

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques* / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 113-126, which should be cited to refer to this work.

CITER

- ¹ Isabelle Launay, « Poétiques de la citation en danse... d'un faune (éclats) du Guatuor Albrecht Knust, avant-après 2000 », in Isabelle Launay, Sylviane Pagès (dir.), *Mémoires et histoire en danse. Mobiles*, n° 2, coll. « Arts 8 », Paris : L'Harmattan, 2010, p. 24.
- ² Isabelle Launay, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après I*, Pantin : Centre national de la danse, 2017.
- ³ Chorégraphe, danseur, acteur et réalisateur russe d'origine géorgienne, George Balanchine (1904, Saint-Petersbourg - 1983, New York) est co-fondateur et maître de ballet du New York City Ballet.
- ⁴ Pina Bausch (1940, Solingen - 2009, Wuppertal) est fondatrice de la compagnie Tanztheater en 1976 à Wuppertal. Elle occupe par ailleurs le poste de directrice artistique du département de danse de la Folkwang Hochschule à Essen à partir de 1985.
- ⁵ Danseur, chorégraphe et pédagogue, Kurt Jooss (1901, Wasseralfingen - 1979, Heilbronn) a travaillé avec Rudolf Laban et est co-fondateur, en 1927, de la Folkwang Hochschule à Essen, où il dirige le département de danse. Sommé par les nazis de se défaire des danseurs juifs de sa compagnie, il quitte l'Allemagne en 1933 et s'installe en Angleterre, à Dartington Hall, où il ouvre l'école Jooss-Leeder. De retour en 1947, il relance le département de théâtre et de danse de la Folkwang Hochschule. Il sera notamment le professeur de Pina Bausch.

Le recours à la citation comme procédé chorégraphique n'est pas récent, il est déjà constitutif du ballet classique au XIX^e siècle, comme le rappelle Isabelle Launay, « reposant sur un corpus de pas et de figures réutilisables, conçu comme réservoir d'exemples et de modèles plus ou moins affranchis de l'autorité de leur auteur¹ ». Citer assure alors, comme dans tout théâtre codé, la mémoire des formes, des techniques corporelles comme des traditions d'interprétation. Les travaux de l'historienne montrent par ailleurs comment les pratiques de la variation, du recyclage et de l'adaptation, comme autant de modalités du travail de la citation, permettent de voir une tradition se poursuivre, s'inventer et se transformer à une époque plus récente².

Si l'usage que les chorégraphes réunis dans ce chapitre font de la citation est dégagé de la notion de tradition, de la transmission et encore davantage de la conservation de celle-ci, il reste souvent en prise avec le passé, témoignant d'un intérêt pour l'histoire de la danse et plus largement pour celle des gestes. On voit ainsi apparaître les Ballets russes (Rémy Hériotier), George Balanchine³, Pina Bausch⁴, Kurt Jooss⁵ (Marco Berrettini), Valeska Gert⁶ (Loïc Touzé), Jacqueline Robinson⁷ (Nathalie Collantes), autant que des formes génériques de la danse classique (DD Dorvillier) et du disco (Marco Berrettini), le cinéma (Loïc Touzé, Marco Berrettini), le théâtre ou encore le mime (Loïc Touzé).

Cet intérêt fait signe dans certains cas de la reconnaissance d'une filiation et d'un désir de mémoire. Le lien peut être direct et concerner ceux auprès desquels on s'est formés, tels Marco Berrettini qui est passé par la Folkwang Hochschule à Essen en Allemagne, et Nathalie Collantes qui a suivi l'enseignement de L'Atelier de la danse de Jacqueline Robinson à Paris. Il peut être plus diffus aussi et concerner ceux qu'on a simplement regardés, aimés, voire adorés (Marco Berrettini parle de ses « idoles »). Il existe ainsi différentes formes d'accès à la source de la citation : via la mémoire, via l'image filmique ou photographique, mais aussi via l'imagination ou la partition selon les cas.

Quel que soit le chemin de cet accès, citer est ici motivé par la volonté de rendre hommage au travail de ceux avec lesquels on s'est construits, et transite d'abord par une relation affective. Pointe là le premier moment du travail de la citation que décrit Antoine Compagnon dans la décomposition qu'il en propose en littérature, celui de « la sollicitation », comparé à « un petit coup de foudre »⁸. Citer consiste alors, tel que la définition du mot le rappelle, à « appeler », « faire venir » mais aussi « valoriser » ce qui nous a marqué. Or cette marque est le résultat du potentiel actif d'une œuvre⁹, que sa convocation à travers la citation tente de saisir. C'est ce qu'explique Marco Berrettini quand il déclare : « J'avais aussi envie de

6 Voir note 19 au chapitre Adresser et le chap. « Cabaret et temps démontés, le jeu de l'éternité grotesque » in Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après II*, Pantin : Centre national de la danse, 2018, pp. 71-96.

7 Voir note 7 au chapitre Adresser.

8 Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979, pp. 23-24, cité par Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation*, op. cit., p. 183.

9 Sur le potentiel actif des œuvres d'art voir Thomas Hirschhorn, Yvane Chapuis (dir.), *Musée Précaire Albinet*, Paris : Barral, 2005 et Cie Gwenaël Morin, Yvane Chapuis (dir.), *Théâtre Permanent*, Paris : Barral, 2010.

