

# Entretien

# Marco Berrettini /

# Loïc Touzé

mai 2003

En France depuis la fin des années 90, un débat sur la formation du danseur professionnel mobilise différents groupes d'individus : les Signataires du 20 août créé en 1997 et réunissant près d'une cinquantaine de danseurs, chorégraphes et chercheurs tout comme le groupe Ecole initié par Loïc Touzé en 2000 réfléchissent aux conditions de nouvelles formes d'éducation en danse. La qualité de la formation n'est-elle pas en effet un des enjeux majeurs pour favoriser le renouvellement de la danse ? Pourtant, en se focalisant principalement sur l'apprentissage de la technique, l'enseignement tel qu'il est encore aujourd'hui dispensé par les institutions ne fait que survoler l'histoire de la danse, ne prend pas suffisamment en compte la découverte et le partage avec d'autres

disciplines et ne correspond donc plus à la réalité de la création contemporaine. Dans l'intention de palier à ce manque, plusieurs artistes ont déjà pensé et/ou élaboré différents programmes de formation : c'est le cas de Mathilde Monnier au Centre chorégraphie national de Montpellier, de Boris Charmatz dans le cadre de sa résidence au Centre national de la danse et de Loïc Touzé aux Laboratoires d'Aubervilliers. En effet, Les Laboratoires, en tant que lieu de recherche et d'expérimentation, mettront en place en 2005 une formation qui, en alliant les conditions et les modalités d'un cursus théorique et pratique, offrira à de jeunes artistes venus de toutes disciplines un élargissement de leurs connaissances esthétiques, historiques et techniques.

Déjà expérimenté depuis 2002 sous la forme de sessions d'été, cette formation entend avant tout générer une circulation entre les divers champs artistiques afin d'encourager une dynamique d'expérimentation et de création. Alors que son parcours de danseurs a mené Marco Berrettini à côtoyer tant la théorie que la technique, les formes de danses académique et populaire, classique et folklorique, il semblait intéressant de profiter de sa présence aux Laboratoires pour revenir sur les étapes de son initiation et partager avec lui une réflexion sur le profil que pourrait adopter un enseignement adapté au contexte artistique actuel.

M. D.

# 26

**LOIC TOUZÉ :** Que sais-tu de la formation des danseurs et chorégraphes en France et aussi en Europe ?

**MARCO BERRETTINI :** Je suis arrivé en France à la fin des années 80 et durant les années 90 à Paris j'ai assez peu partagé et échangé avec d'autres artistes sur l'éducation et les techniques en danse. Ma principale source d'influence provient de la Folkwangschulen en Allemagne où il est complexe de dissocier la technique de la chorégraphie puisque la chorégraphie s'appuie sur une forte tradition où les deux sont associées. A la fin des années 80 et au début des années 90, l'éducation en danse était très peu évoquée par les artistes chorégraphes comme si l'éducation et les techniques de la danse ne faisaient pas partie intégrante de leur travail de chorégraphe. Les discussions portaient plutôt sur les nouvelles formes de chorégraphie mais restaient souvent très éloignées des préoccupations liées à la formation. Les artistes que je fréquentais, et dont je faisais partie, participaient de cette mouvance de chorégraphes porteurs de projets esthétiques et critiques qui remettaient en cause le fait-même de danser. Dans ce cercle d'artistes les questions liées aux techniques en danse n'étaient évidemment pas la préoccupation du moment puisque nous nous interrogeons sur le fait de moins danser sur scène ou même de ne plus danser. Réfléchir sur les techniques en danse apparaissait pour la plupart d'entre nous comme anti-nomique. En même temps, on menait un combat politique où l'on évoquait brièvement ces questions d'éducation. En France, il y avait le CNDC à Angers (Centre National de Danse Contemporaine), la seule école où il existait une formation pour les danseurs contemporains, et puis aussi quelques cours éparses dans Paris.

