

## SITUATIONS

SITUATIONS

### ENTRETIEN AVEC MATHILDE MONNIER

Mathilde Monnier dirige le Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon depuis 1994. La singularité de son travail tient dans un désir constant d'articuler la danse à certaines formes d'altérité qui la débordent et la questionnent. On mentionnera à ce titre le travail mené avec des patients autistes de Montpellier, formant la matière même d'une pièce réalisée en 1996 *L'Atelier en pièces* et rapporté dans le film de Valérie Uréa *Bruit blanc*. On mentionnera également un régime spécifique de collaboration artistique, tantôt en direction de la littérature (Christine Angot pour *Arrêtez, arrêtons, arrête* et *La Place du singe*), tantôt en direction de la philosophie (Jean-Luc Nancy pour *Allitérations* dans sa forme aussi spectaculaire que livresque), tantôt en direction de la chanson (Philippe Katerine pour *2008 vallée*). Enfin, depuis la dissolution de la compagnie en 1999, le Centre chorégraphique national tend à devenir un lieu d'ouverture et de partage, mis au service des acteurs chorégraphiques régionaux et nationaux. L'événement *Potlatch, dérives* marqua en 2000 le coup d'envoi de cette nouvelle politique chorégraphique et artistique. Pour de plus amples informations, nous nous permettons de renvoyer le lecteur au site Internet du CCN : [www.mathildemonnier.com](http://www.mathildemonnier.com).

■ **Frédéric Pouillade** – Dans votre livre d'entretiens avec Jean-Luc Nancy<sup>1</sup>, vous écrivez : « La danse [est] un art qui travaille à retenir l'échappée du mouvement dans le corps et, en même temps, à donner du sens, donner sens à ce qui semble s'échapper. [...] Mon travail de chorégraphe et de danseuse, c'est tout d'abord de tenir, de retenir (d'écrire aussi) le sens de cette échappée ou bien qu'un mouvement fasse sens dans une échappée<sup>2</sup>. » Pourriez-vous revenir sur cette formulation ?

■ **Mathilde Monnier** Ce que je tente là, c'est de décrire ce mouvement de perte qui m'apparaît quand je suis en train de travailler sur un mouvement ou sur une chorégraphie. Je cherche une façon de comprendre ce qui se passe dans ce moment précis. Il s'agit surtout d'une sensation liée à l'émergence du geste au moment où il se forme, où il s'invente véritablement, et non dans la répétition d'un geste déjà connu. C'est une manière d'évoquer l'intemporalité des gestes et la difficulté de saisir, de mémoriser aussi, un geste, de le refaire et de le retrouver. Par ailleurs, en prononçant cette phrase, je voulais aussi décrire ce que je ressentais quand il m'arrive de « trouver » une chose, une idée, un geste. C'est ce mouvement

■ 1. M. Monnier, J.-L. Nancy, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005.

■ 2. *Ibid.*, p. 18.



*Les Lieux de là* (1999). © Marc Coudrais.

de dehors-dedans qui est décrit : il y a un événement et je tente dans le même temps de le vivre et de le regarder, d'en être consciente, tout en me laissant prendre complètement par la vie de ce mouvement. C'est une description qui, je l'avoue, peut paraître un peu lyrique, mais certains mouvements, gestes, états, productions du corps (peu importe, ce sont tous ces mots à la fois) déclenchent une émotion inattendue, qui doit être vécue en même temps que soumise au processus d'écriture.

■ **F. P.** *Il semble que cette notion d'échappée, de geste qui échappe, soit très souvent associée à celle de justesse, de geste « juste ». Une telle qualification déborde le strict registre de l'esthétique (du beau), de l'éthique (du bon) ou de l'épistémique (le vrai), tout en les mêlant étroitement. Pourriez-vous donner votre propre caractérisation du « juste », de ce que l'on entend par « juste », lorsqu'on dit « c'est le geste juste » ?*

■ **M. M.** Un « geste juste », tout seul, cela ne veut pas dire grand-chose. Un geste est toujours associé à une pléiade de circonstances, de présupposés, de nécessités (de pré-mouvements aussi, comme dirait Hubert Godard). Si à un moment il y a une corrélation entre tel geste ou tel mouvement ou telle présence – et que ceux-ci viennent incarner tous ces *a priori*, toutes ces mises en condition, on peut dire que le geste est « juste », à ce moment-là, dans ce contexte-là. Un geste n'est pas juste dans l'absolu, bien sûr. Il vient juste éclairer, renforcer, donner vie à un ensemble de données. Mais souvent il vient aussi dépasser ces données et créer un sens nouveau. Cela n'a rien à voir avec une esthétique, ou avec la beauté d'un geste. C'est plutôt une affaire de correspondance entre l'idée que l'on a dans sa tête et la réponse que l'on trouve dans le corps.