10 Cet acte de re-penser et re-danser correspond aussi à ce que l'on nomme communément aujourd'hui dans le champ des arts « reenactment » ou « réactivation ». Sujet riche en bibliographie, qu'Isabelle Launay qualifie de « dialogue gestuel trans-historique » (voir note 1 in Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation*, op. cit., p. 182).

11 Antoine Compagnon, op. cit., pp. 17-18, cité par Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation*, op. cit., p. 184.

12 Le terme est un transfert dans le champ de la danse de la notion d'« intertextualité », qui apparaît dans les travaux théoriques du groupe Tel Quel à la fin des années soixante (voir Pierre-Marc de Biasi, « Intertextualité, théorie de l' », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 20 août 2019. URL: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>. Voir Isabelle Launay, « Citational Poetics in Dance », *Dance Research Journal*, vol. 44, n° 2, hiver 2012, pp. 49-69 et « Poétiques de la citation en danse... d'un faune (éclats) du Quatuor Albrecht Knust, avant-après 2000 », art. cit., pp. 23-72. Voir aussi dans ce livre le chapitre Pratiques, section Intergestualité.

digérer ce qu'avaient fait les autres. Il est vrai que leur travail m'a préoccupé pendant de longues années. Qu'est-ce que signifie à la fin des années 1990 de citer un ballet ou *La Table verte* [Jooss, 1932], ou *Kontakthof* [Bausch, 1978] ? Comment passe-t-on de la danse allemande des années 1920 à Pina [Bausch] ? Pourquoi en conserver le style et poursuivre une réflexion sur cette danse ? Qu'arrive-t-on encore à faire valoir une centaine d'années plus tard ? » La dimension réflexive que contient le travail de la citation soulignée par le chorégraphe implique de se situer dans une histoire, de re-penser ce qui a été pensé, de re-danser ce qui a été dansé¹⁰, qu'il s'agisse de l'histoire de sa discipline ou bien de la sienne propre avec l'auto-citation. On l'observe dans le dialogue avec son propre travail que Nathalie Collantes organise sur scène avec *Tout un bordel – solo chorégraphique sous-titré* – (2004), intéressée « qu'on [le] regarde sous le prisme d'autres [de ses] travaux ». On observe également cette dimension réflexive de l'auto-citation dans le projet du *Catalogue of steps* de DD Dorvillier, qui consiste à fragmenter ses œuvres du passé et à les danser à nouveau en partie, initié parce qu'elle « voulait[t] voir ce que cela produit aujourd'hui de faire ces formes, de les reproduire ».

On verra dans les propos de la chorégraphe que le processus de fragmentation qu'elle effectue est au plus près du deuxième moment du travail de la citation que décrit Compagnon, « l'extraction » : « Lorsque je cite, j'excise, je mutile, je prélève [...] ». Le fragment élu se convertit lui-même en texte [...]¹¹. » DD Dorvillier dit de son côté : « 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 de ces travaux, tous les fragments qui étaient soi-disant chorégraphiques. [...] Cela commence comme un trio puis devient un solo : je coupe, et ce qui reste devient un fragment. »

Le travail de la citation peut chercher aussi à se situer non pas en regard d'un héritage ou d'un parcours, mais animé par une conscience du phénomène d'« intertextualité¹² », selon lequel tout geste est traversé par d'autres, et dont DD Dorvillier rapporte une expérience : « J'ai regardé Rémy [Héritier] faire des fragments à Porto, j'ai vu Jennifer [Lacey]. J'ai vu la forme du corps de Jennifer apparaître tandis qu'il faisait une phrase qu'elle dansait en 1994. »

C'est avec cette conscience que Rémy Héritier s'engage dans sa première pièce en 2005 : « La question n'était pas d'inventer un geste, mais de se retrouver face à une situation de production de gestes qui nous dépasse et de s'en servir. » Il dira ailleurs au sujet de *Chevreuil* (2009) : « Pour creuser, l'archéologue est obligé de casser certains objets. Il doit choisir s'il s'arrête au vase étrusque qu'il a trouvé, ou s'il le casse pour trouver autre chose en dessous. Je me suis posé cette question par rapport aux Ballets russes. Nous étions cinq. Qu'est-ce que nos corps contiennent des Ballets russes en dehors des images que l'on en connaît ? Nous nous sommes donné un processus quotidien. Je ne sais plus comment on l'appelait. Il s'agissait d'exhumer ce que nos corps pourraient contenir des Ballets russes, physiquement¹⁴. »

Il faut préciser qu'au même moment, la communauté chorégraphique à laquelle Rémy Héritier appartient a été exposée, si ce n'est pleinement impliquée, dans une discussion collective en actes sur la mémoire des œuvres en danse, ouverte par le Quatuor Knust¹⁵, notamment avec le remontage en 2000 de *L'Après-midi d'un faune* de Vaslav Nijinski, Claude Debussy et Stéphane Mallarmé, et dont les échos se

13 Cet extrait figure au chapitre Adresser.

14 Le Quatuor Albrecht Knust, fondé en 1995 par Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hequet et Christophe Wavelet (danseurs, chorégraphes et notateurs), s'est engagé dans une pratique réflexive de l'histoire de la danse, à travers la récréation notamment de *Continuus project altered daily* (1970) d'Yvonne Rainer et de *L'Après-midi d'un faune* (1912) de Vaslav Nijinski. Voir leur entretien avec Yvane Chapuis, in *Art press* 23, numéro spécial « Médium : Danse », 2002, pp. 16-23.

