

# CONTEXTE

1 Jonathan Burrows, *Un manuel de chorégraphe*, op. cit., p. 61. Cette référence à la cuisine n'est pas sans rappeler le récit par Jérôme Bel de la création de sa première pièce : *Nom donné par l'auteur* (1994) a été répétée avec Frédéric Séguette, en partie dans sa salle de bain. Cf. *Nom donné par l'auteur. Catalogue raisonné (1994-2005)* – DVD, Aubervilliers : Les laboratoires d'Aubervilliers, 2007.

Le questionnaire initial envoyé aux dix chorégraphes au début de cette recherche ne comportait pas d'entrée spécifiant un rapport entre la composition et le(s) contexte(s) de travail. Nous n'avons pas pour projet d'écrire une histoire sociale de l'art chorégraphique qui s'intéresserait au contexte – économique, institutionnel, social – ou au fonctionnement du monde de l'art. Il ne s'agit en effet pas tant de parler des moyens de production ni des conditions de réception des œuvres, que des conduites créatrices, autrement dit de poïétique. Pour autant, l'importance du contexte a surgi lors des échanges, venant enrichir la compréhension des choix artistiques, et parfois précisément des modes de composition. Bien que cet aspect n'ait pas fait l'objet d'une enquête aboutie, ni même raisonnée, les témoignages n'en demeurent pas moins éclairants sur la façon dont chacun met en place les conditions nécessaires au développement de son travail, bon gré, mal gré. Ou sur la façon dont la réaction à un contexte souvent précaire ou insatisfaisant oblige à renoncer ou bien à ruser avec les contraintes. Comme l'écrit non sans humour le chorégraphe Jonathan Burrows dans *Un manuel de chorégraphe* : « Qu'est-ce que votre situation en matière de budget et de logistique vous permet de faire ? / Cette situation va influencer sur ce qui se passe, pour le meilleur ou pour le pire ; admettre vos limitations fait partie du processus. / Des restrictions d'ordre pratique peuvent merveilleusement vous pousser à prendre des décisions créatives. / Moi, je travaille dans la cuisine<sup>1</sup>. » Ainsi s'inventent, dans les marges de l'inconfort, des pratiques, ou plus précisément une forme d'articulation entre certaines pratiques et les contextes de création (cf. le chapitre Pratiques) ; ou encore des manières nouvelles de penser la temporalité du processus de création ou de prendre des décisions compositionnelles.

Par contexte, il faut entendre ici des sujets aussi divers que l'économie dans laquelle le projet s'inscrit, le statut social de l'artiste chorégraphique, le lieu où le processus de création prend place (accueil en résidence de création, lieux de répétition, etc. – cf. le chapitre *In situ*), la constitution d'une équipe de travail ou la mise en place d'une communauté esthétique (cf. le chapitre Collectif), le statut accordé au moment des répétitions ou au nombre des filages, le temps imparti pour créer une pièce ou plus généralement la temporalité du travail. Ce dernier aspect est le plus prégnant : c'est, selon les mots de Myriam Gourfink, un « élément capital [qui] agit sur la composition ». La temporalité concerne aussi bien la durée globale du processus de création (de trois jours à trois ans, dira Loïc Touzé), la pérennité des collaborations avec les interprètes, que la réflexion politique sur les logiques de production et les effets des temporalités réduites sur les œuvres et les relations de travail.

2 Ce groupe réunit une cinquantaine de danseurs-chorégraphes-chercheurs. Il voit le jour le 20 août 1997 en réaction à la politique du ministère de la Culture de déconcentration des crédits en région. Les Signataires du 20 août engagent un travail de réflexion et interpellent le milieu chorégraphique comme les politiques. Ils formulent un certain nombre de griefs à l'encontre de la situation économique, politique, pédagogique et esthétique de la danse en France. Le groupe cesse progressivement ses activités vers 2002.

3 Extrait de la « Lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains. Quel avenir pour la création chorégraphique contemporaine ? », décembre 1999, publiée sur mouvement.net. *Idem* pour la citation suivante. Dominique Wallon était alors directeur de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles vivants au ministère de la Culture.

