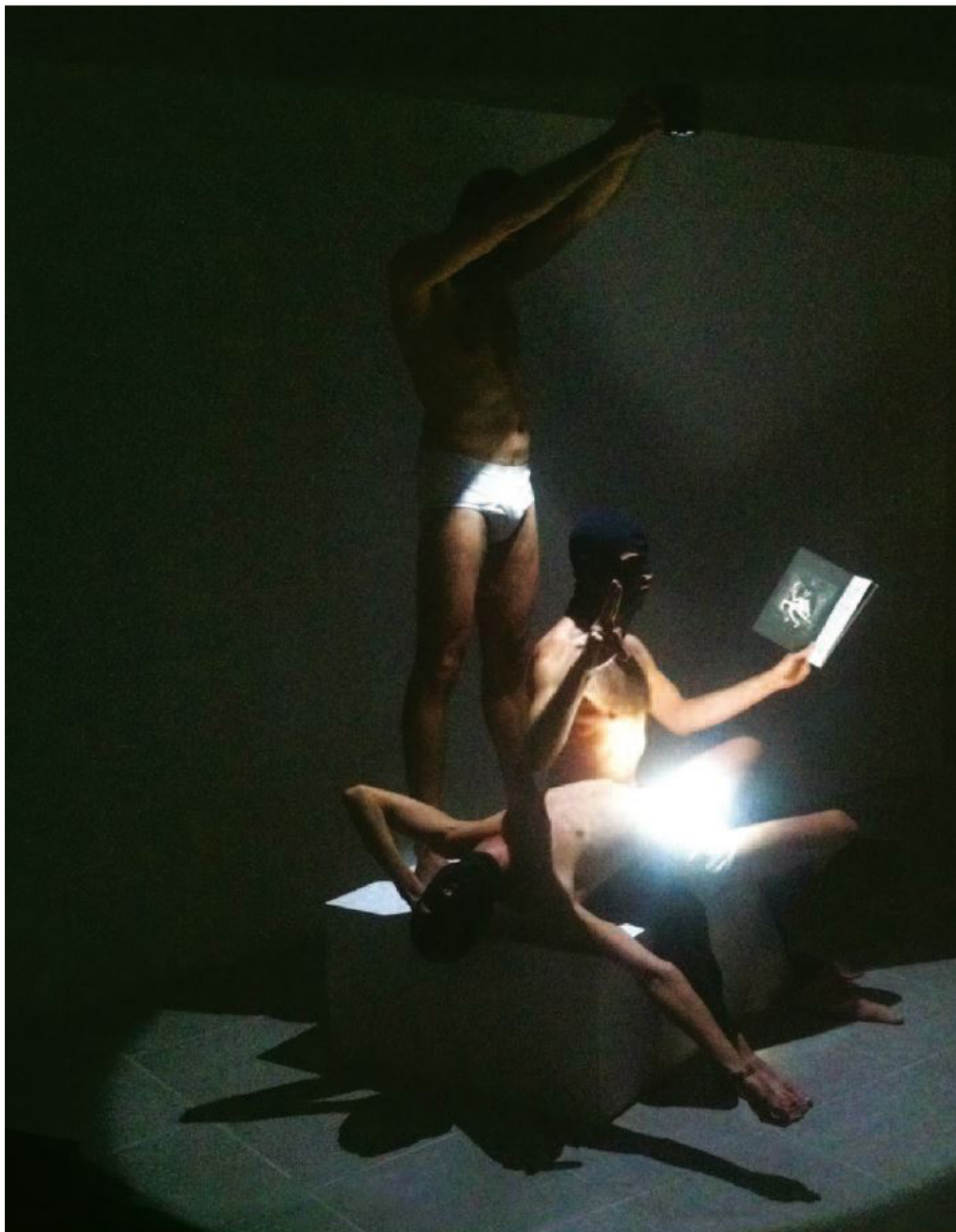


ENTRETIEN AVEC VINCENT DUPONT PUBLIÉ DANS LA REVUE LAURA N°22





ENTRETIEN AVEC VINCENT DUPONT

Aux frontières du théâtre, de la danse, de la performance et de l'installation plastique, les créations de Vincent Dupont, dont plusieurs ont été présentées ou coproduites par le Centre chorégraphique national de Tours, impriment dans nos esprits des visions troublantes dont on ne sait se défaire. Qu'il s'agisse d'*Incantus*, pièce d'une nature incantatoire peuplée de fantômes, ou de la fiction chorégraphique *Plongée*, où trois corps essaient de redonner vie à leurs images en questionnant leurs propres réalités, Vincent Dupont nous entraîne toujours dans des expériences sensorielles singulières. *Mettre en pièce(s)*, sa nouvelle création, ne déroge pas à la règle. Au sein d'une surprenante scénographie qui interagit en direct avec le mouvement des danseurs, le chorégraphe présente une pièce qui touche aux questions de l'engagement et de la résistance. Avec virtuosité, soulignée et accompagnée par le subversif texte théâtral de Peter Handke, *Outrage au public*, cette création pour six danseurs met à l'épreuve le travail critique du spectateur. Rencontre avec un artiste engagé dans sa voie.



Mettre-en-pièce(s) - V. Dupont ©Marc-Domage

NADIA CHEVALÉRIAS : À l'origine de votre parcours artistique, vous ne vous destiniez pas à la chorégraphie. Vous avez débuté votre carrière en tant que comédien, notamment auprès d'Antoine Caubet et Hubert Colas. Vous découvrez la danse au début des années 90. « Quand j'ai découvert la danse contemporaine, ça a été très difficile pour moi de continuer à être acteur », confiez-vous. En quoi cette rencontre avec la danse fut si bouleversante ?

VINCENT DUPONT : Au début des années 90, j'étais effectivement comédien. Au théâtre principalement, mais également au cinéma, notamment avec Claire Denis pour qui la question du mouvement à l'image était essentielle. J'ai, à cette période, eu la chance de participer à des ateliers menés par Vera Goreva, ancienne actrice de Stanislavski, qui nous faisait travailler sur la méthode des actions physiques simples que Stanislavski souhaitait