

## **L'après *Daddy...* : portrait transversal d'une démarche et d'une œuvre**

L'altérité, l'interaction, la démystification sont quelques-uns des piliers du travail artistique de Robyn Orlin. Comme moteur de sa démarche, elle énonce cette devise : « Il n'y a pas qu'une seule façon de créer. » Une réflexion que lui a confiée son mentor Barney Simon dans les années 1980 et que Robyn a ensuite poursuivie tout au long de ses études à la School of the Art Institute de Chicago. « Cette phrase est à l'origine de toutes mes créations. Elle indique une direction que je ne cesse d'explorer. Elle me pousse à créer. »

### **Le processus de création**

« Au début des répétitions, je viens avec toutes sortes de matériaux : des photos, des films, des objets, des articles, des livres... ou tout simplement des idées, des envies. Mais ce ne sont que des matériaux bruts, des pistes à explorer. Je ne débute jamais une création avec un concept très structuré, une idée claire du résultat final. Je ne sais jamais ce que je vais faire : je me lance dans une création, complètement vulnérable. Il s'agit à chaque fois d'un apprentissage, autant pour moi que pour les interprètes. »

Robyn Orlin n'envisage pas son travail de création de manière solitaire et littéraire : rien de développé sur papier, rien de cadencé ou de tracé dans son processus de création. Artiste de l'instant, de l'instinct et de la matière, elle n'est pas une théoricienne. Son imaginaire, sa force créatrice se nourrissent de la réalité concrète du monde et souvent même de son propre vécu. Ainsi *Daddy...* trouve ses origines dans son envie d'évoquer l'âpreté du quotidien dans l'Afrique du Sud contemporaine. *We must eat our suckers...* traite de la question du sida et des séropositifs dans ce pays. Sa future création, en février 2008 (*Dressed to kill... killed to dress*), évoquera les *swankas*<sup>3</sup> de son enfance. Si, parfois, ses pièces semblent s'éloigner du réel lorsqu'elle aborde les grands mythes ou les œuvres classiques de la culture occidentale<sup>4</sup>, elle les transpose dans le contexte sud-africain, dans ce besoin constant de transformer la matière littéraire en du concret. Elle ne s'embarrasse que rarement d'une dramaturgie élaborée. Par peur de flirter avec une forme d'élitisme, elle refuse toute apparente érudition dans son travail et son discours. Un rejet dont on trouve en partie la source dans le cursus suivi à Chicago, à la School of the Art Institute, où la question de l'accessibilité de la culture était centrale.

3. Du verbe anglais *to swank*, en mettre plein la vue. En Afrique du Sud, les *swankas* sont des hommes noirs, ouvriers essentiellement, qui dépensent des fortunes à acheter des vêtements « griffés » occidentaux. Une culture proche de ce qu'on appelle, aux deux Congo, la SAPE (Société des ambiancés et des personnes élégantes).

4. Le *Faust* de Goethe transposé dans *F\*\*\*\** (*untitled*), l'image d'Iphigénie dans *Ski-Fi-Jenni...*, l'opéra dans *When I take off my skin...*, *Le Lac des cygnes* dans *Rock my tutu* pour le Ballet de Lorraine ou encore son récent travail pour l'Opéra national de Paris sur *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* de Haendel.

Au-delà même du point de départ de la pièce et de la manière de l'aborder, l'élément clé du processus de création se situe chez Robyn Orlin dans le rapport qu'elle entretient avec ses collaborateurs : son ou ses interprète(s) ou encore les vidéastes ou les stylistes qu'elle associe à son travail. Ses pièces se construisent d'abord et avant tout dans l'échange avec ses partenaires de scène. Elles sont alimentées par ce dialogue. « Je me sens un peu comme un peintre, confie-t-elle. Pour aborder son travail, il doit d'abord assimiler les couleurs et les textures des peintures qu'il va utiliser. Explorer et expérimenter leurs aspects. J'ai le même type d'approche avec les personnes avec lesquelles je conçois une pièce. Évidemment, l'exploration se révèle d'autant plus complexe qu'il s'agit d'êtres humains et non de peintures. Mais je travaille dans les arts vivants, et c'est précisément l'humanité, la vie qui m'intéressent. »

