

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques* / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 25-33, which should be cited to refer to this work.

NOUS APPROCHER SI PRÈS PERSPECTIVES MÉTHODOLOGIQUES

- ¹ Voir Myriam Gourfink, « Écriture et lecture en temps réel : *Bestiole*, partition ouverte pour sept danseuses », in Julie Sermon et Yvane Chapuis (dir.), *Partition(s), objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Dijon : Les presses du réel, coll. « Nouvelles scènes / Manufacture », 2016, pp. 285-301.
- ² Voir Julie Perrin, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon : Les presses du réel, 2012.
- ³ Voir <http://www.manufacture.ch/download/docs/q9lg672h.pdf/Composition%20-%20Le%20projet.pdf>, consulté le 27.09.19.

Cinq années en arrière du moment où s'écrit cette introduction, à l'occasion d'une pause dans un séminaire sur l'usage de la notion de partition dans le champ des pratiques théâtrales, Myriam Gourfink, alors invitée à présenter le système d'écriture qu'elle développe depuis plusieurs années¹, me dit : « Ce que j'aimerais échanger de la sorte avec mes contemporains sur leurs procédures de composition ! J'appartiens à une communauté de danseurs dont certains ont développé aujourd'hui une véritable œuvre chorégraphique. J'échange régulièrement avec les uns et les autres, au détour d'une pause dans les festivals auxquels nous participons ou d'un rendez-vous amical, mais toujours rapidement. En musique, il existe une véritable culture de la composition qui s'accompagne de la publication de traités et l'organisation de rencontres internationales. En danse, elle est laissée le plus souvent à la discrétion de chacun, et les questions qu'elle pose ne se débattent jamais collectivement. »

Nous avons ainsi cherché à créer les conditions pour que cette discussion prenne place. Elle avait d'autant plus de sens dans le lieu où nous étions, La Manufacture, haute école spécialisée en danse et théâtre, formant acteurs, danseurs, metteurs en scène, avec comme perspective à moyen terme l'ouverture d'une formation de chorégraphes. Il s'agissait d'en faire le cœur d'une recherche qui allait s'inscrire au sein du département de l'école dédié à cette activité. Une recherche qui comme telle, dès lors qu'elle s'institutionnalisait, se devait de pouvoir répondre à certaines attentes et se conformer à certains usages.

Il devenait ainsi nécessaire de situer cette question de la composition en danse dans une histoire et une actualité de la discipline, pour permettre de saisir la pertinence d'un tel sujet. Nous solliciterons alors Julie Perrin dont nous connaissions les travaux sur la composition spatiale des œuvres² pour faire équipe avec Myriam. Elle repérera les principaux jalons de la réflexion sur la composition chorégraphique de la danse moderne et contemporaine occidentale, qui s'est transmise au cours du xx^e siècle à travers les écrits d'artistes et les analyses de critiques, historiens ou chercheurs en danse. Proposant trois grandes périodes (1920-1950, 1950-1980 et 1980-2000), elle relèvera pour les décennies plus récentes la « fragmentation des façons de faire, penser et dire » la composition en danse, signe de la richesse du champ chorégraphique d'aujourd'hui, mais aussi de la difficulté à mettre en valeur les multiples enjeux que ces savoirs recèlent. Une mise en perspective historique dont elle fait plus brièvement état dans son introduction à cet ouvrage, et que le lecteur peut retrouver intégralement dans les archives en ligne du département de la recherche de La Manufacture³.

4 Traduit de l'allemand par O. Mannoni aux éditions de L'Arche en 1988.

Pour structurer la recherche et convaincre ceux qui accorderaient les fonds requis pour la mener, il était nécessaire aussi de formuler plus précisément cette volonté d'organiser une réflexion collective sur la composition en danse. Quels étaient ses objectifs ?

Le premier était de documenter et d'interroger les démarches de composition d'un ensemble de chorégraphes ayant développé une créativité compositionnelle reconnue. Un ensemble que nous avons fixé à dix, essentiellement pour des raisons de faisabilité. En effet, plus leur nombre serait important, plus les réunir serait compliqué et coûteux, et plus l'analyse de leurs propos deviendrait colossale. Cet échantillon devait nous permettre de dégager une première réflexion à même d'éclairer les pratiques de composition en danse, d'inventer et de proposer des outils pour leur analyse.

