

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques* / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 127-159, which should be cited to refer to this work.

COLLECTIF

¹ Voir le livre de l'historienne de la danse Annie Suquet, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin : Centre national de la danse, 2012, pp. 602, 714, et 715.

² Voir l'article de Harald Szeemann, « Monte Verità », in Claire Rousier (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin : Centre national de la danse, 2003, pp. 17-40.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ Sur Dada, voir le livre de Greil Marcus, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, chap. : « L'art de l'effondrement d'hier », Paris : Allia, 1999 (trad. G. Godard), pp. 217-281. L'expression « anti-art » est p. 232.

Sur un plan historique, comme dans les propos recueillis lors de cette recherche, il apparaît que les valeurs du collectif se développent souvent à travers la pratique et l'enseignement. Il est intéressant d'observer l'articulation entre les méthodes pédagogiques et la constitution de collectifs ou de groupes de travail. On peut mentionner deux moments. Par exemple, aux États-Unis, suite à la crise de 1929, fleurissent à New York des collectifs de danse révolutionnaire, dont le plus connu est sans doute le New Dance Group¹. Constitué de personnes de différentes origines ethniques et religieuses et d'horizons artistiques divers, il questionne l'hégémonie culturelle et propose, outre la pratique de la danse classique et moderne, celle des danses hawaïennes, indiennes, caribéennes et africaines. Le travail artistique du groupe s'élabore à partir d'improvisations sur des thèmes sociaux (inégalités sociales, ségrégation raciale). Les œuvres peuvent être signées collectivement ou individuellement selon la nature du travail.

Trois décennies plus tôt en Europe, dans les débuts de la danse moderne, le contexte de Monte Verità est éclairant et peut être considéré comme le berceau des origines de l'insubordination culturelle au xx^e siècle. S'y réunissaient, dès 1900, une multiplicité complexe de courants contestataires remettant en question les modèles dominants de la bourgeoisie en termes d'alimentation, d'habitude vestimentaire, de sexualité, de culture du corps, d'habitation, d'organisation sociale et politique². Laban y fonde en 1913 une école. Le programme d'étude comprend – outre la danse, la gymnastique hygiénique, l'art de parler, le chant, le dessin, l'étude du mouvement – des moments de représentation, d'improvisation, des jeux de groupe et des conférences. Harald Szeemann précise que le projet de Laban « n'était pas celui d'une éducation formelle avec, pour seule fin, le perfectionnement de ses élèves. Son objectif était surtout de créer un climat général, une sorte de tremplin permettant d'aller dans toutes les directions mais avec toujours la même idée de changer la société³ ». C'est à Monte Verità que les étudiantes de la « Labanschule » rencontrent les dadaïstes. Or Dada s'exprime en groupe non hiérarchisé. L'« anti-art⁴ » de dada explose les langages artistiques *via* ses processus de fabrication (*cut-up*, collage, frotage, photomontage, *ready-made*), et remet en question le statut de l'auteur. Ainsi, les positionnements des avant-gardes du début du xx^e siècle, en interrogeant les manières de composer, ont largement contribué à cultiver et à faire éclore la pensée et la pratique d'un être ensemble.

Nous verrons dans ce chapitre comment la constitution d'une équipe, les relations établies en son sein, mais aussi les idées et les valeurs dont sont porteurs les chorégraphes,

sont déjà des paramètres de composition. Ils s'enchevêtrent bien souvent dans les discours, conduisent la réflexion. Nous les avons ordonnés en trois sections.

La première concerne la co-création. Il s'agit d'observer la façon dont la danse se compose collectivement ou comment le dispositif compositionnel permet aux interprètes de prendre des décisions. (Cette section est ainsi reliée aux chapitres Indétermination et Choisir.) Marco Berrettini par exemple fait part de la première période du développement de son travail au cours de laquelle il partage le statut d'auteur avec les membres de la compagnie Melk Prod. Nathalie Collantes témoigne des différentes modalités d'une expérience durant laquelle elle accompagne chaque artiste de l'équipe dans la fabrication d'un solo. DD Dorvillier détaille deux processus collaboratifs : l'un est un dispositif qui invite l'interprète à choisir (*Nothing Is Important*, 2007) ; dans l'autre les danseurs réactivent la danse d'autres personnes grâce à un catalogue de fragments vidéo, conçu à partir de travaux réalisés entre 1990 et 2004 (*A catalogue of steps*, 2012). Pour ma part, j'écris des partitions ouvertes qui appellent la décision des interprètes, celle-ci influençant le déroulement de la pièce (*Les temps tirillés*, 2009 et *Bestiole*, 2012). Thomas Hauert et Daniel Linehan décrivent, chacun à leur façon, comment débute la composition avec des instructions et contraintes adressées aux interprètes pour ensuite co-construire avec eux.

Autant de modalités compositionnelles révélatrices de la politique des chorégraphes : prise en compte et précisions données quant à la nature de la responsabilité artistique des interprètes au sein même du processus de création, auxquelles s'ajoute le respect de leurs droits, de leurs corps et de leur personne. Ces différents aspects apparaissent dans la seconde section du chapitre, consacrée à l'éthique. Ainsi, Marco Berrettini pousse jusqu'au bout le principe communautaire qui constitue le socle de sa pratique créative, et ce quels qu'en soient les effets esthétiques. Nathalie Collantes insiste sur l'importance du partage de valeurs avec ses interprètes. Si pour ma part, j'opte pour des partitions qui ne font pas autorité, Loïc Touzé met en place des pratiques dont les directives ne sont pas des obligations. Et Rémy Héritier et Laurent Pichaud décrivent comment ils acceptent que l'œuvre leur échappe.

Dans la troisième section, intitulée « Interprètes », apparaît la façon dont les chorégraphes choisissent une équipe : singularité d'un interprète, diversité des formations et des connaissances, différence d'âge, etc. ; et comment le chorégraphe dialogue avec ces spécificités. Dans son parcours, Nathalie Collantes identifie un premier temps durant lequel elle invente la danse dans son corps, puis la transmet à l'autre qui l'actualise ; et un second durant lequel elle travaille la danse à partir de ce qu'elle perçoit de l'autre. Ces deux approches sont également à l'œuvre chez Cindy Van Acker qui a longtemps travaillé en solo. Elle explique comment le corps de l'autre a constitué la matière de base de la série de six solos créés entre 2008 et 2009. Laurent Pichaud, quant à lui, expose la manière dont son observation de la vie du groupe a pu constituer le point de départ d'une recherche chorégraphique située (*référentiel bondissant, pièce pour gymnase et gradins*, 2005). Marco Berrettini attend d'être interrogé, remis en question. Il confie à quel point sa relation avec certain-e-s a parfois été difficile et l'a obligé à reconsidérer la matière qu'il avait proposée au début des répétitions. Nathalie Collantes souligne que le travail se niche dans la relation. En ce sens, je n'entends des projets qu'avec des interprètes que j'ai pu observer en studio, et ce n'est qu'à partir de cette observation que je peux engager

5 Performing Arts Research and Training Studios ou P.A.R.T.S. est une école de danse internationale créée par la danseuse et chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker en 1995 à Bruxelles, dans l'intention de construire un ancrage pédagogique pour la danse contemporaine en Belgique. Le cursus est structuré en deux cycles : le *Training Cycle* et le *Research Cycle*. La formation propose un entraînement technique poussé en danse contemporaine, en dialogue avec la musique et le théâtre.

l'écriture de mes partitions à la table. Daniel Linehan, collaborant souvent avec des danseurs qui ont suivi comme lui la formation de P.A.R.T.S.⁵, relève l'importance « d'un fonds commun ». Loïc Touzé mentionne que « 75 ou 80 % du travail consistent à réunir une équipe ». Il y a ainsi pour nous tous, en tout premier lieu, les personnes avec lesquelles nous décidons de collaborer.

Myriam Gourfink

CO-CRÉATION

Marco Berrettini

La compagnie comptait une dizaine de personnes. Nous avons travaillé ensemble presque une douzaine d'années, jusqu'en 2004. Le groupe est passé de trois, quatre personnes, à cinq, six, sept, huit personnes. De nouvelles personnes se greffaient dessus. Le fonctionnement ressemblait un peu à celui d'une famille¹. Ce fonctionnement déterminait les outils que nous utilisions, parce que la volonté au sein du groupe était aussi celle d'un partage : je n'étais donc pas le seul à décider des outils de composition. Certaines forces majeures prenaient le dessus par moment. Je n'étais pas le seul à décider de la façon de travailler. Avec le même groupe, il m'est arrivé de faire des pièces à 70 %, d'autres à 100 % ou à 40 %.

Il y a aussi deux pièces pour lesquelles je ne suis quasiment pas intervenu parce que j'ai été exclu du travail. L'une s'intitule *Freeze / Défreeze* (2000). Une sorte de quatuor dans lequel je dansais avec Samuel Pajand, Chiara Gallerani et Valérie Brau-Anthony. J'ai injecté l'idée de base. Et la première semaine de répétitions s'est tellement mal passée avec Chiara qu'elle a refusé que je continue à intervenir sur ce qu'elle faisait. Elle a ensuite refusé que Samuel et Valérie interviennent sur ce qu'elle faisait. On se retrouvait à faire ce qu'on arrivait à faire. C'est assez comique.

[...] Quant nous nous sommes rencontrés, nous avions le même âge, des envies similaires et des sacrés caractères. Et j'ai permis aux autres de s'imposer. Nous avons par exemple signé *Blitz*² (2002) à plusieurs. J'ai fait un quart de la pièce et le reste a été fait par les autres.

Dans une autre pièce [*L'Opérette sans sou si* (2006)], j'ai quitté la chorégraphie une semaine avant la première, et des modifications majeures ont été apportées.

Nathalie Collantes

Dans *Esperandoa* (2001-2004) j'ai formalisé un principe de travail. J'ai proposé à quatre danseurs de la création d'*Algo Sera* (2001) de les accompagner sur leur propre projet, en termes de création et de production. Cela a donné lieu à des projets personnels de Vincent Druguet, Pascal Quéneau, Julie Salgues et Olivier Stora. À l'époque, la compagnie avait des fonds propres et le projet a bénéficié d'une aide à l'écriture, mais il était difficile de financer une telle démarche.

Quel était mon rôle ? Je proposais un cadre de travail pour que les danseurs fassent leur projet. J'allouais un budget, je trouvais des studios de répétition, et je les questionnais régulièrement, les invitais à écrire des textes, à réaliser des rendus de travail. Lors de nos résidences nous écoutions Roland Barthes tous les matins pendant une ou deux heures, on échangeait tous ensemble. On travaillait au studio, faisait des lectures, préparait à manger. Nous partageons tout cela.

¹ De 2000 à 2004, Marco Berrettini collabore avec Jean-Paul Bourel, Jérôme Brabant, Valérie Brau-Antony, Gaëtan Bulourde, Carine Charaire, Manuel Coursin, Anne Delahaye, Bruno Faucher, Chiara Gallerani, Maguelonne Marre, Gianfranco Poddighe et Anja Rötterkamp.

² La pièce *Blitz* est aussi intitulée *The Ballroom Blitz* selon les lieux où elle a été programmée.

L'invitation de Pascale Henrot au festival Paris Quartiers d'été (2003) et la résidence au Couvent des Récollets³ a accéléré le mûrissement des projets. C'est une période très productive où chacun a réalisé plusieurs objets parallèlement à l'élaboration de son projet principal.

Vincent [Druguet] travaillait à partir du scénario de « O Marguerite », écrit par sa sœur comédienne. Aux Récollets il a réalisé un diaporama où il nous sollicitait comme danseurs. Julie [Salgues] préparait son solo, *J'aurais aimé être Vincent Cassel*⁴ ? (2003), tout en s'attendant à l'écriture de textes qu'elle enregistrerait. Pascal [Quéneau] nous offrait la lecture de livres qui le passionnaient, et tournait autour de son projet de création⁵. Olivier Stora s'interrogeait sur des questions de perception. Outre sa réflexion sur le « perceptible intime », il tournait un court film pour mettre à l'épreuve sa propre vision dans un espace clos. Quant à moi, je dansais tous les jours et je cheminai d'un artiste à l'autre, les questionnant, les filmant.

Là comme au Centre chorégraphique de Rennes⁶ quelques mois plus tôt, nous mettions en jeu des temps d'ouverture publique. On travaillait toute la journée, et dès le lendemain de notre arrivée nous ouvrons l'espace aux visiteurs deux à trois heures. Nous propositions à la consultation toutes les traces de nos travaux présents et antérieurs : textes, films ou performances qui se jouaient en boucle.

