

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques* / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 171-188, which should be cited to refer to this work.

CONTRAINTE

Un certain nombre de termes utilisés par les chorégraphes de cette recherche renvoient à un même champ sémantique qui tourne autour de l'idée de règle. Non pas une règle qui serait instaurée de l'extérieur (comme un code imposé, un règlement, une norme, une convention), mais bien plutôt une règle que l'on se donne à soi-même ou à l'ensemble du groupe pour composer ou donner un cadre au travail : une « indication », une « consigne », une « dominante », un « protocole », une « méthode », une « stratégie »... ou encore une « contrainte ». C'est sous ce dernier terme que nous avons choisi de rassembler huit témoignages (parmi les dix chorégraphes de l'étude), tout simplement parce qu'il était le plus fréquent dans l'usage. Pour autant, la « contrainte » doit donc être entendue au sens large, avec toute la constellation des termes qui l'entourent, y compris des termes plus circonstanciels comme le « mantra » de DD Dorvillier, ou les « filtres » de Myriam Gourfink et Rémy Héritier. Les connotations de chacun de ces termes sont évidemment différentes : elles témoignent tout autant de la sphère culturelle dans laquelle l'artiste évolue que d'un rapport à la règle qu'il a définie – plus ou moins strict, plus ou moins ludique.

Dans cette constellation de termes, certains font l'objet d'un chapitre à part : c'est le cas pour Partition ou Tâche. Différentes contraintes pouvant conduire à définir une partition (orale, mentale, pas nécessairement graphique), il est parfois malaisé de distinguer entre les deux dès lors que la contrainte prend la forme d'un petit texte poétique (Thomas Hauert) ou bien que l'on glisse de l'une à l'autre : parce que la succession des contraintes sert de support au déroulé de la pièce (Nathalie Collantes) ou qu'une grille de contraintes est définie au départ pour organiser la chronologie de la chorégraphie (Myriam Gourfink).

Par ailleurs, certaines contraintes sont qualifiées de « tâches » (Daniel Linehan ou Rémy Héritier), les termes pouvant être interchangeables. On trouvera ainsi parfois les mêmes artistes dans ces deux chapitres, car ils emploient alternativement les deux termes, selon les pièces (Nathalie Collantes, Daniel Linehan, Laurent Pichaud). La tâche relève effectivement d'une forme de contrainte – un cadre – qui définit la finalité de l'action ou du mouvement, en donnant une orientation au geste ou plus généralement au travail, sans forcément donner d'indication sur la technique ou la manière de l'effectuer (Laurent Pichaud souligne à ce titre combien elle est opérante pour travailler avec des non-danseurs). Ainsi, contraintes et tâches orientent les façons de travailler le geste (de nouvelles coordinations, de nouvelles mobilités de certaines parties du corps, etc.) ou bien de trouver de nouveaux chemins pour interpréter le mouvement. On aurait pourtant tendance à dire que la contrainte diffère de la tâche ou qu'elle apporte une forme de nuance : d'abord, la

¹ Voir par exemple Sally Banes, *Greenwich village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham et Londres: Duke University Press, 1993; Yvane Chapuis (dir.), *Life-forms: vita formae*, Ajaccio: musée Fesch, 1999.

² En musique, le terme « filtre » est utilisé pour désigner les façons de sélectionner les différentes composantes du son, afin de les réduire, accentuer ou retirer: par exemple lorsqu'une sourdine change le timbre ou la puissance sonore d'un instrument, lorsqu'un filtre Hi-Fi modifie la fréquence du signal sonore (en répartissant les graves et les aigus) ou lorsqu'un ordinateur est programmé pour sélectionner parmi une multitude de sons générés par l'ordinateur.

contrainte semble souvent (mais il y a des exceptions) se rapporter à l'effectuation du mouvement par une indication kinesthésique (de flux, de poids, de temps, d'espace), alors que la tâche pourra orienter l'effectuation du geste en définissant plutôt sa finalité, sa visée. Ensuite, malgré la polysémie du terme, la tâche continue de charrier avec elle l'idée d'un geste fonctionnel ou quotidien, ou encore d'un mouvement qui s'effectue en lien avec un objet, alors que la contrainte peut concerner tout type de mouvement. On aura à ce titre tendance à privilégier une définition du terme « tâche » en référence précisément à l'héritage d'une culture chorégraphique qui date de la fin des années 1950 aux États-Unis. La « tâche » pourrait certes qualifier aussi les actions au théâtre (Living Theatre) ou dans les happenings (Allan Kaprow, Fluxus), ou les performances de plasticiens (Robert Rauschenberg, Bruce Nauman, Richard Serra, Gordon Matta-Clark ou Robert Morris, etc.). Ce sont en fait des artistes qui ont côtoyé de près les danseurs et chorégraphes new-yorkais des avant-gardes des années 1960¹. Ils ont pour certains participé aux ateliers d'Anna Halprin ou Robert Ellis Dunn où la pratique de la « tâche » s'est développée. C'est en tout cas à ces avant-gardes américaines que le terme « tâche » semble d'abord renvoyer. En revanche, on pourrait dire que le terme « contrainte » puise à une culture plus vaste: une culture littéraire, lorsque Laurent Pichaud mentionne la contrainte chez Georges Perec; une culture musicale, lorsque Myriam Gourfink ou Rémy Héritier emploient le mot « filtre », autrement dit une façon de passer au tamis les composantes d'une danse ou d'une chorégraphie et d'en sélectionner certaines plutôt que d'autres². Enfin, contrairement à la « tâche », le terme « contrainte » ne s'applique pas uniquement au mouvement. La musique est par exemple parfois qualifiée de contrainte de départ pour composer (DD Dorvillier, Thomas Hauert, Loïc Touzé) et on trouvera donc au chapitre qui lui est consacré des compléments utiles. L'espace peut aussi devenir un aspect de la contrainte: non seulement la kinesphère du danseur peut être restreinte (Myriam Gourfink), mais encore l'aire de jeu délimitée par les trajectoires et emplacements peut devenir une contrainte à respecter (Nathalie Collantes, Thomas Hauert, DD Dorvillier, Cindy Van Acker), de même que l'espace scénographique impliquant des trajets, des actions ou une certaine façon de penser le mouvement (DD Dorvillier, Daniel Linehan, Laurent Pichaud).