■ **Nathalie Chouchan** *En quoi cela n'a-t-il rien à voir avec une esthétique ou avec la beauté d'un geste ? Et quel est le statut de ce « sens nouveau » : il n'est pas de l'ordre d'une signification immédiatement compréhensible/transmissible, il est un sens qui n'est pas une signification (pour reprendre une distinction que J.-L. Nancy met en place dans Le Sens du monde)...*

■ **M. M.** La question du sens en danse est très problématique car bien sûr cela ne correspond pas à un sens parlé ou même à un sens codifié ; il faut la comprendre comme la construction d'une langue en soi, c'est-à-dire non pas la relation à la langue et à son intelligibilité mais au contraire une langue qui a ses propres codes, son mode interne de syntaxe, et de grammaire et qui dégage un effet de sens nouveau, un sens en soi.

Mais un sens n'est pas un message bien sûr, c'est pour moi un ensemble, une grammaire qui est au service d'un projet ; qu'est-ce que je cherche ? Quel est le moteur de ce que je cherche ? La difficulté est que souvent ce que je trouve, se produit avant de savoir ce que je cherche. C'est dans la matière même de ce que je trouve que se dévoile ce que je cherche. C'est pour cela que tant que je n'ai pas trouvé dans le corps ou dans l'espace, je ne sais pas exactement de façon complète ce que je cherche. Je ne peux pas le penser avant, je ne peux l'imaginer, cela doit m'être donné par la matière de mon travail. Ou alors je le sais intellectuellement mais c'est comme un commentaire du sens, ce n'est pas le sens lui-même. C'est dans cette ouverture de ce que la danse produit par elle-même que je dois laisser émerger un sens qui me surprenne, un sens inattendu.

Il est donc essentiel de ne pas projeter les mêmes codes, ceux de notre langue parlée, sur ceux d'une langue dansée.

■ **F. P.** *Si le geste juste advient dans une échappée, dans un débordement de la préméditation et de l'intention, bref, s'il se donne en forme d'événement non anticipable, comment dès lors assurer les conditions de sa répétition sur le plateau ? Quelle écriture de l'événement vient autoriser une telle itération ?*

■ **M. M.** Justement, le travail d'un chorégraphe c'est de préparer les conditions de possibilité de ce non-anticipable. Il n'y a aucune loi, aucune technique, qui puisse être stable pour

cela. Chaque chorégraphe et chaque danseur invente lui-même son rapport à l'événement, à la mémoire et à la répétition. Je dois dire qu'après toutes ces années où je fais ce métier je ne peux pas encore prévoir exactement à quel moment et pourquoi les choses arrivent. Mais je peux créer les conditions (celles de la répétition, du temps de studio, du cadre...) pour que cela se produise. Mais en fait beaucoup de choses se déclenchent aussi en dehors du studio, la nuit (dans le rêve, la rêverie), dans des discussions ou en faisant autre chose, ou aussi en revoyant ou revisualisant un travail déjà fait.

■ **N. C.** *Vous dites que vous cherchez à « créer les conditions » pour que se produise quelque chose, le non-anticipable ? Quelle part y prend ce qu'il est convenu d'appeler « la technique » ? Est-ce que cette notion fait sens dans votre travail ?*

*On pourrait penser à une comparaison avec la musique, où une certaine technique est condition de l'improvisation et de l'interprétation. Cette comparaison serait-elle pertinente ?*