Ces réflexions ne sont pas sans rappeler le cri d'alerte lancé en décembre 1999 par les Signataires du 20 août<sup>2</sup>, dans un texte intitulé « Lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains. Quel avenir pour la création chorégraphique contemporaine ? » Nathalie Collantes, Laurent Pichaud et Loïc Touzé ont fait partie de ce groupe militant réuni pour « pour penser les conditions de leurs pratiques artistiques, pour résister à l'aliénation organisée des corps dansants dans les écoles les plus renommées, comme à la docilité consentie de nombreuses structures à l'égard d'un système marchand, bref pour prendre leur histoire à bras le corps<sup>3</sup> ». La lettre rappelait aussi : « Nous ne cherchons pas à « gérer » nos carrières mais à créer les conditions de notre travail [...]. Prendre le temps de mesurer les exigences d'un contexte pour définir des propositions artistiques qui remettent en cause tout rapport marchand au corps, le temps de penser à la fois le projet et ses moyens et le projet comme processus. »

Les huit chorégraphes qui interviennent ici successivement n'ont pas été placés par ordre alphabétique, mais selon une logique qui nous semble pouvoir les faire dialoguer et se répondre, rappelant que cette recherche s'est d'abord déroulée dans le cadre de discussions tous ensemble puis en entretien individuel.

Julie Perrin

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques* / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 160-170, which should be cited to refer to this work.

**Thomas Hauert**

**LT** *Quelle est la fréquence de ta production ? Combien fais-tu de pièces par an ?*  
C'est assez irrégulier. Il y a eu une période où je faisais une pièce tous les ans. À présent, avec ma compagnie Zoo, c'est plutôt tous les deux ans, et de temps en temps, j'ai des commandes.

**LT** *Combien de temps de travail vous faut-il pour faire une pièce ?*  
Entre trois et quatre mois avec ma compagnie. Quand il s'agit de commandes, j'exige au moins six semaines. Pour le ballet de Zurich [*Il Giornale della necropoli*, 2010], ils n'ont pas répondu à mes exigences et c'était assez cauchemardesque comme expérience.

**NC** *Cette durée est-elle la même depuis le début ? As-tu toujours eu trois ou quatre mois de temps de travail de création ?*  
Oui.

**NC** *Ça ne varie pas ?*  
Si, parfois. J'ai fait des pièces avec un nombre d'interprètes plus important, et par conséquent j'ai dû réduire le temps.

**NC** *Quelle est la durée minimale ?*  
J'ai mis un mois pour faire une courte pièce pour dix personnes – c'était il y a longtemps.

**RH** *La fragmentation du temps de répétitions est un point sur la composition dont on n'a pas encore parlé.*

**Loïc Touzé**

Je fais une pièce tous les trois ans, j'ai besoin de ce temps entre deux créations. *Love* (2003), c'est quasiment dix-sept semaines de travail. C'est énorme, les conditions n'étaient pas les mêmes qu'aujourd'hui.

**LP** *Rémunérées ?*

**RH** [qui est interprète de la pièce *Love*] : *Très bien rémunérées.*

Très bien rémunérées. Les conditions économiques influent sur la composition, c'est évident. L'économie du temps permet une économie des objets. C'est complètement impliqué dans la composition.

**MB** *Pourquoi dis-tu qu'il y a une analogie entre l'économie du temps et l'économie des objets ?*  
Leur facture est déterminée par l'économie du temps. Si je fais une pièce en trois jours – ça peut arriver –, je ne fais pas la même pièce qu'en dix-sept semaines. Dix-sept semaines de travail permettent la sédimentation des matériaux, le partage d'un imaginaire avec l'équipe. J'ai une ambition de compagnie d'une certaine manière, l'idée de partager un état d'esprit, qui pourrait s'augmenter. Les conditions qui nous sont offertes ne sont pas celles-ci. On doit donc inventer des stratégies pour durer,

avec l'imaginaire que l'on constitue, et continuer à faire en sorte que nos gestes s'augmentent de cette durée.

**pratiques** [...] Souvent, je fais des pièces fantômes. Je fais des pièces échafaudages dans lesquelles la pièce va venir. Le temps du travail consiste à fabriquer des choses et à les laisser reposer. Il s'agit de fabriquer un terrain, de faire un fumier. Pour *Love*, ce travail est passé par des pratiques : apprendre à faire des claquettes avec tout le monde, regarder beaucoup de films, faire de l'aïkido...