Le chapitre s'organise par ordre alphabétique des huit chorégraphes dont les propos ont été retenus pour cette entrée. À sa lecture, on pourra être attentif à ce qui, précisément, est contraint et ce qui en revanche ne l'est pas. La contrainte concerne, selon les cas, la nature du geste, le degré d'interprétation des danseurs, l'écriture de la pièce, le rapport au temps. Il est intéressant par ailleurs de voir à quel moment la contrainte intervient dans le processus de création. Elle apparaît comme un moteur de la création à différents moments, selon les chorégraphes. Elle peut être définie d'emblée (Myriam Gourfink, Cindy Van Acker, par exemple) et c'est alors un cadre nécessaire qui préfigure le surgissement du matériau ou qui permet de l'organiser. La contrainte peut aussi s'inventer au fur et à mesure, au cours de l'expérience, face à ce qui apparaît en studio (Thomas Hauert). Ces deux modes peuvent aussi se combiner (Daniel Linehan ou Myriam Gourfink).

On verra enfin ce que la composition par contraintes implique. Elle met en jeu assurément une réflexion sur la liberté ou les degrés de contraintes (cf. le chapitre Indétermination). Un système très contraignant est pour Daniel Linehan ou Cindy

Van Acker la garantie et le moyen d'une inventivité gestuelle. La contrainte, pour Thomas Hauert, est à la base de l'improvisation et lui donne les moyens de sa structure et de son développement. Elle permet par ailleurs que la composition soit prise en charge collectivement au lieu d'être le fait d'un seul: les règles sont communément partagées et appliquées par tous, ainsi que le soulignent Thomas Hauert ou Rémy Héritier. La contrainte peut en revanche être une façon de prendre ses distances avec l'idée d'improvisation entendue comme une pratique assez libre (Rémy Héritier, Daniel Linehan). Plusieurs chorégraphes insistent enfin sur la superposition des contraintes: addition de contraintes et tâches chez Laurent Pichaud ou Rémy Héritier; accumulation de consignes chez Nathalie Collantes; réseaux de filtres chez Myriam Gourfink; contraintes trop nombreuses pour être mémorisées chez DD Dorvillier. Il peut s'agir de complexifier, de sortir de ses habitudes physiologiques (Thomas Hauert, Cindy Van Acker), de mettre en difficulté (Daniel Linehan, Cindy Van Acker), d'éviter un mode de présence redouté (Laurent Pichaud) ou l'« expression personnelle » (Rémy Héritier), ou d'atteindre un certain état de concentration ou d'attention (Myriam Gourfink, Rémy Héritier), voire un état mental ou un processus de pensée (Daniel Linehan, Cindy Van Acker). La contrainte peut devenir enfin l'enjeu même de la pièce, lorsque Daniel Linehan suggère qu'au fond, toutes ses pièces traitent de la façon dont les limites du système de contraintes qu'il met en place seront éprouvées.

Julie Perrin

Nathalie Collantes

MG Pourrais-tu décrire brièvement la pièce *Vertus* (2005) ?

Sept danseuses marchent sur place pendant vingt-six minutes, au son mesuré d'un tempo enregistré. Elles sont regroupées, debout et face au public, dans un espace circulaire. Il n'y a pas de repères au sol, mais elles savent exactement où elles sont.

MG Par exemple, une interprète sait qu'elle se déplace de plus en plus vers jardin. En réalité les interprètes restent sur place.

MG J'ai pourtant l'impression sur la vidéo qu'elles se déplacent.

adresser C'est l'illusion recherchée. Elles partent du pied de leur choix et en changent également à leur convenance. La première consigne consiste à garder le tempo tout en changeant de pied. Par exemple, si elles marquent deux temps qui se suivent avec le même pied, cela crée un contretemps qui modifie toute l'organisation du groupe. Celles qui sont derrière sont en mesure de nettement le remarquer. Le balancé des corps des unes par rapport aux autres entraîne entre elles des rapprochements, des éloignements ou des effets de disparition partielle.

[...] Je suis derrière la caméra [derrière le public] et je leur fais des signes selon un timing prédéfini. Par exemple, à un moment précis, je leur envoie la consigne suivante : « Se concentrer sur le fait de défaire les tensions accumulées et tenter de les dénouer. » Elles maintiennent le tempo et continuent de changer de pieds si elles le souhaitent. Elles accumulent ainsi les consignes – comment lâcher le regard, comment ne pas le lâcher, comment regarder ailleurs. Au bout d'un moment, elles vont se concentrer sur leur gorge puis vont commencer à murmurer. Une ritournelle émerge de façon inaudible et gagne progressivement jusqu'à avoir une incidence sonore. Tout le groupe finit par chanter à tue-tête avant de retrouver *decrecendo* le calme du début de la marche.

DD Dorvillier

Dans *No Change* or « *freedom is a psycho-kinetic skill* » (2005), je mets toujours plus ou moins tous les câbles au même endroit, dans un dessin un peu différent. Le seau est toujours placé plus ou moins dans la même relation aux micros. Tout est préparé assez soigneusement.

indétermination Il y a des étapes dans une partie de la pièce qui passent par l'improvisation. J'ai une longue liste des raisons, règles, ou mantras, impossible à se rappeler, et une manière de réagir que j'ai cultivée à partir de certains d'entre eux. En particulier, des choses à éviter :

Pushing it, being too forceful, avoid drama, avoid acting, avoid identifying with the action you're making, avoid acting like a bambino, avoid stepping on the cables; and then practice real tenderness.

Sometimes go fast.

Try not to use your hands.

Take a picture by stopping all activities. Hold the shape for a while.

Skip to the end: Shape your body to extend, define point to extend,

define the space by pointing to the walls, the floor, the objects.

You are the black curtain. The bucket is the mike. The mike is the sandbag. The sandbag is Elizabeth. Elizabeth is the cable. Don't step on the cable.

