

## Disperse, une chronologie d'événements spatiaux - Dialogue entre Alban Richard et Julie Perrin

Julie Perrin, Alban Richard

► **To cite this version:**

Julie Perrin, Alban Richard. Disperse, une chronologie d'événements spatiaux - Dialogue entre Alban Richard et Julie Perrin. MSH Nord Pas-de-Calais, le Collège International de philosophie, et l'UMR Géographie-Cités (laboratoire Ehgo). *Activité artistique et spatialité. Symposium pluridisciplinaire organisé à Lille par la MSH Nord Pas-de-Calais, le Collège International de philosophie, et l'UMR Géographie-Cités (laboratoire Ehgo), Mar 2007, Paris, France. L'Harmattan, Symposium pluridisciplinaire organisé à Lille par la MSH Nord Pas-de-Calais, le Collège International de philosophie, et l'UMR Géographie-Cités (laboratoire Ehgo), pp.221-234, 2010. <hal-00793745>*

**HAL Id: hal-00793745**

**<https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-00793745>**

Submitted on 13 Jun 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**DISPERSE:** Julie PERRIN  
Alban RICHARD

**UNE CHRO  
NOLOGIE  
D'ÉVÉNE  
MENTS  
SPATIAUX**

**DIALOGUE  
ENTRE ALBAN RICHARD ET  
JULIE PERRIN**

Article paru dans  
Coll., *Activité artistique et spatialité*. Actes du  
symposium pluridisciplinaire organisé à Lille  
par la MSH Nord Pas-de-Calais, le Collège Inter-  
national de philosophie, et l'UMR Géographie-  
Cités (laboratoire Ehgo), L'Harmattan, 2010, p.  
221-234.

# DISPERSE : UNE CHRONOLOGIE D'ÉVÉ- NEMENTS SPATIAUX

Julie PERRIN  
Alban RICHARD

**DIALOGUE ENTRE ALBAN  
RICHARD ET JULIE PERRIN**

Article paru dans  
Coll., *Activité artistique et spatialité*. Actes  
du symposium pluridisciplinaire organisé à  
Lille par la MSH Nord Pas-de-Calais, le Col-  
lège International de philosophie, et l'UMR  
Géographie-Cités (laboratoire Ehgo), L'Har-  
mattan, 2010, p. 221-234.

## Résumé

Julie Perrin et Alban Richard s'entretiennent sur la pièce chorégraphique *disperse* créée par le chorégraphe avec l'ensemble l'Abrupt en 2005. Ce dialogue est l'occasion de confronter la perception d'une spectatrice au projet de l'artiste et de s'interroger sur la nature de l'expérience spatiale proposée au public et aux danseurs.

Julie Perrin :

Dans le cadre de mes recherches en danse, je me suis intéressée à la question de la spatialité dans l'œuvre chorégraphique. Il s'agit de réfléchir, à partir d'exemples précis, à la façon dont chaque artiste et chaque œuvre inventent une spatialité spécifique et offrent au public l'expérience d'une sensibilité aux espaces. La spatialité se décline en effet au pluriel : les espaces de l'œuvre chorégraphique doivent être considérés dans l'intrication complexe de différentes strates spatiales, de différents niveaux d'espace. Je distingue d'abord le lieu que l'on peut définir comme le territoire géométrique, euclidien de l'œuvre. Le lieu, cela peut être l'édifice théâtral qui accueille les artistes et le public. Ce lieu n'est bien évidemment pas neutre, c'est une géographie signifiante. Il est le fruit d'une histoire culturelle, architecturale. Il induit tout un potentiel de gestes et de pratiques qui font l'histoire de la représentation scénique en Occident. Sans aborder l'évolution complexe et passionnante de l'architecture théâtrale, on peut s'accorder à définir ses principales caractéristiques structurelles. On dégage une répartition précise : principalement, l'emplacement d'où l'on regarde, destiné au public, et l'emplacement de l'événement, autrement dit la scène.

