

Mercedes Dassy, RUUPTUUR

Propos recueillis par [Claire Astier](#). Publié le 26/05/2022



Avec sa nouvelle création RUUPTUUR, la chorégraphe Mercedes Dassy renverse les logiques de Peeping Tom – ce petit bonhomme qui regarde par le trou de la serrure – tout simplement parce qu’il n’y a plus de porte ! Pourtant c’est bien face à des scènes de groupe ou d’un groupe que nous nous trouvons, observant les flux qui le traversent, ses dynamiques d’ordinaire privées et intimes qui s’exposent. Alors qui regarde qui ? Tandis que nous glissons sans cesse d’une mythologie futuriste à la remise en jeu des cadres formels de la représentation, Mercedes Dassy nous interroge et nous enjoint à prendre des décisions : qu’avons-nous envie de voir ? La structure du groupe comme lieu de production d’un récit peut-elle envahir la forme pré-scénarisée d’un spectacle ?

C’est la première fois que tu crées avec plusieurs interprètes et collaboratrices au plateau. Tu as dû partager et transmettre tes idées : à ce sujet, tu parles de recettes et d’outils chorégraphiques. Quels sont-ils ?

Je travaillais toujours en solo jusqu’ici et c’est ainsi que je me suis formée à la chorégraphie : en faisant pour moi. RUUPTUUR est la première pièce de groupe que je crée : nous sommes quatre et je suis l’une des interprètes. Je me suis alors rendue compte que je ne savais pas extrêmement bien ce qu’étaient mes outils : je n’avais pas eu à les communiquer, je n’avais pas eu à les analyser aux fins de les transmettre. Cette fois-ci, j’ai vraiment dû comprendre comment je fonctionne pour pouvoir partager mes intentions. Alors, voilà les « outils » que je mobilise : je propose des séances d’improvisation à partir d’images assez claires ou de cadres narratifs très schématiques. Ils sont accompagnés d’une consigne qui peut paraître ambivalente : produire des matières chorégraphiques très peu narratives, plutôt des images générant des états, puis des états que nous transformons en mouvements. Je m’appuie beaucoup sur des visions, des sortes de tableaux de créatures ou d’états, qui surgissent alors que je me promène ou que je me brosse les dents. Je pense qu’elles sont issues des nombreuses

Katerina Andreou,
Zeppelin Bend



Queen Blood, Ousmane
Sy / Paradox-Sal



Amala Dianor, Wo-man
& Point Zéro



Kevin Jean, Dans le
mille



Enora Rivière,
manifestement



Françoise Tartinville,

représentations que je manipule au quotidien, que mon cerveau percole et qui s'invitent ensuite dans mon esprit lorsque je suis détendue. Ces tableaux sont très précis et je les soumetts aux danseuses afin que nous les mettions en forme. Parmi toutes ces idées, certaines fonctionnent et d'autres non, une sélection naturelle s'exerce au cours de leur mise à l'épreuve !

Il semble que tu travailles à partir d'une série de tâches à réaliser, de motifs à expérimenter, qui lors de la création n'ont encore pas de réels liens entre eux, en tous cas qui ne s'inscrivent pas dans une dramaturgie. À quel moment ton travail découvre-t-il son début et sa fin ?

Avec tous ces outils, de la matière naît. Dans la plupart des processus créatifs, je fais un grand nombre de tentatives à partir de ces visions, images, bulles, matières, et je me retrouve ensuite avec un tas de petites pièces de puzzle dont j'essaie de comprendre comment elles s'agencent les unes avec les autres. Je n'ai jamais de scénario ou d'idée chronologique de la pièce avant de démarrer, vraiment pas. Le scénario se construit sur la base de la matière que j'ai et non l'inverse. Mais cet agencement survient toujours dans un second temps. Alors tout à coup, au cours du processus, j'inscris sur des petits papiers les milliards d'idées que nous avons eues : des tableaux, des petits détails, un son, un mouvement que l'une d'entre nous a fait un jour, une autre idée qu'on n'a pas essayé... Et j'essaie de résoudre l'énigme ! Chaque matière prend un sens différent en fonction de ce avec quoi elle est agencée. Parfois je me rends compte qu'il y a un trou dans mon scénario numéro un ou que j'ai trois possibilités dans mon scénario numéro trois. Dans ce cas, on les essaie toutes avec les danseuses et on voit ce qui fonctionne et ce qui ne fonctionne pas. Pour RUUPTUUR les trois premières semaines passées ensemble ont été particulièrement productives car le groupe a très bien pris et composait une constellation très riche. Par conséquent, j'ai « trouvé » la pièce en trois semaines, c'est-à-dire que parmi les structures testées à la fin de la première résidence, il y avait déjà le scénario final, que nous avons par la suite amélioré et travaillé.

