

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques* / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 189-207 which should be cited to refer to this work.

DRAMATURGIE

¹ *Dictionnaire de la danse*, Paris : Larousse, 2008.

² Bernard Dort, in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* [1991], dir. Michel Corvin, Paris : Bordas, 2008, p. 447.

³ On verra que c'est également le cas de *structure*, voir le chapitre qui lui est consacré.

⁴ Marianne Van Kerkhoven, « Le processus dramaturgique », *Nouvelles de danse*, n° 31, Bruxelles : Contredanse, printemps 1997, p. 21. Marianne Van Kerkhoven est dramaturge, associée notamment à Anne Teresa De Keersmaeker.

Le dictionnaire de la danse¹, dans la partie qu'il consacre aux « concepts esthétiques » et « termes de métier », ne propose pas d'entrée pour *dramaturgie* ; et le dictionnaire de théâtre², qui pour sa part est familier du terme, précise dès le premier paragraphe que « la dramaturgie apparaît souvent comme un concept flou, de contours et de portée variables ». Dans les premiers exposés que les chorégraphes ont fait de leur travail au cours de notre enquête, six d'entre eux l'utilisent. L'usage qu'ils en font est pluriel et renvoie à différents aspects de la composition qui ne nous paraissent pas toujours simples à identifier. Il nous a alors semblé nécessaire de lui consacrer un chapitre, et d'y revenir en soumettant cette notion à la réflexion collective dans le cadre d'une discussion. Le lecteur pourra ainsi naviguer dans le livre à travers ces deux registres de propos rapportés sur lesquels la présente introduction prend appui. Nécessité d'autant plus grande que, lorsqu'on poursuit la recherche de définition, il apparaît que *dramaturgie* et *composition* peuvent se superposer³. Selon le dictionnaire de la langue française Littré, elle « est l'art de la composition des pièces de théâtre » ; et Marianne Van Kerkhoven, tentant de repérer les différences entre dramaturgie de théâtre et dramaturgie de danse, arrive à la conclusion que « [l]a dramaturgie a toujours à voir avec des structures : il s'agit de « contrôler » le tout, de « peser » l'importance des parties, de travailler avec la tension entre les parties et le tout, de développer la relation entre les acteurs / danseurs, entre les volumes, les dispositions dans l'espace, les rythmes, les choix des moments, les méthodes, etc. : bref il s'agit de composition. La dramaturgie est ce qui fait « respirer » le tout⁴ ».

Dans les propos qui suivent, la notion est en effet régulièrement associée à des conceptions de structure. Marco Berrettini explique par exemple comment les différentes couches d'une part et la succession de scènes de mouvements et de dialogues d'autre part forment la dramaturgie de *No Paraderan* (2004) ; Myriam Gourfink précise que si le terme n'est pas très adapté s'agissant de son travail (nous y reviendrons), il désigne néanmoins l'opération qui pour elle consiste à « tracer les grandes lignes qui vont organiser la pièce dans ses grandes parties » ; Loïc Touzé décrit comment « seul le dispositif [de *Morceau* (2001) générant une succession systématique d'unités de temps et d'action] organisait la dramaturgie » ; et Daniel Linehan, quant à lui, lie directement les deux termes : « je m'intéresse en premier lieu à la structure ou à la dramaturgie de la pièce plus qu'à ses matériaux » ou encore « j'essaie de tenir compte [de l'expérience des danseurs] dans les discussions sur la structure ou la dramaturgie de la pièce ».

La structure, comme le rappelle Van Kerkhoven, et comme le lecteur le verra également dans le chapitre qui lui est consacré, concerne le tout et ses parties, mais

aussi et surtout les relations établies entre elles. Associer *dramaturgie* à *structure* implique par conséquent une vision d'ensemble quand on la convoque soit pour décrire un travail soit pour le penser. Ce point de vue général qu'induit la notion de dramaturgie est particulièrement perceptible quand Marco Berrettini dit que « [s]a « grille de lecture » [lui] imposait de veiller à ce que la pièce intégrale ait un dynamisme », ou quand Myriam Gourfink explique que les grandes lignes qui dessinent la dramaturgie correspondent au dessin du dispositif scénique, au son et à ses interactions avec les interprètes ainsi qu'à l'environnement chorégraphique (la façon dont elle va collecter les composants du mouvement) organisés en fonction d'une ligne de temps, autrement dit tout un ensemble de paramètres qu'il s'agit d'orchestrer, ou encore, quand elle compare dramaturgie et « ligne de temps », fixée par le début et la fin de la pièce (que celle-ci soit liée à la présence de spectateurs ou non).

On comprend dès lors que ce point de vue général induit en retour une forme de mise à distance qui, dans certains cas, peut se voir confier à un œil extérieur, nommé précisément souvent *dramaturge*. Mais celui-ci, et par extension la dramaturgie, comme le relève Daniel Linehan, pourra s'intéresser autant à la macro-structure de la pièce, autrement dit sa structure globale, qu'à ses micro-structures tels « un moment ou une transition, une qualité de corps ou un état du danseur à un moment précis... »

La dramaturgie ainsi se joue à différents niveaux et tisse une relation avec celui qui regarde. Il semble même que le spectateur soit sa focale. Daniel Linehan dira : « Mais qu'il s'agisse de macro-dramaturgie ou de micro-dramaturgie, il s'agit toujours de fabriquer le lien avec le public ». Laurent Pichaud : « J'adosse la dramaturgie à l'adresse ». Penser la dramaturgie d'une pièce, c'est chorégraphier la perception des spectateurs. » Loïc Touzé : « Ce que la dramaturgie peut soutenir dans mon travail, c'est la confiance que je pourrais avoir dans un récit sans fable et sans énigme. Ces récits rythmiques, sonores, graphiques, de gestes, de mouvements et d'actions, conduisent par leur agencement l'attention du spectateur. » Marco Berrettini explique de son côté que la dramaturgie est le lieu d'un jeu avec les attentes du public, dont la nature définit la politique même de l'œuvre, critiquant l'idée selon laquelle ce serait le sujet d'une pièce ou d'un film (on peut ajouter de tout travail artistique) que d'assumer cette dimension. C'est du sens dont il est question ici. Daniel Linehan le dit clairement : « Il y a beaucoup de manières de concevoir [la dramaturgie] sans doute – mais je dirais qu'elle travaille le sens, ou la perception du sens. » Ce que Myriam Gourfink nomme « visée » ou « enjeu » d'une pièce, qui définit un « univers » (Linehan emploie également le mot) ou une esthétique.

Or, il est régulièrement précisé que le sens dont est porteur la dramaturgie ne se donne pas via la narration ou le récit, et ne se développe pas selon une logique linéaire « début-milieu-fin », marquant l'attachement des chorégraphes à la qualité d'abstraction de la danse. Il prend forme à travers un ensemble de rapports. Loïc Touzé remarque ainsi au sujet de *Love* (2003) : « Des choses se sont ainsi mises l'une à côté de l'autre, en juxtaposition. Par frottement, par choc, la juxtaposition produisait du sens. » Daniel Linehan précise : « Pour moi, ce qui compte c'est moins les choses isolément, < l'invention du geste > si l'on veut, que ce qui se produit quand on met plusieurs éléments côte à côte. C'est l'espace entre les matériaux qui crée de la friction et du sens. » Laurent Pichaud dit : « La distance entre les spectateurs et les danseurs, c'est une émotion. J'appellerai cela plus tard la < dramaturgie de l'espace > ».

5 Bernard Dort, *op. cit.*, p. 448.
6 On ne résiste pas ici à donner un extrait du portrait que dresse Alain Neddam (dramaturge associé notamment à Dominique Bagouet) non sans humour : « Avec lui on le sent bien on ne rigole pas : il a toujours en réserve une citation philosophique ou un point d'érudition prêt à être décoché comme une flèche dès qu'on s'avise de contester son point de vue. Il est le fondé de pouvoir, celui qui met sa culture et son poids intellectuel au service du metteur en scène qui fait appel à son érudition comme on s'offre en informatique une extension de mémoire vive », in « Texte et danse : une dramaturgie de l'insaisissable », *Nouvelles de danse*, n° 31, *op. cit.*, p. 45. Un portrait qui croise la description que Rémy Héritier fait de son expérience.