Ce lieu n'est pas propre à la danse. Les différents arts de la scène s'y sont prêtés. Je m'intéresse à la façon dont la danse se l'approprie et parvient à l'habiter d'une manière spécifique. « Comment la danse pratique-t-elle ce lieu ? », pourrait-on dire. S'agit-il pour elle de s'y conformer ou de le façonner, de le réinventer ? J'oriente donc mes observations vers les « opérations », les manières de faire, les pratiques proposées par la danse, considérant que l'espace est précisément forgé par une pratique et ne lui pré-existe

pas. Il en est la conséquence. Je reprends donc la distinction opérée par Michel de Certeau, dans *L'Invention du quotidien, 1. arts de faire*, entre lieu et espace. Il écrit :

« Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. L'espace est un croisement de mobiles. (...) En somme, l'espace est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbaniste est transformée en espace par les marcheurs.»<sup>1</sup>

L'espace naît donc de l'action de sujets sur le lieu, son apparition dépend du mouvement : « Les jeux de pas sont façonnages d'espaces. Ils trament les lieux. »<sup>2</sup> La distinction entre l'espace et le lieu fait écho à celle établie par Merleau-Ponty entre l'espace géométrique et l'espace anthropologique ou à celle opérée par Erwin Straus<sup>3</sup> entre la géographie et le paysage, ou encore à celle entre l'espace topologique et l'espace euclidien<sup>4</sup>. On a d'un côté, la stabilité d'une géométrie, d'un territoire défini par des coordonnées et de l'autre, l'expérience du Sujet et de sa relation au monde. L'horizon du sujet change au fur et à mesure de son déplacement.

Ma recherche se tourne donc d'abord vers ces pratiques du danseur, vers l'examen de la « corporéité<sup>5</sup> » dansante. J'emprunte à Michel Bernard le terme de corporéité pour signifier combien cette étude exige d'emblée de déplacer la notion de *corps* entendue comme entité objective et figée, comme structure organique permanente. La corporéité se pense comme une ouverture, comme un carrefour d'influences et de relations ; elle est le reflet de notre culture, de notre imaginaire, de nos pratiques et d'une organisation sociale et politique. La corporéité du danseur n'est pas indifférente au lieu dans lequel elle agit, autrement dit, la distinction entre lieu d'une part et espace, pratiques ou paysage d'autre part n'est pas strictement imperméable. Il y a un chevauchement des définitions puisque le lieu est pensé en fonction d'un usage et que cet usage est aussi un dialogue avec le lieu. Le terme « corporéité », à connotation plastique, entend traduire une réalité mouvante, mobile, instable, traversée de réseaux d'intensités et de forces. On ne peut parler de la pratique du danseur sans évoquer le travail de la sensation qui déborde sans cesse les limites mêmes du corps. Aussi, la corporéité dansante inventée par une œuvre chorégraphique est-elle autant le reflet d'un dialogue avec le lieu que celui d'un certain travail du corps faisant naître une organisation spécifique du danseur et de l'espace.

La pièce *disperse*, créée par Alban Richard avec l'ensemble L'Abrupt en 2005 à la MC 93 à Bobigny, me semble être une œuvre particulièrement intéressante à interroger sous cet angle. L'expérience spatiale sensible proposée au spectateur, mais également la façon dont le chorégraphe analyse sa propre démarche sont propices à affiner les notions qui nous intéressent. C'est pourquoi j'ai souhaité convoquer ce dialogue avec toi, Alban. Il me semble important de faire comprendre comment la construction des spatialités de *disperse* repose sur ta façon de faire surgir le mouvement et de composer l'œuvre. C'est un processus particulier, une pensée de l'espace qui t'est propre

1 Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien, 1. arts de faire*, éditions Gallimard, collection « folio essais », Paris, 1990 (1ère éd. 10/18, 1980), p. 173. Sur la notion de l'habiter, voir les travaux plus récents du géographe André-Frédéric Hoyaux : une géographie phénoménologique qui s'intéresse à la construction territoriale de l'habitant.