[Ne pas forcer les choses, éviter le drame, éviter de jouer la comédie, éviter de s'identifier à l'action qu'on est en train de faire, éviter de se comporter comme un bébé, éviter de marcher sur les câbles, puis faire des essais de tendresse réelle. Parfois, aller vite.

Essayer de ne pas se servir de ses mains.

Suspendre toutes les activités, faire image. Tenir cette forme pendant un moment. Aller directement à la fin : mettre en forme son corps pour l'étirer, définir un point d'extension, définir l'espace en pointant vers les murs, le sol, les objets. Tu es le rideau noir. Le seau est le micro. Le micro est le sac de sable. Le sac de sable est Elizabeth. Elizabeth est le câble. Ne marche pas sur le câble.]

Ce type de consignes est devenu mon attitude envers le travail depuis. Avant le spectacle, Elizabeth [Ward] et moi, on se les répétait pour se préparer un peu mentalement, pour être avec un public dans cette pratique.

pratiques C'est lié au fait que pendant les quinze premières années de mon parcours, j'avais un trac très fort en jouant. Avec *No Change*, je voulais un peu m'en libérer. C'est d'ailleurs inscrit dans le titre¹ : je voulais trouver une liberté dans la création et en laisser aussi pour le spectateur. Ce trac m'étouffait et était peut-être étouffant pour les spectateurs également. Les consignes étaient donc une façon d'aborder ce trac juste avant d'entrer en scène et une façon de ne pas se décourager, de ne pas rester dans le doute, pendant le travail en studio. Ces deux aspects rongeaient vraiment mon processus. Il fallait une hygiène de travail, me donner un cadre qui ne soit pas celui de la négativité. C'est devenu un cadre très concret.

JYM Est-il toujours à l'œuvre ?

Il me semble. Dans *Only One of Many* (2017), on ne travaille certes pas avec des objets. Les danseuses sont tellement dans le mouvement et dans le geste qu'elles n'ont pas le temps de penser à comment elles vont l'interpréter. Ceci dit, parfois, on travaille sur comment être avec l'objet d'un geste. Oui, c'est encore à l'œuvre, aussi en ce qui concerne ce qui entoure le travail, les questions de production.

Myriam Gourfink

Selon la logique de la communauté Laban dont ma pratique est empreinte, une partie de mon travail consiste à prévoir et organiser la façon dont je peux agir (ce mot est très important pour moi) sur les facteurs de mouvement. C'est-à-dire que j'interviens sur ce qui est, et non sur ce que je projette du mouvement. [...] Dès que l'on trace un trait sur la partition, on agit sur la personne en mouvement, sur les facteurs de mouvement (flux, espace, temps, poids).

¹ Le titre évoque la question de la liberté : *No Change* or « *freedom is a psycho-kinetic skill* » pourrait être traduit par : Pas de changement ou « la liberté est une compétence psycho-kinétique ». Mais le mot « *change* » peut être compris à double sens : pas de changement ou pas de moyens. Il renvoie aussi pour DD Dorvillier au fait qu'elle n'instaurerait pas de différence (*change*) ni de hiérarchie entre les différentes actions.

Chez Laban, tracer un trait, c'est définir un espace-temps. Un processus de composition s'engage à partir du moment où je tire un trait. Si je tire deux traits, j'avance en précision. C'est comme un plan japonais : une boîte dans une boîte dans une boîte... En allant plus loin, en traçant encore un trait, je peux préciser que c'est la jambe droite qui est en action par exemple, etc. Il s'agit donc de penser en passant d'une focale très large à une focale très étroite.

Pour agir sur les facteurs du mouvement, on utilise en cinétopographie Laban ce qu'on appelle les composants du mouvement : ce sont les notions de direction, niveau, orientation, déplacement, situation. Ce sont les actions consistant à s'enrouler, tourner, effectuer une rotation, se fléchir, porter, s'appuyer, rentrer en contact, effleurer, s'adresser à. Il y a aussi toutes les actions reliées aux signes de corps. Un signe de corps étant déjà une action. Il y a aussi les accents. Il y a enfin l'effort. On peut mettre l'effort sur les partitions depuis quelques années². L'effort *shape* peut s'écrire et s'inclure dans la partition.

[...] Je développe également des principes plus petits qui sont de l'ordre de la respiration, de la concentration et des techniques de yoga. Ces composants du mouvement agissent en induisant des changements d'état.

[...]
structure

Dans la première partie de *Contraindre* (2004), je voulais une force d'ancrage très puissante dans le sol. Je me suis donc servi de ce que j'appelle un réseau de contraintes, de filtres, de suggestions, de dominantes qui cernent, qui amènent le corps à s'ancrer dans le sol. Dans la deuxième partie, je voulais que le corps s'allège à nouveau. De même, il y a des filtres et des contraintes qui s'organisent en fonction de ce désir d'allègement. Ensuite, le corps chavire complètement, bascule, tombe presque, crée des obliques, comme un navire qui sombre. Différentes contraintes permettent également de cerner cela. Pendant cette période, les danseuses n'ont jamais toute la surface des pieds au sol. Elles sont toujours en train de chercher leur équilibre sur les arêtes des pieds. C'est l'idée de presque tomber. Il peut s'agir d'avantage de suggestions que de contraintes. C'est alors indiqué en bleu sur la partition. Dans ce cas, les danseuses peuvent suivre leur chemin et étaler leurs plantes des pieds quand c'est nécessaire, il y a une ouverture dans la contrainte.

[...] La chorégraphie de cette pièce est destinée à être écrite et lue en temps réel. Je voulais écrire pour la danse une partition ouverte du type de celle de *Klavierstücke*³ (1952-1979) de Stockhausen. C'était la visée. Il y a deux danseuses et deux chronologies. On tire au sort avant d'entrer en scène la chronologie que chacune dansera. S'il y a plusieurs représentations, celle qui danse la chronologie 1 un soir dansera la chronologie 2 le lendemain. Rester dans la même chronologie aurait été trop ennuyeux.

