

CHOISIR

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques* / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 94-112, which should be cited to refer to this work.

1 Voir à ce sujet les introductions des chapitres Collectif et Indétermination.

« Un des aspects fondamentaux du travail de composition est le fait de devoir faire des choix », rappelait Daniel Linehan au cours de notre enquête. Dans ce chapitre, au fil des prises de parole, les artistes expliquent quels sont leurs outils ou les opérations qu'ils mettent en œuvre pour choisir et dévoilent leurs critères de choix et les visées auxquelles ceux-ci se rapportent. Dans leurs propos apparaît une intrication entre outils, visées et critères, qui confère une forme de complexité à l'opération même de choisir.

Depuis que les avant-gardes artistiques de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle ont dynamité la posture de l'artiste inspiré¹, la pratique du choix s'opère couramment, comme l'évoquent ici les chorégraphes interrogés, à partir de l'ouverture d'un spectre de préférences, ou du déconditionnement du goût afin de mettre à distance la subjectivité. On verra que le choix s'articule ici avec l'idée d'une marge de possibles, voire s'effectue par le recours au hasard.

Dans les cas de figure où ces processus d'indétermination se mettent en place en amont du moment de la représentation, le lecteur trouvera des compléments d'informations dans les chapitres Assembler, Contrainte, Partition, Structure et Tâche. Car les combinatoires, les contraintes et cribles, les tâches, ou les indications contenues dans les partitions génèrent des matériaux qui sont acceptés, quels qu'ils soient : nous pourrions parler d'opérations de non-choix ou plus exactement de choix cernés, dans le sens où elles délimitent un périmètre de décisions probables. Pour affiner encore son information, le lecteur pourra également consulter les chapitres Collectif et Pratiques, car bien souvent aujourd'hui l'acte de choisir s'effectue lors du processus de création avec les interprètes. En ce qui concerne les dispositifs où l'indétermination conduit les interprètes à choisir en temps réel lors de la représentation, le lecteur se reportera au chapitre Indétermination. Enfin, ce qui anime les choix étant indissociable de la dimension dramaturgique d'un projet ou d'une pièce, ce chapitre fait écho aux chapitres Adresser et Dramaturgie.

Une phase importante du choix consiste en la collecte d'éléments divers : impressions, réflexions, matériaux... Laurent Pichaud et Loïc Touzé soulignent la disposition d'esprit dans laquelle ils se trouvent lors de cette phase. Le premier se rend perméable aux lieux dans lesquels il danse : « Je suis dans une zone périurbaine pendant la création [...] Je commence à m'imprégner bêtement » ; le second se rend disponible : « Je glane, je rêve, je traîne, je ne pense pas. Je laisse les choses venir à moi. » Daniel Linehan fait remarquer que « la sélection initiale, assez intuitive, n'est qu'une étape, un support à partir duquel travailler, modifier, expérimenter » et ajoute que si au

2 Extrait d'un e-mail de DD Dorvillier, 14 août 2018. *Idem* pour les deux citations suivantes.

3 Voir, au chapitre Espace, la section Penser l'espace avec Laban.

4 L'informaticien qui a conçu ce logiciel, Frédéric Voisin, écrit à ce sujet : « Nous étions d'accord sur un point : l'urgence était non pas dans la représentation du geste chorégraphique, mais dans la représentation des connaissances utiles à la composition chorégraphique en général. Un principe fondamental selon lequel je souhaitais programmer LOL repose sur la notion de catégorie, en prenant le parti selon lequel toute représentation cognitive est essentiellement catégorielle [...] Ainsi devions-nous proposer un certain nombre de catégories fonctionnelles cohérentes permettant de commencer la composition chorégraphique. Plus générale parce que s'inscrivant dans une étude du mouvement, plus diffusée, plus éloignée d'une esthétique particulière, la notation Laban nous servit de base conceptuelle », in « LOL – un environnement expérimental de composition chorégraphique », *éc/artS*, #2, 2000-2001, p. 169.

départ il développe « beaucoup de matériaux de manière éparsée », il considère crucial d'évaluer ceux-ci en regard de la structure générale de la pièce.

L'enquête a permis de recueillir deux témoignages d'approches systématiques de la collecte : celui de DD Dorvillier et le mien. La collecte que réalise DD Dorvillier dans le cadre de son projet de *Catalogue of steps* (2014) se fait en extrayant de vidéos de travaux antérieurs des fragments des chorégraphies selon certains critères : « Je laisse de côté la plupart des chansons et textes et je reste spécifiquement attachée au matériel lié au corps en mouvement. La fragmentation des vidéos s'effectue en analysant les changements de registres chorégraphiques visibles sur l'écran. Quand le registre change, nous avons un nouveau fragment². » Une fois collectés, les fragments sont classés par pièce et par rang. Elle spécifie ensuite la catégorie taxinomique, c'est-à-dire la caractéristique (le taxon) de chacun d'eux. À titre d'exemples : « interlocking [interdépendant], framed [cadré], drawing [dessin], scenario [scénario], animals [animaux], etc. ». Les caractéristiques servent à « mieux comprendre comment interpréter le fragment ».

Dans ma pratique, la collecte s'effectue à partir des catégories issues de la notation Laban. Ainsi, en fonction de mes enjeux – par exemple travailler sur le *chakra* du cœur, pour grandir relationnellement et activer les forces de vie (*Inoculate*?, 2011), ou rendre la respiration visible (*Überengelheit*, 1999), ou de façon plus générale comment décaler l'espace et le temps ou donner du volume au mouvement –, ce que je collecte n'est pas le geste, ce sont les petites unités qui composent le mouvement³. Je travaille avec un logiciel, LOL (1999)⁴, qui m'a permis de faire des choix en acceptant la logique floue de l'intuition. Je nomme « environnement chorégraphique » les outils de la collecte (le logiciel LOL ou le dictionnaire Laban). J'ordonne le résultat de la collecte dans un lexique ou des interfaces informatiques. Puis, pour écrire mes partitions, je fais confiance, en suivant le fil conducteur d'une *time line* [ligne de temps], à ma subjectivité et à mon appétit pour le nouveau.

Cela se rapproche du positionnement de Daniel Linehan, qui, développant de nombreuses pistes de travail au début des répétitions, recourt lui aussi à l'intuition pour choisir tout en mesurant et en faisant évoluer chaque matériau en fonction de la dramaturgie.

Cinq chorégraphes, sur les huit présents dans ce chapitre, évoquent une mise à distance de leur subjectivité. DD Dorvillier peut par exemple résoudre le choix de l'assemblage en décidant de prendre tous les premiers mouvements des 13 pièces qui constituent sa taxinomie, puis les seconds, les troisièmes... Elle systématise le choix pour se dessaisir d'un jugement de goût et précise : « J'essaie de trouver des manières, des règles qui peuvent justifier le fait de garder ces mouvements qui ne me plaisent pas trop. » C'est un positionnement similaire à celui de Laurent Pichaud ou de Loïc Touzé lorsqu'ils font part de leur désir de déconstruire des préférences culturelles : « Je choisis des espaces qui ne sont pas organisés, c'est-à-dire où subsiste de la place parce qu'ils sont hétérogènes. [...] C'est aussi une réflexion sur le théâtre, l'organisation du regard, le cadre », précise le premier.