mettre en place sur la fin de sa vie. Tout était lié au mouvement d'une manière ou d'une autre. Avant même de prendre la parole sur scène, il me semblait inévitable d'approfondir ce qu'était le mouvement. Tout ce qui a lieu avant de parler, avant le langage. J'ai découvert la danse contemporaine à ce moment crucial, avec le sentiment que d'autres personnes avaient des questionnements similaires. J'ai rencontré alors certains chorégraphes, suivi des workshops, tout en continuant de travailler avec des metteurs en scène qui portaient une attention particulière à la présence des corps. La danse contemporaine me paraissait en phase avec une certaine réalité de notre époque. Le travail sur le son, l'espace et le temps me semblait plus abouti et plus pertinent. Il y avait également cette idée que beaucoup de choses étaient à tenter, à défricher, comme de nouveaux espaces.

Vos pièces, aux frontières du théâtre, de la danse, de la performance et de l'installation plastique, questionnent de manière récurrente l'engagement de l'interprète, l'exploration du mouvement, les rapports du son, de la voix et de l'image... Comment remettez-vous en jeu ces préoccupations artistiques à chaque nouvelle création ?

Ces questionnements traversent en effet chacun de mes projets. Ce qui m'intéresse, c'est de tenter un déplacement, d'aller ailleurs, d'essayer autre chose. C'est ce qui me semble être l'enjeu principal de tout projet. La question des enjeux est fondamentale dans mon travail, ce qui m'importe, c'est de tenter de faire apparaître un mouvement qui soit différent de tous les mouvements déjà vus ou de faire entendre un nouveau son, une autre voix, une parole, une façon différente d'investir l'espace... Pour que quelque chose s'inscrive dans la mémoire du corps des spectateurs.

Le texte, la langue, sont régulièrement convoqués dans vos chorégraphies. On a pu entendre par exemple les mots du poète Christophe Tarkos dans *Jachères improvisations* (2001), ceux de Charles Pennequin dans *Bine* (2011) et *Air* (2013) ou plus récemment ceux de Peter Handke dans *Mettre en pièce(s)*. Comment la danse et les mots se contaminent-ils au sein de vos créations scéniques ?

