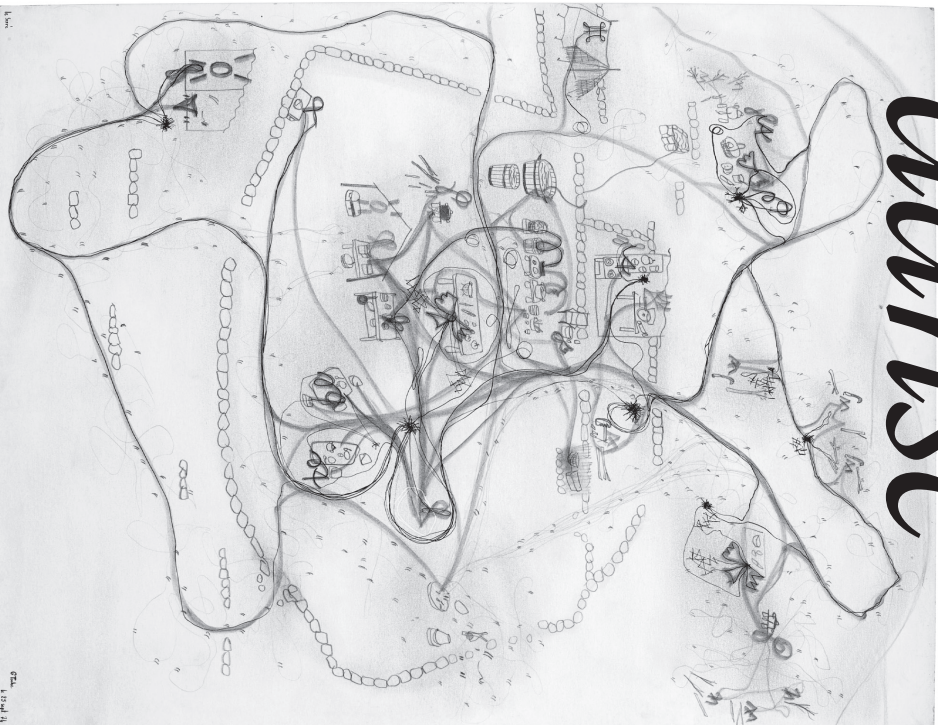


COMPO- SER en danse



Published in Journal de l'ADC, décembre 2019-avril 2020, n° pp. 42-49 which should be cited to refer to this work.

La Sarnet, 25 septembre 1974,
carte tracée par Jacques Lin
63 X 52 cm

AU PLUS PRÈS DES OPÉRATIONS D'ÉCRITURE DE LA DANSE

Faire et refaire. Déjouer les habitudes. Dire. Sortir de l'anatomie. Faire fumier. Telles sont

quelques-unes des pratiques de composition résumées par des chorégraphes qui ont participé à une recherche sur leur écriture. Durant plusieurs mois, ils ont diséqué leurs pièces, raconté leurs processus, questionné leurs gestes, cherché à comprendre pourquoi on commence, comment on finit, ce qu'est une transition, etc. Il en sort un ouvrage substantiel : une somme dans laquelle on peut entrer et sortir à sa guise, selon que l'on questionne tel ou tel mode opératoire.

Cette approche transverse est la grande force de l'ouvrage, qui permet d'échapper aux rails monographiques, pour ouvrir au contraire la pensée sur une vingtaine d'opérations d'écriture de la danse. En interrogeant sans relâche le rapport entre composition et interprétation, composition et invention gestuelle, composition et récep-

tion. Menée sous l'égide de La Manufacture — Haute Ecole des Arts scéniques de Suisse romande, cette enquête a réuni dix artistes qui ont été régulierement mis en dialogue entre eux et avec trois chercheuses. Un trio de pilotage qui a inventé chemin faisant ses protocoles d'élaboration de la publication, structurant peu à peu le très riche matériau mis à jour avec les chorégraphes.

Myriam Gourfink est danseuse, chorégraphe et chercheuse. Yvane Chapuis est historienne de l'art, responsable de la Mission Recherche de la Manufacture. Julie Perrin est historienne de la danse, spécialisée dans la réflexion sur la composition spatiale des œuvres (elle a notamment écrit : *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*).