Esperandoa dans sa globalité et sa durée peut être considéré aujourd'hui comme une sorte de co-création, de par l'émulation que le groupe a créée pour chacun. Je l'ai initié, mais ma part de travail peut être complexe à identifier. J'ai d'ailleurs créé *Tout un bordel – solo chorégraphique sous-titré* – en 2004 comme un point d'orgue à cette aventure.

Daniel Linehan

contrainte

La manière dont je travaille avec les danseurs varie selon les pièces. Le plus souvent, je leur donne des instructions ou des contraintes en réponse auxquelles ils créent une grande partie des matériaux. On ne garde pas tout ce qui est produit, mais le travail en studio est assez collaboratif. Par exemple, pour *The Karaoke Dialogues* (2014) j'avais écrit au préalable l'essentiel du canevas de la pièce⁷ mais les matériaux physiques ont été créés collectivement. J'avais établi en amont des consignes mettant en jeu le rythme et la musicalité du texte.

choisir

Pour *Un sacre du printemps* (2015), à une étape du travail nous avions 13 matériaux différents, mais sans ordre établi. Les danseurs savaient simplement que telle séquence était un solo, telle autre un trio ou une séquence de groupe. Alors pendant quelques jours, je lançais la musique et chacun pouvait proposer des matériaux à différents moments de la partition musicale. Ce n'était pas de l'improvisation,

³ Le centre d'accueil et d'échange des Récollets est un ancien couvent situé dans le 10^e arrondissement de Paris. Il propose entre autres un lieu de résidence dédié aux chercheurs et artistes.

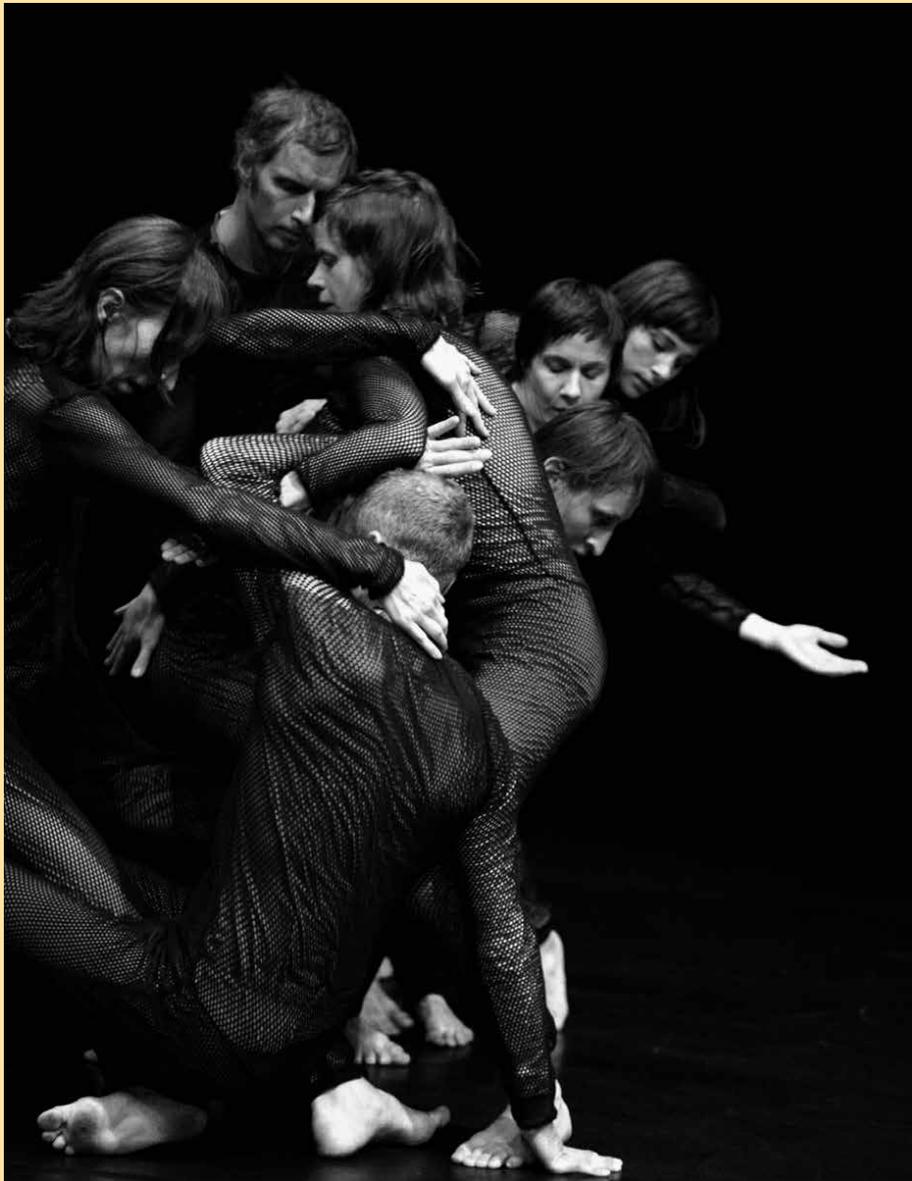
⁴ Le solo de Julie Salgues a été créé en 2003 au festival Les Printemps de Sévelin, à Lausanne.

⁵ Le solo que Pascal Quéneau a réalisé dans la suite de *Esperandoa* s'intitule *De-grés*.

⁶ Il a été présenté lors d'une soirée nommée « La poule enchantée » à l'initiative de Sabine Prokhoris et Simon Hecquet à la Ménagerie de Verre à Paris, le 7 décembre 2002.

⁷ Catherine Divernès a codirigé avec Bernardo Montet le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne entre 1998 et 2009.

⁸ Dans *The Karaoke Dialogues*, Daniel Linehan fait dialoguer des textes classiques d'Eschyle, Cervantès, Dostoïevski, Freud, Kafka et Platon, qui traitent de lois, crimes, et autres questions juridiques.



ZOO / Thomas Hauert, *Accords* (2008). Avec : Ch. Parkinson, M. Voorter, T. Hauert, S. Van Wissen, S. Ludi, M. Kilvady, Z. Poluch. Photo : Ursula Kaufmann

plutôt une série d'hypothèses. Qu'est-ce que cela donnerait, si on commençait comme ceci ? Et si à ce moment précis de la musique, il se passait cela ? Les interprètes faisaient des choix sur le moment, puis nous relançons la musique et ils proposaient une autre combinatoire. J'avais bien quelques idées quant à la manière dont telle séquence gestuelle pourrait être associée à tel morceau de la partition musicale, mais il y avait aussi des matériaux plus flottants, ou encore certains qui étaient en cours d'élaboration. En rouvrant la structure, les danseurs ont pu me proposer certaines connexions auxquelles je n'aurais pas nécessairement pensé. Cela m'a aidé plus tard, lorsque j'ai conçu la structure globale et la dramaturgie de la pièce. Ce fonctionnement m'a permis de me rendre compte empiriquement des différentes combinaisons entre les matériaux chorégraphiques entre eux, ou entre les matériaux et la musique.

Thomas Hauert

Je danse toujours dans mes pièces, sauf lorsque je crée des pièces pour d'autres groupes que ma compagnie. L'expérience intérieure et le regard extérieur sont liés pour moi. Ce que le mouvement produit visuellement, c'est très important.

NC [...] Tu disais que tu faisais des allers et retours avec la vidéo. Quand tu vois ce que vous produisez, cela fait-il muter des choses, par exemple, dans la construction ?
Oui, beaucoup.

DDD Ces mutations concernent-elles la matière, la structure ?

JP La durée des séquences ?

Tout cela. Il n'y a pas une solution-clé pour chaque problème.

LT Comment cela se passe-t-il quand tu fais des pièces pour des gens qui ne sont pas de ta compagnie, qui n'ont pas le langage et les compétences que tu as développées dans ton travail ? Est-ce compliqué ?

L'intérêt est dans ce cas d'un autre ordre. Je reste à l'extérieur. Les gens qui m'invitent sont intéressés par mon travail. Ils le connaissent et savent que ce que je fais avec ma compagnie est lié à une longue expérience commune.

En l'occurrence, ces invitations me permettent de travailler différemment. Elles donnent toujours lieu à un apprentissage. J'ai une méthodologie qui me permet de partager rapidement certaines capacités. Et je m'adapte aux personnes avec lesquelles je travaille.

unisson

Pour la pièce pour le ballet de l'Opéra de Zurich [*Il Giornale della necropoli* (2010)], j'ai travaillé avec un matériel classique, je trouvais très intéressant d'utiliser la virtuosité des danseurs. Ils improvisaient à partir du catalogue classique. Ils ont une expérience commune. Et je leur ai imposé un principe d'unisson.

Il y a deux ans, j'ai fait une pièce pour la compagnie Candoco⁸, composée de danseurs handicapés et non handicapés. J'ai réalisé à quel point mon travail est basé sur mon corps ou sur des corps qui fonctionnent de la même manière. J'ai aimé les

⁸ La Candoco Dance Company est une compagnie britannique pour danseurs handicapés et non handicapés fondée en 1991.

confronter à mon travail. Ils ont vraiment l'habitude de s'adapter. Ils m'ont aussi aidé à comprendre comment ils peuvent fonctionner.

NC [...] *Comment trouves-tu les titres des pièces ?*

C'est toujours un processus assez compliqué. Je m'y attèle toujours le plus tard possible. J'ai toujours l'impression de devoir connaître la pièce avant de pouvoir dire le nom. C'est difficile car je n'ai pas une idée précise de ce qu'elle sera. C'est souvent une source de conflit avec les co-producteurs qui veulent un titre pour les programmes. Cela devient un peu un gag dans la compagnie. On cherche ensemble. Là aussi, c'est un processus collectif.

[...] C'est à moi qu'il revient de concevoir la composition globale. Mais à l'intérieur, le groupe conçoit la composition de petites sections de mouvement dans l'espace. [...] Dans la pièce *Accords* (2008), un élément de composition est basé sur l'expérience de l'unisson et de sa déformation. Ce sont des réactions instantanées à une impulsion, avec le défi de créer ensemble, en tant que groupe, la chorégraphie sur une durée de dix minutes. Il ne s'agit pas de régler s'il y a un solo, un duo, un groupe. C'est le groupe qui crée la composition générale.

Je rattache ce processus collectif à mon enfance et à tout ce que je vous ai expliqué sur les idéologies des années 1970⁹. Il faut rappeler une chose importante du contexte des années 1970 ou 1980. Pendant mes études d'instituteur, il y avait ce phénomène des *new games*¹⁰. Il s'agit de jeux et d'activités de groupe qui ne sont pas compétitifs. Il s'agit de résoudre des choses ensemble. Ce n'est pas une équipe contre l'autre. Ça m'a beaucoup marqué et a influencé ma façon d'organiser mes pièces, les répétitions, le processus de création. Je propose une sorte de plan de jeu et on construit ensemble. Nous déterminons les choses ensemble, à partir des principes et des idées de base que j'ai présentés (ce sont souvent des contraintes physiques). Je présente aux danseurs les principes et les idées de base, ensuite tout le monde donne son avis, car j'ai besoin d'entendre ce que pensent les autres. Cela m'ennuie de seulement réaliser mes propres plans. Je trouve stimulant d'essayer de rassembler toutes 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.

NC *Quels sont les critères de choix ?*

Souvent, le choix est assez évident ou consensuel, car nous sommes tous impliqués dans le même processus et nous avons des affinités. Nous sommes dans une bonne dynamique. Il y a une cohésion dans le groupe. Souvent, il ne s'agit pas de discriminer, mais de rajouter, de stimuler et de pousser la chose. Nous avons un but final, un idéal à trouver. On se demande comment y arriver. On essaye. On ne s'attache pas tellement non plus à nos propres idées. C'est une question de processus. Et tout le monde a confiance dans le système de création sur lequel on travaille. Il y a une enthousiasme commun.

⁹ Voir son portrait de circonstance en troisième partie.

