiquement, économiquement, stratégiquement).

Dans la retranscription ci-dessous, j'ai souligné les termes liés au processus de production qui me paraissent importants et que l'on retrouve dans le corps du texte.

³³⁰ Benjamin Vandewalle, Carly Wijs, Daniel Linehan, Eleanor Bauer, Fabian Barba, Inne Goris, Liz Kinoshita, Ruth Becquart et Kyoko Scholiers, Ula Sickle.

Marie : C'est quoi un bureau de production, ça sert à quoi, ça intervient à quels endroits ?

Ecaterina : En France et en Belgique c'est deux systèmes différents. En France je pense qu'il y a beaucoup plus de bureaux de production. En Belgique il y en a moins, et donc les chorégraphes travaillent avec leur compagnie, dans laquelle il y a une ou deux personnes, parfois trois, qui s'occupent de la production. Ici par exemple si un chorégraphe travaille sans maison de production il va généralement engager quelqu'un pour deux, trois mois pour s'occuper de la production. Et donc le travail varie en fonction de **l'accompagnement** qu'on donne à l'artiste. Nous ici chez Caravan Production, on veut vraiment travailler en collaboration avec le chorégraphe, et l'accompagner dans son processus, donc on est à la fois dans la production, dans le *management* aussi, parce qu'on attache beaucoup d'importance non seulement à sa production mais à son parcours personnel. Bien souvent les chorégraphes donnent des *workshops*, ils font des activités parallèles. Daniel Linehan fait beaucoup ça, comme avec le projet *Vita Activa*³³¹. L'idée c'est vraiment de l'accompagner pour construire sa compagnie et son travail.

Du coup pour ses productions personnelles ça part **de la case A à la case Z**. On commence vraiment par des réunions de discussions autour de ses idées, ses projets. Un chorégraphe qui arrive, qui n'a jamais fait de production et qui commencerait par une pièce de dix danseurs on va tout de suite lui dire « Ça va pas marcher, parce qu'on ne va pas trouver de subventions, on te connaît pas beaucoup ». Donc c'est aussi l'aider à voir un peu comment **monter les échelons de manière logique et productive**.

Bon évidemment il n'y a aucun chorégraphe peu connu qui débarque avec l'envie de monter une pièce de dix danseurs directement, c'est énorme comme travail, et ils le savent bien tous.

Du coup voilà, ça commence là. Mettre en place les idées, échanger. On essaie d'intervenir le moins possible dans le processus artistique, on ne veut pas faire les choses, penser pour le chorégraphe, l'influencer dans ses envies etc.

C'est un travail d'accompagnement **d'un point de vue réaliste**, budgétaire, parce qu'après ça on va devoir écrire le budget et faire des demandes de subventions, chercher des partenaires de coproduction, des lieux de résidences. Dans la plupart des cas ça va de paire

³³¹ Projet participatif mené à Lille en février 2014 en partenariat avec l'Opéra de Lille et la Maison Folie Wazemmes. Le projet réunit quarante personnes sans activité professionnelle, retraités, chômeurs ou étudiants et propose des modes d'actions et de réflexions sur les notions d'activité et d'inactivité, de temps libre et de savoir-faire.

avec la coproduction mais pas toujours. Et aussi ici en Belgique on travaille avec la communauté française ou la communauté flamande, qui subventionnent l'aide au projet. Ici on travaille avec la communauté flamande et là c'est pareil, c'est pas vraiment stratégique mais évidemment il y a des choses qu'ils veulent peut-être plus savoir sur le projet que d'autres, c'est toute une pensée par rapport à l'écriture de dossier qui va influencer le projet final.

Ça commence comme ça. Une fois que l'argent arrive, parce que ça c'est toujours un peu complexe, généralement on n'est pas au courant deux ans à l'avance du montant qu'on aura, des co-producteurs qu'on aura, d'est-ce que la communauté flamande donnera le budget ou pas, parce que c'est une grosse part du budget. Tout est à préparer en amont sans certitude du budget. Donc tout est dans **des formes d'anticipation**, comment est-ce qu'on peut commencer à travailler, ce qui est parfois un petit peu périlleux parce qu'on arrive au moment où les répétitions commencent, on a entre quatre et six mois avant la première pour tout mettre en place avec ce budget qu'on vient d'apprendre.

Il y a une grande part de **rappports humains**, de communication, de compréhension de tous les métiers de la création. C'est important aussi de savoir quel va être le travail du costumier, du danseur, du scénographe, de l'éclairagiste, à quel moment il vont intervenir dans le processus de création, quels moyens financiers leur donner... Tout ça forme la production et la création du spectacle.

Marie : C'est une articulation qui se met en place rouage par rouage à partir du bureau de production, qui est comme le point de départ. Un point A, la réunion entre l'initiateur du projet et la structure qui va lui permettre de réaliser les choses, et ensuite tous les acteurs qui travaillent ensemble et autour.

Ecaterina : C'est un peu ce schéma là, si ce n'est que c'est une mécanique qui n'est jamais la même, et qui doit tout le temps s'adapter, bouger. Donc c'est peut être une mécanique qui commence comme ça et qui s'élargit, qui s'élargit, qui s'élargit par des rouages un peu inattendus parfois. Donc c'est **très aléatoire**. Bon il y a des points assez simples qui vont rester : la logistique de l'organisation d'une résidence, les tickets de trains, les hôtels, les *per diem*, les salaires, faire les contrats. Toutes ces choses là qui restent de l'ordre de l'administration et de la logistique, qui sont très claires. Après c'est vrai que dans un processus de création il y a toujours beaucoup beaucoup de part humaine.

Marie : J'ai lu dans *A no can make space* qu'à chaque fois Daniel Linehan souhaite repartir de zéro pour chaque nouvelle création. Donc j'imagine qu'à chaque fois ça doit être une nouvelle mise en marche, une nouvelle expérience.

Ecaterina : Oui parce que c'est quelqu'un, beaucoup plus que d'autres chorégraphes avec qui j'ai pu travailler, mais parce que c'est sa personnalité qui est comme ça, qui est très ouvert. Il fait fort confiance à ses collaborateurs, c'est vraiment une création qui peut devenir... pas commune, mais qui s'élargit beaucoup, puisqu'il donne l'espace à chacun.

Tout en sachant très bien ce qu'il veut, parce que c'est quelqu'un qui arrive avec un projet. Il a fort conscience et fort confiance du processus de production dans lequel on évolue aujourd'hui. Cela permet que la communication entre chacun se passe bien, que chacun trouve une place aussi, parce que même si on n'est pas créateur de quelque chose dans une pièce on doit pouvoir avoir sa place pour s'y sentir bien, son espace pour travailler quelque soit son métier. C'est comme partout, dans une banque c'est la même chose, mais c'est pas toujours évident parce que dans la création on entre en confrontation avec beaucoup d'ego. Et c'est pas forcément négatif, c'est ça aussi qui construit la pièce, l'oeuvre. Donc tout ça c'est de la Plasticine³³² que chacun malaxe comme il peut je dirais.

Marie : Dans la distribution de ses pièces on retrouve les mêmes danseurs c'est vrai, et donc au niveau des collaborations autres que les danseurs il a aussi une fidélité ?

Ecaterina : Oui bien sûr là sa compagnie commence vraiment à grandir, il est en train de l'ouvrir là en ce moment. Je veux dire on vient de la créer la compagnie, on vient de déposer les statuts. Donc là ça commence tout doucement à se construire aussi.

Marie : C'est la compagnie Daniel Linehan ?

Ecaterina : C'est Hiatus. Ça vient d'être créé avant Noël, c'est tout frais. Il y a plusieurs personnes avec qui il travaille de plus en plus, et là il commence de nouvelles collaborations. Par exemple pour sa nouvelle pièce, c'est la première fois qu'il travaille avec un costumier. Il a déjà eu des regards extérieurs d'autres costumiers pour ces précédentes créations, mais là c'est quelqu'un vraiment qui vient au tout début et qui va faire un travail vraiment important. Parce qu'on ne verra quasiment que ça sur la scène, les costumes. Et généralement oui, ça lui

332 De la pâte à modeler.

arrive assez souvent de travailler avec les mêmes personnes. Et puis il cherche toujours des danseurs qui sont assez expérimentés, qui peuvent je pense d'une certaine manière être assez à l'écoute et assez expérimentés pour pouvoir avoir une forme d'improvisation qui aille dans le sens de ce qu'il demande. Il y a toujours aussi un aspect assez *international*, ça c'est dans beaucoup de créations chorégraphiques, les danseurs viennent de partout, ça c'est classique chez nous, et surtout en Belgique puisqu'il y a *P.A.R.T.S.*

Marie : Oui et que c'est un réseau international déjà. Lui est passé par *P.A.R.T.S.* en venant de New-York, et c'est vrai que dans la distribution il travaille beaucoup avec des danseurs de *P.A.R.T.S.*

Ecaterina : New-York est peut être un peu similaire à Bruxelles pour ça, c'est très international, il y a beaucoup de nationalités différentes, pas seulement pour la danse, dans tous les domaines. Donc on se retrouve avec des cultures qui sont hyper intéressantes, hyper riches sur scène.

Marie : C'est un des mots-clés que je rattache à Daniel Linehan c'est la *mobilité*. Et la lecture de son livre-objet-performance me l'a confirmé aussi, il revient plusieurs fois sur le fait d'être en mouvement constant et qu'il y a quelque chose qui l'anime. Il est entre plusieurs lieux, il est à l'Opéra de Lille en *résidence* et j'ai vu qu'il était aussi en résidence à DeSingel et associé au Sadler's Wells à Londres, et du coup je me demandais ce que ça représentait pour lui, est-ce qu'il a un temps de présence dans ces trois lieux ?

Ecaterina : Non c'est un petit peu différent en fait. Je sais qu'en France quand les artistes sont en résidence ils sont forts présents sur le lieu, ici c'est pas tout à fait le même fonctionnement. C'est à dire qu'on leur octroie un budget pour leur création, des espaces de répétition, bon ça dépend des lieux évidemment. Ça va être une manière de développer les projets, ça leur donne de l'espace de répétition, de création aussi, un accompagnement.

La structure va vraiment aider l'artiste à faire *quelques pas en avant* dans son propre travail, pour avancer, évoluer. Donc c'est vrai qu'il y a l'attente de faire des choses pendant ces années là parce que souvent on parle en années de résidence, une année, deux années, trois années dans un lieu, et alors après ce sont aussi des petites choses à côté comme *Vita Activa*, comme le livre qui a été créé dans le cadre de sa résidence à DeSingel donc ça peut

être aussi une occasion d'aller visiter d'autres aspects de la création. Les collaborations peuvent être un peu plus fines aussi, comme il fait maintenant avec l'Opéra de Lille, on essaie de développer de petites choses à côté des productions. Il y a une ouverture qui est plus large, pour donner à l'artiste en résidence l'occasion de développer de manière plus large ce travail.