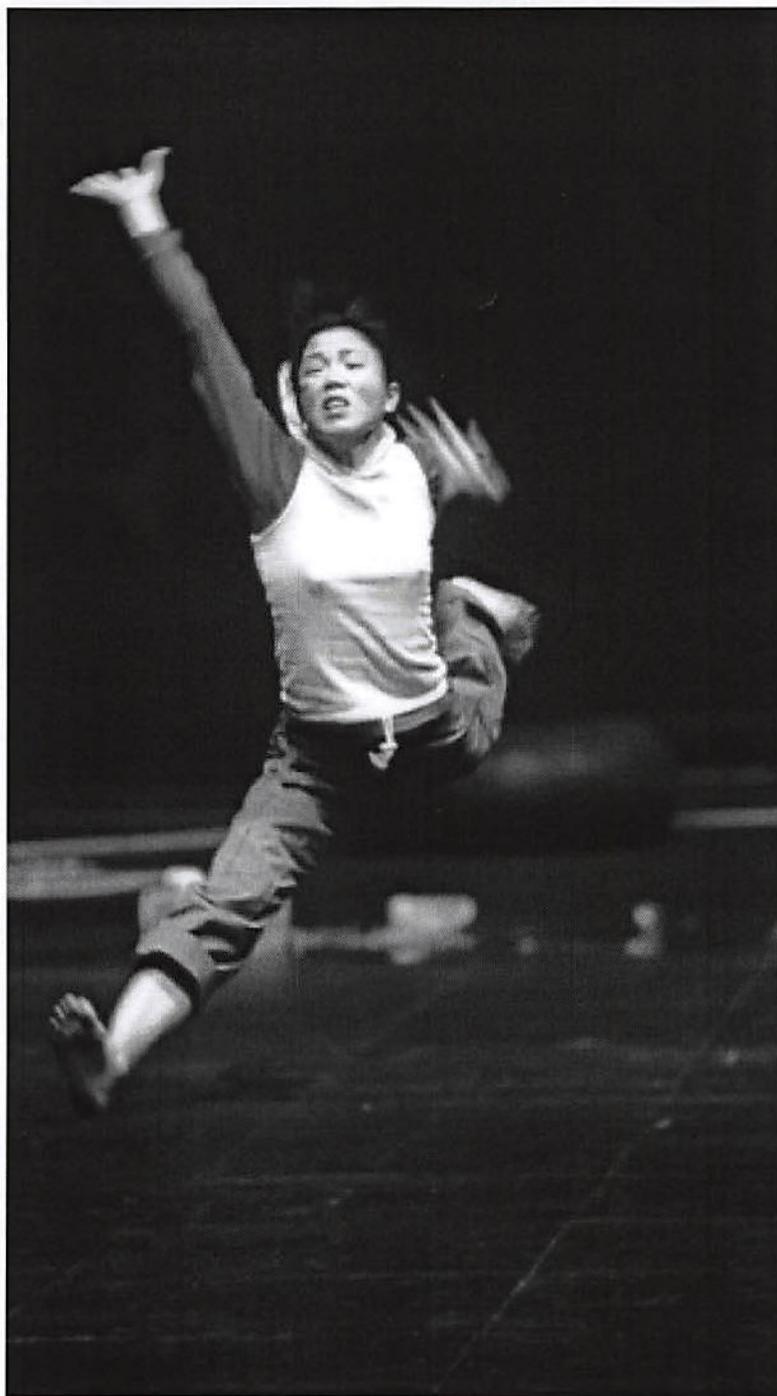
■ **M. M.** Bien sûr la technique et l'expérience sont les conditions indispensables au travail mais il faut entendre la technique au sens large. La technique est souvent attribuée en danse à la virtuosité physique, qui est juste une partie de la technique car ce qui est aussi important c'est de pouvoir mobiliser d'autres connaissances « sur ce que peut le corps », « sur ce qu'il produit » ; par exemple, sur le jeu scénique, sur la perception, sur la présence, sur la disponibilité mais aussi sur les inconnus du corps. Un danseur doit pouvoir être dans cette recherche de la découverte de lui-même. L'improvisation n'est pas le seul mode d'accès au non-anticipable car souvent l'improvisation correspond à des codes déjà très établis et intériorisés. Je préfère procéder par un système de « pratiques », pratiquer tous les jours ce n'est pas thésauriser ce qui vient en improvisation, mais c'est laisser le corps et l'esprit engranger une mémoire à laquelle il faut faire confiance ; c'est un procédé de « lâcher prise » qui fait que la mémoire se met en marche sans que l'on cherche directement à la saisir ou à la circonscrire.