Quelle est ta formation ?

J'ai commencé par danser en discothèque et j'ai gagné des concours de danse disco. Puis j'ai donné des cours de jazz et disco dans des écoles de danse en Allemagne. On m'a confié un poste de chorégraphe pour la formation jazz en Allemagne, des groupes de 25-30 danseurs qui font des galas. En même temps, je prenais des cours de jazz pour évoluer techniquement. Après le bac, j'ai auditionné pour la London School of Contemporary Dance, l'école de Martha Graham à Londres où je suis resté deux années puis j'ai fini mon diplôme en retournant en Allemagne à la Folkwangschulen. Après mon diplôme, j'ai été engagé six mois chez Pina Bausch. J'ai arrêté car je voulais créer ma compagnie. Je suis donc retourné dans ma ville natale à Wiesbaden. Parallèlement, j'étais danseur au Théâtre National Classique pendant deux saisons. J'ai arrêté pour me consacrer uniquement à la chorégraphie. Ça n'a pas tout de suite marché. Je me suis alors éloigné de la chorégraphie pendant trois ans. Après ces quelques années, j'ai repris un entraînement à l'Académie de Frankfort ainsi que des cours de classique avec Forsythe et j'ai eu la chance d'être engagé par une compagnie parisienne, celle de Bruno Agati. Je me suis donc installé à Paris où j'ai aussi été interprète dans la compagnie de Georges Appaix.

Cela veut-il dire que tu résumes ta formation à ce parcours de danseur et à ces apprentissages techniques ou y a-t-il d'autres choses qui participent de ta formation d'artiste chorégraphe et danseur hors de ce parcours technique ?

En fait on pourrait parler d'influence, d'inspiration : j'ai toujours été inspiré par tout ce qui touche à la sociologie et à l'histoire. Mais j'ai aussi un attrait particulier pour la comédie musicale, notamment depuis que j'ai travaillé avec cette formation de jazz en Allemagne. On y remontait des numéros de *West Side Story*, *Chorus Line*, *Hello Dolly*, en simplifiant les pas puisque nous n'étions à l'époque que des

amateurs. Donc très tôt, j'ai regardé ces comédies musicales pour copier les scènes et travailler sur les musiques. Cela m'a appris à comprendre comment transposer sur scène des tableaux chorégraphiques que l'on voit dans un film. Les différentes cultures à travers lesquelles j'ai évolué – étant d'origine italienne, ayant vécu en Allemagne avec une grande influence américaine – mélangées à ce goût pour la musique populaire ont fabriqué les influences que j'ai traitées dans mes pièces.

Ton intérêt pour l'image, le cinéma, la télévision est-il né de ton goût pour les comédies musicales?

J'ai voulu pendant de longues années copier dans mes chorégraphes des cinéastes que j'admirais, il en va de même d'ailleurs pour la musique. À l'époque où nous avons fait *Multi(s)me*, avec Manuel Coursin nous composions aussi beaucoup de chansons – nous avons même enregistré un 45 tours avec Antoine Lengo! Pour ma part, je voulais que ces musiques se rapprochent du style de Robert Wyatt, qu'on ait même l'impression que cela vienne de lui! Dans mes chorégraphies, je m'inspirais des cinéastes auxquels je pensais pour la composition, le montage. Comment marche le dynamisme dans un film, comment travaille-t-on avec des déjà-vus, des allers-retours entre des scènes, comment découpe-t-on des scènes? Toutes ces idées me sont venues parce que je voulais copier des cinéastes que j'adorais. Après, à travers les années, on pense moins à ces influences parce que ce sont des choses que l'on intègre.

Au cours des années 90 à Paris tu travaillais collectivement<sup>1</sup>, est-ce que ce mode de partage est aussi constitutif de ta formation?