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

[...] Je peux travailler quatorze semaines et faire une pièce en cinq jours – mais il me faut quatorze semaines. J'ai besoin que les choses s'épaississent à l'intérieur et surtout que l'on soit ensemble pour comprendre. Nous avons besoin de temps pour intégrer les informations (et on en produit beaucoup) de manière à ce qu'à un moment, ensemble, on se dise une chose ou que quelque chose se dise et puisse se faire sans que cela soit la réponse à un ordre ou soit considéré comme une décision arbitraire. (La question de l'éthique revient là.) Tout à coup, on comprend ensemble : on sait que c'est ce que l'on doit faire.

**LP** *Comment arrive ce moment de cristallisation ou d'évidence que tu évoques ?*  
Il y a un moment tout simple, un moment où on est en confiance dans le travail. Je sens alors que je peux proposer des choses très directives aux interprètes qui ne sont pas prises comme un ordre.

[...] Avec *Morceau* (2000) s'est posée la question de savoir comment maintenir actif le processus de travail, de composition, d'agencement lors des représentations en tournée.

**in situ** Pendant cinq ans, on a décidé avec l'équipe artistique qu'on demanderait à ceux qui voulaient présenter le projet de nous accueillir au minimum une semaine, parfois quinze jours, en amont, afin que l'on puisse disposer du lieu pour réinventer de nouveaux matériaux. La pièce est un processus exposé, elle n'a pas forcément besoin d'un théâtre. On invente un théâtre quel que soit l'espace : elle peut donc avoir lieu dans une salle de classe, un garage, un théâtre ou un opéra (on a joué dans celui de Rouen). Nous demandions surtout d'avoir du temps pour réinventer les matériaux à partir des principes qui étaient les nôtres<sup>1</sup>.

**Daniel Linehan**

Je travaille généralement onze ou douze semaines sur chacune de mes pièces. Au fil du temps, le niveau de compétence augmente.

**LT** *Qu'est-ce qui s'améliore ?*  
C'est un peu vague, mais il me semble que les danseurs finissent par développer un sentiment d'autorité vis-à-vis des matériaux que je leur propose. Au début, ils ne voient pas très bien ce qu'ils peuvent en faire, et puis ils se les approprient, ils

<sup>1</sup> Voir la description de *Morceau* au chapitre Dramaturgie.

découvrent comment s'y engager singulièrement. Et tout simplement, ils les mémorisent. C'est la première étape ; savoir ce que la suite de la partition va être à chaque instant. Mais même dans des protocoles plus ludiques, on finit par gagner en compétence dans la manière de jouer le jeu. Dans *dbdabb* (2015) par exemple, où il s'agit de faire évoluer un espace relationnel, nous devenons de plus en plus fins, de plus en plus intelligents dans notre manière de répondre intuitivement et rapidement aux choix que font les autres. Au début, nos choix sont moins précis, ils semblent plus aléatoires, moins réfléchis. Avec le temps, on progresse dans notre capacité de réaction les uns aux autres.

[...] On parle de méthodologie de travail comme d'une chose un peu monolithique, mais en réalité c'est assez complexe. Ce n'est pas comme si j'avais une formule toute faite que j'appliquais à chaque fois. Parfois par exemple, je prépare la structure de la pièce bien en amont des répétitions avec les danseurs. J'ai réfléchi à des idées, à des protocoles d'expérimentation, à des consignes qui serviront à fabriquer le matériau en studio.

J'ai essayé de faire une liste des différentes étapes du processus de composition : créer les matériaux, en sélectionner certains, essayer différents enchaînements ou différentes combinatoires à jouer simultanément. Établir un ordre, préciser les rapports, puis affiner, distiller, complexifier, simplifier, répéter chacun des matériaux.

