

MUSIQUE

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 290-314, which should be cited to refer to this work.*

1 On peut par exemple mentionner les travaux en choréomusicologie – terme employé d'abord par Paul Hodgins (*Relationships between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance: Music, Movement and Metaphor*, Lewiston, New York: Edwin Mellen Press, 1992), puis par Stephanie Jordan dans ses nombreux textes sur la question. Voir par exemple son ouvrage : *Moving Music: Dialogues with Music in 20th Century Ballet*, Londres: Dance Books, 2000. Voir également les actes du colloque: Patrizia Veroli, Gianfranco Vinay (dir.), *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*, Londres: Routledge, 2018. Et *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* [En ligne, Olga Moll, Christine Roquet et Katharina Van Dyk (dir.), n° 21 « Gestes et mouvements à l'œuvre: une question danse-musique, XX^e-XXI^e siècles », décembre 2016. URL: <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=774>.

2 Thoinot Arbeau, né Jean Tabourot en 1520 et mort en 1595 à Langres. Il invente le terme orchésographie qui signifie: écriture de la danse. Voir la réédition: *Orchésographie, traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses*, Langres: éd. Dominique Guéniot, 1988.

3 *Ibid.*, on trouve des exemples de ces tablatures p. 82, 84 et 85.

4 *Ibid.*, p. 90 par exemple.

Au fur et à mesure de nos analyses, il est apparu inévitable d'aborder le statut de la musique: elle relève d'une notion de composition. Il existe de nombreuses études des relations entre la danse et la musique à différentes périodes de l'histoire¹. L'introduction à ce chapitre n'a pas pour objet d'en faire la synthèse, mais permettra de rappeler quelques moments clés, afin de mettre en perspective les propos de huit chorégraphes de notre étude représentés dans ce chapitre. Il s'agit ici de tenter de comprendre comment les modalités relationnelles entre danse et musique opèrent à l'intérieur de l'œuvre.

Si dans leur expression populaire, danse et musique semblent quasi indissociables, en Occident elles connaissent des cheminements différents dans leurs formes savantes. Nombre de musicologues s'entendent ainsi pour dire que le développement de l'écriture a favorisé le rayonnement de la musique en libérant sa transmission et sa pratique, elle s'élabore alors dans des formes de plus en plus complexes sans la danse. Les systèmes d'écriture de la danse sont pour leur part corrélés, à leurs débuts, au système musical et surtout à sa métrique. C'est par exemple le cas de l'*Orchésographie* (1588) de Thoinot Arbeau², qui revient décrivant les pas des danses d'alors en français: la portée musicale est souvent retournée (elle n'est plus horizontale mais verticale) et se situe à gauche de la tablature. À chaque pas est donné un nom, celui-ci est inscrit face à la mesure musicale qui lui correspond à droite de la portée (soit au centre de la tablature). Tout à fait à droite de cette dernière on inscrit – toujours en français – des descriptions concernant les déplacements ou les gestes des mains, bras, ou qualités de mouvements³, parfois même des indications pour le jeu des musiciens⁴. Notons d'ailleurs que la musique de danse de la Renaissance, tout comme celle de la période baroque ou celle du ballet romantique, est un domaine du champ musical spécifique avec ses règles et esthétiques reconnaissables.

C'est au tout début du xviii^e siècle que Raoul-Auger Feuillet⁵ projette d'établir des partitions pour la danse comme il en existe en musique, pour que l'art de la « belle danse » puisse se diffuser largement à l'instar de l'art de la musique. Ce que vise Feuillet, via la symbolisation du mouvement dansé, est non seulement, comme ses prédécesseurs, les capacités de transmission de la partition musicale, mais aussi son potentiel de (ré)invention⁶. Dans ce système, les barres de mesure inscrites sur le chemin des signes de pas correspondent à celles de la portée musicale⁷.

Rudolf Laban, au début du xx^e siècle, poursuit le projet de Feuillet et développe la cinégraphie, un système de transcription du mouvement présenté en 1928 à Essen⁸. Il fonde ses travaux sur l'étude des dynamiques et des lois physiques propres

5 Raoul-Auger Feuillet (1659-1710), ses années de naissance et de décès sont probables.
6 Il apparaît dans les récits de Pierre Beauchamp que l'apprentissage de la danse (par imitation du geste) soumis au maître à danser ait incommodé Louis XIV, qui ordonna « de trouver moyen de faire comprendre l'art de la danse sur le papier ». Au début du xviii^e siècle, Raoul-Auger Feuillet reprend le travail élaboré par Beauchamp.
7 Voir Simon Hecquet et Sabine Prokhoris, *Fabriques de la danse*, Paris: Presses universitaires de France, 2007, pp. 23-24.

8 *Ibid.*, p. 86.

9 *Ibid.*, p. 25.

10 Pour plus de précisions, voir Rudolf Laban, *Espace dynamique*, op. cit., pp. 27-40.

11 Jacqueline Challet-Haas énonce la règle ainsi: « La durée du mouvement est figurée par la longueur du signe: plus le pas ou geste est lent, plus le signe correspondant est long, plus le pas ou geste est rapide, plus le signe correspondant est court. Toute valeur de durée peut être choisie. [...] L'échelle adoptée sera toujours indiquée au début du cinégramme. » Jacqueline Challet-Haas, *Grammaire de la notation Laban. Cinégraphie Laban*, vol. 1, section: La durée, Paris: Centre national de la danse, 1999, pp. 19-20.

12 Voir par exemple l'ouvrage important de Julia H. Schröder, *Cage & Cunningham Collaboration: In- und Interdependenz von Musik und Tanz*, Hofheim: Wolke, 2011. Ou Annie Suquet, « La collaboration Cage-Cunningham: un processus expérimental », *Repères – cahier de danse*, n° 20, novembre 2007, pp. 11-16. Voir également Sally Banes, « Dancing [with / to / before / on / in / over / after / against / away from / without] the Music: Vicissitudes of Collaboration in American Postmodern Choreography », in Sally Banes (dir.), *Writing dancing in the Age of Postmodernism*, op. cit., pp. 310-326.

au mouvement. Concernant le temps, son idée est de permettre au danseur de s'appuyer sur ses rythmes internes, interrogeant le modèle dominant selon lequel les danseurs doivent suivre la musique⁹. La cinégraphie permet de penser la danse en dehors de la relation à la musique et des modèles rythmiques traditionnels. Dans ce système, la longueur du signe est proportionnelle à la durée de l'action, cela traduit une conception du temps basée sur la perception de la transition, du passage. La définition de l'échelle de correspondance¹⁰ peut s'établir selon de multiples mesures du temps: la longueur de référence des signes peut être tout aussi bien – d'une façon classique – équivalente à un nombre défini de pulsations ou de comptes, comme elle peut figurer des durées. Par exemple: « précisément deux minutes », ou bien « plus ou moins deux minutes », ce qui confère pour ce dernier énoncé une élasticité temporelle à chaque signe. Pour continuer sur ce principe d'élasticité, la longueur de base du trait peut aussi être égale à des phases respiratoires, un nombre de battements cardiaques, ou à des marqueurs temporels découlant de sources sonores externes diverses. La façon dont la labanotation envisage le temps étant inclusive, elle confère au système une ouverture et des possibilités infinies qui peuvent s'inventer en fonction des besoins chorégraphiques. Ainsi Laban et ses collaborateurs opèrent, via ce système d'échelle de correspondance entre longueur des signes et durées (dont on pourra souligner la simplicité pragmatique), une bascule de la relation de la danse à la musique. Car cette symbolisation permet à la mesure temporelle de s'effectuer par l'écoute du silence ou de toutes sources sonores, qu'elles soient internes ou externes, tout bruit, et non plus uniquement par l'écoute de la musique. Le rythme étant souvent le référent temporel du danseur, nous renvoyons ici le lecteur au chapitre que nous lui avons consacré.

À partir du milieu des années 1940, Merce Cunningham et John Cage, dans leurs œuvres communes, parachèveront cette bascule de la relation de la danse à la musique, en revendiquant l'autonomie des deux disciplines. Ils les font co-exister en les juxtaposant au moment de la représentation. Ainsi, ils brisent les chaînes qui lient danse et musique, en ouvrant l'espace relationnel entre les deux arts à tous les possibles et nous permettent d'envisager un spectre sans limite, allant de l'autonomie à la subordination, en passant par des jeux d'interdépendances aux variations et nuances infinies¹¹.

Chacune des relations entre danse et musique constitue une opération spécifique de composition. Les chorégraphes de ce chapitre les exposent en les entremêlant. Un spectre possible établi à partir de leurs propos dessine une gradation allant de la corrélation à l'opposition:

1 / Une danse induite par la musique.

Thomas Hauer assume le fait de réactualiser une corrélation, en invitant à l'intérieur du dispositif chorégraphique une réponse littérale, immédiate et spontanée à la musique, de l'ordre du *mickey mousing*¹².