15 Voir le chap. « Le travail de la citation en danse contemporaine » in Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation*, op. cit., pp. 181-342.

16 *Treasure of the language française*.

17 Sur l'usage des guillemets et le droit de citation en littérature, voir Antoine Compagnon, op. cit., cité par Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation*, op. cit., p. 186.

18 En musique, un échantillon, ou *sample*, est un extrait sonore récupéré au sein d'un enregistrement préexistant de toute nature et sorti de son contexte afin d'être réutilisé musicalement pour fabriquer un nouvel ensemble.

19 La transposition se distingue de la citation essentiellement sur deux points : elle évacue d'emblée la question de la source et en ce sens n'est pas adressée, elle concerne par ailleurs davantage des procédés que des éléments (voir le chapitre Transposer). Antoine Compagnon propose néanmoins comme dernier moment du travail de la citation, « un transfert ou une conversion de forme », in Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation*, op. cit., p. 184.

20 Sauf à considérer ce qu'on nomme communément aujourd'hui les « écritures de plateau », qui précisément ne partent d'aucun texte en particulier, celui-ci s'écrivant au fil des répétitions.

prolongent encore aujourd'hui¹⁶. La citation est ainsi en prise avec un contexte contemporain tel que le relève Loïc Touzé au sujet de *Love* (2003) : « Il va de soi que la pièce s'inscrit dans un contexte. Je me dis souvent que je passe mon temps à copier les autres, au point de les oublier. Je les vole, je les attrape, je les mange, je fais miens ces emprunts. »

Apparaît ici le troisième moment du travail de la citation, il concerne la manière de faire venir ce qui a été choisi, extrait de son contexte d'origine, et que l'on voudrait rendre présent pour le mettre en partage d'une manière ou d'une autre. Car citer c'est « signaler à l'attention quelqu'un ou quelque chose de remarquable sous quelque aspect¹⁷ ». Il n'est pas de citation par conséquent sans adresse. Son objet peut autant être un geste, un pas, une figure, une position, une expression, qu'une séquence de mouvements, une scène ou encore une pièce dans son entier, voire même une sensation (Rémy Héritier mentionne qu'« il s'agissait par exemple de re-convoquer la déclivité du plateau, son grincement, de telle représentation à tel endroit. [...] de refaire exactement ce moment [qui] peut durer une seconde »). Citer nécessite ainsi le plus souvent un travail de copie, plus ou moins précis, impliquant une analyse, parfois des plus rigoureuses (DD Dorvillier développe une véritable taxinomie pour tenter de qualifier et de reproduire au mieux chaque fragment) et une incorporation, débouchant inévitablement sur une transformation du modèle, plus ou moins revendiquée (Loïc Touzé et Marco Berrettini parlent d'appropriation). L'incorporation n'est néanmoins pas obligée, Nathalie Collantes diffuse par exemple images et sons ; et il arrive à Rémy Héritier de convoquer un texte à travers sa lecture ou son enregistrement (*Chevreuil*, 2009).

La source n'est pas toujours rendue visible, elle est même parfois très enfouie, loin d'une recherche de légitimité que le recours à la citation peut comporter, et dégagee de la notion de propriété (Marco Berrettini dit « piquer », Loïc Touzé « voler » et « piller ») que les guillemets dans le champ littéraire entendent protéger¹⁸. Notion que Rémy Héritier précisement questionne en tentant de transposer en danse la pratique musicale du *sample*¹⁹ : « Cette opération relevait pour moi également du politique. À qui les gestes appartiennent-ils ? C'est une affaire résolue dans de nombreux champs, mais toujours pas dans la danse. Jean-Luc Godard dit, comme de nombreux autres : « Tout est là, pourquoi l'inventer ? » »

On verra ainsi dans les pratiques décrites ci-après que citer est une opération permettant de prendre appui sur l'existant, à l'instar de l'opération de transposition dont elle est proche²⁰, et d'éviter cette fatalité selon laquelle la danse (contemporaine) serait au début des répétitions ou du processus de création confrontée au néant, contrairement au théâtre, qui lui disposerait d'un texte²¹. La citation constitue alors un outil pour se mettre au travail, trouver des ressources et commencer à composer, Laurent Pichaud expliquant par exemple : « Au sommet de ce geste, la lumière se coupait. Seule la rémanence visuelle de ce qui venait d'être effectué demeurait, puis on m'entendait danser dans le noir. C'est avec ce plongeon, après avoir été inerte longtemps, que je repars dans *lande part*. Je pars avec ce geste [...] »

Elle peut aussi intervenir pendant le processus de composition selon différentes modalités comme le précise Marco Berrettini : « Cela allait du simple fait de reproduire l'extrait d'un solo de Balanchine par exemple, de le digérer et d'essayer de le développer, ou de copier une chorégraphie de Pina Bausch. Il nous est arrivé de créer un quart de pièce et de réaliser les trois quarts restants « à la manière de » ».