¹⁰ Le *new game* désigne une mouvance de jeux non violents et coopératifs née aux États-Unis pendant la période de la guerre du Vietnam, favorisant le contact et l'engagement physique sans qu'il n'y ait de gagnant ni de perdant. Au Canada, des études inspirées des travaux de l'anthropologue Margaret Meads soutiennent la thèse d'un lien entre la présence et la pratique de jeux coopératifs et le caractère non violent de certaines sociétés permettant de cerner l'impact de ces jeux sur la faculté d'évoluer en groupe. En Europe, le *new game* arrive plus tardivement, dans les années 1980.

Le processus créatif est commun, même si c'est moi qui tiens les ficelles. On pourrait dire que je propose une espèce de terrain. Je suis intéressé par l'apport créatif de tout le monde à chaque moment, y compris sur scène. C'est pour cette raison que l'on improvise aussi sur scène. De mon expérience d'interprète, je sais que travailler ainsi est plus épanouissant et stimulant, que de travailler avec une personne qui décide tout, même si de nombreuses œuvres d'art faites ainsi me plaisent beaucoup.

Myriam Gourfink

Je suis fidèle aux interprètes avec lesquelles je travaille – Carole Garriga depuis 2001, Véronique Weil et Deborah Lary depuis 2005, Céline Debyser et Julie Salgues depuis 2009. Le travail se déploie sur des années de répétitions. C'est la condition pour aller au bout de la profondeur de la pratique.

[...] Pour *Bestiole* (2012), les danseuses lisent leur partition sur un cercle d'écrans. Ils sont accrochés sur une sphère, selon un certain ordonnancement. Les danseuses se mettent où elles veulent dans l'espace pour commencer. Je dois les suivre en temps réel et envoyer les partitions sur les écrans. J'utilise le logiciel Max MSP / Jitter¹¹. C'est un travail où il me faut surtout être intuitive et organique avec elles. Je dois les suivre. Des répétitions sont nécessaires pour que j'apprenne à « jouer » et que de leur côté elles apprennent à lire les indications ouvertes de la partition.

Il arrive qu'elles n'aient pas un aspect de la pièce, qu'elles me demandent d'éviter de leur donner telle chose à danser. Au fur et à mesure des répétitions, une histoire va se construire. Je sais qu'unetelle sera confortée et rassurée par ceci ou cela. Si je veux la paniquer, je sais aussi quoi lui envoyer. Je joue évidemment avec ces aspects, mais je n'en abuse pas. J'émoustille, sans aller jusqu'à la limite.

Ces cinq femmes connaissent mon travail parfois mieux que moi. Je préfère que ce soient elles qui interprètent certaines danses. De plus en plus, j'ai envie de me donner les moyens pour qu'elles soient davantage impliquées dans la composition. L'idéal serait d'avoir un studio en permanence, avec un développeur présent en permanence. Véronique Weil, qui s'était cassé le pied et que j'ai remplacée, a pris ma place pour la composition en direct. Elle était la seule à pouvoir le faire, grâce à sa connaissance de l'évolution de la pièce. Chacune pourrait tenir cette place à tour de rôle. J'en ai envie, mais il faut être installés dans un lieu et avoir un peu plus de temps que vingt jours pour créer une pièce.

Bestiole comporte de nombreux modules de partition ouverte, écrits en amont et choisis en temps réel. Au début des répétitions, je n'avais pas de dramaturgie. Elle

¹¹ Max a été inventé et développé par Miller Puckette au milieu des années 1980 à l'Ircam. [...] Depuis 1999, Cycling 74 (dont David Zicarelli est le fondateur) en assure l'évolution. Max / MSP est le fruit de l'association de deux logiciels : Max et MSP. [...] Max est un logiciel qui permet de faire des calculs mathématiques et par extension peut contrôler en temps réel les instruments MIDI. MSP est une bibliothèque de fonctions qui, ajoutée à Max, permet de travailler en temps réel. Jitter est une bibliothèque supplémentaire de fonctions ajoutée à Max (comme l'est MSP) et permettant de travailler sur des matrices. Son champ d'application est, par conséquent, multiple : traitement d'image en temps réel, [...] matricage mathématique ou encore modélisation matricielle 3D en OpenGL (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Max/MSP>).

s'est élaborée au fur et à mesure, en apprenant à jouer avec le système – il fallait d'abord que j'apprenne à jouer. Systématiquement, je commence plutôt par des indications d'actions de petite amplitude pour les « bestioles », qui donnent aux danseuses des petites modulations pour se mettre en mouvement. Ensuite, je fais des propositions plus physiques qui vont aussi cadrer [architecturer] l'espace. Et cela finit toujours par une bascule de tête : des orientations avec la tête d'un côté puis d'un autre. Une fois qu'elle est allée d'un côté, elle suit forcément l'orientation opposée. C'est une sorte de balancement des corps. Je termine toujours avec cela. Cette progression dramaturgique s'est construite en répétitions, en observant les danseuses.

MB [...] *Y a-t-il de la co-écriture ?*

Forcément. Tout dépend de ce que tu appelles « écriture ». Il y a une co-création. Les danseuses sont créatrices de leurs mouvements par rapport à des indications ouvertes que je donne et qui ne correspondent pas à un mouvement fixé au départ.

MB *Fais-tu quand même un choix parmi les mouvements proposés par les danseurs ?*

Pour *Bestiole, Les temps tirailés* (2009) et toutes les pièces qui nécessitent un travail en temps réel, non, je ne le fais pas, c'est l'enjeu même de ces dispositifs.

DD Dorvillier

pratique
matériau

Dans la troisième partie de *Nothing Is Important* (2007), qui s'intitule « Manipulating Invisible Ropes », les danseurs manipulent des cordes invisibles. [...] Il faut essayer de bouger constamment, d'être constamment en mouvement, avec la corde évidemment. C'est la manipulation de la corde qui produit le mouvement. Ce type de mouvement provient de la pratique que j'avais faite avec Elizabeth [Ward] dans le studio, où je cherchais une façon d'être avec les autres et avec moi-même dans un espace de travail¹².

Dans cette pièce, la manipulation de la corde est un travail de préparation que nous avons développé avec le groupe. Nous l'avons ensuite transporté sur le plateau.

LT *Tu es dans la pièce ?*

Non, mais j'ai participé à la pratique. La règle, c'était de manipuler la corde pendant une heure ou une heure et demie. On pouvait être à l'extérieur. Moi, je rentrais comme eux. Et eux pouvaient sortir. On partageait le temps de travail et le temps de regard. Les deux étaient des espaces de travail, et on échangeait les rôles. C'était très important pour eux aussi de voir ce que cela donnait. On a pu avancer assez vite avec cet esprit.

[...] Une pratique dans la première partie de *Nothing Is Important* est la reproduction avec le corps d'objets qu'on trouve dans le studio. [...] On avait une collection de 27 ou 28 figures qui étaient prises des objets qu'on trouvait dans le studio (un cadenas, un petit arbre de Noël qui était collé au mur, un bonbon, un livre, etc.).

choisir

JYM [...] *Comment as-tu agencé l'ensemble des figures que vous avez créées à partir des objets ?*
Dans le même esprit, en écoutant ce qui surgit, sans trop essayer de faire surgir

¹² Voir au chapitre Adresser la description du travail de *No Change or « freedom is a psycho-kinetic skill »* (2005).

quelque chose. Au lieu de le faire moi-même, il s'agit de faire comme si ensemble on était un tout.

JYM *Comment s'est fait le choix des figures ?*

Chacun choisissait...

JYM *... son objet et la figure associée ?*

Oui. Chacun choisissait deux ou trois objets. Je choisis la lampe, j'étudie la lampe et j'essaie, avec mon corps, de reproduire la forme de la lampe. Et cela devient ma figure. Et je fais pareil avec le petit chat en porcelaine. Je reproduis ces deux choses, je travaille dessus pendant une demi-heure ou quarante minutes. Je reviens et je montre. Nous nous sommes demandé s'il était important de montrer l'objet à ceux qui regardent. À un moment, oui, parce qu'on veut être très précis. C'est ludique aussi. On reste léger. On n'est pas studieux. On a donc cette liste d'objets. Et, pour les agencer, on a dû tous les regarder, on a rigolé, on s'est raconté des choses. Mais le public ne sait pas que nous reproduisons un bonbon par exemple. C'est seulement une drôle de figure.

JYM *Vous regardiez ainsi les figures produites par chacun ?*

Oui. L'auteur de la figure a aussi la chance de voir les autres la faire. Elle peut dire : « C'est bien quand vous le faites tous ensemble. » Et c'est comme ça qu'on décide de le faire tous ensemble. Ou un autre dit : « Est-ce qu'on ne peut pas le faire un peu dans l'espace où on veut ? J'en ai marre de faire toujours la même chose. » Ou, pour certaines figures, depuis l'extérieur je disais : « C'est chouette quand tu contrastes ça et ça. Est-ce qu'on peut voir les contrastes qui se produisent un peu automatiquement ou par défaut ? On peut les garder dans l'ordre. » Il y avait évidemment un ordre parce que chacun a montré un objet à la fois. On a gardé des parties de cet ordre-là parce que ça marchait.

JYM *Tu te laissais guider par les hasards du travail de la journée.*

Oui. Mais ce n'était pas non plus le hasard pour le hasard. Quand on en arrivait là, on avait déjà travaillé avec les cordes et une autre pratique qui apparaît dans la même partie. Les relations dans le groupe étaient donc déjà assez évoluées. Nous savions que, si nous changions un élément, il ne fallait pas en changer cinq autres. On modifiait un ou deux aspects et on voyait ce qu'il en était le lendemain. On n'avait pas besoin de tout régler et fixer immédiatement, parce que c'est tout de même une structure assez simple. Chacun peut se souvenir de deux formes. Si tout le monde oublie les autres, ça va parce que le lendemain on peut de nouveau pratiquer. Je prends la responsabilité d'une partie du travail, pas de tout. C'était ainsi que l'on travaillait. On se disait : « On va voir ce que cela donne déjà, avec le temps. » Et si on faisait des ajustements, ce n'était pas pour que ça devienne plus intéressant, c'était pour une question de rythme. C'est peut-être le rythme qui a produit l'agencement. Il ne fallait pas qu'il y ait la même manière de se déplacer ou le même temps dans une figure.

JYM *Rythme et contrastes.*

Voilà.

rythme

JYM *Les neuf personnes font-elles systématiquement une figure en même temps ?*

Oui. Il y a des petits moments où quel qu'un par exemple, quand on répétait, systématiquement oubliait qu'il était censé faire un autre objet que celui qu'il faisait. Et on l'a gardé. Cela aboutissait à une petite guerre. S'il y avait deux objets [interprétés par deux danseurs] sur scène, l'un « de plein droit », l'autre par erreur, on devait passer au suivant d'une manière différente. Certains d'entre nous qui étaient dans un camp allaient dans l'autre pour passer au prochain objet. Il y a des paramètres comme ça qui n'auraient pas évolué si tout le monde avait été parfait et rigoureux. Les danseurs étaient certes très rigoureux, mais c'était doux. C'était pour voir ce que cela donne.

Je pense qu'une ligne politique croisait aussi ce travail. Je voulais arrêter de me sentir obligée de produire des gestes dansés, alors qu'il y a ces gestes précieux que l'on fait tous les jours. C'était un peu comme mes prédécesseurs d'il y a cinquante ans¹³. Cela avait aussi à voir avec l'économie et les modalités de production. Notre pratique et notre manière de travailler ensemble étaient en jeu. On reproduisait des objets avec le corps. On pourrait dire que ce n'était pas valable comme proposition artistique. Pourquoi pas ? Bien sûr que ça l'était. On se disait que l'on pouvait faire ce que l'on voulait. Et ça a des conséquences. C'est encore la liberté. Il y a encore des choses à dire et à faire sur le sujet.

contexte

[...]

citer

*A catalogue of steps*¹⁴ (2012) concerne tous mes travaux réalisés entre 1990 et 2004. J'ai rassemblé les vidéos de tous ces travaux. Je les ai tous coupés. Il y a au moins 300 fragments qui sont répertoriés et que j'ai catégorisés avec un groupe de danseurs. Pour faire ce travail de catégorisation nous les dansons. Nous enlevons tout ce qui n'est pas la danse : la musique, les costumes, la scénographie, etc. Et nous discutons pour formuler les bonnes catégories. Nous dansons aussi certains fragments en public dans différents contextes. Dans ce cas, nous enchaînons plusieurs fragments.

assembler

JYM *Dans ces anciens travaux tu n'es pas la seule interprète, n'est-ce pas ?*

Oui, il y a Jennifer Lacey, Sarah Michelson, Peter Jacobs... et de nombreux autres danseurs.