Marie : Oui parce qu'en France artiste en résidence ça veut souvent dire un temps de travail défini pour travailler dans un lieu, un studio, dans un temps de recherche.

Ecaterina : Alors ça se fait, mais dans le cadre d'une production. Par exemple maintenant il vient de commencer sa création, là lundi il commence deux semaines de résidence à DeSingel et puis pour terminer sa création il sera un mois et demi à l'Opéra de Lille en répétition. Il y arrive le 7 avril et il sera là jusqu'à la première. Ça lui donne des **opportunités** qui sont vraiment intéressantes aussi, parce que d'un point de vue productionnel (*sic*) on a l'assurance d'avoir des structures assez fortes derrière qui l'accompagnent.

Marie : Oui, parce que vous à votre place vous devez juguler par exemple l'**Opéra de Lille** dont le fonctionnement est particulier, et les autres partenaires qui se conjuguent pour son travail. Parce que l'Opéra j'ai commencé à les contacter aussi, et ça me paraît être une structure énorme, avec vraiment beaucoup d'acteurs.

Ecaterina : Oui. Nous on était là au début avec nos petites baskets, bon comment ça fonctionne ? (*rires*). Et à la fois c'est une structure qui est super intéressante aussi, parce que Caroline Sonrier la directrice est super chouette et aime beaucoup le travail de Daniel. Elle l'accompagne beaucoup. Et c'est vraiment à la fois d'amener des personnages artistiques comme Daniel dans le cadre de l'Opéra et des travaux un peu plus... ils ont un public très classique et à la fois beaucoup de jeunes comme nous qui s'intéressent à découvrir des pans un petit peu différents. Et à la fois cette boîte fonctionne encore, j'allais dire à l'ancienne ! Sans que ce soit vraiment un problème en fait, parce que les gens qui tiennent chaque poste sont adorables, **très flexibles**, très ouverts. On est pas du tout face à une administration rigide. Mais par contre c'est un fonctionnement qu'on ne connaît pas. Peut être déjà parce qu'il est français, j'en sais rien, mais la façon de fonctionner, les règles sont

différentes, mais aussi il y a des postes qui sont différents, chacun a son... il faut essayer de se mettre là-dedans pour essayer de comprendre.

Ça fait déjà un an que Daniel est en résidence là-bas et qu'on est très en lien avec eux. On va souvent aux rendez-vous là-bas et du coup même la standardiste on commence à la connaître. C'est une chouette expérience je trouve pour un artiste, de passer par un Opéra ou une structure comme ça, ça met aussi en parallèle deux types d'art.

Marie : J'ai vu *Gaze is a gap is a ghost* à l'Opéra. C'était drôle de voir Daniel Linehan dans ce cadre là, un collage un peu improbable mais qui fonctionnait. Parce que pour la danse contemporaine qu'on voit souvent au plateau, qui est quand même un format agréable, d'être lui dans un cadre très riche et très particulier... Est-ce que l'Opéra c'est pour lui un cadre intéressant ? C'est une question que je me pose.

Ecaterina : Ce spectacle là a été créé avant qu'il soit en collaboration avec l'Opéra, et évidemment il voulait y présenter le spectacle. Daniel en était ravi, on en était tous ravis, mais par exemple pour sa nouvelle création, on pense très fort à l'espace de la scène de l'Opéra dans le cadre de la création parce que c'est un grand espace, comment on peut l'exploiter... Et pour la création de *Gaze* on n'a pas eu cette réflexion là, et on était un peu craintifs de montrer ce spectacle là à l'Opéra, de le tourner là bas.

Là c'est une des premières fois où il travaille avec un scénographe pour sa nouvelle création. Pour *Gaze* il y avait des collaborations, mais là l'espace est beaucoup plus réfléchi en terme chorégraphique et de présence humaine sur scène. C'est des questions d'espace que lui gère très bien. Il y a beaucoup d'aspects de la mise en scène qu'il gère lui-même, le son, la vidéo c'est des choses qu'il crée lui-même. Et là maintenant avec sa nouvelle création l'envie et le besoin se font sentir très fort de travailler avec un scénographe et des techniciens qui vont prendre en main cet espace là et en faire quelque chose de « quintuplé ».

On travaille aussi avec un éclairagiste qui a un *background* assez intéressant et qui va pouvoir jouer. C'est vraiment ça la création, du jeu, du plaisir aussi de créer tout ça.

Et la complexité aussi. Là des questions de scénographie se posent déjà. Comment accrocher des télévisions dans le public ? Ah ben non à l'Opéra c'est pas possible, il n'y a pas de grill au-dessus du public, tout un tas de questions à se poser.

Marie : C'est à la fois le cadre de l'Opéra qui amène l'envie de ces collaborations et à la fois peut être l'envie... pas de complexifier mais peut être de développer, avec le costumier par exemple, de prolonger ces passerelles entre les différents corps de métiers.

Ecaterina : Oui tout à fait. Et c'est vrai qu'occuper le plateau de l'Opéra c'est quand même tout à fait autre chose que d'occuper le Théâtre des Abbesses. L'espace est énorme, amplifié avec ce décor d'opéra, alors mettre un danseur là-dessus il faut qu'il puisse occuper tout l'espace. Mais Daniel ça il le fait très bien je trouve. Par exemple sa dernière représentation au Théâtre des Abbesses à Paris, il a présenté trois travaux différents en une soirée. Il y avait une pièce avec quatre danseurs, une autre avec six et un solo à lui. C'est incroyable comme avec le solo il n'y avait pas de problème de perte d'espace.

Tu vois c'est incroyable comme des fois tu vas voir un spectacle et tu sens que l'artiste n'arrive pas à trouver sa place sur scène. C'est difficile d'occuper l'espace. C'est quelque chose qui est étudié dans les écoles de théâtre, de danse, d'arts scéniques, comment arriver à occuper l'espace ? Et il le fait de manière superbe, et il arrive à ce que ses danseurs le fassent aussi, je trouve.

Marie : Est-ce que vous, dans votre métier, il y a aussi cette mobilité, cette plasticité ?

Ecaterina : Bien sûr. On essaie toujours de **l'accompagner autant que faire ce peut**, parce que c'est pas toujours évident « budgétairement ». Les structures n'ont pas toujours de quoi nous inviter. C'est une façon de l'accompagner dans son parcours aussi, c'est de pouvoir **lier, nouer des liens** avec les structures qui nous invitent. Et d'ailleurs, en général les structures sont assez friandes de ça, elles aiment bien le processus de travail qu'on peut avoir avec Daniel.

A l'Opéra de Lille, on est en constante collaboration avec eux. Ça passe par nous avant d'aller chez lui. Mais c'est quelqu'un qui travaille très bien comme ça aussi. Il y a des chorégraphes qui préfèrent être en résidence, faire leurs trucs avec eux et puis d'autre part la création c'est avec nous. Donc ça dépend toujours un peu du fonctionnement.

Après on accompagne Daniel, c'est quelque chose qu'on aime beaucoup faire aussi. Parfois on est là à ne servir à rien. A Londres par exemple, lors de la dernière tournée, le décor est arrivé une demi-heure après le début du spectacle. On s'est demandé : « Qu'est-ce qu'on fait ? Est-ce qu'on **improvise...?** ». Ça a été le branle-bas de combat tout d'un coup parce qu'il

fallait trouver une solution. Et que là à ce moment, notre présence n'était pas utile. On faisait de la figuration, on passait des coups de fils et on demandait où est passé le décor. En fait il est arrivé le jour de la représentation dans l'après-midi mais il manquait la moitié du décor. Il n'y avait que les caisses.

Marie : C'était pour quelle pièce ?

Ecaterina : *Gaze*.

Marie : Ah oui et dans cette pièce, avec le fonctionnement par rapport à la vidéo et les objets, ça doit être assez compliqué.

Ecaterina : Ce sont des choses qui peuvent toujours arriver. On organise les choses et puis les structures avec lesquelles on travaille se ratent. On est tous des êtres humains. Mais c'est vrai que Daniel a un *manager* à Paris, Damien Valette, qui s'occupe de ses tournées internationales. Il s'occupe des négociations, de fixer les dates, etc. Une fois que les dates sont fixées et que les négociations financières ont été faites, ça vient chez nous, on s'occupe de la logistique et on fait tourner le projet.

Marie : Donc c'est lui qui vend les spectacles, qui est en contact avec les théâtres.

Ecaterina : Oui. Nous ont fait ça seulement en Belgique pour lui. Avec tous les autres artistes, on fait l'international mais pour lui, c'est Damien qui est en charge. Bien souvent cependant, ça fait quelques années que Caravan Production existe, donc on a des partenaires qu'on connaît aussi. Par ce biais-là, les collaborations passent avant. Ce n'est pas qu'il ait l'exclusivité. J'ai fait une tournée en Australie il y a quelques mois avec une autre chorégraphe. Evidemment j'ai porté son travail également. Nous avons une très chouette collaboration. A partir du moment où les gens vont dans le même sens et ont le même objectif, ça passe.

Marie : C'est la première fois que j'entends le mot « *manager* ». Pour moi, ça n'est pas rattaché à la production.

Ecaterina : Oui, oui, tout à fait. Mais après, ça part de la volonté d'accompagner le processus de création du chorégraphe lui-même. Le parcours professionnel en fait. De pouvoir tisser des liens avec les structures étrangères. Fidéliser cela. C'est quelque chose qu'on arrive à faire mieux avec certaines structures allemandes ou françaises. Je pense au Théâtre de la Ville, à PACT Zollverein³³³ en Allemagne, ou bien à Londres avec The Place. Donc il y a des liens tissés. Il faut **former les gens** qui travaillent, notamment en communication. Ce sont des choses très importantes. Il y a deux aspects : un aspect côté production et financier et l'aspect artistique. Un producteur, un programmeur aime être en contact avec l'artiste pour voir ce qu'il a envie de faire. **Sentir ses envies, sa façon de travailler.** Ils ne vont pas traiter avec nous seulement. Ils veulent les deux aspects du travail.

Marie : Ça me semble dans le cas de Daniel adapté à sa façon de travailler, il a tellement de pratiques différentes dans son parcours artistique, dans son travail, que c'est nécessaire d'avoir une multiplicité de liens.

Ecaterina : A chaque fois il faut **rebondir sur ses idées**. Faire un livre ! Ok, qui contacte t-on ? Comment ça fonctionne ? Tu sais, les numéros USBL. Comment dupliquer un travail ? Combien ça coûte ? Comment fonctionne la production là-dessus, alors que nous travaillons toujours sur des spectacles scéniques ? Et ça n'est pas la même chose.