Elle peut intervenir enfin à l'endroit de l'interprétation et nourrir des modes d'être en scène, Rémy Héritier précisant par exemple que la tentative de reproduction de différents souvenirs est liée à la recherche d'un état de performativité singulier.

Cette pluralité des formes et des usages de la citation montre à quel point la chorégraphie peut être composite.

Yvane Chapuis

COPIER

Loïc Touzé

*Love*¹ (2003) est fait de beaucoup d'emprunts : Valeska Gert, Étienne Decroux, Aernout Mik, le cinéma muet...

RH *Le blanc sur nos visages également, nous l'avions vu ensemble sur les acteurs de Quizoola (1996) de Forced Entertainment, pendant que nous étions en création de Love.*

Je ne m'en souviens pas ! Mais il va de soi que la pièce s'inscrit dans un contexte. Je me dis souvent que je passe mon temps à copier les autres, au point de les oublier. Je les vole, je les attrape, je les mange, je fais miens ces emprunts. Mais si on pille les autres, on doit aussi contribuer à amener des trésors. C'est une question d'éthique. Je m'octroie le droit de piller, de faire ce que je veux, à condition que je puisse produire une forme qui éventuellement pourra être pillée en retour. Néanmoins, je pille en transformant, en m'appropriant. La littéralité de la citation, sans transformation, ne m'intéresse pas.

Marco Berrettini

JP *Tu dis qu'entre 1993 et 2007 les mêmes outils de composition revenaient toujours. Pourrais-tu les nommer ?*

C'est vraiment un pot-pourri d'outils. Ce sont des outils qui copient ceux d'autres chorégraphes. En essayant de rendre hommage à certains chorégraphes ou à certaines de leurs esthétiques, j'ai aussi tenté de m'approprier leur façon de travailler. Cela allait du simple fait de reproduire l'extrait d'un solo de Balanchine par exemple, de le digérer et d'essayer de le développer, ou de copier une chorégraphie de Pina Bausch². Il nous est arrivé de créer un quart de pièce et de réaliser les trois quarts restants « à la manière de ».

[...] Je n'ai jamais eu la sensation d'avoir inventé un langage chorégraphique. J'ai vraiment piqué des scènes de danse chez toutes mes idoles. Dans *Melk Prod. goes to New Orleans* (2007), la table de poker était redevenue « la table verte ». On a carrément pris sept minutes de Kurt Jooss, avec l'idée que ce qui était advenu à New Orleans réactualisait le sujet de *La Table verte* (1932) : des diplomates qui tournent autour d'une table et qui décident du monde³. C'est ce qui est arrivé à New Orleans. Je ne sais pas si vous êtes au courant, mais les habitants ont vraiment souffert de l'inaction des pouvoirs publics. C'est une ville en majorité habitée par des Noirs.

[...] Rétrospectivement, je constate que j'ai mis l'accent sur l'expérimentation. Peut-être est-ce parce que je n'ai jamais eu vraiment un style précis. J'avais aussi envie de digérer ce qu'avaient fait les autres. Il est vrai que leur travail m'a préoccupé pendant de longues années. Qu'est-ce que signifie à la fin des années 1990 de citer un

¹ Voir une description du dispositif scénique au chapitre Espace, et plus largement de la pièce au chapitre Adresser. On trouve au chapitre Pratiques une reproduction de la planche de Decroux.

² Il est fait référence ici à *Apollon* du chorégraphe géorgien, sur une musique de Stravinsky, dans sa version de 1979, interprétée par Mikhaïl Nikolaïevitch Baryshnikov ; et à *Kontakthof* (1978) de la chorégraphe allemande, tous deux cités dans *Multi(s)me* (2000).

³ *La Table verte* (1932) de Kurt Jooss dépeint des négociations de paix virant à la guerre et à une danse de la Mort. En 2012, Olga de Soto lui consacre une pièce, *Débords, réflexions sur La Table verte de Kurt Jooss*.



Marco Berrettini, *Multi(s)me* (2000). Avec : (1^{er} plan) C. Gallerani, V. Brau-Antony, J.-P. Bourel, G. Poddighe ; (2^d plan) A. Garmon, M. Marre, M. Coursin. Répétition à la Ménagerie de Verre, Paris. Photo : *Melk Prod

ballet ou *La Table verte*, ou *Kontakthof* (1978) ? Comment passe-t-on de la danse allemande des années 1920 à Pina ? Pourquoi en conserver le style et poursuivre une réflexion sur cette danse ? Qu'arrive-t-on encore à faire valoir une centaine d'années plus tard ? On pourrait abandonner le style Pina Bausch en pensant qu'il ne vaut plus un clou. Je pense d'ailleurs qu'à partir de *Nelken* (1982), ses pièces ne valaient plus grand-chose. Elle a en effet traversé trois époques : le néo-moderne, le *Tanztheater*, et la *world dance*. Pour ma part, je me réfère à l'époque *Tanztheater*. Je me suis demandé pendant plusieurs années si de nouvelles thématiques ne pouvaient pas donner un nouveau souffle à de vieilles façons de composer. Quant à Balanchine, on peut penser qu'il s'agit de continuel exercices de style. Il connaît pourtant une évolution aussi. Sa danse bien que marquée par son héritage visait des sujets très politiques⁴.