2 / Une danse induite par la musicalité de la danse.

Chez Nathalie Collantes, le murmure, le chant presque inaudible, les martèlements légers des pieds, le bruit des corps et les contre-temps développés entre eux soutiennent l'émergence du mouvement. Cette musicalité du mouvement et du son peut être accentuée lorsqu'elle est pré-enregistrée et diffusée lors des représentations.

12 La référence à Mickey Mouse est souvent utilisée en anglais pour désigner une relation à la musique connue et repérée, lorsque l'accompagnement musical ponctue les mouvements des personnages et des animaux.

3 / Une nuance *forte* d'interdépendance.

Par une forme d'anachronisme, on pourrait dire que Marco Berrettini et Thomas Hauert réactualisent le statut des maîtres à danser, jadis autant compositeurs de musique à danser que chorégraphes, en créant, chantant et jouant avec leurs collaborateurs la musique de leurs pièces.

4 / Des nuances *mezzo forte* d'interdépendance.

Les opérations de transposition créent de multiples relations d'interdépendance. Elles peuvent être d'ordre structurel et organisationnel, relatives à la micro-structure ou à la macro-structure. Par exemple dans *Chant d'encre* (Nathalie Collantes, 1992), les deux danseuses sont chacune assignées à un instrument. À l'instar d'une composition musicale, la pièce est structurée en couplets, refrains, répétitions et variations. Daniel Linehan (*Un sacre du printemps*, 2015), après avoir analysé la pièce de Stravinsky, construit la forme chorégraphique selon la composition musicale. DD Dorvillier (*Danza Permanente*, 2012) transpose chacune des notes de l'*Opus 132 en la mineur* de Beethoven en mouvements et reprend la manière dont le compositeur structure la pièce en déclinant thèmes et variations. La musique ne sera néanmoins pas diffusée pendant la danse.

Il existe bien d'autres façons d'envisager la transposition entre les deux arts, cette recherche ne prétend pas toutes les recenser. Ajoutons deux autres manières recueillies ici : en ce qui me concerne, l'opération de transposition est de l'ordre d'un essai de conversion d'une pensée de la musique (celle de Boulez ou Stockhausen), ou, pour Daniel Linehan, elle est du ressort de la traduction d'un style comme celui d'un concert de rock (*Zombie Aporia*, 2011).

5 / Des nuances *mezzo piano* d'interdépendance.

Pointons que certains procédés ou paramètres sont communs aux deux médiums : Daniel Linehan évoque l'utilisation de la rupture ; Thomas Hauert celle du rythme, timbre, tempo, contrepoint, de la dynamique, texture, mélodie. Enfin, Marco Berrettini, Nathalie Collantes, DD Dorvillier, Thomas Hauert, Daniel Linehan et Loïc Touzé recourent à un procédé à l'œuvre autant dans le champ de la musique que dans celui de la danse : l'unisson – question qui fait l'objet d'un chapitre à part.

6 / Des nuances *piano* d'interdépendance.

Certains outils sont empruntés à la musique (par exemple, j'utilise des logiciels informatiques issus du monde de la musique), ou sont communs aux deux arts : c'est le cas, comme mentionné au début de cette introduction, de la partition (voir aussi le chapitre qui lui est consacré).

7 / Un degré *forte* d'interrelation.

J'évoque une interrelation entre danse et musique qui nous amène à concevoir, avec Kasper Toeplitz, des écosystèmes dont les résultats nous échappent. Je donne notamment l'exemple de l'un d'entre eux, où la lenteur de la danse est induite par le temps lisse de la partition musicale ouverte, mais où la génération en temps réel de tous les paramètres sonores est subordonnée aux espaces que choisissent d'investir les danseuses.

8 / Un degré *mezzo forte* d'interrelation.

Cindy Van Acker laisse sciemment, à l'intérieur de la matière chorégraphique, une place vacante destinée à la musique. Elle évoque l'évidence de la rencontre esthétique entre elle et le musicien Mika Vainio : « une puissance froide » qui vient réaffirmer leur relation. Toutefois, elle mentionne comment l'un et l'autre vont articuler différents paramètres pour tenir une tension entre musique et danse.

9 / Un degré *mezzo piano* d'interrelation.

Loïc Touzé nous fait part d'un projet dans lequel il s'amuse à varier le spectre des distances avec le médium musical. Il construit ce jeu de façon empirique en s'appropriant, au fur et à mesure du travail, la musique de Luciano Berio dans ses moindres détails.

10 / Créer une opposition.

Il arrive aussi à Marco Berrettini de creuser délibérément la distance entre les deux disciplines, en composant une danse qui n'a rien à voir avec la musique. Allant jusqu'à créer une opposition entre les deux médiums.

Myriam Gourfink

Daniel Linehan

rythme

Parfois, la structure musicale donne sa forme à la pièce. *Zombie Aporia* (2011) est pensée comme un concert de rock : huit chansons, ou huit pièces chorégraphiques. Pour *Un sacre du printemps* (2015), c'est la musique qui a dicté la composition chorégraphique. À l'occasion du centenaire de l'œuvre, j'avais été invité par P.A.R.T.S.¹ à mener un atelier avec les étudiants. Au départ, il s'agissait d'une recherche pédagogique, sans finalité de production. Mais la consigne m'a intéressé. C'était la première fois que je travaillais à partir d'une partition musicale, mais peut-être pas la dernière. Je ne m'étais jamais imaginé faisant un jour une pièce à partir du *Sacre du printemps*. Mais en m'y attelant, je me suis rendu compte que cette partition vieille d'un siècle était très proche de certaines choses sur lesquelles j'avais pu travailler en termes de structures, de ruptures rythmiques. Cela m'a tellement intéressé qu'à la fin de l'atelier, j'ai décidé de continuer. Quelques années plus tard, j'ai monté la pièce avec certains des étudiants à leur sortie de l'école. C'était en 2015.

J'ai travaillé avec Alain Franco qui est musicologue sur l'analyse de la composition musicale de la pièce de Stravinsky. Il la jouait au piano pour que j'en comprenne la structure, la manière dont elle procède par répétitions de modules, de motifs, de mélodies, de rythmes. Parfois, ce sont de courtes séquences : deux notes répétées en boucle. Stravinsky a composé à partir de ces modules qu'il pouvait faire intervenir à n'importe quel moment de la partition avec une grande désinvolture. Par exemple, parfois, il ne mène pas la mélodie jusqu'à sa résolution mais saute directement à une nouvelle idée musicale. Cela m'a intéressé de travailler sur cette partition parce que je percevais confusément que dans certaines de mes pièces je procédais de la même manière, par coupes, abandon d'un matériau au profit d'un autre. C'est d'ailleurs comme cela que j'ai travaillé pour cette pièce, par ruptures.

Marco Berrettini

Pour *iFeel4* (2017), Samuel Pajand et moi avons réalisé la musique l'année précédant la création. Cela nous a permis d'enregistrer, de réécouter, de changer des choses. Samuel a pu répéter. Il joue du piano, plus que de coutume pour cette pièce. De mon côté, j'avais sept mois pour savoir ce que j'allais en faire.

JYM Comment avez-vous composé cette musique, si c'est le point de départ de la pièce ?

[...] Il y avait des textes et des gens qui m'intéressaient et qui me plaisaient beaucoup dans la vie. Je les avais lus. J'avais des phrases en tête. On est entré en studio. On avait décidé qu'il y aurait un piano. Il y avait un acteur américain² qui a fait un disque avec un ami. Ils ont utilisé les voix des enfants d'une chorale. À l'écoute de leur disque, on s'est rendu compte qu'il était exceptionnel dans la façon de gérer ces voix d'enfants. On s'est dit que faire de même nous ferait évoluer en tant que musiciens. On n'avait

¹ Voir la note 5 de l'introduction au chapitre Collectif.

² Il s'agit de Ryan Gosling qui décide avec son ami Zach Shields de former le groupe Dead Man's Bones dont le disque éponyme est sorti en 2009. Pour ce disque ils travaillent avec Silverlake Conservatory of Music Children's Choir, une chorale d'enfants co-crée à Los Angeles en 2001 par Flea, bassiste des Red Hot Chili Peppers.



Daniel Linehan, *Un sacre du printemps* (2015). Avec : (1^{er} plan) J. McGinn, A. Dolgova, H. Tenenbaum, J. Colin, K. Sants ; pianistes : A. Franco, J.-L. Plouvier. Photo : Frédéric Lovino

jamais composé pour des voix, en dehors des nôtres. La bande son de *iFeel3* (2016) était très pop. On n'avait pas envie de refaire la même chose. On cherchait une manière de faire évoluer le travail musical. On a composé pour deux voix. On a commencé à inventer des canons comme dans les chants religieux. On écrivait des partitions pour deux voix qui n'étaient pas présentes. C'était très bizarre. Samuel est plutôt musicien, moi pas du tout. Et je devais entendre trois voix différentes dans ma tête sur des textes que j'avais écrits.