Pareil pour son projet *Vita Activa*, il faut contacter des chômeurs, alors donc le bureau au chômage également. Donner des dérogations, pour qu'ils puissent participer à un *workshop* gratuitement sans perdre leur chômage, parce que maintenant c'est ainsi que ça se passe. Donc il faut faire des demandes spéciales. D'un coup, on se retrouve en **négociation** avec le bureau au chômage. On se retrouve parfois dans des situations assez burlesques, à devoir trouver des réponses, chercher des choses très drôles. **Nous sommes multifonctions.**

Marie : Pour avoir une image plus claire de ce que ça représente, peut-on parler du processus de production de cette pièce ? Du point A au point Z ? Comment l'idée a-t-elle débarquée ?

Ecaterina : Donc, il y a le premier moment où il arrive avec ses **nouvelles envies, son nouveau projet.**

Il faut définir le nombre de danseurs à avoir. Et cette envie qu'il a de travailler avec de nouvelles personnes. C'était assez nouveau. Donc il faut organiser des auditions. Avec des danseurs qui sont venus d'un peu partout en Europe. Suite à cela, il y a eu la sélection des danseurs.

Et là très rapidement il faut étaler les plannings de répétition, finir le dossier, chercher les partenaires... Effectivement les partenaires sont plus ou moins intéressés en fonction de la pièce. Si c'est un solo, une pièce de groupe, il n'y a pas que le thème ou l'artiste qui les intéressent. Ça peut rentrer par exemple dans un festival. Ici c'est un festival de l'art. Ils coproduisent aussi le projet. Et le fait qu'il y ait sept danseurs les intéresse. C'est toujours un puzzle avec les autres chorégraphes qu'ils accueillent pendant le festival. Ils ne vont pas présenter cinq chorégraphies qui sont toutes des solos par exemple. Une fois que c'est fait, on arrive sur des aspects logistiques. Toutes les résidences et partenariats sont trouvés. Ce qui n'est pas si évident avant les répétitions.

Là par exemple, on commence les répétitions lundi et il y a toujours un partenaire qui n'a pas donné de réponse définitive par rapport à la coproduction. Alors on pourrait se dire que ça veut dire qu'il ne veut pas coproduire. Et bien non ! Ils sont toujours en train de réfléchir. Ils accueillent Daniel en résidence pendant deux, trois semaines au mois de mars. Avec de superbes conditions de résidence. Et donc ils sont très intéressés par la pièce mais on ne sait pas leur réponse.

Les structures fonctionnent toujours ainsi à la dernière minute, toujours en retard. C'est aléatoire. De notre côté on doit prévoir dix mille euros en plus ou en moins.

Mais maintenant que le projet commence à démarrer en terme de répétition et de création, il nous faut penser aux représentations puisque la première est le 13 mai. Très bientôt donc. Et on a déjà une petite tournée qui va jusque fin juin avec cette pièce. Donc les aspects de création vont aller à la fois sur la première mais aussi sur les théâtres qui suivent.

Je parle de ça d'un point de vue technique. Là par exemple, on est au tout début de la création, les techniciens ne sont pas encore sur le projet. Ils arrivent au fur et à mesure et sur la fin, pendant deux ou trois semaines, ils sont présents en temps complet. Et ils arrivent avec la création lumière, la création technique et mettent tout en place. Par contre, nous ici, on peut déjà prévoir une mini-fiche technique pour que les théâtres qui vont nous accueillir sachent déjà quel type de matériel ils vont devoir louer. Evidemment, louer deux télévisions n'est pas la même chose que louer six micros cravates qui sont très chers. Ou bien savoir qu'ils vont devoir investir par exemple sept cent cinquante euros dans un déplacement de décor. Donc ça

on doit pouvoir le **prévoir**. Tout le monde sait très bien qu'on est en processus de création, qu'on ne pourra pas donner toutes les réponses.

Marie : Ces éléments parfois très précis peuvent intervenir au cours de la création, très près de la date de la première.

Ecaterina : Oui, tout à fait. L'enjeu est de pouvoir **laisser une flexibilité à Daniel sur ses envies de création**. Et ne pas lui dire : « Aujourd'hui tu dois me dire si tu veux ça ou ça ». Parfois les deux télévisions ne font plus sens. A la limite, il vaut toujours dire plus que moins, d'une manière à ne pas les importuner. Mais il est vrai que c'est un tas de questions qu'on doit pouvoir anticiper. Ce matériel il en aura également besoin en répétition. Donc il faudra le louer ou l'acheter. Tout ça est à réfléchir.

Dans une compagnie classique, qui est conventionnée avec un organisme public, il y a une personne qui s'occupe de la communication. Celle qui s'occupe de la production également. Il y a deux ou trois techniciens qui sont à dispositions du chorégraphe, puisqu'ils sont engagés à plein-temps. Chez nous, ce n'est pas le cas, puisque la compagnie n'est pas encore conventionnée. Ce qui veut dire qu'on **engage les gens par projet**.

Il y a une poche budgétaire pour chacun, et on les engage en fonction des besoins de création. Bien souvent on a besoin de réponses plus tôt. Alors évidemment ils sont engagés dans le projet et ils ne vont pas nous dire qu'ils ne sont pas présents. Mais il est certain que les gens qui fonctionnent ainsi sont nombreux et en ce moment ils travaillent également pour d'autres projets. Donc c'est très difficile de se catapulter, ça part très fort dans une discussion entre le chorégraphe et nous. Et alors là on se retrouve à passer des coups de fil à des copains dans le son, des caméramans et à demander des conseils.

En fait, ce qu'on doit faire, c'est déterminer le budget. Savoir si c'est réaliste. Combien ça coûte. Et voir avec les structures accueillantes comment est-ce qu'on pourra mettre en place la location de ce matériel pour les tournées.

Parallèlement à tout ça, il faut bien sûr organiser la **logistique des résidences**. Ici on a beaucoup de chance : sur les sept danseurs, un seul vient de l'étranger, c'est Cédric Andrieux qui vient de Lyon. Donc là ça simplifie les choses. Sinon on a plus de logements à trouver. Ici je n'en ai qu'un à trouver pour lui, et comme on a beaucoup de résidences, je n'avais que deux semaines de logement à trouver. Tout le reste des répétitions – c'est dans le cadre des résidences. C'est plus simple.

Mais ce qui est complexe, c'est que dans le processus de production, ces danseurs ont souvent un agenda très rempli. Ils calent leurs répétitions, leurs représentations avec nous dans le **planning** de Daniel. Daniel a rarement l'habitude de répéter trois mois d'affilé. Là il y a trois semaines en janvier et puis rien pendant février, deux semaines en mars et puis ça reprend le sept avril jusqu'à mi-mai.

Marie : C'est aussi un choix ?

Ecaterina : Oui c'est un choix pour lui de travailler, de réfléchir la matière que les danseurs vont lui donner. D'apprendre à connaître chaque personne, surtout sur une pièce de groupe où chaque rôle va être pris par les danseurs en fonction de leurs personnalités, de leurs aptitudes aussi.

Enfin j'imagine, je ne suis pas chorégraphe. J'ai fait des études de théâtre moi, de mise en scène. Il faut voir la personne sur scène et voir ce qu'elle fait, ce qu'elle donne, ce qu'elle peut donner. Chacun a sa propre personnalité. Ce n'est pas des pantins qui exécutent... on ne peut pas prédéterminer un rôle si ce n'est sur des aspects basiques : la taille, la couleur des cheveux...

Si une danseuse à un côté très masculin ou un danseur un côté très féminin, là on peut décider ça peut être de manière différente. Globalement le premier temps de répétition sert aussi à ça. Là où je voulais en venir, c'est que ces danseurs qui sont dans plusieurs tournées, dans plusieurs créations à la fois, il faut gérer leur *planning* avec eux.

Voilà, en mars, on a des répétitions qui commencent le quatre mars à Essen en Allemagne. Donc il faut envoyer des *e-mails* à toute l'équipe pour voir d'où **est-ce qu'ils voyagent**. Il y en a qui sont à Paris, d'autres qui sont à Bogota... et là nous on va rentrer en communication avec les autres productions du danseur, pour négocier qui va couvrir les voyages. Il y a des règles très précises. On s'arrange très bien en général. Voilà, c'est des choses auxquelles il faut penser aussi pour que tout se passe bien.

Le *planning*, déjà commencer à organiser les tournées. Réserver peut-être le camion qui va transporter le décor. S'il y a décor ! Tout ça est à prévoir en amont. Au fur et à mesure qu'on s'approchera des premières, ce sera des questions aussi bête que la *guest-list* qui est toujours un véritable bordel très drôle, très chouette à gérer. Plus l'équipe est grande, plus il y a des *mails* deux heures avant le spectacle « *My mother is coming* ! »

d'urgences et de demandes impromptues. Il faut toujours être à l'écoute de chacun. L'aspect psychologique est très important.

Surtout qu'on est plus dans des conditions de création, de production si confortables aujourd'hui. Financièrement c'est parfois difficile. Chaque compagnie fonctionne d'une manière différente. Les compagnies qui sont conventionnées vont recevoir des budgets à l'année et peut-être des budgets pour le projet, au cas par cas. Du coup ça leur donne l'assurance de pouvoir couvrir certains salaires de manière certaine, dès qu'on engage les danseurs.

Nous, quand on engage les danseurs, on doit leur dire : tu seras payé soit ça, soit ça. Ça va dépendre si on arrive à rassembler tout le budget nécessaire. Il n'y a pas de poche budgétaire supplémentaire sur le compte de la compagnie de Daniel. On n'a pas d'argent qui tombe tout les ans. Donc lui, financièrement, productionnellement (sic), ça marche projet par projet et l'argent qui est perçu ne sert qu'à la création et à payer son salaire qui n'est même pas annuel. Ici en fait, lui c'est un peu particulier. Comme il est américain... évidemment, si ce sont des Européens ça ne pose pas de problème mais à partir du moment où ce sont des asiatiques, américains, australiens – des non-européens – là il faut demander des permis de travail.

Les règles sont très compliquées. Et Daniel, par exemple, on est obligé de le maintenir sous contrat annuellement. Donc là maintenant sa situation est en phase de changer parce qu'il vient de recevoir une carte d'identité de cinq ans en Belgique, ce qui lui permet de ne pas devoir redemander des permis de travail régulièrement. Mais avant janvier, c'était ainsi tout les ans. Et c'est pareil pour les danseurs. C'est encore plus loufoque parce qu'à chaque fois qu'on a une date de représentation ou de répétition, il faut faire un dossier qui est à déposer à l'Office des étrangers et au permis de travail. C'est un dossier énorme avec un tas d'informations, les contrats préalablement signés... Il faut obtenir les papiers à temps. Et c'est souvent complexe car les règles sont complexes.