2 *Ibid.*, p. 147.

3 Voir Henri MALDINEY, *Regard Parole Espace*, éditions L'Age d'Homme, collection « Amers », Lausanne, 1994 (en particulier : « Le Dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus » (1966).)

4 Voir l'article de Véronique Fabbri dans cet ouvrage.

5 Michel BERNARD, *De la création chorégraphique*, éditions Centre national de la danse, collection « recherches », Pantin, 2001.

Quand Alban Richard évoque *disperse*, il expose souvent un processus de travail qui concerne précisément la pratique du danseur. Il y a bien d'autres phases de la création qui fondent la spatialité de cette œuvre chorégraphique, nous y reviendrons. Mais j'aimerais commencer par interroger Alban Richard sur cette strate du travail qui me semble inventer une première nature de spatialité. Elle se situe bien en amont du spectacle, lors du processus de création en studio (dans un autre lieu, donc). Peux-tu décrire ta démarche pour le travail avec les danseurs dans *disperse* ? Et dégager du même coup la spatialité corporelle qui émerge de cette pratique ? L'enjeu était-il d'ailleurs pour toi spatial ou se situait-il ailleurs ?

Alban Richard :

Le premier enjeu serait de « penser » l'air, de donner du corps au vide. D'élaborer l'absence. De dynamiser l'air, d'en chercher le rythme, de trouver la poussée de l'espace. Cela passe d'abord par ce que je nomme « Les contraintes d'exploration physique ou l'exploration physique des contraintes ». Un corps est un espace habité de forces physiques. Le corps est façonné par les forces qui s'impriment et s'expriment en lui jusqu'à sculpter son squelette. Le premier travail va être de proposer une contrainte d'improvisation (seul, à deux, à plusieurs...). Ces contraintes vont permettre les conditions de réalisation d'une action (ramper au sol sans les avant-bras et les bas de jambes ; servir d'arc-boutant à deux, trois personnes qui se repoussent, etc.). Ces contraintes vont souligner, accentuer le jeu des forces physiques dans le corps ; pesanteur, centre des pressions, rapport à la verticale... Dans mon travail, il ne s'agit pas de reproduire des formes mais de capter et de rendre visible le travail des forces sur le corps des interprètes. Je propose souvent de travailler sur :

- une isolation très fine des parties du corps (des trois volumes tête, cage et bassin, des segments plus ou moins mobiles de la colonne vertébrale, avec des mouvements spécifiques de l'omoplate),
- une déformation, impliquant une prise de risque sur la tenue de l'équilibre du corps et du rattrapage des chutes,
- mais aussi autour de « notions » telles que : la vibration, la résonance, la pression, l'inertie, l'attraction, la contraction, la dilatation.

Le premier travail de l'interprète est d'incorporer des informations : comment mon corps est transformé/ se transforme ? Comment s'adapte-t-il et se réorganise-t-il ? La présence de l'autre permet de créer une façon d'être, de danser ; elle oblige à répondre à sa présence (jeu de poids, forces...) puis à re-stimuler, à ré-inventer le geste à partir de la disparition du partenaire pour dynamiser l'espace. Il faut peupler l'espace abstraitement. A partir de l'absence de l'autre, je suis obligé de dynamiser le manque. L'absence, dans ce cas, c'est mettre en mouvement ce qu'habituellement on met en arrêt. Mettre l'imaginaire en mouvement. Trouver les artifices qui vont me permettre de ré-inventer l'autre et par là même m'inventer un nouveau rapport à l'espace. Chercher le rythme, la poussée, les accélérations et les décélérations. Comment donner à voir la résistance de l'air ?

Le rapport de l'interprète avec l'espace intérieur/extérieur est donc toujours mouvant. Le corps n'est jamais égalitaire avec l'espace : c'est-à-dire qu'il ne peut être à la même densité moléculaire ; il tente de donner l'illusion en nuancant les tensions musculaires pour faire varier cette densité subjective.