Dans les grandes peurs qui motivent l'écriture, il y a celle de l'ennui. Elle motive tout mon travail. Il y a donc une espèce de flux d'informations colossal qui vient de toutes parts. Ma composition fonctionne par le trop-plein. Le zen japonais

² Jacqueline Challet-Haas et Angela Loureiro de Souza font état des recherches de Vera Maletic (1928-2015) sur le phrasé de l'effort (*effort phrasing*) et engageant l'idée d'une notation qui fait le lien entre les signes de force de la cinétopographie Laban (1928) et les signes du système Effort développé par Laban (à partir de 1947), in Jacqueline Challet-Haas, *Grammaire de la notation Laban. Cinétopographie Laban*, vol. 3, Pantin : Centre national de la danse, 2011, pp. 184-187.

³ Voir la description de cette partition au chapitre Choisir.

me fait du bien, mais je ne tiens pas deux minutes. Heureusement, les danseuses me rappellent : « Tu sais, Myriam, on ne s'ennuie pas tant que tu le redoutes. »

[...] Des capteurs sont accrochés sur les danseuses au niveau des articulations. Il s'agit en l'occurrence de capteurs très simples. Nous avions peu de moyens. C'est la première pièce que j'ai faite avec des capteurs. Il s'agit de capteurs de flexion, ils ne coûtent pas cher (environ cinquante centimes). On peut les mettre aux coudes, aux genoux. On ne peut pas les mettre sur les épaules parce qu'ils sont trop fragiles.

Mon écriture était contrainte par le capteur lui-même et par ses possibilités. Celui-ci peut prendre en compte les mouvements de flexion, mais c'est quasiment tout. Nous avons également utilisé des capteurs boussole. Ils prennent les coordonnées de l'espace. Il s'agit donc d'un univers de flexions et de changements de niveaux.

partition

J'écris ainsi une partition pour les mouvements de ces capteurs. Chaque chronologie contient dix-huit moments. À chaque moment, on analyse la vie des capteurs, on cherche à savoir quels sont ceux qui s'activent. Par exemple, l'analyse de l'activité des capteurs au moment 9 va générer, en fonction de règles préétablies, la partition du moment 10. Les règles consistent à ce qu'il y ait de grandes amplitudes au début. Je travaille par strates : une couche de règles (différentes divisions de l'espace qui vont procéder à l'évaluation d'une classe de mouvements : un enroulement, une rotation, etc.)⁴, une couche de contraintes et une couche de capteurs.

[...] On peut voir par exemple sur la partition la règle balisant l'ensemble des paramètres possibles pour un mouvement de flexion du segment allant de la taille au thorax. On peut voir – via les angles du signe de direction – que l'espace est assez petit, l'espace sphérique autour de chaque articulation étant divisé en 25 pour ce moment de la partition. Dans la grille n° 10, le mouvement est léger. Au niveau de la dramaturgie, les danseuses vont rechercher non pas de grandes amplitudes mais quelque chose de très petit.

[...] On peut dire qu'elles disposent d'informations qui sont de l'ordre de contraintes, par exemple toujours au moment 10 : mettre le plus souvent possible un membre ou le tronc à la verticale, ou travailler avec des actions résultantes, c'est-à-dire des espèces de résonances d'une action (ce qui signe une qualité de mouvement).

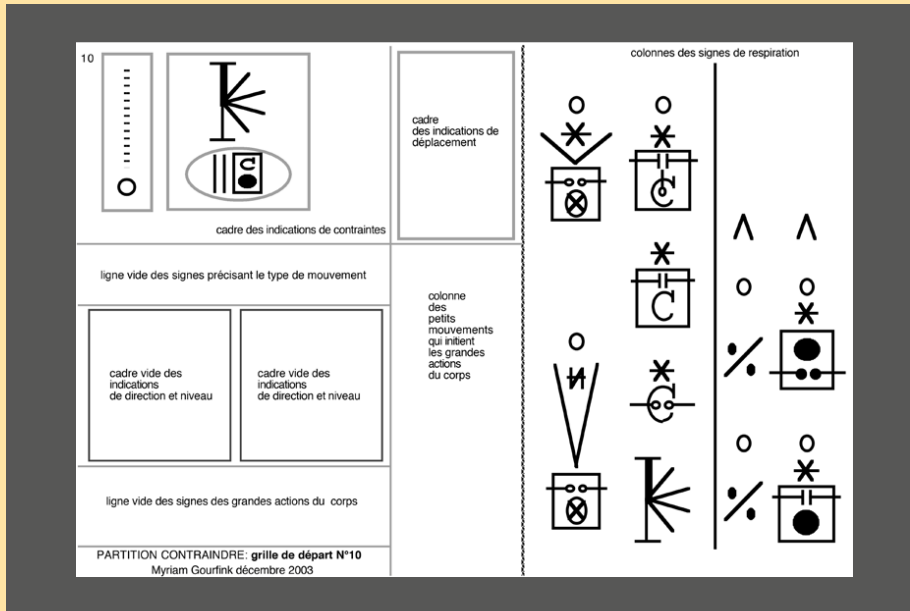
Thomas Hauert

Dans *The Measure of Disorder* (2015), les danseurs improvisent la composition spatiale avec des contraintes ESPACE. Ils constituent une ligne et la font évoluer dans l'espace. Ils tournent en même temps autour d'eux-mêmes. Les principes spatiaux ont été compris par tous, parce que pratiqués. Ils peuvent jongler avec les possibilités et les contraintes. Chacun a un certain pouvoir d'initier des changements et des mouvements dans l'espace. On joue à suivre et imposer des choses. [...]

JYM Peux-tu donner des exemples de contraintes à partir desquelles vous dansez ?

On recourt toujours à des contraintes. L'improvisation n'est pas ouverte, sans rien de préconçu.

⁴ Voir le chapitre Espace, où Myriam Gourfink expose la logique de ces divisions et les différentes façons de se référer à l'espace chez Laban.



Myriam Gourfink, grille n°10 de *Contraindre* (2004)

[...] L'improvisation comporte le risque de la répétition des habitudes, des connaissances, des réflexes, si on ne la contraint pas. C'est ainsi que l'être humain fonctionne, il fait ce qu'il a toujours fait. Dans un groupe donné, une sorte d'interaction suit toujours le même chemin.