Marie : Et ça dépend des pays ?

Ecaterina : Non, ça ça va encore. Il est certain que la plupart des gens qui arrivent pour demander un permis de travail, le font pour une durée précise, par exemple un an. Nous on vient avec trois dates ici, trois dates là, une date là... c'est un peu complexe. Donc pour Daniel, on fonctionne différemment parce qu'il doit pouvoir avoir un permis de travail

régulier pour avoir une carte d'identité belge puisqu'en Belgique, tu ne peux pas avoir une carte de résident permanent si tu n'as pas passé trois ans sur le sol belge légalement. Sinon il serait renvoyé chez lui. C'est aussi simple que ça. Autant pour un américain que pour un équatorien.

On a un équatorien qui est dans la même situation et évidemment, ces gens sont arrivés ici pour étudier. Ils ont construit leur réseau en Europe. Evidemment, c'est plus facile pour avoir des subsides ou des partenariats en Europe qu'ailleurs. Donc on doit pouvoir leur maintenir cela. Mais bon, généralement, ça se conjugue très bien. A chaque fois qu'il tourne, on prend son cachet, on le met dans une poche budgétaire et on fait un contrat annuel avec cet argent. Ça c'est assez simple. Il faut tout de même penser à cela.

Pareil pour les danseurs, parfois c'est très complexe. Là par exemple, on a une danseuse qui vient d'arriver, qui n'a aucun statut, qui voyage beaucoup aux Etats-Unis... on se retrouve à compter les jours pendant lesquels elle sera sur le territoire belge. Car il y a un nombre de jours à ne pas dépasser pour ne pas être expulsé du pays. Et comme elle voyage beaucoup, si on la refuse à la douane belge, on la perd également pour notre production ! Se pose aussi la question : est-ce qu'on lui demande un permis de travail ou pas ? C'est pas toujours aussi évident parce qu'une personne qui a un contrat de deux semaines, qui est étranger, on n'est pas dans l'obligation de lui demander un permis de travail en fait. Il y a des clauses particulières. Tout ça c'est complexe. Ça nous confronte à certaines règles qu'on apprend à connaître, à gérer. C'est toujours des choses différentes et nouvelles qui arrivent.

Marie : Il y a des situations toujours très différentes donc... avec des questions très différentes : les permis de travail, les décors...

Ecaterina : Ah oui quand il y a un truc qui se règle, il y en a un autre qui arrive. Mais c'est très chouette aussi, ça rebondit. Ça nous permet de nous confronter à un tas de métiers qui sont super intéressants. Si on devait être tout le temps dans l'administration, les notes de frais, les contrats, ce serait chiant. On doit par exemple penser que la semaine prochaine ils partent en résidence à Anvers.

Ok alors il faut acheter les *Rail Pass*, les cartes de voyage pour le train, il faut tout d'un coup calculer combien de danseurs, combien de trajets. Ils vont arriver à Anvers pour travailler au deSingel donc ils doivent aussi avoir une carte de tram pour aller de la gare jusqu'au

deSingel, toutes ces choses là sont à organiser. Donc on leur prépare des petites feuilles de route aussi, si jamais il y en a un qui se perd ou qui arrive en retard, il doit pouvoir arriver au deSingel sans problème. Là par exemple ce midi j'ai rendez-vous pendant leur pause pour leur donner à chacun leur petite enveloppe avec les tickets, la feuille de route, les numéros de téléphone importants, ces choses là.

Il faut aussi pouvoir être préparé en cas de problème de santé ou d'accident, parce que ça c'est des choses qui sont assez précises pour les assurances. Si quelqu'un se blesse, on a cinq jours montre en main pour déclarer l'accident auprès de notre assurance. Si on dépasse ce délai et bien c'est pas pris en charge. La personne qui a l'accident doit aller voir un médecin sous cinq jours parce que nous on a sept jours pour fournir un certificat médical de la part d'un médecin, et donc c'est tout un processus administratif qui se met en branle, qui est en plus super casse-pieds pour le danseur qui est sous statut d'artiste. Parce que tant qu'il est couvert par l'assurance son statut d'artiste se bloque, et pour le débloquer après c'est toujours le bazar. Il faut bien avertir les gens que si jamais ils se blessent, même si c'est un tout petit peu, il faut le dire.

Il faut pouvoir anticiper n'importe quel évènement qui peut se passer, des retards, des accidents... On va plutôt prendre des billets de train échangeables, en cas de problème.

Marie : Et chez Caravan Production vous êtes combien à vous occuper de l'accompagnement du travail de Daniel Linehan ? Vous êtes combien dans l'équipe d'ailleurs ?

Ecaterina : Trois. Il y a Ruth que tu viens de voir qui s'occupe de la communication. Elle prépare les fiches pour les spectacles, elle envoie des *mails*, s'occupe de la page *Facebook*, maintenant tout se passe sur le site. On a quatre chorégraphes qui forment le noyau de Caravan et quelques chorégraphes qu'on appelle plus satellites, ça veut dire qu'on va les soutenir, les aider de manière logistique et « productionnelle » sur certains de leurs spectacles, ou la logistique des tournées, des choses comme ça. Mais les quatre chorégraphes on suit leurs parcours professionnels comme on le fait avec Daniel. Et chacune d'entre nous on s'occupe d'un de ces chorégraphes et on aide une de nos collègues sur les chorégraphes dont elle s'occupe.

Donc par exemple moi je m'occupe aussi de Eleanor Bauer, Ruth elle me seconde là-dessus par exemple. Et Daniel c'est un peu plus particulier parce que son travail prend une ampleur assez énorme, et que ça fait maintenant trois ans qu'on travaille avec lui et donc qu'on connaît

très très bien son travail. Et notamment Karen qui est la troisième d'entre nous, qui est le boss de Caravan Production, qui a créé Caravan. Et donc elle va plutôt s'occuper de tout ce qui est négociation budgétaire avec l'Opéra, tous les contrats, les choses un peu plus administrativement et stratégiquement importantes. Et moi je m'occupe de tout le reste : logistique, administration...

Ça se mêle assez bien sans que les postes ne soient réellement définis. On sait qu'elle a pris le bouquin en charge par exemple, et on ne s'est pas demandé « ok qui s'en occupe ? ». Il y a des choses comme ça qui se mettent en place, comme on est que trois dans le bureau on communique beaucoup beaucoup.

Marie : Vous avez un intitulé de poste pour chacune ?

Ecaterina : Oui. On est toutes dans la production. Ruth c'est production-communication, moi c'est production-diffusion, et Karen c'est production-coordination. Mais bon, c'est un peu fictif... Mais finalement quand on arrive à la veille d'un spectacle Karen et moi on prépare un mail d'invitation aux professionnels et on le fait partir nous-mêmes, on va pas commencer à demander à Ruth qui n'a pas travaillé sur la création du spectacle de faire ça, parce qu'elle n'est pas au courant de tous les aspects.

Généralement ça se passe assez bien, et je pense que les gens doivent bien s'entendre pour travailler comme ça. C'est tellement... ça va dans tous les sens, il y a des questions qui sont tellement... et émotionnellement aussi, il faut que ça puisse fonctionner entre les gens. D'ailleurs c'est plutôt là-dessus qu'on va choisir nos collaborateurs nous, c'est l'entente. En fait l'année dernière Caravan était composé de quatre personnes, Karen a fondé Caravan avec Claus, qui est un homme, et donc on était trois collaboratrices avec lui, qui était vraiment le boss à ce moment là. Et chaque fois qu'on voulait engager quelqu'un on se disait « bon, cette fois-ci on trouve un mec quand même ! » et pas possible. Parce que quand on rencontre les gens on peut pas se dire ok un homme si l'homme qu'on rencontre ça marche pas.

A partir de janvier on a une **stagiaire** qui va arriver, qui va travailler avec nous pendant six mois et qui va beaucoup nous aider je pense sur des aspects de production pour Daniel, et sur d'autres points aussi. On travaille souvent avec des stagiaires évidemment. Déjà on aime bien, c'est chouette, c'est super gai, et c'est nécessaire. Financièrement le milieu de la création c'est tellement dur, c'est dur de devoir se dire qu'on est obligées de passer par là, bon

on leur donne des défraiements et généralement on essaie de les engager à la fin. C'est pas toujours possible mais on l'a fait plusieurs fois, c'est quand même un objectif assez chouette. Et puis c'est tellement **complexe ce métier** que chez nous c'est quand même un cadre assez idéal, on est que trois, donc c'est assez facile de pouvoir se glisser là-dedans et de pouvoir prendre des choses en main à gauche et à droite.

Marie : Et le fait que Daniel Linehan se structure en compagnie, pour vous qu'est-ce que ça change ?

Ecaterina : On ne le sait pas encore, parce qu'on a pas encore tout à fait décidé. Là la compagnie vient de naître, donc on a déposé les statuts, et à côté de ça on a fait une demande de convention auprès de la Communauté flamande. Qui va peut-être être accepter, peut-être pas, on sait que les budgets sont assez réduits pour l'année prochaine donc il y a de grandes chances pour cette raison là que ça ne soit pas accepté. Et du coup reporté à dans deux ans. Et si c'est accepté il y aura un certain montant qui va lui permettre d'engager une personne à la production, la communication etc. donc de fonder sa propre compagnie, peut être d'avoir de quoi louer des bureaux de production. Ou bien d'être en résidence quelque part. Parce qu'il faut savoir qu'à Caravan Production on est subventionnés par la communauté flamande, donc on a un budget de production et l'objectif c'est de travailler pour d'autres compagnies, d'autres chorégraphes.

Donc c'est pas Daniel Linehan qui nous paye, c'est pas le travail de Daniel qui paye nos salaires. On prend un petit pourcentage sur chaque production évidemment, parce que sinon on n'aurait pas... avec la subvention qu'on reçoit ça permet d'engager une personne et demie, donc...

Si Daniel travaille avec sa propre compagnie il y a deux possibilités, soit on continue à travailler avec lui, de la même manière que maintenant, si ce n'est que d'un point de vue financier ça changera, sa façon de fonctionner pourrait changer, soit il décide de ne plus travailler avec nous.

Alors le cas s'est présenté pour un chorégraphe avec qui on a travaillé l'année dernière, c'est Arco Renz, je sais pas si tu connais, *Kobalt Works*. C'est un chorégraphe qui a quand même pas mal d'années d'expériences, qui travaille beaucoup avec des danseurs asiatiques. Et donc sa compagnie a été conventionnée depuis janvier 2013, depuis un an. Avant ça c'était un artiste duquel on s'occupait. Et on n'a pas pu continuer à travailler avec lui parce que ça aurait

demandé beaucoup beaucoup beaucoup d'implication comme il a une grosse compagnie maintenant. Plus grosse que celle de Daniel aujourd'hui, donc c'était inévitable qu'il passe à une **structure plus personnelle**. Ce qu'on a fait c'est qu'on a engagé une personne qui a repris notre rôle de production, mais cette personne travaille maintenant avec nous dans le bureau, elle est là depuis un an, elle va probablement rester encore quelques années puisque d'autre part on s'entend bien avec elle, donc on se dit pourquoi pas continuer à collaborer. Mais dans un premier temps la **passation** s'est faite comme ça.