AUTO-CITATION

Nathalie Collantes

adresser

Tout un bordel – solo chorégraphique sous-titré – (2004), était pensé comme une exposition. J'avais écrit des sous-titres qui n'avaient rien à voir explicitement avec ce que je faisais. Dans le théâtre d'Armentières, je les avais disposés sur un long ruban de papier autour de l'aire de jeu, sur le plateau et dans la salle. Cela marquait une déambulation possible des spectateurs-visiteurs. Le long de ce chemin nous avions organisé des lieux de halte, des petits salons avec chaises ou fauteuils où l'on pouvait regarder des images, feuilleter un livre, écouter du son, visionner la captation d'une pièce produite quelques années plus tôt dans ce même espace. *Algo Sera* (2001) était ainsi diffusée sur une petite télévision, posée à l'endroit où la caméra avait filmé. Il y avait un rapport rétrospectif dans le sens où j'avais produit tout ces objets durant mes trois années de résidence dans le lieu. Le son était celui de répétitions de chant avec des musiciens brésiliens. Les films pouvaient être un court-métrage que j'avais fait sur Jacqueline Robinson (*Le Livre ouvert – bouts, brins, bribes*) ou des portraits de danseurs que j'avais réalisés. Il y avait ce rapport de références à des travaux plus anciens. Ce qui m'intéressait, c'est que l'on regarde mon travail sous le prisme d'autres travaux. C'est une dimension que l'on retrouve dans ma dernière création, *Fonds d'écran*⁵ (2016).

Laurent Pichaud

[...]

in situ

lande part (2001) est un solo, ma première pièce en extérieur. La construction d'une grande perspective dans laquelle je recule de plan en plan jusqu'au lointain me permet d'activer une danse – matricielle dans mon travail – que j'appelais « danse productive ». Il s'agit d'une danse non répétitive, qui ressasse, qui évolue lentement, une danse « végétale », complément d'une séquence de la pièce précédente, *écho*

⁴ Voir l'analyse d'Isabelle Launay sur le travail de Balanchine in *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, 1, op. cit.* pp 224-231.

⁵ *Fonds d'écran* est une installation-performance, qui a eu lieu dans la salle de lecture des Archives nationales, programmée par celles-ci en partenariat avec la Semaine des arts – université Paris 8 Saint-Denis en 2016. Ce duo de Julie Salgues et Nathalie Collantes se déroule en écho à la diffusion sur plusieurs écrans des films du site Internet *Le Projet Robinson*, op. cit., <http://leprojetrobinson.org>.

anticipé, pièce chorégraphique invisible (2000). J'étais en avant-scène pendant très longtemps, immobile, tête et bras ballants, au milieu de la musique et soudain je plongeais. Au sommet de ce geste, la lumière se coupait. Seule la rémanence visuelle de ce qui venait d'être effectué demeurait, puis on m'entendait danser dans le noir. C'est avec ce plongeon, après avoir été inerte longtemps, que je repars dans *lande part*.

Je pars avec ce geste pour construire « un retrait » comme je disais à l'époque. Je conserve un état de relâchement qui monte dans les bras. Telles les petites herbes dans lesquelles je suis au moment où je le fais. Un état naïvement végétal qui active mon corps dont je connais le potentiel de laxité. J'active toute une danse ainsi qui grandit jusqu'à rejoindre ce geste d'écho *anticipé*, un envol, mais qui bascule vers autre chose.

DD Dorvillier

LT *L'autre performeuse qui est avec toi sur scène reste tout du long de la pièce allongée sur le sol ? [Dans No Change or « freedom is a psycho-kinetic skill » (2005)]*

Elle est le corps dans le coin. Puis elle se lève pour faire une espiègle de vignette, où elle reprend un solo d'une autre pièce, un petit fragment ⁶.

[...] Entre 1994 et 2004, à chaque fois que je commençais une pièce, je pensais recommencer à zéro, même si je me citais en reprenant des petits morceaux de la pièce d'avant. Un fragment très doux dans une pièce pouvait être interprété par une fille un peu raide dans la suivante. Des pas faits avec une certaine tonicité dans une pièce revenaient comme une citation dans la pièce suivante.

musique

[...] En répétitions avec David Kean, nous passions beaucoup de temps avec le son et le geste quotidien, le geste de montage. Quand on était « dans le jus », on commençait à improviser. J'étais beaucoup plus intéressée de travailler les gestes ordinaires que de rentrer dans le rôle de « Je fais un petit son, il crée la musique, je fais la danse pour la musique, ou dans la musique, ou à cause de la musique, ou avec la musique. » Cette relation avec la musique était trop connue pour moi. J'avais donc du mal à me mettre à bouger. J'avais quelques mouvements fétiches qui m'ont aidée à me centrer, à ne pas rester assujettie à la musique. Mais il s'agissait d'un rapport avec le son que je connaissais et que je ne voulais pas continuer. Il avait néanmoins une maîtrise vraiment très subtile de la technique et une très bonne oreille, il avait une vision de ce qu'il voulait, ce que l'on générerait était très intéressant, même pour moi qui ne voulais pas danser sur la musique. Mais ce n'était pas ce que je voulais.