Et Marco Berrettini fait remarquer que « *No Paraderan* aurait pu durer une heure et cinq ou dix minutes, j'aurais pu enlever 20 % de la durée de chaque scène. Cela aurait totalement changé < le message > ».

Rapports de distance entre les corps donc, rapports de durée des séquences également, mais aussi de qualités de mouvement, du son, de la lumière, qui s'expérimentent et se fixent au cours des répétitions, construisent du sens perceptible par bien d'autres chemins que la logique ou le raisonnement, et qui conduisent les chorégraphes à parler de dramaturgie en termes de « relief » (Thomas Hauert), de « courbes » (Marco Berrettini), ou de « lignes » pour Myriam Gourfink. Cette dernière cherche par exemple « comment proposer une expérience sensible où le sens de la vue n'est pas le seul canal de réception » ; Thomas Hauert parle de « développement dramaturgique sensoriel, sensible », et Daniel Linehan « d'expérience perceptive du spectateur » ; Loïc Touzé insiste sur l'imaginaire, et Marco Berrettini évoque « un espace blanc dans lequel on ne reconnaîtrait aucun mouvement et aucun corps ».

Cette abstraction, cette non linéarité du développement de la signification, la possibilité de multiplier les lieux de sa circulation et de sa captation, qui caractérisent la dramaturgie en danse telle que les chorégraphes de notre étude en dessinent les contours, s'accordent mal avec la notion de « contrôle » que mentionne Van Kerkhoven dans la définition du mot qu'elle propose. Un aspect néanmoins lié à l'histoire de la dramaturgie dans le champ théâtral dont elle émane, où elle a d'abord été pensée comme un ensemble de règles, puis un « système idéal⁵ » garantissant le respect de l'œuvre dramatique (le texte) lors de son passage à la scène (littéralement : mise en scène). Une histoire qui fait du dramaturge « le gardien du sens⁶ », et de la dramaturgie son écriture ou sa mise en forme scénique. Une histoire qui connote le mot et génère des résistances à son égard. Une histoire dont chacun se départit : « Comment ne pas vouloir tout maîtriser du sens ? demande Loïc Touzé. Maîtriser (et non contrôler, c'est différent), et en même temps laisser des zones ouvertes pour qu'elles trouvent leur sens. Le sens que j'attribue à la pièce se doit d'être pauvre pour qu'elle puisse accueillir des possibilités plus vastes. Elle sera regardée comme forme, et cette forme est un leurre, par une myriade d'intelligences qui vont recomposer le sens. Je ne cherche pas à être explicite. Je crée des formes que je tente de rendre vivantes. Les spectateurs vont s'y investir. Par cet investissement ils font leur pièce à partir de celle que je leur propose. »

Cette volonté de maîtrise aussi ouverte soit-elle, la mise à distance qu'elle nécessite au cours du travail de composition, la relation au spectateur qu'elle établit renvoient-elles la dramaturgie à « une écriture de l'effet ? » comme le relève Nathalie Collantes. Une conception de cette pratique qui fait d'elle un outil qui n'est pas toujours adéquat pour le travail de composition en danse. Dans la discussion que nous lui avons consacrée, Rémy Héritier dit par exemple ne jamais l'utiliser, et DD Dorvillier insiste pour la tenir à l'écart, soit parce qu'elle n'a pas de place dans l'économie de ses premières performances, soit parce qu'elle ne correspond pas à la démarche expérimentale et analytique de ses travaux plus récents. Et elle ajoute, comme en réponse à Van Kerkhoven quand elle écrit « nous nous occupons tout le temps de dramaturgie, même quand nous ne nous en occupons pas. Dès que l'on sait en quoi consiste la dramaturgie on la voit partout on la trouve partout, c'est une continuité⁷ », qu'il ne s'agit pas d'un point aveugle de sa pratique, précisant que si la dramaturgie peut être un outil de lecture de tout travail de composition, il n'est

7 Marianne Van Kerkhoven,
art.cit., p. 19.

pas en revanche pour elle un outil pour l'engager, le développer, ni même le penser : « Je suis consciente qu'il y a une composition, un arrangement, un phrasé, une attention au *timing* [durée] des choses. Je ne suis pas sauvage. [Mais] je préfère ne pas accepter la dramaturgie dans notre conversation. Je préfère vraiment trouver une manière plus adaptée à la façon dont je pense cette réunion de spectateurs autour d'un événement qui a une durée, qui aura une fin et qui a lieu dans un théâtre ou un espace de ce type. » Elle préfère la définition que proposait Myriam Gourfink au cours de cette même discussion : « En danse, dramaturgie égale < adresse >, < durée >, < structure >. »

Yvane Chapuis

Thomas Hauert

La façon dont je pense la dramaturgie dépend des pièces. Il y a des pièces, surtout à mes débuts, qui étaient presque didactiques [comme *Cows in Space* (2008)], où est énoncé le fonctionnement du jeu, à travers des indications prononcées à haute voix. Il y a souvent eu une espèce de volonté de composer quelque chose qui ait un relief et une espèce de développement dramaturgique sensoriel, sensible. Ce n'est pas du tout une dramaturgie linéaire ou théâtrale. Nous avons aussi fait des pièces plus théâtrales. Mais ce n'est jamais linéaire, en tout cas. Je perçois la composition générale, aussi bien dans les détails que dans l'ensemble, comme une composition musicale, avec des textures qui changent, des contrastes ou des développements graduels.

musique

Marco Berrettini

Il y a le fait que je viens d'Allemagne. Quand j'ai débarqué en 1988 à Paris, la vague de la danse contemporaine¹ était déjà là. Mes outils étaient ceux de la danse-théâtre. Je me sentais franchement un *alien*. Nombreux sont ceux qui questionnaient ce que je faisais, non pas parce que cela ne leur plaisait pas, mais parce que cela se faisait vraiment peu. Très peu. Des assemblages de scènes très théâtrales, très visuelles, avec des dialogues et des scènes de danse, catapultées. Toutes les quatre minutes, une scène de danse. Toutes les quatre minutes, une scène de théâtre...

rythme

MG « *Catapultées* », c'est un superbe processus ! J'adore.

LT *Toutes les quatre minutes, réellement ?*

C'est un peu pour rire que je le dis. C'est une durée moyenne, qui te coince néanmoins, par peur de perdre le contact avec l'abstraction du geste. Quand ça danse, on cherche en effet à ce que le public soit concentré sur des corps qui dansent et qui s'expriment à travers les corps. Passer à une scène de danse après quinze ou vingt minutes de dialogues est plus compliqué que de disposer d'un rythme dans lequel, à tout moment, on peut passer de l'un à l'autre.

JYM *Qu'est-ce qu'une scène pour toi ? Comment commence-t-elle, comment prend-elle fin ? Quelle est son unité, son développement ?*

Ma réponse est terriblement banale. Si à l'époque je voyais par exemple un film dont j'aimais un dialogue, je le notais et demandais aux interprètes de le reproduire. C'est une scène, à laquelle je collais peut-être une scène de danse. Bien sûr, ma « grille de lecture » m'imposait également de veiller à ce que la pièce intégrale ait un dynamisme, et que les scènes ne s'annulent pas mutuellement. J'avais à l'esprit, et j'ai encore, des idées de « courbes générales » d'une pièce. Un peu comme l'ascension d'une montagne, à quel moment être à quel endroit dans la pièce ? Quand l'accélérer ? Quand ralentir le récit ? *Happy End* ? Mais cela ne change en rien le fait qu'à l'époque je faisais des puzzles de scènes « hermétiques » entre elles.

¹ Sur cette idée de « vague de la danse contemporaine » en France, voir Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II, op. cit.*, pp. 188-198.