Le texte peut intervenir de différentes façons, comme un flux dans *Bine* où Charles Pennequin lit sa poésie en continu pendant la performance, en introduction comme dans *Souffles*, à la fin dans *Jachères improvisations* ou comme l'ouverture vers un nouvel espace dans *Hauts Cris (miniature)*. Il n'est cependant pas l'objet principal. Pour *Mettre en pièce(s)*, j'utilise pour la première fois un texte spécifiquement théâtral. Le texte d'*Outrage au public* intervient pour beaucoup en sur-titrage, comme si les mots de Peter Handke venaient se confronter, dans le silence de la lecture, aux corps des danseurs et vérifier dans cette proximité les forces en présence. La chorégraphie écrit un parcours autonome et tente de résister à la structure dialectique d'*Outrage au public* pour imprimer sa propre vibration.

Pour quelles raisons avez-vous choisi le texte de Peter Handke ?

Parce qu'il ne raconte pas une histoire. Il parle du spectacle vivant et en même temps il met en pièce la représentation elle-même dans une sorte de sensualité aride. Il parle au corps, celui des interprètes comme celui des spectateurs. En même temps, on sent bien qu'il travaille à un endroit qui est un questionnement profond de l'acte scénique. Qu'est-ce qu'on veut voir ? Qu'est-ce qu'on attend vraiment ? À la fin de la pièce, on peut lire des insultes qui s'adressent au public, également des compliments...

C'est votre première pièce pour six interprètes. Cela implique-t-il une évolution dans votre écriture, de nouveaux enjeux ?

Les enjeux, je crois, sont proches, même si chaque projet tente de nouvelles choses. L'écriture est bien sûr différente. C'est un vrai plaisir de travailler avec six danseurs dans une sorte d'accumulation qui nous entraîne vers une charge du plateau très forte. Je crois aussi qu'il est possible d'être dans un rapport intime avec un groupe, de six en tous cas. Mais la question essentielle de *Mettre en pièce(s)* est celle de l'engagement. Car l'engagement ne se fait jamais seul, il est toujours lié à des convictions intimes et profondes. On pourrait dire idéalement que cette pièce est une sorte d'intimité partagée. Ce qui la rapproche de l'acte même de la représentation.

Au sujet de ce texte, Peter Handke disait : « La littérature transforme tout ce qui est réel, y compris l'engagement, en style. Elle rend tous les mots inutilisables et les corrompt plus ou moins. » Que pensez-vous de cette réflexion ?

Je crois que cette réflexion date des années 60, sûrement antérieure à *Outrage au public*. Oui, c'est assez paradoxal et radical. C'est d'une très grande exigence. Comme si il fallait toujours se poser la question de ce qui est nouveau *réellement* dans la création. Cela résonne pour moi comme une sonnette d'alarme pour que les choses continuent d'avancer. Un impératif de lucidité, de prise de conscience comme pour dynamiter les ententes tacites, les conventions. Je note quand même que cette position, quasi intenable, ne l'a pas empêché de continuer d'écrire.

Vincent Dupont a été accueilli au Centre chorégraphique national de Tours / direction Thomas Lebrun dans le cadre de l'accueil studio du 29 février au 11 mars 2016.

Mettre en pièce(s) a été créé les 6 & 7 octobre 2016 au Théâtre de la Vignette / Montpellier (en collaboration avec L.C.L. - CCN Montpellier).