Chacune des interprètes impose une personnalité particulière sur le plateau et apporte un registre chorégraphique spécifique : comment s'est articulé le travail chorégraphique entre vous ?

Pour RUUPTUUR, il était important que j'amène des éléments de travail assez précis car chacune des interprètes possède son propre style de danse et nos bagages chorégraphiques sont assez différents, à la fois en ce qui concerne le vocabulaire physique, le rapport au public, au plateau, au spectacle et même à la danse. Je souhaitais justement laisser une grande place à nos différences donc si les directions proposées étaient précises, les réactions de mes partenaires – qu'elles soient chorégraphiques ou non d'ailleurs – étaient accueillies. Après l'écriture de la pièce, j'ai intégré ces différents rapports que nous avons à la représentation, de façon à ce que quatre personnalités se dessinent au fil de la pièce. C'est une manière de faire avec la justesse du moment qui nous rassemble : en tant qu'interprètes, nous sommes à la fois celles qui exécutent ou qui appliquent des propositions mais aussi celles qui ce jour-là, à cette époque-là, à ce stade-là de leurs pratiques, ont eu envie d'apporter telle attitude qui leur est spécifique, ont aimé ceci ou ont eu tel désintérêt face à l'idée proposée.

Comment envisages-tu la création au plateau lorsqu'elle est un processus commun aux chorégraphe et interprètes ? Considères-tu qu'il y a des formes de co-création ?

Il y a de la co-création au sens où les apports de Kanessa, Justine et Kim ont été

Collage



My (petit) Pogo, Fabrice Ramalingom



Marcela Santander Corvalán & Hortense Belhôte, CONCHA – Histoires d'écoute



accueillis et intégrés dans la partition. Mais tout était très clair dès le début : j'apportais les premières impulsions, auxquelles elles répondaient que j'orchestrais pour écrire la pièce. Donc je n'ai jamais souhaité maintenir une illusion d'horizontalité parce que je savais que ça ne serait pas le cas. Pour autant, je dois reconnaître que je voulais rencontrer des interprètes spécifiques parce que j'avais envie de travailler avec cette diversité-là. Bien évidemment, ce n'était certainement pas pour les effacer ensuite et leur arrondir les angles ! Ce qui m'a particulièrement intéressé c'est ce qu'elles ont apporté au contexte dans lequel on allait se trouver : celui d'être en représentation. Nous avons toutes des rapports très différents au fait d'être sur scène. Lorsque Kanessa danse pour elle, dans son propre style, c'est très détaillé, technique, très fort et différent de ce qu'elle engage lorsqu'elle danse avec Tayc sur la scène des Energy Music Awards. Nous avons dû travailler cet aspect-là : comment ouvrir sa pratique intime au public qui regarde, lorsqu'on est habitué à d'autres contextes, celui du cinéma ou des battles ? De même, ce que je proposais n'était pas familier pour toutes et pouvait provoquer de l'enthousiasme ou au contraire de la gêne selon les personnalités. J'ai eu envie de conserver ça afin que chacune reste au plateau, celle qu'elle est dans la vie tandis que nous nous engageons dans la recherche d'un commun. Je savais qu'il n'y aurait pas toujours de consensus mais le fait que tout le monde soit très engagé et content d'être là nous a permis de trouver ces accords.

Quelles relations vous liaient jusqu'à la création de RUUPTUUR ?

Pour cette pièce je voulais sortir de mon petit milieu et de mes connaissances, j'avais vraiment envie d'aller chercher des danseuses provenant de différents paysages artistiques sans pour autant faire des auditions. J'étais à l'école avec Kim, nous avions déjà dansé ensemble mais jamais travaillé ensemble auparavant. Quant à Justine et Kanessa, je ne les connaissais pas du tout. Finalement c'est Instagram qui nous a permis d'entrer en contact et de nous rencontrer ! Puis c'est au cours du processus que nous avons appris à nous connaître. Durant les premières semaines nous avons beaucoup, beaucoup parlé, à partir d'un questionnaire rejoignant les thématiques de la pièce que je leur ai soumis. Les points qu'il soulevait nous a très rapidement conduites à de grandes conversations privées et intimes. C'était une belle rencontre humaine qui s'est ajoutée à la rencontre artistique de chacune.