[...] J'ai commencé à me décoller des outils de composition de la danse-théâtre pure quand on a commencé à expérimenter sur les durées d'interprétation. Comment mener à bout les rythmes et les danses pour que celui qui les interprète se retrouve presque dans un « espace blanc », pour reprendre les termes de Kenneth King²? La danse absolue serait un espace blanc dans lequel on ne reconnaîtrait aucun mouvement et aucun corps. Comment dissoudre la matière au point de ne plus avoir besoin de mots et de mouvements? Dans cette perspective, on commence à chercher des outils dramaturgiques qui proposent aux interprètes de ne pas se limiter à trois ou quatre minutes, mais d'avoir des élans d'énergie dans le fait de jouer sur scène, de danser comme de parler, et de ne pas avoir forcément une fin. La seule fin qui existerait serait son énergie qui s'estompe. La chorégraphie s'adapte alors à la façon dont cette énergie est véhiculée par Untel ou par Untel.

Cela reste quand même une période de danse-théâtre qui essaie de renouveler le genre. On ne peut pas le nier. Même quand j'ai commencé à me dire qu'il ne s'agissait plus de danse-théâtre, on était encore dedans. Il y avait quand même une scène comme ci, une scène comme ça, ce que l'on considère généralement comme de la danse-théâtre. Il vaut mieux se tenir à des termes très simples. Sinon, pour chaque chorégraphe et chaque pièce, il faudrait trouver un nouveau terme. Ce n'est pas possible. Nous étions encore vraiment là-dedans, mais en travaillant beaucoup sur le temps.

JYM À quel moment inaugures-tu cette expérimentation sur les durées d'interprétation? Peux-tu revenir sur cette dissolution de la matière? En quoi cette nouvelle forme de dramaturgie a-t-elle eu un impact sur la forme globale de tes pièces (leur durée, leur structure)? Je l'inaugure en premier lieu avant la création, dans ma tête. Je ne peux pas séparer le travail avec mes collaborateurs de la matière que « j'injecte » au départ. Il est évident pour moi qu'il y a un lien. Aussi bien qu'on puisse transformer ou tordre toute matière, il y a une limite espace / temps dans une création et il y a des idées qui se prêtent mieux à certains exercices chorégraphiques.

Je n'utiliserais pas le terme de « dissolution de la matière ». En aucun cas je n'ai l'impression que quelque chose s'en va, se dissipe, se liquéfie ou dégouline. J'ai davantage l'impression que la matière est révélée véritablement, comme un bout de verre qui serait exposé à la lumière et qui révélerait tous ses reflets et toutes ses couleurs, traversés par le soleil.

L'impact de cette dramaturgie de type nouveau est énorme. Et pas seulement dans mon travail, elle s'applique bien entendu dans ma vie de tous les jours. Pour donner un exemple plus concret, je suis passé de ce qui en musique pourrait représenter la comédie musicale à ce que seraient Henze³, Wolfgang Rihm⁴, mélangés à Steve Reich⁵.

musique

² Kenneth King, « SuperLecture » in Richard Kostelanetz (dir.), *The Young American writers*, New York: Funk and Wagnalls, 1967, pp. 223-230, cité par Sally Banes in *Terpsichore en baskets: post-modern dance*, Pantin: Chiron, Centre national de la danse, 2002 (trad. D. Luccioni), p. 221.

³ Hans Werner Henze (Gütersloh, 1926 – Dresde, 2012) est un compositeur allemand, notamment connu pour ses opéras (*Der Prinz von Homburg* [1958]) et ses positionnements politiques, déployés dans des œuvres comme *El Cimarrón* ou *Natascha Ungeheuer* (1971). Son style prend appui sur la musique sérielle, tout en s'inspirant de Stravinsky, de la musique italienne ou du jazz.

⁴ Wolfgang Rihm, né à Karlsruhe en 1952, est un compositeur et essayiste allemand. Prolifique dans son œuvre, il est également connu pour ses prises de position esthétiques, et notamment pour sa critique de la musique de la deuxième moitié du XX^e siècle.

⁵ Steve Reich, né en 1936 à New York, est un compositeur américain pionnier de la musique

[...]
rythme

Je trouvais que les sujets politiques et les sujets sociaux étaient bien plus déterminés par les lois de Laban que par des facteurs extérieurs. On observait des artistes qui se réclamaient de gauche ou de droite, ou revendiquaient de traiter du sida dans la chorégraphie, ou de traiter des injustices dans le monde par des costumes, des titres de spectacle, des mouvements extrêmement mélodramatiques qui devaient symboliser le sujet du spectacle. Mais je me demandais si le fait de se réclamer d'une certaine esthétique ou d'appartenir à un certain courant politique n'était pas davantage déterminé par la façon de traiter le mouvement. Si l'on considère que c'est force [ou poids], vitesse et espace, si l'on modifie un paramètre, change-t-on ainsi notre positionnement par rapport au monde, au lieu de le faire par un spectacle sur la guerre en Irak, par exemple?

MG Tu as joué avec force, vitesse, espace? Tu t'es concentré sur ces paramètres?

Oui. Et on arrive en 2006-2007, à *No Paraderan* (2004) où, effectivement, on a vraiment voulu enlever les contenus. On commençait à jouer fortement sur le temps. [...] La gestion du temps dans cette pièce engageait une grande responsabilité de chaque interprète. Le temps détermine la dynamique. La dynamique détermine aussi des déplacements sur le plateau. On a vraiment voulu faire une pièce dans laquelle le temps n'existait plus, même si elle reste cadrée. Elle conserve quelques scènes de mouvement intercalées avec des scènes un peu plus théâtrales... Il y a quelques dialogues. Il y a une dramaturgie. Il y a plusieurs couches. Certains éléments traversent toute la pièce, comme le mouvement du décor sur deux heures (le rideau de scène qui ne s'ouvre pas et qui recule lentement), la bande-son, les univers dans lesquels on est allé piocher, ceux de John Cassavetes, Claude Chabrol... [...]

transposer

JYM Peux-tu revenir sur les facteurs du mouvement sur lesquels tu as joué dans différentes pièces et leur impact politique?

[...]

Ce que je prétends dans la pièce est-il vrai? Cette vérité réside selon moi davantage dans la façon de traiter les matériaux que dans l'image qu'on en donne. [...] Je reviens à Laban et je me dis que le secret de la chorégraphie, la vérité en chorégraphie, réside dans le fait de réussir à être suffisamment détendu quand on travaille une pièce pour ne pas être obsédé par le sujet. Le sujet est de toute façon en moi. On ne travaille que ce que l'on arrive à dégager de soi-même. Mais en tant que chorégraphe, je me dois de faire un exercice sur moi-même pour savoir comment ce sujet peut se laisser traduire par des éléments de danse (vitesse, espace et dynamisme). Il ne s'agit pas de mettre un drapeau quelque part. [...] *No Paraderan* aurait pu durer une heure et cinq ou dix minutes, j'aurais pu enlever 20 % de la durée de chaque scène. Cela aurait totalement changé « le message ». [...] Pendant la création, on prenait comme exemple des gens qui rentrent du travail. Et le partenaire demande : « Alors, ta journée s'est bien passée? » Et l'autre dispose de trente secondes pour boucler le thème. Car s'il prolonge au-delà, l'autre n'est pas content parce que ce n'est pas ce qu'il voulait. Il ne veut pas vraiment savoir comment s'est passée la journée. Il n'est pas prêt à l'entendre. Il est prêt à l'entendre dans le cadre qu'il a préfixé au moment où il a posé la question.

minimaliste, qu'il décrit, en ce qui concerne son œuvre, comme une « musique de phases ».

adresser

On se disait avec l'équipe que ce que le public réclame de ces gens en smoking qui boivent sur scène, c'est une succession de moments légers. Mais ces moments légers ont une durée. Nous la dépassons. Et ce dépassement est revendiqué par les interprètes sur scène, dans le sens où ils tiennent, où ils ne s'ennuient pas – eux. Et ce ping-pong avec le public devient insupportable. Certaines scènes sont plus légères que d'autres qui demandent un peu plus de concentration. La pièce commence par une scène très dansée et, vingt minutes plus tard, l'une des interprètes, Carine Charaire, ne fait plus que frapper dans les mains parce qu'elle cherche le temps fort dans *Le Sacre du printemps*. Quarante minutes plus tard, on ne fait carrément plus rien ou presque. On voit ces mêmes gens en smoking et robe du soir qui font leurs adieux et qui disent : « Si vous voulez encore voir un truc, je peux vous le faire. » On joue ainsi sur les durées et le dynamisme de chaque scène.

