

STRUCTURE

1 Entrée « Structure » in *Dictionnaire de français*, www.larousse.fr, consulté le 20 juin 2019.

2 Entrée « Structure » in *Trésor de la langue française en ligne*, op. cit., onglet « Synonymie ».

3 Lucien Scubla, « Structure » in *Dictionnaire des notions*, Encyclopédia Universalis, 2005, p. 1125.

On remarquera à la lecture des propos qui suivent que « structure » n'est pas un mot courant dans le vocabulaire des chorégraphes de notre étude. Quand on passe en effet en revue les exposés qu'ils ont faits au début de notre recherche en 2016 et les entretiens individuels que nous avons menés ensuite avec chacun, Daniel Linehan y recourt volontiers, sept d'entre eux l'utilisent mais toujours avec parcimonie, et Laurent Pichaud et Myriam Gourfink n'y recourent pas. Ce constat peut paraître surprenant au regard de la définition même du mot : « Manière dont les parties d'un tout sont arrangées entre elles¹ », avec comme premier synonyme : « composition² ». En revanche, au-delà de cette première observation, on s'aperçoit que les termes qui désignent les parties de ce tout, en l'occurrence une œuvre chorégraphique, sont quant à eux nombreux. Il est ainsi question dans leurs discours de « bloc », « chapitre », « couche », « fragment », « module », « partie », « phrase », « scène », « section », « séquence », « sketch », « unité » et « vignette ». Une richesse linguistique qui permet de penser que la notion de structure, entendue comme « ce qui détermine la forme d'un objet ou, du moins, ce que nous pouvons saisir de cette forme³ », est loin d'être étrangère à leur analyse ou même à leur pratique de la composition. Des précisions lexicales sont régulièrement apportées : Laurent Pichaud et Loïc Touzé indiquent que la séquence a partie liée avec l'action ; DD Dorvillier explique que son travail sur le fragment est une tentative de « réduire la chorégraphie à des cellules ou à des molécules » ; Nathalie Collantes spécifie que le module pour elle peut être « toute une partie », qu'il « est autonome, dure et permet de faire le tour d'une idée » et le préfère à section qui « a une forme de raideur ». On verra que dans l'usage qu'en fait Myriam Gourfink de façon plus systématique, le module est une combinaison d'action(s), direction et amplitude qui lui permet d'intervenir sur la micro-structure du mouvement.

Ce lexique, on le voit, renvoie à une culture tantôt cinématographique ou théâtrale (séquence, scène, sketch), livresque (chapitre, vignette), musicale ou littéraire (phrase) tantôt scientifique ou technique (fragment, section, bloc, module). Ces accointances avec différents champs se manifestent aussi sous d'autres formes, telles la citation ou la transposition, que le lecteur retrouvera dans les chapitres Citer, Transposer ou encore Musique.

Le choix et l'usage des mots que font les chorégraphes pour décrire la façon dont sont structurées leurs œuvres nous renseignent également sur leurs objectifs de composition. Ainsi :

– Le recours au fragment chez Thomas Hauert et DD Dorvillier témoigne d'une volonté de sortir de la narration et de se mettre en relation avec certaines données

Published in
Composer en
danse : un
vocabulaire des
opérations et des
pratiques / Yvane
Chapuis, Myriam
Gourfink, Julie
Perrin [éd.], 2020,
pp. 392-409, which
should be cited to
refer to this work.

de la science. Le premier fragmentant le mouvement et le son dans une tentative de représentation du fonctionnement complexe de notre cerveau (*Mono*, 2012). La seconde fragmentant l'image vidéo de ses œuvres passées dans le cadre d'un processus de recherche-crédation qui consiste à analyser de façon dynamique plus de dix années de sa propre danse (*A catalogue of steps*, 2012 ; *Extra shapes*, 2015, *Only One of Many*, 2017).

– Le recours à la séquence (dans sa référence au cinéma producteur d'images) chez Loïc Touzé et Laurent Pichaud fait signe de la volonté d'activer l'imaginaire du danseur comme du spectateur, véritable point d'appui de leurs procédures (voir le chapitre Adresser).

– La figure du bloc qu'emploie Rémy Héritier est liée au projet de faire des pièces exemptes du principe de transition, perçu comme normatif.

– Et la notion de couche à laquelle recourent Marco Berrettini et Myriam Gourfink correspond à une conception de la composition qui entend se défaire du principe de chronologie et procède par empilement au profit d'une attention portée à la synchronie des événements.

Si l'on considère les différentes parties telles que nommées par les chorégraphes pour décrire la façon dont leurs pièces se structurent, on voit se dessiner deux ensembles. Un premier où les parties sont envisagées comme « unité de temps », tel que le souligne Daniel Linehan, et renvoie le plus souvent à une appréhension linéaire de la structure. Ce qui importe alors et justifie l'emploi d'un terme plus qu'un autre est la durée (le chapitre étant plus long que la section, le sketch et la vignette plus courts que la scène, etc.). Ces unités de temps revêtent un caractère d'autonomie. Rémy Héritier déclare ainsi par exemple : « Je voulais que ces blocs, ces documents apparaissent avec la même tranquillité qu'apparaît un chevreuil, un lièvre ou je ne sais quoi. C'est juste ce moment. On en profite. On ne se fait pas d'histoires sur avant et après. Ça ne nous regarde pas. » Ou bien DD Dorvillier dira : « Souvent, je vois que chaque partie est une chose en soi et qu'elle contraste avec les autres. Les différentes parties pourraient presque être des pièces à part entière. » Autonomie plus ou moins grande donc, qui peut être marquée par leur interchangeabilité et le fait d'être dotées d'un titre, comme c'est souvent le cas chez Laurent Pichaud. Autonomie conduite jusqu'à l'indépendance, lorsqu'il détachera la séquence « Faire néant » de la pièce *feignant* (2002) pour la développer l'année d'après sous forme d'un solo.

L'autre ensemble concerne des parties plus hétérogènes ou complexes (fragment, module et couche mais aussi phrase) et renvoie à une approche de la structure qui porte son attention davantage sur la totalité que sur les parties elles-mêmes. On le voit apparaître :

– À travers la notion de « traversée » que convoquent Marco Berrettini et Nathalie Collantes. Le premier en décrivant les différentes « pistes » sur lesquelles se construit une pièce (thématique, narrative et conceptuelle pour *Sorry Do the Tour!*, 2001 ; référentielle, scénographique et sonore pour *No Paraderan*, 2004). La seconde en comparant non sans humour « la phrase ou le thème comme on l'envisage en musique » à « un os à ronger », rappelant du même coup que parmi les images de la structure figure aussi le squelette.

4 André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1926), Paris : Presses universitaires de France, 1983.

– Dans la façon dont Myriam Gourfink utilise le module dans son mode de composition assisté par ordinateur, qui lui permet d'envisager tous les possibles du mouvement des différentes parties du corps, intéressée non pas tant par les formes que produiront les danseuses à la lecture de ses partitions que par les opérations qu'elles effectueront.

– Et dans ce que DD Dorvillier explique du processus de fragmentation de ses propres pièces qu'elle engage dans son projet du *Catalogue of steps* déjà mentionné plus haut, qui lui permet non seulement de « se libérer d'une organisation en parties » mais aussi d'avoir une meilleure visibilité sur le développement de son propre travail, une idée plus claire du cheminement de son « œuvre ».

