

Création actuelle de danse saisons 2015-17

« iFeel3 » : *MELK Prod./Marco Berrettini

« Je suis beaucoup plus proche dans mon parcours de Pina Bausch que de Balanchine, mais ce dernier nourrit d'avantage mon travail que Pina. »

Que représente pour vous le Prix Suisse de danse, catégorie « Création actuelle » 2015-2017 ?

Quand j'ai appris cette nouvelle, ma première pensée est allée à ma fille. Cela m'a fait plaisir de penser qu'elle serait éventuellement contente de son papa. Puis, j'ai songé à mon père, qui vit encore en Italie. Quand j'étais jeune, il avait beaucoup de doutes quant à mon choix de m'engager sur le chemin de la danse. Cela me fait plaisir qu'il puisse être fier de son fils. La danse peut être un métier comme un autre.

La cérémonie de remise des Prix Suisses de danse s'est déroulée en octobre 2017 à Fribourg au Théâtre Équilibre. J'ai eu le trac de ma vie. Sur un plateau, je peux me permettre beaucoup de choses, mais lors de cérémonies officielles, c'est tout le contraire. Je n'avais pas préparé de discours. On me présente en italien. Je trouve intéressant l'idée de commencer à intervenir dans cette langue. Mais beaucoup d'amis francophones sont dans la salle, et les organisations Pro Helvetia et l'OFC comptent beaucoup de suisses allemands. J'achève, en italien, mon discours par « Je remercie l'OFC pour les 25.000 € ». Puis, je traduis en français, mais au moment de donner le montant du prix, je ne sais pas ce qui m'a pris, je le fixe à 35.000 €. Je recommence en allemand, et, à la fin, le prix était devenu 50.000 €. La salle a éclaté de rire. On peut y voir une réflexion sur les différences de pouvoir entre les trois communautés linguistiques. C'est devenu malgré moi un discours humoristique hautement politique, alors que ce n'était pas voulu au départ.

Comment décririez-vous votre parcours artistique ? Quelles en sont les étapes les plus importantes ?

Je distingue deux périodes. Dans la première je pratique une danse-théâtre de deuxième génération (Pina Bausch et Reinhild Hoffmann sont les fondatrices de la première génération). Elle débute en 1988 et s'achève en 2006. Elle dure pratiquement vingt ans. Elle est imbibée de questionnements qui portent sur mon métier, avec humour. Qu'est-ce qu'être un artiste, un danseur, dans une compagnie de danse contemporaine ? *No Paraderan* (2004), par exemple, reprend *Parade*, le fameux ballet de 1917, projet de Jean Cocteau pour les Ballets russes, dont la chorégraphie est de Léonide Massine, la musique d'Erik Satie, les décors et les costumes de Pablo Picasso. Le titre pourrait se traduire par *Ils ne paraderont pas*. Quelles sont les attentes des spectateurs ? Picasso faisait défiler les managers déguisés en chevaux.

Le personnage d'Emil Sturmwetter que vous avez créé est important. Il apparaît dans trois pièces, Je m'appelle Emil Sturmwetter (1994), Le procès d'Emil Sturmwetter

(1998), et *Emil Sturmwetter prépare l'an d'Emil* (1999). Il ne semble pas a priori questionner le métier d'artiste.

C'est un parfait crétin. Il a vu des choses à la télé, et il les mélange. Je m'interroge sur la culture qui règne dans les médias. À l'origine, Sturmwetter n'a pas été conçu pour des théâtres. Il s'agissait d'une performance pour une discothèque parisienne, dans le cadre de *La soirée du meurtre*, qui avait invité une trentaine d'artistes. J'ai écrit le texte dans l'avion. J'arrive avec un synthétiseur, je dis le texte et je danse à la fin, partageant le plateau avec un groupe de rock. Deux programmeurs m'ont demandé de faire cela dans un théâtre.

La seconde période est plus difficile à qualifier. Elle est plus basée sur le mouvement. C'est une tentative de mélanger dans ce domaine des influences européennes (avec les français Georges Appaix, Jérôme Bel et Dominique Bagouet, le néerlandais Hans van Manen, et l'allemande Pina Bausch) et américaines (George Balanchine, Bob Fosse et Meredith Monk).