De cette multitude, le danseur peut concevoir (et mémoriser) des états de corps, des qualités de mouvement particulières, des tonicités qui tendent à être communes au groupe de danseurs. Confronté à un réseau de contraintes pré-établies, le danseur doit trouver un lien entre sa singularité et la cohérence de l'écriture chorégraphique.

Julie Perrin :

Ce que tu nommes « espace » renvoie donc d'abord à une certaine densité de l'air que le danseur va rendre visible par son mouvement. Tu sembles attirer l'attention sur une sorte d'espace en négatif, d'espace en creux : sur ce vide qu'il y a autour de l'interprète et entre chaque danseur. Tu fais de ce vide, me semble-t-il, un plein habité de forces. En proposant de travailler sur la mémoire d'un contact du danseur avec un autre, tu fais naître autour des danseurs des volumes, des creux, des présences<sup>6</sup>. Pourtant, cela passe par une exploration des forces en jeu dans la corporéité de l'interprète qui attire aussi l'attention vers ce dernier. Par les isolations, déformations et vibrations dont tu parles, il donne à voir des torsions inédites, des tensions vers le déséquilibre et un rapport à la gravité très fort. Finalement, l'apparition d'une densité de l'air dépend de la densité corporelle : il y a un rapport immédiat entre l'intérieur et l'extérieur. Je repensais, bien que tu sois loin de l'esthétique expressionniste, à cette phrase de la chorégraphe Mary Wigman :

« C'est l'espace qui est le royaume de l'activité réelle du danseur, ce qui lui appartient car lui-même le crée. Ce n'est pas l'espace tangible, limité et limitant de la réalité concrète, mais l'espace imaginaire, irrationnel, de la dimension dansée, cet espace qui paraît effacer les frontières de la corporéité. (...) Hauteur et profondeur, largeur, devant, derrière, de côté, l'horizontal et la diagonale – ne sont pas pour le danseur des termes techniques ou des notions théoriques. Il les ressent dans son propre corps, et ils deviennent son propre vécu car à travers tout cela il célèbre son union avec l'espace. C'est seulement dans cette étreinte spatiale que la danse atteint son but. »<sup>7</sup>

Pour *disperse*, je ne parlerais pas véritablement d'étreinte mais d'une naissance simultanée du geste et de l'espace où les directions et les dynamiques profondes du mouvement forgent un espace sur lequel le danseur peut s'appuyer (souvent, le dos semble se poser sur le vide en s'arquant). Régulièrement, l'interprète prend des appuis semi-fixes autour de lui, autrement dit, il semble fixer une partie de son corps dans l'air, de même que ses pieds sont ancrés dans le sol. Ces appuis peuvent lui servir de pivot.

Si l'on parvient à ne pas s'attacher à des formes et à ressentir cette poussée de l'espace dont tu parles, c'est non seulement grâce à cet imaginaire de l'air alentour dont les danseurs sont nourris, mais aussi grâce à la nature de leurs trajectoires. *disperse* est fait, pour une grande part, des courses successives et rapides des danseurs, sur un trajet précis. L'ellipse qu'ils dessinent fait tourner l'espace et produit une sensation rythmique chez le spectateur. Ce rythme naît de l'urgence, de la vitesse, de la précision, des écarts spatio-temporels irréguliers entre les danseurs, de leurs accélérations, des variations de leur foulée, de leurs rencontres à l'intersection de deux trajectoires.

