

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques* / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 339-374, which should be cited to refer to this work.

PRATIQUES

¹ Eugenio Barba précise que « la personnalisation de ce modèle sera le premier signe de maturation artistique », *Le Canoé de papier*, op. cit., p. 37. *Idem* pour la citation suivante.

Dans son traité d'anthropologie théâtrale, Eugenio Barba relève qu'à la différence de la danse classique, du mime et de toute autre forme de théâtre codé, où il s'agit pour les artistes d'accepter des modèles établis par une tradition et de s'y conformer¹, dans le cas d'un théâtre non codé, telle la danse des chorégraphes de notre étude, ils n'ont « pas de répertoire de règles pour se repérer. Ils doivent construire seuls celles sur lesquelles s'appuyer. [...] Ils sont plus libres, mais c'est plus difficile pour eux de développer de manière constante et cohérente leur artisanat ».

S'agissant de la composition, notre recherche fait apparaître que la construction de ces règles peut s'élaborer dans le recours à la citation, à la contrainte, à l'indétermination, à la partition, à la tâche ou encore à la transposition, autant d'opérations faisant l'objet de chapitres spécifiques auxquels nous renvoyons le lecteur. Celui-ci, intitulé Pratiques, recouvre plus particulièrement cette dimension d'artisanat, la manière dont chacun se met au travail avec sa créativité, ses routines, individuellement et collectivement, développe des outils, précisément pour tenter de trouver constance et cohérence, au sein d'un projet de pièce ou bien plus largement d'un projet artistique.

À travers les propos recueillis, on relève que tous développent des pratiques spécifiques qui constituent bien souvent les conditions de l'élaboration de la composition. L'échauffement proprement dit n'en fait pas partie et est laissé le plus souvent à la discrétion des interprètes, à l'exception de situations où il existe un continuum entre une mise en condition du corps et la création de matières corporelles avec lesquelles la composition est en prise. C'est par exemple le cas de Myriam Gourfink et de Cindy Van Acker pour qui la pratique du yoga innerve la recherche chorégraphique, ou encore de Laurent Pichaud pour qui la dérive est autant une façon de se préparer qu'un mode d'écriture et de représentation de certaines séquences de ses pièces.

Ces pratiques sont généralement physiques, cela va de soi dans le champ de la danse (yoga, exploration des relations poids/souffle, techniques somatiques, improvisation...), mais elles peuvent aussi recourir au langage. C'est le cas de Loïc Touzé, qui peut proposer aux interprètes de dire certains mots ou certaines phrases pour tenter de mieux laisser apparaître la danse; de Nathalie Collantes qui les invite à « danser, regarder et parler »; ou encore de Myriam Gourfink qui demande de formuler pour soi des peurs pour mettre en œuvre un processus de dissolution. Ces pratiques peuvent recourir aussi à certains médiums, comme le film que Nathalie Collantes met « au service d'une danse en train de se faire ».

Si ces pratiques engagent le corps, ce n'est pas toujours de la manière la plus commune qui soit, comme le révèle Marco Berrettini, qui peut installer une usure des nerfs, ou user de stupéfians pour atteindre une forme de lâcher prise. Un état qu'il essaiera de convoquer autrement avec la répétition du même mouvement, du même geste, du même pas au sein de la composition de ses pièces récentes, et la multiplication des filages (jusqu'à soixante-cinq) en amont de leur représentation, tablant sur la fatigue de l'interprète (dans certains cas, lui-même) et sa capacité à la maîtriser, pour atteindre ce qu'il décrit du zen : « Ni futur, ni passé, mais l'instant présent. »

Ainsi, les pratiques physiques développées par les dix chorégraphes interrogés sont presque systématiquement corrélées à une attention particulière au mental. Corrélation qui fait d'elles, au-delà de techniques ou de « stratégies » de mise au travail, l'élaboration d'un mode d'être ou d'un état de présence (selon que l'on se place du côté de celui qui agit ou de celui qui regarde) expérimenté en atelier (qu'il s'agisse du studio ou de l'extérieur) et utilisé dans la composition.