On s'est dit aussi que si la musique était la matière première du spectacle, nous avions intérêt à ce qu'elle couvre une certaine durée, et que nous pourrions de toute manière ensuite enlever des choses. La décision n'a pas été plus profonde que cela. Elle aurait pu aussi être constituée de trois morceaux distincts.

[...] Nous sommes souvent dans un élan pour composer des morceaux. On s'est lancé dans une composition d'une heure vingt. On avait donc ce bloc dans les mains. Et les six mois suivants, avant d'avoir le temps de travailler sur la pièce en salle, j'ai réfléchi à la façon de cohabiter avec cet élément. J'ai alors commencé à parcourir toutes les grilles de lecture. Est-ce une danse qui colle à la musique, au rythme de la musique ? Ou pas du tout ?

JYM *Et comment fais-tu tes choix ?*

Je voulais rester fidèle à l'idée de la tétralogie et finir en beauté avec un deux temps³, chose que je n'osais pas vraiment faire parce que je trouvais cela un peu facile comme solution. Et j'ai tenté. Cela m'aide dans le travail de me dire que je suis allé jusqu'au bout. J'avais besoin de faire cet exercice sur moi-même. J'avais élaboré un six temps dans l'espace avec Marie-Caroline Hominal dans *iFeel2* (2012) et les diagonales dans *iFeel3*⁴. J'avais besoin de passer par le deux temps pour voir ce que cela donne sur mon corps et voir comment le traduire. Je me disais que les retours des spectateurs seraient du type : « Qu'est-ce que ce truc ? La musique est bien mais... bon... la danse... ». Je suis vraiment surpris que la danse et la musique aient créé une atmosphère générale qui semble plaire, alors qu'elles sont en opposition, que la danse n'a rien à voir avec les rythmes de la musique.

JYM *C'était le cas aussi pour iFeel3 cependant.*

Exactement. Les danseurs accélèrent à certains moments. Il y a des courbes aussi. Je fais accélérer les danseurs sur certains passages musicaux parce que je ne veux pas qu'ils enfonce la piste de la lenteur.

Nathalie Collantes

phrasé

Le paramètre le plus important pour moi, c'est le temps de la danse, la musicalité du mouvement. Je rapprocherais la musicalité de la ponctuation dans l'écriture. Je parle de *timing*, de suspension, d'accélération, de ritournelle, d'accent, de silence ou de blanc... Je peux donc donner la danse par la musique. Je peux l'esquisser, ou juste la chanter.

[...] Il y a un certain nombre de danses où l'on chante la danse que l'on fait. Ce n'est pas du *bel canto*, plutôt un chant *in petto*. Dans mon travail, il accompagne et



Marco Berrettini, *iFeel4* (2017). Avec : M. Berrettini, S. Pajand (piano). Photo : Michela Di Savino

³ Voir la description du six temps de *iFeel2* au chapitre Transposer.

⁴ Voir la description de l'usage de la diagonale dans *iFeel3* au chapitre Pratiques

conditionne l'émergence du mouvement. Dans *Mode d'emploi* (2000), je l'ai insufflé à toute l'équipe. Tous les matins, nous commençons par une heure d'improvisations chantées avant de se mettre en mouvement. Cela a donné lieu à des enregistrements qui ont été réutilisés pour le son de la pièce.

On s'était donné comme consigne, sur toute la pièce, de chanter en continu. Un chant murmuré. Le public pouvait même penser qu'il était pré-enregistré. Selon nos orientations dans l'espace, il ne recevait que des bribes de son.

[...] Le temps, la musique, le chant sont des paramètres qui m'intéressent énormément dans la danse improvisée. Je danse mon chant. Mes improvisations posent une inscription temporelle très forte, si bien qu'elles peuvent parfois paraître écrites. Aujourd'hui, mes danses les plus chorégraphiées gardent une grande part d'ouverture. Certes, j'ai repéré les matières, les élans, les énergies, mais elles fluctuent. La danse est le travail de l'interprète, d'une fois sur l'autre, elle change.

Le Bruit de la danse (2000) rejoint cette idée de donner la danse en la chantant, pas seulement en la dansant. On s'éloigne ici de la musique savante pour se rapprocher du « bruit », de son acception la plus triviale (schlack, boum...) à sa plus fine référence au souffle évanescent. On pourrait parler du « grain » d'un geste en référence à Roland Barthes qui parle du « grain de la voix » comme d'une absolue subjectivation de l'être. Par extension je suis très sensible à ce que l'on nomme : « le grain » dans la photographie.

[...] *Chant d'encre* (1992) est un travail qui commence en silence. Tous les mouvements sont fixés. Brigitte [Asselineau] et moi sommes assignées à deux instruments par Gilles Normand, le musicien de la pièce. Brigitte est violon et je suis violoncelle.

C'est une pièce composée de couplets, de refrains, de répétitions, de variations chorégraphiques et musicales. C'est la première fois que je recours à la répétition. Jusqu'alors je faisais toujours des pièces où rien ne se répétait. Écrire une danse me prenait beaucoup de temps ! [...] Un premier refrain musical arrive avant le refrain dansé. On est séparées, on sort du noir, on salue le public au milieu de la scène et on commence chacune notre partition, la musique nous rassemble, et on se rassemble par la musique. Nos partitions sont différentes mais on se retrouve dans de nombreux unissons de temps (très différents des unissons de forme). [...] Les dernières dix minutes nous dansons ensemble les yeux fermés, on se repère uniquement au bruit de la danse pré-enregistré : il y avait ainsi l'idée d'une rémanence, de la trace d'un moment dansé qui a eu lieu avant. L'interprète peut en modifier légèrement le temps. À partir du moment où on modifie le temps on modifie le sens aussi.

Notre danse du « presque rien » se répète, mais elle se rejoue comme au bord d'un précipice. Nous tenons debout grâce à notre écoute qui devient là : coexistence.

L'usage de la répétition est un moment charnière pour moi : j'accepte de me répéter parce que je comprends que le public ne peut pas engranger tout ce que je donne à percevoir.

[...] Je ne recherche pas de phrasé particulier, c'est-à-dire que je ne le pré-pense pas, il arrive. Je chantonne voire même je respire mais de manière sonorisée. Quand je travaille seule, je peux passer des heures à marcher, chanter et à un moment donné une ritournelle arrive, je la prends, j'essaie de la pousser, de la décortiquer, de la « argh », de la cracher, de la hurler (si le lieu le permet). Au moment de *Mode d'emploi*,

comme je voulais emmener le groupe dans cette expérience, je m'entraînais même dans la rue, quand il y avait beaucoup de bruit de circulation.

Le mode opératoire de *Mode d'emploi* est un échauffement : nous marchons toutes les quatre sur place, comme dans *Vertus* (2005), nous faisons émerger une ritournelle qu'on partage. On est toujours en train de piétiner, on maintient notre tempo. On chauffe la voix, puis chacune se positionne avec ses sonorités propres, ses contrepoints, tout en maintenant un tempo commun. Des qualités sonores se dessinent, provoquent des ralliements. Au bout d'un moment commence une petite transe, une énergie monte, souvent quelque chose de très joyeux ! On enregistre tout cela, pour en garder les références. Puis j'ai confié ces expériences à Manuel Coursin qui les a utilisées pour créer le son de la pièce.

Le pas, la pulsation sont des moteurs qui me permettent de tenir le tempo. La marche me permet une endurance, précisément parce que le moteur « tourne », il est continu. Ce tempo permet de multiplier les consciences. J'automatise le mouvement des pieds, ce qui me permet de me ressourcer, me donne de l'énergie et me permet de tenir sur la durée. En studio émergent des ritournelles, qui ne vont pas nécessairement alimenter une danse, mais elles me mettent dans un contexte. Une ritournelle qui prend un caractère russe, ou brésilien et qui me met dans des états spécifiques très différenciés.

MG *Ce que tu décris rejoint toutes les pratiques chamaniques qui partent des pieds. Marteler la terre dans un automatisme pour retrouver des chants, et retrouver des mémoires. Ce serait bien de réussir à nommer ces chants parce que cette pratique est comme une forme d'anthropologie des chants traditionnels.*
En effet, je parle de pays.

JP *Le Brésil est central dans cette approche musicale. Tu n'as pas la même culture pop que la majorité des chorégraphes de ta génération.*

L'essentiel de ma culture musicale est brésilien, en effet. De 15 à 40 ans, je n'ai écouté que de la musique populaire brésilienne. [...] Les sources des débuts de mon travail de création, au milieu des années 1980, se situent néanmoins dans le texte et la poésie. Le fait de chanter ma danse arrive plus tard. Je pense que je l'ai conscientisé avec Odile Duboc [qui chantait pendant le cours du matin et faisait chanter dans certains exercices]. Le chant était latent dans ma danse mais il n'était pas formulé. En 1989, la première fois qu'Odile m'a demandé de chanter tout en dansant, je n'ai pas pu. J'étais la seule sur la vingtaine de danseurs à ne pas pouvoir le faire, je suis restée figée... La musicalité était déjà très présente dans ce que je faisais mais je ne chanta pas. Je montrais en disant « tatatitata »... c'était vraiment un instrument de travail. [...] J'ai bien sûr évolué, à mes débuts chanter et danser étaient disjoints. J'aimais trop l'un et l'autre pour les confondre.