Les contraintes que nous proposons sont souvent un peu malicieuses, au sens où elles se définissent en fonction de ce qu'on connaît des autres. Par exemple, dans *Modify* (2004), on a demandé à Sara Ludi de faire le sumo, sachant que ses mouvements sont toujours très précis, très détaillés, très articulés, et dans une certaine légèreté. Elle est très agile dans l'espace, aérienne. On peut proposer une image ou deux qu'on essaye de combiner.

JYM Les deux images simultanées devaient lui permettre de contrecarrer sa légèreté ?
Oui. C'est un exemple d'indications possibles.

JYM Est-ce que cela aurait pu consister à lui proposer de toujours danser les jambes pliées ?
Oui.

JYM La contrainte peut aller jusque-là ?

Oui. L'intérêt des images est qu'elles offrent la possibilité de nuances, et leur combinaison permet de complexifier. Dans le cas d'un duo, la contrainte peut être de ne pas glisser l'un sur l'autre. Il s'agit alors de rester au point de contact, ne pas le déplacer.

[...] J'aime la complexification. Souvent, plusieurs partitions se superposent, ce qui met les danseurs dans un état de concentration extrême, un état d'alerte, d'investissement physique très élevé. Par exemple : oscillation entre plusieurs consignes de connexions spatiales, à quoi s'ajoutent l'unisson improvisé puis la connexion à la musique, ainsi que la composition chorégraphique du groupe (phrases, trajectoires, densité, placement, sous-groupes, etc.).

Dans *Accords* (2008), certaines des parties où l'on danse à plusieurs en silence se déroulent sur une musique que nous avons mémorisée. C'est une contrainte de temps, et les rythmes sont définis par cette musique que nous avons mémorisée et qui organise le rapport à notre propre mouvement comme à celui des autres danseurs.

[...] Dans *Inaudible* (2016), il y a un moment où on essaye de tous avoir une jambe en l'air (on est dans une espèce de cercle par terre). On se soutient les uns les autres jusqu'à ce que tous aient les bras tendus.

Autre exemple : si l'on doit tous avoir le buste dans la même orientation et que le danseur positionné devant le groupe change son orientation, on doit tous changer avec lui. Autre exemple : on décide d'un angle et d'une distance par rapport à un autre danseur, et on doit s'y tenir. Si celui-ci tourne, je dois maintenir ma relation avec lui. D'autres variations peuvent se greffer là-dessus. Il s'agit de créer des coordinations qui semblent intéressantes. Les contraintes sont spécifiques : combinaisons, trajectoires dans l'espace, etc.

JYM Comment les contraintes sont-elles formulées aux danseurs et à quel moment ?

Ça dépend. Dans le travail en groupe, elles se formulent vraiment en pratiquant et en essayant. On cherche à créer une mécanique entre les corps, une spécificité, une



Thomas Hauert, *The Measure of Disorder* (2015). Photo: Tristan Pérez-Martin

complexité. Là, les contraintes sont issues d'expériences. On essaye, et on se rend compte que si on n'utilise pas une contrainte claire, on devient très vite un seul corps.

Quand je travaille avec d'autres danseurs que ceux de ma compagnie, je peux apporter des petites partitions écrites sur papier.

Rémy Héritier

L'idée des processus que je mets en place est de disposer d'un système de filtres qui génèrent à la fois du mouvement et une situation. À partir de là, je suis un agent de la fabrication au même titre que les autres membres de l'équipe.

[...] Quand je parle de filtres, cela concerne la première pièce, *Arnold versus Pablo* (2005). Je pense à une séquence précise, qui était un duo. Il fallait que l'on fasse au moins trois choses : rester tout le temps en contact, avoir une adresse extérieure à notre contact et maintenir le trajet d'un parcours prédéterminé.

pratiques

Dans cette pièce, il y avait aussi cette pratique, qui a été formalisée ensuite sur le plateau, qui consistait à expérimenter dans une certaine durée « Ce que j'ai fait », « Ce que j'ai vu », « Ce qui s'est fait » et « Ce que je fais »⁵. [...] Mon ambition était que notre danse soit ouverte tout le temps, que les quatre consignes soient faites au présent. J'ai souvent proposé ces consignes lors de workshops.

À l'époque, des chorégraphes pour qui je travaillais proposaient souvent de composer une chorégraphie à partir du collage des meilleurs moments d'une improvisation. J'ai préféré procéder autrement. Être actif à plusieurs tâches simultanément permet d'éviter l'improvisation, ou l'expression personnelle si j'ose dire. Être actif à trois tâches en même temps demandait à chacun de nous d'être au présent, d'être au travail et non pas de dérouler un mode d'interprétation connu (de nous). C'est enfin une manière de permettre l'horizontalité ou l'égalité entre interprètes sur le plateau, alors même que je signe aussi la chorégraphie.

Daniel Linehan

Myriam Gourfink a évoqué l'idée de commencer le processus avec un objectif, une « visée ». Pour ma part, je n'ai pas vraiment de but précis ou d'idée préconçue quant aux formes que je veux fabriquer. Je démarre avec un concept qui me guide soit vers des règles [*rules*] spécifiques soit vers des contraintes [*constraints*] particulières qui me fournissent un cadre. Celui-ci me permet de commencer le processus et de choisir les méthodes de travail. À mesure que j'avance, peut-être qu'une finalité va se dessiner. Mais pas d'emblée. D'abord : avec quels matériaux est-ce que j'ai envie de travailler ? Avec quelles règles ? Quelles contraintes ? Et puis avec le temps une finalité ou une direction finit par se dégager.

La question du thème, par exemple, est très secondaire dans mon travail, elle arrive assez tard, si elle arrive. Pour ma prochaine pièce [*Flood*, 2017], je vais commencer le travail à partir d'un thème. Mais c'est une première.

Au début, je n'ai pas une idée très précise de ce à quoi la pièce va ressembler. C'est quand les choses finissent par prendre forme que je me rends compte : ah voilà,

⁵ On trouve une description plus précise de la mise en œuvre de ces consignes au chapitre Citer.

c'est cette image-là que je veux créer. Mais je ne commence jamais par là. La finalité se révèle chemin faisant. De la même manière, quand je travaille avec du texte, je ne commence jamais avec l'intention claire d'exprimer ceci ou cela. Le sens se dégage au fur et à mesure du travail. Et une fois que cette direction a pris corps, une fois que je me suis rendu compte que c'était telle image, tel sens, ou tel rapport sémantique que je voulais créer, alors j'adapte mes stratégies en fonction.