Parce qu'effectivement, si Daniel se retrouve tout seul avec sa compagnie, il faudra quand même quelqu'un qui connaisse un peu son travail, pour pouvoir suivre les projets en cours, et c'est toujours le cas. Là il est en train de penser à la saison 2014-2015 et à 2015-2016, parce que l'Opéra attend déjà le projet d'oeuvre. Donc on doit **anticiper beaucoup beaucoup**.

C'est très difficile de déjà devoir penser à la prochaine création alors que celle-ci n'a pas encore commencé. C'est imposé aussi par les formes de co-production et de production qui sont en place aujourd'hui dans la société. Au point de vue budgétaire il faut prévoir tout ça, les théâtres prévoient leurs saisons un an à l'avance, on peut pas arriver en disant : « voilà on veut faire une pièce avec trois danseurs, mais on sait pas encore quoi », un chorégraphe peut faire ça, mais nous pas encore, enfin « nous », les artistes avec lesquels on travaille.

Marie : J'ai juste pour finir des mots-clés à proposer pour voir si ça vous dit quelque chose par rapport à votre travail, à toutes les trois, et à celui de Daniel Linehan. Voir ce que ça évoque.

DIGESTION

Ecaterina : Par rapport à la création ça me paraît clair, par rapport à la production aussi finalement, puisque les complexités qu'on peut rencontrer dans le travail je pense autant artistique que productionnel, une fois qu'elles sont digérées on arrive à les gérer. Ou bien la prochaine fois anticiper beaucoup plus. La digestion est très importante, dans tous les domaines de la création je pense, autant en production qu'artistique. Et on fonctionne beaucoup avec le chocolat qui est très facile à digérer. En fin de semaine on prend un petit digestif, c'est tout à fait véridique, on trinque. Dès qu'on part en tournée on ramène du chocolat local, voilà !

Marie : C'est pas mal parce que ça m'amène à mon deuxième mot, qui est RITUEL.

Ecaterina : Alors je pense que le rituel doit être aussi très présent dans le travail de Daniel. Après je ne sais pas forcément de quelle manière il met en place ses rituels, mais je sais qu'il en a, parce qu'il a une façon de travailler aussi assez particulière. Par rapport à sa création sur le karaoke c'est une technique qu'il développe depuis pas mal de temps, ça fait quelques années qu'il s'interroge là-dessus, sur cette technique, et sur comment la transposer à la scène. Maintenant par rapport à notre travail c'est clair que c'est indispensable. Pour décompresser et je pense se retrouver aussi en tant qu'être humain, en tant que femme. Mais les rituels oui, dès qu'on a un anniversaire, Noël, carnaval, Pâques... on se dépose des petits cadeaux, il y a des petits rituels qui se mettent en place qui sont très chouettes. Dès qu'on part en tournée, ou en vacances, on met un petit message automatique sur notre boîte mail, on sait en mettre un pour le monde extérieur et un pour les collègues, on met des vidéos youtube appropriées à nos vacances, ou des choses comme ça.

Des petits rituels de réunion aussi, c'est quelque chose qu'on s'impose. C'est pas toujours facile à s'imposer, des réunions entre nous pour qu'on puisse partager nos questions, et nos angoisses, comme tout le monde. On essaye de se tenir à ça. Et pour Daniel pareil, puisqu'on ne travaille pas dans le même lieu que lui encore une fois c'est pas comme une compagnie qui pourrait avoir un bureau et le chorégraphe arrive, et a son bureau aussi dans le même bâtiment. Ici ils passent de temps en temps, pour des questions administratives, des rendez-vous avec nous et on essaye de maintenir des rendez-vous réguliers avec lui et on essaye dans la mesure du possible quand ils sont longtemps dans une période de recherche, de travail, de venir travailler au bureau. Ils arrivent avec leur ordinateur, ils écrivent leur dossier chez nous, ça les arrange parfois d'avoir un bureau, où ils peuvent se poser, qu'ils ne soient pas chez eux, ça stimule l'esprit.

Je pense que dans la création beaucoup de chorégraphes installent des rituels, de manière à ouvrir la répétition, de fermer la répétition. Je faisais beaucoup de danse contemporaine, et à chaque fois le début et la fin d'un cours commence et termine de la même façon.

Ne serait-ce que tous les jours à la même heure il y en a une qui va se lever et demander « Café ? ». C'est quelque chose qui dynamise aussi la situation. D'ailleurs si tu t'intéresses aux rituels tu devrais lire un bouquin que Roland Barthes a écrit sur les *Mythologies*, qui reprend un peu tous ces rituels de la vie contemporaine.

Marie: C'est marrant parce que j'ai relu quelques chapitres justement, et il y a un mot que je trouve intéressant, dont on a parlé qui est le plastique, la matière plastique et donc la plasticité qui pour moi est aussi très importante dans le fait de rester flexible.

Ecaterina : Oui, et les rituels créent aussi des mythologies qui nous animent.

Marie : Merci beaucoup.

Temps 2 - Entretien avec Daniel Linehan

L'entretien avec Daniel Linehan a lieu le vendredi 7 février 2014 à la Maison Folie Wazemmes. Nous nous installons dans la salle de spectacle vide, Marion Sage et moi, venues parler avec Daniel Linehan. C'est l'avant-dernier jour du stage *Vita Activa* et la générale se tient dans ce même lieu le soir même. Nous parlons pendant une heure, Marion et moi posant alternativement nos questions. Se dessinent deux parties dans cet entretien : le processus de création de *The Karaoke dialogues*, des questions liées à la production en général. L'entretien est retranscrit dans sa langue originale, en anglais. J'ai aussi chapitré - en français - pour pouvoir circuler plus facilement dans l'entretien.

- Travailler dans le cadre de l'Opéra de Lille -

Marie : *What does it represent for you to have a residency at the Lille Opera ? What does it represent to be in the Opera as a frame and stage to create on, and also maybe as a structure and as an administration. How is it ?*

Daniel : Well I feel very happy to be able to have their support in a way, in the sense that right now I don't have a structure, I don't have a company. I'm working as an independent artist so with each new project I try to get different partners who will support that project. So just practically it's nice to have them as a longer-term partner. So that when I have a new project they are ready, willing to support it.

It gives me some stability in an unstable... job. (*sourire*)

But it also has its kinds of limitations in the sense that it's a very specific stage and it requires a specific way of thinking. But for me it's also a chance to experiment with working in a larger scale, because before I only ever made pieces for maximum four people. I made solos, I made duos, trios quartets, that kind of small pieces, for maybe a stage maximum this size (*il désigne le plateau de la Maison Folies Wazemmes*).

And then I'm curious also about what it means to be able to make something for a larger stage and speak to a larger audience. So right now for instance for *The Karaoke Dialogues* it's the first time I have a residency on the stage for... I think it's three weeks, which is a long time to be in a theatre, to work in that very theatre. So it's a chance to work on my ideas for a larger stage and see if they actually resonate or what changes do I have to make. It could seem like

it's something kind of limiting but I am using it as a chance to experiment and try new things that I have not tried before.

But at the same time after we have the premiere there we're also performing in other venues that are more like this (*il montre à nouveau le plateau de la Maison Folies Wazemmes*) so I'm still also having to adapt to different venues. But it's nice to have a chance to try in a larger venue.

Marie : *Yes because at first it can seem that there is like a gap or maybe a collision between your work and the stage of the Opera. We saw Gaze is a gap is a ghost in this frame and it was actually interesting to see this really particular frame and such a contemporary object within it. And so for The Karaoke Dialogues, well actually you kind of answered already, but does the frame as a particular impact on decisions or maybe you'll see that during the last three weeks ?*

Daniel : Yes, I mean in a strange way it does, but not in a direct way...

I was thinking about the space of an opera in the history of opera which I haven't researched. I don't have much relationship I guess with the history of Opera as an art form but I was thinking of art forms that come from the past and that still continue today. One of my first ideas of what I wanted to work on was *Hamlet* actually, to work with a piece of classical literature and to see what relevance does something like that still have today.

In the end I'm not working with *Hamlet* but I'm working in *The Karaoke Dialogues* with texts from classical literature. I'm working with Aeschylus, with ancient greek tragedy and with Kafka and Dostojevski so I'm kind of trying... but then... part of the source materials are these classical sources but reconfiguring them in a way. I think it's still relevant today.

I don't know if knowing that it would be in the opera had an influence on that decision but I see a relationship there... I start to become interested in something about what, what is relevant about things from the past but how can we make them contemporary.

- Le dispositif du Karaoke -

Marion : *About The Karaoke Dialogues perhaps, first I have just an anecdotal question : are karaoke parties fun for you ?*

Daniel : Actually, not especially. I mean I've been to some Karaoke parties and it can be fun but I think I'm thinking about it more as a form, as an empty form that I can do something else with. I'm using sources from classical literature and normally Karaoke is with pop music which is kind of a shared culture that we have. But I was thinking of other things that people can share in common, and I thought I'd used classics as an alternative to pop music in a way. Somehow the Karaoke is there as a form, like the dancers are reading texts from the screen and also dancing to it, but it's not a Karaoke party. If it was really radical we would like invite the audience on stage and they could do Karaoke cause that's what karaoke is but...

- Le début de la matière de travail -

Marion : *And when did you begin working in the studio for this piece ?*

Daniel : Well I started working on a different piece which was a solo a couple of years ago³³⁴, which I showed in New-York. It was a short solo of twenty minutes where I recorded a conversation with myself actually. And then I put the text on a screen and I read back the conversation and I created movement for the text. I was interested in using text as a mean to make a rhythm for a movement. Like often in dance you have a musical score and use the music as the rhythm and I wanted just the rhythm of text to be a rhythm for the movement.

So if I start speaking fast the movement goes faster or if there are hesitations or moments of silence then there is stillness. But time is still divided into a rhythm, but it's not a meter like in music, that has a repetition to it, in let's say more classical forms of music, in even pop music...

So I was interested in different rhythms and what kind of movement choices I would make with speech as the rhythm for the movement. So that's how it started.

And then I wanted to keep working with this idea but with more dancers and also working with different kind of texts then a conversation. Almost to take classical texts and make them seem like more like speech that could happen today.

334 *Way past tense*, présenté en mars 2012 à New-York dans le cadre du festival *Performance Mix Festival*.