Nous avons questionné les deux premières, en regard de quelques extraits du livre. Bertrand Tapolet a de son côté cherché à comprendre comment La Ribot compose ou plutôt assemble. Et Cécile Simonnet s'est penchée sur les processus à l'œuvre dans le solo *Strange Fruit* d'Emmanuel Eggermont, présenté cette saison à l'ADDC.

Un avant-goût avant parution et vernissage de l'ouvrage à l'ADDC le 13 décembre.

Chargée de piloter le département de la recherche à La Manufacture, passionnée des pratiques artistiques contemporaines, Yvane Chapuis raconte ici la manière dont cette enquête sur les méthodes de composition a finalement produit un glossaire richement décrit, discuté, disputé, par dix chorégraphes aux pratiques dispersées (Marco Bertolini, Nathalie Collantes, DD Dorvilier, Myriam Gourfink, Thomas Hauert, Remy Héritier, Daniel Linhan, Laurent Pichaud, Loïc Touzé, Cindy Van Acker). Où l'on peut zoomer sur l'art et les manières de ces artistes comme on approcherait le travail d'artisans.

Comment a démarré cette recherche sur la composition en danse, sous le coup de quelle impulsion ?

YVANE CHAPIUIS : L'initiative est partie de Myriam Gourfink. Tout son travail de chorégraphe passe par l'écriture de partitions, par l'élaboration de systèmes de signes développés à partir de la Labanotation. La notion de composition est véritablement au cœur de son travail. Lorsqu'elle était associée à l'équipe de recherche de la Manufacture sur les partitions, elle m'a dit quelle adorait réunir ses contemporains sur la question de la composition. Et nous avons très vite pensé à inviter l'historienne de la danse Julie Perrin.

Comment avez-vous procédé au choix des chorégraphes ?

Nous avons été très attentives à proposer des chorégraphes centrés sur l'écriture du mouvement : cela définit un champ. Mais il fallait un contrepoint. Laurent Pichaud, par exemple, se pose d'autres questions, essentiellement basées sur *l'in situ* : où travailler, pour qui, etc. Et puis, il fallait aussi des liens avec la Manufacture, un équilibre entre les genres et les générations. Lentement s'est constituée ce coupus de dix chorégraphes.

Vous avez commenté par adresser un questionnaire à tous les participants. C'est un document à la fois ouvert, complet, mais qui propose une grille conceptuelle très structurante. Comment avez-vous procédé ?

Notre objectif était de baliser le terrain de la recherche et d'éviter certains récits réduits que les artistes peuvent avoir sur leur travail. On voulait vraiment poser pour tous une exigence d'auto-analyse. Chacun devait faire un exposé de quatre heures sur son travail de composition à partir de ce questionnaire. S'exposer ainsi devant ses pairs, en évitant le discours automatique, ce n'est pas facile. Mais lentement, une qualité de travail et d'échange s'est installée. Par exemple, la question de la *transition* a suscité de vives discussions. Comment passer d'une chose à une autre dans une pièce chorégraphique ? Au bout de plusieurs heures de controverses, on a vu à quel point les questions formelles sont portées de charges éthiques et politiques. La manière de penser la transition révèle une vision de l'art, du monde et de la relation entre l'art et le monde.

Comment s'est structurée l'enquête, après ces premiers exposés individuels réalisés devant tous les chorégraphes ?

Pendant ces présentations, qui ont duré deux fois deux jours, nous avons eu beaucoup d'échanges informels. Une fois ces quatre jours retranscrits, nous avons constaté qu'il y avait des trous dans les explications, ou que certaines observations appelaient des précisions : nous avons donc créé seize dix entretiens individuels de deux heures, pour compléter les démonstrations et les récits de la première session. Un an après les exposés et les entretiens individuels, nous avons organisé une dernière discussion collective pour mettre sur la table quatre notions : *phases, dramaturgie, transition, fin de la composition*.

Avec tout ce matériel, il fallait comprendre quelle structure donner au livre...