JYM *Ce projet a-t-il pour objectif de comprendre ta manière de produire du mouvement ?*

Non. Car dans toutes ces pièces, il y a ma manière de produire du mouvement et il y a aussi celle des autres. Il y a aussi ma manière de dire aux gens « On va garder ça de ton mouvement, on va l'organiser comme ça », ma manière de travailler avec les autres, en collaboration. Au fil du temps, le travail devient vraiment un processus collaboratif avec les interprètes. Leur style devient notre style. C'est un mélange d'esthétique et de forces.

JYM *Est-ce ce que tu décrivais de Rémy [Héritier] interprétant un fragment du catalogue et laissant apparaître, pour ceux qui la connaissent, Jennifer [Lacey] ?*

Voilà.

¹³ DD Dorvillier fait référence ici à la scène chorégraphique new-yorkaise des années 1960, et plus particulièrement aux danseurs du Judson Dance Theater, qui ont remis en question la notion de virtuosité, portant leur intérêt vers les mouvements ordinaires.

¹⁴ Voir la note 5 du chapitre Assembler.

JYM *D'une certaine manière, ce travail du Catalogue rend visible la dimension plurielle du mouvement ?*

Oui. On le rend visible ensemble. Cela me fait très plaisir de voir que Rémy rend visible Jennifer. Parfois, il n'y a que moi qui le vois, et personnellement, c'est très émouvant. Néanmoins j'essaie de me distancier de cette émotion pour voir si je vois autre chose, ce que va voir quelqu'un qui ne connaît ni le projet ni Rémy ni Jennifer, et qui n'a pas vu le fragment d'origine. Par exemple, si on voit Rémy jouer le fragment pour la première fois, sans jamais avoir vu le fragment, cela devient alors le fragment, Rémy et son corps qui effectue le fragment. C'est à lui. C'est très intéressant pour moi. Personnellement, dans mon histoire, cela produit une distance avec une chorégraphie qui était la mienne. Je ne reste pas dans le passé en la regardant. C'est une espèce de trucage. Je tourne la page et le fragment n'appartient plus ni à DD, ni à Danspace Project ni à Jennifer Lacey.

JYM *À travers ce travail essaies-tu de faire apparaître un objet, c'est-à-dire quelque chose qui se détache, qu'on isole et qu'on étudie selon une méthode quasi scientifique ? On retrouve cet aspect dans le principe de fragmentation que tu effectues.*

Avec Katerina Andreou avec laquelle je collabore étroitement pour ce projet, on a beaucoup discuté de cette notion d'objet d'étude. Au départ, on utilisait volontiers l'expression « objet chorégraphique ». Mais quand nous l'avons mis en place dans le contexte d'un musée, on s'est aperçu que c'était traître de penser ainsi. En effet, le danseur n'est pas un objet, la danse n'est pas un objet. C'est autre chose, c'est une danse.

ÉTHIQUE

Nathalie Collantes

Je ne fais pas d'audition. Je considère le travail avec quelqu'un comme une cooptation. En plus, il n'y a pas d'argent. Julie [Salgues] s'engage dans mes projets sans que j'aie besoin de le lui demander. C'est une chance. Mais elle le fait quand elle peut. Sur ce principe, on est dans une optique de collectif de travail (différent de travail collectif). Nous partageons des valeurs, des déterminations esthétiques. Plus précisément, il s'agit de fuir l'effet, l'exhibition, le *show* (dans le sens français du terme). Je cherche plutôt à mettre au jour les rivières souterraines et à me laisser conduire. Que ce soit avec Suzon Holzer, Julie Salgues, Claude Sorin ou Anita Praz, inutile de se le dire, « c'est le terrain qui voyage, pas le bateau ». On parlait tout à l'heure de la constitution d'un terrain commun. C'est le terrain qui bouge.

Pour reprendre les enjeux qui nous rassemblent, il y a le goût du détail et la volonté de faire en sorte que la danse dessine le portrait, loin des gros traits de l'apparence. Il s'agit de regarder, de montrer en plan rapproché. J'ai appelé une pièce *Plan rapproché* (1994-1995) il y a longtemps. C'était avant que j'utilise une caméra. J'ai voulu faire une caméra sans caméra.

Il y a le *je-ne-sais-quoi* et le *presque-rien*. Il y a aussi l'apparente facilité. Par exemple, au moment de *Vertus* (2005), une personne m'a conseillé de reprendre la performance avec des amateurs. Elle repose sur un principe de marche. Mais la partition de déplacements d'attention requiert une finesse et une expérience de l'écoute qui n'est pas facile à engager. Précisément, plus le geste semble simple, plus il est

contexte



Nathalie Collantes, *Vertus* (2005). Avec : L. Sămy, D. Stutz, C. Sorin, S. Holzer, A. Praz, J. Salgues, B. Caillieu ; (en gros plan) A. Praz, B. Caillieu, J. Salgues. Photo : Fanfare blême

complexe à interpréter. Je lui ai donc répondu que ce n'était pas possible. Il y a toujours des gens pour dire « Tout le monde peut le faire ».

Myriam Gourfink

choisir

J'aime dès qu'il y a des lignes de fuite, des volumes, dès qu'il y a des rondeurs, dès qu'il y a un bras ou autre qui n'est pas sur-tendu, qui se laisse aller et qui accepte de se laisser aller, parce que ça ne tire pas sur une structure du corps. Si je tiens les bras tendus vers le haut, si j'exige que tous les corps finissent un parcours bras tendus vers le haut, forcément des tensions se créent au niveau de l'articulation de l'épaule. En revanche, si j'accepte avant tout de lâcher l'articulation de l'épaule, les coudes seront probablement fléchis, les poignets seront un peu plus fléchis, les doigts plus détendus, et le corps sera, selon moi, dans une forme plus végétale (ce que j'appelle une forme plus végétale). De cette manière, on n'abîme pas les articulations. Il y a une perspective qui revient très souvent : la protection de la vie, parce que je trouve ce phénomène merveilleux. Le fonctionnement du vivant m'émerveille, et j'essaie, dans la mesure du possible, de ne pas lui nuire, donc de préserver un équilibre. Le yoga participe de cette attitude.

indétermination

[...] L'une des grandes qualités de la notation Laban est qu'elle fonctionne par notions emboîtées. Dans l'écriture de mes partitions, mes choix personnels pointent souvent vers des notions larges et le choix précis est effectué par l'interprète. Pourquoi ? Parce que c'est son corps qui agit et pas le mien. C'est l'interprète qui en dernier recours saura ce qui est ergonomique pour elle. Ainsi, je n'indique jamais comme chez Laban le degré précis de flexion du coude par exemple, c'est elle qui le détermine avec sa sensorialité. Pour ma part, sur la partition j'indique seulement : flexion du coude. Ainsi, je n'évalue pas tout minutieusement comme Laban. Cela donnera une liberté à l'interprète. C'est aussi une histoire de respect. Chacun sait ce qui est bon pour lui.

JY C'est ce que tu appelles « indétermination » ?

Oui.

Rémy Héritier

J'ai fait le choix de danser dans mes pièces parce que j'ai besoin d'éprouver le matériau. Je me suis également rendu compte que pour moi, fabriquer de la danse ne passait pas par le fait de regarder la danse. Elle n'est pas pour moi un art de la vision. Sachant que je n'écris ni le geste ni le mouvement, au sens où le mouvement ne existe pas au début des répétitions, j'élabore des processus qui font accéder au mouvement. Pendant tout le temps des répétitions, il y a un aller-retour permanent entre le fait d'être celui qui impulse les choses et celui qui fait avec les autres. Quand je suis sur le plateau ou quand je danse, je ne veux pas avoir plus d'informations que mes collaborateurs. La question est alors : comment fabriquer des processus qui distribuent le même niveau d'information à chacun ?

[...] Par exemple, dans *Une étendue* (2011) qui dure une heure et demie, dans la dernière séquence d'une demi-heure « Relier les traces », le processus est tout simple. Il est lié au fait que les répétitions avaient été espacées et que les dernières

avaient été isolées par rapport aux autres périodes de création. J'avais ainsi proposé à chacun que l'on revoie la pièce, comme une pratique. Et c'est devenu un processus de fabrication : refaire la pièce tout seul comme pour se la remémorer. Dans la pièce, dans cette dernière séquence, chacun l'a refait depuis un angle particulier. Éric [Yvelin] reprend pendant dix minutes tout le sonore de la pièce. Je reprends tout l'espace de la pièce. Audrey [Gaisan Doncel] reprenait tout ce qui avait été verbalisé. Et Loup [Abramovici] reprend tout le mouvement. Chacun traverse ainsi seul l'intégralité de la pièce, depuis un point de vue. C'est un processus dans le sens où il comporte de l'invention. Un mouvement a été inventé et produit à un moment donné. Pour le refaire exister, il faut en inventer un nouveau.

[...] Je suis assez clair sur le fait que c'est moi qui propose les processus et les dispositifs. C'est ma responsabilité. Mais je veux être au même endroit que les interprètes sur le plateau au moment où l'on fait advenir les choses que j'aurais pu initier.

J'ai dansé avec des chorégraphes qui interprétaient aussi leur pièce et qui me dirigeaient depuis le plateau pendant la représentation. Je n'ai jamais eu envie d'agir ainsi. On est à égalité et on est là pour fabriquer la même chose. Personne ne peut sauver la pièce à la place d'un autre.

Cette égalité avec les autres interprètes est aussi une manière pour moi de ne pas choisir par goût – même si cela doit certainement arriver parfois – dès lors que je suis au clair sur l'endroit d'où doit provenir le mouvement. Quant aux formes produites, parfois elles peuvent ne pas me convenir, mais je crois que c'est de moins en moins le cas.

[...] contrainte L'idée des processus que je mets en place est de disposer d'un système de filtres [ou de contraintes] qui génèrent du mouvement et une situation. À partir de là, je suis un agent de la fabrication au même titre que les autres.

MB *Mais tu as quand même plus d'informations que les autres à partir du moment où c'est toi qui les sollicites pour travailler avec toi.*

Bien sûr. Ce que je décris est une visée de travail. Évidemment que j'ai toutes les informations et que c'est moi qui ai choisi l'équipe. Il s'agit en fait d'inhiber certaines réactions dans le moment spécifique de la création de la danse. Quand je demande à des interprètes de travailler, j'ai tendance à ne jamais les couper. Si je les interromps, c'est avec quelque chose d'extérieur à moi, comme un chronomètre. J'essaie de trouver des durées spécifiques, par exemple treize minutes. Et même si je vois dès la deuxième minute que ce n'est pas l'endroit recherché, ce n'est pas à moi de couper. Dans ces treize minutes, d'autres choses peuvent se passer.

Laurent Pichaud

Au début de mon parcours [1996], je comprends que la responsabilité du chorégraphe consiste à inventer des processus de génération de mouvements, et par conséquent d'espace. Cette invention fonde mon rapport aux interprètes. Comme je danse dans mes pièces, ces processus sont un tiers entre l'interprète et moi.

Je vous ai parlé de l'écoute aveugle [deux danseurs sont côte à côte et mettent en place un regard périphérique. L'un lance un premier mouvement. Il s'agit de

adresser

s'ajuster au mouvement que l'on perçoit et qu'on ne voit pas complètement. Très vite, les danseurs ne savent plus qui génère le mouvement]. On fait cette action, on a une responsabilité, on est sur scène et on est au présent. On fait ce qui doit être fait au moment où on le fait. Je l'expérimente avec Christine Jouve au moment de *viva* (1996), c'est une révolution. Je n'ai pas eu cette possibilité jusque-là. L'interprète, avec ce tiers processus, me permet d'être moi-même interprète de mes propres pièces. Je ne suis pas trop empêtré dans le vouloir-dire. Et de la place est laissée au spectateur. Il construira du sens, ou le co-construira. Par conséquent la composition n'est pas une clôture. Ce n'est pas un jeu d'échecs. Ce n'est pas la bonne organisation qui dit tout. Elle permet. Elle permet à l'interprète d'interpréter. Elle permet au chorégraphe d'inventer. Elle permet au spectateur de trouver sa place. Je fais un petit triangle : œuvre, auteur, spectateur (l'interprète crée un autre triangle).