Le second objectif consistait à accompagner notre enquête sur les manières de faire d'une attention toute particulière aux façons de les nommer. Si nous ignorions la forme que nous donnerions à ce lexique, nous savions en effet que nous collecterions les discours des chorégraphes décrivant leur travail et engagerions notre analyse sur cette base.

Nous voulions aussi mettre au jour les liens qui se tissent entre l'activité de composition, certains de ses principes, et des idées d'ordre éthique et politique concernant l'expérience de l'œuvre, autant celle de ceux qui la créent que celle de ceux qui la reçoivent. Un aspect qui, s'il affleure régulièrement dans les propos compilés dans l'ensemble de ce livre, apparaît plus clairement dans les chapitres Adresser, Collectif et Dramaturgie du Vocabulaire tel que nous l'avons établi ainsi que dans les discussions que nous avons menées plus spécifiquement sur quatre notions. Nous nous sommes demandé s'il était pertinent de reproduire la transcription de ces dernières sans autre intervention de notre part que certaines coupes quand les propos s'éloignaient trop du sujet, et un travail sur le passage de l'oralité à l'écrit. Au-delà de l'intérêt que ces discussions contiennent en termes de considérations artistiques sur la composition en danse et plus largement sur la création, ce qui nous a guidé dans ce choix est de deux ordres. Elles renouent d'une part avec la méthode médiévale de la *disputatio* qui jouait un rôle important dans la recherche universitaire organisant un véritable débat autour d'une question singulière. Elles rappellent d'autre part un modèle que nous avons en tête : *Bâtissons une cathédrale*⁴, un livre où sont retranscrits deux jours d'entretien entre Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer et Jannis Kounellis, à l'invitation de Jean-Christophe Amman, en préalable à l'exposition des quatre artistes dont il est commissaire au printemps 1986 à la Kunsthalle de Bâle. La publication de cette discussion, qui se déroula presque à huis clos, où se confrontent des positions sur les problèmes de la création dans l'Europe de l'époque offre un accès rare à des informations s'agissant des pratiques et des idées artistiques, un accès suffisamment précieux selon nous pour le réitérer.

Nous proposons enfin de repérer les circulations entre les arts mais aussi les échanges avec d'autres domaines que génère l'acte de composition. Des mouvements rendus particulièrement visibles dans près de la moitié des chapitres du Vocabulaire (à savoir : Assembler, Citer, Dramaturgie, Musique, Partition, Pratiques, Rythme, Transposer et Structure).

Pour mener à bien notre recherche, nous avons donc réuni dix chorégraphes. Leur choix s'est fait selon différents critères. La première question que nous nous posions quand nous évoquions des noms pour constituer notre corpus était de savoir si la notion de composition les intéresserait. Nous étions ainsi plus attentives aux artistes qui paraissaient d'abord portés par l'écriture du mouvement. A *posteriori*, je dirais sans hésiter que n'importe quel artiste est concerné par la composition, tant elle est une activité motrice de tout avènement de forme, aussi immatérielle celle-ci soit-elle. Il nous paraissait par ailleurs important de réunir des femmes et des hommes dans des proportions acceptables (au final 4 contre 6) et de générations différentes (trois d'entre eux sont nés au début des années 1960, trois à la fin ; deux sont nés au début des années 1970, l'un à la fin ; et le plus jeune est né dans la première moitié des années 1980). Nous nous sommes appuyées par ailleurs sur les expériences professionnelles de chacune d'entre nous, conscientes que notre enquête serait facilitée par des relations de confiance avec les chorégraphes et la connaissance que nous avions au préalable de leurs œuvres. Nous avons aussi tenu compte du territoire dans lequel nous nous situons, Lausanne en Suisse, attentives aux forces en présence. C'est ainsi que nous avons contacté pendant l'été 2015 Marco Berrettini, Nathalie Collantes, DD Dorvillier, Daniel Linehan, Thomas Hauert, Rémy Héritier, Laurent Pichaud, Loïc Touzé et Cindy Van Acker.

