

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques* / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 235-255, which should be cited to refer to this work.

## INDÉTERMINATION

- 1 Sarah Troche, *Le Hasard comme méthode*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 21.
- 2 Julie Perrin, *Figures de l'attention*, op. cit., p. 214.
- 3 Geisha Fontaine, *Les Danses du temps*, Pantin : Centre national de la danse, 2004, pp. 71-83.
- 4 Selon Julie Perrin, op. cit., p. 215.

Le spectacle vivant – et donc tout spectacle ou performance dans le champ de la danse – contient une part d'imprédictibilité due à sa temporalité même. Il se déroule au présent et cette dimension fondamentale induit une part d'indétermination.

Dans son ouvrage *Le Hasard comme méthode*, Sarah Troche, après avoir fait remarquer que l'imprévisible, l'accident, le hasard ont toujours eu leur place dans la création artistique, souligne que « le hasard ne devient acteur à part entière de l'œuvre qu'au xx<sup>e</sup> siècle, lorsqu'il n'intervient plus simplement à la marge ni sous les traits occasionnels de la chance, mais comme un paramètre du processus de création parfaitement intégré à l'œuvre et revendiqué par l'artiste<sup>1</sup> ». Le champ chorégraphique n'échappe pas à ce phénomène. Ainsi Merce Cunningham, pour déconditionner ses critères de goût, s'adonne à la différence en produisant des formes non conventionnelles, prendre à rebours les habitudes motrices concernant les transitions, recourt au hasard. Il commence dès 1951 à effectuer des tirages au sort pour *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*, puis poursuit au fil des pièces l'emploi de ces procédés : pile ou face, dés, Yi King... « Il entend susciter par l'aléatoire un événement qui est le prolongement d'une [conception du monde] plus globale, dont l'œuvre vient éventuellement révéler la nature<sup>2</sup>. » Nous savons que « selon les danses, différents éléments sont déterminés par le hasard : les durées des séquences, leur ordre, le nombre de danseurs, les entrées et sorties de scène, les directions, les rythmes, les enchaînements de mouvements, les parties du corps sollicitées, etc.<sup>3</sup> ». Cependant, les danseurs témoignent qu'ils ignorent comment Cunningham procède précisément. Il opère en amont, en tête-à-tête avec le hasard, sans inclure ses interprètes dans le processus d'imprévisibilité<sup>4</sup>. C'est dire la difficulté à décrire les façons dont l'indétermination peut intervenir dans le travail d'un chorégraphe, dès lors qu'elle intervient à différents moments du processus et selon des degrés ou des modes très variés.

Le parti pris de notre étude pour ce chapitre concernant l'indétermination est de faire uniquement état des démarches où les imprévus ou accidents – pensés comme possibles lors de la conception de l'œuvre, mais contenant une part d'inconnu – s'actualisent, en d'autres termes trouvent leur forme, lors de la représentation. Ces démarches remettent en question la suprématie du chorégraphe en déléguant aux interprètes une part de responsabilité dans le processus du choix, et prennent le risque de l'inattendu en live. Ce qui fait la force de ces œuvres qu'on qualifiera d'œuvres ouvertes est le déplacement éthique qu'elles opèrent en interrogeant, au sein même de leur structure, le statut de l'auteur. La notion de choix et de décision

étant partagée non seulement avec l'aléa, l'accidentel, l'erreur, mais aussi entre chorégraphe et interprètes. Aussi, comme le précise Sarah Troche, les œuvres processuelles comportant sciemment une part d'imprédictibilité « permettent-elles de repenser, sur un mode technique, la distinction classique entre génie et talent ; l'aléa de l'œuvre ouverte déploie la construction de l'œuvre en interrogeant le rapport à l'invention et à l'interprétation<sup>6</sup> ».

Au cours de notre recherche, nous avons isolé les formes d'indétermination qui concernent les processus de création en amont de la représentation et donnant lieu à des œuvres dont la danse sera (relativement) fixée. On trouvera de tels cas de figure dans les chapitres Assembler, Contrainte, Partition, Structure, Tâche. Comprendons bien que ces processus d'imprédictibilité, en amont d'un assemblage final fixé, ne conduisent pas nécessairement à évacuer l'avis des interprètes. Bien au contraire, au vu des propos collectés, on observe que de nombreuses stratégies processuelles s'inventent pour solliciter leur choix y compris lors du processus de création (voir les chapitres Collectif et Pratiques).

Le chapitre sur l'indétermination tel que nous l'avons ici pensé se divise en deux sections. D'une part ce que nous qualifions de « forme ouverte », et d'autre part ce qui concerne la « composition instantanée ».

Dans la forme ouverte, l'assemblage des paramètres fixes se combine avec des éléments, qui, bien que prédéterminés, laissent une marge d'interprétation. La marge (l'ambitus) d'imprévu inhérente au spectacle vivant, qui est dans un cas de figure classique la marge de l'interprétation, est l'objet ici d'une intention, elle est travaillée : on peut la réduire, l'augmenter, prévoir des probabilités en jouant sur la variabilité des paramètres.

Dans le cas de Laurent Pichaud, comme dans le mien, nous avons parfois, dans nos formes ouvertes, recours au tirage au sort. En fonction de nos enjeux – « une chorégraphie d'actes manqués » (Laurent Pichaud, *feignant*, 2002), rendre lisible un mouvement léger (moment 10 de la dramaturgie que j'ai conçue pour *Contraindre*, 2004) –, nous inventons tout deux des réseaux de contraintes qui viennent cerner des actions avec un degré de précision choisi. En représentation, l'interprète s'appuie sur les contraintes pour générer sur le moment un geste, une danse, une réponse inédite. Laurent Pichaud peut y adjoindre l'inattendu inhérent à *in situ*, forme dans laquelle s'immisce, sans contrôle possible, le réel. Rémy Héritier, pour sa part, tire parti des failles de la mémoire humaine dans un écosystème fait de cycles d'accumulation de mouvements *générant de l'erreur* (*Percée Persée*, 2014). Celle-ci est prévue par le dispositif qui la génère, mais la nature de cette erreur échappe au chorégraphe et à l'interprète. Marco Berrettini et ses interprètes, dans *No Paraderan* (2004), n'hésitent pas, quant à eux, à employer stupéfiants ou alcool pour soumettre en *live* la durée des scènes aux modifications physiologiques que ces substances induisent. S'ensuit que l'amplitude des durées probables d'une scène s'expérimente intuitivement, dans le présent de la représentation. Les propos recueillis portent même à croire que l'unité de mesure de cette marge intuitive, mise en place par Marco Berrettini, est le degré de délire. Dans un spectre plus resserré, c'est sur l'élasticité de la vitesse des mouvements que joue Cindy Van Acker, pour être à l'écoute du temps (*Lanx*, 2008).