DD Dorvillier s'impose ainsi de faire et refaire en studio ce qu'elle a fait la veille pour que « de cette façon [une forme] se produise en dépit [d'elle], de [ses] goûts, de [son] état d'esprit, [...] pour ne pas se laisser envahir par le doute », être dans le faire, « trouver une liberté dans la création et en laisser aussi pour le spectateur ». Une recherche qu'elle développera à travers « une pratique de l'espace » qui consiste à prendre le temps d'observer le lieu, les objets, les autres, pour mettre en relation son corps et cet environnement sans « trop le modifier ou le remplir ». De même, Cindy Van Acker, dans sa tentative de « sortir de l'anatomie », développe avec les danseurs des exercices de mouvement qui conduisent à un « effacement de l'ego » qui selon elle « n'a pas sa place sur scène, quel que soit le médium ».

Cette attention toute particulière à l'autre et à la situation environnante se retrouve tant dans les pratiques de filature et de dérive qu'utilise Laurent Pichaud pour pouvoir composer (il dira « écrire ») en fonction des sites où il intervient, que dans ce que décrit Rémy Héritier de sa pratique de la « danse du milieu ». Celle-ci consiste à créer et entretenir un état de disponibilité permanent à partir d'« une danse où chaque partie du corps n'est jamais ni dans son extension maximale ni dans sa flexion maximale mais toujours au milieu de sa trajectoire, [permettant] toujours [d'] aller partout en permanence ». On verra que la relation intime que cette danse entretient avec le poids et son transfert dans le corps et dans l'espace peut être mise en regard de certains systèmes d'improvisation mis au point par Thomas Hauert, pour permettre au danseur « d'inventer le mouvement sans le concevoir » et de « sortir de ses automatismes ». Le premier cherchant à jouer avec « les coordinations inscrites [dans le corps] ou connues [du danseur] », le second ayant pour objectif de les « déjouer ». On remarquera par ailleurs que c'est aussi à partir d'un travail sur la circulation du poids, associé à celle du souffle, que Myriam Gourfink sollicite l'activité mentale de l'interprète.

Ces pratiques, aussi diverses soient-elles, sont aussi pour les chorégraphes le lieu de fabrication d'un « territoire », d'un « imaginaire », d'un « corps » commun avec les équipes qui les accompagnent. Autrement dit, leur objectif est de constituer les bases de la communauté nécessaire pour porter un projet qui ne peut faire l'économie de sa dimension collective (voir Collectif). Il s'agit pour eux de mettre en partage des questions qui les occupent et de trouver les moyens pour que les collaborateurs

se les approprient. Si ces moyens sont multiples, tels prendre des cours de claquettes, d'aïkido ou regarder des films ensemble ; tels imposer la lecture de Sloterdijk ou initier une démarche introspective de type kabbalistique ; tel faire prendre conscience qu'une part de nos gestes ne nous appartient pas et tenter de danser ce phénomène, etc. ; tous nécessitent de passer du temps ensemble pour que quelque chose se forge, se sédimente, se dépose, se stratifie. Daniel Linehan relève le fait de « beaucoup » pratiquer et de « beaucoup se regarder les uns les autres » ; Nathalie Collantes évoque le temps long, Marco Berrettini insiste sur la durée des répétitions, Rémy Héritier sur les heures passées en studio, Loïc Touzé sur les longues séquences de travail et convoque l'image de la traversée d'une forêt.