« Le projet de *Morceau* (2000) a consisté à utiliser les matériaux les moins valides que nous imaginions. Nous nous sommes amusés à cela. Nous avons décidé de nous servir de tout ce qui nous semblait être le plus faible, le plus bête, le plus inintéressant, tout ce que nous aurions mis à la poubelle si nous avions fait une pièce, les rebuts, les restes », rapporte le second.

Dans le même registre, la volonté de questionner des manières de faire figées, de remettre en cause les évidences et le familier par le biais de processus est à l'œuvre dans le travail de Thomas Hauert qui désire produire des mouvements échappant aux habitudes motrices. Marco Berrettini témoigne lui aussi d'une mise à distance de sa subjectivité lorsqu'il décrit convoquer mentalement les paramètres d'une grille de lecture qu'il parcourt sans cesse lors du processus de création.

On remarquera que cette prise de recul s'effectue en regard des propositions des interprètes, et que ce dialogue entre chorégraphe et interprètes est souvent à l'œuvre dans le processus du choix. Là où DD Dorvillier dit les laisser choisir pour essayer et voir ce que cela donne, Daniel Linehan les invite à émettre une série d'hypothèses. Pour ma part, je prévois dans mes partitions une marge de décisions probables revenant à l'interprète. Thomas Hauert et les danseurs qui l'entourent font confiance aux processus et systèmes qu'ils inventent ensemble pour choisir. Loïc Touzé relate quant à lui l'expérience de *Morceau* (2000) où il a mis en place un système à l'intérieur duquel les interprètes proposent, selon leurs préférences, du matériau qui est accepté, quel qu'il soit.

Myriam Gourfink

Rémy Héritier

Auparavant, je travaillais sur un faisceau de questions ou de notions pour en élire une ou deux au fur et à mesure. De fait, il y avait du déchet, d'une certaine manière. C'est positif aussi. Maintenant, je ne travaille plus que sur une seule à la fois. C'est cette idée-là. Elle sera travaillée tout le long du processus de création et c'est ce que l'on montrera. Cela ne signifie pas que j'arrive avec une idée précise, mais très rapidement une perspective est élue. Je l'élis. Et il n'y aura qu'elle.

Daniel Linehan

Pour moi, un des aspects fondamentaux du travail de composition est le fait de devoir faire des choix. Au début de chacun de mes processus de création, je développe beaucoup de matériaux de manière éparse. Il s'agit ensuite de choisir lesquels conserver et de les agencer entre eux. Le choix se fait en partie en fonction des valeurs que j'attribue à chaque matériau, chaque séquence d'actions dans la construction globale de la pièce. Est-ce qu'il ou elle apportera un moment de calme ou une relance dynamique? Est-ce que ce texte apporte du sens ou est-ce qu'il joue à un niveau plus poétique?

JYM *Comment les valeurs se forment-elles? Comment la dimension poétique devient-elle probante? Ce n'est pas une question évidente... Peux-tu donner un exemple?*

Oui, c'est une question difficile. Prenons par exemple la fin de *Not About Everything* (2007). C'est une courte séquence silencieuse de cinq minutes pendant laquelle je vais au sol puis je me relève, au ralenti. Elle fait suite à trente minutes de rotation intense. Plusieurs personnes m'ont demandé pourquoi j'avais choisi de garder cette séquence finale qui ne semble pas découler de ce qui précède. J'ai choisi de la conserver parce qu'il me paraissait important d'avoir ce moment d'accalmie à la fin. La pièce est très sonore, énergique et physique, il lui fallait une sorte de « dénouement », un moment de suspension avant que les spectateurs ne se mettent à applaudir.

Toute la pièce se passe sur un plan horizontal et je voulais créer une fin en contrepoint. Le fait de passer au sol me permet d'équilibrer la pièce en basculant sur un autre plan.

JYM *D'une manière générale, quels sont tes critères de choix? Comment corriges-tu? Qu'est-ce que tu gardes et qu'est-ce que tu jettes?*

C'est difficile à dire, parce qu'à la fin d'un processus, j'ai tendance à oublier tous les éléments que je n'ai pas gardés. Je repensais à cette séquence de *Zombie Aporia* (2011) où les danseurs chantent « there's no need to feel any friction » [il n'y a pas besoin de ressentir de friction] en dansant d'une manière qui évoque le maximum de friction. Au début des répétitions, ils chantaient « there's no need to feel any boredom » [il n'y a aucun besoin de ressentir de l'ennui], mais j'ai changé l'énoncé. Il me semblait que s'ils restaient immobiles longtemps puis chantaient « il n'y a aucune raison de ressentir de l'ennui » avant de se remettre à danser, le mouvement apparaîtrait comme une réponse à l'ennui. C'est une littéralité un peu facile. À l'inverse, « il n'y a pas de raison de ressentir de friction » provoquait plus d'ambiguïté. Bien que l'immobilité ne soit pas une friction en soi, on pouvait imaginer qu'elle était une sorte d'anticipation de la friction à venir. Et le tremblement qui suivait, sans être

strictement un genre de friction, pouvait quand même en suggérer l'idée. La relation du texte à la situation se complexifiait. Non que je veuille que tout soit très compliqué, mais parfois les tâtonnements successifs permettent de rendre plus intéressantes des situations de départ un peu simplistes.

[...] **JYM** *Ce qui préside à tes choix de composition est-il récurrent ou plutôt différent ?*

Parfois c'est simplement une question de lisibilité ou d'intelligibilité pour le spectateur. Je repense à ma dernière pièce *Flood* (2017). À un moment du travail de création, la séquence de 18 minutes reprise puis progressivement accélérée qui se trouve maintenant au début de la pièce était placée à la fin. C'est une partie où les événements s'accéléraient (en étant rejoués dans des durées toujours plus courtes). Nous nous sommes rendu compte qu'elle arrivait trop tard et que les spectateurs ne percevaient pas l'accélération, leurs cerveaux étaient déjà saturés. Nous l'avons donc déplacée presque au tout début de la pièce.

adresser

Pour *dbdabb* (2015), j'ai proposé d'improviser à partir du rythme régulier de la marche. Nous avons fait 6 ou 7 sessions de quelques minutes à l'issue desquelles j'ai choisi puis agencé certains des matériaux issus de l'improvisation. Parfois je filme les répétitions pour pouvoir revoir certaines séquences, sélectionner ce qui m'intéresse puis faire un montage des matériaux que je propose ensuite aux danseurs. La vidéo me permet de déterminer la manière dont je veux organiser les différents segments de la chorégraphie.