JYM L'endroit du politique se situe donc pour toi dans le jeu sur certaines attentes, certains codes ?

Oui. C'est la question de la satisfaction du public. C'est comme dans *Matrix*⁶. Choisis-tu la pilule bleue ou la pilule rouge ? J'en reviens à [Carl] Jung. Une partie de moi peut-elle faire un petit effort pour rencontrer l'artiste et son œuvre quelque part sur le chemin ? Ou bien s'agit-il de faire une œuvre plus commerciale en cherchant le plus petit dénominateur commun en termes de durée du spectacle et de sensibilité ? Les préjugés que nous avons envers le cinéma hollywoodien se situent là. Certains films d'action sont des œuvres incroyablement profondes. Ce n'est pas parce que c'est un film de guerre qu'il est superficiel. Tout dépend de la façon dont il est fait. Les vingt dernières minutes sont-elles consacrées à la résolution du problème ou bien l'inverse ?

Myriam Gourfink

Je voudrais aborder les questions de dramaturgie. En réalité, jusque vers 2001, je n'employais jamais le mot « dramaturgie ». J'étais un peu contre. Tracer les grandes étapes, c'est beaucoup plus juste. Certes, aujourd'hui, la dramaturgie n'est plus tout à fait liée au récit, ni au théâtral. Mais, dans mon cas, je sais que ce n'est pas le bon mot. « Tracer les étapes » ou « tracer les grandes lignes », c'est mieux. Il s'agit de tracer les grandes lignes qui vont organiser la pièce dans ses grandes parties. (S'agit-il d'ailleurs de parties ? Est-ce que je crée des parties ? C'est encore un autre sujet.) La première chose que je fais peut consister à tracer les grandes lignes permettant de cerner la cible. J'ai une visée. Il ne s'agit pas d'une vision – ce serait trop romantique. Il s'agit d'une cible à atteindre. Au début d'un projet, je vise quelque chose. La cible est toujours de l'ordre du sensible. Il s'agit de cerner du sensible. Il y a des grandes visées générales assez permanentes dans mon travail, comme celle de décadrer l'espace et le temps. Ou bien : comment brouiller les pistes entre spectacle de danse et concert ? Comment proposer une expérience sensible où le sens de la vue n'est pas le seul canal de réception ? Comment rassembler ou rendre intime ce qui est de l'ordre du mental et de l'ordre de l'organique ? (Ce rapprochement m'obnubile.) Ce

⁶ *Matrix* (1999), réalisé par Lana et Lilly Wachowski. Le héros Néo doit choisir entre la pilule bleue (rester dans un quotidien illusoire) et la pilule rouge (accéder à la réalité dissimulée par le système).

pratiques

sont les grandes visées. Mais il n'y a pas qu'une seule visée par pièce. Chaque pièce a sa propre histoire. D'autres visées peuvent venir d'un vécu, d'une expérience, souvent dans le champ musical ou dans le champ des pratiques somatiques (yoga, haptonomie, pratiques chamaniques et kabbalistes). Très vite, à partir du moment où je rencontre quelque chose qui fait que ce que je vise devient clair, il y a une espèce de dramaturgie qui apparaît. C'est une espèce de *time line*, une ligne de temps, qui s'écrit avant que la création ait lieu.

espace

[...] J'essaie de tracer les grandes étapes. Il y a toujours une sorte de dessin du dispositif. Il s'agit de situer tout de suite mon plateau et de savoir concrètement où je suis. C'est très important. Je fais toujours cela. J'essaie de voir dans quel lieu la pièce va se dérouler, si je veux que ce soit un théâtre ou non, et comment je vais disposer les éléments. J'ai besoin de repères. C'est une phase qui se décide aussi avec les collaborateurs, assez tôt. Dès la réflexion sur la dramaturgie, j'ai besoin de clarifier l'action du collaborateur en musique, du technicien pour le son, de la personne qui va faire la lumière, etc. Il s'agit d'entrer tout de suite dans l'univers du projet avant même l'écriture de la partition. En général, la spatialisation est pensée après la *time line* dramaturgique. Concrètement, si le son a telles caractéristiques, les musiciens ne pourront pas être disposés n'importe comment sur le plateau, etc. Si l'on veut une interaction musicale de la danseuse sur la musique, la danseuse est forcément musicienne au même titre que les autres musiciens sur le plateau. Dans ce cas, faisons une chorale. C'est donc toujours une imbrication beaucoup plus concrète de ce qu'il est possible de faire, de ce que l'on veut faire et comment on le réalise. Il s'agit d'entrer tout de suite dans le cambouis avant d'écrire la partition.

Une autre étape concerne l'environnement chorégraphique. L'environnement chorégraphique correspond à la façon dont je vais collecter les composants du mouvement. C'est toujours en relation avec ce que je vise, c'est-à-dire le grand sujet ou le grand enjeu de la pièce – appelez-le comme vous voulez. C'est ce que je vais indiquer aux danseurs comme étant important. Les zones sont très poreuses entre la création de l'environnement chorégraphique, la collecte des composants et des opérateurs du mouvement que je vais utiliser pour traduire l'enjeu, l'écriture de la partition, la dramaturgie détaillée. C'est forcément imbriqué. Mais j'essaie de les discerner puisque c'est la demande ici.

[...]

Qu'est-ce qu'une visée ? Par exemple, pour *Une lente mastication* [2012], il y a la rencontre avec la notion de *Rasaesthetics* dans le livre *Performance Theory* de Richard Schechner⁷, et le cours d'Ananda Ceballos à Royaumont⁸ sur la théorie du Rasa dans la danse indienne. C'est-à-dire l'idée de la transformation de l'aliment en jus par la mastication et la transposition qu'en fait la danse indienne : par le travail du corps, du souffle, la danse se transforme en jus donné à boire à l'audience.

⁷ Richard Schechner, *Essays on Performance Theory*, New York: Ralph Pine, 1977, pp. 333-367.

⁸ La Fondation Royaumont est une fondation privée française à vocation culturelle établie dans l'ancienne abbaye de Royaumont. En 1999, sous l'impulsion de Susan Buirge, est créé le programme de recherche et composition chorégraphiques que Myriam Gourfink dirigera de 2008 à 2013, sous la dénomination *Transforme*. Ananda Ceballos est docteur en études Indiennes et psychologue spécialisée en troubles du comportement alimentaire. Elle enseigne le yoga et est chargée des cours à l'université Complutense de Madrid. Elle donne également des conférences sur l'histoire et la philosophie du yoga en tant que formatrice dans plusieurs écoles de la fédération nationale des enseignants de yoga.

Dans la pièce, j'ajoute une touche personnelle, en demandant aux danseurs de donner une direction à leur danse en formulant une intention. Chacun travaille ainsi sur des intentions, des dons pour soi et pour le public. Puis ensemble, nous faisons un travail d'agriculteur avec toutes ces intentions. L'intention est comme une graine qu'il faut planter, faire germer, laisser pousser, en récolter le fruit, le manger, le mastiquer et en offrir le jus.