Thomas Hauert

La musique est un élément très important dans mon travail. Dans un certain nombre de pièces, on a joué de la musique, on a chanté, on a écrit des chansons. Pendant les répétitions, on produit aussi beaucoup avec la musique. Elle donne des informations sensorielles capables d'entrer directement dans le corps, sans devoir

passer par la conscience (même si certains éléments passent par la conscience). Le corps peut comprendre et reproduire nombre d'éléments de la musique. De nombreux éléments musicaux (rythme, dynamique, timbre, texture, mélodie, tempo, contrepoint) sont propres aussi à la danse. J'utilise beaucoup le vocabulaire de la musique. Pour informer et apprendre, la musique est un outil que j'utilise volontiers. C'est une source très riche.

Accords (2008) croise deux principes : se suivre et avoir le même mouvement en même temps, correspondant à une forme de réponse immédiate, et les *impulses* imaginées qui viennent du principe des solos assistés [où deux personnes donnent grâce à une gamme de contacts des impulsions ou des points d'appui au soliste]. Mais cette fois, tout le monde a les deux rôles. Tout le monde donne des *impulses* et est bougé en même temps. Tout le monde, de sa situation, compose cette danse ensemble. C'est un peu une réaction en chaîne. On peut résister. On peut céder. On peut manipuler. Il y a une petite permission de décoration, mais la mécanique vient vraiment des contacts, du transfert des forces, des *impulses* des autres. On a fait l'expérience d'enlever les assistants et de recréer le mouvement, un genre de coordination où on se donne les *impulses* soi-même. Tout cela produit quelque chose que l'on appelle *complementary movements*, des mouvements complémentaires qui forment comme un ensemble musical, mais qui n'est pas à l'unisson.

La musique était importante pour donner d'autres dynamiques. Dans chaque partie, on se sert de la musique pour créer. Il y a du flamenco, un duo avec un morceau très lent au piano, du Rachmaninov... Le flamenco propose une superposition des rythmes binaires et ternaires.

On a aussi tous appris une chanson que l'on peut chanter à plusieurs voix, sur différents rythmes, ou en unisson. Une chanson espagnole en 12/8 qui a aussi cette complexité avec des rythmes binaires et ternaires mélangés. On la chante aussi dans nos têtes en regardant les autres pour rester synchrone : on danse sur des voix silencieuses, telle une chorale visuelle.

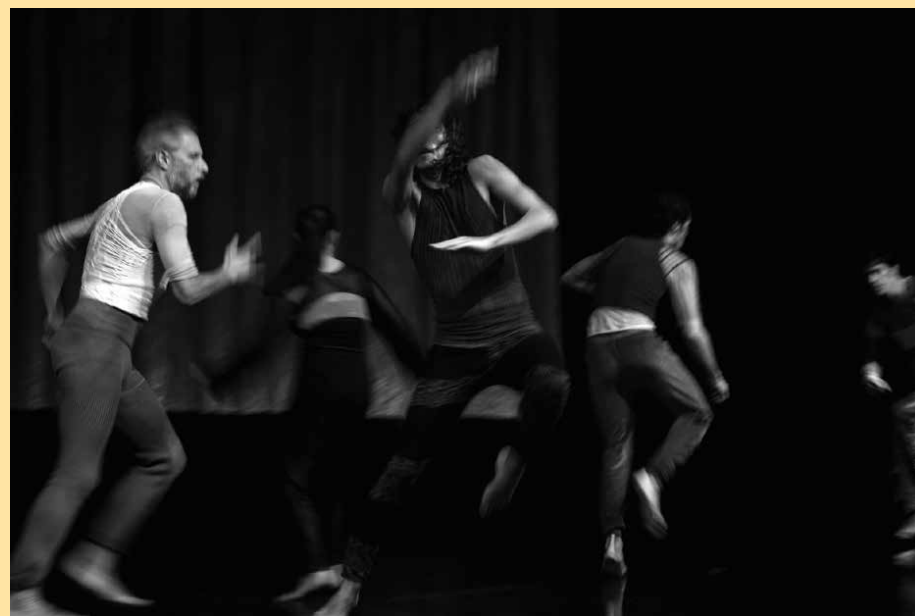
indétermination

Il y a des pièces comme *Inaudible* (2016) où tout est très collé à la musique. La musique est là dès le départ et donne une structure, ou des repères de structure. Les manœuvres possibles sont nombreuses. On a beaucoup fixé, comme on fixe par l'écrit.

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

Il y a une espèce de prologue. Puis la première grande partie est comme un jeu pour que le public commence à se familiariser avec la musique et entende différentes versions du même morceau. On a découpé la musique en petits bouts d'une minute voire quarante secondes, et on a inventé un jeu d'improvisation. Il y a six ou sept parties avec chaque fois plusieurs versions musicales de ces fragments. Il s'agit d'un concerto pour un piano de Gershwin. Il a écrit une version pour deux pianos également. Et l'arrangeur qui a travaillé avec Gershwin a fait une version pour petit orchestre, et Gershwin a aussi écrit une version pour grand orchestre. Il existe par ailleurs des enregistrements de différents orchestres et différents pianistes. Nous utilisons ainsi différentes interprétations.

Un des champs de recherche était axé sur le fait d'établir un parallèle entre l'interprétation de la danse et celle de la musique. Pour notre jeu donc, les danseurs ont les yeux fermés, ils sont en ligne, et ont le choix de danser ou de ne pas danser sur



ZOO/Thomas Hauert, *Inaudible* (2016). Avec : M. Voorter, L. Kinoshita, F. Barba, A. Quesada, G. Schenker.
Photo : Massimiliano Rossetto

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'il n'y ait qu'un danseur ou une danseuse qui danse. Le technicien laisse alors la musique et ça devient le solo de cette danseuse ou ce danseur. À chaque reprise, c'est une autre version qui joue.

Je dois préciser qu'il y a deux solos à chaque fois. Il y a un jeu de juxtaposition : une fois qu'un solo prend 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 rester pour le solo, et d'autre part c'est la danse elle-même car elle est improvisée en relation avec la version de l'extrait musical et son interprétation. Il y a un élément de hasard qui, pour le public en principe ne rajoute peut-être rien, mais qui permet d'entendre plusieurs versions.

Ce dispositif donne une logique à la répétition de chaque fragment. On peut par exemple entendre trois variations du premier fragment et sept ou huit du deuxième. Notons qu'il y a toujours au moins deux versions d'un extrait musical puisqu'il y a deux solos à chaque fois.

JYM *Combien de temps dure la séquence du jeu ?*

Dix ou quinze minutes.

JYM *Comment sont apparues les règles de ce jeu ?*

Avec le procédé de traitement du matériel musical, et notre pratique de l'improvisation. La pièce est constituée d'un prologue, puis du jeu, ensuite le concerto commence, il est joué en entier. Dans le premier mouvement du concerto, la musique est très virtuose. Elle comporte plein d'événements, plein de changements de rythmes et de couleurs. Je voulais qu'un seul corps intègre tous ces éléments. On a beaucoup travaillé sur la partition musicale et l'écoute. On essaye de montrer chaque élément de la musique, chaque note qu'on entend, on la voit dansée et représentée.

partition

JYM *Peut-on dire que c'est un principe de transposition de la musique ?*

Je suis parti de cette idée. En tout cas dans la partie du jeu, il y a une forme de traduction assez littérale, on joue avec les attentes et les clichés. C'est le principe du *micky-mousing*, chaque mouvement ou chaque action correspond à un son. En danse contemporaine, c'est un tabou de danser sur la musique, avec la musique.

[...] On a beaucoup dansé, on a découpé la musique en séquences de deux minutes et chaque jour tout le monde dansait tout plusieurs fois. En le faisant, on aimait beaucoup voir les différentes interprétations de chacun. Avec toutes les contraintes, il n'y a pas beaucoup de liberté, on est très « occupé ». Les informations à reproduire sont nombreuses, ce qui fait émerger des mouvements très distincts entre chaque danseur. Comme la danse est improvisée, elle est une espèce de réaction immédiate. Elle est guidée par une créativité consciente, mais nombre de ses qualités relèvent des *impulses* inconscientes qui ouvrent sur des solutions très différentes.

[...] Je voulais faire écouter au public plusieurs versions du même fragment – ce qui constitue une contrainte, car le fragment ne peut pas être trop long, sinon le public ne mémorise pas. À la première écoute en effet, on ne sait pas si on entend

la même version que précédemment, une fois avec deux pianos, une fois avec un grand orchestre, ou avec une autre orchestration. Il fallait trouver une dramaturgie pour faire écouter tous ces morceaux.