Souvent, dans les formes ouvertes, les chorégraphes envisagent des probables en s'appuyant sur des variables. Ainsi Nathalie Collantes, Daniel Linehan et

<sup>6</sup> Pour Nathalie Collantes il s'agit de : *Phase* (1999), *Vertus* (2005), *Le curator*, *l'artiste et le médiateur* (2008). Pour Daniel Linehan : *dbddb* (2015), *Flood* (2017). Pour ma part : *L'Écarlate* (2001), *Contraindre* (2004), *This is my house* (2005).

moi-même<sup>6</sup> pouvons formaliser des séries de variables, ou utiliser les spectres inhérents aux paramètres avec lesquels nous travaillons. L'ambitus des variables, par le biais duquel nous définissons les probables, est scrupuleusement déterminé. Ces méthodes probabilistes conduisent de fait les interprètes à choisir en représentation les valeurs avec lesquelles ils vont co-construire le déroulement de la danse. Ils sont, grâce à ces dispositifs inclusifs, co-auteurs d'une pièce en train d'advenir ou plutôt, pourrions-nous dire, en train de s'écrire. C'est d'ailleurs à partir de jeux de probabilité régulés en fonction de la dramaturgie, ou des dramaturgies probables, que je laisse vivre pour ma part des écosystèmes permettant, par le biais de dispositifs informatisés de capture du mouvement, la génération en temps réel de l'écriture d'une partie de la partition chorégraphique ; ou bien encore permettant la génération d'un concert *live* via un réseau de neurones, activé par les réponses que donnent les interprètes aux marges ouvertes de la partition chorégraphique. Les choix qu'effectuent les interprètes étant notés en direct par une labanotatrice se situant sur le plateau (*L'Écarlate*, 2001).

La seconde section de ce chapitre expose le principe de composition instantanée. Ici, c'est la structure même de la pièce qui est ouverte, c'est-à-dire que bien qu'un certain nombre de données structurelles soient prédéfinies, leur ordre et leurs conditions d'apparition sont régulées ou s'inventent sur le moment, en représentation. De fait, ce qui est du registre de l'improvisation lors de la représentation s'y trouve développé.

Ce sont des jeux de probabilité étendus aux structures de la pièce (*Bestiole*, 2012), que nous retrouvons encore dans l'expérience d'écriture de partition en temps réel (ou composition instantanée écrite grâce à une interface) que je conduis : l'écriture s'invente spontanément à l'intérieur d'un ensemble de possibles prédéterminés, en fonction de ce que je perçois des interprètes. Les partitions sont lues et interprétées en *live* par les danseuses, dont les réponses corporelles influencent mon écriture, sachant que je suis sur le plateau. Nathalie Collantes, quant à elle, conçoit en amont une multitude de tâches, qui guident l'improvisation ou la composition instantanée des interprètes. Celles-ci laissent les contingences de *in situ* dialoguer avec leur danse qui vise un état de recherche perpétuelle : ainsi, dans son projet *Une danseuse dans la bibliothèque* (2003), les danseuses découvrent les lieux une heure trente avant de jouer.

DD Dorvillier vient de la scène d'improvisation new-yorkaise. Si aujourd'hui, la plupart du temps, l'assemblage des matériaux de ses pièces est fixé, elle évoque quatre projets où des moments improvisés subsistent : par exemple dans la partie centrale d'*Extra Shapes* (2015), les danseurs improvisent à partir d'une partition de tâches.

Thomas Hauert considère que « dans chaque improvisation, il y a de la composition ». Dans son travail, si les improvisations se déroulent bel et bien en représentation, elles sont induites par des processus génératifs pensés en amont par le collectif : tâches, règles, contraintes, principes de déprise des habitudes motrices, ensembles probables de fragments musicaux diffusés selon des règles au moment du spectacle (*Inaudible*, 2016)... Dans sa démarche, tout tend à donner vie à des constructions communes, animées par l'apport créatif de chaque interprète.

En résumé, ce qui donne matière à des aléas dans la section « forme ouverte », c'est uniquement l'interprétation quand dans la section composition instantanée,

<sup>7</sup> Sarah Troche, *op. cit.*, p. 34, et p. 24 pour les deux citations suivantes.

l'imprédictibilité a trait aux données structurelles, à l'assemblage, et à l'interprétation. Dans les deux cas, l'inattendu intervient dans un cadre précis : les opérations et leurs portées, ainsi que les données, sont définies en amont. Elles sont donc paradoxalement déterminées pour prévoir la marge d'indétermination. Le choix et le non-choix fonctionnent conjointement, ils sont indissociables. Sarah Troche le traduit en ces termes : « L'indétermination n'est pas le contraire de la détermination, elle n'est pas synonyme d'approximation, mais caractérise des formes singulières, que l'on ne peut ramener à aucune dualité déterminée (ordre/désordre; continuité/discontinuité)<sup>7</sup>. » Dans son étude, elle démontre que pour les œuvres ouvertes, il s'agit « de créer artificiellement, par l'intermédiaire de choix concertés, une situation d'imprévisibilité. Le choix ne nuit pas au caractère aléatoire du résultat, mais il le rend possible : on ne joue pas avec le hasard mais avec les données du hasard qui, en tant que telles, sont parfaitement connues. » Aussi ce chapitre s'articule-t-il pleinement avec le chapitre Choisir.

En outre, il serait réducteur de ne penser les processus d'indétermination qu'en termes de tirages au sort, jeux de dés ou de hasard. Même si ces opérations sont souvent utilisées, elles ne représentent pas toutes les opérations et processus mis en œuvre par les artistes faisant le choix de l'imprédictibilité. D'ailleurs, la complexité des procédés adoptés n'est pas gratuite mais préméditée. À ce sujet, nous partageons l'analyse de Sarah Troche selon laquelle « le hasard n'est critique que lorsqu'il est précis, parfaitement contrôlé et intégralement justifié ». Nous pourrions toutefois émettre des réserves sur le « parfaitement contrôlé » : dans le champ de la danse d'aujourd'hui, on parlera plutôt des jeux complexes d'une maîtrise spontanée.

Myriam Gourfink

## FORME OUVERTE

### Cindy Van Acker

Dans une séquence de *Lanx* (2008), j'ai travaillé sur la « dis-coordination » de mes membres. Le bras droit fait un mouvement à une certaine vitesse et le bras gauche fait le même mouvement mais à une vitesse différente. J'accélère le bras droit tandis que le bras gauche ralentit. Les deux bras se rencontrent furtivement dans l'unisson, mais le bras droit continue à accélérer, ils se décalent à nouveau. Les jambes sont guidées par une autre vitesse. Plongeant dans la concrétude corporelle, on entre dans une autre dimension. [...] Dans cette séquence, tous les mouvements sont définis. Je sais comment je le commence et comment je le finis, mais je peux faire trente mouvements avec mon bras droit comme je pourrais en faire quarante, comme je pourrais en faire moins ou plus. Dans l'exécution, il faut être très à l'écoute et très attentif. Le cerveau guide en permanence les différentes vitesses des différents membres. L'élasticité de la vitesse du mouvement est présente tout au long du solo. Dans mon travail, même si le rythme, les arrêts sur image, les relations entre les pauses et la durée du développement du mouvement sont définis, il y a aussi une élasticité temporelle pour permettre à l'interprète d'être en accord avec son état du moment. Dans ce cas, c'est la musique, ainsi que la lumière et toutes les conduites régies qui suivent le mouvement. J'aime être à l'écoute du temps dans l'instant même.

### Marco Berrettini

structure Dans *Sturmwetter prépare l'An d'Emil* (1998), on a essayé de chorégraphier les trois quarts de la pièce et de laisser le reste ouvert. Et ce morceau, un peu improvisé, pouvait durer de 4 minutes à 1 heure 45, c'est-à-dire une durée plus longue que la partie chorégraphiée en elle-même. Des interprètes disparaissaient pendant 20 ou 25 minutes dans les loges. Cela pouvait être bénéfique comme l'inverse à la qualité du travail.