« Durant le travail de création, précise Robyn Orlin, je ne demande pas à mes acteurs/performeurs d'improviser, mais je leur donne des problèmes à résoudre. » La danseuse franco-béninoise Sophiatou Kossoko en témoigne, elle qui fit appel à la chorégraphe en 2004 pour signer le solo ... *Although I live inside... my hair will always reach towards the sun...*<sup>5</sup> « L'une des premières choses que Robyn m'a demandée était : "Qui es-tu ?" Cela m'a profondément étonnée et émue. En vingt ans de danse, je n'avais encore jamais rencontré un chorégraphe qui s'exprime de cette façon avec ses danseurs, qui cherche à savoir qui ils sont, d'où ils viennent et quel est leur vécu.

5. Dans le cadre du programme de la SACD (Société des auteurs et des compositeurs dramatiques), "Le Vif du Sujet", joué au Festival d'Avignon.

Robyn m'a également interrogée sur mon parcours en danse, mes « ras-le-bol » vis-à-vis du milieu chorégraphique et mes envies en tant qu'interprète. Elle voulait aussi savoir ce que je ressentais en tant que femme et en tant que noire vivant en France. Toutes ces discussions ont donné lieu à un échange très fécond qui a alimenté la création. »

Cette curiosité pour la personnalité et le vécu des artistes avec lesquels Robyn Orlin collabore sont significatifs de sa manière de questionner la notion de pouvoir : « Dans la vie, je n'aime pas m'imposer. Lors d'une rencontre, je préfère l'idée que chacun fasse un pas vers l'autre. Cela me paraît un meilleur point de départ. Dans mon travail, je déteste tenir le rôle du chef. Bien entendu, je prends la responsabilité des décisions finales, mais je refuse que les interprètes se reposent sur moi et attendent que je fasse des choix à leur place. C'est une manière pour moi de faire en sorte que chacun participe à la création, mais surtout de jouer sur la "proactivité"<sup>6</sup> des interprètes et sur leur responsabilité dans le processus. J'essaie de les pousser à penser par eux-mêmes et à affirmer leur identité. »

« La façon de travailler de Robyn, poursuit Sophiatou Kossoko, est à l'image de ses pièces, faites de diverses couches superposées et de différentes manières de procéder. Nous avons entrepris un travail de studio très concret. Je lui soumettais des propositions en réponse aux consignes qu'elle m'avait données la veille. Ces propositions de "plateau", elle les reprenait, les déclinait, les transformait ou les rejetait,

6. Terme souvent utilisé par Robyn Orlin pour signifier la façon dont les interprètes doivent anticiper les attentes et prendre des initiatives.

mais toujours dans une réelle écoute, un va-et-vient, un jeu de questions-réponses. Robyn m'a offert une vraie place dans le processus de création. Elle me donnait des consignes aussi bien concrètes ("Installe, un par un, des objets sur le plateau") que très déstabilisantes ("Boire le soleil")... Elle m'a aussi demandé de lui montrer mes « coins » favoris de Paris, de lui expliquer ce qui me rattachait à ces lieux. Nous sommes allées au cinéma voir des films musicaux des années 1940-1950, de Busby Berkeley<sup>7</sup> essentiellement. Nous nous sommes lancées dans une grande expédition pour dénicher une dizaine de théières en plastique dont on avait trouvé un exemplaire à Château-Rouge (dans le XVIII<sup>e</sup> arrondissement) : Robyn voulait absolument les utiliser dans la pièce. J'ai vraiment eu l'impression de vivre la création de plusieurs spectacles en même temps. C'était très enrichissant, mais aussi déconcertant. À deux jours de la première, nous n'avions pas encore réalisé un seul filage ! Elle avait déjà en tête un canevas très précis mais elle le gardait pour elle, et je restais dans l'inconnu. Il y a une réelle prise de risque dans sa manière de travailler. Cela exige une complète disponibilité et une grande ouverture de la part de l'interprète. »