Nous avons passé toutes ces discussions au tamis — des centaines de pages d'entretiens retranscrits — et fait remonter ce qui est essentiel pour définir la composition en danse. Certains chorégraphes avaient besoin de six termes pour décrire leur travail de composition. D'autres en utilisaient une quinzaine. En tout, nous avons collecté une centaine de mots. On les a examinés, croisés entre eux, et nous en avons finalement gardé vingt (par exemple : *Contrainte, Partition, Collectif, Union, Pratiques...*). Prenons le mot *Document*, qui est très présent chez Remy Héritier, mais qui ne revient pas si souvent chez les autres : fallait-il le garder, le remplacer par *Archive* ? Quel mot choisir entre *Action* ou *Tâche* ? En histoire de la danse, Julie Perrin voulait garder *Tâche* à cause de sa charge dans la production des années 70. Je préférerais *Action* du fait de mon attachement au théâtre et à la performance. Pas à pas, on a ainsi constitué un glossaire. Au début, on pensait ne garder que des mots qui appartenaient aux artistes, mais chemin faisant, nous avons évolué. Tout en élaborant ce glossaire, on a décidé de structurer le livre de manière transversale à partir des notions, et d'oublier cette idée de présenter chaque chorégraphe. Le livre ouvre ainsi une approche comparative. Il s'agit d'une enquête sur les pratiques, et donc d'un outil de travail. L'ouvrage peut se lire par morceau, en entrant dans une notion ou une autre.

J'aime beaucoup cette liste des pratiques que l'on trouve dans le sommaire du livre (page suivante). On y lit l'incroyable diversité des approches, des enjeux, des finalités...

C'est une très belle liste, en effet, qui ramène à la singularité de chacun des dix chorégraphes.

Si on prend l'opération *adresser, est-ce que filer cette question au travers de toutes ces pratiques si différentes permet de voir apparaître un spectateur contemporain* ?

Tous les chorégraphes sont très conscients du public, mais tous *adressent* leur travail de manière personnelle. Ce qui est intéressant, c'est que la relation proposée par les chorégraphes aux spectateurs est toujours une relation d'intelligence sensible. On est très loin d'une volonté de convaincre, qu'on pouvait sentir dans certaines pratiques dans les années 70-80, par exemple. Aujourd'hui, on ne veut ni imposer ni guider, mais entrer en relation. Il y a également très peu de séduction. Ce qui ressort, c'est la volonté de proposer une expérience ainsi qu'une attitude de confiance *a priori* de l'enquêteur envers le spectateur. Avec souvent cette conscience que la pièce que l'on fait n'est pas celle qu'a été reçue. Loïc Touzé parle très bien de cela.

Vous avez aussi posé une question intéressante, celle de la *fin de la composition*. Comment sait-on qu'une pièce est terminée ?

Nathalie Collantes a posé la notion du *c'est ça* de Barthes. L'auteur verrait apparaître tout au long du processus quelque chose qui finit par dire : le travail qui devrait être fait est fait. Cela a provoqué beaucoup de discussions, cette notion d'œuvre qui apparaît à un moment magique. Hop ! elle est là. Il y a eu beaucoup d'humour dans ces échanges-là. Ce qui semble assuré pour tout le monde, c'est que la composition n'est pas simple quand on l'ouvre au public. Plusieurs chorégraphes pensent que l'œuvre se termine pour eux quand elle ne les occupe plus. Quand ils sont passés à autre chose. Ils ont aussi beaucoup parlé de la manière dont une pièce continue de se faire dans la suivante. Mais il y a des cycles. Cindy Van Acker a aussi parlé de la manière dont elle continuait de composer, même si elle arrêtait de faire de la danse.

Dans le questionnaire initial, il y a une liste d'éléments marqués de la composition (ex : Le pas, la phrase, le rapport au récit, le rapport aux contrastes, l'unisson, le rapport aux coulisses...).

Y a-t-il un élément qui ressortirait avec insistance aujourd'hui ?

Certainement la notion de structure.