Mais que l'attention soit portée sur les parties ou sur le tout lorsque les chorégraphes décrivent les processus de fabrication de leurs œuvres ou quand ils les fabriquent, la structure est aussi une affaire de relations ou d'interactions entre ses éléments. DD Dorvillier ira jusqu'à comparer cette relation à « une histoire d'amour » s'agissant de pièces de 2007 et 2009 : « Car les parties sont autonomes mais ne veulent pas se quitter. Elles se désirent les unes les autres. » La chorégraphe retrouve là une des premières définitions de la notion de structure qui apparaît en 1926 dans le *Vocabulaire* de Lalande : « Une structure est un tout formé de phénomènes solitaires, tels que chacun dépend des autres et ne peut être ce qu'il est que dans et par sa relation avec eux⁴. » Laurent Pichaud la décrit en termes d'« attirance » et de « porosité » ; Loïc Touzé évoque la nécessité de créer de l'espace entre les séquences de *Love* (2003) pour que chacune puisse s'épanouir. Daniel Linehan mentionne qu'il peut travailler sur des rapports de contrastes, et procéder alors par « blocs », ou au contraire de fluidité. Précisant que « cette organisation est déterminée par le concept de la pièce », il fait observer que « toutes les pièces ont des sections et des articulations » et qu'il s'agit simplement de « choisir de mettre en lumière le séquençage, ou au contraire de lisser la composition [...] ». L'affirmation est sans doute vraie si l'on considère la structure d'un point de vue linéaire et qu'elle est constituée de morceaux assemblés. Elle l'est moins quand la composition s'effectue par couches, la fluidité n'étant alors pas tant le résultat d'un lissage que précisément une conséquence structurelle, la superposition se substituant à la notion d'articulation. C'est ce que décrivent Marco Berrettini, Myriam Gourfink et Nathalie Collantes. Dans tous les cas s'ouvre ici, depuis la notion de structure, une question majeure de la composition : comment les parties sont-elles arrangées entre elles ? Question à laquelle le lecteur trouvera plus spécifiquement des éléments de réponse au chapitre Assembler, où l'on voit par exemple que le module est associé à la combinaison et la phrase à la variation, ainsi qu'un complément d'information dans la discussion sur la transition.

Avec la notion de structure s'ouvre aussi celle de dramaturgie. Thomas Hauert les associe sans détour : « J'avais la volonté de prendre une structure chaotique comme point de départ, et de chercher une forme de traduction dans la composition et la construction de la dramaturgie. » Pour Rémy Héritier, Laurent Pichaud et Marco Berrettini, c'est à travers les relations ou interactions entre les parties qu'elle fait surface. Le premier déclare, s'agissant de la pièce *Chevreuil* (2007) : « Quant à la durée des blocs, on peut employer le mot séquence si l'on préfère, j'ai l'impression d'aller jusqu'à épuisement du matériau et de ne pas vraiment travailler une dramaturgie qui ferait qu'il y a ceci de court, cela de long, puis cela de court, etc. »

Le second relève, concernant *No Paraderan* : « Il y a plusieurs couches, une dramaturgie qui traverse toute la pièce, comme le mouvement du décor sur deux heures, la bande-son, les univers dans lesquels on est allé piocher : Cassavetes ou Chabrol... » Et le troisième, au sujet de *feignant*, précise que « c'est une pièce pour laquelle [il] ne peu[t] pas écrire de dramaturgie. Ce sont des séquences, des blocs. On les a mis dans un ordre plus ou moins aléatoire. On a des protocoles, mais [il] ne peu[t] pas en faire un récit. » Et il ajoute : « Le seul effet dramaturgique, c'est la répétition d'une séquence à deux moments différents de la pièce [...] ». »

On comprend dès lors que c'est en jouant sur la durée des parties mais aussi sur leur agencement que se dessine la dramaturgie. Agencement qui s'effectue sur la ligne de temps, et est alors en prise avec des questions de rythme, mais qui peut aussi s'effectuer dans l'espace. C'est ce qu'explique Thomas Hauert au sujet de la structure chaotique qu'il tente de formaliser avec *Mono* : les danseurs « entrent et sortent, utilisent tout le plateau jusqu'au bord et derrière, et ne se limitent pas au jeu sur scène ». Ou encore Marco Berrettini précisant que les différentes couches de la composition d'une pièce telle que *Sorry Do the Tour!* apparaissent à travers des temporalités différentes qui se manifestent en différents endroits de la scène : « Ainsi, ce dialogue de deux minutes, je vais le faire répéter *ad libitum* pendant une heure sur une partie du plateau pendant que les autres interprètes font autre chose sur une autre partie. » C'est ce que décrit Laurent Pichaud au sujet des séquences de son travail *in situ* intitulé *mon nom* (2010), qui se déroulent tantôt dans un rapport de très grande proximité avec les spectateurs tantôt dans un fort éloignement. Dramaturgie, rythme et espace, trois autres notions que convoque aussi celle de structure, auxquelles nous avons consacré trois chapitres distincts du vocabulaire de la composition et auxquels le lecteur pourra se référer.

Yvane Chapuis

Thomas Hauert

transposer

Avec *Mono* (2013), j'avais envie de créer une structure qui ressemble à l'expérience intérieure de soi, qui est une espèce de nuage de différentes choses qui se mélangent tout le temps. Par exemple, à cet instant, je suis en train de vous parler et en même temps de réfléchir à ce que je vais vous dire. Cette superposition ne correspond pas à la manière dont on communique, ou dont on présente les choses, plutôt linéairement, telle une narration. On expérimente constamment une structuration super complexe. J'avais ainsi la volonté de prendre une structure chaotique comme point de départ, et de chercher une forme de traduction dans la composition et la construction de la dramaturgie.

J'avais demandé à un compositeur colombien, Freddy Vallejos, que j'ai rencontré à l'Ircam, de créer une espèce de jeu radiophonique, une pièce radio qui ne soit pas linéaire. Sa musique est faite de structures non linéaires. Dans la bande-son on reconnaît certains sons, qui sont concrets.

JYM *Pourrais-tu préciser cette volonté de transposer l'expérience intérieure ? Comment as-tu construit ce que tu cherchais ?*

Il s'agit plutôt d'une sensation. Nous avions bricolé un vêtement à l'intérieur duquel on mettait différents objets, comme des corps qui grattent... Il s'agissait de prêter attention aux sensations que les vêtements procuraient sur la peau, et de composer avec. Je demandais aux danseurs de composer comme si toutes ces sensations étaient des sons, de créer une musique avec ces sensations. On a pratiqué cela longtemps, mais au final dans le spectacle nous ne portons plus les vêtements. C'est une pratique qui vient stimuler les qualités et les coordinations de mouvements.

Une autre séquence est très fragmentée. Les fragments sont très courts, deux secondes. On a le sentiment d'un chaos de matériaux, imprévisible. Certains coïncident avec la musique, d'autres pas. Le son est assez percussif à ce moment-là. On entre et on sort, on utilise tout le plateau jusqu'au bord et derrière, on ne se limite pas au jeu sur scène.