Les danseurs traversent le plateau (de cour à jardin), avec leurs corps ils forment 12 sillons, chacun dans son sillon plante son intention, sa graine (chacun cherche sa direction, son orientation, ses axes, il se retourne, cherche encore). Cela dure toute la première moitié de la pièce, ils vont et viennent dans le premier tiers de leurs sillons (donc plutôt à cour), puis une bascule dramaturgique les fait tous se rejoindre au tiers du plateau (dans l'axe de cour à jardin) pour former un sillon à l'échelle collective dans l'axe de lointain à face. Pendant la première moitié de la pièce, la musique suit elle aussi son sillon, elle ne s'occupe pas de la danse. Puis, quand le groupe se forme dans l'axe de lointain à face, la musique s'engouffre avec la danse, elle fait corps avec la danse, c'est comme une montée de sève, ça enfle, les graines plantées dans le premier tiers de la pièce se mettent à pousser, les corps remontent du sol très lentement. La qualité de la danse soutenue par le flot musical s'effectue dans cette seconde moitié dans un grand lâcher-prise, car les corps ont beaucoup travaillé dans la première moitié, dans cette seconde moitié ils se laissent porter et ils se donnent.

[...] Je prends l'exemple des *Temps tirillés* (2009). [Comment s'est définie la visée?] C'était la Fête de la musique, boulevard de Belleville à Paris, on pouvait entendre de manière concomitante plusieurs réalités musicales correspondant à différentes périodes de l'histoire. J'ai été saisie. Il me paraissait incroyable de vivre ce moment où de la musique du Moyen Âge côtoyait un groupe de punks complètement trash qui saturait l'espace sonore. Je suis donc partie de cette cohabitation de réalités différentes. J'ai choisi ce titre, et j'ai calé la dramaturgie sur les sens subtils, ce que l'on appelle les « *indriyas* », c'est-à-dire les différents canaux sensoriels du cerveau. Dans une première partie de la pièce, on essaie de goûter le mouvement, de le sentir, de le visualiser intérieurement ou de le toucher, etc. Dans une deuxième partie de la pièce, on sollicitera davantage le sens du toucher, avec chacun des quatre autres sens qui y sera associé, pour des mouvements plus mordus, plus en contact. Il y a ensuite une sorte de glaciation – je me trouvais saisie sur le boulevard de Belleville – qui serait dominée par le sens de l'écoute, du début jusqu'à la fin, qui va prendre les corps comme dans une glace.

[...] La dramaturgie peut jouer avec une gradation des niveaux du corps. Ce jeu sera différent selon les pièces. Par exemple, pour *Corbeau* (2007) dont le point de départ était tout simplement un documentaire animalier sur un corbeau, j'avais l'envie d'avoir une surface réduite d'appui et de faire appel à une danseuse classique. La surface d'appui la plus réduite possible c'est l'espace d'un pied. Cela crée un jeu de déplacement dans des volumes qui peuvent être proches du corps (comme un oiseau qui a les ailes très proches de lui) ou très étendus. J'ai fait une gradation systématique de ce qui est proche du corps et de ce qui en est éloigné. J'utilise beaucoup la série. Mon écriture est très sérieuse. J'ai construit la dramaturgie à partir de cette gradation et de cette série.

[...] **JYM** Peux-tu expliquer en quoi la dramaturgie s'articule à ce choix de travailler sur les gradations des niveaux du corps ? Comment passes-tu de la ligne de temps (forme globale) à un choix de gestuelle ?

Dans *Inoculate* ? (2011), la time line est structurée par différents niveaux du centre du corps. On est parti d'une phrase avec Kasper [Toepflitz] : « Je t'inocule le virus de la destruction. » C'était une phrase punk. Si je t'inocule le virus de la destruction, je te donne la possibilité de résister à la destruction et t'alimenter en force de vie...

JYM C'est le principe du vaccin.

Effectivement, il s'agit d'essayer d'aller au-delà de la destruction. La raison pour laquelle la danseuse [Deborah Lary] est sur un mode d'auto-guérison est que j'ai intégré dans son corps le symbole du chakra du cœur, deux triangles inversés. Ils représentent aussi l'étoile de David, que j'ai complètement détruite au niveau de l'espace, n'empêche qu'elle fait quand même un parcours sur cette étoile que j'ai intégrée à son chakra du cœur. Pour ce faire, il fallait à un moment donné dans une position debout normale faire travailler cet espace du cœur et donc aller sur des appuis très forts. Ce qui explique qu'il y ait toute une partie où elle descend son centre du corps en le gardant constamment juste au-dessus du sol pendant très longtemps. De fait, elle est obligée par cette contrainte de trouver des appuis sur les bras très puissants. Deborah a cette puissance, sans problème. Je sais à qui je le demande. Je savais qu'elle n'allait pas souffrir, au contraire qu'elle allait aimer cette puissance. C'est vraiment par ces exercices que j'ai travaillé le chakra du cœur, c'est une méthode classique en yoga, à la différence que j'ai utilisé un peu plus les volumes que j'aime tant !

[...] Les débuts et les fins de pièce ne sont jamais pareils. Ils sont en fonction de la pièce. *Überengelheit* (1999) et *Les temps tirillés* commencent avant l'entrée du public par exemple. *Überengelheit* se termine avec la sortie du dernier spectateur. La durée de la pièce est donc variable. Pour la fin, je peux avoir une idée, mais « je l'écoute » de plus en plus [durant les premières représentations]. Elle se verra peut-être modifiée. Elle peut être nette, ou bien se diluer comme dans *Gris* (2016). Pour *Rare* (2002), on arrive et, six heures plus tard, on part. C'est vraiment la grosse caisse symphonique qui pose la fin, avec le dernier coup que faisait très bien Didier Casamitjana. C'est une fin vraiment musicale. Ce n'est pas toujours la musique néanmoins qui donne le ton de la fin. Dans *Souterrain* [2014], c'est plutôt le contraire, Kasper [Toepflitz] attend que Carole [Garriga] et Deborah [Lary] se relèvent. Elles arrivent contre le mur de cour et se retournent pour arrêter *cut*. Il se cale vraiment sur elles. Les autres danseurs finissent en général trois minutes avant. Elles sont dans une pratique inextricable. On est obligé de les attendre. La musique s'arrête comme un moteur qui toussotait déjà et qui soudain tombe en panne. Il faut dire aussi que la préoccupation de cette pièce c'est la vrille, l'hélice, chaque interprète descend en lui-même, creuse, tout le groupe se déplace en hélice.

Pour *Gris*, la préoccupation était de diluer les peurs, les dissoudre. Lors de l'entrée du public, les danseuses sont présentes sur le plateau, assises en méditation, puis de cette posture d'assise elles entrent doucement dans la danse en se berçant, la dissolution s'effectue au fur et à mesure. À la fin, elles disparaissent lentement de l'aire de jeu et sont assises un moment autour alors que la musique continue et ne s'arrête pas. Elles partent quand elles veulent, les temps du début et de la fin sont dilués.

[...] **JY** *Peux-tu nous parler de ton rapport à la durée des pièces (tu as trop rapidement évoqué les 6 heures de Rare) ? Peux-tu nous parler de la lenteur qui est une caractéristique de ta danse, dans son rapport à la composition ?*
« Tu connais Myriam Gourfink, celle qui fait des trucs super lents... », pour moi ce n'est tellement pas lent !

JY *Mais tu sais que vu de l'extérieur ta danse est très lente ?*
Oui je sais. Les retours que m'avait faits Odile [Duboc] sur mon premier solo [Beith (1996)] étaient qu'il n'y avait pas assez de changements rythmiques. Après avoir été très en colère contre elle, je me suis dit que si elle l'avait dit c'était qu'il y avait sans doute quelque chose qui ne collait pas dans ce que j'avais présenté. J'ai pensé que ce que je cherchais n'était pas assez visible, qu'il fallait que je ralentisse. Ensuite, je me suis rendu compte que plus je pratiquais le yoga, plus j'allais là-dedans. Je n'avais pas besoin de ralentir, ni de faire l'opération mentale du ralentissement, le yoga me conduisait dans une vraie lenteur.

