



Rémy Héritier, *Arnold Versus Pablo*, 2005, Les Laboratoires d'Aubervilliers. Photographie : Marc Damage.

ENTRE -TIEN AVEC RÉMY HÉRITIER PAR LOÏC TOUZÉ

LOÏC TOUZÉ

Le projet *Arnold Versus Pablo* s'est étalé sur deux ans de travail. Au cours de ces deux années, il y a eu plusieurs étapes de visibilité. Celle présentée aux Laboratoires n'a pas le même statut. En quoi cette étape se distingue-t-elle des autres ?

RÉMY HÉRITIER

La durée du projet découle en partie du fait qu'il s'agit là de mon premier travail et que je ne me sentais pas la réactivité de le faire sur un temps plus court. Il y a d'autre part des contraintes de production qui demandent un certain temps afin de réunir l'argent nécessaire. Pendant ces deux années, les étapes de travail qui ont été rendues visibles se distinguent de deux manières : certaines ont été montrées parce que j'en ressentais réellement le besoin. Ce ne sont d'ailleurs pas toujours les plus abouties et leur visibilité s'est mise en place parfois de manière assez informelle mais elles s'inscrivaient dans un moment où il était important pour moi de montrer quelque chose. Quant aux autres, elles ont été rendues visibles dans le cadre de prêts de studio. Dans l'absolu, je ne suis pas certain d'avoir réellement voulu montrer chacune de ces étapes. Je me suis un peu laissé prendre dans un système en voyant comment cela se déroulait à l'étranger : en Allemagne ou en Autriche, il y a des *showings* tout le temps et ça ne pose de problèmes à personne de voir un « travail en cours », le « travail en cours » a même un vrai statut qu'on ne lui connaît pas en France.

En ce qui concerne l'étape présentée aux Laboratoires, elle a vraiment un statut très différent des précédentes. La dernière partie du travail s'est déroulée comme une création classique : nous avons passé deux mois dans un théâtre à travailler une pièce que nous avons finalement montrée. Elle a donc ce vrai statut de pièce même si elle intègre encore des étapes de recherche, comme c'est d'ailleurs le cas dans de nombreux travaux chorégraphiques. Il y a effectivement une dimension de l'ordre du présent à réinvestir dans chaque représentation.

LOÏC TOUZÉ

Quel est l'objet de tes recherches lorsque tu engages un projet comme celui-là ? Qu'est-ce que cela t'a apporté comme nouveaux espaces, possibilités et interrogations ou au contraire comme limites ?

RÉMY HÉRITIER

C'est compliqué à l'instant de parler de ça. Puisqu'il s'agit d'un premier projet, tout est une première fois. J'ai une expérience d'interprète mais c'est un métier tout de même assez différent. Un questionnement important sur le travail en équipe s'est posé : travailler ensemble, travailler à côté, collaborer... En ce qui me concerne, ce sont des questions fortes, peut-être un peu annexes mais qui font malgré tout partie du travail. Le contexte crée le travail. J'ai voulu essayer, et j'aimerais d'ailleurs continuer sur un prochain projet, de travailler avec tout le monde, tout le temps. C'est un peu contre-productif, ou plus précisément contre la production

car ça revient cher. Pour les moments de recherche de danse, j’essayais de faire participer toute l’équipe, non pas pour les faire danser, mais pour les questionner dès le début sur ce qu’ils allaient produire. La création s’est conçue par accumulation et je n’avais aucune idée de la forme d’aboutissement quand elle a commencé. Je n’ai jamais rien projeté dessus ou très peu, et souvent quand j’ai projeté certaines choses, elles n’ont pas fonctionné. J’ai aussi pu vérifier avec ce travail les difficultés liées à la maîtrise : faire en sorte, par exemple, que les propositions soient claires pour chacun, trouver un langage, non pas des moyens de communication qui pourraient provenir de l’extérieur mais un moyen de communication propre et simple qui fait qu’on est ensemble et qu’on fabrique une pièce.