JYM *Tu dis « J'avais des mouvements fétiches »...*

Par exemple, un mouvement avec les bras en forme de S. Je suis debout, je descends le coude vers la hanche, ça déplace le bras et la hanche. Il y a un jeu aux États-Unis qui s'appelle *barrel of monkeys*, des petits singes plats dont on peut faire une chaîne. C'était aussi la représentation du dollar. Je mettais une capuche et je dansais avec le dollar. C'était aussi une danse un peu serpentine et, sinon érotique, du moins très sensuelle. Ce mouvement contenait ainsi plein de références qui pouvaient changer sa qualité. C'est ainsi que le mouvement m'intéresse. Il suffisait de changer une qualité ou une manière de la regarder.

⁶ Ce principe de reprise d'un fragment d'une pièce plus ancienne sera systématisé dans le cadre du projet au long cours *A catalogue of steps*, initié en 2012 (voir description plus bas).



DD Dorvillier, *A catalogue of steps* (initié en 2012). Avec : K. Andreou, M. Katsiki. Musée Fabre, Montpellier, 2018. Photo : Anne Le Cabec

JYM Tu les appelles « fétiches » parce que tu t'en sers dans plusieurs pièces ?

Ce mouvement apparaît par exemple dans la pièce que j'ai jouée hier avec Catherine Meurisse, *Vois-tu celle-là qui s'enfuit* (2017). Il apparaît aussi dans *Danza Permanente* (2012), à un moment les danseurs font la forme. Ils ne font pas le même mouvement, mais on retrouve cette même forme. C'est quelque chose qui revient. Dans *Danza Permanente*, c'est comme si on faisait de la danse, c'est une représentation de la danse. La posture ressemble aussi à la 4^e position des bras en classique. Et c'est aussi une danse.

Je n'ai pas de boîte à fétiches. Il s'agit de quelques mouvements que je vois apparaître au fil des années : « Ah, j'ai fait ceci... Ah, je le fais encore... Pourquoi ne pas le refaire ? » Cela devient une espèce d'outil. Il est là, je le vois évoluer. Je vois que ce n'est pas la même chose, même si c'est la même forme.

[...] *A catalogue of steps* (2012) est constitué de fragments de tous mes travaux de 1990 à 2004, que j'ai pu rassembler sur des vidéos. 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 de ces travaux, tous les fragments qui étaient soi-disant chorégraphiques. Sur le moment, je pouvais dire que c'était un moment chorégraphique. On peut dire que tout est chorégraphique, mais je parlais surtout du corps. Qu'est-ce qu'on faisait avec le corps dans l'espace dans ces pièces ? Cela commence comme un trio puis devient un solo : je coupe, et ce qui reste devient un fragment. Il y a une quinzaine d'œuvres. Il y a au moins 300 fragments qui sont répertoriés et que j'ai catégorisés avec un groupe de danseurs. J'ai fait une taxinomie où j'essaie de classer chacun d'entre eux.

collectif

[...] Il y a plusieurs volets de ce projet un peu infini. Quand il est visible publiquement, c'est sous forme de visite : quelques danseurs ont appris des fragments et répètent en boucle un fragment dans différents endroits du lieu où la pièce est présentée. Je me suis lancée dans ce travail, parce que je voulais regarder la figure en train de faire ces gestes sans la musique, sans les lumières, sans les costumes et voir ce que cela produit aujourd'hui de faire ces formes, de les reproduire. Mais je n'ai pas encore réussi à réunir les conditions pour y travailler pleinement, parce que je tourne toujours autour de l'organisation. « Est-ce que nous avons quatre jours de répétitions ? Non, on n'a pas assez d'argent. On fait une demi-journée... » Ce genre de questions... Je vise cependant d'y parvenir bientôt.

[...] Quand j'ai regardé Rémy [Héritier] faire des fragments à Porto, j'ai vu Jennifer [Lacey]. J'ai vu la forme du corps de Jennifer apparaître tandis qu'il faisait une phrase, un fragment que dansait Jennifer en 1994.

MG Rémy, pour le danser, tu as regardé la vidéo du fragment ?

RH L'idée, c'est de regarder la vidéo sans autre information.

YC Regardes-tu la pièce dans son entier ?

RH Non, exclusivement le fragment, entre trente secondes et une minute. On le regarde en boucle. Il reprend, il reprend, il reprend... C'est très beau à voir.

LP Comment s'organisent les fragments appris ? Quand vous les montrez, vous montrez trente secondes et c'est fini ?

RH Non, on les danse en boucle pendant une certaine durée, un quart d'heure ou une demi-heure. C'est trente secondes de la même chose. Pour ma part, je ne l'ai fait qu'une fois. Nous étions dans différentes salles de la Fondation Seralves à Porto, et le public circulait.

LP Un spectateur voit combien de fragments ?

RH Il peut tous les voir.