JY *Pourquoi est-ce qu'« il fallait » ralentir ?*
Pour que ce soit visible. Pour que cette absence de rythme que pointait Odile ne soit pas perçue comme une erreur de jeune chorégraphe qui n'aime pas beaucoup les ruptures rythmiques. Je devais le conceptualiser au départ parce que je n'avais pas encore tout le potentiel dans mon corps. Quelque chose n'allait pas et elle l'avait repéré. Et quand je lui ai montré une danse plus lente, elle était d'accord. Elle m'a dit : « À présent ça va dans le bon sens » parce que j'affirmais quelque chose davantage et de fait c'était visible.

musique [...] Ce que je souhaitais rendre visible c'était un temps lisse. Je venais de la musique et je ne voulais pas du tout d'éléments rythmiques. J'étais informée de toute une réflexion sur l'origine même du mot « rythme ». « Rheo » signifie « couler »⁹. Pour les yogis, le vrai rythme, le rythme de la vie nous absorbe dans notre sensation, dans notre perception. Et cette absorption dilue le temps. Cela allait aussi avec le fait que le temps n'existe pas, et qu'il est un concept occidental. Je l'ai alors questionné à chaque fois.

Daniel Linehan

C'est parfois assez tard dans le processus de création que je me pose la question du déroulé de la pièce, de ce qui en sera le début, le milieu et la fin. Parfois, cela se fait aussi en dialogue avec les danseurs. Tout dépend de si je danse ou non dans la pièce. Si je suis à l'extérieur, les danseurs ont une expérience de la pièce qui n'est pas la mienne. Ils ont des informations dont je ne dispose pas, et j'essaie d'en tenir compte dans les discussions sur la structure ou la dramaturgie de la pièce.

[...] **adresser** Mes compositions ne sont pas arbitraires. L'ordre et la durée de chaque séquence sont plus ou moins réglés. J'essaie par exemple de moduler les durées pour que tout ne soit pas pareil, pour que les matériaux aient des valeurs différentes. Certaines

⁹ Myriam Gourfink se réfère ici à l'ouvrage de Pierre Sauvagnet, *Le Rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris : Presses universitaires de France, 1999.

séquences sont très brèves, d'autres beaucoup plus longues. Il s'agit de créer une sensation de durée un peu imprévisible pour le spectateur. Quelque chose commence et on n'a pas idée de combien de temps cela va durer.

JYM *Joues-tu sur des durées différentes d'un même matériau, ou chaque matériau a-t-il une durée qui lui est propre ?*

C'est plutôt l'idée que chaque matériau de la pièce a une durée différente. Quand je dis que les choses peuvent apparaître et disparaître à tout moment, je parle du point de vue du spectateur. Nous savons combien de temps dure chaque séquence mais le spectateur l'ignore.

JYM *Est-ce un principe que tu utilises dans plusieurs pièces ?*

C'est le cas dans *Un sacre du printemps* (2015) et dans *dbdabb* (2015). De manière générale j'essaie de faire que les choses n'aient pas une durée égale. Dans *Not About Everything* (2007), il y a d'abord une longue séquence, trente minutes de mouvement continu, puis une coda ou une fin de cinq minutes d'une nature tout à fait différente. Cette disparité de durées est importante à mes yeux. Quand je commence la deuxième séquence on peut penser « allez, on est reparti pour une demi-heure » alors qu'en fait, elle ne va durer que cinq minutes.

JYM *Comment agences-tu ces durées ?*

D'un côté, il y a la durée mathématique des choses, et de l'autre il y a l'expérience perceptive du spectateur. Les deux sont parfois assez disjointes. Dans *dbdabb* par exemple, j'ai pu vérifier sur la captation vidéo que certaines séquences avaient des durées différentes, alors que des spectateurs nous disaient qu'ils avaient l'impression que tout était égal. Alors il a fallu accentuer les différences pour créer davantage de contraste. Par exemple, une courte séquence de deux minutes devra être encore raccourcie à une minute sans quoi tout paraîtra encore trop semblable.

JYM *Fais-tu ainsi souvent appel à un spectateur, un regard extérieur pendant le processus de création ?*

Oui, je travaille avec plusieurs personnes à la dramaturgie¹⁰, et j'invite des collègues à venir voir les répétitions. Je voudrais revenir sur la manière dont les choses apparaissent et disparaissent dans les pièces. Dans *Being together without any voice* (2010) chaque matériau se produit deux fois exactement. La première fois, comme un aperçu ou une petite pépite – vingt ou trente secondes –, et la seconde fois de manière plus étendue – deux, quatre ou cinq minutes.

JYM *C'est ce que tu signales par le chapitre « Mémoire et Changement¹¹ » de ton livre.*

Oui, tu me demandais s'il y a des règles qui organisent l'apparition et la disparition des matériaux. Parfois ce n'est pas une règle claire, mais dans le cas de cette pièce, ça l'est : chaque matériau intervient deux fois, une première fois brièvement, la seconde fois longuement.

¹⁰ Les dramaturges avec lesquels Daniel Linehan a travaillé sont précisés dans l'index des pièces citées.

¹¹ Voir la note 17 du chapitre Adresser.

assembler

[...] Dans le questionnaire¹² que vous nous aviez envoyé figurait : « L'invention d'une forme (au sens de structure) ou la construction dramaturgique prévaut-elle sur l'invention du geste ? »... Je comprends bien la question ! Je crois que de manière générale, je m'intéresse en premier lieu à la structure ou à la dramaturgie de la pièce plus qu'à ses matériaux. Bien sûr les deux aspects sont importants dans le processus, mais je crois que d'une certaine manière, les matériaux « en contexte » m'importent plus que le matériau gestuel pour lui-même. Pour moi, ce qui compte c'est moins les choses isolément, « l'invention du geste » si l'on veut, que ce qui se produit quand on met plusieurs éléments côte à côte. C'est l'espace entre les matériaux qui crée de la friction et du sens. Les choses sont bien différentes si on considère chaque matériau isolément.

JYM *Peux-tu préciser ce que tu entends par « contexte » ?*

Quand je parle de matériaux ou actions en contexte, je me réfère à l'endroit où ils se situent dans le déroulé de la pièce.

JYM *Opposes-tu les matériaux et le contexte ?*

Je veux dire l'ordre des événements. Si on a trois actions, A, B et C, c'est différent si B est placé entre A et C ou si je déplace B après A et C. C'est un autre contexte pour B. Je me pose toujours la question du matériau en contexte, c'est-à-dire dans la durée et l'ordre de la pièce. Bien sûr le matériau en soi a son importance, B en soi, par exemple. Mais selon que B se trouve au début ou à la fin de la pièce, la différence est énorme. À quoi cela fait suite, qu'est-ce qui vient après... Pour moi ce qui importe ce sont moins les matériaux pris isolément que ce qui se produit quand on les joue l'un après l'autre, ou simultanément. C'est cet espace, cet endroit de « jeu » qui crée de la friction et du sens.

Dans *Not About Everything* (2007), ce serait très différent si je disais le texte assis sur une chaise, puis après seulement me levais pour tourner sur moi-même. Chacun des matériaux a son importance, mais une transformation se produit sitôt qu'on les met ensemble. Si je travaille avec du texte et du mouvement, une partie du travail va être de déterminer ce qui se produit en assemblant tel texte avec tel matériau physique. C'est difficile de prédire la nature des transformations qui vont se produire. C'est vraiment assez expérimental, assez empirique. Je peux organiser les choses sur le papier, mais cela ne suffit pas. Il faut les physicaliser, les voir en acte. C'est la seule manière de se rendre compte des différentes relations entre les matériaux et des significations qu'elles produisent. Une grande part du travail se fait en tâtonnant. On expérimente, on essaie d'autres ordres, d'autres modes de composition. Par tâtonnements successifs, je finis par comprendre les significations de ce qu'on est en train de fabriquer. Les matériaux m'évoquent des choses différentes en fonction de leur ordre, et de la nature des relations qu'on essaie entre eux. Je dirais que cette phase combinatoire, empirique, a une large part dans la manière dont je structure mes pièces.