Toutes ces étapes ne sont pas nécessairement faites dans le même ordre à chaque fois. Bien souvent il y a des allers et retours, je saute de l'une à l'autre. Parfois je crée les matériaux avant de travailler en studio avec les danseurs, et parfois nous le faisons ensemble. Parfois j'écris aussi les textes en amont. Pour *Montage for Three* (2009), j'avais choisi au préalable les photographies qui allaient constituer le matériau chorégraphique, dont nous allions incorporer les gestes, les postures, les expressions faciales.

Dans *The Karaoke Dialogues* (2014), le texte était en grande partie écrit en amont des répétitions. Dans *Not About Everything* (2007) au contraire, il a pris forme au cours du travail en studio. Parfois, j'imagine un dispositif, un ensemble de contraintes ou de principes à partir desquels le matériau de la pièce sera créé.

[...] J'aime à penser que dans le travail en studio, si on répète inlassablement des matériaux, c'est moins pour les stabiliser en une forme immuable qu'au contraire pour qu'ils soient à chaque fois différents, singuliers. Ce qui ne veut pas dire que les choses deviennent de plus en plus vagues et floues, en contraire. Je crois que c'est un objectif (je ne sais pas si je l'ai atteint). Dans la répétition, même d'un matériau très écrit, nous nous donnons la règle de prendre des chemins différents, de trouver du jeu, de moduler les paramètres du geste pour en révéler des aspects inédits. Que la répétition soit toujours une exploration du matériau.

Quand on n'a pas joué une pièce depuis un certain temps, je me sers d'une captation vidéo pour en réactiver la mémoire physique<sup>2</sup>. Mais au bout d'un moment, on finit par se détacher du référent filmé pour laisser au matériau la place de grandir, de continuer à se transformer dans nos corps. Nos corps changent ; comment faire pour que les matériaux changent avec eux ?

<sup>2</sup> Daniel Linehan s'appuie aussi sur la charte ou la partition initiale pour ses reprises. Voir le chapitre Partition.

### Nathalie Collantes

collectif

J'ai de longs partenariats avec certains interprètes. Nous travaillons sur la durée. Ces dernières années, cette continuité implique une certaine économie : le plus souvent, on travaille sans argent, car attendre d'avoir des moyens financiers ajournerait le moment de se mettre au travail. L'idée consiste à se retrouver le plus souvent possible sur le chantier de nos recherches. De loin en loin, la permanence du travail rejoint la discontinuité de l'emploi. On travaille et, à un moment, il y a un objet, il y a un contexte qui le rend possible.

**LP** Comment cette danse se construit-elle ? En improvisation ?

Oui, en improvisation.

**RH** Quel est le point d'origine ? Des textes ?

Le point d'origine se situe dans ce que Kandinsky nomme « la nécessité intérieure<sup>3</sup> ». J'ai un désir de danse qui évolue suivant ce que je vis et suivant le contexte dans lequel je suis. Cela ne vient pas nécessairement de moi. C'est quelque chose qui vient de l'autre paramètre qu'est le contexte. [...] Le contexte est très important, c'est là que les choses se font. Par contexte, j'entends l'état du corps : être en bonne ou en mauvaise santé, identifier ses faiblesses, ses forces, etc. C'est fluctuant. Le contexte, c'est aussi le groupe, le lieu et l'argent.

La façon de constituer le groupe est déterminante. Je prends le temps, j'engage des conversations. Il m'est arrivé d'organiser quelques auditions, mais très peu. Le groupe est très important parce qu'il crée une énergie.

Quant à l'argent, cela se passe de commentaires. Peut-on payer les gens avec qui on travaille ? Combien de temps ? Les moyens financiers conditionnent le temps de travail. Aujourd'hui les équipes sont amenées à créer dans un temps trop court faute de budgets adéquats. J'ai résolu le problème : je travaille sans argent.