So yes and then I started working with two dancers in August, two other dancers in December kind of doing first research, and then I started with the seven dancers just a few weeks ago actually in January.

Marie : *This text from the solo is it the one that you used at the Tate Modern event ?*

Daniel : Yes yes it's the same text. So then later I transformed this into a duet cause I was interested... the text is not very personal but somehow it comes from me and then I speak and then I danced it.

And I was wondering about a way to make it a bit more « unpersonal ». To give it the affect of doubling who is saying it and who is moving to it, so that somehow the sense of authorship would be... I mean people see the piece they know that it's by Daniel Linehan but somehow in the experience itself I wanted the question to come up : who does this belong to actually ?

Which is something also maybe related to Karaoke with this idea that it's shared, that someone else can become... can take authorship of a performance. It's theirs, it belongs to them in that moment.

And in *The Karaoke Dialogues* we are also working with unison although it's not always unison of movements but anyway we're trying sometimes unison and sometimes different ways to create doubles or even triples. So the text can be taken on by anyone. If there's a dialogue between two characters at first, maybe there's one dancer who is one character and one dancer who is the other but then maybe they are doubled or they're replaced by someone else. It's not a theater piece of establishing characters and trying to create an idea that this is representation of action on stage but really using the text more as a score. And sometimes the audience might go into the fiction that there's a character suddenly emerging but then that character is replaced by another character.

So that's the idea that the text can be shared by different people which relates to the Karaoke idea that pop music can be shared by us all.

Marion : *What importance the form of unison has for you ?*

Daniel : With the event at the Tate335 you saw a very strict unison. We are using some of that but we're also trying different forms of unison where people move together in kind of similar rhythms but not always in the same form.

But in general I would say either if it's strict unison or rhythmic unison in both cases what is interesting me, I think, is the kind of attention it brings to the movement and to the dancers. Because with this technique also - with the text on the screen and listening - there is a lot of information going on and I feel like when it becomes doubled, by two bodies, two dancers then it brings kind of more focus to the movement itself which is something I want to bring focus to.

Sometimes the speech is important but sometimes I want the speech to become the background and the movement to become in the foreground. And also as I said before the doubling produces this thing that it's not about an individual character but it's about how different people can become, can take on the text of this character.

Marion : *And have gestures emerge in relationship with projected words or not ?*

Daniel : Yes... That's something we're playing with now. I don't want it to be a relationship that's one to one so let's say I'm angry and I do (*il frappe du poing dans sa main*) angry ! but it's more about creating moments where the meaning of the text and the meaning of the gestures can cross each other.

So it's not one to one like angry-angry but it's also not random.

Marion : *I mean the projected words were already here from the beginning or it was just the dancers on stage without words ?*

Daniel : We start from the words. In fact we start from reading the words so they don't have to be projected behind us. And actually in the performance itself they'll be times where the

audience sees the words and times where it's hidden. So it's not always about the projected words but for the dancers it's about the projected words, because that gives them the rhythm. It's kind of the technique we are using to be very precise with the rhythm based on the projected words. So sometimes we share that also with the public and sometimes we'll take it away. But the dancers will almost always be relating to it.

Marie : And for the dancers the words are always available also, or is it going to be like a score that is learned and the text is well, embodied and not necessarily always visible for them ?

Daniel : I think... right now the idea is that it's always visible for them... although there are some other things we're trying where... yeah we'll see. I don't know the end product I'm not exactly sure yet. We are experimenting now, so we are trying sometimes that instead of seeing one dancer closes his eyes and each time the screen changes they hear a sound.

I always work with a kind of a base so the base is always that they are reading and they are moving and the words are giving them the rhythm. But then I always also try to see what the opposite produces, I try to also turn it upside down and do the inverse so... we're experimenting that to see if that's interesting also...

Marion : Ok. And how the dramaturgy of this work is constructed ? I mean in the video336 we see silences, accents...

Daniel :

Il hésite un long moment.

Well there is two things. I feel like there's two projects that are different, the project you saw at Tate and then what I'm doing, what we're working with now but yes, the original idea for the project at Tate was that... Like in a lot of dance there are patterns and repetition and something happens and something happens again. But the idea was actually that movement would keep being created so actually it's not that when I say a word, and then when I say the word again it's the same gesture every time I say...« that » I'll go « that and « that » (*en prononçant le mot il fait un geste de la main, fendre l'air de haut en bas avec la tranche de la main, à chaque fois qu'il prononce le mot*)but it's always a new gesture because it's more

based on the rhythm. And the speech keeps going forward but the movement also keeps being new. So that was the original idea.

And now we're working in a similar way actually but there's gonna be some repetition over all speeches so maybe something, a conversation or a dialogue will start in one place and end some place else but then will be repeated again, but maybe in a slightly different way. So...

Each, let's say there are seven dialogues, each one has a beginning and an end that doesn't really repeat but kind of moves forward and then sometimes we'll repeat things but do it in silence the next time, or repeat something with two different characters the next time, two different dancers the next time. So there'll be these seven dialogues but there'll also be in the dramaturgy some repetition where the public gets to see things again but in a slightly different version.

And also right now the texts are, in terms of a subject matter of the texts, a lot of it is dealing with legal process in a way, like we're working with *Crime and Punishment* and *The Trial* and the play of Aeschylus is about the establishment of law and the establishment of a legal system. So in the content of all the dialogues there is something about law or legal process or an investigation of a criminal, something that kind of ties all the texts together so the overall story is a bit like starting by establishing law, committing a crime, investigating the crime, and reaching the verdict. So even though it's different texts it's almost like it could be one story.

Hum.. and maybe I can also say about that... this is maybe a bit abstract (sourire) and I'm trying to figure out how to make it available to the public also but I feel like this process of establishing law is like creating an abstraction and then there's a concrete action that you have to fit inside of this abstraction, a law is kind of... it's a general rule, but then each specific case maybe fits that rule or doesn't quite fits that rule, and somehow with the dancers we're working with a similar process : there's this general rule of creating the movement for the text but then once we create something physical and concrete it's ... we have to make a leap from abstraction to something specific and concrete. So a bit...yeah I'm seeing some relationship between the content of the text and also the kind of process of how we're working.

Marie : *Yes because when I saw Gaze is a gap is a ghost last year I told myself that you have an interest in showing the process in the making on stage, what maybe you would call « doing while doing » and so to what extend does this... you are showing the process, with maybe also introducing lies and fiction in it, to what extend is it important for you in the making of this piece for example ?*

Daniel : Well I think that I'm interested in that but I don't always show the process in every piece but I think you're right in *Gaze is a gap is a ghost*, the process started with... kind of investigating what we could do with this technique and then overtime we started to... The dancers seemed to start to add certain characteristics that were more specific for each ones so the piece starts and everyone is kind of equal and it's more abstract and then overtime kind of this little concrete narratives come out... But in the current process I don't know if it will be exactly like that but I think somehow I am interested in making transparent kind of the technique the dancers are using and the process we're going through in a way because the audience can see the words sometimes, and the audience can see the words...yeah I don't know if it's exactly what you're saying but... to make something clear about our process of reading words and creating movements for those words is also visible to the audience.

So... another process could be we use this method but then in the end we take away all the words and the dancers just do a dance on stage that was created with this method but I think I'm interested in keeping the method in the final performance also... you know what I mean like, it could have been a different process well.. it's not finished yet ! (*rires*) but one process could be to use text to make movement and then to use that movement and do something else with it, but in fact...

I mean I think I will... that will still happen we'll start in one place and then we'll try things and it might go somewhere else but I do want to keep something from the beginning... just the beginning process because how we started even on the first day with the dancers was already with the text - speaking it, making movement with it - so that thing we started with on the first day will also be present in the final performance.

Marie : *Maybe it's giving some clues to the audience and maybe it's for us to try to...with some elements to guess what the score is or what the starting point of the score is and does it work with « déplacement » ?*

Daniel : Yeah and we're also experimenting with different kinds of games where the colour of the word changes or a shape appears on the screen that then give the dancers cues to change what they are doing. And sometimes this would also be transparent to the audience. Like there's a change on the screen and it also changes what they do. So it starts out with just

the text giving a rhythm but then also there's different scores basically that we are experimenting with a shape or a colour that will give the dancer information and maybe overtime the audience also guesses what that is, like every time they see red they notice that the dancers stop, they start to learn the rules of the game that the dancers are using.

- Méthode de travail -

Marion : *About your work in general, do you have a technique of improvisation, can you explain it or .. ?*

Daniel : Hum... no. (*Rires*). I mean it's very specific for each piece because actually in *Gaze is a gap is a ghost* the first part of the process was a lot of improvisation, in the current piece we improvise a little bit but it's much less. I don't have a specific technique that I always use, it's kind of specific for each piece. But personally when I have like one hour to warm up sometimes I'll do yoga or a very specific form. But I think that my favourite way to warm up is just to improvise and try different scores in my head and different ways to relating to my own body. Because I feel it always keeps the body ready for anything and to be available for anything... so I kind of have a personal love of improvisation actually but then yeah it's not the core of my work, I apply it sometimes in different pieces but I don't have a specific...I try different techniques but I don't have a specific...my own technique yeah.

Does it seem, when you see it does it seem like things come from improvisation or... ?

Marion : *I don't know precisely but...*

Marie : ... *Maybe it's... I'm thinking again about Gaze is Gap is a Ghost where it seems like the material also comes from the dancers you work with in the way that, when you say about creating a narrative or special not characters but maybe individualities maybe it's not improvisation but working with them...*

Daniel : Yes it's true...

Marie : *Getting material from them, from maybe how they are in everyday life or I don't know something like that ?*

Daniel : Yes I mean that's definitely.... definitely something that I'm doing in a lot of different pieces. Like having a certain score, certain instructions for the dancers but actually they create the material, but it's through improvisation or through instructions or a score. I mean sometimes it's also, we'll create something for a specific dancer... It's quite open actually I don't have one process that I always use.

I mean that's one reason in *The Karaoke Dialogues* now that we are working I'm realising more and more that what's more interesting... we're trying more and more the doubling effect that it's not the strict formal unison but that you see someone else's material and then you make material for yourself. Which is kind of unison, but kind of your own material. So I find it interesting that it's unison enough so it's like you're moving together but you also still see the individuality of each dancer that's what we are trying now in rehearsal. So I find it more interesting... I always, you can always tell when the dancers have made their own material or if it's been imposed on them like there's a different sense of... **empowerment** in the dance I think...

Marie : *And do you like working in the studio ? I was wondering is it the main place for you to work on the let's say « creation process» or are there places that are maybe as important or ?*

Daniel : The studio yes, for the most part of the process I'm in the studio.