C'est difficile de faire des généralités sur la manière dont je travaille parce que je crois que je croise plusieurs méthodes, parfois même au sein d'une pièce. S'il y avait une constante, ce serait peut-être la manière dont je travaille toujours à partir de règles et de contraintes assez rigoureuses, dont j'essaie de déplier tout le potentiel. Comment découvrir de nouvelles possibilités dans un espace strictement circonscrit ? Comment pousser un système jusqu'à son point limite, voire jusqu'à en dépasser les limites ? Comment épuiser le système ? À quel moment briser les règles ? Je crois que toutes mes pièces concernent plus ou moins cela.

Une question m'aide beaucoup à l'amorce de chaque nouvelle pièce : dans quel espace est-ce que je travaille ? Quelles sont les limites de cet espace ? Paradoxalement, réfléchir dans un espace limité, circonscrit, me donne de la liberté. Dans les limites du système que je me fixe, il y a déjà énormément à explorer. À l'inverse, si tout est possible, je me sens perdu. D'une certaine manière, un système contraignant me donne la liberté d'inventer et d'essayer beaucoup de choses.

JYM En quoi le fonctionnement par thème (plutôt que par contraintes ou par tâches) modifie-t-il le mode de composition ?

Généralement, je ne travaille pas à partir de thèmes, ou bien les thèmes émergent des contraintes. Dans *Montage for Three* (2009) par exemple, comme nous travaillions à partir de photographies, un certain nombre de questions ont émergé d'elles-mêmes. Comment fonctionne une photographie ? Qu'est-ce qu'elle signifie ? Des thèmes se sont alors mis à irriguer le travail : la mémoire, l'oubli, le document, le changement. Ils étaient d'une certaine manière impliqués par la contrainte initiale.

Flood (2017) est un peu différent parce que j'avais des thèmes en tête avant de réfléchir aux contraintes. Je pensais à la manière dont notre époque est faite d'accélération permanente, à la manière dont des choses apparaissent et disparaissent très rapidement, certaines technologies, par exemple. Sans cesse des choses nouvelles rendent obsolètes des choses à peine plus anciennes qui disparaissent à une vitesse étourdissante. Toutes ces considérations avaient déjà des implications physiques : l'accélération des corps et du mouvement. Ici, le thème a généré à la fois des contraintes physiques – l'accélération – et des principes scénographiques – l'apparition et la disparition derrière un rideau.

Comme je le disais, il y a peu d'improvisation dans mes pièces mais je m'en sers parfois au cours du processus de création. Je cherche des manières de convertir le matériau issu des improvisations en quelque chose de plus organisé, que je puisse m'approprier. Il y a un protocole dont je me suis servi à plusieurs reprises, notamment dans *dbdabb* (2015) je crois. À partir de mes indications, les danseurs improvisent pendant trois minutes. Puis je retiens certaines des propositions que je viens de voir, je leur redonne, et ils improvisent à nouveau pendant trois minutes. Et nous



Daniel Linehan, *Montage for three* (2009). Avec : D. Linehan, S. Ardal Rosengren. Photo : Vincent Jeannot

repreons encore. De reprise en reprise, on bâtit une séquence dansée à partir de ces petits extraits que j'ai sélectionnés et leur ai renvoyés.

JYM *Que veux-tu dire exactement par « je leur redonne » ? Et est-ce un procédé spécifique à dbddbb ou bien est-ce une pratique plus courante dans ton travail ?*

J'évoquais dbddbb mais en fait je ne suis pas sûr d'avoir utilisé cette méthode pour cette pièce. C'était plutôt dans *Gaze is a Gap is a Ghost* (2013) et *Un sacre du printemps* (2015). Parfois je me sers de la vidéo, parfois pas. Simplement, je regarde une improvisation, et peut-être que certains gestes m'interpellent ou que certaines actions me semblent remarquables, alors je les note et puis les refais à l'attention des danseurs, je les leur enseigne. Ou bien je leur signale verbalement ce qui m'a intéressé et ils cherchent à retrouver le geste en question et nous finissons par aboutir à un geste nouveau, qui n'est pas exactement ce qu'ils ont fait à l'origine mais qui est à la croisée de ce que je pense avoir vu et de ce dont ils croient se souvenir. On finit par bâtir un vocabulaire commun puis on agence ces différentes actions en une séquence ordonnée. L'idée est de se servir de l'improvisation comme d'une ressource, de se servir du corps du danseur comme d'une ressource.

matériau

JYM *La question est donc plutôt : quelle est la base pour improviser ? Comment enclenches-tu, provoques-tu l'improvisation ?*

Je ne travaille jamais à partir d'improvisations complètement libres, il y a toujours une consigne. Dans *Gaze is a Gap is a Ghost*, la consigne était de toujours penser au geste qu'on venait de faire. Les danseurs étaient sans cesse en train de produire de nouveaux gestes mais leur attention se portait toujours un peu en amont, dans les quelques secondes qui venaient de s'écouler. Je crois que cela leur a permis de trouver de la liberté dans le mouvement. Sans doute pas une liberté mentale parce qu'ils étaient très accaparés par leur tâche, mais une sorte de liberté de mouvement liée au fait qu'ils n'étaient pas sans cesse en train de préparer le geste d'après. Cela leur permettait d'avancer assez librement, cela désentravait quelque chose dans la fabrication du geste. Mais en même temps, je voulais capturer certaines de ces trouvailles. Comme les danseurs ne pensaient pas à ce qu'ils étaient en train de faire, il fallait quelqu'un qui puisse observer et recueillir ces mouvements créés en quelque sorte à l'aveugle.

Cette pratique est liée à la question du point de vue du danseur au cœur de *Gaze is a Gap is a Ghost* mais d'une manière un peu oblique. Il s'agissait moins d'activer ce que le danseur voit quand il danse qu'un certain rapport à son intériorité. Dans ce protocole, le danseur est plus occupé par son processus de pensée et par le geste qu'il vient de faire que par la forme du geste à venir ou le fait de performer pour le public. D'une certaine manière cela rejoignait l'objectif de la pièce : essayer d'entrer dans la tête du danseur, de voir les choses depuis son point de vue.