Qu'est-ce que le tout ? Qu'est-ce que les parties ? Quelles relations s'établissent entre l'un et les autres ? Est-ce construit selon une pensée linéaire, de sédimentation, par bonds ; les manières spatiales de décrire la composition sont souvent très riches. On voit aussi la que certains mots appartiennent à une époque : le *phrasé*, par exemple. Et que certains vocables sont volontairement écartés, parce que trop contraignants : DD Dorvillein, Nathalie Colantes et Remy Héritier aimeraient par exemple laisser de côté la notion de *dramaturgie* pour penser leur travail. Pour eux, la dramaturgie est une écriture de l'effet. Or pour DD Dorvillein, l'effet n'est absolument pas une préoccupation. Elle crée un laboratoire de travail ; elle cherche à éclaircir ce qu'est la danse ; elle a une approche presque scientifique, poético-scientifique, du questionnement sur la danse, et le résultat prend une forme de spectacle. Marco Berrettini, en revanche, qui s'est formé à Essen, parle volontiers de la dramaturgie. Il est par contre le seul qui ne parle pas du tout de *partition* ; peut-être justement à cause de sa formation allemande. Ceux qui passent par l'influence de l'école new-yorkaise, dans un héritage/*Judson Church*, en font usage. On voit ainsi des familles qui se dessinent sur certaines notions, puis qui se défont autour d'autres vocables.

Avec cet échantillon d'artistes, on a ouvert un chantier. On aurait maintenant envie d'aller plus loin, de travailler sur la micro-composition, sur ce qui se passe à l'intérieur du mouvement.

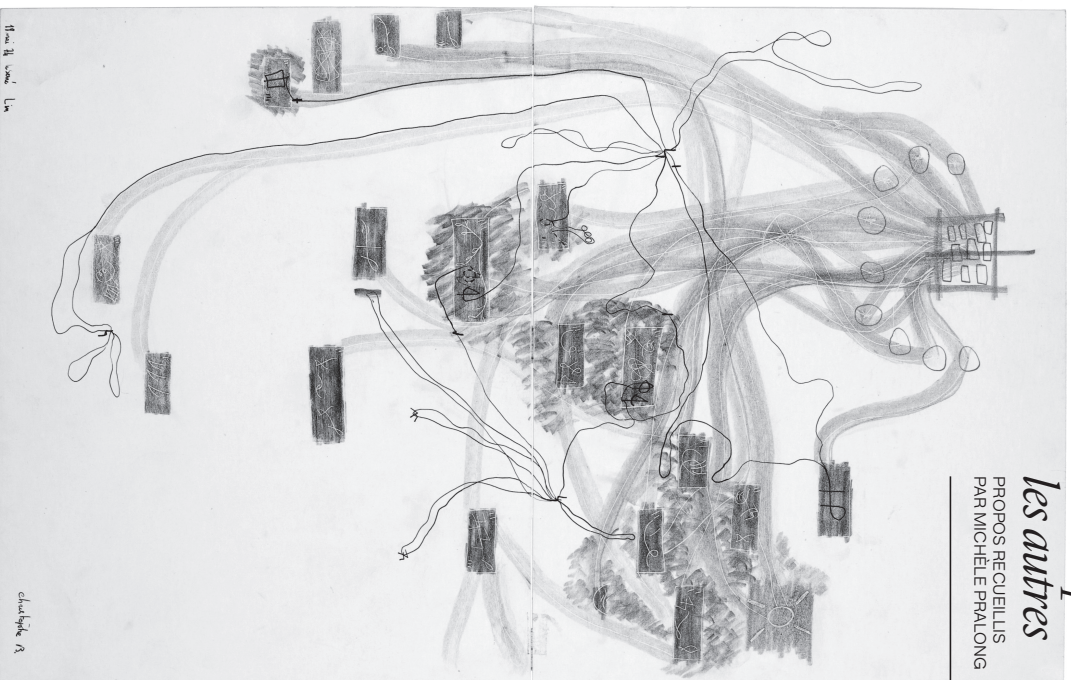
LISTE DES PRATIQUES

- Usure des nerfs (Marco Berrettini)
- Multiplier les filages (MB) (Colantes)
- Danser-regarder-parler (Nathalie Colantes)
- Filmer (NC)
- Faire et refaire (DD Dorvillein)
- Observer et saccorder (DD)
- Expérimenter la relation poids/sourfil (Myriam Gourfink)
- Yoga (MG)
- Kabalele (MG)
- Déjouer les habitudes (Thomas Hauert)
- Inépuisable (Remy Héritier)
- Danse du milieu (HH)
- Explorer des rapports espace/temps (Daniel Lindehan)
- Dérive (Laurent Pichaud)
- Filature (LP)
- Dire (Loïc Touzé)
- Faire un fumier (LT)
- Faire apparaître des figures (LT)
- Yoga (Cindy Van Acker)
- Sortir de l'anatomie (CVA)