DD Dorvillier

JYM *(...) Au cours de ton exposé, tu as régulièrement évoqué une organisation en parties, voire en sous-parties de tes pièces. À partir de quel moment les parties apparaissent-elles, ou deviennent-elles claires pour toi dans le processus de composition ?*

Depuis le début, depuis 1990, j'ai toujours fait des choses qui étaient comme des vignettes, comme si on feuilletait différentes pages d'un livre. En 2004, mon travail racontait trop une histoire, presque comme un cabaret. Et je n'ai pas réussi à me débarrasser de ces vignettes. J'ai assumé cette structuration et ai réduit le nombre de parties. Au lieu d'avoir vingt scènes, je n'en avais plus que trois par exemple dans une pièce telle que *Notthing Is Important*.

JYM *Les parties apparaissent-elles avant de commencer le travail avec les interprètes, ou bien se dessinent-elles dans le travail avec eux ?*

Avant. Au tout début du processus, la pièce ne s'appelait pas *Notthing Is Important* et je désirais faire un film, qui est devenu la deuxième partie. Dans le film, il y a un Père Noël, un bûcheron. C'est vraiment une histoire, et je ne voulais pas la mettre

en scène, mais en faire du cinéma, un espace intérieur, un rêve. Tout le travail formel des neuf corps dans la pièce a commencé avec le rêve de ce film. C'était donc avant de travailler physiquement avec les danseurs.

J'aimerais beaucoup faire une partie qui dure deux heures et qui ne soit qu'une seule pièce. Souvent, je vois que chaque partie est une chose en soi et qu'elle contraste avec les autres. Les différentes parties pourraient presque être des pièces à part entière. Quand je regarde mon travail, je ne le vois pas seulement comme une succession de pièces. On peut le suivre selon une autre perspective. Toutes les pièces sont très différentes les unes des autres. Même si je les détestais, même si je ne pouvais plus les voir après les avoir faites, je vois à présent que quelque chose se développe et se forme. Je vois ça comme une œuvre – pas un chef-d'œuvre, mais une œuvre –, un effort artistique, un *a priori* artistique.

Mais pour en revenir à votre question, je sais que cette organisation existe en partie et parfois elle me bloque. Je voudrais que ce ne soit pas aussi fragmenté. Avec le projet du *Catalogue* que j'ai commencé en 2012, je prends cette situation à revers. Je fragmente volontairement mon travail, je travaille à partir de fragments de vidéos de mes anciennes pièces, je fragmente les fragments¹. J'essaie de réduire la chorégraphie à des cellules ou à des molécules pour, en fait, me libérer de cette notion de partie et d'une structuration en plusieurs parties. Je suis souvent en relation avec cette question : qu'est-ce qu'une partie, un bloc, un fragment, un module ? Il y a pourtant une résistance, une antipathie entre moi et l'idée de « partie ».

Dans *Notthing Is Important* et *CPAU [Choreography, a Prologue for the Apocalypse of Understanding, Get Ready!]* (2009), ces trois parties très différentes formaient une histoire d'amour. Aujourd'hui, je me pose davantage de questions formelles et artistiques, mais pas éthiques. Les trois parties étaient davantage politiques. Elles contenaient une espèce d'idéologie. À présent, j'aimerais regarder à travers les parties, et non entre les parties. Vous comprenez ce que je veux dire ? J'aimerais que la pièce soit davantage comme un filet et moins comme un mur qu'un espace sépare d'un autre mur.

YC *Peux-tu préciser cette correspondance entre les trois parties différentes et l'histoire d'amour ? Ainsi que la dimension politique des trois parties ?*

Ce sont un peu des bêtises... Une histoire d'amour, car mon travail était utopique, au sens où chaque partie est autonome mais existe du fait des autres. L'esthétique de chaque partie reste très claire et distincte, et le contenu l'est aussi. La chronologie des parties structure la manière de lire la totalité de la pièce. Une histoire d'amour, car les parties sont autonomes mais ne veulent pas se quitter. Elles se désirent les unes les autres, mais elles sont créées de manière individuelle. Elles sont différentes. Une histoire d'amour aussi car à cette époque l'enchaînement et le contenu des parties étaient parfaits, selon moi. Il ne manquait rien. J'étais très affirmatif et convaincu. Il fallait l'être pour proposer trente minutes de neuf personnes faisant uniquement de longues pauses, lentissimes, sur une toute petite scène blanche, dans un silence assez lourd ! Et il fallait être convaincu en proposant dans la pièce suivante quasiment l'inverse, avec quatre danseuses vibrant sur une vaste scène

¹ Voir la description de ce projet au chapitre Citer.

blanche, sur une musique complètement folle pendant trente minutes sans interruption. C'est peut-être ce à quoi je me réfère quand je parle de politique, le fait d'avoir une position forte vis-à-vis du mouvement dans une pièce et de proposer quasiment l'opposé dans la suivante, avec la même conviction.

Rémy Héritier

assembler
transition

Depuis que j'ai commencé à travailler, je veux faire des pièces sans transition. Je veux l'éviter à tout prix. Jusqu'à présent, je privilégiais une écriture faite de blocs. Des blocs venaient les uns à la suite des autres : bloc 1, bloc 2 et ainsi de suite. Pour passer de l'un à l'autre, il s'agissait de tendre vers un moment de ressemblance qui entraînait leur confusion. Quelques minutes plus tard, on réalisait que l'on était passé à autre chose. Même si ces blocs étaient pensés de manières différentes, forcément, en les regardant avec plus d'attention, on s'aperçoit que l'un contient des éléments de l'autre.

Jusqu'à *Chevreuil* (2009), toutes mes pièces portaient de plusieurs lignes de travail qui fonctionnaient en parallèle, de manière isolée. Certaines étaient éliminées en cours de route. Cela fabriquait des blocs gravitant autour d'une question plus générale. Le montage était assez cinématographique, recourant notamment au *fade-in* et *fade-out* [fondu au noir – lumière]. Comment passer d'ici à là ?

Avec *Chevreuil*, j'ai voulu enlever ce type de transition. Je me suis dit qu'au fond, ce moment de *fade-out-fade-in* correspond pour le spectateur à un moment qui lui permet d'oublier ce qui vient de se passer et de s'immerger dans la chose suivante ; et que ce moment au fond pouvait très bien se faire mentalement, sans recourir à cette articulation de technique spectaculaire. Ce passage noir-lumière est très culturel, il est là « pour que les choses se passent bien, en douceur ». Il y a une dimension culturelle de la transition. Quand je fabriquais des blocs de danse, je mettais toute mon attention pour le cœur de ces blocs de danse. Ce qui permet de passer de l'un à l'autre me paraît souvent préfabriqué. C'est en ce sens que je parle de dimension culturelle. Cela manque d'écriture précisément à l'endroit où il est question d'écriture. *Chevreuil* correspond très clairement à la suppression de ces articulations.

JP Sans transition ne veut pas dire un continuum mais des coupes.

YC La composition est faite de blocs posés les uns à côté des autres, sur la ligne du temps mais aussi dans l'espace. L'ensemble est fragmenté.

LP Comme dirait Martine Pisani, on passe du coq-à-l'âne².

Du coq-à-l'âne, voilà. La coupure s'effectue de manière brutale. Il y a la fin d'une chose, l'évacuation du plateau éventuellement, mais pas de noir. Il y a un noir au début, c'est tout.