Plutôt que du lieu, il faudrait parler des lieux. Les lieux de fabrique ont une incidence très forte sur la création de même que les lieux de représentation : théâtre, bibliothèque, récemment les Archives nationales<sup>4</sup>, etc. Il s'agit de penser une pièce par rapport à un lieu. [...] Quand je dissocie performance et pièce chorégraphique, c'est lié au lieu : la performance suppose une adaptabilité à des lieux multiples ; la pièce chorégraphique en théâtre dépend d'une technique et d'une architecture théâtrales. *Le Bruit de la danse* (2000) est une pièce pour un public proche. Elle a été présentée dans des configurations diverses : sur la péniche Le Batofar à Paris (2000), à l'école d'architecture de Nancy (2000), au musée des Beaux-Arts de Valenciennes (2000), au lycée J. B. Dumas d'Alès (2001), mais aussi dans des théâtres comme au Vivat d'Armentières (2001). Lorsque la pièce a été présentée dans un théâtre, le public était sur scène. [...] En 2003, je crée *Une danseuse dans la bibliothèque* avec Julie Salgues. Il s'agit d'une performance qui pose les principes que j'énonçais tout à l'heure. Je fabrique ce projet avec les fonds propres de la compagnie, sans production spécifique. Je viens de publier deux ouvrages sur la danse dont un coécrit avec Julie

<sup>3</sup> Cf. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (1912) ou *Point et ligne sur plan* (1926).

<sup>4</sup> Pour *Fonds d'écran* (2016), voir la note 5 du chapitre Citer.



Nathalie Collantes, *Isso* (2001). Avec : S. Holzer, N. Collantes, V. Druguet, un patient. Photo : Peggy Kleiber

pratiques

Salgues avec qui je travaille depuis 2000<sup>5</sup>. La bibliothèque est un lieu de culture, d'écoute et d'attention qui m'intéresse. Je me glisse dans le créneau familier des rencontres d'auteurs. Le projet consiste à danser entre les rayonnages, devant un public d'enfants en âge d'apprendre à lire et à écrire. Nous posons ensemble des mots sur la danse qui vient d'avoir lieu. Puis les enfants s'engagent à tour de rôle dans une expérience qui s'avère être une danse. Enfin nous allons à la découverte des deux livres que j'ai coréalisés dont ils s'emparent instantanément. Cette configuration et ce que je mets en jeu engagent un rapport inédit avec ce que je nomme désormais « le public vivant ». Ensemble on lit, on regarde, on se parle, on danse.

[...] Je crée ce projet en mai 2003. C'est une année très importante pour moi parce que c'est la grève de l'intermittence<sup>6</sup> et je ne me projetais plus comme artiste travaillant comme si de rien n'était dans des théâtres avec des équipes qui ne changeaient rien dans leur fonctionnement... J'ai arrêté de « démarcher » les théâtres à ce moment-là. [...] Beaucoup de choses se sont déplacées. Je n'ai plus été dans le théâtre jusqu'en 2008.

indétermination

Enfin, il y a la contingence, ce qui arrive. Il y a un exemple très spécifique d'une époque qui illustre bien cette notion. Lors d'une résidence pour la création de *Isso* (2001), j'occupais un bâtiment désaffecté de l'EPSM (Établissement public de santé mentale) d'Armentières. J'ai travaillé seule durant un mois et j'étrennais mon premier téléphone portable. Le téléphone était là. Il sonnait. Je décrochais et je parlais à la personne qui m'appelait. L'exemple est simple, mais quand je reprenais mon travail, j'étais transformée par ce qui venait d'avoir lieu. Aujourd'hui, tout le monde regarde son téléphone à tout moment, même en répétitions. À l'époque, c'était très nouveau. J'entendais une voix, quelqu'un me parlait alors que j'étais isolée dans cet hôpital. Je me rends compte à présent, en pensant à ce moment-là, qu'il inaugure une disposition à laisser entrer la contingence dans l'espace de travail, avec toute la violence que cela peut avoir parfois. Ce peut être un patient qui entre dans la salle alors que je suis toute seule, ou le fait que j'habite dans un foyer d'infirmières. Ce peut être une personne qui vient changer une prise dans le studio alors que je suis en train de travailler quelque chose de délicat avec quelqu'un. Ou bien encore une musique qui retentit à l'extérieur et envahit mon espace de travail... Tout cela forme le contexte. Comme je ne peux pas lutter, j'accepte. L'imprévu arrive (une personne entre) et mon contexte change. Le travail est interrompu. Je ne cherche pas la contingence, elle arrive.

#### DDD *L'as-tu exploitée ?*

Je n'en fais pas un processus. Mais je me rends compte aujourd'hui que je suis dans cet état d'esprit. Et je m'en étonne d'ailleurs. Si j'en parle, c'est parce que c'est plutôt violent pour moi.