3 QUESTIONS À MYRIAM GOURFINIK

Écouter et comprendre

les autres
PROPOS REQUIELLIS
PAR MICHELE PRALONG



Quelle impulsion d'artiste, de chercheuse ou d'enseignante t'a poussée vers cette grande enquête sur la composition chorégraphique ?

MYRIAM GOURFINIK : Idée de partage entre pairs sur les questions de composition remonte au début de la formalisation de mon travail lors de la création du logiciel LOI (1999) avec Kaspar T. Theopitz (compositeur). Frédéric Voinit (assistant en informatique musicale qui a l'époque travaillait à l'Inra) et Laurence Marthouret (chorégraphe, danseuse et labo-notatrice). Notre idée était de forger un logiciel dédié à la composition chorégraphique comme il en existe dans le monde musical qui puisse dialoguer avec une large communauté. Idée que nous avons laissée tomber, faites de moyens mais aussi de temps. Nous avons donc opté pour un logiciel organisé autour de mon travail artistique et de mes besoins immédiats.

Cependant, l'idée d'interroger une plus large communauté sur ses modes de composition continuait à faire son chemin en moi, j'avais à l'esprit le principe de Darmstadt (une académie où chacun partage ses connaissances avec les autres) que j'ai essayé de recréer en initiant et dirigeant la formation Transforme à l'abbaye de Royaumont de 2008 à 2013. Je pense que, via l'échange intellectuel, tout en maintenant ses positions artistiques, chacun peut faire un travail d'écoute et de questionnement de l'autre. Vos échanges se sont effectués en huis clos, sans témoin, facteur important pour éviter tout écueil consensuel. Ainsi nos échanges, s'ils sont parfois grinçants, sont toujours spontanés et authentiques.

As-tu ressenti au fil des de ce travail, au fil des échanges avec les dix chorégraphes choisis et les chercheurs sollicités quelque chose qui relève de l'Aïgôn, de l'émanation entre pairs ?

Oui, je pense que cette dimension est absolument nécessaire dans les démarches artistiques d'aujourd'hui. En tout cas, elle fait sens dans la mesure où le travail sera riche dans le moment de vie des pourvoyeurs. Sur le plan physique, plus je me laisse guider par mes mouvements respiratoires et plus j'ai conscience de mon environnement. Sur le plan relationnel, plus je suis dans le sourfilé plus je suis avec l'autre. Ma relation au monde et à l'autre est essentielle en ce qu'elle est la condition de la création artistique. Ce qui me guide depuis le départ est mon désir d'ouverture à tous les possibles, une des opérations permettant telle est découvrir et comprendre les autres.

Y a-t-il des éléments de ton propre travail de chorégraphe qui t'ont été révélés, précisés, au cours de cette enquête ? Ou au contraire y a-t-il des croyances, des sensations qui ont été déconstruites ou niées ?

J'ai effectivement pu mettre des mots précis sur des préférences personnelles spontanées, comme par exemple le fait de vouloir créer une danse toute en volumes, lignes courbes ou prisées, friant les phénomènes d'anamorphoses, sans toutefois jamais y céder. Il y a eu également des réflexions énormes concernant, par exemple, la notion de dramaturgie. Ou bien une prise de conscience concernant certaines prises de position par rapport à mon histoire personnelle. Nos discussions me poussent aujourd'hui à approfondir les opérations d'indétermination, les notions de boucles et de cycles, et plus que jamais mon questionnement sur le temps.