Nous avons ainsi fait un grand nombre d'expériences. On nous a souvent dit que les pièces ne paraissaient pas abouties. Nous continuions souvent de travailler après la première, parce que nous avions beaucoup de matériel et que nous étions plusieurs à prendre les décisions. Je ne parvenais pas à conclure les pièces assez tôt pour arriver à la première satisfait. Nous avons changé par exemple une bonne partie de *Melk Prod. goes to New Orleans* (2007) pendant une vingtaine de dates.

[...] Il nous est arrivé de soumettre les outils de composition à nos délires. Nous avons joué une pièce sous drogues, une autre sous l'effet de l'alcool. Il s'agissait de tentatives. On se demandait si nous pouvions faire des pièces avec nos préoccupations de base.

JP *La drogue et l'alcool... ?*

Notre propos n'était pas la danse. Il ne s'agissait pas de traiter le mouvement de telle façon et de le développer.

JYM *Peux-tu revenir sur la façon dont vous avez « soumis (vos) outils de composition à (vos) délires » ? Comment cela agissait-il ? Comment construisiez-vous dans ce cas ?*

[...] Cette idée de recourir à l'alcool venait de ce que j'avais observé de Sinatra dans un

transposer

document<sup>1</sup>. Un tour de chant avec Sammy Davis et Dean Martin dans un hôtel de Las Vegas, qui devait durer une heure et quart et qui au final dure trois heures. Nous aussi, on étirait la durée des spectacles. J'ai regardé pour tenter de comprendre ce qui leur permettait cette durée. En fait, les moments où ils ne chantaient pas étaient plus longs que les chansons. De nos jours, tout est extrêmement formaté. Quand un comique français monte sur scène, les sketches ont une durée très déterminée. Sinatra, c'est le contraire. Il arrête la chanson, tourne la tête, voit que ses copains sont en train de faire un truc et il oublie. Il se dit que le public va le suivre. Il est dans une détente, une spontanéité et un recul par rapport à ce qu'il est en train de faire. Cela ouvre un espace qui affirme qu'il n'est pas là juste pour chanter. En réalité, ils sont fatigués parce qu'ils tournent des films la journée. Ils sont déjà à moitié ivres quand ils commencent à chanter.

[...] Dans *Multi(s)me* (2000), Gianfranco Poddighe chante Robert Wyatt<sup>2</sup>. Il a des difficultés avec cette chanson. Il chante, et se laisse aller à parler au public. Bruno Faucher et moi intervenons en direct, avec des corrections dramaturgiques comme si nous étions en répétition : « Cet interprète vient de faire une scène de théâtre. Est-ce qu'elle vous paraît bien ? Peut-on le corriger alors qu'il est en train de le faire ? » Gianfranco nous en veut. Ce n'est pas joué. Il nous en veut vraiment. Il veut nous clouer le bec. Et nous lui répondons. Le public assiste à un moment où la compagnie fait abstraction de la durée. Est-ce que cela vaut la peine d'enfoncer le clou et de se disputer devant les spectateurs ?

[Revenant sur Sinatra], leur attitude est politique. Sammy Davis Jr., qui est le premier artiste noir à monter sur scène à Las Vegas et à avoir fait des apparitions dans des émissions à la télévision américaine dans les années 1950, n'avait pas le droit de dormir à Las Vegas. Il jouait son spectacle avec Sinatra et Dean Martin, et la nuit venue il devait prendre un bus ou un taxi pour aller dormir à l'extérieur de la ville. Il n'avait pas même le droit de dormir dans l'hôtel où il jouait. À un moment du spectacle, il prend une serviette de table blanche qui est posée sur une table, la met sur la tête et ça devient le Ku Klux Klan. Et il court derrière Dean Martin qui, lui, fait semblant d'être un Noir. La scène devant un public hautement blanc. Il y a ainsi plusieurs petits moments de cette facture. Le spectacle s'étire. Les chansons sont extrêmement bien chantées. Ils se donnent complètement.

J'ai ainsi pensé que l'on pouvait à notre tour faire abstraction de la matière première du spectacle, et développer des événements qui sont habituellement considérés comme annexes. La petite blague qui introduit la chanson, le petit mot de la fin du spectacle. Et ces petits éléments deviennent plus longs que le reste. C'est ce que l'on a fait dans *No Paraderan* (2004). La pièce aurait pu être un spectacle avec beaucoup de danse et, de temps en temps, des personnes qui boivent un petit coup. On s'est demandé si ces moments-là étaient plus importants que la matière même.

C'était aussi une réponse aux Ballets russes. *Parade*<sup>3</sup> est un défilé d'artistes. Picasso pensait déjà que faire défiler seulement les artistes était naïf, qu'il fallait

<sup>1</sup> Marco Berrettini fait allusion à *The Rat Pack* qui réunit Frank Sinatra, Sammy Davis Jr. et Dean Martin au St. Louis' Kiel Opera House, en juin 1965, filmé par la télévision. Les trois artistes se produisaient régulièrement au Sands Hotel à Las Vegas.

<sup>2</sup> Voir l'intérêt de Marco Berrettini pour la musique de Robert Wyatt dans la discussion sur le phrasé.

<sup>3</sup> Le ballet en un acte est créé le 18 mai 1917 au théâtre du Châtelet à Paris. Chorégraphie : Léonide Massine ; musique : Erik Satie sur un poème de Jean Cocteau ; décors et costumes : Pablo Picasso.

également la présence des managers sur scène. On voit d'ailleurs des gens habillés en cheval noir, je ne sais pas pourquoi, ils pourraient rappeler les managers. [...] Dans la pièce, je ne suis pas à l'extérieur, mais je ne pense pas que l'inverse aurait beaucoup changé le résultat.

**JYM** Tu appréhendais de l'intérieur ces nouvelles durées ?

J'avais l'assurance de disposer de beaucoup de matière. Je n'avais en conséquence pas peur des répétitions. Je buvais, j'étais à l'intérieur. On perdait totalement le contrôle sur les durées des scènes. On savait qu'on tenait à un certain nombre de scènes. La présence du rideau de scène, qui reste fermé pendant toute la durée du spectacle (et qui recule lentement), ne nous laissait pas suffisamment de place pour danser. Certaines scènes devenaient impossibles par manque de place. C'était de la provocation facile : la seule scène de danse dure dix minutes, elle est située au début du spectacle lorsque le rideau est collé à l'avant-scène et libère moins d'un mètre en profondeur. Et quand le rideau a suffisamment reculé, qu'on dispose de tout le plateau du Théâtre de la Ville, il n'y a plus aucun danseur qui fait quoi que ce soit... [...] On a fini, on vient juste dire au revoir. Compte tenu de l'âge de la plupart des danseurs de la compagnie, on jouait aussi avec l'idée d'un au revoir à la scène. Quand on reçoit un Oscar pour l'ensemble de sa carrière, on dit merci et on s'en va. Mais, nous, on restait, on faisait durer. Que faire alors pour que le public ne s'en aille pas ? Cela nous sollicitait particulièrement au niveau de l'interprétation. Comment parvenir à tenir le public pour ne pas qu'il râlât trop ou qu'il s'en aille ? Sans pour autant effectuer « des sauts périlleux ».