Oui absolument. Je n'arrive pas à séparer les choses. Ce travail collectif comprenait de nombreuses réunions pendant lesquelles on apprenait à s'écouter les uns les autres et où le rôle du chorégraphe unique était remis en cause. Mettre en cause le travail de celui qui dicte aux danseurs ses consignes du début à la fin entraîne inévitablement une remise en cause de la construction d'une chorégraphie: sur quoi repose la qualité d'une pièce, sur quoi repose une signature esthétique, est-ce qu'elle est nécessaire pour dire que c'est un bon produit artistique? Ces questions sont nécessairement évoquées si l'on fait le choix d'un travail collectif, et elles influencent énormément le travail. Les étapes, pour aborder le sujet d'un spectacle, ne sont plus les mêmes. Par exemple, il m'arrivait fréquemment de proposer une idée – puisque c'est aussi souvent moi qui cherchais par la suite l'argent pour monter le spectacle – mais très vite tout le monde s'appropriait cette idée. Le travail en collectif forme puisqu'il vient bouleverser la façon dont une première idée va être menée jusqu'au bout. On tente de trouver une bonne chorégraphie mais en même temps on cherche à faire évoluer les rapports humains au sein du collectif.

Crois-tu que la recherche de moyens de production devrait faire partie de la formation d'un chorégraphe?

Beaucoup de gens de talent de ma génération n'ont pas présenté leur travail parce qu'ils ne savaient pas chercher l'argent nécessaire à leur production. Comme nous sommes des chorégraphes indépendants, que nous ne sommes pas encadrés dans des théâtres nationaux, très vite nous avons du apprendre à nous débrouiller pour trouver les moyens de réaliser nos pièces. Il faut apprendre très vite à convaincre, à gérer la communication avec l'Etat, avec les théâtres et les autres partenaires potentiels. Nous sommes chorégraphes et producteurs en même temps.

As-tu appris à chercher de l'argent pour tes projets?

Non, je crois qu'il y a des gens qui ont un véritable talent pour ça. On apprend juste à savoir ce qu'il faut éviter de dire pour avoir l'argent minimum dont on a besoin pour son projet. Mais faire comprendre ce que les autres veulent entendre pour obtenir de l'argent correspond à une formation qui s'apparenterait à celle d'un vendeur.

Quelle devrait être selon toi la formation d'un artiste chorégraphique aujourd'hui?

Elle devrait être dépoliarisée: d'un côté extrêmement technique, avec une exigence technique beaucoup plus aiguë qu'elle ne l'a été ces dernières années et d'un autre côté être complètement détachée de ce qu'est la danse telle qu'on l'enseigne dans les académies.

Mais alors qu'est-ce qui se substituerait à cet enseignement académique?

Rien justement! Les deux premières années chez Graham les élèves suivent en moyenne 9 à 10 heures de cours par jour. Je regrette cet acharnement technique, d'autant plus que mon expérience personnelle dans cette école a vraiment été négative. J'ai appris plus en technique pendant six mois à la Folkwangschulen qu'en deux ans à l'école de Graham, alors qu'il y avait bien moins d'heures de cours techniques. Il doit donc y avoir une raison à cela. Les académies de danse imposent beaucoup trop de cours aux jeunes danseurs soit disant parce que c'est le moment où le corps se forme. Cependant ces écoles devraient avant tout s'inquiéter de la qualité de leur instruction, et prouver qu'elles sont à la hauteur de leurs prétentions. Je pense qu'il vaut mieux se rapprocher de ce que font la Folkwangschulen ou le CDC (Centre de Développement Chorégraphique) à Toulouse, c'est-à-dire ne pas imposer toute la journée aux étudiants différents cours théoriques ou techniques mais leur laisser du temps pour eux. Je considère que c'est un métier artistique et on peut être un très grand artiste sans avoir connu la technique. Ce phénomène existe et il se doit d'exister. La technique est évidemment très importante, mais il est possible de devenir un grand danseur sans avoir jamais fait un pas de danse. Ces deux mondes doivent cohabiter. Car s'il n'y avait plus de place pour des artistes talentueux bien que sans formation, le métier de danseur deviendrait de l'artisanat pur, et je suis contre cette forme. Si ces jeunes étudiants

passent l'intégralité de leur temps dans les écoles ou les centres de formation, ils en sortiront quatre ans après en pensant que la danse se résume à ça.