<sup>5</sup> Nathalie Collantes, Julie Salgues, *On danse ?*, Paris : Autrement Junior Arts, 2002. Nathalie Collantes, Jocelyn Cottencin, *J'ai dix ardeils*, Rennes : Lieux communs, 2003.

<sup>6</sup> Le système de l'intermittence permet aux allocataires dépendant des annexes 8 et 10 du régime d'indemnisation du chômage d'être pris en charge entre leurs périodes de travail. L'annonce en 2003 du durcissement des conditions et de réduction de la durée d'indemnisation conduit à un mouvement de grève lancé par les chorégraphes qui annule le festival de Montpellier Danse. Plusieurs festivals seront annulés dans la foulée, dont celui d'Avignon.

**DD Dorvillier**

Je n'avais pas d'idée de pérennité [pendant la période de 1991 à 2004 où je partage avec Jennifer Monson l'espace de la Matzoh Factory à New York]. Je ne pensais pas qu'on allait rejouer les pièces qui étaient présentées le temps d'un week-end. Je travaillais dessus quand je pouvais, parce que j'avais cet espace. C'est comme ça que j'ai pu créer autant, alors que je n'avais pas d'argent. Les périodes de travail étaient connectées à ma vie, tandis qu'aujourd'hui elles sont de deux semaines ou de dix jours, parfois trois semaines. Et il peut y avoir deux mois ou plus entre ces périodes de travail, parfois six mois.

**NC** À new York, recevais-tu l'argent de la billetterie ? Ou bien n'y avait-il pas d'argent du tout ?

À la Matzoh Factory certains spectateurs donnaient de l'argent dans le chapeau. On vendait des bières, mais juste pour payer les bières. Les gens contribuaient tout le temps, pour payer le chauffage... Certains venaient répéter quand on n'était pas là, quand on était au boulot. Si je dansais dans une pièce de quelqu'un, alors quelqu'un d'autre venait répéter chez nous, et payait un peu pour le chauffage.

**NC** Le boulot, c'était danser avec d'autres ?

Non, le boulot, c'était serveuse, masseuse, comptable, surtout serveuse.

Cet outil de travail qu'est la Matzoh Factory a vraiment déterminé l'espace chorégraphique et les pratiques physiques. [...] La notion de non-durabilité était très importante. C'était tout ou rien. Il fallait le faire ou ce n'était pas la peine de le faire. On pouvait être dès lors très exigeants pendant les répétitions parce qu'on avait très peu d'occasions de performer ensuite le spectacle.

**Rémy Héritier**

[Chevreuil (2009)] Aux Laboratoires d'Aubervilliers, j'ai été accueilli pour « faire ce que j'avais à faire ». C'était les termes de l'invitation d'Yvane [Chapuis]. Ainsi, j'ai pu me lancer dans l'expérimentation. J'ai travaillé avec les interprètes par petits groupes, pendant un an et demi, hors d'une production. On n'a pas travaillé tous les jours, mais par période. Par exemple, on a travaillé vingt-quatre heures durant avec Yannick Guédon et Éric Yvelin. On avait une question, dont l'énoncé était : « traduire la traduction ». On tirait au sort l'un d'entre nous et le temps qui lui était imparti. On disposait du studio blanc des Laboratoires. Pendant une heure et demie, je devais par exemple faire quelque chose avec cette question, un quart d'heure avant la fin de l'heure et demie, je devais donner mes résultats en présentant quelque chose aux deux autres. Et on tirait au sort qui prenait la suite. Cela a duré vingt-quatre heures.

**MG** Vingt-quatre heures où vous avez dormi et mangé aux Laboratoires ?

On a dormi et mangé à tour de rôle. L'idée, c'était la contribution. Il s'agissait de souffler sur les braises d'un feu de camp.

[...] Depuis que les temps de création sont plus courts qu'auparavant, j'essaie vraiment de créer à l'échelle de ce que j'ai. Si je dispose de trois semaines, je condense les durées. Avant, je pensais que j'avais besoin de beaucoup de temps pour faire une

pièce. Il se trouve que je n'ai pas besoin de tout le temps dont je pensais avoir besoin. De ce fait, je peux faire des filages assez tôt, c'est-à-dire pendant la moitié du temps.