JYM *Étiez-vous accompagnés d'un musicologue ou avez-vous travaillé seuls ?*

La pièce est une coproduction de l'Ircam, mais je n'ai pas demandé d'aide.

JYM *Vous vous êtes donc davantage fondés sur une écoute sensible, la vôtre.*

Oui. Mais c'est une écoute informée, car de nombreux membres de la compagnie jouent de la musique, ont de l'expérience. On a souvent travaillé dans la compagnie à partir de partitions musicales, voire écrit la musique nous-mêmes, fait des arrangements pour des chansons. On a déjà joué de la musique sur scène. Ça ne nous est pas étranger. Mais il m'importe beaucoup effectivement d'adopter une approche sensible et personnelle, intuitive, qui n'est pas celle forcément d'un connaisseur. Avec les costumes également. Des artistes textiles sont venus nous donner un stage. Ils nous ont donné des outils pour inventer nous-mêmes des costumes. Ils se sont basés ensuite sur nos prototypes pour confectionner nos costumes de scène.

[...] La pièce comporte une autre musique que celle de Gershwin. Une pièce de Mauro Lanza⁵, un compositeur lié à Freddy Vallejos [musicien, percussionniste], qui travaille aussi à l'Ircam, italien d'origine (il a vécu à Paris et à Berlin et travaille de nouveau en Italie). Elle est très grinçante, sombre, et comporte une espèce de folie presque hystérique. C'est une pièce chorale qui s'intitule *Ludus de Morte Regis* (2013). Mais les chanteurs ne chantent pas, ils jouent avec des instruments singuliers, des espèces de coussins de *pets* [animaux de compagnie], des jouets, des instruments d'enfant ou de carnaval. Cette musique vient en partie coller, donner un commentaire, dialoguer, déranger la musique de Gershwin.

Loïc Touzé

pratiques

Au moment où je fais *Élucidation* (2004), qui a un rapport avec la musique de Luciano Berio⁶, et plus précisément les *Sequenza 7b* (1969) et *9b* (1981), la question consiste à trouver un moyen de survivre à l'espace musical puissant que ce compositeur propose. Il s'agit de trouver une spatialisation des rapports avec la musique, c'est-à-dire de ne pas essayer d'être uniquement avec la musique, même si cela peut arriver à un moment ou à un autre. Il s'agit de comprendre comment la musique peut être un axe autour duquel on tourne, soit dessus, soit dessous, soit à côté, soit autour, soit dedans. Il s'agit de chercher une relation de distance et de réception de l'information musicale, de la recevoir en différents endroits. L'avantage d'une musique comme celle-ci pour *Élucidation* est qu'elle n'est pas du tout figurative. Ce sont des sons, des blocs, des notes, des attaques, des percussions (même si elles sont jouées à la

⁵ Mauro Lanza est un compositeur de musique contemporaine né en Italie en 1975. Son écriture mêle instrumentarium traditionnel, électroacoustique ainsi que tout un éventail d'instruments joués et de machines. Ircam Centre Pompidou, 2019, <http://brahms.Ircam.fr/mauro-lanza>.

⁶ « Luciano Berio est un compositeur italien né en 1925, décédé en 2003. Son principal objet d'attention est la qualité du matériau sonore. [...] Son adhésion au sérialisme revêt un caractère éminemment concret et empirique, [...] il s'ouvre dès les années 1960 à des matériaux disparates tels que le folklore ou les chansons des Beatles », *Encyclopédie de la musique*, op. cit., p. 70.

clarinette), des *impulses* que l'on reçoit. Leur écriture peut laisser penser parfois qu'elles sont improvisées. Ces informations viennent se loger dans le corps ou dans l'espace à différents endroits.

L'outillage de l'improvisation permet de capter les signaux. Cette captation en temps réel permet d'organiser une manière d'être là, une manière de faire forme. Il réveille aussi à l'intérieur du corps une multitude de qualités rythmiques qui y sont logées. C'est ainsi que j'ai travaillé *Élucidation*. C'est là que je parle d'images, à l'époque je ne le nommais pas ainsi, on pourrait parler d'« apparition des figures⁷ ». Ces figures sont aussi nommables qu'un toréador, un voile, un homme qui joue au golf, une montagne... Elles traversent l'imaginaire avec lequel je compose un récit, qui n'a pas de dramaturgie claire. Il y a des figures identifiées dans le corps. Je peux les retrouver. Elles sont constitutives de la partition d'*Élucidation*. D'une représentation à l'autre, elles ont des manières différentes d'arriver, mais je vais passer par une suite de figures que j'ai identifiées et avec lesquelles je joue, je jongle.

Élucidation est un duo entre un saxophoniste, Claude Delangle, et moi. [...] Depuis le processus de travail en studio jusqu'au nombre de fois où j'ai dansé cette pièce – je la danse pendant huit ans –, à force de la faire et de la refaire, quelque chose s'est stabilisé dans l'écriture. Mais elle ne s'est pas stabilisée tout de suite. C'est une écriture qui, représentation après représentation, en plusieurs années, a fini par trouver sa relation la plus distinguée, la plus cohérente pour moi dans le rapport à la musique qui, elle, est stable. Sur les quatre ou cinq dernières représentations, on peut voir à présent les mêmes figures arriver au même moment musical. C'est notamment lié au fait que j'ai acquis une connaissance de la musique par cœur. Mon idée était aussi de devenir cette musique. Je n'ai pas une connaissance musicale théorique construite. Ma relation à la musique est empirique. À force de la danser, de la laisser s'imprimer sur moi, de la repousser, je connais cette musique dans ses moindres souffles, je connais l'interprétation qu'en fait Claude Delangle. Dans cette pièce, c'est précisément une relation entre l'interprète musicien et l'interprète danseur. Notre niveau d'échange dépasse la forme et l'écriture.

DD Dorvillier

JYM *Quels types d'interactions aviez-vous mis en place avec le compositeur David Kean pour No Change or « freedom is a psycho-kinetic skill » (2005)? Peux-tu nous décrire votre système ?*

Cette partie du processus avec David Kean n'apparaît pas finalement dans la pièce.

JYM *Oui, tu as finalement travaillé avec un autre compositeur⁸.*

Avec David, nous avions un petit système qui venait de la pièce précédente ; quelques haut-parleurs plats posés au sol, des petits micros condenseurs également qui enregistrent les frottements, ma voix, mes interactions avec des objets ou une surface, voire le micro lui-même. Si je le déplace, ça fait un bruit. Si je fais un geste, j'entends

⁷ Loïc Touzé a consacré une recherche à la notion de figure en danse, en collaboration avec Mathieu Bouvier, notamment dans le cadre d'un programme de deux années, de 2015 à 2017, à La Manufacture, www.pourunatlasdesfigures.net, *op. cit.*

⁸ Voir la description de cette pièce au chapitre Adresser.

le son que cela produit. Il y a aussi parfois du feedback, des larsens que David contrôle avec son ordinateur et son mixeur. À cela s'ajoute le fait que le matériel sonore capté passe par un processeur. Je ne sais plus s'il s'agissait d'un patch Max⁹. C'était en 2005. C'était un système qu'il n'avait pas encore beaucoup exploité pour *a live processing* [un traitement en temps réel]. Il ne s'agissait pas seulement de prendre le son, bien sûr, mais d'utiliser les critères algorithmiques qui l'intéressaient. Quel résultat sonore cherchait-il à partir de ces sons ? Cela devenait-il un nuage, des hautes fréquences ? Quel filtre allait-il utiliser ?

David s'occupait de ce dispositif de traitement. De mon côté, je pouvais interagir avec les objets, mais aussi avec le son que produisait leur manipulation. Il y avait donc ce petit décalage qui, pour moi, ouvrait déjà un grand espace.

Il y avait des règles ou des contraintes techniques qui faisaient que je ne faisais pas tomber un micro par terre. Je devais avoir un certain toucher vis-à-vis des micros, câbles, haut-parleurs. C'est ce qui a défini le toucher et mon interaction avec les différents objets. Je peux jeter un seau, mais pas contre un haut-parleur. Si je mets le micro dedans, cela fait un feedback, etc. David travaillait par superposition de couches de sons live et de sons enregistrés quelques minutes auparavant. Sa composition sonore évoluait, par-dessus ou en dessous de ce que je faisais.

JYM *Nous comprenons comment le son s'écrivait en temps réel, et s'agissant du mouvement, comment le composais-tu ?*

Avec David, on passait beaucoup de temps à faire le montage, à nous installer. Il y avait donc un mouvement qui consistait à arranger les choses, toucher les objets, les mettre à un endroit ou à un autre. Il s'agissait d'observer le son que cela produisait, de comparer l'effet de certains gestes.