Mais il ne verra jamais les 300, par exemple. À Porto, nous avions une collection de 14 fragments. C'était beaucoup trop. En octobre [2016], à la FIAC à Paris, dans le jardin des Tuileries et à l'Orangerie, nous n'en présenterons que quatre.

RH C'est très long à apprendre. Il s'agit d'apprendre tout ce qu'il y a à l'image, de considérer que ce que tu vois à l'image, c'est comme la vérité que tu dois apprendre. Si, dans le moment du fragment la danseuse a éternué, tu l'apprends aussi. Il y a tout à apprendre. L'idée aussi, ce n'est pas de se transmettre les fragments entre danseurs. Car c'est un piège. À Porto nous étions cinq. Les fragments appris seul en y passant du temps sont beaucoup plus intenses que ceux pour lesquels quelqu'un avait débroussaillé le terrain. Ils étaient sujets à des débats houleux et longs sur un point ou un autre. Par exemple, on ne se souvient plus des comptes. Je me souviens qu'il fallait que je fasse 64 danses contre le sol, et je roulais. J'en faisais 48. Tu passes la journée à les compter...

Je sais aujourd'hui que c'est 48. On peut être d'accord. De toute manière, je ne vais pas compter. Parfois, il y a des erreurs que je connais dans la vidéo. J'essaie de ne rien dire, mais parfois, je dis de laisser tomber l'erreur, de le faire sans l'erreur ou de ne pas faire quelque chose de cette erreur. La question peut se poser aussi de savoir, s'il s'agit d'un duo par exemple, quelle interprète on décide de reproduire pour tel mouvement, Sarah Michelson ou Christine Piccini ? De qui apprend-on ? Christine le fait d'une manière très différente de Sarah, les corps sont différents. On doit décider.

On voit l'effort et la friction entre l'interprète et la chorégraphie. Et, pour moi, c'est là la substance qui m'intéresse : qu'est-ce que ce travail peut dégager chez l'interprète, chez moi, chez le spectateur ?

JYM Pourrais-tu donner des exemples d'efforts et de frictions que tu as repérés chez certains interprètes ? Quelle lecture en fais-tu ?

À chaque fois, il y a quelque chose d'inédit qui se passe avec chaque interprète dans sa relation avec le matériel. Ce qui est très important, c'est qu'il n'y a pas qu'un interprète. On n'est pas non plus dans la comparaison pour savoir si l'un fait mieux le fragment que l'autre. On est dans un questionnement de l'interprétation : comment font-ils différemment ? C'est fascinant. À travers les différentes interprétations, on peut évidemment se dire « Ça, je pense que c'est une erreur » ou « Celui-là le fait mieux ». Mais en comparant ainsi, on développe un sens de ce qu'est le fragment, malgré nous. C'est une façon de développer notre connaissance. C'est un peu une pratique scientifique et, en même temps, esthétique, artistique – et c'est de la danse. Je veux être dans cet espace où on est en train de réfléchir et de voir ce qui nous reste après les deux ou trois interprétations différentes. Je vous donne un exemple de

friction : une danseuse a la même taille que la danseuse sur la vidéo. Elle a le même âge que la danseuse avait à l'époque. Elle a peut-être étudié avec cette danseuse. Elle reconnaît donc le corps. Elle reconnaît le mouvement du bassin qui bouge toujours d'une certaine façon. Elle connaît la danseuse qu'elle voit sur la vidéo. Mais la vidéo a quinze ou vingt ans. La danseuse qui va interpréter a déjà les outils de son expérience physique. C'est aussi un corps féminin qui arrive à bouger avec les articulations d'une certaine manière, etc. Ensuite, un garçon arrive. Il a dix ans de plus. Il n'a pas les mêmes références. Mais il connaît peut-être la danseuse aussi. Il comprend ce mouvement avec le bassin, mais il n'a pas le même corps. Il a une autre morphologie. On voit qu'il a une manière très différente d'interpréter l'épaule, le mouvement des pieds, l'extension d'une jambe ou d'un bras. En même temps, ces deux interprètes sont vraiment dans l'étude et la pratique de reproduire ce corps. On voit quelque chose de très spécifique dans les deux. On voit aussi qu'ils se ressemblent beaucoup en certains points. On ne sait pas si c'est dans la précision du geste de la hauteur du bras, de la position de tête ; ou si c'est dans l'incarnation du *feeling* de la danseuse, du rapport au public. Ils partagent donc quelque chose, mais ils ont un corps très différent. Ce qui crée un fort contraste quand on les voit jouer.

Quand je parle de la substance qui se dégage, ce n'est pas seulement le parfum des danseurs. C'est aussi ce qui s'est produit en termes de connaissance et d'expérience chez la personne qui regarde.

JYM *Qu'est-ce qui t'intéresse d'observer, au-delà des différences et des similarités, qui sont sans doute difficiles à nommer ?*

Parfois, elles sont très faciles à nommer. Lui, il est beaucoup plus raide qu'elle. Lui, il va plus vite. Celui-ci est très dramatique. Dans le studio, je dis : « Est-ce que tu peux enlever un peu... ? Est-ce que tu peux essayer de faire comme si tu ne savais pas faire ? Ou juste être plus léger ? » Nous travaillons beaucoup dans le studio pour essayer de nous approcher de la vidéo. Je dis surtout : « Regarde la vidéo. Regarde-la de nouveau. »

JYM *L'objectif est la reproduction à l'identique ?*

Oui, sauf que c'est impossible. Heureusement. Sinon, je ne le ferais pas ; ou je n'inventerais pas ces danseurs.