² Le principe du coq-à-l'âne, passer d'une chose à l'autre sans logique apparente, est un principe moteur dans son travail chorégraphique : passer d'une émotion, d'une séquence, d'un mouvement à un autre sans logique apparente ou visible. Pour Laurent Pichaud, cet outil de composition et d'interprétation a été, au début de leur collaboration dès 1999, une donnée technique à travailler à même le corps, sa formation insistant avant tout sur la fluidité et la continuité des gestes et des idées.

JP Dans les années 1980, il y aurait eu un noir.

Oui. Le noir comme outil de montage vient de l'influence du cinéma.

JP Et cela permet éventuellement de changer les décors.

Dans *Chevreuil*, les changements se font à vue, et les manipulations sont nombreuses, notamment celles des enceintes. Elles changent d'espace en permanence. Cela permet de signaler le fait que le volume dans lequel on se trouve est plus grand que ce que l'on voit. Il y a ainsi un moment de la pièce qui contient un document musical exclusivement. Il commence à être diffusé hors de la scène, derrière le gradin, loin. Ensuite, Éric Yvelin va chercher l'enceinte, traverse le plateau, la met au centre, ramène une autre enceinte, puis sort les enceintes. Il déplace celles qui diffusent de la musique et laisse celles qui diffusent du texte, elles apparaissent comme son instrument.

La coupure s'effectue donc de manière brutale. C'est une manière d'affirmer aussi que la transition est un souci de rupture et non de fluidité. Le risque de la transition est de passer d'une chose à l'autre sans s'en rendre compte. Il faut bien se débrouiller pour faire la jonction : je préfère qu'il n'y ait pas de transition afin que la jonction soit réalisée seulement par l'oubli. Je passe du cœur d'une chose au cœur d'une autre. [...] Je voulais que la pièce soit composée d'éléments très disparates les uns avec les autres. Le choix du titre est lié à l'idée de l'apparition : un chevreuil apparaît sur la route, on ne sait pas d'où il vient, on ne sait pas où il va. Il apparaît dans les phares. Je voulais que ces blocs, ces documents apparaissent avec la même tranquillité qu'apparaît un chevreuil, un lièvre ou je ne sais quoi. C'est juste ce moment. On en profite. On ne se fait pas d'histoires sur avant et après. Ça ne nous regarde pas.

[...] Quant à la durée des blocs, on peut employer le mot séquence si l'on préfère, j'ai l'impression d'aller jusqu'à épuisement du matériau et de ne pas vraiment travailler une dramaturgie qui ferait qu'il y a ceci de court, cela de long, puis cela de court, etc. Je n'engage jamais le travail de cette manière, à l'exception d'une tentative dans ce sens avec ma première pièce [*Arnold versus Pablo* (2005)]. Je ne me suis jamais posé la question du rythme en fait, ni dans la danse ni dans la chorégraphie.

JP Si tu ne l'anticipes pas, constates-tu a posteriori que des durées sont semblables à l'intérieur d'une pièce ou d'une pièce à l'autre, ou pas du tout ?

Dans *Chevreuil*, j'ai l'impression que les durées sont identiques. Dans *Atteindre la fin du western* (2007), qui est une pièce que je construis davantage à partir du matériau des autres [de l'équipe], il y a peut-être des variations et des reprises aussi. Celle d'un motif.

Daniel Linehan

Dans *Montage for Three* (2009) nous avons travaillé à partir de photographies, donc des fragments de temps, cadrés et discontinus. J'ai en conséquence décidé de séquencer la pièce en différents chapitres qui seraient également des unités de temps discrètes : Jeunesse, Mémoire et Oubli, Nécrologies (des photos de gens décédés). Prendre une photo c'est d'abord une opération de cadrage : on isole une chose ou une personne. Dans la structure de la pièce j'ai aussi décidé de distinguer les différentes fonctions de la photographie. Elle peut être un outil pour se souvenir de sa jeunesse, ou de ceux qui sont morts, ou bien être une manière de documenter le monde. Les

différentes fonctions de la photographie sont devenues les chapitres de la pièce. D'une certaine manière, le « sens » de l'opération photographique a eu un impact sur la structure de la pièce.

JYM *Quand décides-tu de faire une pièce par bloc ou au contraire une pièce à la dramaturgie fluide ? Qu'est-ce qui guide ce choix ?*

Je crois que cela dépend de la nature des matériaux. Parfois ils jouent vraiment en contraste les uns par rapport aux autres, alors je les mets en bloc côte à côte, et parfois les transitions vont être plus fluides. Cela dépend aussi du concept de la pièce dans son ensemble. Pour *Zombie Aporia* (2011), *Montage for Three* et *The Karaoke Dialogues* (2014), j'ai vraiment pensé en chapitres. *Zombie Aporia* est composée de huit chansons, *Montage for Three* a trois chapitres et *The Karaoke Dialogues* est faite d'une succession de dialogues.

JYM *La structure était donc là avant de commencer à travailler avec les danseurs.*

En quelque sorte. Pour *Zombie Aporia* oui. Je savais que je voulais un ensemble de pièces courtes. Je voulais faire une pièce qui soit comme un concert de rock ou un recueil de poèmes. Pour *Montage for Three*, il y avait déjà en amont l'idée de travailler à partir d'un matériau discontinu, les photographies, et de ses différentes fonctions, donc la pièce s'est séquencée de cette manière. Dans *dbdabb* (2015) ou *Gaze is a Gap is a Ghost* (2012), les concepts initiaux n'impliquaient pas nécessairement une structure « bloc par bloc ». C'est vraiment le concept de la pièce qui en détermine l'organisation. Cela se décide assez tôt dans le processus, je crois. Évidemment, toutes les pièces ont des sections et des articulations, mais à un moment, je peux choisir de mettre en lumière le séquençage, ou au contraire de lisser la composition de manière à créer plus de fluidité.

Loïc Touzé

dramaturgie

Pour *Morceau* (2000), je propose que l'on vienne dans cette zone d'impact populaire, devant, de face, et que l'on fasse une seule chose. Cette chose peut être ce que l'on veut. Ce peut être faire une danse, animer un objet, raconter une histoire, chanter une chanson... Mais c'est une unité, avec la valeur d'une unité. Elle dure cinq minutes.

assembler

On travaille à quatre. Pendant qu'une personne fait quelque chose, deux regardent et une autre est sortie, elle ne sait pas ce que l'autre personne fait. La personne qui est sortie a un réveil. Au bout de cinq minutes, elle rentre et une personne quitte la scène et sort de la salle. On va tourner de cette façon. On met en place un système qui va être pour moi le début de la compréhension de ce qu'est le montage, c'est-à-dire un système d'apparition d'objets qui sont une unité (un plan-séquence). Il y a aussi la performativité de chacun des interprètes.

[...]

tâche & dramaturgie

Love, c'est un corps de ballet à ma manière. Les danseurs arrivent et font tous la même chose ensemble. Ce corps-là, dans sa multiplicité d'intelligences, produit des actions très simples qui permettent qu'il y ait à voir davantage d'images que celles qui sont constituées. Ils arrivent et ils meurent puis sortent. Ensuite, ils se battent puis sortent. Ensuite, ils se mettent à quatre pattes, ils font des animaux, puis sortent. Ensuite, ils font des duels, puis sortent. Chaque action est générique. On comprend parfaitement l'action.