JYM *Ceci en situation de représentation ?*

Non. On a fait très peu de représentations parce que nous n'avons pas abouti la pièce ensemble. Mais ce travail a largement influencé le développement de la pièce. En répétitions, nous passions beaucoup de temps avec le son et le geste quotidien, le geste de montage. Cela m'intéressait bien plus de travailler les gestes ordinaires que de rentrer dans le rôle de « je produis un petit son à partir duquel il crée la musique, et je fais la danse pour la musique, ou dans la musique, ou à cause de la musique, ou avec la musique ». Je connaissais trop cette relation avec la musique. J'avais donc du mal à me mettre à bouger. Quelques mouvements fétiches m'aidaient à me centrer, à ne pas rester assujettie à la musique. Mais je ne voulais pas continuer, malgré sa maîtrise vraiment très subtile de la technique, malgré sa très bonne oreille et l'intérêt de ce qu'on générait.

[...] Je passe rapidement à la partition de *Danza Permanente* (2012). Je commence alors à créer des pièces en Europe. Nous avons essayé de transposer toutes les notes d'un quatuor à cordes de Beethoven, l'*Opus 132 en la mineur*, en mouvements. Au début, je disais des choses comme « rendre la musique visible ». Mais en fait, ce n'était pas du tout le but. Rendre la musique visible était une manière d'évaluer si on avait

⁹ Sur Max MSP / Jitter, voir la note 11 du chapitre Collectif.

réussi ou non à faire notre travail. On ne voulait pas rendre la musique visible pour le public, c'était une manière de dire « Moi, je ne vois pas la musique, alors il faut essayer de faire autre chose. » [...] Les danseurs à la création sont Naira Mendioroz, Fabian Barba, Nuno Bizarro et Walter Dundervill. Chaque danseur prend une ligne de la partition. Ils ont mémorisé les 30 pages de la partition, ce qui représente une heure. Les musiciens font rarement cela. Je suis très fière des danseurs.

Comment expliquer rapidement ? Notre méthode était totalement subjective. J'ai à nouveau travaillé avec Zeena Parkins¹⁰. Elle a assuré la direction musicale de la pièce. Ensemble, nous avons fait une analyse de la partition. Nous avons réduit les variations. Nous avons fait des phrases génériques, c'est-à-dire une phrase qui est un thème, et qui va varier. C'est une manière typique d'opérer de Beethoven. Et j'ai porté des couleurs sur la partition pour se repérer.

Les danseurs essaient de suivre certaines règles que nous avons posées sur les variations. Ce sont eux qui incarnent la traduction. Ils traduisent avec leurs corps, au sens où chaque note ou ensemble de notes correspond à une forme corporelle, un geste, un pas, etc.

J'ai choisi cette pièce de Beethoven parce qu'en écoutant les derniers quatuors du compositeur, on entend presque des dialogues. Pour ma part, j'entends de la pensée, du langage. Il y a quelque chose de très concret de l'ordre de la communication humaine, mais qui est aussi très au-delà et très abstrait. J'étais très passionnée ou très curieuse de cet effet que peut produire la musique. La musique peut faire penser. La musique peut faire penser qu'il y a une pensée. En la traduisant en danse, je me demandais si le même effet serait produit. Une danse peut-elle produire une pensée, une sensation de pensée ? Peut-elle vraiment nous emporter ? Je ne crois pas... Peut-être.

Je vais vous montrer un exemple du premier thème générique (motet), qui est un ensemble de quatre notes. On entend le violoncelle en premier. C'est très beau.

On a travaillé sur les quatre notes du motet pendant deux jours en studio avec les danseurs à chercher comment les traduire. On ne trouve rien, absolument rien. Heather (Kravas) fait des propositions sublimes. Mais je dis « non, ce n'est pas ça... » J'incarne cette figure du chorégraphe qui dit « oui, mais non... » Alors les danseurs me disent : « Ok. Alors montre-nous ce que c'est, les quatre notes. » C'est les quatre saisons, c'est un cycle de vie. Ça ne peut pas être les quatre saisons parce qu'il y a Vivaldi. C'est un cycle. C'est quelque chose qui monte et qui descend.

Heather dit : « *Birth, school, work, death* » [naissance, école, travail, mort]. C'est une chanson. J'ai dit : « Oui, c'est ça ! Je vous montre. » Et j'ai proposé, avec mon interprétation un peu superficielle, quatre gestes qui me paraissaient correspondre à ces quatre mots.

[...] Ils doivent suivre la partition, hauteur et rythme compris. La hauteur est presque impossible à reproduire. Pour le rythme, on se sert souvent du mouvement des pieds des claquettes, mais on ne doit pas faire des claquettes. Et il ne faut pas toujours suivre le rythme avec les pieds. De nombreuses consignes différentes les aident ainsi à avancer. Ça devient assez compliqué. Certains thèmes sont plus faciles que d'autres. Ils doivent varier. Chaque danseur a sa ligne, son instrument.

¹⁰ Zeena Parkins, née en 1956 à Détroit, est une harpiste et compositrice active dans le milieu de la musique improvisée, du jazz, du rock expérimental et de la danse contemporaine (https://en.wikipedia.org/wiki/Zeena_Parkins).



DD Dorvillier, *Danza Permanente* (2012). Avec : N. Mendioroz, F. Barba, W. Dundervill, N. Bizarro. Photo : Thomas Dunn

Le deuxième mouvement, par exemple, a des couleurs et une approche complètement différentes, parce qu'il y a un grand morceau qui se répète, il y a de nombreuses répétitions du même rythme, donc du même pas. Deux pas dans les faits (tendu, dégagé) pendant la quasi-totalité du mouvement.

JYM *Ces deux pas, « tendu, dégagé », sont arrivés au moment où tu as transposé « avec ton interprétation un peu superficielle » les quatre notes du motet ? C'est bien cela que tu appelles « phrase générique » ?*

Le motet c'est quatre pas.

JYM *Peux-tu décrire ces quatre pas ?*

Le premier pas est un geste, « birth », de naissance, un geste qui avance, un pas qui glisse en avant et qui fait une espèce d'ouverture avec les mains au niveau du bassin.

JYM *Comme une illustration de « birth ».*

Voilà, c'est une espèce de naissance dans l'espace, très simplifiée, très abstraite. Le second pas, on tourne vers la droite et on fait comme si on se préparait à avancer vers le futur, on montre son profil et c'est « school », école. « Work », on est encore dans le profil et on bascule vers l'arrière. C'est un geste de travail, et aussi de réflexion. Et puis « death » c'est la mort, on change de main, encore la main gauche sur le front, la main couvre le front et on regarde vers la gauche comme si on regardait derrière nous. Voilà, c'est une gestuelle un peu expressionniste abstraite.

JYM *Tu illustres donc les mots sortis de façon spontanée de vos premières expérimentations de traduction des notes, et tu assumes que cela constitue le matériel.*

Oui, mais le motet n'est qu'un des différents thèmes. Il y a aussi des phrases qui sont plus composées. Cette suite de quatre gestes peut être déclinée dans une variation.

Nous avons fait d'autres transpositions que celles des mots. Dans le deuxième mouvement notre traduction n'est pas du tout basée sur l'expression, mais sur la relation entre les rythmes, la relation rythmique des deux pas « tendu, dégagé ».

JYM *Tu évoquais des consignes qui aident les danseurs à avancer; peux-tu donner des exemples ?*

Oui. Consignes et règles. Premièrement, il ne faut pas inventer. Enfin, on est toujours dans l'invention parce qu'on invente comment comprendre les règles, mais il faut vraiment suivre les règles, ne pas inventer parce qu'on n'y arrive pas. Ça, c'est très important. Les règles c'est la musique, c'est ce qu'il y a écrit sur le papier. Par exemple, quand on est en la mineur dans le premier mouvement, on est face au public, quand on est en C [do] majeur on tourne le dos au public. E [mi] mineur, c'est face jardin, etc. C'est une règle.

La pièce s'effectue en silence. Une consigne pourrait être de compter à haute voix pour être ensemble. Pour la performance on tente de réduire cette nécessité pour que ça ne devienne pas un chant, et que ça ne distraie pas les mouvements, mais les danseurs comptent quand même parfois à haute voix. Les consignes consistent à aider à suivre la partition musicale. Si le thème est par exemple « talali, talali, ta » [elle chante], le danseur qui danse l'alto pourra ne faire que « talali, talali, ta, ta, talali » [jeu de rythmes].

Nous nous sommes demandé comment faire pause ? Comment revenir dans le mouvement ? Il fallait inventer comment faire des silences. A priori, c'est simplement « on est tranquille », « on ne bouge pas ». Mais quand on a de longs silences... comment faire... on essayait de se cacher un peu.

Chaque interprète est un instrument. Les variations sont produites par quatre instruments comme un ensemble, pour les transposer en danse on devait les penser pour quatre individus dans un ensemble.

JYM *Et c'est une danse silencieuse.*

Oui.