Le paysage que tu inventes avec tes interprètes s'organise aussi autour de trajectoires chorégraphiques. Comment organises-tu cette poussée spatiale sur l'espace du plateau (et non plus seulement dans le corps des danseurs) et la temporalité de la pièce ? Quel groupe donnes-tu à voir ? A quelle organisation tout au-

6 Alban Richard n'est pas le seul chorégraphe à travailler sur le contact avec l'autre puis sur cette mémoire du contact, de la rencontre ou du toucher. Odile Duboc, par exemple, construit une corporéité dansante portée par des volumes imaginaires qui soulèvent les membres ou les masses corporelles. (Voir Julie PERRIN, *Projet de la matière – Odile Duboc : Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, éditions Centre national de la danse/les presses du Réel, Dijon, 2007). Ce qui différencie les différents chorégraphes qui adoptent ce genre de processus, c'est le choix esthétique qui est opéré dans le même temps : la nature du geste – sa qualité dynamique, spatiale, rythmique, formelle – est guidée... C'est une part de son travail qu'Alban Richard ne rend pas publique, mais qui informe nécessairement très fortement les choix des interprètes. Montrer un mouvement, donner des indications nouvelles, réorienter la consigne en fonction de ce qui est proposé... : le chorégraphe conduit ainsi peu à peu à l'esthétique qu'il recherche.

7 Mary WIGMAN, *Le langage de la danse*, éditions Chiron, Paris, 1990, trad. Jacqueline Robinson (*Die Sprache des Tanzes*, Ernst Battemberg Verlag, Munich, 1963), p. 16.

tant spatiale que temporelle répond-il ? Le titre de la pièce donne une indication, mais j'aimerais en savoir un peu plus...

Alban Richard :

« On est entré dans une zone de chocs / On est devenu sensible à de très, très fines variations (sanguines ? cellulaires ? moléculaires ?), à d'infimes fluctuations (de la conscience, de la cénesthésie ?) / On a perdu la conscience de ses points d'appui, de ses membres et organes et des régions de son corps / On est devenu excentrique à soi / On est dans quelque chose comme la turbulence de l'air et des poussières d'une pièce fermée / agitation folle incessante, qui ne va nulle part, qui n'a pas de repos, ni sens aucun / NOTRE maintenant est cette turbulence / un brassage tumultueux / un fourmillement spatial. »

extrait de : Henri Michaux, *L'infini turbulent*, 1964<sup>8</sup>.

L'idée de travailler à l'inverse de *Downfall* (2004), la pièce précédente de l'ensemble L'Abrupt, s'est révélée nécessaire dès les premières représentations. *Downfall* est une implosion, une spirale absorbante concentrée et contenue dans un espace restreint, un travail sur une maîtrise contrôlée et en conscience des interprètes autour d'une vectorialisation du mouvement. *disperse* est nourrie d'une volonté d'engager une réflexion autour de l'explosion, de l'éparpillement, et de la décomposition d'une danse centrifuge et éclatée.

J'ai voulu créer avec *disperse* « un univers en expansion qui se sculpte par effondrement et altération ». Le groupe de danseurs condense et diffracte l'espace de la scène, lui donnant une autre densité temporelle.

Ce qui m'intéresse, c'est comment l'espace subit la temporalité. On parle souvent de la danse comme un art de l'espace, pour moi c'est un art du temps. C'est une succession chronologique d'évènements spatiaux. L'espace est ordonné pour faire valoir le temps. L'écriture se fait à partir de rendez-vous temporels donnés par rapport aux évènements spatiaux. On travaille plus avec le chronomètre qu'avec le mètre. La structure spatiale est immuable : le même espace, les mêmes trajets organisés à partir de ce que Thierry de Mey nomme un « floor pattern ».

Henri Michaux parlait de « dessiner l'écoulement du temps ». La question que je me pose peut se formuler ainsi : Comment l'espace subit-il la temporalité ?

Dans *disperse*, c'est une structure abstraite qui fait émerger des trous noirs, des zones temporelles plus ou moins lentes ou rapides, denses ou aérées, en un long dessin continu. L'énergie circule de corps en corps, en pure perte, une énergie fluide qui ne fait que s'écouler, comme des atomes pris dans un accélérateur de particules. Les corps se frôlent, se croisent sans jamais se toucher, toujours au bord du déséquilibre, de l'éclatement.