La mécanique, c'est un code extrêmement précis qui est en même temps un programme embarqué et aléatoire. Ce programme, c'est treize séquences qui vont être à chaque fois amenées sur le plateau puis enlevées du plateau. Il ne s'agit pas seulement de produire une action, mais aussi d'enlever l'action du plateau. C'est très important. Cela permet une nouvelle action. Il s'agit de prendre en charge l'effondrement de l'image dans les corps comme dans l'espace.

Laurent Pichaud

feignant (2002) est la pièce la plus matricielle de mon parcours. « Feignant », du verbe « feindre », faire semblant ; et « feignant », être flemmard. C'est une chorégraphie d'actes manqués ou d'intentions. Je veux essayer de faire une chorégraphie où ce que l'on voit, c'est seulement ce qui nous échappe. Je dois inventer de nombreuses contraintes pour que ce que l'on fait ne soit que ce qui nous échappe : les mouvements réflexes, ne pas aboutir aux gestes, etc.

Il y a une séquence qu'on appelle « Le centre de la gloire ». On a travaillé les yeux fermés dans le studio dans toutes les directions. On ouvre les yeux au moment où on ne peut plus avancer parce qu'on ne sait pas où on est et qu'on a trop peur des murs. Et, en général, on est au centre de l'espace. Quand on joue le jeu, c'est incroyable comme on invente la nécessité de protection.

Une autre séquence s'intitule « Faire semblant de danser ». Uniquement de l'intention. Ne jamais aboutir. Une autre « Entrer en sortant » dans l'espace.

Une des questions de composition pour cette pièce était « À quoi bon finir un geste quand le spectateur l'a déjà imaginé ? »

La séquence « Faire néant » consiste à ne rien faire sans jamais rester immobile. C'est un jeu de contraintes énormes. Il n'y a pas plus contraignant. La danse devient à ce moment-là un état de présence. Il n'est plus question de la création d'un geste, doté d'une symbolique ou de je ne sais quoi. L'intention du geste suffit. J'écrirais beaucoup avec ça. C'est ce qui me permet encore aujourd'hui de faire des projets avec des non-danseurs. En travaillant sur l'intention, ils ne sont pas perturbés par le geste, la qualité, la technique, etc. Ils sont au travail autrement.

Ce genre de séquence me permet aussi de travailler sur l'effet compositionnel, sur cette relation entre ce que l'on voit et ce que l'on comprend de ce que l'on voit quand on est spectateur. J'essaie de réduire au maximum l'écart entre le visible et le lisible. On quitte la symbolique du geste. Comme il s'agit d'« actes manqués », stimulés par la contrainte, on nivelle le visible et le lisible. C'est une pièce pour laquelle je ne peux pas écrire de dramaturgie. Ce sont des séquences, des blocs. On les a mis dans un ordre plus ou moins aléatoire. On a des protocoles, mais je ne peux pas en faire un récit. Je ne peux pas écrire avec ceux-ci.

JYM *Comment le choix de l'ordre des blocs se fait-il ?*

Il y a une forme d'aléatoire. Je ne sais plus si la succession des blocs s'est posée par tirage au sort. Ce qui est certain, c'est qu'aucune séquence n'attirait l'une plus que l'autre. C'est la raison pour laquelle je dis que je ne pouvais pas écrire. Il s'agit d'une série de mises en expérience. Chaque séquence est une contrainte à agir, elle n'a pas de porosité avec celle qui la précède ou celle qui lui succède. Les séquences pouvaient être assemblées dans n'importe quel ordre. On les a fixées par commodité mémorielle.

Le seul effet dramaturgique, c'est la répétition d'une séquence à deux moments différents de la pièce, la seule séquence de groupe, où la distribution est au complet, qui s'intitule « La société de consommation ».

Le nombre de personnes à l'intérieur de chaque bloc avait en revanche été défini. Telle séquence se fait à deux, telle autre se fait à trois, etc. Ce qui est aléatoire, c'est qui fait quoi. Par exemple, la première séquence comprend trois danseurs, A, B, C. On sera sept dans une séquence, A, B, C, D, E, F, G. Je ferai en sorte que chacun fasse à peu près autant de choses que les autres dans la pièce. Je vais nous répartir par lettres, et on tire au sort la distribution. Ce soir Laurent c'est le A, etc. On est tous capables de tout faire. Chaque séquence ne dit rien d'autre qu'un état de travail, on n'a le temps pour rien d'autre, c'est du présent pur, il faut être en turbine. Deleuze dit « l'inconscient c'est pas un théâtre, c'est une usine³ ». Avant d'entrer en scène on tire sa lettre, et en fonction, on a nos différents schémas partitionnels. Mais à l'usage, quelque chose fera qu'il vaut mieux que Rémy [Héritier] par exemple soit le C, Laurent le A, etc.

[...] dramaturgie

Je travaille beaucoup par séquences, et leur ordre varie selon le site. *mon nom* (2010) n'a malheureusement été activé que deux fois, à Uzès et à Pont-de-Claix, à côté de Grenoble. Les deux sites sont différents, le monument aux morts est situé très différemment dans les deux villes. À Uzès il s'est agi de partir du monument aux morts, de s'en éloigner petit à petit et d'y revenir. Charger, être chargé [de ce que contient le monument d'un point de vue symbolique et imaginaire], continuer de charger même à distance et y revenir en étant différents. À Pont-de-Claix, on part d'un autre endroit et l'on charge l'imaginaire avant d'arriver au monument aux morts. Puis on en part et on y revient encore. Ces divers choix sont guidés par la dramaturgie spatiale des lieux, qui nous demande un certain type d'accompagnement, ou un plaisir tout simplement. C'est vraiment une dramaturgie d'accueillir les spectateurs à tel endroit, un peu mystérieux comme à Pont-de-Claix, puis de les conduire avec une suite d'activités dans les rues et déboucher sur le monument aux morts, qui fait écho aux premières séquences que nous avons effectuées en amont du parcours. La dramaturgie sera différente si l'accueil se fait dans un environnement urbain et sonore comme à Uzès, sur la place des boulistes au pied du monument. C'est parce qu'on va s'en éloigner que son imaginaire pourra décanter. C'est tout le plaisir de la composition au sens dramaturgique du terme. Il faut avoir beaucoup de matériaux pour pouvoir jouer de cette manière-là.

in situ
matériau

[...] D'un lieu à l'autre, certaines séquences peuvent ne pas trouver leur place, ce n'est pas grave. L'adaptation va consister à construire des sous-séquences spécifiques. [...] À Uzès, on quitte l'esplanade, il y a un banc qui devient le support d'une séquence; un peu plus loin un mur sur lequel un danseur se place comme une figure libertaire; un peu plus loin il y a une grille, on peut jouer la prison; plus loin il y a des voitures c'est dangereux, quelqu'un a activé une séquence au milieu, perturbante, on a peur pour lui; puis on arrive en bas dans le stade de foot du collège, où aura lieu la séquence « Jouer à la guerre », une séquence écrite qui a besoin d'être vue de loin, etc.