Une idée initiale avait été que ce moment des au revoir constitue l'intégralité du spectacle, comme si nous étions d'entrée de jeu en post-parade. Nous avions en tête le « no pasaran » [espagnol] de la révolution. La révolution est dans l'alcool à présent ou dans la détente absolue.

### Nathalie Collantes

Dans la deuxième partie d'*Insurrection* (1989), Odile Duboc [auteur de la pièce] m'avait permis d'improviser quelques minutes sur scène. C'était tout à fait nouveau pour elle. Les autres danseurs s'étonnaient : « Tu vas improviser, vraiment, tu es autorisée ? » Nous étions deux dans ce projet à assumer cette charge et ce « privilège ». Stéphane Lemaire, qui avait une formation de philosophe, avait lui aussi sa minute d'improvisation en solo. Ces deux moments d'improvisation créent des structures ouvertes dans la pièce. Cet événement m'encouragera à intégrer l'improvisation dans mon propre travail, dont les danses demeuraient alors très écrites.

J'ai été à l'initiative d'un groupe d'improvisation, *Règle d'or*, réunissant une dizaine de danseurs chorégraphes entre 1990 et 1994. Dans la droite ligne de ma formation au Laboratoire de chorégraphie de Jacqueline Robinson à l'Atelier de la danse, j'avais séparé les deux activités : improvisation et chorégraphie. Après cette expérience avec Odile, j'ai pratiqué l'improvisation à la fois en recherche et en représentation. On ne produit pas la même chose selon le contexte.

C'est à l'occasion de la création de *Phase*, un duo avec Sylvain Prunec en 1999, que je trouve un principe de forme ouverte qui reste une écriture.

[...] Dans une structure ouverte, on localise des éléments et on les remet entièrement en jeu. On peut connaître l'ordre mais il peut changer. On peut éliminer des

éléments, ou les faire revenir. On peut insérer des pseudo-matières (par exemple des blancs). Par conséquent, ce qui en surgit est inconnu. Et chacun a une façon de réagir. Tout dépend, bien sûr, du lieu, du contexte et des matières mises en jeu, des énergies.

**JP** Vertus (2005) *fonctionne-t-elle sur une structure ouverte ?*

Oui. Elle est ouverte à différents endroits dans un cadre précis. Dans *Le curator, l'artiste et le médiateur* (2008), la structure est restée ouverte jusqu'à notre dernier jour de représentation au Bel Ordinaire, à Pau, où nous avons finalisé la pièce progressivement chaque soir sur scène.

[...] Je lie aussi la structure ouverte au travail de l'interprète. L'interprétation peut être tellement fine... Modifier une petite chose là, ou là, ou là... Jouer sur l'espace ou l'orientation, sur le volume, sur le temps bien sûr. Ces modifications peuvent paraître très importantes à l'interprète. Une structure ouverte joue avec ces paramètres, en acceptant leur modification. Par exemple, je peux commencer sur une diagonale mais l'angle de la diagonale peut varier jusqu'à un angle de trente degrés par exemple et c'est là que se situe l'ouverture. La durée de la diagonale peut également changer. C'est dans ce spectre que se situe ma pratique, pas dans l'idée que tout serait possible. Cela consiste aussi à prendre en compte l'état du corps d'un jour à l'autre. Évidemment le tempo global est important, et je suis dans la mesure du possible vigilante à lui. Le temps, c'est ce qui induit le sens selon moi.

### Myriam Gourfink

contrainte

Dans *Contraindre* (2004) et *This is my house* (2005) les capteurs que portent les danseuses activent des inconnues : en fonction du capteur en jeu, des indications vont remplir des partitions qui ressemblent à des grilles. Ces partitions sont classées chronologiquement.

[...] J'ai ainsi développé ce que j'appellerais une composition par inconnues, dans le sens où de nombreux paramètres sont connus uniquement en temps réel, quand la danseuse réalise réellement le mouvement.

Pour *Contraindre*, les capteurs se situent au niveau des articulations. Il s'agit en l'occurrence de capteurs très simples, des capteurs de flexion. Mon écriture était contrainte par ce capteur et par ses possibilités et la pièce se trouve marquée par cet univers de mouvement de flexion. On peut les mettre aux coudes, aux genoux.

J'écris en amont des partitions de mouvements reliés à ces capteurs et les règles de remplissage en temps réel des grilles de contraintes classées chronologiquement. En *live*, les capteurs qui sont actifs au temps 1 vont générer la partition (la grille) du temps 2, les espaces vides de la partition du temps 2 seront alors remplis en fonction des règles qui lui sont inhérentes, par les indications reliées aux capteurs actifs du temps 1.

Les règles impliquent par exemple qu'il y ait de grandes amplitudes au début.

**MB** On pourrait dire que la dramaturgie est un combiné de nombreuses règles à des niveaux différents.

Je compose par strates. Il y a une couche de règles, une couche de contraintes (les indications connues des partitions classées chronologiquement) et une couche d'indications probables reliées aux capteurs. Quand j'écris pour la couche des contraintes, je les écris toutes.

Lorsque j'ai commencé à écrire la partition, il me semble que j'ai d'abord écrit toutes les règles de division de l'espace. Ce sont elles qui procèdent à une évaluation d'une classe de mouvements (un enroulement, une rotation, etc.). J'emprunte ce procédé à la notation de Laban ; chez lui, la direction et le niveau évaluent chaque action.

**MB** Je ne comprends pas la relation établie avec les capteurs. Tu expérimentes avec les capteurs et, ensuite, tu écris ?

Les danseuses lisent les partitions en temps réel sur des écrans LCD, elles les interprètent tout en jouant avec leurs capteurs. Comme les capteurs sont reliés aux partitions, ce sont les danseuses qui génèrent la partition suivante. Elles co-créent le mouvement. C'est un jeu ouvert. Elles modifient, *via* le système de captation, la partition en direct pendant les représentations.

**RH** Il n'y a donc pas de répétitions ?

Non. Il y a des répétitions. Il faut apprendre à lire.

Il y a ce que j'appelle les grilles de contrainte. Sur ces grilles, les contraintes sont connues et cernent ce que je vise. Mais ces grilles contiennent des cases vides qui seront remplies en temps réel, lors du jeu, par des indications concernant les actions à effectuer et leurs amplitudes. Les cases vides d'une grille de contrainte ont des règles de remplissage. Par exemple, pour la grille de contraintes du temps 10, la règle concerne l'amplitude des gestes de changement de direction et de niveau qui devra être assez petite. En effet, dans la dramaturgie de la pièce au temps 10, le mouvement est léger. Les danseuses vont rechercher de petites amplitudes.

Supposons que Cindy Van Acker au temps 9 ait beaucoup activé ses capteurs du ventre et du thorax à droite. Et qu'au temps 10, le programme informatique autorise les partitions de ces capteurs. Il ira alors chercher la partition n° 31 qui leur correspond, pour l'insérer dans les vides de la grille de contraintes.

Ainsi Cindy pourra lire sur ses écrans au temps 10 la grille de contraintes numéro 10, remplie avec les indications de la partition numéro 31, selon les règles d'espace actives au temps 10 (c'est un exemple probable). Dans l'espace réservé aux contraintes, il est demandé à la danseuse d'amener le plus souvent possible un membre ou le tronc à la verticale ; elle doit aussi travailler avec la résonance d'une action. Dans les espaces réservés aux actions, la partition lui demande de jouer avec une division spatiale induisant des petits mouvements de flexion du segment allant du bas de la taille à la partie haute du thorax. À cela s'ajoute qu'elle peut effectuer quand elle le souhaite des petits mouvements de rotation du segment allant du haut de la taille à la partie basse du bassin. Des barres en pointillés indiquent qu'elle peut organiser les actions dans le temps comme elle le souhaite.