La pièce n’a pas de thématique. Si la création a travaillé sur quelque chose c’est justement sur comment fabrique-t-on ensemble, à plusieurs. La collaboration est un terme utilisé tout le temps, c’est un mot qui est vidé de son sens et que j’ai évité d’utiliser. Pour moi, ce qui est important c’est de travailler avec des gens et d’essayer de réactualiser ou de ré-interroger les fonctions de chacun : il s’agit d’un projet chorégraphique et je tiens à ce qu’il soit nommé ainsi, je suis l’initiateur du projet et je suis nommé chorégraphe, la personne qui danse avec moi, Loup Abramovici, est danseur-interprète, Éric Yvelin est chargé de la musique, Ludovic Rivière de la lumière et Bruno de Lavenère de la scénographie. Chacun a essayé de réutiliser ces fonctions qui existent et qui ont encore un sens vraiment fort et de ne pas participer à une surenchère de nominations des postes. De plus en plus, dans les programmes des spectacles, les chorégraphes n’étaient plus chorégraphes, ils devenaient « concepteurs » et les danseurs « chorégraphes » : tout le monde montait d’un cran dans la hiérarchie, mais la fonction de chacun restait finalement la même.

Loïc Touzé

Indépendamment des places et des nominations de chacun à l’intérieur du processus, est-ce que ça veut dire qu’un principe hiérarchique a été introduit ? La tentative d’une génération d’essayer de questionner les rôles, les assignations et les fonctions jusqu’à la notion d’auteur, était aussi une tentative d’éclaircissement. Même si cela a pu brouiller les pistes, il s’agissait de repenser et de montrer comment s’organise le travail, qui fait les choix et comment ceux-ci se transmettent. Dans le cadre de ton travail comment cela s’est-il organisé ?

Rémy Héritier

Je reprends le questionnement qui a été fait ces dix dernières années sur les fonctions mais je ne l’ai pas vécu, je suis arrivé alors qu’il était en place. Du coup, je le récupère à un endroit et j’essaie de le prolonger. J’avais envie de prendre en charge certaines choses qui sont pour moi assez obscures et notamment ce rapport à la hiérarchie. C’est un mot peu séduisant. Je peux répondre froidement que c’est moi qui ai fait des choix, cependant ils ont malgré tout été faits en fonction des propositions émises par les membres de l’équipe, et j’espère ne pas me tromper en pensant qu’eux aussi l’ont vécu comme choix commun. Dans la mesure où j’ai réuni cette équipe, il y a certains choix que j’ai faits de manière autoritaire, c’est-à-dire en décidant du sens dans lequel la création pouvait aller. J’essaie de ne pas avoir peur de ces mots-là. J’ai l’impression que la génération qui me précède a été formée dans des lieux spécifiques de conservatoires ou autres. N’ayant pas du tout vécu cette histoire, je ne peux pas m’inscrire à la suite

de leurs revendications. Pour ma part, je n’ai jamais connu de professeur de danse insultant ou tyrannique, c’est pourquoi je suis prêt à accepter et affirmer que quelqu’un dirige le projet.

Loïc Touzé

Même si cela procède d’une lecture subjective, il me semble qu’il y a des positionnements forts dans cette pièce. J’aimerais connaître, au-delà de cette question d’assignation des rôles, sur quoi ont porté ces choix.

Rémy Héritier

Le projet travaille la question du moment du choix, le moment de la prise d’une décision. Le titre en lui-même pose un de ces choix, celui de l’opposition. *Arnold Versus Pablo* inclut une opposition entre deux personnes, deux prénoms. Ces prénoms renvoient à Arnold Schwarzenegger et Pablo Picasso. Ces deux personnalités sont connues par tout le monde mais travaillent à deux endroits différents. L’un est actif dans le divertissement et l’autre dans l’art avec une recherche qui a marqué le vingtième siècle. Ces deux personnes sont complètement différentes, ce qui les rassemble c’est qu’elles apparaissent sur des tasses à café, des serviettes de plage et des voitures. Est-ce qu’il est possible d’opposer deux statuts de l’art, celui du divertissement et celui de la recherche ? C’est une question naïve à laquelle je n’ai pas répondu frontalement, à laquelle je ne me sens pas de répondre de cette façon mais qui est présente dans le travail.

Parmi les autres choix importants qui ont dirigé le projet, il y a aussi l’idée d’une non-hiérarchisation des actions. La pièce se déroule sur un plateau de théâtre, avec un rapport très classique de représentation. Tous les éléments qui participent au spectaculaire sont à vue, sans hiérarchie entre l’espace et les acteurs du projet. Il s’agit de pouvoir nous toucher entre nous avec un certain mode de préhension et de toucher les objets avec ce même mode de préhension et ainsi de niveler les actions. Toujours avoir une sorte d’état continu de concentration quel que soit le matériau qu’on investisse. Cela participe à deux choix : celui de la non-hiérarchisation et celui de la dissociation du réel et de la fiction. Il s’agit d’injecter certaines modifications infimes dans l’action que nous investissons sur le plateau, et bien qu’elles ne soient pas franchement visibles, elles en modifient très légèrement la nature. Le travail de perception du spectateur fait que l’action se modifie tout le temps produisant du coup une forme un peu boiteuse, voire gênante.