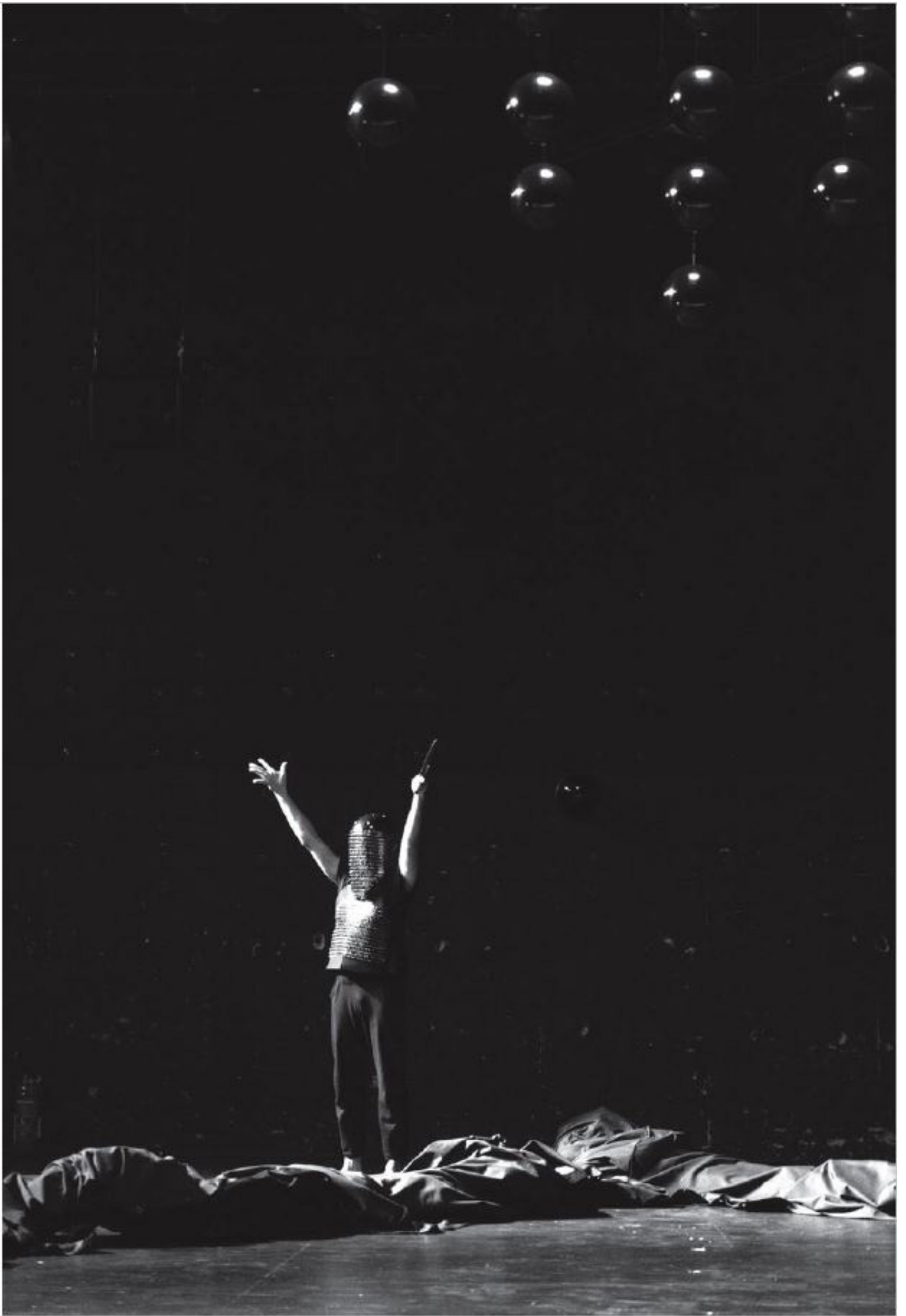
Dans la note d'intention de *Mettre*

en pièce(s), le mot « acte » revient à plusieurs reprises : « (...) tenter de jouer un acte » ; « (...) il me semble nécessaire de reconduire la danse à un point trop souvent évacué qui est celui de l'acte ». En quoi cette notion d'« acte » est-elle si importante pour vous ?

L'acte sur un plateau, c'est tenter un mouvement qui sorte d'un flux et éclaire une autre façon de voir, de percevoir sans explications. Dans ce percevoir, il y a pour le public quelque chose qui devient une forme d'action et qui n'est plus de l'ordre d'une simple réception. Cela devient aussi quelque chose que nous faisons, une action vers un objet : une projection.

La pièce s'ouvre sur un espace triangulaire délimité par de grands rideaux noirs. Cet espace est par la suite dominé par une immense structure, une sorte de plafond mobile composé de multiples sphères noires suspendues. Cette suspension dessine l'espace et va jusqu'à interagir en direct avec le mouvement des danseurs. Comment vous est venue l'idée un tel dispositif ?