MB *Mais comment choisis-tu ?*

assembler

Parfois je me sers des captations de répétitions pour créer, elles me permettent de sélectionner les matériaux que je trouve intéressants et de réfléchir à leur agencement. Souvent je choisis en fonction de ce que je trouve saisissant ou inhabituel. Je sélectionne différents fragments qui me semblent remarquables, qui se détachent du fond des autres gestes. Et puis je réfléchis à la manière de les agencer en fonction de certains paramètres communs, la direction des gestes par exemple.

MB *Pourquoi ces éléments que tu retiens sont-ils remarquables pour toi ? Pourquoi se détachent-ils du reste ?*

C'est assez intuitif. D'autant que le matériau est ensuite transformé, je ne le mets pas tel quel dans la pièce. Une fois que je l'ai choisi et mémorisé, je l'enseigne aux autres danseurs et nous le travaillons en canon, par exemple. La sélection initiale, assez intuitive, n'est qu'une étape, un support à partir duquel travailler, modifier, expérimenter.

MB *Donc tu n'as pas un film en tête par rapport auquel tu te dis « ah oui, cet élément-là peut s'intégrer à mon film » ? Tu n'as pas une idée d'un but final qui va déterminer ta sélection ?*

Non.

Thomas Hauert

collectif

Généralement, je présente aux danseurs les principes et les idées de base. Ensuite, chacun donne son avis. J'ai besoin d'entendre ce que pensent les autres. Je serais

ennuyé de réaliser uniquement mes propres plans. Je suis davantage stimulé à essayer de rassembler les idées qui surgissent dans les processus. Comme je suis le responsable du projet, si on n'est pas d'accord ou s'il y a plusieurs avis, c'est moi qui tranche ou qui choisis à la fin.

DDD *As-tu des critères spécifiques pour choisir ou trancher ?*

Souvent, le choix est assez évident ou consensuel, car nous sommes tous impliqués dans le même processus. Il y a aussi les affinités avec les danseurs que j'ai choisis. Nous sommes dans une bonne dynamique, une cohésion de groupe. Souvent, il ne s'agit pas de discriminer, mais de rajouter, de stimuler et de pousser la chose. Il y a un but final, un idéal final à trouver. On se demande comment y arriver. On essaye. Et puis on ne s'attache pas tellement non plus à nos propres idées. J'ai l'impression que c'est davantage une question de processus. Et chacun a confiance dans ce système de création sur lequel on travaille. Nous partageons un enthousiasme commun.

JYM *Comment s'opèrent tes choix quand tu dois en faire ?*

Cela dépend de la question.

adresser

Le choix de la musique de Gershwin pour *Inaudible* (2016), par exemple, c'est ma décision. Je voulais une musique dans l'énergie, une musique dansante, qui ne passe pas nécessairement par une intellectualisation, qu'elle contienne une forme d'évidence pour le danseur et le public également. Je pensai d'abord à *Rhapsody in Blue* (1924) que tout le monde connaît, dont les différentes versions sont faciles à entendre, ou qui avec l'interprétation des danseurs sont faciles à déchiffrer. Et puis au cours du processus avec les danseurs, nous avons écouté de nombreuses autres pièces du musicien et fait des essais. Nous étions tous d'accord sur le fait qu'il y a une sonorité de Gershwin, et avons arrêté notre choix sur le *concerto en fa*, qui reste facile d'accès, mais comporte une partie de nouveauté pour la plupart des gens. C'est moi ensuite qui ai écouté, sélectionné et assemblé les différentes versions. Des fragments de quarante secondes à chaque fois. Là aussi, je voulais que les extraits soient reconnaissables. Je voulais donner au public le plaisir que j'ai quand j'écoute différentes versions. Il y a une richesse dans la découverte de ces versions, dans leur comparaison, on entend les intentions des interprètes et le caractère de chaque orchestre.

JYM *Les choix que tu opères peuvent-ils concerner le mouvement, sa durée, ou encore les règles de sa réalisation ?*

Souvent, les choix sont des choix définis par un système de contraintes. Comme on joue à inventer en continu, un choix n'est pas forcément limitant.

JYM *Tu organises un terrain de jeu en somme, ensuite il s'agit de jouer à l'intérieur et le choix ne se pose quasiment pas, n'est-ce pas ?*

Les systèmes que je propose rendent la tâche difficile pour les danseurs, ils nécessitent la ruse ou la malice. Ils nécessitent une concentration et un investissement mental et corporel, et produisent un mouvement inhabituel à faire et à regarder. C'est un aspect récurrent.

Le fait que j'utilise de la musique, sur laquelle sans équivoque nous dansons, peut laisser supposer que nous avons une approche de la danse liée à certaines

habitudes, voire qu'elle est néo-classique. C'est une critique de mon travail que j'ai déjà entendue. Évidemment selon moi c'est tout le contraire dans le processus.

JYM *Quelle est la différence ?*

Nous ne recourons pas à des codes classiques pour produire du mouvement, ni à aucune autre tradition. La relation danse / musique est par ailleurs improvisée. Ce qui est diamétralement opposé au néo-classique. Il en va de même de notre méthode de travail et de nos préoccupations, à l'exception peut-être d'un goût pour la physicalité et sans doute une certaine virtuosité. On empile les contraintes, le « multi-tasking » [plusieurs tâches à effectuer en même temps], on sollicite des coordinations très inhabituelles dans le corps...

[...] La relation à la musique telle que je l'utilise en danse a quelque chose de naturel ou de spontané selon moi, qui précisément n'appartient pas au classique.

Utiliser Gershwin dans le cadre d'une production avec l'Ircam a quelque chose de malicieux, danser sur Gershwin dans le champ de la danse contemporaine occidentale ne correspond pas aux modèles dominants, d'autant plus quand on va jusqu'au « mickey-mousing » [on singe / illustre naïvement la musique]. Je suis toujours suspicieux quand je perçois des dogmes, des règles rattachées à des écoles, des courants, des hiérarchies.

JYM *Une pièce telle qu'Inaudible se fait-elle en réponse ou en réaction au contexte que tu décris ? Je me renforce. J'ai une sorte de plaisir à prendre la position de l'« outsider », à aller à contrecourant. En tout cas, j'ai appris à prendre ce plaisir.*

Loïc Touzé

« Comment s'effectue la collecte des éléments et outils chorégraphiques d'une pièce ? » Je glane, je rêve, je traîne, je ne pense pas. Je laisse les choses venir à moi, je me rends disponible, je me laisse impressionner. Un vague goût pas très distinct au début d'un projet : deux couleurs vues sur une œuvre plastique, un geste dans un film, un mot mal entendu, une émotion (mais je n'aime pas beaucoup l'idée de l'émotion²). C'est ainsi que cela démarre.