Cindy Van Acker

Lanx (2008) est un solo que j'ai fait pour le Festival Électron avec Mika Vainio¹¹. [...] Avec Mika, j'avais trouvé cette idée d'architecture du mouvement dans le son. Le son peut sculpter autant l'espace que le corps. Dans *Lanx*, on était vraiment dans cette articulation.

JYM *Que veux-tu dire par sculpter l'espace grâce au son ?*

C'est un grand chapitre. Mon *input* premier pour créer du mouvement est de sortir des habitudes corporelles et de chercher de nouvelles formes. Le fait de faire improviser les danseurs ne m'intéresse pas. Certes, dans l'improvisation, on peut chercher à faire tout cela avec des règles. Je préfère combiner ce travail de recherche avec la représentation visuelle du corps, je ne travaille pas avec l'improvisation d'emblée. Je suis loin de ça. De la même manière, je ne souhaite pas que les mouvements soient définis par un élément extérieur, comme la musique. Je ne vais jamais travailler avec une musique pour chercher des mouvements. Je travaille en silence. J'ai besoin de chercher l'identité du mouvement et sa composition, à partir de l'intérieur, pas à partir de l'extérieur. Je ne voulais pas qu'un son vienne d'emblée percuter ce corps. Je travaille donc en silence, tout en gardant l'espace sonore libre. Cela veut dire que, si je vois un filage de *Lanx* sans le son, s'il y a un problème au niveau du rythme de la pièce paradoxalement c'est bon signe : la danse ne doit pas s'auto-suffire, elle doit conserver un espace libre pour le son. Cet espace est sculpté par le son, par l'identité du son, par sa texture, par son impact physique sur le corps dansant et sur le corps du spectateur, sa résonance avec ce corps et avec le mouvement, avec les rythmes du mouvement, par sa façon de remplir l'espace. C'est tout cela qui sculpte l'espace.

[...] J'ai toujours eu un rapport très fort avec la musique. [...] Quand j'ai découvert la musique de Mika, elle m'a percutée physiquement, émotionnellement. Je reviens à la texture du son. Il y a vraiment une qualité de son qui me touche profondément. Un endroit où la puissance est froide. On a parlé de représentations visuelles. On peut dire de mon travail qu'on est parfois dans des lignes. Mais ce n'est pas seulement des lignes. Ce n'est pas seulement une forme. On est toujours au-delà de la forme. C'est une puissance corporelle qui s'exprime froidement. On est au même endroit avec Mika. C'est difficile à dire.

¹¹ Mika Vainio est né en 1963 en Finlande, décédé en 2017 en France. Il est l'un des membres fondateurs du groupe de musique électronique *Pan Sonic* (https://fr.wikipedia.org/wiki/Mika_Vainio).

JYM *Par lignes tu entends un prolongement du corps dans l'espace ?*
Oui. C'est tout autant une position dans le monde. C'est tripal.

JYM *Y a-t-il des mots pour nommer cette position dans le monde ?*
Clairement, il y a le mot « puissance », le mot « résistance ». Il y a la retenue de la puissance. La recherche de liberté intime. Une recherche de survie. L'urgence de trouver un endroit où s'exprimer pour pouvoir être là où on est.

transition **JYM** *Comment vous mettez-vous en relation dans le travail avec Mika ?*
On n'a jamais beaucoup parlé. Pour la première collaboration, je lui avais envoyé des vidéos avec les images de mouvements en précisant que c'était encore de la matière brute. Je lui faisais part de l'identité du mouvement dès qu'il apparaissait. De son côté, il créait du son qu'il cherchait à faire résonner avec ce mouvement. Du mien, j'écrivais, je composais en silence, en laissant un espace pour le son. Il arrivait toujours deux semaines, une semaine ou quelques jours seulement avant la première avec la banque de données qu'il avait constituée. On faisait un filage en silence pour lui. Ensuite, il travaillait. Le lendemain, on faisait un filage avec le son. Il était très rapide.

JYM *Lui demandes-tu de réajuster des choses ?*
Oui. Nous avions une espèce d'esquisse à partir de laquelle on pouvait se rendre compte qu'une partie ne fonctionnait pas. On a toujours pointé les mêmes choses. C'était impressionnant de voir à quel point nous étions d'accord.

JYM *Mettez-vous des mots sur le problème ? Ou dites-vous seulement qu'il y a un problème ?*
Cela dépend du problème, selon qu'il est musical ou non. S'il manquait un élément, c'était souvent lui qui proposait, par exemple, de rajouter une basse régulière, ou qui s'accélère, etc. Le problème concernait peut-être un phénomène d'écrasement du mouvement, il fallait alors tirer le mouvement vers le haut en rajoutant certaines fréquences ou certaines textures.

Concernant les transitions, je demandais souvent de retarder ou d'anticiper la fin d'une partie avec le son, pour éviter la disparition simultanée du son, de la lumière et du mouvement. Je ne recourais jamais au *fade out* [une fin en fondu] de tout en même temps. Il s'agit d'articuler les différents paramètres pour tenir la tension.

Par exemple, dans *Lanx*, quand je faisais mon mouvement de balancé avec les bras, au moment où je touchais le sol, il envoyait toujours un son assez subtil, une petite chose qui pointe et qui change la perception, parce qu'elle est envoyée trois secondes plus tard.

indétermination **JYM** *La musique est-elle live ?*
Oui, il jouait live.

JYM *Il jouait avec toi ?*
Oui. Il me suivait. Pour *Corps* (2002), plusieurs compositeurs, comme Denis Rollet, ont fait le son. Ils nous ont toujours suivies. J'ai toujours travaillé ainsi.

JYM *La musique n'est jamais enregistrée ?*
Non, à l'exception de *Practie* (2003). C'était une autre histoire. Je voulais que la

musique soit constante et que le corps s'y inscrive vraiment très précisément. Il s'agit de petites pièces, des études de relations entre le mouvement et le son, l'image arrêtée et le silence. Pour comprendre et analyser les rapports entre son et mouvement, j'avais besoin d'une constante. La musique était donc quelque chose d'arrêté. Je cherchais ensuite où me positionner. Il s'agissait d'études.

Myriam Gourfink

Je compose ; j'emploie le mot « composer ». Je peux utiliser d'autres mots, mais celui-ci est important parce qu'il renvoie aux pratiques musicales. La façon dont je compose emprunte à la musique de nombreux outils. Cela peut passer par la création de logiciels d'aide à la composition chorégraphique. Cela peut correspondre à la création d'environnements chorégraphiques qui me permettent de collecter des composants du mouvement pour écrire une partition. Je travaille ainsi toujours en regard des pratiques musicales.

On pourrait dire que la danse que j'écris, c'est de la musique. Je suis vraiment une personne auditive. Le choix entre danse et musique a été très difficile. J'aurais pu continuer à jouer dans mes groupes de musique¹², mais j'ai dû faire un choix. Je jouais des claviers, je chantais et je faisais des claquettes amplifiées (version musique *noise*¹³). Mais au fond, quand je danse, je fais de la musique. J'écoute beaucoup de musique. Et, quand je danse, je chante. Je chante fort quelquefois. Il y a des musiciens qui m'entendent. Pourtant, Kasper Toeplitz¹⁴ me couvre. Je lâche la voix quand sa musique monte.

LP *N'y aurait-il pas la place pour la voix dans la partition ?*

Je ne tiens pas à ce qu'on m'entende pour l'instant, car j'ai des limitations et des exigences : je ne me considère pas comme chanteuse.

JY *Quels liens y a-t-il entre le mode de composition de Kasper Toeplitz avec lequel tu collabores étroitement depuis 1999 et le tien ? Comment travaillez-vous ensemble ? À quel moment la musique intervient-elle ?*

Concernant la composition, Kasper [Toeplitz] a une vraie culture musicale et des siècles d'histoire de la musique derrière lui. De mon côté, quand je comprends soudainement lors de la conférence d'Ivanka Stoianova sur Stockhausen¹⁵ la liberté qu'offre une partition ouverte à l'interprète, je suis enthousiaste. Je trouvais fabuleux que l'interprète puisse créer des espèces d'ergonomies pour elle-même à l'intérieur d'une écriture très précise, tandis que Kasper était simplement

¹² Voir à ce sujet le portrait de circonstance de Myriam Gourfink en troisième partie.

¹³ Voir les ouvrages de Pierre Albert Castanet : *Quand le sonore cherche noise. Pour une philosophie du bruit*, Paris : Éd. Michel de Maule, 2008 ; *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, Paris : Éd. Michel de Maule, 1999.

¹⁴ Kasper Toeplitz, né en 1960 en Pologne, est un compositeur jouant de l'ordinateur et de la basse électrique. Il est tout autant actif dans le milieu de la musique contemporaine que dans celui non académique de la musique électronique ou *noise music*. Il écrit également pour la danse (https://fr.wikipedia.org/wiki/Kasper_T._Toeplitz).