Considères-tu que ce qui t'a formé au travers du cinéma, de la télévision ou de la comédie musicale relève d'un parcours personnel et qu'il n'est donc pas indispensable de faire partager ce corpus?

Je crois effectivement que cela pourrait être intéressant d'enseigner ces différentes cultures dans les écoles mais c'est évidemment plus facile d'en parler que de l'appliquer. Il y a tellement de paramètres à prendre en compte! Il n'est pas nécessaire de fleurir constamment une formation pour montrer l'étendue des influences qu'il peut y avoir dans la chorégraphie car à ce compte il faudrait tout enseigner, comme par exemple le rapport à la chorégraphie qu'il peut y avoir dans le jardinage, la publicité, etc. Ça peut aller tellement loin! Aussi toute la journée serait occupée à ça et c'est absolument impossible. Il faut faire confiance aux étudiants. Comprendre que la chorégraphie peut se trouver dans tout, c'est quelque chose que l'étudiant doit constater seul. Sinon cela devient de l'endoctrinement doux. Il faut donner les bases à l'étudiant mais aussi lui laisser du temps pour faire autre chose. C'est le seul moyen pour lui de découvrir si la danse l'intéresse ou pas. J'étais très naïf quand j'ai monté ma compagnie en Allemagne. J'étais chez Pina Bausch, et comme elle avait sa compagnie, je me suis dit «pourquoi pas moi»! Je suis allé à Wiesbaden et au bout de huit mois j'ai montré mes pièces dans des fêtes locales, devant des équipes de foot. Cette situation était tellement difficile à supporter que j'ai préféré m'écarter de ce milieu. Pendant trois ans, j'ai pratiqué des petits boulots qui pouvaient me ramener de l'argent. Ça m'a finalement beaucoup apporté parce que durant tout ce temps j'ai eu de longues réflexions sur la danse malgré mon éloignement.

Qu'attends-tu des interprètes pour ton travail?

Je privilégie avant tout les personnes avec lesquelles je sais que la discussion est possible et tant mieux si par hasard elles ont techniquement un vécu et peuvent jongler avec. J'ai déjà engagé aussi des gens qui n'avaient aucune pratique avec la danse concrètement, aucune formation, qui venaient même d'autres métiers, mais il arrive fatalement le moment où malheureusement, en raison de ce manque de technique, je ne sais plus comment travailler et avancer avec eux.

Il y a aussi certains des interprètes que tu n'avais pas engagés en tant que danseur, et qui le sont devenus?

Ce n'est pas si simple... Prenons l'exemple de Manuel Coursin. Il n'avait jamais dansé. Il a commencé mes spectacles à la suite d'une collaboration qui durait depuis plusieurs années. Il avait de plus en plus de choses à dire sur mon travail et à un moment sa présence en tant que sonorisateur sur scène est devenue assez forte pour qu'il fasse le saut d'interprète pur. Cet interprète pur qu'il est devenu s'est développé selon et grâce à sa propre volonté. Il est devenu interprète avec une présence très forte, une voix qui portait, un bagage technique de *performer* et petit à petit il a voulu se familiariser avec la technique, l'échauffement, ce que signifie se tenir sur scène, bouger, s'assouplir, pour pouvoir exécuter d'autres mouvements que de marcher et s'arrêter. Le chemin avec Manuel s'est développé constamment dans cette direction et on pourrait même dire que s'il continue comme ça, à 50 ans, on ne pourra plus distinguer s'il est un amateur ou s'il a fait l'Acadé-

<sup>1</sup> Dans le milieu des années 90, Marco Berrettini s'est joint au collectif «Les Signaux de l'île». Les collectifs organisent des sessions de travail réunissant des artistes issus de différentes disciplines afin de partager et d'échanger sur la création contemporaine. Ces temps de travail engendrent réflexions, expérimentations et improvisations pour lesquelles chaque intervenant devient co-auteur, bien que la finalité ne réside pas dans la création d'une quelconque production.

mie!