JP *Tu acceptes que l'œuvre t'échappe.*

Oui, et c'est une révolution, qui me permet notamment de travailler ma relation aux interprètes. Je comprends que l'interprète ne doit pas travailler pour tel ou tel chorégraphe, mais pour telle pièce. C'est ce qui clarifie aussi pour moi la notion d'interprétation. J'interprète une œuvre. Et le travail du chorégraphe, ma relation à lui en tant qu'interprète, c'est autre chose. Je travaille *via* l'œuvre, pour l'œuvre, par l'œuvre. Je travaille pour une œuvre *via* un processus amené par le chorégraphe. J'interprète des choses que, peut-être, je ne comprends pas, j'en suis capable et j'interprète peut-être même des choses que je n'aime pas. Je peux y consentir, de part et d'autre. Cela va me préoccuper. Ce sont des enjeux importants dans l'éthique compositionnelle. Le processus de création est un outil qui permet à chacun de travailler quelque chose.

[...] C'est drôle, je n'ai aucune culture de l'improvisation. Cela me fait penser au discours récurrent des interprètes qui reprochent aux chorégraphes de ne pas avoir d'idées et de se contenter de voler les leurs, sous-entendant : « Je te fais improviser et je prends ce qui m'intéresse. » Être chorégraphe, c'est une autre responsabilité. Il faut inventer des processus. De cette manière, chacun est à sa place. Je ne sais pas ce qu'est l'improvisation. Je ne connais pas la qualité d'écriture qu'elle offre. C'est un univers auquel je n'ai pas eu accès.

MB *Au-delà de la réflexion que l'affirmation « Je suis là pour interpréter une œuvre, et non pour dire amen à tout ce que le chorégraphe demande » provoque en toi, comment est-ce que cela pourrait être différent ? Comment la relation employeur-employé pourrait-elle être différente ?*

Elle peut être différente dans le processus de création précisément. Je n'interprète pas ce que le chorégraphe me demande. J'interprète son processus. Je ne veux pas du vouloir-dire.

MB *C'est une question de langage je crois.*

MG *Non, Laurent décrit la nécessité d'une distance entre l'œuvre et le chorégraphe. L'œuvre est à la fin d'un processus. Elle se co-fabrique.*

LT *Ce qui est en question concerne aussi la manière dont on interprète les cadres qui sont proposés par le chorégraphe aux interprètes [...]. On est dans des espaces de relations très complexes.*

Il m'est souvent arrivé, en tant qu'interprète, d'inventer des cadres à l'intérieur d'un travail où il n'y avait pas de cadre justement. Le chorégraphe n'a peut-être pas besoin de cadre pour travailler, mais moi, en tant qu'interprète, j'en ai besoin d'un, parce que je n'ai pas envie d'être collé à lui et à ses désirs. Encore une fois, ces cadres sont une manière de s'outiller, de continuer à s'outiller pour ne pas subir des choses qui t'échappent et auxquelles tu peux pourtant consentir. Nous avons tous nos limites. On peut être pénibles aussi. Je peux être fatigant, en tant que chorégraphe. J'essaie de trouver mes outils pour que la composition s'organise, en ménageant une place plus ou moins émancipatrice pour chacun. Quel choix faire ? Où me placer ? Ce fonctionnement s'est imposé comme une évidence, et il se travaille.

Marco Berrettini

On peut faire une première réflexion superficielle concernant le groupe en danse. Le chorégraphe, ou le directeur artistique, se réclame être comme ceci ou comme cela. Les gestes pratiques (salaires, déclarations, droits d'auteur, décisions dans les répétitions, nom sur le programme) reflètent, mais sont aussi souvent différents de ce qui est énoncé. Le moindre effort est-il fait pour signifier aux programmeurs qu'il s'agit d'un travail de groupe ? Comment laisse-t-on la place aux interprètes pour qu'ils n'aient pas besoin du chorégraphe pour dire qu'ils ont les mêmes droits que lui ? On observe ainsi des compagnies où c'est le chorégraphe qui défend le statut du danseur, comme si les danseurs étaient incapables de dire qu'ils ont des responsabilités et des libertés. Il est étrange que les « pères » doivent défendre les droits de leurs « enfants ».

Si on annonce que le groupe décide, il s'agit de ne pas revenir en arrière et de reprendre le dessus après trois jours de répétitions pour résoudre un problème. C'est presque pire que de travailler avec un dictateur, puisque une certaine liberté a été promise. Si on traduisait cette situation en sensibilité politique, on en extirperait des méthodes post-trotskyistes. Se rapproche-t-elle davantage des républicains ou de la social-démocratie ?

LP *As-tu été tenté de reprendre la mise ?*

Je l'ai fait par moment. Mais je travaillais avec des personnalités très fortes. Et je me suis rendu compte qu'au final, le résultat était médiocre. Certes, j'ai pu être content d'avoir repris le dessus, je sais pourquoi je l'ai fait. Mais les changements de cap induisent toujours des incohérences. Il vaut mieux aller au bout et mettre les gens face à leurs responsabilités.

Avec Chiara Gallerani, j'ai passé autant de bonnes que de mauvaises années. Quand une interprète réclame la même liberté et la même responsabilité que celle du chorégraphe, il peut arriver que l'interprète atteigne ses limites. Elle ne peut plus s'en prendre au chorégraphe puisqu'il lui a cédé la place qu'elle réclamait. Je l'ai fait par conviction et non par générosité.

Cela conditionne les outils de composition, parce que l'interprète a une vision forte qui s'oppose à la mienne. Deux esthétiques se mélangent. On ne sait plus

comment naviguer. Cela fait faire peut-être de « mauvaises pièces », mais cela fait se poser de bonnes questions. Jusqu'à quel point suis-je sûr de ce que j'ai proposé ? Pourquoi ai-je laissé cette porte ouverte ? Pourquoi est-ce que je m'oppose à l'autre ? Existe-t-il un moyen de marier les deux positions ?

LT *La légitimité est-elle un outil de composition ? Sa propre légitimité à composer est-elle un outil de composition ?*

Je dirais que oui, je le mets de plus en plus à l'œuvre. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai abandonné la danse-théâtre. Non seulement je commençais à m'ennuyer et à disposer de formules, mais je continuais aussi à utiliser un certain style parce qu'il fonctionnait et arrangeait tout le monde.

LT *Je pense à sa propre légitimité : comment, soi-même, assume-t-on ou se sent-on légitime pour produire un objet composé pour d'autres ? Cela a-t-il évolué au fil des années ?*

C'est une question délicate. Mine de rien, les autres sont influencés par toi parce que tu les as engagés au départ. Et, parfois, ils prennent des risques qu'ils ne prendraient pas si tu ne leur donnais pas ce terrain de jeu. J'en ai fait l'expérience avec Carine Charaire¹⁵ qui est presque morte pendant une représentation parce qu'elle aurait fait n'importe quoi à ce moment-là de sa vie. Je « l'ai mise » sur une tour à presque six mètres de haut. La tour est tombée. Elle a fini à l'hôpital. Elle a pris un grand risque, celui d'y laisser sa peau. Je trouvais cohérent et légitime de pousser les gens jusqu'où je me pousserais moi-même. J'ai été forcé de me demander s'il n'y avait pas une voie médiane, et de penser qu'il y a une différence entre ce que je peux attendre de moi-même, étant l'initiateur des projets, et ce que j'ai le droit et le devoir de demander aux collaborateurs.

[...] Les compositions que j'ai réalisées avec le groupe de *Melk Prod. [entre 1994 et 2004] étaient toujours soumises à des paramètres prioritaires qui concernent la relation entre chorégraphe et danseurs. On mettait ce rapport en question.

Par exemple, en France, les gens ont été relativement admiratifs de Pina Bausch. Peu savaient à quel point la relation était hiérarchique à Wuppertal. Les danseurs pointaient le matin quand ils arrivaient. Il fallait faire un certain nombre d'heures. L'un ne gagnait pas du tout le même salaire qu'un autre bien qu'ils soient tous les deux dans la pièce qui, elle, mettait tout le monde au même régime.

Pendant une dizaine d'années, même en voulant absolument travailler le mouvement, on ne pouvait pas s'empêcher pendant la création d'évoquer ce type de sujets, de se demander s'il s'agissait d'une pièce collective ou signée par une seule personne, d'interroger qui recevait les droits, d'expliquer pourquoi le sonorisateur avait son mot à dire sur la chorégraphie, de se demander si les rôles étaient interchangeables et ce que cela signifiait... Toutes ces questions influençaient forcément nos outils. Avant même la mise en place des outils de composition, qu'est-ce qui est mis en place pour que les outils de composition soient activés ? Si je choisis plutôt ce groupe-ci d'interprètes et de collaborateurs plutôt qu'un autre, les outils seront différents. Je ne dispose pas d'un lexique de mouvements, par exemple.

¹⁵ Marco Berrettini fait référence à *New movements for old bodies* (2003).

DDD *Est-ce toi qui avais choisi le groupe ?*

J'en ai choisi la moitié. On a commencé à cinq, on a travaillé parfois à près de dix. Je n'ai jamais fait une audition. On formait un « comité » qui décidait qui intégrait le groupe.

Ce que je tente de dire, c'est que les questions de composition arrivaient bien après que d'autres paramètres aient été mis en place.

NC *C'est la communauté qui mettait en place les outils de composition ?*

On peut dire cela.

Loïc Touzé

contexte

Je peux travailler quatorze semaines et faire une pièce en cinq jours – mais il me faut quatorze semaines. J'ai besoin que le travail s'épaississe et surtout que l'on soit ensemble avec les danseurs pour comprendre. C'est un aller-retour permanent avec le travail que produit l'équipe. Les interprètes ont intégré les informations (et on en produit beaucoup) de manière à ce qu'à un moment donné, ensemble, on se dise une chose ou que quelque chose se dise et que cette chose puisse se faire sans qu'elle soit reçue comme un ordre ou une obligation. (La question de l'éthique revient là.) Tout à coup, on le comprend ensemble. On sait que c'est ce que l'on doit faire.

Souvent, je n'ai pas beaucoup d'idées. J'essaie de retarder le plus longtemps possible l'apparition des idées pour que quelque chose d'autre puisse se passer, notamment pour que l'on puisse partager avec l'équipe un fond sur lequel les idées vont pousser¹⁶. L'imagination pousse dans l'imaginaire. Mais, s'il n'y a pas d'imaginaire, il n'y a pas d'imagination, il n'y a pas d'idées. Je dois donc d'abord constituer cet imaginaire commun.

LP *Est-ce que les outils de composition, au sens de décision de composition, sont différents lorsque tu fais une pièce en quatorze semaines ou bien en cinq jours ?*

Tout à fait.

LP *Quelle est la différence ? Comment la cristallisation que tu décris fait-elle évidence ?*

Il y a un moment tout simple, où l'on est en confiance dans le travail. Alors je sens que je peux proposer des choses très directives qui ne sont pas prises comme des ordres.

matériau

[...] Pour *La Chance* (2009), j'ai posé trois questions, qui ont été oubliées. Peut-on faire une danse hors du chorégraphique ? Comment peut-on se défaire de notre éducation, de nos savoir-faire ? D'où venez-vous pour faire une danse ? Et peut-on faire une danse en vérité ?

Je souhaite travailler avec des personnes non pas pour ce qu'elles savent faire. Il ne s'agit pas d'exposer des savoir-faire quand je fais une pièce. Une pièce qui expose les savoir-faire des interprètes pose un problème éthique. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il faut nier ces savoir-faire. Il faut seulement créer les conditions pour que ce ne soit pas seulement l'exposition des savoir-faire.

Peut-on faire une danse hors du chorégraphique ? C'est-à-dire distinguer le chorégraphique et la danse ?

¹⁶ Voir la section Faire un fumier au chapitre Pratiques.

La deuxième question était : « D'où venez-vous pour faire une danse ? » Dans la pièce, cette question du lieu se retrouve. En effet, les danseurs viennent du fond du plateau. Ils viennent d'un fond qui est un trou, une béance, une mémoire. Mais cette question n'a pas à être résolue par l'interprète. Elle est portée. Il n'y a pas de réponse. La question est portée.

La troisième question est plus compliquée, parce qu'elle pourrait être prise pour une question judéo-chrétienne (mais ce n'est pas à cet endroit qu'elle m'intéresse). Peut-on faire une danse en vérité ? Nous étions dans une période où nous, les artistes de la danse, traversions un rapport critique à nos gestes, qui imposait une certaine distance à leur égard. Dans ce contexte, nous souhaitions nous demander si on peut dire que tel geste produit à tel moment est fait « dans ma vérité du geste ». Comment est-ce que je m'engage ? Comment la tonicité et mon imaginaire trouvent-ils un espace différent dans cette fiction de la vérité ? Ce n'est pas qu'il soit vrai ou non, c'est une question de fiction.