J'ai vu il y a très longtemps une publicité où il y avait un plafond de balles qui descendait et qui, en un quart de secondes, reconstituait la forme d'une voiture. C'était impressionnant ! Cette image m'a longtemps poursuivie. Malheureusement,



il était difficile pour moi de reproduire quelque chose de semblable car dans le spectacle vivant nous ne disposons pas des mêmes moyens que dans la publicité ! Je me suis donc interrogé sur la manière de reproduire un tel dispositif mais avec des moyens qui sont les nôtres. Il n'était pas possible d'avoir cinquante moteurs électriques pilotés par un seul ordinateur, c'était trop compliqué. J'ai donc pensé à des fils tout simples que l'on pourrait actionner. Au fur et à mesure de mes recherches, j'ai trouvé sur internet une personne capable de relier des fils autour d'un cercle dans la perspective de faire bouger des cerceaux comme des sinusoides, ce qui m'a donné l'idée de mettre nos quarante-neuf fils du plafond autour d'un cercle... Sylvain Giraudeau, qui travaille avec moi, a également beaucoup réfléchi à la question. Au final, le résultat fut au-delà de nos espérances. Non seulement il peut venir écraser, comme je l'imaginais, les corps, mais il devient aussi une structure organique presque séduisante, aérienne. J'avais aussi envie de placer le théâtre dans un cul de sac, d'où ce dispositif triangulaire.

Tout commence avec un jeu de lumières et une arrivée successive des interprètes sur la scène. Dans les interstices des noirs plateau, qui font d'ailleurs penser au temps qui passe (on entend un train, le bruit du vent), apparaissent les uns après les autres des personnages pris dans leurs propres rituels. Leur gestuelle, basée sur une somme de gestes et d'actions, se déploie entre grognements et gémissements. On comprend avec cette première séquence à quel point les habitudes, les automatismes enferment les corps et les esprits...

La première partie est effectivement très séquencée, voire très cinématographique. Il y a du noir, de la lumière, un plateau vide, qui se remplit progressivement. Ça entre, ça sort. On ne l'entend pas arriver... Cette première partie est en fait une sorte de prologue. Un corps apparaît, puis disparaît. Il est rejoint par d'autres. On a travaillé sur les mouvements qui nous échappent, surtout sur ce qui fait qu'à un moment le corps arrive à se mettre en mouvement malgré des habitudes, des mécanismes, qui peuvent parfois l'enfermer. Comment faire pour malgré tout sortir de cela et s'engager dans quelque chose ? Peut-être tout simplement en le décidant, seul, puis en l'interrogeant collectivement, parce qu'un engagement ne se fait jamais seul. C'est ça l'enjeu du spectacle : l'engagement ! Cette question est directement reliée à la violence dans laquelle nous sommes plongés au quotidien et contre laquelle nous devons essayer de lutter. Lutter contre cette sorte d'écrasement, en tout cas essayer de sortir du flux.

Il y a aussi la présence de cet homme au visage masqué par un collant, habillé en pompier. Il semble incarner celui qui veille au bon déroulement des choses. Le pompier est en effet celui qui est censé nous sauver des flammes, du danger. Et puis, il s'avère que la manipulation du dispositif, qu'il opère à vue, va à notre grande surprise opprimer, écraser les corps. Comment cette présence est-elle apparue ?

L'idée du pompier est venue très naturellement. Il fallait, au moment de la chute des rideaux, que quelqu'un soit là. Pour moi, ça ne devait pas être un interprète, mais quelqu'un qui appartient toutefois au monde du théâtre. Généralement, quand les rideaux tombent il n'y a personne sur le plateau, il y a juste un pompier. Dans les théâtres, on a l'habitude d'en croiser. C'est un fait. Comme s'il était là et qu'on ne le voyait plus d'une certaine façon. Le pompier se confronte aux flammes, éventuellement sauve des vies... Il existe toutefois l'idée du pompier pyromane qui accomplit l'inverse, qui au contraire attise les flammes ! L'ambiguïté du personnage était de fait séduisante, qu'il fasse partie des murs, que l'on puisse presque l'oublier... De plus, il y avait l'idée dans le texte de Peter Handke que ça se termine juste avant que les rideaux ne tombent, avant que tout le monde sorte et qu'on trouve le pompier tout seul dans cet espace. Ça se termine par « Maintenant vous avez des arrière-pen-

sées ». Maintenant vous avez des arrière-pensées, le plateau est vide, il y a un pompier. Les arrière-pensées, c'est quoi ? Il n'y a plus rien, il ne peut plus rien y avoir. Eh bien si : il y a le pompier, il est toujours là, il va tout manipuler. En fait les arrière-pensées c'est ça pour moi : l'ultime, l'improbable.