[...] Le projet de *Morceau* (2000) a consisté à utiliser les matériaux les moins valides que nous imaginions³. Nous nous sommes amusés à cela. Nous avons décidé de nous servir de tout ce qui nous semblait être le plus faible, le plus bête, le plus inintéressant, tout ce que nous aurions mis à la poubelle si nous avions fait une pièce, les rebuts, les restes.

LP *Quel est le lien entre ce « plus bête », ce rebut, et la question première que tu dis avoir posée aux interprètes : « Comment composez-vous ? »*

Sur une échelle de 1 à 20 nous nous sommes rendu compte que jusque-là, nous utilisions tout ce qui se trouvait dans la zone entre 13 et 18 en termes de valeur d'idée,

¹ Il est fait référence ici au questionnaire envoyé aux chorégraphes au début de cette recherche, reproduit en annexe.

² Voir le petit dialogue sur cette relation à l'émotion au chapitre Adresser.

³ Voir la description de cette pièce dans la section Montage du chapitre Assembler.



Loïc Touzé, *Morceau* (2000). Avec : L. Laâbissi, L. Touzé. Photos : Cosimo Terlizzi

de geste et d'action. Nous sommes ensemble descendus dans une zone entre 0 et 3. Il s'agissait de porter notre intérêt et notre attention sur l'affaiblissement du matériau en termes d'émission de signes et de sens. Comment tenir ce « pas grand-chose » ? Comment lui donner une durée ? Comment faire pour que ce « pas grand-chose » demeure un seul matériau (un chant, un geste), trouve une valeur en soi, déploie une poésie sans effort.

[...] La façon de penser l'espace de présentation du matériau est essentielle. Que vient faire cet interprète devant celui qui le regarde ? Comment co-construit-il un récit de ce matériau ? Comment commence-t-il ? Comment se développe-t-il ? Comment se finit-il ?

dramaturgie

Je regardais, je faisais aussi. Mais j'étais totalement bloqué. Je n'arrivais pas à faire quoi que ce soit. J'étais très attentif à la façon dont les interprètes [Jennifer Lacey, Yves-Noël Genod et Latifa Laâbissi] engageaient les récits.

Ce qui a commencé à m'intéresser, dans ce qui était alors seulement une proposition [montrer chacun notre tour un matériau, une action, pendant 5 minutes, chronomètre en main, sans avoir vu ce que le précédent faisait], c'est qu'effectivement, des éléments se sont « montés » [au sens cinématographique] l'un à côté de l'autre, en juxtaposition. Ils se sont mis aussi, par frottement, par choc, à produire du sens assumé mais non décidé – seul le dispositif organisait la dramaturgie. La décision n'appartenait pas à celui qui avait vu ce qui se passait et qui venait compléter, arranger, augmenter ou effectuer une autre action, ou le contraire [place et rôle qu'occupe *a priori* le chorégraphe]. Non. L'interprète pensait une action, arrivait sur scène et la faisait. La succession des séquences dans le temps produisait de l'abandon, de l'hésitation, de l'indécidé.

assembler

Laurent Pichaud

in situ

Avec *lande part* (2001), je voulais continuer d'interroger la notion d'invisibilité, mais dans un lieu plein [à l'inverse d'une scène de théâtre qui est toujours vide au début du travail]. Cette pièce est ma première pièce en extérieur. Une des idées pour faire de l'invisible était de me situer loin des spectateurs ; et en conséquence à paraître plus petit. Je choisis des espaces qui ne sont pas organisés, c'est-à-dire où subsiste de la place parce qu'ils sont hétérogènes. Je compose une perspective. Je suis dans le lointain, je sers de focale pour le spectateur. Comme il comprend très vite ce que je fais, il regarde autour de moi. Je me retire en quelque sorte et fais voir le site par la danse. C'est aussi une réflexion sur le théâtre, l'organisation du regard, le cadre.

[...] J'ai créé la pièce dans une zone périurbaine. Des passants promènent leur chien. Le geste du chien qui pisse nourrit une séquence, telle une citation du lieu. Je commence à m'imprégner. [...] Le costume vient des cyclistes qui fréquentent l'endroit.

[...] Ce projet me propose aussi la notion d'adaptation. Je produis une écriture qui doit tenir dans différents lieux. Je ne fais pas de l'événementiel. Je ne fais pas un *in situ* seulement pour le jour J. Mon passé de chorégraphe fait que j'écris des pièces. Je n'écris pas des événements. Une écriture existe, une qualité d'écriture qui doit pouvoir s'adapter de site en site, avec les mêmes principes : des lieux non organisés (à la différence d'un jardin ou d'un parc par exemple), la construction d'une perspective, des costumes changeants, etc.

Marco Berrettini

J'établis des paramètres, une sorte de grille de lecture de mon propre travail que je parcours constamment.

LP Quels types de paramètres ?

Par exemple, mettre une scène en place et, ensuite, me faire l'avocat du diable, c'est-à-dire me mettre en dehors de mon propre travail, le défaire de l'extérieur jusqu'à en trouver la faille. « Tu veux dire ceci dans ta pièce ? Qu'en est-il du niveau de la vitesse d'exécution du mouvement ? Quel rapport avec ce costume ? Quel rapport avec la musique ? » Je parcours ces paramètres constamment jusqu'à avoir l'impression qu'ils sont au moins en accord.

JYM Pourrais-tu donner un exemple d'un moment dans le travail où tu parcours ces paramètres qui t'amènent à faire des choix ?

Il ne s'agit pas d'arriver avec une proposition que je souhaite voir les danseurs exécuter le mieux possible. Il s'agit d'une sorte d'intuition et d'y travailler. L'interprète s'approprie la scène, et peut la mener très loin. Je n'ai pas envie de fermer une porte que je n'avais peut-être pas prévu d'ouvrir. Elle peut chambouler l'idée que j'avais de la durée d'un passage, voire de la pièce, ou même de ce que l'ensemble dégage. Dans ce cas, je laisse la porte s'ouvrir et laisse faire l'interprète sans aucune censure, en essayant de le pousser, et de me mettre en recul en me demandant par exemple si cette perspective m'intéresserait autant si je ne faisais pas partie du processus, si j'y suis attaché simplement parce que j'aime « mon interprète », et que j'apprécie son désir d'expérimentation. J'ai un exemple assez marquant avec Laetitia Dosch pour la dernière scène de *Si viaggiare* (2011), le spectacle avec les astronautes. Sur le plateau figure une sorte de morceau de planète. Les interprètes quittent cette planète après une heure vingt de spectacle et viennent à l'avant-scène. Ils sont encore en costume d'astronaute autour d'une petite table haute sur laquelle est posée une maquette de la scénographie avec des petits bonshommes qui figurent les danseurs. J'ai copié cette idée sur Meredith Monk, qui a fait de même dans les années 1960⁴. J'avais demandé à Laetitia de travailler un texte de Claude Nougaro. Malgré tout l'amour que j'avais pour ce qu'elle faisait, je me demandais si cela faisait sens. J'essayais vraiment d'évacuer toute émotion et de regarder de l'extérieur. Je me souviens avoir passé un certain nombre de semaines à me demander ce que cela dégagerait pour quelqu'un qui le verrait pour la première fois. Au final cette scène ne figure pas.