■ **F. P.** *Qu'est-ce qu'une idée chorégraphique ?*

■ **M. M.** Il y a autant d'idées chorégraphiques qu'il existe de gestes et de mouvements possibles à faire avec nos corps, avec des objets, des images, des mots, etc. On peut étendre cela très loin. À partir du moment où je pense les choses à travers le prisme de la danse, où je mets un filtre « danse » devant mon regard (où je regarde le monde à travers le mouvement, du point de vue du mouvement), je retourne ce que je vois, et donc je vois de la danse, du mouvement même là où il n'y en a pas. C'est donc un certain regard sur le monde à travers ce prisme. De là naissent forcément des idées chorégraphiques ou plutôt un regard chorégraphique. Cela sous-entend forcément que l'art chorégraphique est relié en permanence à la marche du monde en train de se faire, à un certain regard sur le monde.

■ **N. C.** *Pour un lecteur philosophe, c'est une formule qui fait immédiatement question : quel est le statut de cette « idée » ? Est-ce une idée que l'on a dans la tête ? Est-ce un concept ? Ou bien est-ce une forme qui est dans le monde ? les deux à la fois ?*

■ **M. M.** Ce qui correspond à une idée, c'est d'abord un point de départ, un certain ancrage qui se pose comme un moteur de travail, une problématique, une question et surtout un projet, une forme de projection qui se pose en amont, qui interroge le mode de représentation. À partir de l'énonciation du projet rien n'est acquis car un ensemble de difficultés



*Déroutes* (2002). © Marc Coudrais.

adviennent quand on se retrouve face à la présence du danseur, face à la danse. Donc une idée en soi n'est pas suffisante pour commencer le travail ; ce qui est plus opérant c'est la mise en œuvre de ce qui va découler de cette idée, à savoir inventer un processus de travail, une méthodologie qui soit elle-même une forme de création. Le projet de départ se manifeste surtout par ces manques, par des éléments auxquels finalement on ne peut pas répondre mais qui supposent une première approche à partir d'une intuition en amont. Le travail de la création va finalement être celui de vérifier cette intuition (comme dans une recherche scientifique) et de lui donner une forme, comme un long chemin vers une forme encore inconnue.

■ **N. C.** *Vous posez un « regard chorégraphique » sur le monde, vous le regardez à travers le filtre du « mouvement », du point de vue du mouvement : comme si le monde contenait déjà en lui-même quelque chose comme une danse. Qu'est-ce qui « fait mouvement » pour vous ? Pouvez-vous en donner tout simplement un exemple ?*

■ **M. M.** Le problème de cette question est que tout quasiment « fait mouvement », mais ce qui finalement est le plus appréhendable et fascinant c'est le rapport au temps, à la vitesse, à la lenteur, à l'immobilité. Le mouvement, non pas dans un défilé du temps mais dans un déroulement entre deux temps, c'est la question du lien. Aujourd'hui, l'instantanéité et la simultanéité des paramètres de la communication et de la diffusion de l'information font qu'on se retrouve face à un temps immobilisé ; tout se passe comme si il n'y avait pas de mouvements car pas de temps entre deux événements, entre deux villes, entre deux cultures. La coïncidence des informations qui tournent en boucle nous fait perdre cette relation au déroulement. Je dirais que pour moi, ce qui « fait mouvement », c'est quand je peux voir le temps du déroulement, de la progression ; et donc pour donner un exemple d'une situation la plus simple que je peux observer comme « dansée », c'est sûrement tous les lieux « non lieux » comme les gares, les stations de métro, les places où chacun s'avance à sa façon sur son chemin. La marche d'une personne dans un lieu commun, dans son rapport indirect avec l'autre procédant par hasard, par accident est déjà un premier mouvement vers la danse.

■ **F. P.** *Votre travail est bien souvent traversé par la référence à des textes philosophiques ou littéraires. On songe par exemple à Canetti (Masse et Puissance) ou Nancy (La Communauté désœuvrée) pour Les Lieux de là, ou encore au Lenz de Büchner pour Déroutes. Et outre ces textes « sources », qui alimentent le travail chorégraphique en amont, la parole littéraire est souvent présente à même le plateau, en une forme de friction explicite avec la danse. On songe cette fois aux textes de Christine Angot, accompagnant Arrêtez, arrêtons, arrête et, plus récemment, La Place du singe. Pourriez-vous revenir sur ce besoin du texte, aussi bien comme source que comme accompagnement et soutien de la représentation ?*