Le Sourfilé, 18 mai 1974, contre tracé par Jacques Lin 63 X 40 cm

Morceaux choisis



Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin
Composer en danse, un vocabulaire des opérations et des pratiques,
Les Presses du réel,
collection Nouvelles scènes,
La Manufacture, 2019

ADRESSER

Loïc Touzé

[...] Quelle que soit la place que l'on propose au public, il se met toujours en face de la chose regardée. Sa relation à l'objet est culturelle. Il reconstruit lui-même un théâtre. Entre 1997 et 2000, expérimentant hors des espaces scéniques on a allongé les spectateurs dans des lits, on dansait au-dessus d'eux sur des poutres. On les faisait entrer dans des espaces exigus, on leur mettait des morceaux de bois dans les bras et on balançait du Mozart. On se bousculait. Mais quelles que soient nos stratégies rien ne changeait. Les spectateurs restaient à distance, j'ai donc commencé à comprendre que, si je voulais que quelque chose de différent s'engage entre nous, ce n'était pas leur place qu'il fallait changer, mais plutôt la nature du matériau proposé. Ça a été important de comprendre cela. Jusqu'à nos compositions que je dansais étaient virtuosos. Comme c'était impressionnant, le public assistait à la chose, au lieu de la partager ou de la combler avec son imaginaire. La virtuosité éloigne. Je me suis rendu compte qu'en affaiblissant le matériau présenté, la distance de réception se réduisait. Quand j'affaiblis le geste, je vois le public se redresser, écouter, aller chercher l'information. [...] Pendant une représentation, le public est un corps qu'il faut considérer comme non massif. C'est un corps qui a beaucoup d'intelligence — une intelligence à préserver afin que les spectateurs puissent continuer à penser seuls et ensemble. Là est toute la complexité du geste que l'on produit. [...] Une influence très profonde pour moi, qui vient du fond de mon histoire intime,

est le cabaret. Ce désir me vient avant la danse et je découvre que c'est ce que j'ai toujours voulu faire. L'espace du cabaret m'intéresse fondamentalement. Je ne le connais pas vraiment, mais tel que je le fantasme c'est un espace proche, réduit, où le matériau est faible. Il n'y a pas de technologie. C'est seulement une planche, quelques objets qui permettent que la chose s'anime, le minimum nécessaire pour qu'une image puisse apparaître. Et puis c'est un espace de permissivité. [...] Je pense à la poésie sonore. Je pense à Valeska Gert 19, à Kazuo Ōno 20 vu comme un buté de cabaret, un délire baroque. C'est l'endroit où on voit les mains et les yeux, ce que j'appellerai plus tard, des *Morzezu* (2000), « l'endroit de l'impact populaires », l'endroit où l'on est face aux gens, à trois mètres deux, au centre et où on voit bien, on entend bien ce qu'ils disent, ce qu'ils font, on voit les mouvements de l'imaginaire du performeur. On peut suivre et s'engager avec la personne qui est là active devant nous.

[...] Cette empathie m'intéresse. Comment puis-je jouer avec ces distances et cette circulation pour que celui qui regarde s'investisse un corps à partir de celui qui est là devant lui ? Il ne s'agit pas de donner au spectateur un corps par procuration. C'est toute la complexité. Je ne souhaite pas dominer un corps aux autres. Je veux que chacun, dans son intégrité, celui qui danse comme celui qui regarde, puisse rester avec son corps à lui tout en se reinventant un corps, une idée ou autre chose. C'est ce que la danse classique ne fait pas, pas plus que de nombreux danses classiques contemporaines. L'horizon du corps classique c'est de rester suspendu, qu'il nait plus de poids, qu'il disparaisse. Le corps du danseur contemporain est un corps poreux au monde. Il y a entre le corps de celui qui danse et celui du spectateur un corps qui s'invente dans lequel chacun peut se projeter. [...] Dans des espaces de plus grande proximité, on peut entendre les spectateurs voir, on peut profiter de ce qu'ils voient. On peut en profiter parce qu'on est proches. S'ils sont loin et dans le noir, je n'entends pas ce qu'ils voient. D'une certaine manière, je suis coupé de l'espace fondamental de leur imaginaire [...].