Une pièce ne peut pas exister sans ce travail selon moi. [...] La concentration du public est un paramètre important, dans la mesure où on doit en tenir compte pour l'oublier ensuite. Nous le sollicitons en concentration, en goût. Il existe un thermomètre éthique et politique : jusqu'où le spectateur est-il prêt à accepter ce que nous lui proposons ? À partir de quel moment commence-t-il à repousser l'œuvre, fermant les portes de sa sensibilité ? On peut le mesurer à la durée d'un spectacle, au volume sonore de la musique, etc. De nombreux paramètres sont à considérer. Et une fois que le spectacle est fini, ai-je l'impression d'avoir sollicité les sensibilités des spectateurs et d'avoir tenu ?

adresser

⁴ Voir la note 1 du chapitre Adresser.

[...] Depuis quelques années, les chorégraphes discutent de la durée standard d'une pièce, et estiment qu'une heure et quart, c'est déjà trop. Cette question est abstraite, mais elle est éminemment concrète s'agissant de la façon dont on entre dans la vie du public. Les spectateurs ont des habitudes de temps qu'ils consacrent à la télé, aux ordinateurs ou aux téléphones. Cela vaut-il la peine de rallonger d'un quart d'heure la durée standard d'un spectacle ? Suis-je assez fort pour me l'autoriser ? Et si je suis assez fort, qu'est-ce que cela représente dans ce qui est mis en jeu ? Le spectateur arrive-t-il à se remettre lui-même en question en tenant quinze minutes supplémentaires ? C'est facile de dire que ça fait des années qu'on fait des pièces d'une heure et qu'à présent on va faire plus. Pourquoi prendre cette décision à tel moment de sa carrière ? Qui le fait d'ailleurs ? S'agit-il d'un phénomène de mode ? Suis-je le premier à le faire ? Ce sont des considérations. Je ne travaille pas sur ces questions pendant toute la création, mais elles me traversent l'esprit. En cela, la manipulation exercée sur un public avec une pièce doit être considérée chaque jour des répétitions, même si elle doit être sublimée à un moment. Les outils de composition comprennent aussi la façon dont on manipule le public. C'est évident.

Le travail peut être modeste. Comme d'autres chorégraphes, dans certaines de mes pièces, j'ai été trop centré sur mon ego, sur ce que je voulais exprimer. Je n'ai pas écouté mes interprètes, mes collaborateurs, les retours, et un décalage s'est créé entre ce que l'on voit et ce que j'aurais voulu faire. On pourrait l'éviter en adoptant un point de vue plus détaché. Une façon de se remettre en question est sans doute de se demander si l'idée de départ est si forte qu'on le pensait, de reconnaître au milieu d'une création qu'on est perdu et de recommencer à zéro, même à deux semaines de la première.

DD Dorvillier

citer *A catalogue of steps* (2012) concerne tous mes travaux entre 1990 et 2004 que j'ai pu rassembler à partir de leur captation vidéo. J'ai pris tous ces travaux. Je les ai tous coupés, j'ai enlevé ce qui était chansons, textes (il y en avait beaucoup). J'ai essayé de garder les fragments soi-disant chorégraphiques. Sur le moment, je pouvais dire que c'était un moment chorégraphique. On peut dire que tout est chorégraphique, par chorégraphique j'entends surtout les mouvements du corps. Que faisait-on avec le corps dans l'espace ? La pièce commence par un trio et devient un solo : je coupe, et j'obtiens deux fragments différents. Et ainsi de suite. Ce travail concerne une quinzaine d'œuvres. Je dispose aujourd'hui de plus de 300 fragments, qui sont répertoriés et que j'ai catégorisés avec un groupe de danseurs. J'ai fait une taxinomie. Travailler sur *A catalogue of steps* revient à considérer un fragment vidéo et la fiche correspondante, qui comporte plusieurs indications. Par exemple : pièce n° 10, fragment n° 21 ; la classification spatiale (par exemple « *Interlocking* » [interdépendant]) ; le type de source du mouvement (par exemple « *Scenario into kinesthetic* » [scénario kinesthésique]) ; le nombre de danseurs ; et d'autres informations comme « *shoes* » ici, parce qu'on porte des chaussures ; ou « *touch* », parce qu'on utilise le toucher... J'ai ainsi inventé une espèce de taxinomie, assez subjective, ludique, non scientifique, et qui change tout le temps.

JYM *Peux-tu revenir sur la classification spatiale proposée ?*

Interlocking [interdépendant] correspond au fait que l'on ne peut pas faire la chorégraphie sans l'autre danseur. Elle dépend du corps de l'autre pour être effectuée. Comme par exemple soulever son partenaire. On ne peut pas reproduire ce fragment *a priori* sans être deux. Dans ma conception et ma vision de ce catalogue, il y a deux façons principales de définir la forme : soit par le type d'espace utilisé, soit par le mouvement en lui-même, sa source.

Quand j'apprends mon rôle au regard du fragment initial, le moment où je dois être soulevée pour un porté par exemple n'arrive pas parce que je suis toute seule. Je le fais alors toute seule. Je peux le jouer toute seule pour le public. J'annonce que je prends le rôle de l'autre. Ça change ou ça ne change pas la perception et la compréhension de la chorégraphie, son utilité, son sens. Avec les danseurs, nous faisons un double travail : nous apprenons tout en essayant de qualifier ce que nous apprenons, pour nous-mêmes et pour constituer la taxinomie. Cela nous prépare à performer. Mais c'est aussi un travail d'archivage et une manière de définir l'identité du fragment que l'on voit sur la vidéo.

Un fragment peut dans la vidéo être dansé face au public, mais nous pouvons le danser dans une autre direction. Le public pourra se trouver derrière nous ou sur le côté. Il peut ainsi regarder le fragment non pas comme il a été conçu, mais comme il existe à présent en tant que fragment.

JYM *Le fait de fragmenter les chorégraphies de ces pièces et de les danser selon vos catégories permet de les regarder autrement ?*

Exactement. On voit autre chose. On donne à voir des faces du fragment qui n'avaient pas été vues.

Je continue à travailler sur la taxinomie, parce qu'elle est infinie. « *Scenario* » apparaît par exemple dans la stratégie spatiale et dans la source du mouvement, car la dimension spatiale peut être aussi physique. Par exemple « Je te cours après. Donc tu dois courir » ou « Je t'évite » sont des scénarios à la fois physiques et spatiaux. Si je te cours après et que tu m'évites, il se passe quelque chose dans l'espace, mais aussi quelque chose physiquement. Si je ne suis pas là, tu dois toujours courir. La chorégraphie est produite à partir de ce scénario. La physicalité, la figure, la forme sont produites à partir du fait que quelqu'un te court après – même si la personne n'est plus là. Il y a un glissement, c'est-à-dire que l'on glisse de « *Scenario* » à « *Kinesthetic* », qui est encore une autre définition du mouvement, pour l'instant très large, s'opposant un peu à une autre catégorie qui est « *Eloquent* ». « *Kinesthetic* », c'est tout ce qui vient d'un rythme qui n'est pas linguistique. « *Eloquent* » ne cherche pas à dire quelque chose, mais est dans un rythme, dans un élan, dans une opposition physique, dans la gravité...