Sur scène un groupe de huit danseurs qui donne à voir une masse en mouvement. Chaque événement individuel influence la modification de l'ensemble et à la fois en dépend. Il m'a donc fallu traiter chaque événement local et transitoire dans la masse avec l'attention qui est due à tout individu : le négliger sous prétexte qu'il est pris dans la masse reviendrait à négliger la masse entière. La chorégraphie est sur-déter-

<sup>8</sup> Henri MICHAUX, *L'infini turbulent*, NRF éditions, collection Poésie Gallimard, Paris.

minée individuellement pour aboutir à une sensation chaotique visuelle pour le spectateur.

L'enjeu de *disperse* était de mettre en place une structure complexe et polytopique. Complexe, c'est à dire labyrinthique dans l'espace (organisation dans la spirale et le cercle) et le temps (perte de repères par le retour d'un même toujours en transformation). Polytopique, c'est à dire dispersée mais unie : des îlots, des foyers de mouvements.

Il y a un caractère temporel statique dans *disperse* ; il n'y a aucune direction particulière puisqu'il n'est pas question d'aller quelque part, de progresser... Il n'y a ni nostalgie, ni anticipation...

« Les commencements et les fins ne sont pas des points sur une ligne mais des limites du matériau d'une pièce (...) qui pourraient être atteintes à n'importe quel moment de l'exécution. Les frontières de la pièce sont exprimées non pas comme moments du temps marquant une succession, mais comme marges d'une projection spatiale de la structure (sonore) totale. » Christian Wolff

*disperse* propose donc à voir une structure labyrinthique qui explore les effets de prolifération par un système d'apparitions et de disparitions. Effervescence des corps qui se dépensent en pure perte. Effervescence qui crée un phénomène de démultiplication à partir d'un « même » en perpétuelle mutation. Au delà d'une vision fatale de la disparition, il s'agit d'induire un mode fractal de dispersion.

Julie Perrin :

A dire vrai, en tant que spectatrice, je lis ta pièce un peu différemment. J'y reconnais effectivement un travail très organisé sur l'espace et le temps qui m'a conduit à une perte de repère temporel. L'organisation spatiale et rythmique des danseurs provoque une fascination pour la complexité de la structure qui suspend le sentiment de la durée. Très vite, on ne sait plus combien de temps s'est écoulé, et l'on comprend que cela pourrait durer à l'infini. Cependant, je perçois moins l'expansion et la dispersion dont tu parles. Il me semble que les danseurs, dans leur configuration commune, sont sans cesse à l'orée d'un mouvement centrifuge. Ils poussent l'espace mais le condensent également, sans jamais, à mes yeux, laisser s'échapper ou se disséminer leurs présences. Les danseurs ne se laissent pas déborder par un déséquilibre et ne se séparent jamais véritablement du groupe qu'ils forment. L'énergie qui les réunit, la temporalité précise qui les organise en un tout complexe ne me laissent pas l'impression d'un éparpillement, d'une déroute ni d'une atomisation. On se demande tout au long comment pourra se résoudre ce déroulement inexorable : s'il va happer les danseurs vers l'intérieur, en une force centripète, ou les laisser s'échapper, peut-être vers ce hors-scène où se prolonge l'ellipse qu'ils dessinent. Un labyrinthe est une structure qui désoriente mais freine toute échappée. C'est tout le paradoxe de cette structure « dispersée et unie », comme tu l'as décrite. Les danseurs avancent comme contraints à suivre un parcours, mais sans désir d'aller vers, sans laisser croire qu'ils rejoindraient un point, un but.

Je vois, quant à moi, dans cette « chronologie d'événements spatiaux », la construction d'une sorte de trame première, donnée par les courses du début de la pièce, qui ne cessent jamais véritablement. Elles tissent une première strate horizontale qui sera régulièrement ponctuée, trouée, par des événements : descentes au sol, arches du buste, impulsions données par une partie du corps et se propageant dans l'ensemble. Cette interruption temporelle provoque une coupure verticale : elle crée une autre dimension du



temps et de l'espace, une sorte de profondeur où l'événement renvoie à une épaisseur du temps comme de l'espace. Elle révèle d'autres strates que la trame première recouvrait.