La partition lui propose une respiration. Elle fait le choix de l'effectuer isolément ou de l'associer à d'autres mouvements. Pour cette grille du temps 10, l'inspiration remonte l'axe médian du corps jusqu'au sommet de la tête. Elle est suivie d'un temps plein au niveau de l'hypophyse, puis d'une expiration en paliers successifs à divers niveaux du corps. Elle commence deux travers de doigt en arrière du milieu du front, descend dans l'utérus, pour finir entre sexe et anus. Cette respiration à l'expiration fractionnée est la base de la motricité de la danseuse. Dans cet exemple probable, généré par la danse supposée de Cindy au temps 9, elle travaille avec toutes ces indications pendant une durée choisie aléatoirement et comprise entre 2 minutes 30 secondes et 3 minutes 30 secondes.

[...] En 1999, nous avons développé avec Frédéric Voisin un logiciel d'environnement à la composition chorégraphique intitulé *LOL*<sup>4</sup>. Pour *L'Écarlate* (2001), j'ai détourné le système en donnant à la notatrice (Laurence Marthouret) le rôle de remplir le tableau. À l'origine, en effet, le tableau du logiciel sert à générer des mouvements selon les préférences personnelles du chorégraphe (je l'ai utilisé ainsi en 1999 dans *Taire* et *Glossolalie*, puis en 2000 dans *Too generate*).

Dans *L'Écarlate*, le tableau est ouvert et rempli par la notatrice qui observe comment les interprètes répondent en mouvement aux questions de la partition chorégraphique. Il y a ainsi une partition ouverte avec un certain nombre d'inconnues. La partition interroge l'ordre dans lequel faire les choses. J'ai indiqué T1, T2, T3, T4, T5. Mais on peut tout accomplir dans un ordre différent. Je pose la question à l'interprète : « Dans quel ordre désires-tu effectuer cette suite de mouvements ? La respiration et les mouvements sont-ils simultanés ou non ? » Je lui pose des questions pour qu'elle fasse ses choix. La notatrice analyse en direct les choix que la danseuse exécute en représentation et remplit le tableau du logiciel. Le tableau passe ensuite dans un réseau de neurones que l'on a entraîné pendant les répétitions et qui va produire un concert.

#### **MB** Qu'est-ce qu'un réseau de neurones ?

Un réseau de neurones est un logiciel informatique intelligent. Frédéric Voisin en développe à partir de cellules de limaces. En fait, c'est une entité intelligente que l'on peut entraîner. Cette entité apprend les choix personnels du compositeur. Le réseau de neurones prend les informations collectées en direct lors de la représentation par la notatrice, qui les note dans les tableaux du logiciel. C'est chiffré. Ces chiffres informent le réseau de neurones. Le réseau de neurones a été entraîné à traduire les données de ces partitions en musique, selon les préférences de Kasper Toeplitz.

Finalement, la danse n'est qu'un laboratoire pour générer un concert de musique, raison pour laquelle elle n'est pas entièrement visible, elle n'est pas au premier plan<sup>5</sup>. J'ai donc détourné le logiciel que l'on m'avait créé pour la composition. J'en ai fait autre chose. C'était trop tentant. La musique est géniale, mais elle a vidé toute la salle... On était tristes. On avait commencé cette expérience avec Frédéric Voisin pour la musique de *Taire*. C'était un premier essai. Sur une représentation, on a pris le risque que ce ne soit pas Kasper qui joue la musique, mais que ce soit le réseau de neurones. On l'a testé ensuite pour *L'Écarlate*. Effectivement, il avait une bonne capacité de réactivité et de compréhension *live*. On était satisfaits du concert.

#### **Rémy Héritier**

assembler Dans *Percée Persée* (2014), Éric [Yvelin] joue de la guitare. Il a un parcours face-lointain alors que moi j'effectue un parcours en boucle. La danse se construit dans le bas du corps, des pieds jusqu'au bassin en passant par les genoux. Il y a des mouvements dans les hanches, mais le moins possible au départ. À partir du moment où je réalise que je ne me souviendrai plus de ce que je suis en train de faire, je reprends du début. Mais je me rends compte très vite que ma mémoire fait défaut. Pour autant, le

<sup>4</sup> Voir la section Combinatoire au chapitre Assembler.

<sup>5</sup> Voir le chapitre Adresser.



Rémy Héritier, *Percée, Persée* (2014). Avec : Eric Yvelin (musique). Photo : Guillaume Robert



moment où je me trompe ne m'interrompt pas. Et avec ce que j'ai rajouté, je repars au début. Je tire le fil de l'erreur. Quand j'en ai fini avec ça (c'est une question de *timing* implicite), je passe à ma seconde position dans l'espace du plateau. À ma première station, seul le bas des jambes était activé ; à la seconde, elles le sont jusqu'au bassin ; à la troisième, le corps est activé jusqu'aux clavicules ; et enfin à la dernière, les bras et la tête sont aussi concernés. De station en station, de nouveaux gestes et de nouvelles erreurs s'accumulent.

Pour la deuxième boucle du parcours, l'enjeu est de refaire la même boucle que la première. C'est un enjeu disproportionné mais qui me permet de faire ce que j'ai à faire. Il y a quatre boucles.

**JYM** *Le nombre de parcours et de stations, le dessin dans l'espace, les parties du corps en jeu sont déterminées. En revanche, une forme d'incompétence à mémoriser les gestes et leur enchaînement entraîne des erreurs et donne de l'ouverture à l'écriture de la danse.*

Je tire parti de ma mauvaise mémoire. C'est exactement cela.

### Daniel Linehan

Dans le processus de création, il m'arrive de travailler à partir d'improvisations. Ce n'est pas une fin en soi, mais un outil ou un chemin pour créer des matériaux. Je n'emploie pas souvent le mot « improvisation ». Mais certaines séquences de mes spectacles sont pensées comme des jeux, articulant des éléments fixes et des éléments variables. Les danseurs sont amenés à faire des choix dans l'instant en fonction de règles préétablies. Parfois le mouvement est écrit, mais le danseur peut choisir dans quelle direction il veut le faire, ou quelle relation il veut engager avec ses partenaires. Ou alors le rythme est écrit, mais les mouvements ne le sont pas. Parfois, nous savons que tel interprète va initier la séquence suivante, mais nous ne savons pas exactement quand. Cela crée des moments dans le spectacle où les danseurs doivent s'écouter et se répondre. Souvent les indications sont tout de même assez écrites, mais certains paramètres vont être décidés en réponse au choix de tel ou tel danseur. Ce n'est pas comme si les choses étaient binaires, avec d'un côté une phrase écrite et de l'autre le champ très ouvert de l'improvisation. Je crois qu'entre les deux, il y a un large spectre dans lequel certains paramètres sont fixés et d'autres sont variables. Certaines de mes pièces sont très écrites, d'autres se situent plus librement dans ce spectre.