[...] Je travaille actuellement [2016] à partir de treize des pièces du *Catalogue* pour un projet qui s'intitule *Only One of Many*⁵. Tous les mouvements sont tirés du catalogue. Ils sont assemblés de telle sorte que je prends tous les premiers mouvements des treize pièces puis tous les deuxièmes mouvements, puis tous les troisièmes, etc. Il y a des exceptions pour différentes raisons, mais c'est le principe.

⁵ La pièce sera créée en 2017.

Ce travail m'agace parfois parce que je plonge dans l'intimité de ces gestes. Je me confronte à mon goût. J'essaie de trouver des manières, des règles qui peuvent justifier le fait de garder ces mouvements qui ne me plaisent pas trop.

LP *Dances-tu dans ce projet ?*
Je ne danse pas.

LP *C'est peut-être là la source du problème.*
Oui, c'est ce que je me disais.

LP *Cette histoire de goût est probablement liée à la distance de ton regard en 2016 sur ce qui a été fait avant. Si tu passais par l'effectuation du geste, tu ne serais pas prise par le goût, mais par les informations de son effectuation.*

collectif C'est ce que j'ai pensé, mais j'ai décidé de faire confiance aux deux danseuses avec lesquelles je travaille. Katerina [Andreou] a particulièrement l'expérience de travail sur le *Catalogue*. Elle sait que je m'ennuie avec le matériel. Elle me dit : « Laisse-moi le travailler parce que je comprends ce que tu cherches. » En la voyant travailler, je vois un peu comment, moi, je ferais et aussi, de temps en temps, je m'y mets. Je n'aime pas faire la démonstration, et que l'on m'imité. C'est néanmoins parfois ainsi que nous procédons, quand je ne parviens pas à exprimer le mouvement avec des mots. Je perçois ce que je faisais en le faisant, je le comprends et je comprends ce que je voudrais qu'elles fassent. En le faisant, je peux l'articuler.

LP *C'est tous les débats aux Carnets Bagouet⁶ quand il s'agit de remonter une pièce. Certains danseurs ne sont plus là. Face à la vidéo, quelle archéologie fait-on ? Il ne s'agit pas de mimer ou de reproduire simplement ce que l'on voit, mais, par l'apprentissage de la forme, de pouvoir remonter au processus qui l'a fait naître, ou du moins aux modalités qui l'ont fait émerger. C'est vrai. Il y a des gestes, des mouvements du *Catalogue*, quand je les vois, je pense qu'il y a une vie à l'intérieur qu'il s'agit de retrouver. Pourquoi une forme n'a pas la même énergie ? Le mouvement n'est-il pas assez long [compte tenu de la fragmentation] ? Ou bien n'a-t-on pas très bien compris de quoi il s'agit et le reproduisons-nous incorrectement ? Nous nous posons ces questions. Elles rejoignent celle de votre questionnaire : « comment évalue-t-on... ? »*

Myriam Gourfink

dramaturgie Certaines visées sont assez permanentes dans mon travail, elles déterminent mes choix. Comment décadrer l'espace et le temps ? Comment brouiller les pistes entre spectacle de danse et concert ? Comment proposer une expérience sensible où le sens de la vue n'est pas le seul canal de réception ?

⁶ Les carnets Bagouet ont été créés en 1993 par les interprètes et collaborateurs de Dominique Bagouet suite à sa disparition. Cette association a pour vocation d'assurer la pérennité et la transmission de son œuvre et de sa pédagogie aux nouvelles générations de danseurs. Ces missions interrogent la manière et les conditions de transmission d'une œuvre chorégraphique. Le remontage des pièces se fait par la transmission d'anciens danseurs de la compagnie, leurs témoignages, leurs mémoires du travail, des gestes travaillés et par des documents d'archives dont la vidéo. Voir *Les Carnets Bagouet. La passe d'une œuvre*, sous la direction d'Isabelle Launay, Besançon : Les solitaires intempestifs, 2007.



Myriam Gourfink, *Gris 3* (2016). Avec : C. Garriga, M. Dorléans, V. Weil, D. Lary. Centre Pompidou, Paris. Photo : Hervé Véronèse

[...] Lorsque je danse, je développe une intimité entre corps et esprit, cela vient de ma pratique du yoga. Je recherche ce rapprochement. Il m'obnubile et est une visée de tout mon travail.

Mes pièces peuvent associer plusieurs visées, liées à des expériences vécues. Il s'agit souvent d'expériences dans le champ musical ou dans celui des pratiques somatiques (yoga, haptonomie, chamanisme et kabbale). Ces pratiques me brassent, et me traversent.

[...] À partir du moment où ce que je vise devient clair, une forme de dramaturgie apparaît. J'en parle avec Kasper [Toeplitz] et nous réfléchissons ensemble. De son côté, il compose la musique.

[...] Une autre étape est l'environnement chorégraphique⁷. Il concerne la manière dont je collecte les composants du mouvement, en relation aux enjeux, aux visées de la pièce et à sa dramaturgie.

MB [observant la time line d'*Inoculate*?] *Comment choisis-tu l'évolution de ces symboles [signe de niveau du centre et signes de pause dans le corps]? Est-elle spontanée? Suit-elle une logique?* Elle répond à une logique sensible : le désir de travailler sur le *chakra* du cœur, pour grandir relationnellement et activer les forces de vie. La dramaturgie d'*Inoculate*? joue avec les gradations des niveaux du corps. J'indique par exemple à la danseuse de travailler sur un niveau du centre du corps élevé, jusqu'à la demi-pointe, alternant avec un niveau du centre au contraire plutôt en bas et assez constant, sans être au sol. La danseuse, bien qu'elle change de mouvement, va essayer de garder pendant un laps de temps relativement long une certaine constante du niveau du centre du corps. Ensuite, elle passe à nouveau dans une élévation. Lorsqu'elle est en bas, pour rester au-dessus du sol, elle prend des appuis puissants sur les bras, ce qui renforce le *chakra* du cœur. En remontant, elle fait grandir ces énergies et les harmonise en prenant des équilibres sur demi-pointes.

collectif

LT *Quand tu observes les danseuses réaliser la partition, procèdes-tu à des modifications?* Bien sûr. Cela fait partie du processus. Il y a toujours des allers et retours entre les répétitions et l'écriture de la partition, même quand je n'écrivais pas encore les partitions avec les signes [avant 2003]. Les danseuses font des retours sur ce qui est impossible ou illogique à effectuer.