**Marco Berrettini**

Si je me tiens *stricto sensu* à notre sujet général de la composition, j'ai l'impression que j'ai traversé différentes phases. À ces phases se greffent des contextes très variés. Avec la compagnie, qui a compté jusqu'à douze personnes, on pouvait s'engager dans des spectacles que l'on préparait le jour même de la représentation, cinq heures avant la représentation. Il s'agissait de happenings, ce qu'on appelait à l'époque *Les Petits Roberts* (1998-1999). En même temps, on faisait aussi des créations de deux ou trois mois. Les outils ne sont alors pas les mêmes.

[...] Depuis *iFeel* (2009), j'ai totalement changé de cap dans ma façon de faire des pièces. Elles ne ressemblent plus du tout à ce que je faisais avant, elles sont beaucoup moins drôles. Elles ont un aspect un peu « spirito »... Elles sont beaucoup plus dansées. Il n'y a plus de mots. Depuis trois pièces maintenant, on ne parle plus sur scène. Ce n'est pas nécessairement positif. Mais je n'ai pas voulu subir les conditions de création actuelles. Je n'ai plus l'occasion de travailler des mois et des mois avec des danseurs. Et je n'ai plus de troupe fixe. Je connais donc beaucoup moins mes interprètes. Or j'ai vraiment besoin, dans le travail, de pouvoir réengager un interprète parce que dans la pièce précédente on s'est arrêtés à un endroit et que je voudrais aller plus loin. Et cela ne concerne pas que le danseur. À présent, je connais moins les interprètes. J'ai donc opté pour une autre façon de chorégraphier. Les danseurs arrivent le premier jour de création et on passe directement au filage<sup>7</sup>.

**Myriam Gourfink**

Dans *Bestiole* (2012), il arrive que les danseuses n'aient pas un aspect, 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. [...]

De plus en plus, je voudrais me donner les moyens pour que les danseuses soient davantage impliquées dans la composition. L'idéal serait d'avoir un studio en permanence, avec un développeur présent tous les jours. Il se trouve que Véronique Weil s'est foulé la cheville à la reprise de *Bestiole* au théâtre de la Cité internationale à Paris, en 2013. J'ai dû la remplacer, et Véronique composait en direct grâce à sa connaissance de l'évolution de la pièce. J'avais pensé à cette possibilité dès le début, et cela fonctionne. En fait, chacune pourrait tenir cette place à tour de rôle. Mais il faut être installé dans un lieu et avoir un peu plus de temps que vingt jours pour créer une pièce.

[...] Pour *Souterrain* (2014), j'ai tracé des lignes au sol avec du scotch en pointillés. Ces repères sont indispensables aux danseurs, surtout quand on dispose de si peu de temps de répétitions. Avec trois mois de répétitions, on aurait pu les enlever, d'autant qu'ils ont posé problème pour la lumière, mais nous avons tout au plus un mois de répétitions avec dix danseurs. En vingt jours, on ne peut pas leur demander

<sup>7</sup> Voir la description de *iFeel3* au chapitre Pratiques.

l'impossible. C'est un élément important qui agit sur la composition. C'est capital. Le temps agit sur la composition, en tout cas, sur le résultat.

[...] De plus en plus, j'aime avoir du temps entre les différentes phases de répétitions, pour avoir le temps de corriger la partition. Je pourrais dire la peaufiner, la réajuster. Il s'agit d'affiner certaines indications, ou de reposer des questions. Ce temps permet un travail d'aller-retour entre les interprètes, la partition et moi. C'est-à-dire que je n'écris pas une partition sans les interprètes.

Il n'y aura pas une recomposition importante à la suite de répétitions, ce sera dans les détails que des petites permutations auront lieu. En tout cas, je n'ai pas d'exemple en tête de modifications majeures. J'ai de nombreux exemples de petits changements. Certains éléments seront supprimés. Par exemple, dans *Almasty* (2015), j'ai enlevé certaines partitions. Mais il ne s'agit pas de modifications importantes. J'ai tout de même un désir d'anticipation.