¹⁵ Myriam Gourfink a suivi cette conférence sur Stockhausen lors des conférences et concerts-ateliers programmés par Ivanka Stoianova au musée d'Orsay dans le cadre de l'exposition consacrée à Mallarmé, décembre 1998 – janvier 1999.

renvoyé à la musique des années 1950, 1960, et 1970. Il s'intéressait plutôt à changer la matière des sons.

JY *Mais vous ne manipulez pas la même matière...*

En effet ! Je suis sur le corps et il est sur du virtuel, c'est très différent. Un son constitue une matière virtuelle bien plus manipulable. C'est fascinant et en même temps cela m'interroge beaucoup. La musique peut s'autoriser une rigueur et une précision plus qu'extrême sur les questions de temps, de hauteurs, là où le même traitement sur un corps serait probablement violent. Kasper projetait cette détermination poussée et moi je lui ai proposé des projets où le temps est complètement élastique. Et ce, d'autant plus pour *Uberengelheit* (1999), une pièce finissant quand le dernier spectateur veut bien partir.

indétermination

[...] Quand je l'ai connu il était donc très porté sur la détermination. J'étais au contraire davantage portée par l'idée de la composition ouverte. Puis Kasper a rencontré la *noise music* au Japon, qui s'est construite dans les années 2000 et qui se fonde uniquement sur des improvisations. Ce milieu a fait bouger ses structures, son exigence, son intransigeance sur la précision. Il s'est mis à jouer avec les acteurs de cette scène avec beaucoup d'ouverture et une attitude fédératrice allant jusqu'à organiser des concerts. De mon côté, j'ai étudié Laban, me rendant compte que je pouvais entrer dans une certaine précision, sur le temps notamment, tout en laissant une marge d'élasticité à l'intérieur d'une durée. Nos deux univers se sont rapprochés de la sorte, et même parfois s'inversent.

partition

[...] Dans *Bestiole* (2012) par exemple, la musique a une part d'indétermination : Kasper permet à des fréquences de se rencontrer et de se mettre en battement. Et ce battement vit : en fonction des théâtres, les fréquences sont différentes et en conséquence les battements varient. C'est le lieu et les enceintes qui les déterminent.

Aujourd'hui, nous partageons davantage de modes de création, nous aimons construire des écosystèmes, c'est-à-dire donner une pulsion de vie qui va vivre et nous échapper. Pour la danse, cela se traduit par le fait de donner de plus en plus la partition aux danseuses dans ses grandes structures comme dans *Amas* (2017), mais c'est elles ensuite qui réécrivent et qui fixent les choses. C'est toutefois très construit au niveau de l'espace, de l'espace du groupe, au niveau de l'espace à la verticale. Mais concernant la qualité du mouvement il y a plus d'ouverture, bien qu'il y ait des contraintes qui induisent des qualités dans cette pièce, comme le fait, par exemple au début, de ne jamais soulever la tête, ce qui les oblige de glisser au sol, de ramper. Par contre, ce qu'elles font comme mouvements, si elles respectent mes orientations pour créer des volumes et tout ce qu'ils impliquent, c'est vraiment libre, le geste est vraiment libre.

JY *À quel moment dans le processus de composition chorégraphique collaborez-vous ?*

Par exemple pour *Souterrain* (2014), il y avait quatre musiciens et dix danseurs – heureusement on était en résidence longue au forum de Blanc-Mesnil et on a eu une semaine tous ensemble dans le théâtre. Ce n'est pas du luxe, il fallait que tout le monde s'approprie la partition musicale, il fallait que les musiciens fassent des séances d'écoute pour les danseurs et que les musiciens découvrent la partition chorégraphique.

JY *En quoi consistent les séances d'écoute ?*

Kasper a de plus en plus développé ce système. On le fait depuis *Capture*, c'est-à-dire 2004. Kasper donne la partition aux danseurs et il la présente mais avec des exemples sonores qui permettent aux danseurs de faire le lien entre la partition musicale et le sonore. Il leur explique aussi à quel moment quel son arrive dans la durée. Pour *Souterrain*, sa partition est très construite dans un temps long, donc c'est possible. Pour *Amas*, il a fait la même chose, mais seulement, comme pour la première demi-heure ce n'est jamais la même chose dans la durée, il leur a donné une idée des matières dont il se sert. Ainsi les danseuses ne savent pas dans quel ordre adviennent les matières dont il va se servir, mais elles les connaissent. Ces séances d'écoute sont devenues un rituel, même si on dispose de très peu de temps à cause de la production, comme dans *Étale* (2016) : on avait très peu d'argent, on prend quand même au moins deux heures pour faire cette lecture avec tout le monde. Si on peut, la lecture dure davantage ; dans *Souterrain* on a pu le faire sur plusieurs jours et c'était génial. Dans *Capture*, c'était vraiment le sujet de la pièce, et on a passé une semaine avec Carole Garriga et Cindy Van Acker à écouter tous les sons – il faut dire qu'on les jouait ensuite. On utilise un système de captation du mouvement *via* une caméra. Nous sommes éclairées et nous avons des écrans devant nous dont l'image est quadrillée. Dès qu'une partie du corps entre dans un des carrés, il y a une émission de lumière qui entre dans ce carré, c'est un flux de données, d'informations, qui va générer en temps réel la hauteur du son ou qui va générer le bruit autour du son (bruit blanc, bruit rose, rouge, bleu), ou bien encore qui va générer différentes granularisations du son, ou son volume. Donc l'espace autour de nous c'est comme un violon, il faut qu'on soit extrêmement précises pour jouer juste. Là il fallait vraiment qu'on ait une super oreille. On a fait des sessions d'écoute avec Cindy [Van Acker] et Carole [Garriga] de cinq heures jusqu'à minuit, et encore, au début on jouait comme un mauvais groupe de rock. C'est-à-dire que Kasper en avait plein les oreilles et il n'aurait pas de nous dire de jouer moins fort.

JY *De vous le dire comment ?*

En direct *via* les écrans. On avait les écrans devant nous et on voyait ce que voyait la caméra. Donc en dessous il nous guidait comme un chef d'orchestre : « Les filles c'est trop fort ! » (rires) Après le genre d'indications qu'il donne sont du type : « Myriam tu déclenches ton soixante-six hertz maintenant. » Et je savais que mon soixante-six hertz pouvait être déclenché par ma tête glissant dans le carré du haut à l'écran, il fallait que je cherche à éclairer ce petit carré avec ma tête (ma tête passait dans la lumière et était captée par la caméra, je pouvais facilement vérifier qu'elle était dans le bon espace pour déclencher le soixante-six hertz en regardant l'écran devant moi).

JY *Là c'est un exemple extrême où il devient vraiment chef d'orchestre.*

Il devient chef d'orchestre et nous on doit être très précises puisque c'est déterminé à ce point.

JY *Mais cela signifie que c'est lui qui écrit la partition de la danse à ce moment-là ?*

Oui, il a écrit la partition musicale qui conduit le mouvement, c'est aussi lui qui a monté la production, c'est son projet, cependant chaque danseuse co-crée la partition en déterminant les parties du corps qui vont jouer et les carrés, c'est-à-dire

l'espace, dans lesquels les parties du corps seront en action. C'est-à-dire que c'est chacune des danseuses qui va dire : « Moi pour déclencher mon soixante-six hertz, j'utilise ma hanche droite » et donc c'est ce petit carré-là que tu vas brancher dans ton *mapping* avec le soixante-six hertz. Ainsi chaque danseuse s'organise dans sa grille.

JY *Dans ce cas-là, il n'y a pas de partition que tu as écrite ?*

Par contre, là, en effet, il n'y a pas de partition chorégraphique. Tout joue sur le fait que c'est du Myriam Gourfink, parce que le mouvement est lent et induit par la respiration. C'est là que l'on a vu aussi toute la convergence de nos deux univers parce que lui il est aussi complètement dans un temps soutenu... en fait ce ne pourrait pas être une danse rapide avec lui sans quoi ce serait du *cut* et il déteste ça dans sa musique, il faut toujours que ce soit des tenus. C'est vraiment une tenue.

JY *Qu'est-ce qu'une tenue ?*

Une tenue c'est un son qui est tenu et où il n'y a pas de coupure rythmique. À ce niveau-là, c'est vrai qu'on s'est bien trouvés ! (rires) On est dans du temps lisse comme dirait Boulez¹⁶.

¹⁶ Dans son ouvrage *Penser la musique aujourd'hui*, Pierre Boulez définit deux nouvelles conceptions : le temps strié, dans lequel les structures de la durée se réfèrent au temps chronométrique en fonction d'un balisage régulier ou irrégulier mais systématique : la pulsation. La pulsation est l'unité du plus petit commun multiple ; et le temps lisse, pour lequel les « stries » temporelles sont remplacées par la durée de certains objets sonores. Il n'y a alors plus de mesure ou de rythme repérable, mais écoulement continu dans le temps d'une masse sonore en évolution, temps suspendu donnant un sentiment d'éternité. Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris : Gonthier, 1963, pp. 93-113.