LT *Dans ces allers et retours, la partition est-elle le référent objectif à partir duquel vous travaillez?*

Oui. La partition est entre nous. C'est un outil de communication sensationnel. C'est sur sa base que nous travaillons. Nous sommes à son service, prêtes à changer, corriger, ajuster.

JP *Pour quelles raisons faut-il corriger? Tu dis « impossible » ou « illogique ». Qu'est-ce que cela signifie au juste?*

J'ai tendance à la profusion de signes, je me perds dans l'écriture. Je suis donc obligée de corriger la partition. Par exemple, l'écriture du signe de flexion de cheville et de déroulement du cou-de-pied n'était pas assez lisible dans la première version de

⁷ Voir la section Combinatoire du chapitre Assembler et la section Penser l'espace avec Laban du chapitre Espace.

la partition de *Bestiole* (2012). J'ai ainsi retravaillé le signe avec Carole [Garriga], qui est aussi notatrice, pour le simplifier et le rendre plus simplement lisible.

Je peux faire des erreurs de logique à l'intérieur de signes. Par exemple, dans *Déperdition* (2013), pour la partition du parcours 2 (la partition est composée de cinq parcours), j'applique la série des signes de relation de Laban : 1 / Adresse, adresse enveloppante, adresse glissée, adresse enveloppante et glissée (les danseurs travaillent avec ces premiers paramètres pendant quatre minutes). 2 / Puis je passe au contact effleuré, contact effleuré enveloppant, contact effleuré glissé, contact effleuré glissé enveloppant (ils travaillent cela quatre minutes). 3 / Puis, ils travaillent quatre minutes avec le contact, le contact enveloppant, le contact imbriqué, le contact glissé, le contact enveloppant glissé, le contact imbriqué glissé.

Dans ces séries, il y a des logiques. Si la logique n'est pas appliquée jusqu'au bout, cela demande aux danseurs un effort de mémorisation. Ce n'est pas l'idée. L'autre raison pour laquelle il faut corriger est que cela couperait la douceur et la progression du travail d'approche entre eux, qui commence sur un point, se propage sur une partie, pour investir à la fin, par le glissé, la globalité du corps de l'autre.

JY « Corriger » c'est toujours corriger la partition ?

Oui. Il est très rare que je corrige ce que je vois. Les modifications sont issues d'une discussion collective, à l'initiative de la personne qui a rencontré un problème en interprétant la partition. Ce qui est formidable, c'est qu'on peut identifier ce qui pose problème, et ce, facilement et objectivement. On peut le partager, et chercher ensemble comment faire pour ne plus se tromper.

[...] pratique

Pendant une première période, entre 1996 et 1999, avant de connaître la notation Laban, je collectais des matériaux relatifs à des questions de souffle. Je formulais la base de mon travail. Il pouvait s'agir d'apprendre une technique respiratoire à une danseuse, de la mettre dans un espace restreint de son choix (sa chambre à coucher, sa salle de bains), donc de proposer une contrainte spatiale. À partir de cette situation, elle se mettait en mouvement selon un type d'improvisation qui durait très peu de temps, et que je notais. Tout était noté et numéroté.

JP *Qu'est-ce qui est numéroté?*

Par exemple, en pont, elle bouge le buste, tourne sur le côté droit, etc. Je décris les mouvements en la regardant. Je marque au fur et à mesure tout ce qu'elle fait. Je relis ensuite. J'encadre ce qui m'intéresse. Je jette le reste. Et je numérote chaque module.

LT *Qu'est-ce que tu encadres? Qu'est-ce que tu jettes?*

Je la regarde improviser, une impression reste dans ma rétine (en lien avec la visée de la pièce, *Überengelheit* [1999], qui concerne la capacité de transformation humaine, et que j'ai reliée à un travail sur les mémoires), qui fait sens aussi dans la trajectoire de mouvement que je veux réaliser.

Je cherche à rendre la respiration visible, à rendre lisible ce mouvement qui vient de l'intérieur. Je cherche aussi un mouvement qui donne du volume à l'espace.

L'esthétique me guide également. Par exemple, je n'aime pas les bras tendus. Je préfère les bras ronds, pliés, les formes un peu bizarres, les trucs décalés.

LT *Pourquoi pas les bras tendus ? Pourquoi les bras ronds ?*
Pour moi, les bras tendus évoquent un univers très gymnique.

LT *Trop sportif ?*
Je ne sais pas. Parfois, j'accepte les bras ou les jambes tendus. Je ne les évacue pas complètement. Dans l'énergie de la forme, je peux penser qu'une jambe tendue fonctionne. J'essaie de parler de l'énergie de la forme. Que me donne à vivre cette forme ? C'est subjectif. Le travail de tri et de choix est complètement intuitif.

LT *Il construit un corps et une direction de composition.*
C'est évident. Il est relié à des choix personnels, à des préférences personnelles, qu'à mon avis, aucun artiste n'a à expliquer. Il en est de même selon moi pour le choix des titres. Ces choix sont de l'ordre de l'imaginaire et de la poétique personnelle. Les associations que je peux faire mentalement ne sont pas toutes explicables. On pourrait sans doute trouver des rapports avec des peurs d'enfance, par exemple, des liens avec mon vécu, mes goûts et mes dégoûts.

LP *À quel moment le titre apparaît-il ?*
Cela dépend. Il peut arriver qu'un titre change en cours de route. En commençant à danser avec la partition, je peux me rendre compte que le titre auquel j'avais pensé ne convient pas du tout. L'évidence peut aussi être un processus. En tant que créateur, je le revendique. Selon moi, si on passe uniquement par l'intelligence analytique, c'est un problème. Cela signifie que nous évacuons l'intelligence intuitive. Le refus de la subjectivité, la rationalisation de la pratique conduisent à mon avis à un assèchement. Ce sont des réflexions que j'ai eues, en travaillant à l'Ircam.

[...] indétermination
Il m'est arrivé dans un certain nombre de pièces d'utiliser la composition par tirage au sort. Souvent, je fais des séries de notion du mouvement en fonction de la *time line* et des différentes atmosphères que je développe dans cette durée. Je fais des séries possibles dans lesquelles l'ordinateur tire aléatoirement.

Mais si j'ai utilisé le tirage au sort, j'aime encore davantage recourir à une partition ouverte, telle celle de *Klavierstücke XI* de [Karlheinz] Stockhausen⁸, qui implique la notion de choix. C'est là que se différencie (à mon sens) le travail de composition de [John] Cage⁹ [dont le recours à l'aléatoire n'implique pas de choix] de celui de Stockhausen.