Je mobilise des essais, et je tente ensuite d'en faire une pièce. Avec *Si, Viaggiare* (2011), je peux citer le *Rencontre avec des hommes remarquables* de Georges Gurdjieff, *iFeel* (2009) *Colère et temps* du philosophe allemand Peter Sloterdijk, *iFeel2* (2012) *Of Pandas and people* de Percival Davis et Dean H. Kenyon, *iFeel3* (2016) *Atlas shrugged* de Ayn Rand et *iFeel4* (2017) *Tu dois changer ta vie* de Peter Sloterdijk. Je peux citer aussi les travaux de l'anglais Rupert Sheldrake, de l'américain James Hillman et de l'indien Jiddu Krishnamurti. Avec ma dernière création présentée cette année, *My soul is my visa*, j'ai travaillé avec *Le livre rouge* du psychanalyste Carl Gustav Jung.

Outre les danses populaires et la danse contemporaine, votre intérêt se porte sur la danse classique. Cela semble à priori stupéfiant.

C'est un vrai mystère. Je démarre par la danse disco, dont je gagne certains concours, et les danses de salon. On me conseille, pour enrichir ma technique, de pratiquer la danse jazz, la pratique en boîte de la disco n'étant pas jugée suffisante. Ma prof me conseille, pour développer mon corps, de m'intéresser à la danse moderne et à la danse classique. Le hasard fait que l'école où je suis inscrit en danse classique appartient au maître de ballet du Ballet de Wiesbaden. Je suis le seul garçon dans le cour. Il me demande de venir au cour de la troupe, qui compte une quarantaine de danseurs. À l'époque l'Allemagne employait beaucoup de danseurs américains. J'ai découvert les travaux de John Cranko, John Neumeier et du Ballet du Bolchoï. Dans l'école de danses de salon où je suis inscrit j'organise des chorégraphes pour les soirées de gala pour une trentaine d'élèves. À la télé je découvre les comédies musicales américaines. Je me dis qu'il y a des choses à piocher dans la danse classique, que l'on peut y voler des formes chorégraphiques pour les réinjecter dans un groupe jazz.

Pas les états de corps de la danse classique ?

Oui, la forme. Et quand j'ai quitté Pina Bausch, j'ai été danseur classique pendant deux ans à Wiesbaden. Il fallait bien vivre. La danse classique est un système aristocratique et politique qu'il fallait remplacer. Il s'inscrit dans un système bourgeois

et élitiste. Ce n'est pas la danse qui est en cause, mais la pensée d'une couche de la société.

On pourrait parler de votre fascination pour Balanchine (1904 - 1983) et le Ballet Cullberg (fondé en 1967).

À la mort de Balanchine je me suis demandé : comment continuer après ? Je suis beaucoup plus proche dans mon parcours de Pina Bausch que de Balanchine, mais ce dernier nourrit d'avantage mon travail que Pina. Cela n'enlève rien au génie de cette dernière. Je vais constamment piocher dans les ballets de Balanchine : la façon dont il organise la durée des formes chorégraphiques en relation à la musique, c'est énorme.

C'est-à-dire ?

Robert Schuman's Davidsbündlertänze (1980), en français "Danses des membres de la Confrérie de David" de Robert Schuman, que signe Balanchine, sur une musique de Schumann, est tellement savant dans le détail, c'est comme un puits. Même Pina, à mon avis, allait puiser chez les classiques. Elle a travaillé un temps aux États-Unis. À mon avis sa relation à la danse classique est bien plus décomplexée que bon nombre de chorégraphes. Elle faisait ça avec génie, nonchalance et discrétion. L'héritage de la danse classique chez Pina est énorme, et pourtant, on ne l'a jamais vraiment interviewé là-dessus, parce que c'est la créatrice du Tanztheater.

On peut donc aller piocher dans la danse classique sans le poids des valeurs que cet art porte ?

La question est importante (silence). Non. Il y a forcément des valeurs qui sont véhiculées. Par contre, j'ai un accès plus facile à la forme chez Balanchine que chez Pina. On peut piocher chez Pina, mais comme Balanchine propose un art plus abstrait on a le sentiment que l'accès est plus direct. C'est comme les designers qui revisitent la table ou la chaise d'un collègue des années 40, car c'est un objet classique. Quand je vois, par exemple, *Les 7 péchés capitaux* (1976) de Pina Bausch, je tombe directement sur les valeurs : Brecht, l'Allemagne de Weimar, le socialisme, le nazisme. Chez Balanchine, avec *Diamonds* (1967), je ne pense pas au capitalisme, je ne pense pas à son devenir aux États-Unis après l'URSS (en 1933). Je ne pense pas à ce rêve américain. Je reçois comme une gifle l'organisation des corps dans l'espace sur une musique de Tchaikovsky.

Entretien réalisé par Hervé Laval