Only in the last three weeks I'm in the theatre, or last two weeks. Which is challenging actually because I am making something towards and end process but you don't... and then the theatre always changes... I mean also different theatres change, when you tour the piece, and the space itself always changes what you see so I think I enjoy the intimacy of the studio and being able to like see things up close but I always also have to remind myself that it's going towards a theatre so it's important to like... I sometimes get in the far corner of the room (*il se lève*) just to be like (*il prend du recul*) like I'm far way from everything. It doesn't work very well but... (*rires*)

That's a good question that I haven't thought a lot about actually. I suppose you could also work outdoors or in different places but... I mean the problematic part of the studio is one that

it's not a theatre so you have one vision of what it's like and then it changes in the theatre, and also it can sometimes be a sterile environment because it's just an empty room with maybe a sound system, maybe a mirror but somehow things from the outside world don't enter it, unless you bring them into it.

BUT (*rires*) I prefer the focus of the studio then if we were to work in I don't know, in a park or somewhere else you could work. I prefer the fact that it's an environment we can make decisions about, we can bring informations from the outside world, bringing objects, bring them into the studio, control the environment... because also there are always accidents, kind of chance events that happen in rehearsal anyway, from people being together, and I like to include these in the final part actually. Because in fact I start with a very clear idea of a method, of how we will work, but then I don't usually have a clear idea of how the final thing will look like, because... or I have one but I hope that it changes (*rires*) I have an idea of what it might look like but I'm not going for the look I'm going for... I know what we'll do, I know our process but I don't know what the end will be so I'm kind of waiting to see how this process will surprise me... but now I'm just rambling and talking about different things (*rires*). But I feel like yeah it's no longer about the studio, but somehow bringing people together and sharing a clear process with them so they feel that they know what they can do inside that process then offers the opportunity to be surprised and that's what I'm kind of looking for...so if I have an image in mind and I tell someone to do that image and then they do it then I usually hate what they do (*rires*) that doesn't belong in the piece cause I already... it doesn't surprise me. So I'm always looking for kind of to give them a clear process but then hopefully to be surprised, that it's not what I expected it to be.

- Qu'est-ce qui vaut la peine ? -

Marie : *And I have maybe, well I don't know if it's a difficult question, but it's a word that you use a lot, I heard it on Monday during Vita Activa and in A no can make space also, it's « worthwhile », so I was wondering what is worthwhile for you during a creation process ?*

Daniel : Hum... I think it's what I always... hum ... How is it in French ? How would you translate it ?

Marie : *It's kind of complicated actually, it's hum... ce qui est...*

Daniel : Isn't it like « vaut la peine » ?

Marie : « *ça vaut le coup* », voilà, oui « *ça vaut la peine* » oui.

Daniel : Anyway it's difficult to answer the question because it's actually kind of an ongoing question that I keep asking. And it started with *No about everything*, with my solo, while spinning in circles for half an hour. I mean the question comes up after a while like I'm doing this action but what... is it worthwhile ? Like what value does it create, what does it give to the audience... Because I also in general don't want to give something concrete to the audience, but to offer them an experience that opens up questions, or opens up somewhere else. So it's always a question that keeps coming because yes, I mean we live in a world where we want to find concretely what something is worth. Like a stage performance or a dance, what does it worth ? Not even like « it's worth a thousand euros » but what value does it create, what... and how do you define that value if it's not in money ?

I mean that's what we are working a bit with *Vita Activa* instead of defining what's worth in money

we are making an hour equivalence. So if I give you an hour and I give you a lesson in tai chi is that equivalent to an hour of just having a coffee with you. So each person does one action with someone else for an hour, and people chose very concrete actions or very open actions but in the end we are questioning like can we consider that each hour can be worth the same. Worth the same but create very different... still be diverse in creating very different experiences.

So... yes, I guess I'm always kind of still searching what is « worth while ». Because in the making of a performance you are also taking the audience's time like you want to create something that's worth while for their time, you want to create something in the process that's worthwhile for... for the dancers' time. And it's not like there is an answer to that question but I feel like I keep asking it, like I stop and say « okay, is it really worth it or not ? » maybe the

answer is « yes » and I go for it, maybe the answer is « no » and I cut it, often the answer is « I don't know » so let's keep trying until we figure it out.

- Produire -

Marie : I'm also interested in knowing how is it for you, in that time, now, at your age and in a specific territory how is it to produce ? Do you have, we talked about when you were in New York, do you have more time, more spaces or is it maybe heavier or is it more comfortable or ... ? Well just how is it ?

Daniel : It's... it is more comfortable, it's still difficult (*sourire*). I mean I guess I can compare it to New-York because in New-York I didn't have as much support, so it was more about finding whatever studio I could find. I would work three hours on one day here, on Wednesday I would work three hours there, on Friday I was there and then I would work in a restaurant, and then with other choreographers on Tuesdays and Thursdays... so it's like one week would be filled with different activities and then over the course of the year we would create something.

In Europe I feel like the time is more compressed like you have your residency period of three weeks and you work from 10 to 18 or whatever, but you work one week you focus on one project. It has advantages and it has disadvantages. I think it does allow for more focus, I feel I can go deeper into the research that I'm doing but...

I always still like to have time away from the process to reflect so, now we've worked for three weeks on The Karaoke Dialogues and we have a month off, and then we work for three more weeks, and it's not like twelve weeks creation but there's still time away to reflect. It's important and I try to keep that. I mean I actually enjoy the research part and the creation part and I like to have at least twelve weeks. Even more would be great (*sourire*). But I do like that there is an end goal. Like sometimes if I'm working on something and... I like to know that I'm working towards something, I don't like to know exactly the goal, I like to leave it a bit open, but yes for me it's helpful to have, to know that we are all working towards something that will eventually be shared with the public. That it's not just our own process we go on with for years and years. I mean that could be cool for some people but for me after a while I need to know that it's going to become something

that is shared.

So on the one hand you could look at it as a pressure to produce produce produce but I feel like there was even more of that in New-York in a way. Because I would work on something for a few months, and then I'll show it in a little showing, and it would be over, and I would start something new, work for a few months, show it and it would be over...

It's almost like the fact you get to work towards something and then present it and then also tour it a bit and share it. Make one's process feel like it has more impact, and also even has you continue to tour it it's not like a product that is fixed but you also still work on it and still experience it in different ways and you learn also through performance as well as through the creation process. Personally I prefer to be in the studio creating actually. After a while after touring something I get bored (*rises*) especially if it's like a lot of tours in a row. But I think even so **it's still a creative process to perform** and you learn more about the work through that... I don't know if that answers your question.

Marie : *Yes. And in your residency at the Opera, for how long is it, is it one year or ... ?*

Daniel : It's open-ended. It's about three years, like it started, it officially started last January (2013). In the Spring I did this Happy day where I presented two of my pieces, and then I invited other artists and we kind of took over the space for one day in April. So that was basically the beginning. And then I presented *Gaze is a Gap is a Ghost*. And they will coproduce this work and then a new work in 2015 which is far away but...(*sourire*) and then... it's kind of open-ended. With Christian Rizzo it was five years in the end but I don't know what it will be... It kind of keeps going on year by year and I know now that it will at least keep going till 2015 so...

But in a way it's not... - well maybe it's clear - but it's not like a constant residency. Like part of the creation process was in Brussels, and Antwerp and then we come to Lille so... They are (*l'Opéra*) an important partner, they are actually the biggest partner, but there is also some other partners supporting it. And then I get to do other projects like the *Vita Activa*, and teaching some workshops... **So it's also a chance kind of to connect.**

I did a similar thing in Antwerp at the DeSingel where I had a residency for two years. And it's not that I'm constantly there but in fact it's a chance to go back to the theatre, several

times, in several years and kind of start to build an audience in that city. Which is nice because for instance sometimes I have toured other places, I've gone to, I don't know, to Stockholm once and then I've been to Berlin twice and tatata but I feel like the fact of having a residency also means you know you can start to build an audience in that city. Which is nice. I mean in Brussels, that's where I'm based, so I feel like I have connections there, but it's good to also connect to other places.

Marie : *We were wondering if the Vita Activa project is somehow linked to The Karaoke Dialogues maybe, is it like a space and a time also of research in a way for you and the dancers ?*

Daniel : No, in fact not. It's kind of a separate project. But I like it because it's totally different. It's working with not-dancers. I was reflecting on how we spend our time, I feel like as an artist I have my hours when I'm working but then I'm also working still after those hours and then I have two weeks off where I have free time but some of that time I also spend working... And then I'm wondering about how that relates to other kinds of... structures we have and what is expected.

Like : you have a job from 8 to 17 and you keep working, and then maybe you lose your job and then you're unemployed. But even if you're unemployed you still have capacities, it's not like then you're less valuable, there are still things, people still can come together and exchange with each other. Basically for this week I was reflecting on these ideas and I wanted to try something different then. Because I feel like in my pieces the dance world and the theatre world are kind of contained and sometimes I'll make a piece and I'll have another idea from outside the theatre but still in the end it's just a piece for one kind of audience and I wanted to connect to different people that maybe are not connected to the theatre world and *Vita Activa* gives the opportunity to do that.

Marie : And how was this week, how is it going here in Lille ?

Daniel : It's going good. We did the same workshop once in Antwerp before, Michael and me. The first time we didn't know exactly how it would be, but this time our plans were more concrete because we had already made it once before, so it was a bit more smooth. And I feel a bit... a big part of the project is also the language and I'm in the process of learning French.

I understand a lot but then I miss a lot. But it's helpful to also work with Celine and Anneleen who speak French very well, they help translate. I feel like a great thing about the workshop is the day before yesterday people did their exchange, and then yesterday we met with every person one on one. I met with twenty people one on one, and Michael and Celine met with twenty people and it was somehow great just to have a chance to hear about their experiences.

I didn't know how people would respond but it seems like people respond very openly and excitedly. Like they also discovered that they have things to give they didn't think would be valuable to another person while actually it is. Like one woman is from Germany, and at the beginning when we were proposing what to give she didn't really have an idea but then she saw that someone else wanted a German lesson so she's like « oh I have that, it's something that I have to give that, I didn't think it was a thing I have to give» so it's really cool for people to realize that they have things to give in exchange. And also I feel like we create a kind of environment and I don't know how we do it but somehow very fast people connect to each other. Like yesterday we had these meetings so it's kind of like people schedule when they are free and open, but anyway everyone came and just sat and talk to each other all day.

It's kind of like they were strangers before and they become friends so fast, somehow the simple act of spending one hour with someone is really like the basic - some people gave a german lesson or a tai chi lesson or whatever - but really it's just about spending time with each other, that's something that is valuable, that's something that we don't often give it value, somehow. Again like we put a price on something, on a massage, we put a price on certain...yoga class, but actually just spending time with each others is something that is very valuable.