Ces pratiques pourront se voir développées au long cours et concerner un projet artistique dans toute son ampleur (c'est notamment le cas du yoga pour Myriam Gourfink ou Cindy Van Acker, de la lecture de Peter Sloterdijk pour Marco Berrettini, de l'improvisation pour Thomas Hauert) ; ou bien intéresser des périodes de son développement (comme le recours à l'alcool chez Marco Berrettini ou l'usage du concept de *survivance* par Rémy Héritier) ; ou encore être dédiées à des pièces en particulier (c'est le cas de Daniel Linehan qui propose des pratiques physiques spécifiques pour chacune de ses pièces, mais aussi de Myriam Gourfink qui compose son cours de yoga pour les danseurs en fonction de la partition à danser).

Quand elles sont développées à long ou moyen terme, elles sont généralement expérimentées d'abord par les chorégraphes dans le cadre d'une recherche solitaire et de solo, puis transmises à l'équipe sous la forme d'un « cours », d'« exercices », d'un « entraînement », selon le vocabulaire de chacun. Quand elles sont pensées à plus court terme, elles sont davantage l'occasion de mener des « expérimentations », les chorégraphes s'y engageant avec autant d'inconnues que le reste de l'équipe.

Si à travers les pratiques qui sont décrites dans ce chapitre se dessine la singularité de chacun des chorégraphes que nous avons interrogés, tous recourent à l'improvisation. Ce néanmoins de façon plus ou moins importante, de manière plus ou moins revendiquée et en des endroits différents du processus de composition. Elle est par exemple centrale pour Thomas Hauert tant pour produire du mouvement que pour l'agencer dans le corps, entre les corps et dans l'espace, quand elle apparaît sur un mode tout à fait mineur au sein des modes de composition de DD Dorvillier (à partir de 2012) ou encore de ceux de Myriam Gourfink.

On observe qu'elle est mise en jeu à partir de « consignes » (Linehan), de « contraintes » (Hauert), d'une « question » (Collantes), d'une « citation », de « lectures », d'un « thème » (Berrettini) ; « à l'intérieur de structures constituées de paramètres » (Touzé). Elle est un lieu d'expérimentation : « on cherche » (Collantes), « les danseurs essaient », elle « crée un état particulier » (Linehan), « on invente », « on va vers quelque chose que l'on ne sait pas encore faire » (Hauert) ; et que l'improvisation fait apparaître « des matériaux » (Linehan), « des matières » (Collantes), « des images » (Touzé) avec lesquels il s'agit précisément de composer. On note aussi que l'improvisation est associée de manière récurrente à l'utilisation de la vidéo, pour enregistrer ce qu'elle produit et y revenir selon certains « critères » (cf. Choix et Assembler).

Comme l'improvisation, nombre de pratiques sont destinées à générer des matériaux, suffisamment pour que nous ayons consacré un chapitre à part entière

à cet aspect de la composition auquel nous renvoyons le lecteur. Remarquons simplement ici que lorsque la visée première d'une pratique est autre, qu'elle consiste davantage à établir un mode d'être ou un état de présence pour pouvoir s'engager dans la création et la représentation selon certains principes, ou à poser les bases d'une communauté de travail pour une œuvre à venir, elle peut aussi devenir la matière même d'une pièce. L'exemple le plus probant est sans doute la transposition d'une pratique de studio à la scène qu'effectue DD Dorvillier dans l'une de ses pièces, proposant finalement au spectateur de faire l'expérience d'un certain rapport à l'espace, aux choses et au temps. C'est aussi vrai des « dérives » que Laurent Pichaud fera d'abord par nécessité liée au contexte dans lequel il crée, et qui donneront lieu par la suite à des séquences de pièces et plus largement en paramètreront le rapport à l'espace. On voit alors ici très bien comment les outils que les chorégraphes se donnent peuvent définir la forme de ce qu'ils créent, ou en tout cas l'influencer considérablement.