[...] Dans *The Karaoke Dialogues* (2014), le texte donne la trame des mouvements mais c'est aussi un support de composition en temps réel : le texte est projeté sur un écran que les danseurs lisent. Parfois, les deux danseurs le lisent à voix haute. Ou la danseuse le lit et son partenaire l'écoute et y répond. À d'autres moments, c'est la vitesse de déroulement du texte à l'image qui détermine la vitesse de lecture. Dans *Not About Everything* (2007), je me suis préenregistré en train de dire le texte et je cherche à faire coïncider le texte dit en direct et l'enregistrement. Dans les deux cas, la structure temporelle est donnée par l'enregistrement, auquel nous répondons. Il me semble que cela crée une tension entre l'invariant temporel de l'enregistrement et la manière dont les actions s'adaptent dans le temps de la représentation.

**JYM** *Peux-tu revenir sur ce terme de « spectre » que tu emploies souvent ?*

Je ne travaille jamais à partir d'improvisations entièrement libres, mais il y a une

gradation dans la contrainte. Le degré de contrainte de l'improvisation crée des qualités différentes.

**JYM** *Quelles sont ces qualités ? Pourrais-tu les nommer ?*

Sans doute pas. Je crois que je cherche à résister à l'idée que les choses sont soit complètement improvisées soit complètement écrites. Certains paramètres peuvent être à la fois écrits et improvisés. Dans *dbdabb* (2015), le texte du début de la deuxième partie est écrit, mais chaque danseur s'en empare à sa manière. Ils ont chacun un nombre de phrases préétablies, mais ils sont libres de les dire dans l'ordre qu'ils souhaitent. Ensuite, lorsque l'on revient à une partition textuelle fixée, les danseurs peuvent choisir les directions de leur marche. Ils peuvent suivre un autre danseur, ou s'en éloigner, tout cela n'est pas écrit. Ils doivent marcher au rythme de la musique mais les trajets sont les leurs. Certains paramètres sont ainsi écrits et d'autres sont laissés à la libre appréciation des interprètes.

**JYM** *Le trajet est-il décidé ou peuvent-ils choisir n'importe quel trajet ?*

*espace* Ce sont eux qui choisissent leurs trajets, mais ils doivent toujours penser en termes de relations. Ils peuvent emboîter le pas à un autre danseur ou marcher à ses côtés, ou aller à sa rencontre, ou au contraire prendre de la distance. Tous ces choix sont faits sur le moment. Le vocabulaire est assez simple mais ils peuvent en moduler la vitesse : marcher deux fois plus vite, deux fois plus lentement ou en tempo. Les paramètres de direction et de vitesse sont modulables, sans être totalement libres. Ils ne sont pas improvisés.

Dans cette même pièce, il y a une séquence qu'on appelle « *foom* » où les danseurs peuvent faire les gestes qu'ils veulent du moment qu'ils marchent d'un même pas. Mais le geste est totalement libre. À un autre endroit, à l'inverse, on marche tous d'un même pas, dans la même direction, en avant et en arrière, en changeant d'orientation tous les deux pas. C'est très fixé, très écrit. C'est en ce sens que j'entends la notion de spectre, il y a différents degrés de liberté dans chaque matériau : l'orientation est plus ou moins fixée, tout comme les gestes ou le texte.

Dans *Flood* (2017), il y a une séquence de 18 minutes que les danseurs rejouent mais en 9 minutes seulement puis en 5 minutes en l'accélération à chaque fois. À chaque reprise, il y a des choses dont le public se souvient des itérations précédentes, mais aussi beaucoup de choses qu'il a oubliées. Sans compter que l'accélération altère la partition. Les danseurs sont contraints d'abrégé certains matériaux, du fait de la vitesse. À chaque représentation, ils font de petites variations dans leur manière d'accélérer la séquence. Alors on joue à la fois sur la mémoire du spectateur et sur celle du danseur.

**JYM** *Et c'est différent à chaque représentation ?*

Oui, particulièrement lors des deux dernières. Les deux premières fois qu'ils refont la séquence sont presque identiques d'un soir à l'autre, mais les suivantes sont différentes à chaque représentation.

**JYM** *Recherches-tu cette différence ?*

Oui. Mais c'est quand même indexé à une séquence qui est écrite. C'est-à-dire que la séquence de 18 minutes est plus ou moins fixée, et les interprètes ont des stratégies

différentes pour l'accélérer. En fin de compte, la séquence doit être synthétisée en une phrase de 30 secondes, donc tout ne peut pas y être, et chacun fait des choix différents en fonction de l'importance qu'il accorde à tel ou tel mouvement. Cela nous renvoie aux notions de « Choix et de Valeur<sup>6</sup> », parce que les interprètes ont la possibilité chaque soir de choisir de conserver des matériaux différents.

#### Laurent Pichaud

*contrainte* *feignant* (2002) est une chorégraphie d'actes manqués ou une chorégraphie d'intentions. Il y a une séquence que l'on appelle « Le centre de la gloire » où l'on court les yeux fermés de mur à mur. On l'a travaillé dans toutes les directions. On ouvre les yeux au moment où on ne peut plus avancer ne sachant pas où l'on se trouve et ayant trop peur des murs. Et, en général, on se trouve au centre de l'espace.

Une des questions de composition qui s'est posée était : « À quoi bon finir un geste quand le spectateur l'a déjà imaginé ? » La séquence « Faire néant » se donnait pour règle de ne jamais aller jusqu'à la résolution d'un geste. Il n'y a pas plus contraignant. La danse devient un pur état de présence, défait des questions de représentation. L'intention du geste peut suffire.

Cette idée me permettra notamment de travailler avec des non-danseurs. S'ils se concentrent sur l'intention, ils ne sont pas perturbés par le geste, sa qualité, sa technique, etc. Ils sont au travail autrement. J'essaie d'affiner la distance entre ce que l'on fait et ce que l'on comprend de ce que l'on voit de ce que l'on fait. J'essaie de réduire au maximum ce que j'appelle « le visible et le lisible », de m'écarter de la symbolique du geste.

*structure* La pièce est composée de séquences, de blocs, organisés dans un ordre plus ou moins aléatoire, parce qu'aucune dramaturgie ne peut s'y apposer dans la mesure où ce qu'on voit, c'est ce qui apparaît, c'est le pur présent, on ne peut pas le préétablir.

#### JYM Comment s'organise le recours à l'aléatoire ?

Je ne sais plus si la succession des blocs s'est posée par tirage au sort. Ce qui est certain c'est que nous n'avions pas la capacité de dire qu'une séquence en attirait une autre. Le nombre de personnes à l'intérieur de chaque bloc était défini. La distribution était quant à elle aléatoire. Nous étions sept, A, B, C, D, E, F, G. Je ferai en sorte que chacun joue autant que les autres. La première séquence par exemple comprenait trois danseurs, A, B, C ; la seconde deux, E et F, etc. Et nous tirions au sort : ce soir Laurent c'est le A, etc. Ce qui supposait que nous étions tous capables de faire chaque séquence. Une séquence ne disait rien d'autre que le fait d'être au travail, il fallait nous mettre dans un mode turbine. Deleuze dit : « L'inconscient c'est pas un théâtre, c'est une usine. » J'étais là-dedans, dans ces états d'être activés par des contraintes.

[...] Dans mes projets *in situ*, la composition s'élabore avec ce qu'il y a, avec ce qu'on trouve et qu'on ne voit pas, et que les spectateurs découvrent également.