Tous ont accepté de se livrer au jeu collectif de notre enquête, invités pour deux sessions de deux jours, en avril et juillet 2016, à « témoigner de la façon dont il / elle procède pour composer, [à] parler des manières de faire et des outils de composition [qu'il / elle] a pu inventer », tel que le précisait le premier courriel qui leur a été adressé. Il n'est pas rare que les artistes soient conviés à parler de leur travail, cela fait partie des usages dès lors qu'ils sont invités à le montrer. Il est plus rare en revanche que ce temps de parole dépasse l'heure, se fasse à huis clos entre pairs et qu'il soit centré sur un aspect spécifique et technique de leur démarche. La conséquence de cette habitude est qu'ils développent des discours qui retracent souvent leur parcours et qui deviennent des routines. Il s'agissait pour nous d'éviter ce phénomène et de les conduire à s'engager dans une pratique réflexive centrée sur la question qui était la nôtre. Pour ce faire, Myriam et Julie ont élaboré un questionnaire à 32 entrées, construit selon 5 axes (voir annexe). Mon rôle jusque-là se limitait à optimiser les chances pour que le projet se réalise en les accompagnant dans la structuration de la recherche. C'est après cette étape que je me suis fait happer, rejoignant l'équipe qu'elles formaient.

Le premier axe du questionnaire concerne les principes de composition. Il s'agissait essentiellement de demander à chacun d'essayer de décrire les formes ou structures compositionnelles auxquelles il ou elle avait abouti, et de nommer les opérations d'agencement les plus représentatives de sa pratique compositionnelle.

Le deuxième axe concerne la place de la composition dans le processus de création. Il s'agissait d'étudier dans le détail le développement de la démarche de composition aux différents stades du processus de création. Les chorégraphes pouvaient par exemple se voir demander : « Où commence la composition pour vous ? Comment s'effectue la collecte des éléments et outils chorégraphiques d'une pièce ? À partir de quand la composition est-elle mise en jeu avec d'autres ? Avec qui (collaborateurs, compositeurs, danseurs, dramaturge...) ? Et sous quel mode ? »

Le troisième axe du questionnaire se focalisait sur les outils de composition sollicités, les questions pouvaient se formuler ainsi : « Utilisez-vous l'improvisation pour trouver une forme (et non seulement pour susciter du geste) ? Comment ? Selon quelles indications ? Cette forme est-elle temporaire ou finale ? Quel rôle joue la répétition (au sens de s'exercer) dans votre processus de composition ? Quelle importance / nécessité y a-t-il à faire et refaire ou voir et revoir ? »

L'attention portée au geste et à l'interprétation constituait le quatrième axe. Était demandé par exemple : « Votre disposition personnelle à une danse, à un univers gestuel, à une poésie du geste vous semble-t-elle induire une façon de composer ? » Ou encore : « L'interprétation influe-t-elle sur la structure compositionnelle ? » Ou inversement : « la composition induit-elle un type d'interprétation bien précis ? »

Le dernier axe visait la culture de la composition de chacun et demandait, par exemple, non sans malice : « Accordez-vous une attention particulière au pas, à la phrase, la séquence, la transition, au phrasé, au rythme, à la fin d'une pièce ? » etc. Ou encore : « Avez-vous suivi un enseignement en composition à vos débuts ? Comment vous ont été transmis des outils de composition ? Inversement, enseignez-vous la composition ? »

C'est en janvier 2016 que nous leur avons envoyé le questionnaire, soit un peu plus de deux mois et demi avant la première rencontre. Il devait susciter l'amorce d'une réflexion collective et était envoyé à titre préparatoire pouvant orienter l'exposé que nous demandions à chacun, constituant une sorte de trame ou d'arrière-plan susceptible de nous placer dans une exigence commune. Il était néanmoins précisé en préambule qu'il pouvait « paraître à certain-e-s inadéquat, imprécis ou au contraire trop précis. [Qu'i] ne [devait] pas être pris au pied de la lettre, mais comme un point de départ possible pour nos échanges ».

Daniel Linehan aura été celui qui aura le plus scrupuleusement tenté de répondre pas à pas aux questions posées, s'exprimant en anglais dans un contexte où le débat en langue française n'était pas aisé pour lui. Myriam Gourfink quant à elle en aura conservé la structure. Les autres, soit par négligence, scepticisme, manque de temps ou d'entraînement à ce type d'exercice, le tiendront à distance en apparence dans leurs exposés, choisissant de présenter plutôt certaines de leurs pièces de manière plus ou moins structurée. Nous observerons cependant, et on le voit apparaître dans les différentes entrées du Vocabulaire, que les questions sont là dans bien des cas, en arrière-fond, remontant régulièrement à la surface pour arriver un propos ou un autre.