Yvane Chapuis

MARCO BERRETTINI

Usure des nerfs

Avec *No Paraderan* (2004) où, effectivement, on a vraiment voulu enlever le contenu, on commençait à jouer fortement sur le temps. C'est aussi presque une des seules pièces avec une bande-son sans aucun son qui nous appartienne. Elle est intégralement de Dean Martin et Frank Sinatra. Jusque-là, les bandes-son étaient faites de chansons très diverses. On a commencé à vouloir défaire les choses que l'on faisait. Quasiment aucune scène n'a été travaillée à partir de l'idée que tel élément est fort et qu'il faudrait multiplier ses forces. On est allé dans l'autre sens. Pendant les deux mois et demi de création, on a passé trois semaines sans que personne ne se lève de sa chaise. Chaque fois que l'on se demandait sur quoi on travaillait, la réponse était : sur le rien. Si quelqu'un avait envie de se lever pour essayer de réfléchir, il pouvait le faire. Personne ne se levait. On regardait les photos de nos enfants dans un coin, on utilisait nos téléphones... Un jour, l'un d'entre nous en avait assez, se levait et essayait quelque chose, une danse, des mouvements, des paroles...

MG *Les répétitions se passaient ainsi ? Vous étiez assis sur des chaises et qui voulait se lever ?* Nous étions en salle de répétition, six à sept heures par jour. Le thème était : est-ce que l'on arrive à faire une pièce sur le rien ? Personne n'avait d'idée sur la façon d'appréhender le sujet.

C'est compliqué pour moi, sans votre aide, de parler d'outils. La compagnie avec laquelle j'ai travaillé, mon travail, ont connu différentes phases au cours desquelles les outils ont changé diamétralement. D'autres pièces ont été décidées et faites en deux jours pour ne plus faire ensuite que des filages.

transposer

Par exemple, pour la pièce avec Marie-Caroline Hominal que l'on a faite il y a quatre ans, *iFeelz* (2012), nous avons visionné des vidéos de groupes ultra-catholiques aux États-Unis, des créationnistes, pendant quatre semaines et demie. Jusqu'au jour où Marie-Caroline m'a dit : « Marco, j'en ai ras le bol. Déjà, le thème m'intéresse moyennement... » Il est vrai que je ne pouvais pas prétendre en l'engageant pour un duo de danse, qu'elle serait nécessairement intéressée par ce que pensent les ultra-catholiques aux États-Unis. On regardait des *bootcamps*. Ce sont des week-ends pendant lesquels les gens se réunissent pour discuter de Dieu dans une église. Ils dorment là. Toute la nuit et toute la journée. Ils sont habillés en militaire. Il y a des sacs de sable, etc. C'est un entraînement militaire de bons chrétiens. Et ils se succèdent au micro. Je ne crois pas que le phénomène existe en Europe.

Nous avons regardé ces vidéos. Après presque quatre semaines, Marie-Caroline Hominal m'a dit : « Je n'en peux plus. » [...] Je lui ai répondu : « Tu en as marre. Cela signifie que plus rien ne se passera. » Et en deux jours, nous avions le duo. Le travail sur la thématique « créationnistes contre darwinistes » était forcément un travail d'opposition du fait de leur combat. D'où un duo en opposition et complémentaire en même temps. On a essayé de chercher cela. On s'est dit que le seul moyen d'y arriver était d'être face à face. On se regarde tout le temps. Quand elle va à gauche, je vais à droite.

[...] **YC** *Quelque chose revient dans ce que tu décris. Tu pars d'une thématique, tu abreuves de références les interprètes, qui ne sont pas en situation de danser pendant longtemps. Tu crées*



Marco Berrettini, *No Paraderan* (2004). Avec: (1^{er} plan) B. Faucher, J.-P. Bourel, C. Gallerani; (2^d plan) G. Podigge. Photo: Sylvie Friess

indétermination

une espèce d'usure des nerfs pour que quelque chose apparaisse, c'est presque une méthode qui traverse toutes les années que tu viens de décrire.