La musique joue un rôle central dans la pièce, elle engage la dramaturgie parce qu'elle est nourrie de références que le public partage pour la plupart. Mais il y a aussi cette scène très intense sur de la hard core, un mix qui remet en jeu toutes les pistes proposées par la pièce. Est-ce que l'accélération des bpm, en instaurant une forme de chaos, permet de reprendre le contrôle du récit ?

C'est une scène assez importante dans la pièce. Elle est longue et difficile à entendre. Cette scène me semblait supportable mais beaucoup de gens me disent qu'au contraire elle ne l'est pas du tout ! J'aime bien pousser la limite à cet endroit-là. C'est le type de musique que je vais mettre systématiquement lorsque je fais la fête, généralement assez tard dans la soirée parce qu'on sera seulement deux à danser là-dessus ! Mais pour moi c'est hyper jouissif, défoulant, j'ai l'impression de redevenir cet enfant fou, ultra excité, aux prises avec un pic d'énergie, qui saute partout sur les fauteuils ! Cette scène à laquelle tu fais référence dans RUUPTUUR en est une version augmentée ! L'un des axes sur lesquels j'avais envie de déposer la pièce est celui de ce rapport complexe entre le grand soin apporté à nos liens et le conflit ou l'agressivité qui en font nécessairement partie. Cette tension peut prendre la forme ou le nom de violence, qu'il s'agisse d'un conflit qui nécessite qu'on se solidarise contre l'altérité ou bien que ce soit un conflit entre nous et que nous ayons à comprendre comment le gérer. Ce n'est pas une violence que nous nous infligeons mais on ne peut que constater qu'elle est là,

consubstantielle à nos relations. Cette musique à la fois agressive et fun, mixée avec des samples de morceaux plus pop, expérimentaux ou même love, révèle cette complexité et me laisse un goût de douceur, de joie.

Vous portez des prothèses, qui évoluent au fil de la pièce : corps étranger inspirant les métamorphoses, elle peut aussi s'avérer décorative, absurde, gênante ou familière. Ambivalente, elle vous confère une puissance qui parfois se retourne contre vous et vous malmène. De quelles manières ces prothèses ont-elles influencé vos mouvements ? En restreignant vos possibilités, ont-elles généré une conscience différente de vos corps ?

Je ne voulais pas figer les rapports que nous avons avec cette structure. Ils sont à l'image de ceux que nous avons avec un téléphone portable par exemple : il est parfois aliénant mais aussi utile ou distrayant. Dans la mesure où cette structure très imposante est accrochée à nos corps, elle influe sur notre façon de bouger mais aussi sur notre façon d'aborder certaines activités. Dans la pièce, elle influe sur la personnalité et la vie de ces quatre personnages. Elle nous confère aussi la forme d'un corps de Centaures, c'est-à-dire qu'elle nous renvoie à une mythologie animale, comme si elle était pour nous l'occasion de retrouver un lien à nos animalités, à notre passé, à nos histoires. Cette structure nous donne du pouvoir mais nous restreint pour un grand nombre de mouvements. Pourtant en tant que chorégraphe, je n'ai pas eu l'impression d'avoir été restreinte dans ce que je voulais faire apparaître sur le plateau. Tout d'abord je ne me préparais pas à ce qu'on bouge de façon acrobatique avec ces structures : nous nous sommes adaptées et nos corps aussi se sont adaptés à ce poids supplémentaire. Il a fallu par exemple apprendre à réaliser nos gestes techniques avec de nouveaux paramètres physiques. D'autre part, ce sont nos mouvements qui entraînent cette prothèse : nous devons porter davantage notre attention sur le bassin, et avoir conscience de ce corps mutant dans ses nouvelles dimensions, sa hauteur... Nous nous sommes donc entraînées. Néanmoins je n'ai pas l'impression que quiconque se soit senti empêché. Avoir une forme de contrainte nous a vraiment guidées dans la production de matière chorégraphique : certains types de mouvements ont surgi naturellement dès que nous avons commencé à bouger. Des idées et de nouvelles inspirations en sont nées, notamment par la tentative de sublimer cette contrainte, de la déjouer en quelque sorte.

L'une des tensions de la pièce réside dans la place que vous nous donnez en tant que public : nous sommes convoqués par vos postures, vos adresses, la façon dont vous vous exposez à nous et qui semble passive. Mais nous sommes totalement exclus des rituels au sein desquels vous nouez des relations qui demeurent inconnues de nous.