Dans la dernière partie, les interprètes portent un costume en cote de mailles et une sorte de casque. Ils se livrent à une mise à mort, qui fait écho aux décapitations et aux meurtres récents de Daesh, également à une jouissance collective. Plus la pièce avance, plus il semble vous importer, malgré les contradictions et les paradoxes du texte d'Handke, de ramener les spectateurs à la sensation brute de notre présent...

Je ne fais pas des spectacles pour expliquer ce qu'il y a à faire et à penser. Je suis là pour opérer des choix sur des mouvements, pour inventer un rituel, lié au présent, qui permette d'accéder à un nouvel espace de partage. Un espace où le corps en mouvement tente de faire apparaître quelque chose qui soit de l'ordre d'une expérience et puisse questionner des sujets aussi vastes que la violence, l'engagement, la présence, le mouvement, l'investissement du mouvement... Qu'est-ce qu'un mouvement ? Quand y a-t-il transformation ? J'ai l'impression de travailler avec des outils très classiques : la question de la mort, la question du groupe, la question de l'énergie collective, la question de l'espace, de « qu'est-ce qu'investir l'espace » ? Dans *Mettre en pièce(s)*, comment cette machine investit-elle l'espace ? Comment une machine peut-elle dévorer l'espace et être plus forte que des corps ? Comment des corps peuvent-ils encore être présents dans un espace surinvesti ? Ce sont vraiment des questions de spectacle vivant. Pour reprendre cet espace, un combat s'engage alors pour les danseurs, la question de la violence devient centrale et l'idée de meurtre renvoie aux origines de notre théâtre. Comme s'il fallait encore s'appuyer sur notre histoire pour jouer un acte qui nous permette de récupérer un espace souvent évacué. Une sorte de réappropriation qui bien sûr peut résonner avec la violence liée à l'actualité comme par exemple les meurtres de Daesh. Mais je crois qu'il s'agit pour ce projet de quelque chose de plus large, de plus vaste.

En tournée :
19 mai 2017, L'apostrophe scène nationale / Escales danse en Val d'Oise, Cergy-Pontoise
23 mai 2017, Théâtre Paul Éluard / Escales danse en Val d'Oise, Bezons

+ d'infos : www.vincentdupont.org

En sortant de *Mettre en pièce(s)*, je me suis dit que c'était une œuvre que l'on pouvait mettre en relation avec *Incantus* (2007). On y retrouve en effet un accessoire commun : le poignard. Dans chacune d'elles, les interprètes se poignent à tour de rôle. Il y a aussi des rideaux qui tombent, et la présence d'un « démiurge » : un homme-orchestre dans *Incantus* actionne le son et la musique, un machiniste dans *Mettre en pièce(s)* anime le plafond mobile... Avez-vous repensé à cette œuvre durant la création de votre dernière pièce ?

Au départ, pour *Mettre en pièce(s)*, j'avais imaginé un plafond composé de sphères blanches... Au fil de la création, j'ai eu envie de travailler avec le noir et de faire une pièce monochrome. *Incantus* est une pièce qui travaillait sur une gamme de couleurs sombres. Le poignard était dans cette pièce un accessoire de théâtre. Pour *Mettre en pièce(s)*, il s'agit d'un vrai couteau... Sinon, j'avais envie de retravailler avec les rideaux, ça c'est sûr ! *Mettre en pièce(s)* est une sorte de prolongement, d'une certaine manière... Après l'incantation, qu'est-ce qui arrive, qu'est-ce qui apparaît ? Un acte ?



Propos recueillis
par Nadia CHEVALERIAS