Loïc Touzé

En fait, le principe est de créer des variations d’investissement à l’intérieur d’un même matériau. On ne voit qu’une seule action mais il y a des modulations. Le parcours de tâches que vous suivez est-il intégralement écrit ?

Rémy Héritier

Chaque matériau est traité de façon différente. Pendant le début de la pièce, tout est basé sur les temps de la musique et le mouvement dans l’espace est très précis. Par la suite, le moment de « contact » entre Loup et moi n’est pas écrit. Il s’agit plutôt d’un parcours où nous savons que nous serons stoppés par trois « bing » avant de repartir sur une nouvelle tâche.

Loïc Touzé

C’est un parcours tout de même écrit puisque les paramètres fixés sont extrêmement précis et que l’aléatoire à l’intérieur de ces paramètres ne peut pas franchement

déborder. As-tu l’impression que cette idée de modulation à l’intérieur même des actes produits est perçue par le public ?

Rémy Héritier

La perception est un commun universel. Dans ce spectacle, j’aime l’idée que le spectateur puisse percevoir sans forcément nommer. Je préfère que la réception soit de l’ordre du perceptif plutôt que du cognitif. Finalement c’est troublant, pour moi le premier d’ailleurs, de sortir de la salle et de rencontrer les spectateurs qui ne savent pas forcément quoi dire de ce qu’ils viennent de voir : une pièce s’est déroulée, elle a produit des effets qui perdureront ou non dans le temps mais qui resteront difficiles à identifier. C’est ce que j’ai cherché à produire. r Je crois que tout le monde perçoit des sensations, mais je me charge qu’elles ne soient pas nommables de suite.

Loïc Touzé

Loup est aussi déterminant comme interprète dans le projet. On perçoit un partage poétique comme deux intensités dramatiques et deux investissements différents. Comment le travail s’échange-t-il entre vous ?

Rémy Héritier

Au départ, Loup n’était pas habitué à ce type de proposition ni à ce type d’écriture. Ce qui m’intéresse est de travailler des matériaux. Ces différents matériaux ont un lien mais ce n’est qu’au fur et à mesure de leur érosion que ce lien produit de l’écriture. Pour collaborer de cette manière, je dois essayer de nommer une proposition, de lui trouver un certain nombre d’entrées possibles et de faire en sorte que nous nous retrouvions tous deux dans la conviction de nos actions. Ce n’est que si cette conviction fonctionne que la proposition, à travers le filtre proposé, devient cohérente et juste. J’apporte un regard sur la façon dont on entre dans les choses mais pas sur ce qui se passe après. C’est ce qui peut produire cette différence entre nous. Mais il y a aussi un travail de la contrainte. Par exemple sur la proposition des appels de prénoms en direction des objets : le but étant d’appeler très précisément un objet, de faire en sorte de lui parler et de se diriger exactement sur un point comme si le son était conduit dans un tube sans ne rien laisser s’échapper sur les cotés. Dans les faits, ce n’est pas si différent d’un exercice d’atelier.

Loïc Touzé

Cette pièce utilise tous les éléments qui en font un spectacle tel qu’on le pense depuis ces trente dernières années dans le monde de la danse contemporaine française avec un souci du son, de la lumière, du décor, des interprètes, d’un rapport avec le public pensé avec une adresse spectaculaire. Pourquoi cette utilisation traditionnelle ?

Rémy Héritier

À la fin du texte de présentation je parle d’une « écriture qui engage le spectateur à distinguer le vrai du faux, le spectacle de ce qui n’en serait pas ».

Loïc Touzé

Est-ce que ça veut dire qu’à l’intérieur même de cette pièce, il y a des moments qui sont spectacle et d’autres qui ne le sont pas ?