7. Robyn Orlin apprécie particulièrement l'univers du chorégraphe et réalisateur américain Busby Berkeley. Celui-ci est notamment à l'origine d'un procédé cinématographique qui consiste à filmer selon une prise de vue verticale à 90° : une technique utilisée par Robyn dans quelques-uns de ses spectacles. Une scène de *Daddy...* fait directement référence à l'un des ballets aquatiques de son *Million dollar mermaid* (1952) : disposés en cercle sur la scène, les six interprètes de *Daddy...* tournent en groupe tout en levant, puis baissant une assiette en plastique rouge, pendant qu'une caméra fixée au-dessus du plateau retransmet cette « roue » humaine sur des téléviseurs installés aux quatre coins de la salle.

Le documentariste Philippe Lainé, qui a réalisé avec Robyn Orlin le moyen métrage *Hidden Beauties/Dirty Stories* et collaboré à son récent *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, évoque lui aussi cette grande prise de risque : « Elle lance des pistes, souvent larges, et vous demande à partir de cela de lui donner de la matière, dans laquelle elle puisera ce qui l'intéresse. Cela laisse une énorme liberté, qui peut être dangereuse si l'on n'a pas l'habitude de travailler avec autant de marge de manœuvre. On peut s'y perdre, ne pas y trouver sa voie. » Ce sentiment se trouve renforcé par un dernier facteur : la courte durée du processus de création. La chorégraphe se donne presque pour principe de limiter les répétitions à trois ou quatre semaines. Comme si une forme de pression, de stress, d'urgence, dus au manque de temps lui était nécessaire. Comme si elle lui permettait de concentrer les forces et les énergies en présence, d'augmenter l'attention et l'implication de chacun. Une façon sans doute aussi pour elle d'approcher de l'essentiel, de la « vie ».

Aller à la rencontre de ses interprètes, installer une certaine intimité et un dialogue constant avec eux, les investir pleinement dans le travail créatif. Se nourrir du monde qui l'entoure et de ce que ses collaborateurs lui donnent au cours des répétitions ou des discussions. Jouer avec la notion de risque. S'arranger pour que chacun reste sur le qui-vive, attentif, tout au long des répétitions... Tel est le processus de création de Robyn Orlin, artiste *tsotsie* à bien des égards.

### L'autre, l'altérité

Juive, blanche et africaine, née d'une mère polonaise et d'un père lituanien, tous deux émigrés à Johannesburg : cette identité multiple, et peut-être aussi la dyslexie dont elle a souffert

dans son enfance, a fait naître très tôt chez Robyn Orlin une conscience aiguë de la différence. « L'altérité ? C'est toute mon histoire ! », concède-t-elle avec une sereine légèreté. Cette curiosité de l'autre marque son quotidien. La chorégraphe avoue volontiers avoir toujours aimé scruter les autres, son côté *tsotsie* sans doute : « J'adore m'asseoir sur un banc ou à une terrasse, pour regarder les passants et m'imaginer qui ils sont, ce qu'ils font dans la vie, comment est leur corps ou à quoi ressemble leur intérieur... » En témoigne également une télévision, installée dans son salon, branchée presque en permanence sur une chaîne d'information continue (CNN essentiellement), où que Robyn soit (Berlin, Paris, Johannesburg...). C'est une manière pour elle de rester connectée à la réalité et à la vie des autres.

Ce goût de l'altérité alimente sa conscience, sa vision du monde et son imaginaire. Il explique sa propension à cultiver les différences au sein même de sa compagnie, où se croisent Noirs et Blancs, femmes et hommes, homosexuels et hétérosexuels, où se confrontent également les âges et les physiques. Plus encore, ce métissage est pour elle un outil qui lui permet de développer sa démarche artistique : « Refuser de figer les choses, mettre du mouvement et donc de la contradiction, voilà très exactement ma fonction d'artiste », affirme-t-elle. Quoi de mieux pour favoriser les contradictions sur un plateau que d'y multiplier les différences ? « J'ai besoin d'interprètes capables d'explorer d'autres horizons qu'eux-mêmes. »

La question de la singularité est centrale chez Robyn Orlin. « J'aime particulièrement les travestis, pour l'humanité qu'ils traduisent. Tout comme les homosexuels, par leur différence. Le fait même qu'ils "réalisent" leur homosexualité les oblige à se confronter à la réalité d'une manière vraiment tangible.