³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1: L'Anti-Œdipe*, Paris: Minuit, 1972, p. 31.

assembler

Nathalie Collantes

J'utilise souvent le mot « module » pour poser les choix, les axes d'un travail. Un module peut être toute une partie, un déplacement, trois solos plus un film, un duo... C'est par exemple: « Quatre danseuses font une marche de face, en se tenant par l'épaule sur une ligne parfaite. » Un module est autonome, il dure et permet de faire le tour d'une idée.

Je n'utilise pas le mot « section », il y a une forme de raideur dans « section » qui ne me correspond pas. C'est coupé des deux côtés...

Le mot « phrase » est quant à lui tombé en disgrâce. Il renvoie à des recettes d'écriture où il suffirait de mettre bout à bout une série de gestes pour les agencer dans tous les sens et obtenir une « jolie chorégraphie ».

La phrase est une unité que l'on peut développer. Dans *Mode d'emploi* (2010), je mets en jeu une phrase qui est juste une traversée. Cette phrase est un thème comme on l'envisage en musique. Je demande aux quatre interprètes du projet de modifier le « chant » de cette traversée. Anita [Praz] en fait une curieuse marche d'oiseau en poussant quelques cris, tandis que Julie [Salgues] la suit en la copiant. La phrase, dans ce projet, est une sorte d'os à ronger dont on perçoit peu la forme originelle.

JP La pièce redémarrait sans cesse avec des variations, qu'elles soient sonores ou rythmiques. Démarrer, ne faire que des débuts, est une constante chez moi. Cela vient de mon désir de faire ce que je ne connais pas. Cela veut dire recommencer au début : on évite d'enfiler les perles, on recommence. Dans quel état est-on alors ? Et que peut-on faire ?

choisir

Myriam Gourfink

Pour *Bestiole* (2012), j'écris la partition des danseuses sur le plateau en temps réel. Je dispose de différents ensembles de différentes listes de mouvements de différentes parties du corps. Je travaille avec de nombreux modules écrits en fonction de séries. Chaque module est un des éléments de tous les possibles d'une série. Par exemple, pour l'ensemble des mouvements concernant le tronc, on a :

A1-a correspondant à la série de tous les possibles des indications de mouvements des parties semi-mobiles (sternum, sacrum) induisant des mouvements de tronc.

A1-b est la série de toutes les indications de mouvements possibles de rotation du tronc (bassin, thorax et tête) avec ajout d'un mouvement de translation pour le thorax (pour donner de l'élasticité à la taille).

A1-c correspond aux combinaisons de la série A1-a et A1-b qui entraînent une démarche bancale (ce que j'appelle une démarche de bestiole).

A2-a est la série de tous les possibles des indications de mouvement des parties semi-mobiles (sternum, sacrum) induisant des mouvements du tronc combinés (toutes les combinaisons possibles) avec des flexions ou enroulements de hanches.

A2-b correspond à toutes les combinaisons possibles des modules simples (une indication) de A1b avec flexion et enroulement de hanches.

A2-c ce sont toutes les combinaisons possibles des modules complexes (plus d'une indication) de A1-b avec flexion et enroulement de hanches.

Puis, pour l'ensemble des mouvements de membres, j'ai 11 séries contenant 6 à 10 modules... J'ai l'ensemble des mouvements de tête, l'ensemble des mouvements respiratoires, etc.

Donc ma hiérarchisation catégorielle c'est 1/ ensembles... contenant... 2/ séries... contenant... 3/ modules... contenant... 4/ indications ouvertes.

Quand je dis tous les possibles, je rajoute « c'est ouvert ». Ce qui est ouvert, c'est l'amplitude du mouvement, l'amplitude de la flexion, la rotation de l'enroulement ; ainsi que la direction et le niveau des petits mouvements articulaires des poignets, épaules, coudes, genoux, chevilles, orteils, doigts, etc.

Mais c'est aussi ce qu'effectue le reste du corps pour permettre de suivre l'indication. Sachant que selon l'endroit où la danseuse se trouve dans l'aire de jeu, ce qu'effectue le reste du corps peut changer du tout au tout. Si elle est en train de descendre ou de monter sur un praticable ou si elle est simplement debout sur le sol, ou si elle rencontre une autre danseuse, le reste du corps s'organise de façon très différente pour effectuer la même indication.

Parfois, l'indication propose à la danseuse de choisir (pour les membres par exemple) le côté qui va effectuer l'indication. Pour les membres il y a parfois quatre indications dans un module. Ces quatre indications peuvent proposer à la danseuse de choisir un côté de départ pour la première indication ouverte, puis, pour toutes les autres indications, la partition avec un jeu de couleur et de renversement de signes propose à la danseuse de déduire, à partir de sa première action, le côté qui va effectuer les indications suivantes ; ou au contraire la partition lui propose à chaque indication ouverte du module de choisir un côté.

Chaque module est une des combinaisons possibles des indications ouvertes d'une série, chaque module propose une à quatre indications ouvertes, lors de la première effectuation la danseuse en propose une version (sa réponse est 1 action effective s'il y a 1 indication, 4 actions effectives s'il y a 4 indications). Lors de la répétition du module, soit elle refait la même chose (la ou les mêmes action[s] à partir de la ou des indication[s] ouverte[s]), soit elle propose une nouvelle version à partir de la ou des indication(s) ouverte(s), elle peut donc moduler ses réponses aux indications (ses actions).

Pour ma part, sur le plateau, je peux choisir mes modules à l'intérieur des séries comme la série A2-c ou j'ai préparé un certain nombre de modules assez complexes (avec 3 à 4 indications ouvertes). Ou bien, et c'est plus intéressant dans ce cadre où l'enjeu est l'écriture en temps réel, je peux par exemple me servir de modules avec une seule indication ouverte (modules simples appartenant à des séries différentes) pour, sur le moment, composer en temps réel des modules de 3 indications ouvertes, c'est-à-dire que 3 modules simples forment 1 module complexe.

En temps réel, 3 maximum, au-delà mon cerveau éclate, et ce n'est vraiment pas du tout l'enjeu ! En écrivant, je veux rester dans un état poreux, un état de méditation, de non-contrôle de l'intellect. L'intellect et les sens subtils sont vivants, spontanés, précis, réfléchis, calmes, et c'est aussi pour cette raison que parfois l'utilisation des modules complexes préparés à l'avance facilite la composition. Ils sont comme des béquilles nécessaires, actuellement, à l'état d'esprit dans lequel je souhaite être, en composant sur le plateau.

Il y a aussi une règle de lecture de ces modules qui fait que l'on est dans un cycle. Des informations se rajoutent en permanence au cycle. Plus ça va, plus le cycle devient

collectif long, produisant en quelque sorte un trop-plein physique. Au départ, je voulais que la pièce dure une heure ou une heure dix. Pour les danseuses, c'était impossible. On a vu en répétition qu'elles pouvaient tenir jusqu'à 45 minutes. Après 45 minutes, elles se trompaient trop dans le cycle et celui-ci devenait incohérent. Nous avons donc arrêté la pièce à 45 minutes. Cette durée a vraiment été donnée par les danseuses.