Rémy Héritier

Je dirais plutôt : qui « pourraient » ne pas l’être. Parce que j’ai intégré autant de composants du spectacle et de la création chorégraphique auxquelles je crois

profondément que d’autres qui me gênent. Maintenant ces différents éléments se mélangent. Le moment de parole à la fin du spectacle, par exemple, n’a pas été évident à exécuter. Quand on doit se planter devant un projecteur et l’appeler par un prénom, on peut prendre l’exercice comme une farce pour que ce soit plus facile et plus rapide à exécuter mais du coup ça devient très vite ennuyeux. À partir du moment où je m’adresse à ce projecteur de façon plus sérieuse et profonde comme s’il s’agissait d’une personne, ça devient beaucoup plus compliqué. Cet espace de trouble est une question de base du théâtre. J’avais envie qu’ont ait à se confronter à ce trouble, autant nous que les spectateurs.

Loïc Touzé

J’ai été ému par ces rapports de non-hiérarchisation, de modulation et par cette activité assez identique d’investissement, en même temps je ressentais une tentative de déjouer sans cesse une progression, qu’elle soit de l’ordre du récit ou d’un rapport clair entre vous ou entre vous et l’espace. L’intégration incessante d’informations décalées, étonnantes ou bouleversantes empêche le spectateur de s’installer dans un rapport où il pourrait penser qu’il comprend ce qui est train de se jouer. Cette intention de brouiller la perception ressemble à de la manipulation.

Rémy Héritier

Je ne l’ai pas pensé comme ça. Pour moi ces altérations sont exactement le même type de matériau que le « contact ». Le contact provient d’une danse-contact assez connue dans le milieu de la danse que nous avons tenté de détourner avec des types de contact entre nous différents : s’attraper ou se saisir n’est pas forcément de règle dans la danse-contact pure et traditionnelle. Je cherche à produire un autre type de rapport à l’espace et à l’autre mais ce n’est pas du tout pour brouiller les pistes de la narration puisqu’elle n’existe pas, même si certains signes sont posés, comme les couteaux dont nous sommes munis mais dont nous ne nous servons pas. C’est un espace narratif creux dans lequel il ne se passe jamais rien.

Loïc Touzé

Quelle est cette volonté de nous faire croire à un récit, pourquoi justement créer des leurres ?

Rémy Héritier

Il y a des codes fonctionnels au théâtre qui font que les spectateurs croient ce qui s’y passe et s’ils n’y croyaient pas on ne pourrait plus rien faire. J’ai bien aimé jouer de ça mais simplement pour créer un contexte, un contexte qui se situerait à la frontière de deux organisations de la danse. D’un côté il y aurait ce cadre narratif, figuratif, mais que nous investissons de manière très abstraite. Nous ne nous mettons pas dans des états où il faudrait penser à quelque chose de concret, nous nous investissons essentiellement sur des histoires de corps, plus proches de Cunningham que de Stanislavski. Mettre en balance deux possibilités. J’aime bien le fait qu’en intégrant des éléments de narration, il y ait comme une sorte de fil à suivre, à dénouer qui laisse en état d’alerte et crée du paysage. Peut-être du paysage qui m’est personnel.

Loïc Touzé

Tu es un interprète depuis six ans, tu as travaillé avec plusieurs chorégraphes différents mais aussi assez proches esthétiquement dans le champ de la danse contemporaine. Comment tu te situes-tu par rapport



Rémy Héritier, *Arnold Versus Pablo*, 2005, Les Laboratoires d'Aubervilliers. Photographies : Marc Domage.

à ce que tu connais? Cette pièce vient-elle énoncer un point de vue dans le cadre de ce contexte?

RÉMY HÉRITIER

J'avais envie de faire un objet archaïque ou, encore une fois, perceptif. Je voulais travailler sur plusieurs terrains mais sans avoir l'envie de marquer une rupture avec ce que j'avais connu. Comme la manière dont je suis arrivé à la danse puis les différents contextes que j'ai traversés, cela repose sur une idée de continuité plutôt que de rupture. En revanche, j'avais quand même la volonté d'unifier dans un projet tout ce que j'avais pu percevoir chez les uns et les autres.

Loïc Touzé

On sent qu'il y a une couche d'expériences qui, de manières fragmentaires, réapparaissent. On pourrait s'amuser à faire une lecture d'influences. Je vois limpide ce qui a fait influence même si pour autant je ne trouve pas que la pièce en soit encombrée. Ce n'est pas une pièce qui digère.

RÉMY HÉRITIER

Je ne voulais pas faire une «pièce d'interprète», pour autant la question de l'influence comme moteur et positionnement artistique fait partie des premiers axes de recherche du projet.