Comment un objet artistique rencontre-t-il le réel dans lequel il s'inscrit, dont il doit aussi témoigner ? Cette question m'empêche d'une certaine manière

<sup>6</sup> Il est fait référence ici au système de classement que fait Daniel Linehan dans un livre qu'il consacre à son propre travail, voir la note 17 du chapitre Adresser.

de revenir dans les théâtres pour chorégrapier : il y a tant à résoudre dans le rapport de l'art au réel.

*in situ*

[...] Mon travail consiste à m'apposer au réel plutôt qu'à l'orchestrer. Dans *réfrentiel bondissant...* (2005), la pièce pour gymnases, les chaussures qui crissent sur le sol, les échos, les résonances, une porte qui claque... c'est magnifique. Tous ces sons sont générateurs d'états intérieurs pour le spectateur, mais je n'y appose pas une modalité d'écriture particulière. On peut activer des micro-sons. Avec un morceau de tuyau trouvé dans la salle on convoque le vent en le faisant tourner avec vitesse. On est soudainement au bord de la mer ou dans la montagne. L'un d'entre nous porte un plot à sa bouche et crie « hé ! hého ! » Je me souviens avoir activé le filet de volleyball attaché avec des mousquetons de fer au pilier, et ce simple son fait apparaître un bateau. Le gymnase restait encore un théâtre d'une certaine manière : un espace clos dont on génèrait l'activité.

En extérieur, il faut accepter d'être là et de prendre le réel comme il est. Le moteur de l'*in situ* consistait pour moi avant tout à être dans un endroit que l'on ne regarde pas d'habitude et à l'activer par nos propositions, le découvrir.

#### COMPOSITION INSTANTANÉE

##### Nathalie Collantes

Être danseuse dans mes projets correspond à l'idée d'être à l'intérieur de ce que je cherche, d'accepter de ne pas savoir. De fait, je ne sais pas bien ce que sera le spectacle. Comme ce qui m'intéresse c'est la fabrication, la notion de reprise ne fait pas vraiment sens pour moi. Je préfère aller de l'avant. Il ne s'agit pas de chercher nécessairement le nouveau, mais là où j'en suis (et c'est peut-être du très ancien).

*Une danseuse dans la bibliothèque* (2003) commence par une improvisation dansée de 10 minutes suivie d'une expérimentation et d'échanges réguliers avec les enfants. Lorsque je présente mes livres<sup>7</sup>, cela fait quarante minutes que je dialogue avec le public. Ensemble on lit, on regarde, on se parle, on danse. Nous montrons ce projet en alternance, Julie Salgues et moi-même, depuis 2003. Il se déroule dans une bibliothèque que l'on découvre une heure trente avant de jouer, face à un public d'enfants d'âges toujours différents. Chaque fois nous remettons tout en jeu, on s'adapte et c'est très stimulant.

##### DD Dorvillier

**JYM** *Quelle est la place aujourd'hui de l'improvisation dans ton travail ? Il semble que tu l'aies laissée de côté. Pourquoi ?*

J'y ai beaucoup pensé. Il y a une pièce où j'improvise encore. C'est une collaboration. Elle est en deux parties. Il s'agit de *RMW(a)* et *RMW*. La deuxième partie est très écrite, elle a été créée en 1994. La première partie est improvisée, elle a été créée en 2004. Pour Jennifer Monson, qui joue avec moi, je pense que l'improvisation a un autre statut dans la pièce.

<sup>7</sup> Voir la note 5 du chapitre Contexte.





Nathalie Collantes, *Une danseuse dans la bibliothèque* (2003), Ville de Roye. Avec : J. Salgues. Photo : Jeannette Dumeix

J'improvise également pendant deux ou trois minutes dans une pièce récente réalisée avec l'illustratrice Catherine Meurisse, *Vois tu celle-là qui s'enfuit* (2017).

Je pense que j'ai quitté l'improvisation parce qu'il était trop difficile de continuer. Je l'ai développée pendant des années comme une pratique que je pouvais utiliser sur scène. C'est un outil, ou plutôt une procédure, une manière de créer. Une action qui répond à des règles.

Dans *Nothing Is Important* (2007), les danseurs improvisaient également dans la première partie. Il y a une sorte de partition, mais ce qu'ils font est toujours différent. Je n'ai donc pas complètement abandonné l'improvisation, mais elle n'est plus le mode performatif principal. En revanche, j'improvise souvent dans le studio. Je l'utilise souvent comme un outil pour être ensemble. Vous m'avez demandé pourquoi j'ai abandonné ?

**JYM** Oui.

Elle ne me permettait pas d'être assez précise sur mes idées formelles en travaillant avec d'autres. Peut-être n'ai-je pas les moyens de mener un atelier pour affûter ces instruments. Mais ce n'est pas qu'une question de moyens, c'est sans doute aussi une question d'intérêt. En tant que spectatrice je reste sensible à certaines danses improvisées. Mais en termes de pratiques, je ne m'en sers pas actuellement. Je ne l'ai pas tout à fait abandonnée cependant : dans *Extra Shapes* (2015), on improvise dans la partie centrale. On travaille avec une partition de tâches (reculer lentement sans aller en avant), mais les pas sont improvisés.

### Myriam Gourfink

structure

Pour *Bestiole* (2012), j'écris sur le plateau en temps réel. Je dispose d'une interface graphique pour écrire la partition. Différents ensembles y sont ordonnés de façon à ce que je n'aie pas d'efforts de mémoire à faire : haut du corps, bassin et haut du corps, bras, jambes, bras et jambes, tête, mouvements de grande amplitude, orientations. Chacun de ces ensembles comprend des listes d'actions plus précises<sup>8</sup>.

**LP** Les danseuses voient-elles la partition ?

Oui, sur des écrans d'ordinateur. Il y en a vingt-et-un, accrochés selon un certain ordonnancement sur cette sphère.

**LP** Les danseuses savent-elles quels écrans regarder ?

Elles se placent où elles veulent dans l'espace pour commencer.

**RH** Quel logiciel utilises-tu ?

Max MSP / Jitter<sup>9</sup> qui permet de faire très facilement une génération en temps réel.

**NC** Tu fais ce travail seule ?

Non. Je fais développer. Dans le cas présent par Olivier Guillerminet.

<sup>8</sup> Voir la description des actions de *Bestiole* dans la section Boucle du chapitre Assembler.  
<sup>9</sup> Sur Max MSP / Jitter, voir la note 11 du chapitre Collectif.



Myriam Gourfink, *Bestiole* (2012). Avec : (1<sup>er</sup> plan) D. Lary ; (2<sup>d</sup> plan) C. Coconnier, C. Garriga, J. Salgues ; (arrière-plan) F. Rognerud, V. Weil, C. Debyser. Centre Pompidou, Paris. Photo: Bertrand Prévost

**MB** *Les signes de tes partitions apparaissent donc sur les écrans.*

Oui. J'envoie les partitions sur les écrans aux danseuses en temps réel. C'est un travail où il me faut être très intuitive et très organique avec elles. Je dois les suivre. Je ne dois pas me tromper. Des répétitions sont nécessaires pour que j'apprenne à « jouer » et que de leur côté elles apprennent à bien lire, à ne pas se tromper d'indication. Par exemple, elles doivent connaître les couleurs des déplacements : j'ai utilisé du bleu et du rouge, cela suffit à clarifier, elles peuvent lire rapidement et savoir où aller sans se tromper. Avec la tête à l'envers, on peut facilement être désorientée, confondre la droite et la gauche. La reconnaissance des couleurs est plus instinctive.