[...] Je n'écris pas de façon linéaire comme Laban. Une action ne découle pas forcément de l'action précédente. Par exemple, pour la pièce *Marine* (2001), j'écris par couches⁴, c'est-à-dire que je ne vais pas forcément écrire de façon linéaire toutes les directions de la pièce. Ainsi, à un moment, je peux proposer aux danseuses de travailler avec la notion de direction, tout en ignorant où elles en seront de leur rapport à la direction dans le moment précédent. Je ne vais pas dire : « Je sais que tu es là, tu vas là. Et puis, après, je sais que tu es là, tu vas là... » Ce serait suivre Laban pas à pas. Je n'impose pas une vision extrême de ce que j'aurais envie de voir. Je vais seulement indiquer si je veux des grands ou des petits mouvements, si je veux un déplacement du bras vers la gauche. C'est à elles d'évaluer où elles en seront avec leur bras et je leur donne un ordre d'idée de déplacement, de passage, une action. Cela peut être de 1, 3 ou 5 angles de déplacement du bras vers la gauche ou vers la droite (pour *Marine* la sphère autour de chaque articulation est divisée en 7). Je peux aussi uniquement indiquer l'amplitude. Que ce soit à droite ou à gauche ne m'intéresse alors pas. Ce qui m'intéresse, c'est l'amplitude du mouvement et non pas sa forme. Mon action de composition est plutôt dans le fait d'opérer, d'agir.

Marco Berrettini

Après *No Paraderan*⁵ (2004), j'étais fatigué de la danse-théâtre. La pièce reste faite de scènes de mouvement intercalées avec des scènes un peu plus théâtrales. Il y a encore quelques dialogues. Il y a plusieurs couches, une dramaturgie qui traverse toute la pièce, comme le mouvement du décor sur deux heures, la bande-son, les univers dans lesquels on est allé piocher : Cassavetes ou Chabrol... Mais je n'imaginai pas aller plus loin. Et c'est arrivé en même temps qu'un *burn out*, au niveau professionnel et au niveau privé. C'est sans doute ce qui explique aussi le fait que j'ai moins recouru à l'humour. Je ne me suis pas dit : « Marco, il faut que tu fasses moins d'humour. » Je me suis juste retrouvé à me dire : « Est-ce que je fais encore ou pas... ? »

[...] Depuis, je suis sur un nouveau style chorégraphique. Je commence à comprendre que, pendant des années, je me suis refusé à essayer des choses que je savais moins faire. En Allemagne, on était très proches des Américains. J'ai passé quelques mois à Francfort. Je connaissais très bien les œuvres de [John] Neumeier⁶, de John Cranko⁷ à Stuttgart. Je connaissais vraiment tous les Américains qui étaient en

⁴ Voir une description de la notion de composition par couches, au sujet de la pièce *Contraindre* (2004), dans les chapitres *Contrainte* et *Indétermination*.

⁵ Voir une description de la pièce dans les chapitres *Dramaturgie* et *Citer*.

⁶ John Neumeier, né en 1939 dans le Wisconsin, est un danseur, chorégraphe américain, directeur du Ballet de Hambourg depuis 1973. Il puise ses sujets dans la littérature et la musique, renouvelant le répertoire classique.

⁷ John Cranko (1927, Rustenberg – 1973, Dublin) était un danseur, chorégraphe sud-africain. Il a été le directeur artistique du Ballet de Stuttgart, pour lequel il a créé une quarantaine d'œuvres,

Allemagne, mais je n'avais aucun moyen de les absorber. Je ne sais pas si vous avez vécu cela en France, mais nous, en Allemagne, on était forcément forgés à un certain style de danse allemande. Les néoclassiques américains ou les contemporains américains, on les regardait à la télé, mais il n'y avait pas moyen d'assimiler ce type de travail. Or ils nous ont influencés.

Et pour faire une longue histoire courte, il est vrai que, vers 2008, j'ai commencé à me dire : « C'est quand même dommage, Marco. Si demain, tu arrêtes la chorégraphie, si tu arrêtes ce métier, tu n'auras pas expérimenté cette partie de la danse qui t'a pourtant influencé. » Mes chorégraphes préférés sont des Américains, de Bob Fosse⁸ à Fred Astaire⁹, en passant par des artistes beaucoup plus kitsch comme Louis Falco¹⁰. Je les regardais quand j'étais plus petit. On les regardait sur des cassettes vidéo. Il y a Balanchine. Je ne m'étais pas attaqué à leur danse. J'avais même une espèce d'arrogance à leur égard, pensant que ce travail sur l'abstraction était plus facile. Ces idées appartenaient à l'école que j'ai parcourue. J'ai été plusieurs années à la Folkwang¹¹, où le traitement du mouvement se fait au millimètre. On a du mal à penser que Trisha Brown ou d'autres Américains proposent le même niveau de complexité qu'une chorégraphie telle que celle du *Sacre du printemps* de Pina Bausch par exemple, au niveau de la façon d'appréhender un mouvement, de la façon de le dessiner. On nous enseignait un extrait de *La Table verte* de Jooss, on effectuait à peine un millimètre qu'on nous interrompait déjà parce que ça n'allait pas... J'ai l'impression que la préoccupation abstraite des générations des années 1960 et 1970 aux États-Unis entrait moins dans le détail. Il y avait ainsi une arrogance allemande de penser : « Vous travaillez sur des musiques, des concepts » (je suis passé au concept aussi), alors que pour nous « chaque doigt a un sens »...

JP Tu as donc réinvesti cet héritage.

J'ai passé un an ou un an et demi à ne rien faire du tout. Cela m'a mis dans des sales draps. Quand j'ai recommencé, je me suis totalement laissé aller à toutes ces danses que j'adorais depuis mon adolescence, dont j'ignorais les règles de composition, je ne les avais jamais appliquées.

Quand on enlève les sketches et les dialogues, la place de l'humour est différente. On le développe peut-être autrement – parce qu'on ne change pas sa nature profonde. Mais travaillant la danse comme je le fais actuellement, j'imagine mal arrêter au milieu d'un mouvement et raconter une blague avant de continuer.

alliant un style néoclassique et contemporain. Il a inspiré Jiri Kylián, John Neumeier, William Forsythe.

⁸ Bob Fosse (1927, Chicago – 1987, Washington D.C.) était chorégraphe et metteur en scène de comédies musicales. D'abord danseur, il a également réalisé des films, dont *Cabaret* (1972).

⁹ Fred Astaire (1899, Omaha [Nebraska] – 1987, Los Angeles) était un danseur, acteur, chanteur et compositeur américain. Il a collaboré avec George et Ira Gershwin et Ginger Rogers, sa partenaire principale à l'écran.

¹⁰ Louis Falco (1942, New York – 1993, NY) était un danseur, chorégraphe et réalisateur américain. Après avoir dansé avec la compagnie José Limón (notamment aux côtés de Rudolf Nouriev dans *La Pavane du Maure* en 1974-1975), il a été l'un des premiers chorégraphes à travailler avec des groupes de rock et a signé la chorégraphie du film *Fame* (1980).

¹¹ La Folkwangschule, ouverte en 1927 à Essen par le directeur d'opéra Rudolf-Schulze Dornburg et par le chorégraphe Kurt Jooss (aujourd'hui Folkwang Universität basée à Essen, Duisbourg, Bochum et Dortmund), est une école d'art qui doit surtout sa réputation internationale au développement du département de danse, que Pina Bausch a dirigé de 1971 à 1973 et de 1983 à 1989, période où Marco Berrettini y a étudié.