JYM *Que cherches-tu à rendre visible ?*

C'est en cours d'évolution. Au départ, je disais des choses un peu vagues. J'en suis peut-être encore là. Quand une personne fait des gestes qu'elle a appris d'une vidéo, quand elle incarne un autre interprète, qu'est-ce qui reste ? Qu'est-ce qu'on voit ? Je suis toujours en train de penser à ce que l'on voit. C'est occulté par plein d'éléments (le site, la différence). Parfois, avec la différence, je commence à voir vraiment ce que je voulais voir. J'essaie de m'approcher de votre question. Même après vingt ans, c'est l'agencement des gestes qui continue à produire un espace mental ou un espace imaginaire. Il y a certaines forces et certains tons qui vont produire quelque chose de spécifique. C'est évident.

JYM *Considères-tu aussi les rythmes, les lignes, les figures ?*

C'est le moment où toutes ces choses se croisent. La chorégraphie de cette époque,

la mienne – et peut-être celle de maintenant également –, est constituée par ce désir d'être très spécifique physiquement et par ce désir de s'exprimer. J'essaie de voir l'opération. D'une certaine manière, le fragment raté (sa reproduction) n'existe pas. Il ne s'agit pas seulement de voir le fragment, mais de voir la reconstitution d'un fragment. Il s'agit aussi d'observer comment on regarde la danse, à partir de la vidéo pour la reproduire ou comme simple spectateur. C'est pour cette raison que j'ai du mal à répondre à ce que je cherche à rendre visible. Je cherche à reproduire cet espace où on peut voir ce qu'on peut voir.

JYM *Essaies-tu d'identifier quelque chose ?*

Oui...

JYM *Sais-tu ce que tu veux voir, ou l'ignores-tu ? Ce type de démarche systématique, analytique, quasi scientifique consiste-t-il à mettre en place les conditions d'apparition de quelque chose ?*

Les conditions d'apparition, c'est une bonne manière de le dire. On crée les conditions pour que cette chose apparaisse. Soit c'est un fantôme, soit c'est quelque chose de magique, soit c'est quelque chose d'un peu étrange et technique. Pour moi, cela change au fur et à mesure du temps du fragment en train d'être dansé et répété cinq ou six fois.

RECONVOQUER

Rémy Héritier

En 2003, je fais ma première pièce que je montre en 2005, *Arnold versus Pablo*. Je ne parlais pas encore d'intergestualité en tant que telle, mais plutôt d'une conversion en danse de la notion de *sample* (échantillon) en musique. La question n'était pas d'inventer un geste, mais de se retrouver face à une situation de production de gestes qui nous dépasse et de s'en servir. Comment injecter un court moment de danse, dont je ne suis pas l'auteur, dans une danse dont je suis l'auteur ?

MG *Cependant, en danse, le moyen d'enregistrement n'est pas parfait, il comporte comme une salissure. C'est ce qui fait qu'on ne peut pas être exactement sur le modèle du *sample musical*.*

Cette opération relevait pour moi également du politique. À qui les gestes appartiennent-ils ? C'est une affaire résolue dans de nombreux champs, mais toujours pas dans la danse. Jean-Luc Godard dit comme de nombreux autres : « Tout est là, pour-quoi l'inventer ? » Il ne s'agit pas de « réappropriation », ni de « citation ». Pourtant, dans cette pièce il y avait des citations. J'envisage de faire des pièces comme une contribution. Concrètement, dans *Arnold versus Pablo*, l'idée du *sample* consistait à présenter, avec Loup Abramovici, chacun notre tour, « Ce que j'ai fait », « Ce que j'ai vu », « Ce qui s'est fait » et « Ce que je fais ». C'est lié à la mémoire. Il s'agissait de reconvoquer un moment précis, de manière précise, essentiellement dans notre parcours de danseur. À l'époque, je dansais tous les trois jours une pièce de Mathilde Monnier. Il s'agissait par exemple de reconvoquer la déclivité du plateau, son grincement, de telle représentation à tel endroit. Il s'agit d'essayer de refaire exactement ce moment. Et ce moment, que je suis capable de refaire, peut durer une seconde. Le

contrainte

travail consiste à trouver cette seconde. Il ne s'agit pas de faire une copie. Pour « Ce que j'ai vu », il s'agit de refaire le plus précisément possible un souvenir de spectateur. Et, après avoir traversé tout ça, il s'agit de savoir « Ce que je fais » là, ce qui n'est ni « Ce que j'ai fait », ni « Ce que j'ai vu », ni « Ce qui s'est fait ». Que suis-je capable de produire ici et maintenant ? Dans mon ambition, je voulais que ces quatre indications soient suivies dans le même temps. L'important étant l'état dans lequel on doit être pour faire arriver ces choses.

JP *C'est en cela que ce n'est pas le contenu de la citation qui est important.*
Oui. [...]