Avec la compagnie, nous étions arrivés à un endroit de tension. Les esprits n'arrivaient plus à se laisser aller. Interviennent donc l'alcool, les drogues, etc. pour que l'esprit se détende et que des choses émergent. Elles ne peuvent pas émerger si, le premier jour, j'arrive avec un carnet rempli de propositions alors que les interprètes sont stressés. C'est comme dans le documentaire sur Pina Bausch: « Pina, un jour, m'a demandé ceci et cela. » Je ne veux pas finir comme ça: « Marco m'a demandé ceci et cela. » Non, je préfère: « Marco était là. Je n'avais pas très envie. On ne savait pas quoi faire... » Mais à un moment, il faut y aller. Il y a une pulsation de l'ordre: « Si c'est ainsi, je fais au moins ce qui m'amuse. Si on se fiche de ce que sera la pièce, je fais les trucs qui me viennent à l'esprit et qui me plaisent. » Là, en profond manipulateur, je suis à l'extérieur et je suis heureux parce que je les ai amenés à bout de nerfs et ils commencent alors à faire ce qu'ils ont envie de faire. C'est ce que je cherchais.

Multiplier les filages

espace

iFeelz (2016), que l'on a jouée en février à l'Adc à Genève, a été conçue par moi, tout seul dans mon coin. Depuis deux ans, j'enseigne les diagonales dans mes cours techniques. Il n'y a que des diagonales: tu fais la diagonale, tu arrives à l'avant-scène, tu fais le tour de la salle et tu recommences. Or je me suis dit que je n'avais jamais transformé mon cours technique en chorégraphie.

J'ai ainsi écrit aux interprètes, avant que nous ne commençons à répéter, que la chorégraphie était déjà réalisée et que l'on commencerait avec des filages. Ils étaient tout contents en arrivant. Ils pensaient que le travail était quasiment fait. Il est vrai que nous n'avons pas fait une seule improvisation. Je leur ai demandé de commencer en fond de scène dans le coin gauche, d'aller jusqu'à l'avant-scène selon la diagonale et de marcher pour aller se placer et recommencer. La bande-son était déjà créée. Et nous n'avons fait que des filages, 64 ou 65 filages. Ce qui représente beaucoup de travail.

collectif

Pendant des années, j'ai voulu imposer la lecture de Sloterdijk aux interprètes. [...] Je commence à peine à comprendre que je me suis peut-être trompé en insistant pour qu'ils lisent tout, qu'ils comprennent et qu'ils me fassent des propositions en fonction. En fait, cela ne les intéresse pas. [...] C'est un bien ou un mal, mais, depuis *iFeel*, j'ai totalement changé de cap dans ma façon de faire des pièces. Elles ne ressemblent plus du tout aux précédentes, elles sont beaucoup moins drôles. Elles ont un aspect un peu « spirito »... Elles sont beaucoup plus dansées. Il n'y a plus de mots. On ne parle plus. Depuis trois pièces maintenant, ça ne parle plus. Et j'ai aussi voulu réagir. Ce n'est pas forcément positif, ça peut être aussi négatif. Mais je n'ai pas voulu subir les conditions de création actuelles. Je n'ai plus l'occasion de travailler des mois et des mois avec des gens. Et je n'ai plus de troupe fixe comme à l'époque. Je connais donc beaucoup moins les interprètes. J'ai donc opté pour une autre façon de chorégrapier. Les interprètes arrivent le premier jour de création et on passe directement au filage.

YC Je m'interroge sur la direction des interprètes. Quand tu leur dis « Vous allez faire des diagonales », les laisses-tu complètement seuls? Ou bien donnes-tu d'autres indications?

Quelles sont les informations que tu leur donnes pour qu'ils puissent faire des diagonales pendant trois semaines de répétitions ?

transposer

J'ai collé à Tu dois changer ta vie¹ de Sloterdijk.

YC Tu leur as répété le texte en boucle ?