La majorité (7 / 10) ne laissera pas de côté son parcours dans son exposé, et un bon nombre construira même sa prise de parole sur cette base. Nous comprendrons alors que dans bien des cas, la façon dont chacun s'est construit et est venu à la danse sera déterminante pour sa pratique de composition dès lors qu'elle est articulée, comme nous en faisons l'hypothèse, à des idées, ou des « positions artistiques » qui ne peuvent se forger autrement qu'au fil d'une expérience de vie. Il reste de cela le chapitre intitulé Portraits de circonstance, que nous avons dû parfois augmenter *a posteriori* afin d'obtenir un certain équilibre entre tous.

Notre méthode a consisté à enregistrer ces trente heures d'exposés et d'échanges qu'ils occasionnaient, à les transcrire et à les « passer au tamis » pour en extraire des notions clés. L'idée est apparue assez vite en effet à l'issue de cette

étape que les échanges qui prenaient forme constituaient la singularité de notre démarche de recherche, et qu'elle ne se développerait pas en dix analyses consacrées à chacun des chorégraphes comme autant d'études de cas, mais s'organiserait à partir d'items qui pouvaient réunir et mettre en regard leur propos. Nous avons ainsi cherché à repérer dans leurs exposés ce qui concernait la composition, faisant remonter un ensemble de termes, leurs termes, plus d'une centaine au début, auxquels se rapportait un ensemble de propos sur leurs œuvres et la façon dont ils les avaient construites.

S'il ne faisait aucun doute que certaines notions concernaient directement la composition, et étaient employées régulièrement, d'autres plus singulières faisaient discussion. Nous avons ainsi affiné notre première liste (voir glossaire transitoire page suivante). Nous avons constitué une fiche par chorégraphe, structurée par les notions clés retenues qu'il ou elle avait utilisées et les extraits de ses propos s'y rapportant. Nous avons alors observé que pour certains termes ou notions, l'information dont nous disposions était trop parcellaire, imprécise ou superficielle. Nous voulions en savoir davantage. Nous avons alors proposé à chacun un entretien individuel. Nous leur avons envoyé nos questions au préalable. Il s'agissait toujours de compléter un propos ou de les interroger sur certains aspects importants qu'ils n'avaient pas eu le temps d'aborder. Les questions étaient validées par nous trois, et les entretiens, de deux heures, menés à deux au cours du printemps 2017. Ces entretiens ont été d'un grand apport, car nous échangeons désormais sur la base d'une connaissance plus fine de leur travail. À nouveau nous les avons transcrits, en avons extrait les compléments et précisions que nous cherchions et les avons intégrés aux premières fiches, là où les explications manquaient. Pour nous repérer nous avons utilisé une couleur pour ces nouveaux extraits, on voyait ainsi apparaître dans nos fiches les différentes sources de l'information (exposé et entretien), correspondant à différentes étapes de la recherche. Nous nous sommes demandé un temps si le lecteur devait en prendre connaissance, et s'il fallait par conséquent laisser apparaître ces deux niveaux. Nous avons conclu que l'essentiel concernait le propos sur tel ou tel aspect de la composition, et que la façon dont il s'était construit serait plus simplement mentionnée dans cette introduction sur la méthodologie.

Puis nous avons créé de nouvelles fiches. Celles-ci n'étaient plus organisées par chorégraphe mais par notion. Nous devons au préalable discuter de la liste dont nous disposions. Certains termes ne pouvaient constituer une fiche à part entière parce qu'ils étaient propres à un chorégraphe en particulier, cependant il renvoyait à une notion plus large qui pouvait regrouper différents termes. Nous avons alors abandonné l'idée que les entrées du Vocabulaire seraient exclusivement des termes employés par les chorégraphes (ce qui jusque-là était notre consigne), et avons accepté de rassembler sous une entrée plus générique un certain nombre de notions. Ces regroupements ont parfois exigé de privilégier un terme plutôt qu'un autre dans l'intitulé des entrées. Le lexique propre à chacun demeure néanmoins dans le contenu du chapitre voire dans l'intitulé des sous-entrées. Notre liste s'est ainsi considérablement réduite, nous passions à moins d'une trentaine de notions qui s'est stabilisée à vingt au cours de cette phase du travail.