Le travail s'effectue presque uniquement dans le studio, dans la pratique. Je ne travaille pas à la table. Je ne travaille pas en amont. En amont, je fais la sieste, je traîne, je regarde des trucs que j'aime bien, j'essaie de m'intéresser à des trucs que je n'aime pas pour comprendre comment ils fonctionnent. Je ne fais pas grand-chose à vrai dire.

JP *Ne dialogues-tu pas avec d'autres ?*

Pas tant que ça. Je pense. Je ne parle pas tellement.

JP *Ne dois-tu pas présenter le projet, pour des questions de production notamment ?*

Je ne dis pas grand-chose.

MB *Par moment, on dirait que tes paramètres de composition sont davantage soumis à une éthique. Depuis que tu nous parles, je trouve que cette dimension traverse tout ce que tu racontes. Y a-t-il certaines règles que tu aimes avoir dans le travail ? Elles priment sur ce que tu voudrais atteindre, n'est-ce pas ?*

Je ne veux rien atteindre. La seule question qui m'occupe je crois est : que peut-on faire en danse ?

MB *Avec certaines règles éthiques.*

Oui. C'est magnifique quand soudain quelqu'un fait une danse plus large que lui-même. Il y a plusieurs choses que j'ai comprises. La danse est toujours la danse des autres. On n'a pas de danse à soi. On est toujours dansé par autre chose que soi-même. Comment créer les conditions pour que la danse qui opère devant nous ne soit pas sa danse propre, qui se fermerait sur elle-même ? Comment faire en sorte que ce soit la danse du groupe, la danse de ceux qui regardent, la danse de ceux qui nous ont faits, d'histoires précédentes, une danse à venir ? Comment porter une danse qui est à venir ?

MB *Ma question était de savoir si tu te freines, par exemple, à solliciter les gens à travailler physiquement sur des choses qui ne correspondent pas à ton éthique ?*

Non. Je ne me freine pas, mais les questions que je pose ne le permettraient pas. Les questions que je pose sont celles que j'entends, en fait. Je suis parlant parce qu'il y a

pratiques

à parler dans l'espace. Je me mets en disponibilité de travail dans l'espace de la création, c'est-à-dire le studio qui est pour moi l'espace de la création, avec les autres.

MG *Tout se construit au fur et à mesure. On pourrait dire que cela s'échafaude.*
On est ensemble. Évidemment, il y a du goût.

MB *Si un de tes collaborateurs te proposait des choses qui ne te conviennent pas éthiquement ?*
Ils ne le font pas.

JP *La pratique du studio est suffisamment cadrée.*
On pratique beaucoup. On invente des pratiques ensemble. C'est du travail, tous les jours renouvelé.

[...] Dans le fond, je ne travaille qu'avec des auteurs potentiels. Je le fais aussi parce que je pense que ce qu'ils ne trouveront pas avec moi, ils le trouveront ailleurs. Il n'y a pas de bataille parce que, en premier lieu, je ne survise pas au conflit. Pour moi, l'espace de la danse est un espace hors de la guerre. C'est ce que j'aime dans la danse, elle me permet d'agir, d'être avec d'autres, mais ce n'est pas la guerre. Je ne suis pas très bon dans la bataille. Mon imaginaire a besoin d'une détente très grande pour que quelque chose puisse apparaître. J'ai besoin que le travail soit très calme, très doux, très tranquille, parfois inquiétant mais pas dans la bataille.

Dans l'espace que je propose, les interprètes ont agrandi quelque chose. Ils repartent aussi augmentés ou nourris. Mais j'avoue que ce n'est pas un espace de débat. En revanche, c'est un espace dans lequel, ensemble, on essaie de regarder un objet. Il y a de la place pour que chacun, de là où il est, regarde l'objet. Je ne pense pas faire écran à l'objet. Je pense que l'objet commence à pousser entre nous.

RH *C'est pour cela que les pièces se font. Il n'y a pas de débat au sens verbal. Tout se passe dans l'incarnation¹⁷.*

En effet, le débat est dans l'objet, dans la pratique, dans les formes qui s'inventent. On regarde les choses depuis des endroits différents. J'ai compris cela quand je suis sorti de la pièce [2003]. Dans *Love* (2003), j'avais une place qui n'était pas prépondérante sur les interprètes, mais qui permettait de regarder depuis un autre endroit. Leur travail n'était pas d'essayer de prendre ma place, mais de dire ce qui se passait, dans une réponse d'action. Il me revenait de lire ce qui se passait. Le processus consiste ainsi à entendre ce que les interprètes produisent, ce que je peux en comprendre.

[...] J'ai parlé de *La Chance* (2009), je voudrais vous en montrer une danse, de Loup Abramovici.

[Diffusion vidéo.]

MB *Là, par exemple, n'as-tu pas d'influence sur ce qu'il danse ?*
Évidemment, j'ai une énorme influence, au sens où j'ai créé un dispositif et un temps de travail long qui lui permettent de faire cette danse. Mais c'est la danse qu'il fait. Ou bien c'est la danse des autres. Je pense que c'est la danse de toute l'équipe. Il l'a faite comme ça. Je n'ai jamais dit un mot...

¹⁷ Rémy Héritier a collaboré en tant qu'interprète avec Loïc Touzé pour *Love* (2003) et *La Chance* (2009).

MB *S'il faisait des pirouettes classiques, que ferais-tu ?*

Il ne fera pas de pirouettes classiques. Cette danse résulte d'un temps de travail. On en arrive là. Il s'engage dans une suite d'opérations qu'on a partagées, qui correspondent à des choses qui l'intéressent et qu'il cherche lui aussi dans son travail. On arrive à les nommer. On les identifie ensemble.

MB *Un peu comme un contrat imaginaire.*
C'est exclusivement un contrat imaginaire. On passe du temps à tisser ce contrat imaginaire. C'est exactement cela.

MB *Et si lors d'une représentation, il voulait changer sa vie et...*
De toute façon, il la change déjà. Pour moi, la composition n'est pas du contrôle. Il peut m'arriver à la fin d'une représentation de penser que les choses ne se sont pas bien passées, qu'on n'a pas réussi à faire advenir la pièce et cela m'énerve. Parfois, c'est le public qui m'énerve, parce que sa réception ne correspond pas à ce que je cherche à faire exister comme relation avec lui. Je me dis alors que la pièce a sa propre vie, que chacun en est responsable.

INTERPRÈTES

Daniel Linehan

pratiques Depuis que j'ai déménagé en Belgique, la grande majorité des danseurs avec lesquels je travaille sortent de P.A.R.T.S.¹⁸. C'est une communauté que je connais très bien et avec laquelle je partage une manière de penser la danse et une histoire commune, même si chacun a sa personnalité. Mais au-delà de cette formation commune, je crois que c'est aussi la durée du travail de création (généralement trois mois), le fait de danser ensemble chaque jour à partir de mes retours et de mes indications, qui finit par sédimenter des principes de travail et un geste communs.

[...] J'ai travaillé avec Anneleen [Keppens] à plusieurs reprises. Nous étions dans la même classe à P.A.R.T.S., ce qui a sans doute facilité notre collaboration. Pour avoir travaillé quelquefois avec des danseurs ou danseuses qui n'avaient pas fait P.A.R.T.S., j'ai pu constater à quel point l'école créait un vocabulaire et un fonds méthodologique communs.

Dans *The Karaoke Dialogues* (2014), les parcours et les âges des danseurs étaient plus divers que dans les autres pièces. Kennis [Hawkins] est une danseuse new-yorkaise de notre âge, Nestor et Victor sortaient tout juste de l'école. Je voulais que les interprètes soient assez différents les uns des autres. On travaillait tous à partir des mêmes principes et des mêmes règles mais je voulais que chacun puisse s'en emparer à sa manière. Les paramètres étaient partagés mais l'interprétation était assez libre, contrairement à d'autres pièces où je cherche un mouvement plus uniforme.

¹⁸ Voir la note 5 de l'introduction à ce chapitre.

Marco Berrettini

Quand on met en place des outils de composition, il s'agit d'abord de savoir de qui on s'entoure. Cela permet à ce que l'on porte en nous et à ce que l'on pourrait apporter à la pièce d'être remis en question, ou pas. Pendant de longues années, plutôt heureuses au début, je me suis retrouvé avec des gens qui me demandaient constamment pour quoi on faisait les choses ainsi et s'il ne serait pas possible de les faire autrement. Il y avait une sorte de questionnement permanent pour mettre en lumière si je savais pourquoi je proposais certaines choses. Et si je n'en étais pas très sûr, elles étaient mises de côté.

Si on engage constamment de nouveaux danseurs, le travail se déroule différemment, c'est évident.

LT Dans le processus de composition, avais-tu une manière récurrente, pièce après pièce, de poser des questions aux interprètes au début du projet, de chercher par exemple qu'ils improvisent à partir de ce que tu leur proposais ?
Oui.

JYM Sur quelle(s) base(s) improvisiez-vous ? Comment choisissiez-vous ensuite ce qui était conservé et ce qui ne l'était pas ?

Généralement, je ne retiens pas ce qui ne me paraît pas refléter un état de l'interprète qu'il pourrait retrouver avec joie à chaque répétition. Je ne supporte pas l'idée d'une improvisation qu'il faudrait ensuite « nettoyer ». Précisément, en Allemagne¹⁹, j'ai plutôt appris à travailler sur l'expression, sur des règles assez strictes avant même de mettre en place l'improvisation. En fait, la qualité de l'improvisation repose sur un ensemble de règles qu'on a mises en place.

Je n'ai jamais demandé à un interprète d'improviser du mouvement sur un simple mot ou un thème, sans le cadrer davantage. La première improvisation pour *No Paraderan* (2004) fut de marcher dans l'espace sur la musique et de s'arrêter quand la musique s'arrêtait. C'est tout.

[...] transposer Sloterdijk n'est pas très facile à comprendre. Pendant des années, j'ai voulu en imposer la lecture aux interprètes. Ils me sollicitaient pour que je leur explique ses livres. Cela créait un vrai conflit. Soit ils étaient en désaccord avec les idées du philosophe ou la lecture que j'en faisais, soit ils ne comprenaient pas ce qu'il fallait faire avec cette matière. Et je n'étais pas en mesure de leur livrer les clés.

Pour moi, les courbes déduites de la structure des livres de Sloterdijk étaient claires et j'attendais des interprètes qu'ils créent les maillons entre ces courbes. Or, ils en étaient incapables. Et de mon côté, j'étais incapable de leur indiquer une façon d'y arriver. Par exemple, on discutait sur des passages de *Colère et Temps*²⁰ avec Antonio Pedro Lopes, Sébastien Chatellier et Laetitia Dosch. Je leur demandais d'avoir un échange sur un passage. Ils n'y arrivaient pas. Après maintes tentatives, ils en ont fait une danse avec des livres, un truc rythmique où ils jettent des livres par terre en disant « Peter Sloterdijk ». C'est assez dada.

¹⁹ Voir le portrait de circonstance de Marco Berrettini en troisième partie.

²⁰ Peter Sloterdijk, *Colère et Temps*, Paris : Libella-Maren Sell, coll. « essais-documents », 2007 (trad. O. Mannoni).

JYM Ta proposition initiale était d'avoir un échange sur le livre ?

Il s'agissait de faire une sorte de ping-pong sur certains passages, le livre à la main : « Moi, je pense ceci et toi tu penses cela... », etc.

JYM Le point de départ du travail était ainsi verbal ?

Oui.

pratiques

JYM Avais-tu pour horizon de créer du mouvement ?

Oui. Mais je commence à peine à comprendre que je me suis peut-être trompé en insistant pendant des années pour que les danseurs lisent tout, comprennent et fassent des propositions en retour. En réalité, ces livres ne les intéressent pas. Moi-même, je ne les comprends qu'à moitié. Ce n'est peut-être pas par là qu'il faut passer. Et les productions ne permettent pas que l'on passe par là. Les interprètes ont changé aussi. À l'époque de Chiara Gallerani ou de Gianfranco Poddighe, ils travaillaient chez eux sur ces matières sans que je le leur demande, parce que c'était des sujets que l'on partageait au sein d'un groupe. Aujourd'hui, avec tout l'amour que j'ai pour les interprètes avec lesquels je travaille, je peux dire qu'ils attendent mon appel, viennent le premier jour des répétitions et se mettent alors à travailler. Et quand ils sortent, ils règlent leurs ASSEDIC [Assurance chômage] pour d'autres compagnies. Ces pratiques se reflètent dans le travail. C'est donc à moi de changer un peu.