Laurent Pichaud

Dans *feignant* (2002), je me suis attaché à montrer des choses qui nous échappent, à essayer avec des contraintes (dans un sens perecquien, pour qui la contrainte permet de faire émerger de l'inconscient) d'exposer du geste qui surgit, qui n'est pas choisi, et à accepter le fait que la conscience travaille un peu en retard. J'avais mémorisé cette phrase de Deleuze : « La littérature, c'est comme la conscience, elle est

indétermination

toujours en retard⁶. » La séquence intitulée « Faire néant » est un processus qui permet cela : au moment où je lance un geste, au moment où ma conscience se rend compte de la direction qu'il prend, je change de geste. C'est un régulateur inconscient et conscient. *feignant* est une pièce matricielle dans mon parcours : une chorégraphie « d'actes manqués », où ce que l'on voit, c'est que ce qui nous échappe. J'invente donc de nombreuses contraintes pour que ce que l'on fait ne soit que des choses qui nous échappent : des mouvements réflexes, des gestes jamais aboutis. La pièce va devenir une chorégraphie d'intentions. Les entrées et sorties étaient travaillées elles-mêmes suivant des contraintes. Par exemple : comment entrer sur scène comme si on sortait, et inversement comment sortir pour commencer ? « Feignant », du verbe « feindre », faire semblant ; et « feignant », être flemmard.

[...] Les titres des séquences sont importants. « Faire néant », « Faire semblant », « Peur seul », etc. Pour « Peur seul », on se déplace à trois sur le plateau les yeux fermés, sans montrer aucun stigmate de la peur. Cela nous met dans un état très particulier, car une plaque « floutante » rectangulaire, assez grande, est suspendue en milieu de scène et qu'on doit l'éviter. Les spectateurs ne la voient que quand l'un d'entre nous passe derrière : d'un seul coup, le haut du corps est flouté. C'est une brèche, un effet dramaturgique. [...] Une autre séquence s'intitule « Faire semblant de danser ». Ce n'est que de l'intention. L'objectif est de ne jamais aboutir. Une des questions de composition était : « À quoi bon finir un geste quand le spectateur l'a déjà imaginé ? » [...]

La séquence « Faire néant » consiste justement à ne jamais aller jusqu'à la résolution du geste. Il n'y a pas plus contraignant. Je pense que la danse devient à ce moment-là un état de présence⁷. Je ne suis plus dans la question de la création d'un geste avec une symbolique ou je ne sais quoi. L'intention du geste peut suffire, et c'est d'ailleurs ce qui me permet aujourd'hui de travailler régulièrement avec des non-danseurs. Orientés vers l'intention, ils ne sont pas perturbés par le geste, sa qualité, sa technique, etc. Ils sont au travail autrement.

[...] Comme les autres projets, *feignant* n'a pas une grande aura publique. Mais cette pièce sera revivifiée par ma rencontre avec Deborah Hay en 2006⁸.

Cindy Van Acker

Quand j'étais enceinte de ma première fille, en 1997, j'ai fait une pause. Je me suis vraiment retirée de la danse, du milieu professionnel. Ce n'était pas naturel pour moi de continuer à danser. J'ai alors pensé que si j'investissais à nouveau l'espace scénique de la danse, je me devais d'y aller avec une nouvelle proposition.

Je suis donc retournée dans les studios pour chercher. Je suis arrivée uniquement avec mon corps, rien d'autre. Je me suis mise par terre. J'ai posé mon corps par terre, comme un tas d'os, un tas de viande, inerte. Il fallait que ça bouge. Il fallait que quelque chose se passe. Mais, pendant longtemps, il ne se passait rien. En étant

⁶ La citation faite de mémoire serait tirée d'un des textes publiés dans *L'île déserte et autres textes (1953-1974)*, Paris : Minuit, 2002.

⁷ Sur cet aspect, voir Myrto Katsiki, Laurent Pichaud, « *faire néant* pour potentialiser des appuis », *Repères. Cahier de danse*, CDC du Val-de-Marne, vol. 33, n°1, 2014, pp. 19-21.

⁸ L'adaptation du solo *Room*, à travers les choix d'interprétation, aura été une façon de réactiver les processus de *feignant*. Voir Julie Gouju et Laurent Pichaud, « À l'œuvre », *Recherches en danse* [En ligne], 02 / 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014. URL : <http://journals.openedition.org/danse/781>.



Cindy Van Acker, *Balk 00:49* (2003). Photo : Isabelle Meister

inerte au sol, une sorte d'objectivité, d'aperçu objectif du corps m'est apparu. Le poids de ce corps. Sa masse. La notion qu'il fallait entrer en lutte avec la gravité pour faire le moindre mouvement. Cette situation va devenir *Corps 00:00* (2002), comme un timer, un chronomètre à zéro. Il s'agissait véritablement d'une mise à plat de tout. Je l'appelais le « *check point 0* ».

Je cherchais de nouvelles formes corporelles, un déplacement de la maîtrise mentale. Il y avait aussi cette idée de décorer ma prison. Les contraintes peuvent donner lieu à une liberté, mener à une ouverture insoupçonnée. J'ai plutôt tendance à partir des contraintes, à voir comment décorer ma prison. Je pouvais me sentir comme ça dans la société : ne pas être à l'endroit qui me convient. Est apparue cette objectivité du corps. Je n'avais pas envie que ce corps soit sensuel. Il fallait qu'il soit cru, brut, afin de créer la possibilité de laisser advenir un corps inconnu, nouveau.

Comment faire bouger ce corps ? Comment l'activer ? Je me suis souvenue des séances de physiothérapie que j'avais suivies à l'âge de dix-huit ans. On avait posé des électrodes sur ma hanche et cela faisait bouger mon pied. Ça m'avait beaucoup marquée. J'ai pensé : « Voilà comment je peux faire bouger mon corps. » J'ai acheté dans le commerce une machine de ce type. Elle dispose de programmes très précis. Après avoir fait un peu de recherche, je pouvais faire varier la durée et l'intensité des impulsions. J'ai appris à programmer les puces. Je cherchais à faire bouger mon corps malgré moi, dans une quête de détachement personnel.