■ **M. M.** Oui, c'est très juste. Le texte est une source de déclenchement très précieux depuis des années. Là encore, dans le dernier projet avec le chanteur Philippe Katerine, je dois dire que ce sont beaucoup les textes de ses chansons qui sont venus me fournir le matériel du spectacle. Ce sont presque toujours des matériaux très divers mais souvent textuels qui viennent en amont du travail. En fait, la littérature, dans des genres très différents, est souvent le point de départ d'idées que je peux avoir. Je ne conçois pas un projet qui pourrait venir sans un texte lu au préalable. Il ne s'agit pas du tout d'une démarche intellectuelle, mais plutôt d'une volonté ou d'un désir de trouver un lien entre le corps et la tête, rapport à résoudre comme une énigme et qui est comme une obsession pour moi : établir une commu-

nication permanente entre ces deux entités indivisibles et rendre ce lien pertinent et visible sur le plateau. C'est la même chose pour le spectateur. Je souhaite que lui aussi puisse sans cesse passer par différents modes de compréhension, sans hiérarchie, et qui ne sont pas toujours complémentaires. Cela n'est pas non plus une façon de pallier le soi-disant manque de sens dans la danse. C'est plutôt un chemin pour trouver une organicité entre le geste et la parole, entre le mouvement et le texte, comme dans un jeu de va-et-vient. Mais c'est aussi parce que j'aime profondément la littérature, sans pouvoir expliquer pourquoi.

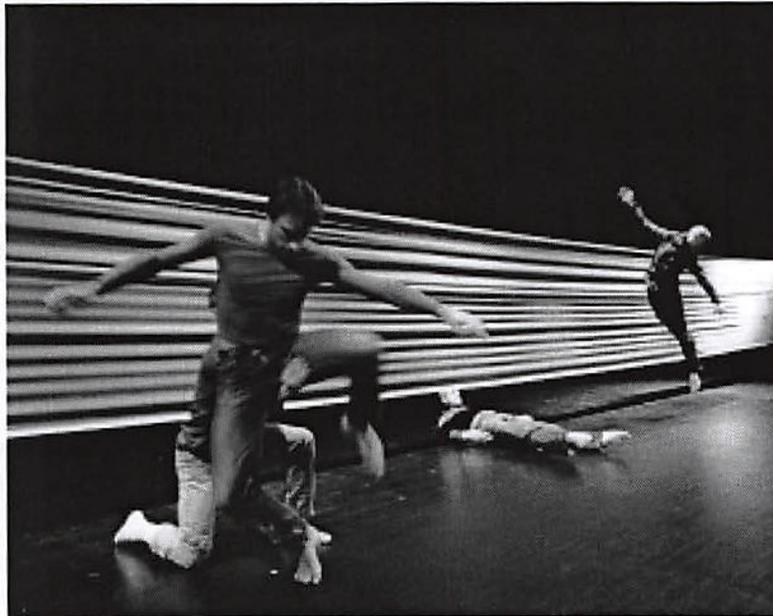
■ **N. C.** *Qu'est-ce qui rythme un spectacle et de quelle manière ? Comment cela s'élabore, un rythme en danse ?*

■ **M. M.** Le rythme d'un spectacle n'est pas celui du mouvement dansé et vice-versa. Dans la construction d'un spectacle, c'est la dramaturgie qui donne le rythme, c'est l'écriture de l'ensemble qui impose son temps, son rythme. Et là je ne pourrai répondre qu'en analysant un spectacle précis car chaque forme de spectacle impose son rythme, ou son non-rythme. C'est une décision qui vient très tôt dans les répétitions ou dans la préparation du spectacle. Dans le mouvement du corps, c'est tout à fait différent car un mouvement n'est pas séparable de son rapport au temps, il est lui-même pris dans un temps par son essence même.

■ **F. P.** *Les Lieux de là ont initié dans votre travail un cycle autour de la notion de communauté et de ses apories, cycle qui trouve peut-être son terme dans votre pièce la plus récente Frère et Sœur. Dans quelle mesure l'œuvre chorégraphique (qui ne fait somme toute qu'articuler quelques corps muets sur le plateau, séparés et reliés...) peut-elle tenir un discours spécifique quant à cette notion d'être-ensemble ?*



8 mn (2002). © Marc Coudrais.



Signé, signés (2001). © Marc Coudrais.