⁸ « Karlheinz Stockhausen (né et décédé en Allemagne, 1928-2007) radicalise l'utilisation des procédés sériels pour les dépasser (dès les premiers *Klavierstücke* de 1952-1953) dans la composition par groupe (constellation sonore perceptible globalement, dont les composants spécifiques ne peuvent être analysés à l'écoute). Il introduit un certain taux d'indétermination, de formules aléatoires d'un type contrôlé et diffèrent de celles de Cage. Le *Klavierstück XI* (1956) en est un exemple », *Encyclopédie de la musique*, Paris : Librairie Générale Française, 1992, p. 750.

⁹ « John Cage (né et décédé aux États-Unis, 1912-1992) remet en question la construction musicale et le caractère sacré du son. De son point de vue tout son est musique et il est insensé de l'organiser selon des structures précises. Il privilégie la dimension fortuite et indéterminée. Son refus de faire de véritables choix de composition se manifeste de différentes manières : dans les 4 livres de *Music of Changes* (1951), par exemple, tout ce qui est écrit est le fruit du jet des pièces de monnaie du Yi King ; dans d'autres ouvrages il prescrit à l'exécutant différents comportements, sans se préoccuper du résultat sonore », *Encyclopédie de la musique, op. cit.*, p. 117.

Il s'agit pour moi de co-créer un univers personnel, de co-créer sa vie. Si je fais tel choix, je ne fais pas tel autre. Je ferme forcément des portes, mais j'assume mon choix. La vie est ainsi faite. On ne peut pas être partout, même si j'aime l'être. Je suis la première à me disperser.

RH *Comment se présente la partition ?*
Dans *Klavierstücke*, l'interprète pose les yeux sur des modules. La partition se présente sous la forme d'une grande page avec de nombreux petits modules. Pour chaque module, une altération est inscrite à la fin de chaque portée. Quand l'interprète pose le regard sur le module suivant, cette altération sera mise au début de la portée. Ce qui génère l'altération de la nouvelle portée à jouer, c'est le choix oculaire de l'interprète, c'est le regard de l'interprète posant ses yeux sur une portée. Il va déchiffrer et jouer cette portée finissant par une altération, quand il pose le regard sur un autre module, l'altération est mise au début de la nouvelle portée. Ce qu'il joue est ainsi altéré de façon différente à chaque concert. L'interprète ne peut pas travailler machinalement tous les modules. L'opération, c'est l'altération qui n'est jamais la même. C'est l'altération découverte à la fin de la portée qu'il a jouée précédemment, qui va modifier et filtrer la partition à venir.

Une altération en musique est signalée par le symbole que l'on place au début de la portée pour changer la hauteur initiale des notes suivantes. Dans le cas ici de Stockhausen, l'altération est écrite à la fin de la portée (et non au début comme cela se fait habituellement), pour la portée suivante (celle sur laquelle l'interprète pose ses yeux). L'inconnu c'est bien cette altération qui n'est pas indiquée au début de la portée. J'ai utilisé la même méthode, avec d'autres paramètres et selon d'autres règles¹⁰ en fonction de mes préoccupations pour *L'Écarlate* (2001), *Rare* (2002), *Contraindre* (2004), et *This is my house* (2005).

RH *Je pensais que le principe d'altération était informatique.*
Dans *Klavierstücke*, il n'est pas du tout informatique. On a une partition ouverte qui, par un principe de régénération à l'intérieur, se modifie en permanence. Ce ne sera jamais la même musique qui sera jouée. Il faut comprendre l'esprit de la partition. Il faut bien savoir lire et déchiffrer en direct. On ne peut pas tricher avec une telle partition, on ne peut pas préparer. Ce qui a lieu est de l'ordre de l'actif, du vivant. Cela m'a beaucoup marquée. C'est la raison pour laquelle il est important pour moi de faire en sorte que l'interprète choisisse et assume ses choix, et que l'auteur choisisse et assume ses choix. Il en va de la responsabilité de nos actions dans le futur.

Selon moi, nous ne sommes plus du tout dans une époque où l'instantané est pertinent. Nous sommes dans une époque où nous nous posons des questions sur l'avenir de la planète, sur notre avenir. Nous nous responsabilisons davantage. On ne peut pas être dans une instantanéité du mouvement. C'est pour cette raison que le mot « *task* » [tâche] me paraît complètement désuet. Selon moi, il faut indiquer des pistes et choisir.

De même, le recours à l'aléatoire n'est plus aussi pertinent aujourd'hui selon moi. Il s'agit d'essayer d'avoir conscience de la répercussion de nos actes sur l'avenir.

¹⁰ Voir la description de la partition ouverte de *Contraindre* au chapitre Indétermination.

LP Tu peux avoir cette conscience également avec un geste aléatoire. Les deux ne sont pas incompatibles.

[Geste aléatoire et conscience de l'avenir] ne sont pas complètement incompatibles en effet, avec une indication tirée aléatoirement dont on choisit l'interprétation. L'un n'empêche pas l'autre. C'est pour cette raison que je ne rejette pas complètement l'aléatoire. Mais il est vrai que j'aime recourir au processus du choix. Dans ma façon de penser et de travailler, je conçois une pièce à partir d'une vision d'ensemble relativement précise, un espace-temps cerné, ou pour être exacte plus ou moins cerné. Je peux accepter une logique floue à l'intérieur. Cette approche est née lors de la conception du logiciel *LOL* (1999)¹¹, au cours d'échanges avec Frédéric Voisin, qui portaient sur la remise en question de la logique classique en mathématique, et s'enracinaient dans les questionnements qu'offre la lecture du *Cahier jaune* (1932 / 1935) de Wittgenstein¹². Pour me faire comprendre de quoi il s'agissait, Frédéric aimait donner l'exemple de la barre de fer qui, en été, devient plus longue qu'en hiver, et du problème mathématique que cela soulève : comment mesurer cette barre de fer dont la longueur varie en fonction de la température ?

[...] Les choix sont faits par différents acteurs, différentes personnes selon les préférences personnelles de chacun. Pour ma part, mes choix déterminent avec quelle composante du mouvement je vais travailler pour une pièce. Par exemple, pour les partitions de *Déperdition* (2013), *Souterrain* (2014) et *Gris* (2016), j'ai travaillé essentiellement avec tout ce qui est gradation des relations du contact chez Laban. De l'adresse à l'effleurer, au contact sur soi, aux imbriqués (ce qui correspond au fait d'aller chercher les endroits creux de l'autre pour s'insérer à l'intérieur). Ce choix s'opère en fonction d'une idée dramaturgique de départ, en l'occurrence dans ces pièces la volonté de travailler la relation.

¹¹ Voir la section Combinatoire du chapitre Assembler.

¹² In Ludwig Wittgenstein, *Les Cours de Cambridge* (1932-1935), sous la direction d'Alice Ambrose, Mauzevin : Trans-Europ-Repress, 1998 (trad. E. Rigal). *Le Cahier jaune* consigne des cours et discussions informelles, au cours desquels Ludwig Wittgenstein renouvelle le concept de logique et explore de nouveaux chemins de pensée qui ont trait notamment aux fondements des mathématiques.