À l'opposé, j'ai pensé que je pouvais faire tomber mon corps, comme si c'était un objet. Comment faire ? Avec la même maîtrise mentale extrême. J'ai commencé à faire des chutes. Je me suis rendu compte que, plus j'enlevais le réflexe de me rattraper, moins je me faisais mal. Soit on se rattrape vraiment, soit il ne fallait même pas cligner des yeux. J'ai ainsi beaucoup travaillé d'un côté cette chute et de l'autre les impulsions électriques, où le corps passif se plie à des contraintes externes. La chute représentait pour moi l'exemple le plus extrême de la maîtrise mentale. Entre ces deux pôles, la chute et les impulsions électriques, on traverse des moments où le corps est plus ou moins actif, où il y a des variations de nuances dans le jeu d'opposition entre la contrainte externe et la maîtrise mentale.

Les patches des électrodes sont reliés à de longs câbles qui suivent mon corps. Mon corps est relié à la machine par la tête, les câbles étant intégrés à une coiffure étudiée. Il était important pour moi de rester attachée pendant toute la durée de la pièce même quand il n'y avait plus d'impulsion. Ne pas me prendre dans les câbles n'était pas facile à gérer.

J'avais des patches sur les cuisses, sur le visage, sur le ventre et sur l'abdomen, des endroits stratégiques pour faire bouger au mieux. Bizarrement, ces impulsions électriques ont induit un mouvement. De fait, j'ai choisi une position de départ, comme un objet replié sur lui-même. Petit à petit, je laissais ces impulsions vibrer et je cherchais à évoluer contre le mur où je me tenais. Je laissais les mouvements d'impulsion guider le mouvement global. Leur effet dépend de la position que le corps prend. Comme elles agissent sur les nerfs qui activent les muscles, selon la position du muscle, l'effet peut être altéré. Le changement de position induit un autre effet.

Dès que l'on prend appui, que l'on utilise le muscle stimulé, les vibrations s'arrêtent. Il y avait ainsi tout un jeu de relâchements nécessaires pour permettre aux impulsions d'agir. Ce que je trouvais intéressant et que j'ai continué à travailler par la suite, mais sans les électrodes, c'est le fait de diriger mentalement les muscles.

Une de mes obstinations à ce moment-là est liée à la gravité : « Qu'est-ce que je dois faire pour faire bouger ce corps ? » Je luttai aussi contre le mouvement naturel, je me l'interdisais. Trouver des situations ou des chemins corporels non organiques est récurrent dans mon travail : il s'agit de m'exercer jusqu'à ce que ceux-ci deviennent de nouveau organiques. Je voulais, si je puis dire, écrire une nouvelle organicité. Il y a donc ce défi à la loi de la gravitation et la volonté d'aller chercher une induction mentale. Il y a une tension entre ce que l'on pourrait appeler la partition volontaire et celle qui serait non volontaire : je voulais simplement que ce corps traverse l'espace, qu'il évolue, qu'il « renaisse » autrement. Il va se détacher du mur, il va venir vers la face, il va se mettre debout. Ce parcours dure douze minutes environ. Et, à peine est-il debout, il va retomber au sol. Première chute. Retour à zéro. Et ça va devenir davantage un corps animal. Je voulais créer des images avec le corps : qu'il soit autre qu'un corps humain, qu'il évolue petit à petit, qu'il gagne progressivement en autonomie. Au début, il subit vraiment les impulsions. Et au fur et à mesure du parcours, il devient plus autonome jusqu'à se mettre debout. Le travail s'est régulé ainsi.

Plus tard dans la pièce, j'évolue sur un tapis de cinq mètres de long sur un mètre. J'avais trouvé une espèce de formule pour écrire en carré les mots « neutre », « poids » et « masse ». J'ai poncé sur le tapis brillant les carrés élus par cette petite formule. Le tapis était mat en ces endroits. La lumière révélait progressivement les carrés. Les mots eux-mêmes ne sont pas écrits, je voulais simplement avoir des carrés à des endroits que je n'avais pas choisis. L'idée était de considérer ces carrés comme des contraintes pour des appuis. Respectant ces contraintes, le corps est obligé de trouver de nouveaux chemins.

[...] Pour le Ballet Junior de Genève, je crée *Magnitude* en 2013. Je me suis demandé ce que je pouvais bien apporter à ces danseurs, virtuoses, dont les corps se sont livrés à maintes expériences. J'ai eu envie d'entraîner la concentration et le mental, de travailler un autre type de présence sur scène, j'ai eu l'intuition du saut. Je me suis dit que j'allais faire sauter les danseurs à pieds joints, autrement dit un mouvement simple. Ils sont disposés en carré. Ils forment cinq lignes. Quand on a commencé le travail, j'ai soumis les premières séquences de la partition : ils ont réalisé que ce serait difficile. Tantôt ils doivent sauter sur le 6, la phrase d'après sur le 7, tantôt sur le 4...

partition Chacun avait sa partition. D'un jour à l'autre, elle pouvait changer parce qu'il fallait faire des ajustements. Au début, ils sautaient avec le papier dans les mains. Après, ils ont dû apprendre par cœur cette partition de trente minutes, un vrai défi. C'était vraiment un grand défi. On avait affiché un écran en face d'eux, qui permettait de donner le rythme. Ils devaient néanmoins tout compter. S'ils devaient sauter seulement sur le 18, il fallait tout de même compter les 17 temps précédents. Ils n'en ont pas l'habitude. Ils retiennent les mouvements, mais ils n'ont pas l'habitude de retenir une partition, de travailler avec les chiffres. Certains m'ont dit : « Je n'ai jamais fait un truc pareil dans ma vie. Je n'ai jamais été autant stressé. » La concentration, l'attention aiguë posent les danseurs dans un état de présence particulier. Ils sont entièrement dans l'instant présent, vifs, aux aguets. Une certaine animalité réapparaît.