Qu'est-ce qui reste, maintenant ?

Il me reste que le désir de faire c'est difficile, à projeter, à phaser, à fabriquer, à vivre, à suivre, à accompagner, à retracer, à mettre en oeuvre, à soutenir, à maintenir en mouvement, à réaliser. C'est difficile à écrire, à dessiner, à mâcher, à digérer.

J'ai brassé beaucoup de matières, et le processus de digestion me semble toujours en cours.

Au fur et à mesure que le travail s'est déroulé dans le temps, ma façon de *mettre les choses à plat* a changé. Dans les premiers essais, j'ai cherché à dévoiler le processus de production comme une mécanique, un grand ensemble qui tourne à l'aide de différents rouages. Pour cela j'ai tracé des schémas en me demandant à quoi ressemble la mécanique de *Germinal*, de *The Karaoke Dialogues*, d'*(Un)steady*.

Je commençais par placer en général bien au centre de la feuille le titre de la pièce, qui représentait à lui seul l'entièreté de l'oeuvre finie, le processus figé dans une forme, une écriture scénique. La composition du schéma consistait par la suite à tracer des lignes étirées vers le bord du papier comme autant de fils en direction d'avec **qui** et **quoi** et **où** prenait corps le projet : ses concepteurs, ses interprètes, les temps et les espaces... *Germinal*, *The Karaoke Dialogues*, *Unsteady*, au coeur, au centre et un réseau de veines, de nerfs qui formaient mis ensemble la chair du projet alimentant le coeur.

J'ai instinctivement placé la « pièce » au coeur en suivant cette démarche première de vouloir démonter un objet fini, le considérer comme une boîte remplie de rouages, ressorts et pompes qu'il me faudrait ouvrir, ausculter, dont je pourrais retirer les éléments un à un et les examiner, pour pouvoir enfin tout *mettre à plat* devant moi et comprendre l'intérieur, les entrailles de la forme et du fond du projet.

Alors, je tente de rassembler sur une feuille blanche tous les éléments, les *qui*, les *quoi*, les *où* et les *comment* qui donnent corps et mouvement au projet. Alors, la matière déborde, ne rentre plus dans le cadre, ni de la schématisation, ni de la feuille blanche. J'ai eu besoin de trouver une méthode et un cadre adapté à *cette chose en mouvement* avec laquelle je me retrouve à travailler. Comprendre la **plasticité**, l'accepter et composer à partir de cela, me permet

alors d'entrer dans le mouvement, de rendre les choses organiques dans ma méthode : matière / digestion / restitution.

Je me rends compte que chaque projet est précisément là, dans le rassemblement des éléments en fouillis, tous juxtaposés et liés les uns aux autres, non-hiérarchisés, formant comme des nuées de mots très concrets, de noms de gens et de lieux qui ont fait *Germinal* / *The Karaoke Dialogues* / *(Un)steady*.

Ce que j'espère avoir réussi à faire partager c'est la richesse de ce qui fait *une* pièce, de tout ce qui donne lieu à un concentré d'une heure et demie jouée sur un plateau. Les ressources humaines au coeur du mouvement projettent, imaginent, fabriquent, essaient, parfois cassent tout pour construire quelque chose et le faire partager. Autour du projet des forces se rassemblent de part et d'autre du plateau : au centre, derrière, en coulisses et de l'autre côté du quatrième mur.

Le processus de production ouvre alors sur des questionnements essentiels sur le vivre ensemble. Comment vivre ensemble, quelle structure et façons de faire voulons-nous pour cela, les valeurs défendues et partagées par les acteurs que j'ai pu rencontrer, celle du travail collectif, de la communication, de l'écoute sont des ressources humaines absolument essentielles et non quantifiables bien souvent en heures de travail ou en euros. Soutenir les désirs de faire, les rendre réalisables, soutenir le mouvement, celui d'un projet ou celui des intermittents, c'est pratiquer comme toutes les équipes ici le *déplacement*.

Ce qui me reste c'est le sentiment d'avoir rencontrés des ressources formidables qui oeuvrent à ce qu'il y a d'essentiel : travailler en commun au partage du sensible. Ce qu'il me reste ce sont aussi les derniers mots de ce corpus de voix, prononcés par Daniel Linehan, qui offrent une fin (c'est à dire quelque chose qui résonne encore un peu à la fin de cette phrase, une fois la page tournée, une fois que j'aurais mis le dernier point à la dernière phrase) :

« Le simple fait de partager du temps ensemble est quelque chose qui de très précieux³³⁷. »

Ce cadre se dissout, l'expérience continue. Maintenant, c'est la fin.

³³⁷ « *but actually just spending time with each others is something that is very valuable.* » 207.

- Bibliographie -

Ouvrages

ALVAREZ DE TOLEDO Sandra (dir.), *Oeuvres, Fernand Deligny*, Paris, L'arachnéen, 2007, 1845 p.

ARDENNE Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, 254 p.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 247 p.

BERGSON Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, coll. "Quadrige", 1996,

BILLETER Jean-François, *Un paradigme*, Paris, Allia, 2012, 126 p.

CHARMATZ Boris, *Je suis une école : expérimentation, art, pédagogie*, Paris, Prairies ordinaires, 2009, 347 p.

CHARMATZ Boris & LAUNAY Isabelle, *Entretenir, à propos d'une danse contemporaine*, Paris, Les presses du réel, 2001, 271 p.

Collectif, *Exhibition des rouages et logique de la monstration*, co-édition L'Amicale de production et le Centre Pompidou-Metz, 2013, n.p.

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris, Folio essais, 1990, 349 p.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, 179p.

LINEHAN Daniel, *A no can make space*, Gand, MER Paper Kunsthalle, 2013, n.p.

RANCIERE Jacques, *Le maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987, 233 p.

ROUX Celine, *Danse(s) performative(s) : enjeux et développement dans le champ chorégraphique français*, Paris, L'Harmattan, 2007, 271 p.

SIMON Claude, *Le discours de Stockholm*, Paris, Ed. de minuit, 1986, 31 p.

STUART Meg / Damaged Goods, *On va où, là ?*, Paris, Les presses du réel, 2010, 255 p.

Textes, Articles

AMALVI Gilles, « Le jeu du singulier et du multiple », entretien avec Daniel Linehan à propos de *The Karaoke Dialogues*, feuille de salle de l'Opéra de Lille.

ENJALBERT Cédric, « Germinal, cartésianisme foutraque et réjouissant », *Philosophie magazine*, juillet 2013.

Source : <http://www.philomag.com/lepoque/germinal-cartesianisme-foutraque-et-rejouissant-8021>

LAUNAY Isabelle, « Etat de grève à Kerguéhennec », *Mouvement*, janvier 1999.

Source : <http://www.mouvement.fr/critiques/critiques/etat-de-greve-a-kerguehennec>.

LE ROY Xavier, *Produit des circonstances*.

Source : <http://www.xavierleroy.com/page.php?id=63e83a12f776477d633187bdfbdb1c24c130da87&lg=fr>

LE ROY Xavier, *Self-interview*.

Source : <http://www.xavierleroy.com/page.php?id=a55579f8a1306fbd89389d01068b6e571a686728&lg=fr>

LINEHAN Daniel, *Auto-interview*, à propos de *Gaze is a gap is a ghost*, document de communication, Opéra de Lille, 2013.

LINEHAN Daniel, Note d'intention pour *The Karaoke Dialogues*, avril 2014, Opéra de Lille.

Source : <http://www.opera-lille.fr/blog/2014/04/notes-dintention-extraits/>

LINEHAN Daniel, *Artist's statement, what is choreography ?*, mai 2010.

Source : http://dlinehan.files.wordpress.com/2010/05/artist_s-statement2.pdf

NATALIO Rita, *Artist profile : Interview with Daniel Linehan*, 23 janvier 2012, *Départs*.

Source : http://www.departs.eu/focus_details.php?id=16.

PERRIER J.L., , « L'Amicale du briconnage, Antoine Defoort / Halory Goerger / Julien Fournet », *Mouvement*, 26 avril 2013,

Source : <http://www.mouvement.net/teteatete/portraits/lamicale-du-briconnage>

WAVELET Christophe, « Ici et maintenant, coalition temporaire », *Mouvement* n°2, septembre/novembre 1998.

Ressources électroniques

The Karaoke Dialogues

www.caravanproductions.be

www.daniellinehan.wordpress.com

www.desingel.be

www.kunstenfestivaldesarts.be

www.opera-lille.fr

Vidéo *Untitled Duet* , conception Daniel Linehan, interprétation Daniel Linehan et Anneleen Keppens, Performance *live* à la *Tate Modern* de Londres, réalisée et diffusée le 12 décembre 2013.

Source : <http://www.youtube.com/watch?v=Z-Tk7z692hM> (consulté le 31 janvier 2014).

Germinal

www.amicaledeproduction.com/

www.lephenix.fr

www.levivat.net

France Culture, L'Atelier Intérieur, « Serendipity », émission diffusée le 3 mars 2014, participation d'Antoine Defoort.

(Un)steady

www.lefresnoy.net

Panorama 16 : <http://www.lefresnoy.net/fr/expo-evenements/panorama-16>

Table des matières

Remerciements.....	p.3
Sommaire	p.4
Notes d'introduction.....	p.5
Point de départ.....	p.5
Corpus	p.7
Mode d'emploi	p.10
Plan.....	p.12

- Projet -

(Se) lancer.....	p.13
La question du début.....	p.13
Contexte.....	p.16
<i>Germinal</i>	p.17
<i>(Un)steady</i>	p.20
<i>The karaoke Dialogues</i>	p.22
La question du temps.....	p.25
Phaser.....	p.25
Réguler / Fluctuations.....	p. 28
La question de la fin.....	p.32

- Fabrication -

Faire.....	p.38
La matière	p.40
<i>Germinal</i>	p.40
<i>The karaoke Dialogues</i>	p.47
<i>(Un)steady</i>	p.51
Façons de faire	p.56
<i>Germinal</i>	p.56
<i>The karaoke Dialogues</i>	p.59
<i>(Un)steady</i>	p.63

Artiste–artisan–auteur..... p.66

– Ressources humaines –

Avoir de la compagnie..... p. 69

Structures p. 69

Collaborations p. 72

Stratégies p. 76

En transition p. 81

Le sens du commun..... p. 85

Choeurs..... p. 86

Former *Germinal* p. 89

Mécanique d’ajustements p.93

Plasticité..... p.96

Matière plastique..... p.96

Logique laboratoire..... p.97

Questions d’espace..... p.99

– Sources –

Retracer *Germinal* p.105

Accompagner *(Un)steady* p.166

Suivre *The Karaoke Dialogues*..... p.171

Qu’est–ce qui reste maintenant ? p.208

Bibliographie..... p.211