■ **M. M.** L'« être ensemble », c'est toujours ce qui m'a motivé dans mon désir d'être chorégraphe, peut-être aussi à travers cette notion un peu ringarde aujourd'hui de troupe, de collectif, de compagnie. J'ai toujours pensé que c'était un des socles de la danse, cette capacité de se réunir, de partager un projet, un temps. C'est peut-être quelque chose que je ne trouvais plus dans le militantisme ou dans des formes de regroupement politique ou social, alors que l'art chorégraphique m'offrait la possibilité d'inventer un groupe, une forme de vie avec des utopies collectives. Donc pour moi, à travers ce groupe, cela a été une façon de donner une réponse à la société, une réponse civile. Donc la question de mettre en représentation la notion de communauté est arrivée très naturellement : c'était déjà quelque chose que je vivais au quotidien.

■ **F. P.** *Au-delà de l'horizon philosophique – pour le moins chargé – qu'une telle notion véhicule, dans quelle mesure ce questionnement autour du « commun » n'engage-t-il pas également une interrogation plus concrète quant aux différents régimes de collaboration artistique induits par l'œuvre chorégraphique ? Entre le régime familial de la « compagnie » de permanents et l'individualisme libéral-libertaire du réseau de collaborateurs « free-lance », une troisième voie ne se dégage-t-elle pas ?*

■ **M. M.** Deux choses sont liées. Dans le même temps où il fallait inventer des pièces, il fallait inventer une façon de travailler ensemble, c'était indissociable. Et chaque chorégraphe génère une approche très différente dans l'idée de se relier à un groupe, à un ballet, à une compagnie, quel que soit son nom. Depuis plusieurs années, le Centre chorégraphique m'a permis de passer d'un système assez classique de compagnie avec des permanents, à un système beaucoup plus souple de rencontres autour de missions avec des artistes indépendants. En fait aujourd'hui, je réunis des interprètes (qui pour la plupart font aussi leurs propres projets) et nous travaillons ensemble, nous tournons aussi ensemble, mais nous échangeons

aussi sur nos préoccupations, ce que nous voyons, ce qui nous motive... Le Centre chorégraphique est un lieu d'accueil pour plusieurs types de projets de recherche (résidence de création, présentation de travaux) mais aussi un lieu de formation qui invite de futurs artistes. C'est à travers ces multiples niveaux d'intervention que l'on peut se rencontrer, changer à chaque fois de place. On peut sans hiérarchie être interprète et dans la même semaine enseigner. C'est l'interchangeabilité des places qui crée ce nouveau moyen d'être ensemble, cette troisième voie. C'est celle d'une circulation sans hiérarchie, pas seulement dans un réseau d'intérêts, mais avec des liens de confiance, de curiosité. Ce que serait cette troisième voie que tu nommes n'est pas seulement une circulation géographique, mais une circulation des places de chacun.

■ **F. P.** *Publique expose un rapport immédiat, jouissif et solitaire à la danse, tel que chacun a déjà pu le rencontrer en lui-même, de la boîte de nuit aux vagues réminiscences de soirées adolescentes. Comment pensez-vous aujourd'hui le lien entre une danse dite « savante », exposée au jugement esthétique du monde de l'art, et cette expérience plus immédiate de la danse, entendue comme jouissance simple ?*

■ **M. M.** Pour moi il n'y a pas de clivage entre danse « savante » et danse « jouissante » (si on veut), et justement ce projet était une manière de faire le lien. Donner à voir deux visions *a priori* opposées de la danse, une danse amateur privée et cette danse dont on fait son métier, celle de l'art chorégraphique. Pour moi ces deux pôles ont une histoire commune, mon histoire personnelle. C'est une des raisons pour lesquelles je suis venue à la danse. Jeune adolescente, j'ai autant été fascinée par des danseuses classiques (à vrai dire j'en ai vu très peu et très tard) que par des gens qui dansaient en boîte de nuit ou par des images dans des films de comédie musicale, voire d'opérette (dans la ville où j'habitais les seuls spectacles étaient de l'opérette). J'avais eu ce souvenir en moi de la danse comme un rapport direct au plaisir, à la musique, à la sensualité. Plus tard, en rencontrant le milieu de la danse contemporaine, j'ai souvent regretté que cela soit si sérieux et que la dimension du plaisir soit si étouffée. ■

Entretien réalisé par F. Pouillaude et N. Chouhan en mars-avril 2006