C'est une pièce pour sept danseuses. Des lettres permettent d'indiquer à qui s'adresse la partition : le « J » pour Julie [Salgues], le « D » pour Deborah [Lary], etc. J'envoie la partition sur l'écran proche de l'endroit où la danseuse se situe. Le mouvement, basé sur le souffle, induit une gestuelle lente qui me laisse le temps de les voir évoluer et de réfléchir à ce qu'il faut écrire pour chacune d'entre elles. La technique corporelle fait partie du processus de composition.

#### Thomas Hauert

Presque tout ce que je fais aujourd'hui est laissé improvisé sur scène. On travaille des matières. On pratique des principes de mouvement et d'interaction. Là où je fais référence à David Zambrano<sup>10</sup>, c'est dans la pratique de différentes facettes. Des exercices servent à ouvrir la gamme de visibilité, à créer une virtuosité, à multiplier les possibilités dans chacune des tâches. Le résultat de cet assemblage de paramètres donne des pistes de structure. Il y a une espèce de construction et de tissage des matériaux.

**JYM** *En temps réel ?*

Oui. Et c'est en pratiquant qu'on trouve la durée de leur développement et la façon de les articuler. Parfois c'est la musique qui nous guide, parfois les séquences sont chronométrées, il n'y a pas de méthodologie. Parfois c'est un événement dans la lumière ou le son qui donne l'indication de changer.

**JYM** *Fais-tu la distinction entre improviser et composer ? Ou pourrait-on dire que vous composez en improvisant ?*

Oui. Dans chaque improvisation, il y a de la composition.

**JYM** *La structure globale de la pièce se dessine-t-elle également en partie via l'improvisation ?*

musique Certaines décisions de structure sont fixées. Dans une pièce telle qu'*Inaudible*<sup>11</sup> (2016), la musique est là dès le départ et donne une structure, ou des repères de structure, qui autorisent néanmoins de nombreuses manœuvres.

**JYM** *Peux-tu donner des exemples de ce que vous avez fixé ?*

Elle comporte une espèce de prologue, et la première grande partie est composée comme un jeu pour que le public commence à se familiariser avec la musique et écoute

<sup>10</sup> David Zambrano est un danseur improvisateur, chorégraphe et pédagogue né au Vénézuéla en 1959.

<sup>11</sup> Voir une description de cette pièce au chapitre Choisir.

différentes versions du même morceau. On a découpé la musique en petits morceaux de moins d'une minute, et on a inventé un jeu d'improvisation avec les danseurs.

C'est un concerto pour un piano de Gershwin, mais il a aussi écrit une version pour deux pianos et une version pour grand orchestre, et l'arrangeur qui a travaillé avec lui a fait une version pour petit orchestre et Gershwin. Il existe par ailleurs des versions historiques et plus contemporaines, et des versions de différents orchestres et différents pianistes. Nous les utilisons toutes.

Un des champs de recherche était axé sur le fait d'établir un parallèle entre l'interprétation en danse et celles en musique. Les danseurs sont en ligne, ont les yeux fermés, et ont le choix de danser ou de ne pas danser sur chaque morceau. La règle, c'est que la musique s'arrête dès qu'il y a plus d'un danseur qui danse. On recommence jusqu'à ce qu'un seul danseur ou danseuse danse. Le technicien laisse alors la musique et ça devient le solo de cette danseuse ou danseur. Et à chaque reprise de la musique, c'est une autre version qui joue.

Je dois préciser qu'il y a deux solos à chaque fois : il y a en effet un jeu de juxtaposition, une fois qu'un solo est en place, la version est jouée jusqu'au bout, cependant une autre interprétation du même extrait de concerto commence et interpelle un autre danseur.

C'est une écriture par règle où ce qui est indéterminé c'est d'une part le nom du danseur qui va finalement rester pour le solo, et d'autre part la danse elle-même, car elle est improvisée en relation avec la version de l'extrait musical. Il y a ainsi un élément de hasard, qui pour le public n'ajoute peut-être rien si ce n'est que c'est ce qui permet qu'on entende plusieurs versions.

**JYM** *Ce qui signifie que ce n'est jamais la même pièce d'un soir à l'autre ?*

C'est la même pièce, au sens où sa structure demeure. En revanche, ce ne sont pas les mêmes danseurs qui interprètent les différentes versions musicales. Et dans tous les cas, la danse diffère d'un soir sur l'autre puisqu'elle est improvisée.

[...]  
assembler

Dans *Cows in Space* (1998), il y a plusieurs qualités de mouvement correspondant à différentes indications (« jumps » [sauts], « isolations » [mouvement mono-articulaire], « small » [petit], etc.) qui doivent être combinées. On commence à improviser sur cette base : deux indications sont maintenues et la troisième change.

On a d'abord travaillé avec de nombreux mots : « upside-down » [inversion], « attack » [attaque], « traveling » [déplacement], « round-rolling-rippling » [rond-roulant-ondulant], « floor » [sol], etc.

Bizarrement, ces mots étaient très difficiles à mémoriser. On est tellement occupé à produire et à composer en direct qu'on n'a pas le temps de penser à la prochaine combinaison. Il fallait ainsi que les mots soient dits à haute voix pendant la danse. À chaque représentation, ce sont les mêmes mots. Ils ont une histoire, un sens parfois technique, parfois métaphorique. Ça me semblait intéressant que le public les entende, même s'ils ne veulent rien dire pour lui de spécifique.

Le phrasé ou le rythme, l'espace, tout est improvisé. Mais c'est aussi pratiqué. C'est répété. Le mécanisme à l'œuvre dans le fait de répéter l'improvisation, c'est de développer l'intuition. L'intuition est en relation avec l'expérience, la mémoire, etc. Avec cette règle des trois mots et de leur combinaison, la pensée consciente est tellement occupée qu'on délègue à l'intuition une partie de nos décisions.

contrainte *The Measure of Disorder* (2015) est une pièce de groupe pour électronique et cuivres. Les danseurs improvisent la composition spatiale avec des contraintes très précises. Les danseurs bougent la ligne qu'ils forment dans l'espace. Ils tournent en même temps autour d'eux-mêmes. Les principes spatiaux ont été compris par tout le monde, parce que pratiqués. Ils peuvent jongler avec les possibilités et les contraintes. Chacun a un certain pouvoir pour initier des changements et des mouvements dans l'espace. Il y a un jeu pour suivre et imposer les choses.

**MB** *À tout moment pour tous ?*

Oui.

[...] *Mono Duos* (2016) est une pièce pour musée tirée de *Mono* (2013). C'est une composition instantanée à partir de certains principes comme par exemple : « corps en contact », « isolations dans les articulations », « multiples actions en même temps », « directions simples de chaque action », « chaque action concerne les deux danseurs », « principe du levier entre les deux corps (levier rigide, pivot, transfert de force) », « les surfaces d'interaction entre les corps ne doivent pas glisser », etc. Ces principes permettent d'intégrer toute la conscience, la créativité dans le corps même, et l'interaction avec un autre corps qu'il est impossible de concevoir au préalable. Les mécaniques entre deux corps sont trop compliquées à concevoir et à mémoriser.