Est-ce que de travailler avec des danseurs qui ont une grande connaissance technique ne limite pas les recherches sur la chorégraphie?

Je travaille tout de même avec certaines personnes qui ont bagage technique important mais qui ont su faire le travail de l'oubli: c'est-à-dire qu'elles ont compris que ce qui compte le plus est ce que l'on veut dire à travers le spectacle plutôt que la technique. Je me rappelle un de mes spectacles pour lequel je me suis vraiment fait violence pour savoir si j'y intégrerai une variation classique. Il a fallu que je réfléchisse près de quatre mois avant de prendre une décision, parce qu'il était nécessaire que cette démonstration technique prenne sens dans la scène.

Q'enseignes-tu? Et dans quel cadre donnes-tu cette formation?

Il m'est arrivé à deux reprises de collaborer avec le CDC à Toulouse. Dans ce cadre, je m'adresse à des élèves qui ont entre 17 et 28 ans et viennent d'horizons très différents. Ils sont sélectionnés pour leurs qualités de présence et leurs aptitudes techniques.

Les journées sont partagées entre des cours extrêmement techniques pendant deux heures le matin et la création d'une pièce l'après-midi. Ces cours du matin effraient certains car ce sont des cours de classique et les élèves s'étonnent de l'utilité de cet enseignement dans un centre de danse contemporaine. Je suis adhérent de la technique Jooss / Leeder. Elle n'abandonne pas la technique classique mais l'absorbe tout en y rajoutant certaines choses pour parvenir à un système qui exploite au maximum le corps humain sans pour autant en abuser ni l'abîmer. Il s'agit de développer l'outil en douceur, en souplesse, en dynamisme, en vitesse, en force, sans le casser. Je suis totalement en accord avec cette forme de danse qui, avec beaucoup de souplesse, développe techniquement le corps.

L'après-midi, le travail de l'atelier est très éloigné de ces questions techniques. Il arrive fréquemment que le premier jour, après ce cours du matin, les élèves arrivent en habits de danseur. Mais je ne supporte pas qu'on se vête ainsi pour travailler sur la pièce. Ça me met une pression comme si je devais me mettre devant tout le monde et montrer des pas!

Tu as demandé aux étudiants, le premier jour de l'atelier, de se mettre nus. Pourquoi? Et comment cela fut-il reçu par les élèves?

La commande du CDC se basait sur la création d'une pièce pour laquelle je n'avais que quelques semaines de travail. J'étais face à des gens que je n'avais vu que lors de l'audition. Je n'avais pas envie de travailler avec eux comme si j'étais un grand maître de la chorégraphie et qu'ils restent dans ce rôle de danseurs soumis pendant quatre semaines. Je voulais donc tout de suite leur faire comprendre le contexte dans lequel j'avais été invité à travailler au CDC et mettre également l'accent sur le fait que je fonctionnerai avec eux comme avec ma compagnie. Or, si dans ma compagnie nous décidons de faire une pièce où le nu pourrait être intéressant, nous nous dénuons sans nous poser de question car l'intérêt repose avant tout sur la pièce. Je voulais voir comment ils réagiraient là-dessus. Mais pour eux ça a été un obstacle bien plus important que ce que je ne l'avais imaginé.