Le paysage de *disperse* fait ainsi disparaître l'espace théâtral traditionnel et déploie, devant le spectateur et sans jamais le regarder, une expérience temporelle de flux complexes.

Alban Richard ;

Pour chaque pièce chorégraphique, j'essaye de créer un objet temporel défini et organisé à l'avance. Il me faut inventer un procédé générateur d'actions, créer un champ délimité par certaines règles de composition.

Ainsi, chaque pièce est comme l'exploration d'une formule.

Ce qui est important, c'est que le procédé devient le sujet de la pièce... Ce procédé peut paraître tout à fait prévisible, du point de vue de la structure, mais son intérêt réside dans la variation, la transformation, l'imprévu de ses mutations... J'aime l'idée d'irrévocabilité du procédé (renverser un sablier et regarder le sable tomber). Je sélectionne des matériaux et je m'attache à trouver le meilleur procédé pour en explorer l'ensemble, mais une fois qu'il est installé et lancé, le procédé fonctionne de lui-même.

Mes pièces doivent être abordées « *non comme si vous regardiez mais comme si vous observiez quelque chose dans la nature* » Morton Feldman.

Julie Perrin :

*disperse* parvient en effet très bien à interroger le public quant à la structure de l'œuvre, à faire de la structure le sujet de la pièce. On se surprend à observer les infimes variations et transformations dont tu parles. C'est pourquoi les figures dynamiques que les danseurs proposent ne sont jamais ramenées à des formes figuratives : on entraperçoit parfois des convulsions ou un corps que l'on pourrait qualifier d'hystérique, né de la déformation et de la vibration, mais on comprend très vite qu'il ne s'agit pas de figurer ni de reproduire des images. Le fond tonique du danseur prend le dessus sur la forme qu'il effectue, sur le dessin du geste. Ce fond tonique n'est pas véritablement hystérique ni convulsif : il propose plutôt une concentration qui se transforme parfois en dilatation, en repoussés, en extension. On est davantage face à une construction rythmique et dynamique qui met en mouvement l'espace.

L'observation de la structure laisse alors également place à du sentir : on sort de la description pour partager l'expérience des forces à l'œuvre. On vit de façon très empathique la course, les trajectoires courbes, les interruptions, les tensions dans le mouvement et dans les trajets chorégraphiques.

*Julie Perrin et Alban Richard*

## Références

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, éditions Centre national de la danse, collection « recherches », Pantin, 2001

DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien, 1. arts de faire*, éditions Gallimard, collection « folio essais », Paris, 1990 (1ère éd. 10/18, 1980)

MALDINEY Henri, *Regard Parole Espace*, éditions L'Age d'Homme, collection « Amers », Lausanne, 1994

PERRIN Julie, *Projet de la matière – Odile Duboc : Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, éditions Centre national de la danse/les presses du Réel, Dijon, 2007

MICHAUX Henri, *L'infini turbulent*, NRF éditions, collection Poésie Gallimard, Paris

WIGMAN Mary, *Le langage de la danse*, éditions Chiron, Paris, 1990, trad. Jacqueline Robinson (*Die Sprache des Tanzes*, Ernst Battenberg Verlag, Munich, 1963)

*Pour citer cet article : J. Perrin et A. Richard, « Disperse, une chronologie d'événements spatiaux – Dialogue entre Alban Richard et Julie Perrin », in : coll., Activité artistique et spatialité. Actes du symposium pluridisciplinaire organisé à Lille par la MSH Nord Pas-de-Calais, le Collège International de philosophie, et l'UMR Géographie-Cités (laboratoire Ehgo), L'Harmattan, 2010, p. 221-234.*

*Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr)*