Cette réflexion et cette honnêteté par rapport à soi, c'est ce que j'appelle la beauté. » On comprend mieux dès lors cette autre affirmation de la chorégraphe : « Peu m'importe qu'un acteur danse ou qu'un danseur joue, même si le résultat ne touche pas à la perfection. Ce n'est pas la qualité technique des interprètes qui m'intéresse, mais leur humanité. »

### L'interaction, le rôle actif du public

Dans le travail de Robyn Orlin, l'interaction est mise en jeu non seulement dans le processus de création, mais aussi dans le cadre même de la représentation, dans le rapport entre ses interprètes comme dans la relation entre le public et la scène. « L'interaction est un moyen pour moi de garder l'art vivant et humain. C'est essentiel. J'ai aussi tout simplement besoin de cette interaction, de ces éventuelles confrontations, pour travailler, pour être créative », affirme-t-elle. Cet intérêt se traduit dans la structure même de ses pièces : « Elles sont toujours fixées mais jamais figées. Je m'arrange pour leur donner une structure qui laisse la porte ouverte à l'imprévu, de telle sorte que le spectacle puisse changer d'une représentation à l'autre, que tout puisse arriver. Et si quelque chose advient, les performeurs doivent se tenir prêts et trouver un moyen de l'incorporer dans la représentation. »

De fait, malgré une solide structure sous-jacente, ses pièces ont un réel parfum de performance, de *live art*. Leur rythme, la multiplication des actions en parallèle, le jeu même des performeurs donnent aux spectateurs une impression de « création en direct », ancrée dans l'instant présent, ouverte à toutes les éventualités. Les interprètes occupent l'espace scénique, voire les gradins, comme si leur parcours n'était pas

préétabli. Ils ne semblent en rien installés dans le confort d'une représentation répétée et ressassée.

Ce caractère performatif du travail de Robyn Orlin, cette impression de création en temps réel mais aussi l'éclatement de la narration (que ce soit par court-circuitage d'une action par une autre ou par démultiplication des actions parallèles) stimulent l'attention du public : la chorégraphe bouscule en effet toute lecture simple du plateau, toute lecture linéaire du « récit ». Pour multiplier les angles de vue d'un même spectacle, Robyn Orlin jongle aussi avec différents outils comme l'« invasion » des gradins ou l'utilisation de téléviseurs ou d'écrans sur lesquels sont retransmises des captations en direct filmées par les performeurs eux-mêmes. Avec un tel procédé, le public se trouve contraint à réagir ou interagir.

« C'est une question de rôle, explique la chorégraphe. Je pense qu'il est très important pour un public de théâtre d'être pris à parti, d'être interpellé d'une manière ou d'une autre. Voire d'être poussé à agir, à être actif. Qu'il aime ou non le spectacle auquel il assiste, il me paraît important qu'il soit "proactif" et j'aime encourager cette attitude. Pour être divertit aujourd'hui, le public n'a plus besoin d'aller au théâtre, il lui suffit d'allumer son téléviseur. Ce rôle de divertissement (*l'entertainment*) n'est plus tenu par le théâtre seul. Ce dernier doit donc agir autrement, notamment en faisant "travailler" le public, en l'impliquant concrètement dans le processus de représentation. Traditionnellement, le spectateur est assis là, et il regarde. Mais, selon moi, il faut l'engager dans le spectacle et éviter d'avoir recours à des tactiques théâtrales qui "sur-théâtralissent" les interprètes, qui les placent sur une sorte de piédestal et qui, par conséquent, coincent ou limitent le public à un rôle d'admirateur. »