Loïc Touzé

Tu as participé à des travaux d'autres artistes qui ont parfois cherché à redéfinir ce qu'est pour eux le chorégraphique, à s'éloigner de la «danse», voire à la camoufler. *Arnold Versus Pablo* reste une pièce très chorégraphique.

RÉMY HÉRITIER

Ça fait partie des choix de départ. De la même manière qu'il y avait cette question latente sur la dénomination des fonctions de chacun des acteurs du projet, il y a cette question du champ. J'ai tout le temps envie de réaffirmer : ceci est une pièce chorégraphique, c'est de la danse. C'est en sachant que je veux aller pleinement dans le chorégraphique que j'ai l'impression que je peux en faire un travail à part entière.

Loïc Touzé

Pourquoi cette réaffirmation est-elle nécessaire?

RÉMY HÉRITIER

Les recherches de la génération précédente, qui avait mis la danse ou la chorégraphie de côté, ont produit comme un mouvement artistique. Parfois la question de la danse a été écartée, pas forcément parce que ce n'était plus un intérêt, mais parce qu'il y avait d'autres questions plus urgentes pour eux. J'avais envie de reprendre en charge cette question parce que la danse m'intéresse toujours et que je me dis qu'on peut encore faire des projets chorégraphiques avec une danse qui bouge. C'est naïf mais c'est aussi ce qui me plaît.

Peut-être faut-il que je me dévoile complètement dans ce positionnement que j'ai face à la génération précédente. Je ne le savais pas en débutant le travail, mais au fur et à mesure je m'en rends compte. J'ai l'impression que dans plusieurs projets actuels, cette question se pose aussi.

Loïc Touzé

De qui te sens-tu proche au niveau de l'intérêt même si le travail peut sembler éloigné sur des questions esthétiques?

RÉMY HÉRITIER

Dans le cinéma, il y a des œuvres qui m'ont vraiment marqué comme *Le Monde Vivant* d'Eugène Green. C'est du pur cinéma, ce n'est basé que sur de la croyance. Je suis également très intéressé par les films d'Alain Guiraudie. En ce qui concerne la danse, j'ai beaucoup aimé les deux spectacles de Vincent Dupont que j'ai pu voir : *Jachère (Improvisations)* et *Hauts Cris (miniature)*. J'ai aussi un grand intérêt pour le travail de *Forced Entertainment* ou encore de *Grand Magasin* dont je me sens proche bien que les formes soient différentes. Il y a aussi toutes les personnes avec qui j'ai travaillé, mais c'est un rapport plus compliqué. Pendant la création, j'ai senti à certains moments beaucoup d'influences de certains parce que je sortais de leur travail. Puis le projet s'affinant, les influences se sont gommées.

Loïc Touzé

Pour toi, cette pièce est-elle finie?

RÉMY HÉRITIER

Oui

Loïc Touzé

Maintenant, comment travaille-t-elle?

RÉMY HÉRITIER

J'en suis à un stade de diffusion. J'ai envie de la rejouer parce que certaines choses de l'ordre de l'investissement ne sont pas totalement réglées. J'ai besoin de l'éprouver encore et de partager avec le groupe de travail d'une autre manière.

Loïc Touzé

Tu aurais aimé être à l'extérieur de la pièce?

RÉMY HÉRITIER

Je crois que j'en n'aurais pas été encore capable même si c'est une idée qui ne me semble pas improbable. J'avais besoin d'éprouver le matériel pour pouvoir le transmettre.

Loïc Touzé

Pour la suite, penses-tu continuer autant qu'avant à travailler comme interprète?

RÉMY HÉRITIER

Autant, ce n'est plus vrai, mais je reste toujours très intéressé, j'aime vraiment répondre à une question émanant d'un autre. J'ai évidemment envie de continuer à travailler sur des projets personnels. Après *Arnold Versus Pablo*, qui a été créé en juin, j'ai fait une performance à la Fondation Cartier et maintenant je suis en train de penser à un autre projet.

Rémy Héritier est danseur et chorégraphe, il vit et travaille à Paris.

Arnold Versus Pablo :

- 29/30 septembre 2005 aux Laboratoires (programmation des Spectacles vivants - Centre Pompidou)
 - 13/14 mars 2006 au Centre National de la Danse (Pantin)
- Coproduction : Les Substances (Lyon), le Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon, le Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort.
- Avec le soutien de la DRAC Nord-Pas-de-Calais et de la bourse Défi jeune, DDJS Île-de-France.