Au cours de cette phase, Julie a proposé un tableau, avec en abscisses le nom des chorégraphes et en ordonnées les différentes notions et sous-notions (voir tableau pages 38-39). Nous avons tardé avec Myriam à l'utiliser, sans doute parce

**GLOSSAIRE TRANSITOIRE
OCTOBRE 2016**

Vert: Loïc Touzé

Noir: Thomas Hauert

Orange: Cindy Van Acker

Rouge: DD Dorvillier

Rose: Myriam Gourfink

Bleu: Marco Berrettini

Violet: Daniel Linehan

Gris: Rémy Héritier

ACTION

AJUSTEMENT (de la composition
et /ou de la partition)

ALÉATOIRE

ASSEMBLAGES (patchwork – pot pourri)

CITATION (auto)

COLLABORATION

COLLECTIF COLLECTIF (processus, travail,
décision) COLLECTIF (décision, légitimité)

COMBINAISON COMBINAISON

COMMUN (communauté de gestes...)

COMPLEXITÉ

COMPOSER (définition)

COMPOSER (définition)

CONTRAINTE CONTRAINTE

CONTRAINTE

CONTRE-MODÈLES

COPIER (piquer)

COUPURE (cut)

CYCLES (dans son œuvre

et ses modes de compositions)

DANSE (vs Composition)

DANSE DU MILIEU

DANSE THÉÂTRE

DÉBUT – FIN

DÉCONSTRUCTION DÉCONSTRUCTION

DÉLIRES (stupéfiants)

DÉPLACEMENT (trajectoire, dessin)

DESSINS préparatoires

DISPOSITIF

DIGÉRER (se libérer de l'héritage

– envisager tous les paramètres)

DOCUMENT

DRAMATURGIE DRAMATURGIE

DRAMATURGIE DRAMATURGIE

DURÉE (du processus de création) DURÉE

DURÉE DURÉE (temps de travail – outil

dramaturgique) DURÉE (du processus
de création)

ÉCRITURE

ENNUI

ESTHÉTIQUE (choix, sélection)

ÉTHIQUE

ESPACE ESPACE (L) SPATIALITÉ

ESPACE (relational spacing) ESPACE (+LIEU)

ÉVIDENCE

EXPÉRIMENTATION

EXPOSITION (accrochage)

FACTEURS (de mouvement)

FILAGES (nombreux)

FONCTION

FORCE VITESSE (durée) ESPACE

FORMES (DES)

FRAGMENT

GESTE

GÉOMÉTRIE

GROUPE (composer pour

plusieurs interprètes) GROUPE

HUMOUR

IMAGE IMAGE

IMPROVISATION IMPROVISATION

IMPROVISATION IMPROVISATION

IMPROVISATION IMPROVISATION

(morceau ouvert) IMPROVISATION

INDÉTERMINÉ

INTERPRÈTE INTERPRÈTE INTERPRÈTE

INTERGESTUALITÉ

INVOLONTAIRE

(détachement personnel)

JUXTAPOSITION

LABAN (Lexique)

LANGUE (voix, texte)

LENTEUR

MATÉRIAU

(comme effet de la composition)

MÉMOIRE

MISE EN SCÈNE (vs Composition)

MODULAIRE

MONTAGE MONTAGE VIDEO

(pour composer)

MUSIQUE (et composition) MUSIQUE

MUSIQUE MUSIQUE MUSIQUE

NARRATION

NIVEAUX

OBJETS (DES)

ORGANICITÉ ORGANIQUE

OUTIL/méthodes

PARTIES (DES)

PARTITION PARTITION PARTITION

PARTITION PARTITION

PRATIQUES (DES) PRATIQUES (DES)

PRATIQUES (corporelles)

PHRASE

PHRASE au sol

PHRASE

PRÉSENCE (cf. aussi danse du milieu)

POLITIQUE (de la composition)

PROCESSUS PROCESSUS

(étapes de création)

PROGRESSION LINÉAIRE?