Avant de leur demander de se dévêtir, je leur ai présenté les quelques idées que j'avais. Je voulais travailler sur *Old movements for new bodies*, c'est-à-dire faire interpréter par ces jeunes corps de danseurs des mouvements qui empruntent aux «vieilles danses». Et m'intéressant à Zarathushtra de Nietzsche, je souhaitais également que le sujet de la pièce traite du maître et de l'esclave, que ces deux rôles soient présents. Pour évoquer l'esclave, j'avais pensé au déguisement du fou du roi parce qu'il symbolise l'homme soumis, prêt à tout faire. Quant à la représentation du maître, je n'avais rien trouvé de mieux que la nudité. Le pouvoir absolu se présente dans un corps si bien immunisé contre toutes maladies qu'il n'a plus besoin de vêtements pour se protéger.

Près de 80 % des participants n'ont pas compris ma demande, d'autant que je leur avais donné un cours de classique dans la matinée, mais ils étaient malgré tout prêts à suivre mes instructions. 20 % se sont demandés comment s'en sortir et ont tenté de me convaincre de renoncer. Deux personnes ont commencé à pleurer et n'ont pas voulu le faire. J'ai réagi très vite. Comme la salle était partagée entre ceux qui regardaient et ceux qui étaient sur scène, j'ai proposé que tout le monde se mette nu, moi y compris. Une fille s'est déshabillée tout en continuant à pleurer, je lui ai donc proposé de se cacher derrière quelqu'un d'autre. Je ne pouvais pas laisser quelqu'un argumenter pour rester habillé. C'était personne ou tout le monde sinon j'aurais eu d'autres problèmes dans les jours qui suivaient.

Si on m'avait expliqué, après avoir travaillé le nu pendant un temps, que finalement la scène ne perdrait pas de sens à être jouée autrement, j'aurais accepté mais je n'étais pas d'accord qu'on refuse d'embrée. D'autant que nous étions sous la pression du temps. Dans la mesure où nous avions une pièce à faire, je préférerais imposer mon expérience et que les élèves se sentent obligés de changer leur rythme. Plus j'avance dans mon travail, plus j'aimerais qu'au bout d'une semaine la pièce soit déjà pensée et qu'il n'y ait plus après que des filages, même si finalement la représentation le soir de la première diffère totalement du premier filage.

Si par la suite quelques réticences avaient persisté, j'aurais éventuellement concédé à certains de se présenter dans la pièce avec des sous-vêtements transparents. J'ai adopté cette solution dans *Multi(s)mes* avec Chiara Gallerani qui ne voulait pas être nue. Elle portait donc une combinaison en résille – ce qui finalement paraissait encore plus pornographique! Si certains avaient préféré prendre ce chemin, je leur aurais permis dans la mesure où le corps demeure complètement apparent. Je suis donc prêt à faire des concessions mais dans un pre-

mier temps il faut travailler. De toute façon il n'y avait pas d'alternative. Mais à ma défense, je dois dire qu'il y a eu un effet positif. Après quelques heures, les participants discutaient sur le plateau au sujet de l'improvisation qu'ils venaient de faire alors que juste avant ils se tenaient encore le sexe pour se cacher.

Avec cette proposition je ne souhaitais pas provoquer de débat entre nous. Je suis tellement habitué au travail avec ma compagnie que je pensais qu'ils accepteraient d'embrée. Pour autant, leur refus ne m'a pas mis en colère, je suis trop cynique pour cela. Mais j'ai des paramètres professionnels à gérer. Je ne suis plus un jeune chorégraphe très tolérant. On m'avait fait confiance avec cette commande pour laquelle je n'avais que quatre semaines de travail. De plus, Annie Bozzini m'avait prévenu qu'au meilleur des cas la pièce tournerait dans plusieurs théâtres de la région. Autrement dit, le CDC attendait vraiment que je monte une pièce avec les élèves et pas seulement quelques exercices d'atelier colorés avec un peu de musique. Aussi, si je fais une pièce, je ne fais pas n'importe quoi, il faut que je fasse quelque chose en quoi je crois.