Je crois que c'est un type de rapport au public que je travaille depuis le début dans mes pièces. I-Clit reposait sur cette notion d'objet-sujet : être regardée, se donner à voir tout en conservant un contrôle sur celui qui regarde. En posant notre regard sur le public, nous nous mettons en position de force mais c'est aussi à travers ces regards échangés qu'une relation se noue avec les spectateurs. C'est un rapport double et contradictoire, riche de possibilités. Parfois vous n'êtes pas invités et d'autre fois nous vous faisons face. Tout d'abord, je n'ai pas le souhait d'inventer un autre cadre ou un autre dispositif que celui dans lequel nous nous trouvons : en tant que danseuses ou performeuses nous sommes sur scène pour présenter « quelque chose » à un groupe de 50 ou 200 personnes qui nous regardent, tout en restant Kim, Kanessa, Justine et Mercedes. J'aime beaucoup jouer avec les sentiments produits par le fait d'être dans cette situation : est-ce intimidant, stressant, excitant ? Comment introduire de l'échange dans ces regards ? Un échange qui peut aller jusqu'au retournement de la situation : la place du public peut sembler très confortable mais elle peut aussi

conférer à celui qui l'occupe un sentiment de vulnérabilité selon ce que les artistes adressent à ce public. Puissance et vulnérabilité circulent au cœur de cette double exposition.

Les différents tableaux dans lesquels vous vous tenez ensemble face à nous en sont un bon exemple : votre langage s'exhibe mais ne se laisse pas décrypter. Il s'agit d'un langage qui vous est propre, de la maîtrise de codes que vous partagez et qui relève d'un mystère adolescent.

J'avais prévu qu'il y ait un « ton adolescent » dès l'écriture du projet. Il s'agit d'assumer une forme de non-expertise par rapport à certains aspects de la création ou du spectacle, de convoquer les déraillements et la débrouillardise. Je ne veux pas faire croire que RUUPTUUR est ma première création et que je suis une jeune artiste qui se « débrouille ». Ce n'est pas vrai, je suis une chorégraphe relativement implantée dans le paysage bruxellois et je bénéficie de soutiens mais j'ai envie d'apporter du lâcher prise, de l'humour par mon travail. J'ai parfois l'impression que notre milieu en manque un peu : il est tellement codifié qu'il faut avoir une culture du théâtre contemporain pour voir certaines pièces. J'adore cette culture, ses conventions et ses références mais elles ne doivent pas être les seules composantes de la légitimité ou conditionner l'expérience du public. Cet humour avait été décliné dans *I-Clit* et il reste le fil rouge entre ces deux pièces : je souhaite m'inscrire dans ce courant de spectacles qui n'a pas peur de mettre de l'humour, des blagues et des délires dans la danse contemporaine, sans pour autant désirer gommer tout le sérieux qui a été nécessaire pour ériger des concepts et conférer de la valeur à cette discipline.

L'humour joue avec différents stéréotypes qui sont mobilisés dans la pièce : vous en détruisez certains et vous en utilisez d'autres au soutien de la dramaturgie. Le stéréotype peut-il être un outil, un reflet pour se repenser soi-même ? Quel rôle joue-t-il dans ton écriture ?

Il y a des stéréotypes auxquels nous avons été biberonnées et dont nous ne voulons pas totalement nous détacher – en tous cas que nous aimons bien et avec lesquels nous voulons avoir une certaine liberté de jeu. De façon générale, je joue avec des stéréotypes et des archétypes : il y en a que je kiffe et que je continue d'utiliser mais sans qu'ils m'enferment. Ils sont des matières à jouer comme peut l'être le kitch ! Les chansons de Mariah Carey ou de Céline Dion aspirent toutes mes émotions. Je trouve leurs voix très belles et j'ai bien conscience de leurs kitcheries : je prends tout et je fais avec. Je ne vais pas me couper de phénomènes qui sont très certainement problématiques ou nuls : ils contiennent aussi en eux du merveilleux, tout simplement parce que nous avons tous et toutes dû jouer avec les différentes composantes de ces clichés. Des espèces de monstres en naissent et ils m'intéressent.

Concept et chorégraphie Mercedes Dassy. Collaboration et interprétation Kanessa Aguilar Rodríguez, Kim Ceysens, Justine Theizen, Mercedes Dassy. Dramaturgie et conseil artistique Sabine Cmelniski. Création costumes Justine Denos. Création sonore Clément Braive. Création lumière Caroline Mathieu. Collaboration dramaturgique Maria Kakogianni. Regard extérieur Judith Williquet. Photo © Laetitia Bica.

Mercedes Dassy présente RUUPTUUR le 31 mai et 1er juin au Théâtre Municipal Berthelot à Montreuil dans le cadre des Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis.

<https://www.maculture.fr/entretiens/mercedes-dassy-ruuptuur/>