[...] Ainsi, depuis *iFeel* (2009), j'ai totalement changé de cap dans ma façon de faire des pièces. Elles ne ressemblent plus du tout aux précédentes, elles sont notamment beaucoup moins drôles. Elles ont un aspect un peu « spirito »... Elles sont beaucoup plus dansées. Il n'y a plus de mots. On ne parle plus. J'ai voulu réagir. Ce n'est pas forcément positif. Mais je n'ai pas voulu subir les conditions actuelles de la création. Je n'ai plus l'occasion de travailler pendant des mois avec des personnes. Et je n'ai plus de troupe fixe comme à l'époque. Je connais beaucoup moins les interprètes avec lesquels je travaille. Or, j'ai besoin de pouvoir réengager un interprète parce que dans la pièce précédente on s'est arrêté à un endroit et que je voudrais aller plus loin. J'ai donc opté pour une autre façon de chorégrapier. Les danseurs arrivent le premier jour de création et on passe directement au filage²¹.

Nathalie Collantes

La relation à l'interprète est une chose très importante pour moi. Le travail ne se situe pas de mon côté ou de son côté, il se situe entre nous. De la même manière, quand je fais des entretiens avec Jacqueline Robinson²², la pensée se situe entre nous. C'est ce que je cherche à faire entendre, et ce qui reste difficile à faire comprendre.

[...] Dans mon travail, il y a d'abord des personnes. Il n'y a pas de matière préétablie. C'est quelque chose qui se construit au fur et à mesure. Depuis 2000, je danse autant

²¹ Voir la section Multiplier les filages au chapitre Pratiques.

²² Voir *Le Projet Robinson*, op. cit., qui présente, entre autres, des extraits de conversations entre Nathalie Collantes et Jacqueline Robinson, pionnière de la danse moderne en France. Réalisés entre 1999 et 2000, ces entretiens abordent de nombreux sujets sur la figure du danseur et du chorégraphe, les conditions de travail ou encore la transmission de la danse (leprojetrobinson.org).

contexte

pour l'autre que pour moi et je tente qu'il en soit de même pour les personnes avec lesquelles je travaille. J'ai à mon actif des partenariats très longs avec des interprètes. Quand la collaboration n'est pas longue, c'est qu'elle ne fonctionnait pas ou que la personne avait d'autres engagements ou d'autres intérêts. Ces dernières années, la durée nous donne un contexte de travail. Le plus souvent, on travaille sans argent, parce que les demandes de subvention ajourneraient le moment de travailler. Nous sommes au travail et, à un moment, il y a un objet et un contexte pour le montrer.

Les chorégraphes qui m'ont fait danser à la fin des années 1980 me demandaient de m'approprier un style, une façon de bouger. Je captais leurs spécificités physiques et kinesthésiques. Ce rapport d'identification était très formateur et j'adorais ça. C'est ainsi que je comprenais le travail de l'interprète. J'essayais de prendre chez l'autre ce qui était un peu de moi, mais qui allait me conduire ailleurs. Il s'agissait d'enrichir ma danse et de me déplacer. Ma déception d'interprète a relevé du fait qu'on n'avait pas assez exigé de moi.

Lorsque, à mes débuts, j'écrivais « toute » la danse, je la travaillais en tant que danseuse interprète pour la peaufiner avant de la donner à un autre interprète. C'est ce travail de peaufinage et donc d'appropriation que j'ai délégué au fur et à mesure. J'évoque là le travail de l'interprétation et toute la marge de réinvention à chaque fois nouvelle. D'autre part, même en portant la plus grande attention au corps de l'autre, avec ce désir d'être « fidèle » à l'autre, la danse que je chorégraphiais était instantanément changée quand l'autre l'interprétait, quand elle passait par le corps de l'autre. Le travail sur le temps entérine et actualise cette transformation.

[...] Dès les années 1990, ce qui m'intéressait consistait à regarder l'autre et l'emmener quelque part... C'était une façon d'être l'interprète de l'interprète. De fait, il s'agissait d'amener l'autre à des endroits qui m'intéressaient, avec son consentement, bien sûr.

[...]

Pour *Blanc-Noir / Noir-Blanc*, en 1990, je fais six solos et un duo avec des danseurs avec lesquels je travaillais déjà. Mais surtout, j'arrête de faire une pièce globale et j'arrête de dire « Toi, tu vas faire ça. » Je demande aux danseurs d'exposer leurs propres désirs, ce qu'ils aimeraient que je fasse pour eux. À partir de cette situation, je leur ai proposé des formes brèves (trois minutes), sans lien formel, si ce n'est le souvenir d'une danse que nous avions partagée. [...] Chaque solo avait un titre. Il s'agissait de travailler sur des paramètres personnalisés : l'outré, la caricature, la violence, le cassé, etc. Le solo d'Alice [Normand] s'intitulait *L'Épreuve du contraire*. Je retrouve ces mots dans mes notes : « Dérober au répit, dévoiler, oser la face, risquer, intensité longue sans pause, début qui ne ressemble pas à un début, style performance. » Nathalie Coll (homonyme) dansait *Portrait craché*, Catherine Rossec, *Attiré*. Pour Brigitte Danet, on peut lire : « La forme légère du temps, l'épine dorsale, pas de violence, quelque chose de printanier, ouvert avec l'idée du sourire, Simple et positif, presque joyeux, un solo de santé. » Pour Nadège MacLeay : « Mouvement qui ne s'arrête pas, perdre le contrôle, sensualité, changement de caractère. » Claire Didier, dans *Désordre* : « Quelque chose qui passe, un rien, l'alcool, le lambeau, la pauvreté des signes, cracher sans le vouloir, pas de belles lignes, l'idée d'une porte toujours ouverte sur le monde, rature. » Ces notes témoignent de l'intention de travail avec chacune.

À présent, quand je prévois, pense, pressens, goûte une danse avant de la faire, quand je veux une danse avant le moment des (de tous les) possibles, quand je la désire, ou quand je désire la donner à un danseur, il y a ce que j'appelle la « partition adressée ». Le désir vient aussi de ce que je vois de l'autre, il est souvent lié à une personne précise. Je me mets dans des situations de danse (je vais dans le studio improviser, chercher des matières) qui me donnent envie d'amener l'autre à tel endroit de ce que je vois ou à côté, ou quelque part par rapport à ce que je vois de l'autre. Clairement, le désir vient de l'autre, de la façon dont je vois l'autre. Bien sûr il y a des questions existentielles ou des préoccupations du moment. Mais j'ai toujours besoin de travailler seule à seul. J'ai beau travailler avec sept personnes – dans *Algo Sera* (2001) où on était huit en me comptant –, avec beaucoup de monde, je travaille toujours seule à seul. J'ai du mal à diriger un groupe avec un porte-voix. Ce n'est pas possible. Je préfère être dans une conversation intime avec l'autre. La danse se fabrique aussi dans cette intimité. De fait, la partition est adressée parce qu'elle porte mon regard sur l'autre. Mais c'est aussi ce que l'autre a bien voulu me donner à voir : un état, une façon inédite d'investir l'espace, une facette qui m'interroge, m'intéresse, que j'ai envie de fouiller, de déplacer.

C'est pour cette raison qu'il n'y a pas un répertoire de mon travail. On ne va pas reprendre le rôle d'un tel.

Myriam Gourfink

JY *Que projettes-tu quand tu écris tes partitions ?*

Je projette des formes en mouvement. Je fonctionne de manière assez visuelle. C'est-à-dire que je vois souvent les interprètes, leur corps. Il est très important pour moi de m'appuyer sur ce que je connais d'elles. C'est-à-dire que je pourrais difficilement – je ne l'ai jamais fait et je crois que je n'aimerais pas le faire – écrire pour quelqu'un que je ne connais pas.

[...] Le choix des interprètes est capital. Il faut que leur corps me parle. Je ne sais pas vraiment comment je les choisis. J'aime bien des corps assez différents finalement. Entre la minuscule Véronique Weil, la très charpentée Céline Debyser..., il y a un peu toutes les configurations. Ce goût de mettre sur scène des corps très différents, parce que cela crée du volume, me vient d'Odile Duboc²³ je crois. Ce qui m'attire beaucoup chez les danseurs quand je les vois danser pour la première fois, c'est leur rapport à ce volume.

pratique

Je pense à *Corbeau* (2007), une pièce pour laquelle on m'a présenté de nombreuses danseuses classiques différentes, toutes meilleures en classique les unes que les autres... Pourtant, une seule a retenu mon attention, précisément parce qu'elle avait le sens du volume. Je ne sais pas comment l'expliquer. Je pense que le sens du volume vient beaucoup de la manière dont on se sert du sol, dont on descend dans le sol. [...] Cette façon de prendre la terre est aussi reliée au temps. Chez Duboc, il y a comme dans mon travail ce ralentissement, pas aussi extrême mais il est présent. Une façon très verticale de prendre la terre, presque sous la terre, pour voir comment

²³ Voir le portrait de circonstance de Myriam Gourfink en troisième partie. Odile Duboc (1941, Versailles - 2010, Paris) est danseuse, chorégraphe et pédagogue. Elle s'inscrit dans le courant de la danse française qui se développe dès le début des années 1970. Elle signe en 1993 *Projet de la matière*, œuvre emblématique de son parcours. Voir à ce sujet Julie Perrin, *Projet de la matière. Odile Duboc : mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Dijon : Les presses du réel, 2007.



Laurent Pichaud, *référentiel bondissant* – pièce pour gymnase et gradins (2005).
Avec : A. Aubry, A. Juren, O. Schram (au sol), D. Subal, A. Collod (au sol), L. Rivière (à quatre pattes), O. Cloez, A. Lopez, Y. Guédon,
R. Héritier (suspendu), B. de Lavenère. Répétitions au gymnase Jean-Bouin, Montpellier, 2004. Photo: Thomas Bernardet

elle peut vous soulever. Mon choix du yoga de l'énergie²⁴ plutôt qu'un autre est lié à ce goût. Ce yoga demande d'abord de comprendre le poids, d'aller dans le sol, parce qu'il travaille sur les organes génitaux. Odile avait les mêmes attentes finalement, même si elle ne les nommait pas ainsi. En tous cas, dès que j'avais les organes génitaux contractés comme en yoga, elle disait comme par hasard que c'était juste. Quand un danseur possède cette qualité, tout ce qui est technique est secondaire.

JY Veux-tu dire que cette qualité ne s'acquiert pas ?

Elle peut s'acquérir avec le temps, mais j'ai remarqué que pour certains l'acquisition peut être très longue... Elle est reliée selon moi à *mulâdhâra chakra*²⁵.

Laurent Pichaud

in situ *référentiel bondissant, pièce pour gymnase et gradins* (2005) est une pièce qui s'est jouée dans ce que je voyais de la vie du groupe à un moment donné. Nous étions nombreux, treize au début. J'ai été un peu pénible, le groupe a été pénible. J'avais l'impression d'être seul, je me crispais. Je voyais le groupe, comme tout groupe, régresser par moment. Comme, par exemple, les hommes d'un côté et les femmes de l'autre. Séparation des vestiaires, qui fait apparaître des réflexes de pudeur, inattendus pour des danseurs, en tous les cas ceux-ci que je connais bien.

Je me dis alors qu'il faut travailler cela dans la pièce, accepter ce que la pièce nous fait rejouer de nous-mêmes, de nos expériences de ces gymnases. Dans les grandes lignes, c'est l'adolescence, les odeurs, le froid, la puberté, un corps... Pour le dire en accéléré, grâce à *référentiel bondissant*, j'ai trouvé le non-danseur chez le danseur, c'est-à-dire que je ne faisais pas appel à sa compétence, mais à son vécu du gymnase, intime, citoyen. C'est ce qu'il fallait chercher chez l'interprète. C'est ce qui allait construire le travail.