RÉCIT

REGARD (du spectateur)

REGARD (spectateur)

RÈGLES

RELATION (avec le public) RELATION

RÉPÉTITION / RÉITÉRATION RÉPÉTITION

RÉPÉTITION (+ACCUMULATION)

RÉPÉTITION (rehearsal)

RIEN (dissoudre – estomper)

RYTHME (étude rythmique) RYTHME

RÊVE / FABLE / RÉCIT

SCÉNOGRAPHIE (dispositif spatial)

SÉLECTION des matériaux

SÉRIE (écriture sérielle) – LISTE

STRUCTURE (globale. Sections)

SOLO

SOURCE

TÂCHE TÂCHE

TÉMOIN

Temps (de répétition)

THÉMATIQUE

TIERS

TOURNER

TRADUIRE (en mouvement)

TRANSITION

TRANSPPOSITION

UNISSON

UNITÉ

USURE (par le temps)

VIDÉO

VISIONNAGE

VITESSE

VOCABULAIRE

YOGA YOGA (et gradation)

qu'il figurait trop schématiquement ce que nous étions en train de découvrir et de comprendre du travail de ces artistes. Nous nous sommes cependant familiarisées avec l'outil qui offre une certaine vue d'ensemble des pratiques de chacun : les outils et les opérations qui leur sont communs, ceux qui leur sont spécifiques, et ceux qui ne les concernent pas ou peu, étant entendu que les informations que nous avons récoltées comportent forcément des lacunes.

Aucun des exposés ou presque n'avait pris la forme d'un discours structuré sur la composition, précisant par exemple distinctement les modes d'assemblage ou encore les critères de choix employés dans l'effectuation de telle ou telle opération ; et qui aurait autorisé un découpage simple des différents propos. Notre travail a consisté précisément à faire des coupes dans une matière épaisse, souvent chaotique comme peut l'être la parole libre, parfois opaque. Cette épaisseur et ce chaos font qu'il peut être question de différents aspects de la composition dans une même phrase ou suite de phrases, légitimant qu'un même extrait de propos de chorégraphe se retrouve dans plusieurs de nos fiches. Nous avons alors été saisies à plusieurs reprises d'une inquiétude : était-il supportable que se répètent dans différentes parties du livre que nous projetions des propos identiques ? C'est le pari que nous avons fait, accordant la priorité aux mises en dialogue que l'on voyait lentement se dessiner. L'intérêt des « fiches-notions » était en effet de mettre en regard les propos des uns et des autres pour voir apparaître des usages proches ou différents d'un même outil, des traitements distincts d'une même opération, des conceptions similaires ou éloignées d'une même situation, dont nous ferons état dans les introductions aux notions rédigées dans la phase finale de la recherche. Il résulte de ce travail de montage qui nous aura pris plus d'une année la forme de la partie centrale de ce livre consacrée au Vocabulaire, proposant une approche comparative.

Le dispositif des deux sessions d'exposés (présentation d'une durée de trois heures, possiblement ouverte aux questions du groupe), s'il avait donné lieu à des échanges entre les chorégraphes dont on voit régulièrement la trace dans le Vocabulaire (trace du contexte collectif d'émergence des propos), imposait néanmoins un certain silence nécessaire à l'écoute de chacune des présentations. Cette écoute a éveillé un désir de débat. C'est ainsi qu'est apparue la perspective des discussions mentionnées plus haut. Ces dernières devaient nous permettre d'une part de confronter des points de vue non plus à partir du montage dont procèdent les chapitres du Vocabulaire mais en direct ; et d'autre part de revenir sur certaines des notions que nous avions dégagées et pour lesquelles la matière accumulée à partir des exposés et des entretiens individuels nous semblait encore insuffisante : les notions de dramaturgie, de transition, de phrasé et de fin de la composition. Nous mènerons les discussions en juillet et septembre 2017.

Cette méthode qui s'est ajustée au fil de la recherche s'est révélée éminemment collective. Si nous nous étions réparti le travail d'extraction, de classement et d'analyse des données collectées, la collecte s'est faite ensemble et surtout, nous avons relu et discuté systématiquement les travaux de chacune, débattant de chaque décision de coupe et de montage, élaborant jusqu'à douze versions d'un même chapitre pour parvenir à un état de satisfaction général ! La rédaction des

introductions aux chapitres du Vocabulaire comme à l'ouvrage n'aura pas échappé à cette règle. Nous avons pris un grand plaisir à travailler ainsi, encouragées dans les moments de doute par les assistantes de recherche à La Manufacture, Flavia Papadaniel, Meriel Kenley, Piera Bellato et Prune Beuchat, dont la curiosité face à la matière que nous avons amassée nous renvoyait à l'enthousiasme que nous avions à nous approcher si près des pratiques de composition des dix chorégraphes. Nous espérons que ce livre que nous avons composé en retour permettra au lecteur d'en faire l'expérience.

Yvane Chapuis