Marco Berrettini, *Sorry, Do the Tour!* (2001). Arsenic, 2019. Avec : N. Bouzy, M. Keller, S. Crettol, B. Faucher et neuf ballerines de la Filière danse études Béthusy Lausanne (AFJD). Photo : Cyril Porchet

LT Quand tu utilises le terme « sketch », ce que tu n'avais pas encore fait, j'ai l'impression qu'il y a aussi tout un autre corpus de références, la télévision, le music-hall, le cirque.

LP Il a évoqué Bob Fosse...

LT En effet, mais je me souviens aussi de *Sorry, Do the Tour!* (2001), sur la danse disco. C'était le thème mais il agit forcément sur le principe de composition.

Sur toute cette période, celle de *Multi(s)me* (1999), *Sorry, Do the Tour!*, etc., on peut dire qu'il y a une panoplie de trois ou quatre outils de composition. L'un d'eux était de savoir par quoi serait déterminée la durée générale de la pièce. Il ne s'agissait pas de faire une série de sketches jusqu'à disposer d'une heure et demie de matériel pour avoir une pièce. Nous avions des sujets à traiter. Pour *Sorry, Do the Tour!* (qui est un jeu de mots avec *Opening Night*¹²; « opening night », en français, se dit « soirée d'ouverture » que les Américains prononcent « soiry d'ouvertour »), notre sujet était le fait de vieillir dans le métier. Gena Rowlands dans le film est face à ce problème : « Si je fais ce rôle au théâtre, je vais être cataloguée comme vieille comédienne. » Nous avons commencé sur cette charnière avec dans le rôle Gianfranco [Poddighe].

LT C'est une question qu'il se pose depuis qu'il a vingt-cinq ans !

Depuis qu'il a vingt-cinq ans, il se plaint de vieillir en effet. Il y avait aussi l'arrivée d'Anja [Röttgerkamp] dans la compagnie qui a gagné un championnat allemand de danse disco en 1978, une année après moi. Nous nous demandions si nous en étions encore capables. Il y avait donc ce sujet de la vieillesse, mélangé au film de Cassavetes. Il nous fallait réussir à boucler la narration.

Nous avons plusieurs pistes de composition. À la piste de la narration se superpose l'évolution de la distribution. On commence par un concours solo de disco. On passe à des duos, au groupe, puis au groupe face aux petites danseuses.

Pour ceux qui n'ont pas vu la pièce, il y a la compagnie et, vers la fin du spectacle, arrivent neuf petites ballerines en tutu blanc. Elles seraient la jeunesse qui débarque sur le plateau, dans un costume beaucoup plus réactionnaire que le nôtre. Cela ouvre une problématique : peuvent-elles assimiler une façon de bouger moderne ? Ou bien le tutu les fige-t-elles dans cette image un peu vieillotte ? Et nous, comment gérer cette situation ? Il y avait donc la piste narrative.

Il y a une piste conceptuelle. La pièce est traversée de solos très longs, de duos sur une certaine durée pour finir en groupe. Il y a une dynamique de la façon dont le nombre de personnes sur scène traite l'espace-temps dans la pièce. Au moment où on n'en peut plus du groupe sur scène, l'arrivée des petites ballerines le fait exploser. Il y a donc une deuxième couche de composition.

La troisième piste réside peut-être dans le fait que l'on commence par une ambiance de concours dans une discothèque, et qu'on finit entre nous en nous demandant si on ne pourrait pas tuer les petites filles qui sont à côté de nous.

Si je veux être un minimum productif, je dirais qu'il y a toujours eu plusieurs pistes parallèles, plusieurs autoroutes que l'on parcourt.

¹² John Cassavetes, *Opening Night*, 1977.

assembler

JYM Quand tu évoques la période avec la compagnie, tu parles de « l'assemblage de scènes sur le modèle de la danse-théâtre ». Qu'est-ce qu'une scène pour toi ? Comment commence-t-elle, comment prend-elle fin ? Quelle est son unité ? Quel est son développement ? Aujourd'hui, tu ne parles plus en termes de scène. On est d'accord ?

En effet. Ce que j'appelle danse-théâtre, c'est le fait d'avoir des éléments dont la place et une durée sont déterminées avant de les donner à des danseurs. Si on analyse vingt ans de danse-théâtre de Pina Bausch, on voit que les scènes injectées par les interprètes eux-mêmes ne dépassent pas cinq ou six minutes. Dans un film, des dialogues de plus de trois ou quatre minutes sont rares. J'ai la superficialité et la modestie de dire que j'emprunte des éléments, pour un spectacle de danse-théâtre, qui ont déjà des durées prédéterminées. J'ai ainsi un certain nombre de scènes et cela devient un assemblage.

JYM Comment détermines-tu cette durée ?

La durée est déterminée par sa source.

JYM Comment habites-tu cette durée ? Quelle est la structure interne d'une scène ?

Il faudrait sans doute parler de « danse-théâtre.2 », comme on dit en informatique. Nous avons totalement absorbé la façon traditionnelle de travailler une pièce qui mélange danse, théâtre, musique et dialogue. Il s'agissait alors d'en sortir. Ainsi, ce dialogue de deux minutes, je vais le faire répéter *ad libitum* pendant une heure sur une partie du plateau pendant que les autres interprètes font autre chose. Il y a alors des temporalités différentes. C'est un exemple. C'est une façon de casser le système qui consiste à avoir vingt morceaux de papier sur une table et à les organiser selon une chronologie pour en faire un livre. Cela a été mon mode de travail, même s'il y avait plusieurs couches. Je prétends avoir travaillé sur plusieurs couches à la fois. Mais, en ce qui concerne les matières premières, je suis arrivé à une certaine lassitude du fait qu'une trop grande transformation d'un dialogue par exemple lui faisait perdre sa valeur initiale. On le rendait moins bien.

J'ai demandé à des danseurs de reproduire des scènes de film. On en faisait le tour. Les interprètes voulaient la transformer, la faire évoluer et, à un moment, on perdait sa valeur initiale, sa beauté, au lieu de s'y tenir strictement. Pina a fait cela aussi.

JYM Quand vous avez commencé à travailler sur la durée des scènes, remettant en question le système de la danse-théâtre tel que tu le décris, comment se sont-elles écrites ? Comment commencent-elles ? Comment finissent-elles ? Recouriez-vous à l'improvisation ?

Je donne un exemple concret. Dans *Sorry, Do the Tour!*, une scène est volée à Cassavetes, celle où les acteurs se giflent. Dans le film, ils se giflent, c'est terriblement triste, elle tombe par terre. Gena Rowlands est vraiment à bout. Je reprends la scène. Je la propose aux danseurs. Au lieu d'être deux on est dix sur le plateau. Et on se raconte que les gens des années 1980, de la disco, ont perdu la sensibilité au drame des problèmes de couple, ignorent qu'ils peuvent mener à la séparation ou au suicide ; et qu'« un amour de perdu c'est dix de retrouvés ! » De ce fait, si quelqu'un est giflé, cela le laisse complètement froid. Un mini dialogue volé à Cassavetes s'installe, ils se giflent l'un l'autre et chacun tourne la tête vers quelqu'un d'autre et recommence la même scène. Cela dure 7 minutes.