Cindy Van Acker

Claude Ratzé²⁶ avait proposé à Tamara Bacci de choisir trois chorégraphes pour lui composer un solo. C'est le point de départ d'*Obvie*, qui a vu le jour en 2008. Il a été

²⁴ Le yoga de l'énergie est d'origine indo-tibétaine. Il est constitué de pratiques respiratoires distinguant manière et art de respirer, de pratiques posturales et d'enchaînements. Ce yoga propose un entraînement progressif de la concentration conduisant à la méditation. Il tient compte également des valeurs transmises par Patanjali (auteur d'un traité de yoga) : telles que ne pas nuire à son corps ou ne pas être compétitif. Selon Marie-Jeanne Laffez et Jean-Pierre Laffez, *Yoga de l'énergie. Les essentiels*, éditions BoD-Books on Demand, 2016, pp. 19-23 et p. 171.

²⁵ *Mulâdhâra chakra*, racine de l'être où est accumulé ce qui caractérise l'espèce. Centre d'énergie qui régit le physique, ce *chakra* est par ailleurs le plus psychique après le *chakra* du sommet du crâne (*sahasrara*). Il est le seul *chakra* qui possède une glande endocrine subtile (*kanda*) point de départ de la *kundalini*, la puissance cosmique latente qui repose en nous, enroulée comme un serpent. Lors de l'éveil de la *kundalini*, les impressions sensorielles se confondent dans le passé, le présent et le futur. Il est conseillé d'agir sur ce *chakra* avec précaution, et de s'assurer de l'enracinement et de l'ancrage du pratiquant. Les sécrétions endocriniennes sont très importantes dans ce *chakra* racine : glande interstitielle du testicule ou de l'ovaire, glande coccygienne. Il est influencé par les plexus sacré, hémorroïdal moyen, vésical et, chez la femme, par les plexus vaginal et utérin, chez l'homme les plexus prostatique, caverneux et séminal. D'après les explications de Lucien Ferrer et Roger Clerc, *Yoga énergie*, n° 82, juillet 2000, éditions Shanticerle de Yoga, pp. 23-25.

²⁶ Claude Ratzé a été le directeur de l'Association pour la danse contemporaine de Genève (Adc) de 1992 à 2017. Il est aujourd'hui le directeur du festival de la Bâtie à Genève.

rythme

composé à partir de neuf mouvements, et dure environ vingt-sept minutes.

Je suis partie du corps de Tamara. J'ai pensé à un cheval. Elle a une musculature très vive. Je voulais la pousser dans la vitesse. Le rythme est très écrit.

YM Est-il donné par une qualité qui appartiendrait à l'interprète ?

Non. Le travail d'interprétation se situe dans une lutte pour conserver la fluidité et la qualité du mouvement malgré la vitesse. Nous avons fait un travail énorme à ce niveau-là. On a découvert que plus le corps entre dans le sol, plus il se pose, plus vite il peut aller. Plus elle avait tendance à tenir sur le sol plus elle se faisait mal, moins le corps trouvait le chemin de la vitesse.

Cette expérience m'a beaucoup plu, travailler à partir d'un autre corps, sans pervertir l'identité de mon mouvement. Il y avait un échange qui me permettait une nouvelle direction de travail. Même si j'étais à l'origine des mouvements, c'est Tamara qui a induit le fait de travailler dans l'accélération comme je ne l'avais encore jamais exploitée. Cette expérience de chercher à partir d'un autre corps que le mien m'a beaucoup plu. Je l'ai donc réitérée. J'ai choisi cinq autres interprètes – j'en faisais partie –, deux hommes et trois femmes. J'ai fait six solos en deux ans, à partir de ces corps différents. *Lanx* (2008) que j'ai dansé pour le Festival Électron avec Miika [Vainio] au son. *Antre* et *Nodal* en 2009 avec Rudi van der Merwe et Pascal Gravat, puis *Obtus* et *Nixe* la même année avec Marthe Krummenacher et Perrine Valli.

[...] Cette série de six solos était une façon de rencontrer chacun des interprètes avec lesquels je prévoyais de faire ensuite une pièce de groupe, *Diffraction* (2011), en partant d'un espace et d'un niveau communs. Ils n'ont finalement pas été tous disponibles ou prêts à poursuivre.

Pour les solos, chacun est devenu une ressource. Je voulais me laisser déplacer par l'interprète. Avec Marthe Krummenacher par exemple, qui sortait de chez [William] Forsythe²⁷, j'ai laissé la porte ouverte à l'improvisation, ce qui était très nouveau. On a écrit le mouvement ensuite. Avec Rudi van der Merwe, j'ai travaillé sur un texte d'Elio Vittorini, *L'Œillet rouge*, à la fois politique et poétique. Je savais qu'il y avait là une dimension commune entre nous. On est partis de ce texte, ce que je n'ai fait avec personne d'autre. Il a aussi parlé sur scène.

Loïc Touzé

contexte

Je passe beaucoup de temps à réfléchir à qui pourrait faire la traversée de la forêt avec moi. 75 ou 80 % du travail consistent à réunir une équipe.

[...]

Je considère *Love* (2003) comme ma première pièce alors que j'avais déjà fait vingt projets auparavant, et ce pour deux raisons. D'abord, c'est la première fois que je me place à l'extérieur de l'espace scénique, que je ne danse pas. La conséquence est directe : j'ai moins de points aveugles. Par ailleurs, je commence alors à beaucoup enseigner, notamment à *exerce*²⁸. Dans le cadre de cette formation, je rencontre des

²⁷ William Forsythe, né en 1949 dans l'État de New York, danseur et chorégraphe américain. En 2004, il fonde la Forsythe Company dont Marthe Krummenacher sera membre jusqu'en 2007.

²⁸ La formation chorégraphique *exerce* est créée en 1998 par Mathilde Monnier au Centre chorégraphique national de Montpellier-Languedoc Roussillon.



Cindy Van Acker, *Diffraction* (2011). Avec : C. Garriga, L. Nava, T. Bacci, R. van der Merwe. Photo : Louise Roy

interprètes âgés d'une vingtaine d'années. C'est avec eux que je peux le faire. Je le perçois, je le vois. Ils ne sont pas des danseurs classiques et ils ne sont pas des danseurs qui ont participé à la révolution²⁹. Ils sont délibérément contemporains dans leurs manières de penser le geste. Le travail de déconstruction n'est pas nécessaire avec eux pour qu'un geste soit possible. Ils sont déjà déconstruits. Ils sont là, et quand je parle avec eux, on a beau avoir vingt ans d'écart, ils ont la modernité que je cherchais à atteindre. Le dialogue se fait tout de suite. Je propose à Yves-Noël [Genod] de rester sur le plateau [il fait partie du projet précédent, *Morceau* (2000)] et d'intégrer cette nouvelle équipe, donc de travailler et d'influencer la composition depuis l'intérieur.

[...] Je voudrais aborder *La Chance* (2009), elle est importante pour moi. Il y a d'abord des retrouvailles avec une partie de l'équipe de *Love*. Rémy Héritier, Audrey Gaisan Doncel, Carole Perdereau et Loup Abramovici reviennent.

Il y a toujours des contextes. C'est un moment très désespéré, difficile. En voyant ces danseurs et d'autres qui [nous] ont rejoints – Marlene Freitas et Ondine Cloez – en travaillant avec eux, je suis profondément bouleversé par leur capacité à maintenir vivante la poésie de leurs gestes en toutes circonstances. Je voudrais faire un film sur cette capacité des interprètes et sur les stratégies qu'ils mettent en œuvre pour la conserver, dans des vies parfois précaires ou difficiles. Ce n'est pas une disponibilité offerte au chorégraphe. C'est une conscience, parfois politique – il y a une éthique – qui fait que, pour que le geste arrive, des choix de vie sont faits. Comme chorégraphe, je suis parfois bouleversé de voir que je peux engager une conversation avec des gens qui ont protégé et préservé cette poésie. *La Chance* correspond à l'envie de voir leurs danses, à l'envie de les voir danser dans la fabrique de leur danse.

JYM *Qu'est-ce qui organise la durée de tes collaborations avec les interprètes ?*

Je n'ai pas de réponse fixe. Je vois bien qu'il y a des époques dans mon travail et un renouvellement des interprètes par tiers au bout d'un moment. Il y a toujours des anciens qui sont là et des plus jeunes qui arrivent. Il y a de la transmission. Il y a comme une organicité qui s'organise naturellement.

Un des points de départ de mon travail chorégraphique a été deux lettres que j'ai reçues, l'une de Latifa Laâbissi, l'autre d'Yves-Noël Genod. Ils me demandaient de travailler avec moi et cela a donné lieu à un trio *Dans les allées, les allées...* (seconde partie) (1995) composé d'Yves-Noël Genod et Latifa Laâbissi accompagnés de la chanteuse mezzo-soprano Isabelle Soccoja, chantant *a cappella* une pièce de Kasper T. Toeplitz à partir d'un poème de Paul Celan. Cela a commencé ainsi. Avec ce trio que nous formions une poésie a germé. Nous avons passé trois mois à Narbonne ensemble dans un studio. Le premier résultat était horrible, nul. Mais ce n'était pas grave, nous en étions là et nous avons progressé.

[...] Quand j'ai rencontré des jeunes gens à la formation *exerce*, j'ai donc pensé que je pouvais sortir du plateau, sans avoir besoin de faire les gestes que je pensais justes pour la pièce. Ils pouvaient les faire, ils les comprenaient. C'était clair. La pre-

²⁹ Loïc Touzé fait ici référence à une histoire de la déconstruction performative, voir la note 4 du chapitre Tâche.

mière compagnie s'est créée avec leur arrivée.

Auparavant [entre 1997 et 1999], le travail était purement expérimental. Nous étions onze sur le plateau, je travaillais avec Francisco Ruiz de Infante³⁰, un artiste plasticien, Fabienne Compét, Annabelle Pulcini et d'autres interprètes. Une petite famille s'était constituée. Je ne savais pas que je pouvais être chorégraphe. Sur les programmes, j'indiquais « maître de jeu », à la façon dont Zidane définissait sa place dans son équipe de football. Je n'assumais pas encore l'écriture, la dramaturgie, la composition. Je ne savais pas. Je mettais simplement en place les conditions pour que quelque chose apparaisse.

[...] Chaque projet commence par une intuition, un mot, un terme, un lieu que j'essaie d'identifier, et très vite, il y a une équipe. Je pars avec cette équipe vers ce lieu que j'ai plus ou moins aperçu. Il faut beaucoup de qualités différentes pour travailler avec moi. En fonction des projets, les qualités se modifient. Si quelqu'un quitte le projet alors que je considère le travail inachevé, voire sur le point de commencer, je le vis difficilement.

À l'inverse, parfois, je perçois que certains doivent s'en aller. Je le leur dis. On se retrouvera peut-être plus tard. Je dois faire un projet sans eux pour voir où j'en suis, moi aussi, sans l'influence majeure de ces interprètes. J'écoute beaucoup les interprètes. J'ai besoin de savoir où j'en suis, avec mes difficultés aussi, sans toujours suivre ceux qui sont les plus solides. Je ne peux pas les piller. Je veux apporter des choses. Je finis aussi par les employer pour ce qu'ils savent faire alors que je cherche à créer un espace où chacun d'entre nous puisse faire une expérimentation, qui nous augmente. Si je n'augmente pas les capacités de l'interprète, ses savoir-faire, son intelligence et son imagination, si le projet ne l'augmente pas, je trouve que l'on rate le projet. Et il y a des moments où je pense qu'on est arrivés à terme.

Quand des danseurs viennent travailler avec moi, ce n'est pas tant pour les tournées et pour l'argent, c'est plutôt parce que dans l'espace que je propose il y a une durée expérimentale. Les pièces arrivent en effet très tardivement. Je les construis après un long processus. Je cherche la pièce cachée dans la pièce. Je fais d'abord une pièce. Et, dans cette pièce qui va disparaître, il y a une pièce que nous devons trouver. Il me semble que c'est ce temps-là qu'ils choisissent de rencontrer.

Il est rare que je fasse une pièce *tabula rasa*. Il y a toujours quelqu'un qui est le porteur de la mémoire de ce qui vient de se passer et il y a souvent quelqu'un de nouveau. Les pièces germent les unes dans les autres. À chaque fois, je me dis que je suis sec, que c'est fini. Mais, en réalité, quelque chose demande à venir encore. Je recrée un écosystème. Et cet écosystème, c'est aussi les personnes avec des questions qui ne sont pas abouties ou qui ont germé dans la pièce précédente et que l'on a besoin de faire éclore dans la pièce qui vient.

³⁰ Voir la description de cette période au chapitre Adresser.