¹² Voir annexe.

choisir

JYM *Comment décides-tu de ce qui a de la valeur ? La question n'est pas facile.*

Oui, c'est une question difficile. Prenons par exemple la fin de *Not About Everything*. C'est donc une courte séquence silencieuse de cinq minutes pendant laquelle je vais au sol puis m'en relève, au ralenti. Elle fait suite à trente minutes de giration intense. Plusieurs personnes m'ont demandé, après avoir vu la pièce, pourquoi j'avais choisi de garder cette séquence finale. Elle ne semble pas découler de ce qui précède mais j'y tiens beaucoup. Parce que la pièce est très sonore, énergique et physique, il lui fallait une sorte de « dénouement », un moment de suspension, pas de silence à proprement parler, mais disons, de calme, avant que les spectateurs se mettent à applaudir. Devais-je garder cette séquence, m'en débarrasser, ou faire complètement autre chose ? J'ai choisi de la garder même si elle peut sembler problématique, parce qu'il me semblait important d'avoir ce moment d'accalmie à la fin.

JYM *Qu'est-ce qui motive au fond ce choix de finir ainsi ? Le sais-tu ?*

Je sais d'où il vient d'une manière un peu abstraite. Disons pour être plus explicite que toute la pièce se passe sur un plan horizontal et que j'avais envie de créer une fin en contrepoint. Le fait de passer au sol me permet d'équilibrer la pièce en basculant sur un autre plan.

Je cherche toujours à créer des fins qui ouvrent plus qu'elles ne concluent. Moins un « point final » qu'une sensation de « trois points de suspension »... Généralement mes fins ne résolvent rien, elles ne délivrent pas de solutions définitives aux problèmes que la pièce a cherché à formuler.

Dans *Not About Everything*, après avoir beaucoup parlé, je propose simplement un moment de silence, une durée qui permette au public de réfléchir à ce qu'il vient de voir. Enfin, je l'espère. Il ne s'agit pas de dire au public quoi penser de ce à quoi il a assisté. C'est la raison pour laquelle je ne voulais pas terminer à la volée, en m'arrêtant de tourner brusquement. Si les spectateurs se mettaient à applaudir directement après, il me semble que l'on passerait à côté de quelque chose. Je ne voulais pas accentuer le côté « tour de force » de cette giration ininterrompue, donc j'ai ajouté une petite durée qui ouvrait vers autre chose. Je fais souvent des choix semblables, je crois.

Quant aux débuts, je crois que mon approche est assez élémentaire : au début d'une pièce, il faut simplement commencer. C'est-à-dire qu'il ne faut pas être tout de suite trop complexe. Mais je ne crois pas non plus qu'il faille trop prendre le public par la main pour l'engager dans l'univers ou le style de la pièce. On commence, c'est tout. Les danseurs sont dans l'univers de la pièce et ils y commencent de plain-pied. Le temps dont le public a besoin pour y entrer, c'est la durée de la pièce qui l'organise.

[...] L'utilisation du texte engage de manière assez évidente la question du sens. En effet, tout texte est porteur d'un sens premier, littéral. Mais j'aime pervertir ou compliquer le sens explicite des énoncés. Dans *Not About Everything* (2007) par exemple, je répète : « This is not about repetition, this is not about rhythm, this is not about the war in Iraq, this is not about America, this is not about identity »... [Ce n'est pas au sujet de la répétition, ce n'est pas au sujet du rythme, ce n'est pas au sujet de la guerre en Iraq, ce n'est pas au sujet de l'Amérique, ce n'est pas au sujet de l'identité] Je nomme toutes les choses dont la pièce ne parle pas.

JYM *As-tu écrit ce texte ?*

Oui. Il y a donc le sens littéral du texte, qui affirme que la pièce ne traite pas de toutes ces choses qu'elle énonce. Mais il y a aussi une dimension de sens performative, qui dément ce sens premier : si j'énonce toutes ces choses à voix haute (si je dis qu'il ne s'agit pas de répétition, pas de rythme, pas des États-Unis, pas d'identité), alors je convoque toutes ces choses dans l'esprit du spectateur et inévitablement, c'est d'elles dont il est question dans la pièce. Il y a une logique de la dénégation : le texte a un sens mais sa performance en propose un autre. Par ailleurs l'action physique dans laquelle je suis engagé à ce moment-là, tourner sur moi-même, n'est pas anodine. C'est comme si j'étais débordé par les questions que j'énonce, comme si je tournais en rond, dans ma tête comme dans l'espace. D'une certaine manière cette action physique simple devient signifiante. Certains spectateurs m'ont dit qu'elle avait une valeur cathartique. Comme si la force centrifuge de la giration pouvait me permettre de me débarrasser des concepts que j'énonce. L'action apporte un supplément de sens au texte qui serait entendu très différemment si je le déclamaï simplement debout derrière un pupitre. De le dire en tournant sur moi-même le fait résonner différemment. Quant à la question de la fabrication du sens, je crois que les matériaux physiques fonctionnent comme le texte à ce moment-là. Ils peuvent signifier une chose isolément, mais quand on les combine, dans la relation créée entre eux, ils acquièrent d'autres significations.

Laurent Pichaud

[...] *espace* Je voulais appeler *viva*, une pièce de 1996, *présenter*, dans l'idée que la chorégraphie, c'est le présent. Avec *présenter* je vois la dramatique de l'espace. [...] Situer des corps sur une scène, c'est l'acte chorégraphique premier. J'imagine presque un jeu d'échecs. Il n'y aurait que des situations, même pas besoin de bouger. C'est juste placer des éléments. Mais, à l'époque, je n'ai pas le courage, je n'ai pas la maturité pour le faire. J'ai besoin de tout nettoyer : mes acquis, mes fausses idées, etc.

[...] Au fur et à mesure, je n'appellerais plus cela la dramatique. Il y a une portée sensible qui m'intéresse : la distance entre les spectateurs et les danseurs, c'est une émotion. J'appellerai cela plus tard la « dramaturgie de l'espace ». C'est très important pour moi. Quand je suis sur une scène à gérer les présences, placer à jardin, à cour, ce n'est pas la même chose.

[...] Deborah Hay emploie le très beau terme de « sensualité de l'espace » dans une conversation avec Cunningham, me semble-t-il. Quand je vous parlais de mon rapport aux lieux, aux sites¹³, il y a une sensualité de l'espace.

[...] *adresser & in situ* Dans *mon nom* (2010), une pièce dans l'espace public consacrée aux monuments aux morts, la chorégraphie de la présence des spectateurs et l'organisation spatiale de leur présence informent le projet. Mettre en mouvement les spectateurs c'est très compliqué. Mais cela me fait ré-accepter la frontalité. Un effet dramatique frontal, c'est fort. À un moment donné, on fait une séquence face à un mur. Un performeur est en vis-à-vis. En augmentant la proximité des spectateurs, une pression s'exerce

¹³ Voir plus particulièrement le chapitre *In situ*.

sur lui. La frontalité devient autre chose que le simple code du spectacle. Des corps et leur masse qui font pression sur un soliste... On peut penser au mur des fusillés, être face au mur, etc. Les spectateurs sont pris dans des effets que j'organise.

[...] Ces états d'être spectateur ont à voir avec un point de vue, d'où l'on regarde ce qui est à regarder pour bien le voir. Il y a des séquences qui peuvent se regarder de n'importe où. Les performeurs sont toujours présents, même quand ils ne sont pas actifs. L'air de rien, ils se font repérer et peuvent ainsi être suivis par les spectateurs. Cette fonction de guide ou de balise discrets organise les espaces. Les spectateurs, en cherchant où se mettre, s'organisent tranquillement avec nous. Il y a une séquence que j'aime beaucoup, un rituel avec des boules de pétanque. Il faut qu'il y ait une pente et idéalement une plaque d'égout. En tombant sur la plaque la boule produit un gong, puis elle roule tout doucement, et prend de la vitesse. On analyse la pente, c'est très technique, et les boules prennent un ou deux chemins sur lesquels des corps allongés interrompent leur parcours. Les corps allongés peuvent être là ou arriver en cours de performance. Les boules s'y entassent, et, suivant d'où elle est regardée, la scène se charge d'un effet plus ou moins dramatique. Regarder de loin des corps inertes au sol, ou être obligé de bouger pour que les boules ne s'arrêtent pas dans nos pieds crée une forme de drame. Les boules sont apparues parce que nous étions précisément sur un terrain de pétanque, mais renvoient dans le même temps aux obus.