ADRESSER

Cindy Van Acker

[...] Avec *Balk 00:49* (2003), trois aspects apparaissent : le silence du mouvement, la mise en posture du spectateur (c'est-à-dire rendre actif son œil), et l'au-delà du corps humain. Si dans

1. *La Lac des cygnes*, chorégraphie par Julius Reisinger en 1877, est devenu le séféropype du ballet classique.
2. Voir *L'Abécédaire* de Gilles Deleuze, documentaire produit par Pierre-André Bourrang, réalisé entre 1986 et 1989, qui consiste en une série d'interviews entre le philosophe et Claire Parrot.

Yvane Chapuis est responsable de la recherche à La Manufacture, Hesso Myriam Gourfink est chorégraphe Julie Perrin est enseignante et choréaste à l'université Paris 8 Saint-Denis

Copys 00:00 (2002), je me metrais debout, faisais quelques pas puis retournais au sol, dans *Balk 00:49* je ne me fais jamais. Je suis au sol toute la durée de la pièce, environ une heure vingt. J'explore tous les appuis qui permettent de sortir du mouvement humain, je deviens végétale, animale, ou simple matière vivante. Je fais l'ague, je fais la méduse, je fais l'araignée... je sors du corps humain. [...] « *Balk* » signifie « poutre » en flamand, j'aime la sonorité de ce mot, froide, et sa signification, matière première de la charpente. [...] Je travaille le silence du mouvement, le gel de l'image, de la forme corporelle pour donner à voir, donner à entendre l'image au spectateur. Cette dimension est encore présente dans mon travail aujourd'hui, j'arrête la forme corporelle pour qu'on puisse la capter, avoir le temps de la recevoir vraiment.

Entre *Piaçate* et *Diffraction* (2011), j'ai fait *Kernel* (2007). C'était une pièce pour un espace sans gradin. C'était une belle expérience d'être dans le même espace que les spectateurs. Les mouvements des spectateurs et les nôtres étaient captés par un logiciel relié aux projecteurs. J'ai composé une partition pour le déplacement du public, dicté entre autres par les projecteurs qui répondaient à leurs mouvements. Je ne voulais plus juste éclairer les danseurs, je ne voulais plus de éclairage dans sa simple fonction déclarative. J'avais envie de chercher ailleurs. C'est ce travail sur la lumière qui nous a sortis de la frontalité. L'objectif premier n'était pas de casser la frontalité. Ce sont nos expérimentations avec la lumière qui nous ont guidés. Le matériel chorégraphique a été développé à partir de ce partage de l'espace des danseurs avec les spectateurs [...].

STRUCTURE

Laurent Pichaud

[...] *Figurant* (2002) est la pièce la plus matricielle de mon parcours. « Figurant », du verbe « feindre », faire semblant ; et « figurant », 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 feu, c'est incroyablement 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 ne pas » consiste à ne rien faire sans jamais rester immobile. C'est un jeu de contraintes et de formes. 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 [...].

UNISSON

Marco Berrettini

[...] Je n'ai pu souvent sur l'unisson. Il est un point de départ plus qu'une fin. Il m'arrive régulièrement de demander aux interprètes d'être à l'unisson, pour entreprendre un pas chorégraphique « simple ». Pour vérifier si la chorégraphie des mouvements est intéressante et ce qu'elle donne si tous l'exécutent. Parfois cette procédure d'abstraction donne vie à de nouvelles images, parfois pas. Mais j'observe souvent que l'unisson n'est que le point de départ pour aller souvent vers une individualisation des mouvements. Comme si on commençait par le corps de ballet du *Lac des cygnes*¹ et qu'on finissait par quarante solos. Nous pourrions faire une analogie entre la distinction que fait Gilles Deleuze entre être de gauche ou de droite², et ma procédure.

Pretons des pas de disco simples, de gauche à droite, et de droite à gauche, accomplis à l'unisson. En les faisant, les interprètes, peut à peut, les effectuent à leur façon, y ajoutant des mouvements tout en gardant le rythme. Cette « déformation » du pas de base du début les amènera, à force, sur des nouveaux terrains. Parfois, jusqu'à ce qu'on ne reconnaisse plus l'unisson de départ [...].