[...] Face à un monument aux morts, on n'échappe pas au glorieux. Comment travailler le glorieux avec nos codes et nos corps ? Je l'ai fait à partir d'une charge dramatique : une déambulation au cours de laquelle apparaît dans un sous-bois un corps qui pourrait être celui d'un parachutiste emmêlé dans les branches des arbres. C'est un jeu avec les codes de la représentation de la guerre, une forme d'illustration anachronique de la statuaire du poilu. Je le ramène à du figuratif un peu plat, mais qui met en relief la visibilité du monument aux morts.

Loïc Touzé

En 2000, alors que j'ai déjà fait de nombreuses pièces, je me retrouve dans une impasse. C'est un moment où je suis perdu. Je décide d'inviter d'autres artistes à me rejoindre car je veux apprendre de leurs façons de composer. J'invite Yves-Noël Genod et Latifa Laâbissi avec qui je travaille déjà depuis quelques années, et j'invite Jennifer Lacey que je rencontre dans le cadre d'un projet avec le Quatuor Knust¹⁴ à nous rejoindre. Elle amène une hétérogénéité par rapport à ce que nous partagions déjà avec Yves-Noël et Latifa. Elle est de culture anglo-saxonne dans sa manière de *performer*.

Yves-Noël vient du théâtre. Latifa et moi sommes tous deux d'une culture chorégraphique contemporaine relativement proche.

Je leur pose cette question : « Comment composez-vous ? »

MG *Tu leur poses précisément cette question ?*

Pas si explicitement, je crée un dispositif qui la pose en quelque sorte. Je propose que l'on revienne dans l'espace du théâtre [quitté pendant trois ans pour des

¹⁴ Voir la note 14 de l'introduction au chapitre Citer.

structure expérimentations hors de l'espace scénique traditionnel¹⁵). J'appelle cette première étape *Morceau-les fondations*. Je propose que l'on vienne dans cette zone que nous appelons « zone d'impact populaire », c'est-à-dire au centre de l'avant scène, de face, là où l'activité des yeux, des mains et de la parole est bien audible et visible [pour le spectateur]. Je propose d'y faire une seule action, chacun notre tour. Ce peut être faire une danse, ou manipuler un objet, raconter une histoire, chanter... Chaque proposition doit avoir la valeur d'une unité. Celle-ci dure cinq minutes.

assembler On travaille à quatre. Pendant que l'un d'entre nous *performe*, deux regardent et un autre est sorti, et ne sait pas ce que celui qui est sur scène fait. La personne qui est sortie a un réveil. Au bout de cinq minutes, elle rentre, celle qui est sur scène sort et va dans les gradins pour regarder pendant qu'une des deux personnes jusqu'alors spectatrice sort de la salle. On va faire des rotations de cette façon. On met en place un système qui sera pour moi le début de la compréhension du montage, c'est-à-dire un système d'apparitions qui sont une unité (un plan-séquence). La performativité utilisée par chacun va donner l'esprit de ce qui deviendra la pièce *Morceau* (2001).

choisir Ce projet a consisté à utiliser les matériaux les moins valides que nous pouvions imaginer. Nous nous sommes amusés à cela. Nous avons décidé de nous servir de tout ce qui nous semblait être le plus faible, le plus bête, le plus inintéressant, ce qu'habituellement nous aurions mis à la poubelle. Les rebuts, les restes.

LP *Comment ce plus bête, ce rebut était-il lié à la question première « Comment composez-vous ? » ? Quel est le lien ?*

Sur une échelle de 1 à 20, nous nous sommes rendu compte que jusque-là nous utilisions plutôt tout ce qui se trouvait dans la zone entre 13 et 18 en termes de valeurs d'idées et de gestes. Nous sommes ensemble descendus dans une zone entre 0 et 3.

Il s'agissait de porter son intérêt et son attention dans l'affaiblissement du matériau en termes d'émission de signes et de sens. Comment tenir dans ce « pas grand-chose, ce presque rien » ? Comment lui donner une durée ? Comment faire pour que ce « pas grand-chose » reste une seule chose et trouve une valeur en soi, déploie une poésie sans effort ?

YC *C'est là qu'intervient la composition propre à chacun, dans le développement de la chose ?* Oui. Il y a une dimension de composition qui appartient à chacun, bien sûr. À commencer par le choix des matériaux proposés et sur lesquels je n'intervenais pas. Il y a aussi la façon que chacun avait de penser l'espace d'exposition de ce qu'il faisait. Ce qu'il vient faire devant les autres. Comment construit-il un récit avec ce matériau ? Comment commence-t-il ? Comment développe-t-il ? Comment finit-il ?

Des choses se sont ainsi mises l'une à côté de l'autre, en juxtaposition. Par frottement, par choc, la juxtaposition produisait du sens assumé mais non décidé. Seul le dispositif organisait la dramaturgie. Ce n'était pas une décision du chorégraphe qui avait vu ce qui se passait et venait compléter, arranger, augmenter ou faire autre chose, ou le contraire. Non. Chacun pensait quelque chose, arrivait et faisait la chose. La succession des séquences composait la pièce en abordant les questions du temps, de l'abandon, de l'hésitation et de l'indécidé.

¹⁵ Voir le chapitre *In situ*.

[...] Je cherche comment on peut exposer une communauté. La question de *Love* (2003) a démarré ainsi. Mais aussi, comment faire une pièce très belle, dont la beauté devient un leurre et favorise l'accessibilité aux images et aux fictions ? Comment se tenir au début d'une pièce tout au long de la pièce même ? Pour maintenir l'activité si importante du spectateur, pour maintenir son désir de voir. Comment rester au début du récit ?

Love, c'est la possibilité de penser la composition comme si la pièce n'avance pas. Il n'y a pas un récit qui se développe avec une énigme, une histoire, une intrigue qui devrait se révéler à la fin. Chaque fois que les danseurs engagent une séquence, l'action déployée tente de rester au début, et elle s'interrompt.

adresser Comment faire une danse de groupe hors d'un code gestuel provenant d'un héritage chorégraphique mais à partir d'actions simples, voire très simples, à investir d'une qualité de danse ? Il s'agit de proposer des actions immédiatement reconnaissables. Ce que les danseurs font se comprend tout de suite. Ils arrivent, ils meurent ; la séquence suivante ils se battent. Ensuite, ils se mettent à quatre pattes, et font des animaux. Ils font des claquettes en souriant, ils se battent à nouveau mais en duel avec des armes blanches imaginées. Chaque action est générique. On la comprend parfaitement.

Il s'agit plutôt de participer à ce qui bouge sous nos yeux quand ils font tous ensemble la même chose. Qu'est que ces actions toujours un peu trop longues ou trop lentes génèrent comme excès de vision ? Où dois-je regarder ? Dans les écarts qu'il y a entre les façons de faire de chacun des danseurs ?

L'utilisation de la continuité et de la discontinuité apparente des séquences est un principe compositionnel que j'utilise depuis et qui était apparu dans *Morceau*. Évider, creuser entre les séquences permet de renouveler l'attention. Il s'agit de ne pas épuiser l'attention de celui qui regarde. De lui permettre des espaces de relâchement. Il ne s'agit pas pour autant de lui donner un confort parce qu'il faut garder de l'inquiétude. J'ai besoin de la mobilisation de celui qui regarde pour que la pièce se révèle. Alors je compose en laissant de l'espace vacant pour que son attention puisse se remobiliser tout au long de la durée de la pièce. Et parfois, je n'y arrive pas. Quand les pièces ne fonctionnent pas, c'est que je n'ai pas compris comment mobiliser cette attention.