Oui. Il y a des interprètes qui s'entraînent, qui sont concernés par le maintien d'une forme physique. Les corps sont tous différents, mais dans tous les cas au bout de 20-25 minutes de diagonales, une fatigue s'installe. Pour que la lecture du spectateur ne soit pas concentrée sur cette fatigue naturelle, mais sur le mouvement exécuté, j'essaie de travailler avec eux pour qu'il y ait une énergie plus constante. Ensuite, je m'attaque aux détails. En fait, chaque diagonale est différente. Si tu lis des choses sur le zen, par exemple, elles amènent à penser qu'il faut vivre la vie hors des conséquences, où chaque instant est un instant isolé en soi, sans passé ni futur. Sloterdijk est influencé par les philosophies orientales. Il est beaucoup question de la non-dépression, qui serait quelque chose proche de la constipation intellectuelle et philosophique. La dépression concernerait plutôt le passé d'une personne et l'anxiété plutôt la projection dans le futur. Le seul moyen pour faire un exercice sur soi est d'être constamment en mise à jour, en *updating* constant, comme un ordinateur. Cela signifie de faire le tour, et de réattaquer la diagonale. Il y a un travail sophrologique à faire pour que les danseurs ne se disent pas : « À la dernière diagonale, je fais ceci. » C'est l'objectif du travail des trois semaines. Il s'agit de prendre de la distance vis-à-vis de nos conditionnements psychologiques et physiques, dans un spectacle qui ne traite que des diagonales. C'est la base du travail.

YC Quels types d'outils leur proposes-tu pour cela ?

J'observe. Je leur rappelle que chaque diagonale est un *reset* [une réinitialisation], et que chaque diagonale est nouvelle. Il s'agit de réussir à se décoller de soi-même, c'est-à-dire d'aller à un endroit où on n'est pas allé, de se vider la tête à chaque diagonale. On est obligé d'y aller, on ne peut pas attendre dans le coin. Quand on arrive au coin, on doit prendre une légère accélération du corps, pour se lancer. On a travaillé comme si quelqu'un nous poussait légèrement dans le dos. On est encore soi-même mais on sent une légère pression à devoir y aller. Ce serait le *chi*. Sébastien [Chatellier] a fait un exercice sur lui-même et a essayé de l'exécuter comme s'il était en méditation. Il a mis des sparadraps sur ses yeux. Il ne voyait pas où il allait. Ça a duré des semaines. Il a passé cinq ou six heures par jour avec des sparadraps sur les yeux, pour que son corps apprenne la diagonale sans la voir, et qu'il appréhende les autres corps en aveugle.

Arrivés à la deuxième phase de création au théâtre de Sierre², le décor était presque là, Samuel [Pajand] et moi commençons à jouer [la musique] pendant qu'ils dansaient. Il y avait donc trois filles³ et un garçon. Nous avons eu une réunion très houleuse. Christine [Bombal] surtout était passablement agacée. Elle avait le sentiment de devoir s'occuper de Sébastien et de ne pouvoir en conséquence effectuer correctement les consignes. Selon moi il s'agissait d'un conflit intérieur. Ni Sébastien

¹ Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie*, op. cit.

² TLH (Théâtre les Halles).

³ Christine Bombal, Nathalie Broizat, Marion Duval.

ni moi-même n'attendions que quiconque ne le prenne en charge. J'ai répondu « Vous n'arrivez pas à accéder à un espace mental et physique parce que vous vous êtes vous-mêmes mis ce poids. » On est presque davantage en thérapie qu'en chorégraphie. Les choses sont liées. On rejoint le lien entre éthique et outils⁴. Cela a décoincé des choses. Je leur ai dit : « À partir de maintenant, vous êtes conscients de ce que vous faites, vous le lâchez. » Cela a vraiment changé le caractère de la pièce.

[...]
musique

JYM Avez-vous répété longtemps sans la musique ?

Oui. Je craignais qu'en diffusant l'enregistrement dès le premier jour, on soit trop influencés par le son. Pendant les premières semaines, je mettais tous les jours quelque chose de différent. Un jour, j'ai mis la radio. Un jour, j'ai mis la télé. Après, j'ai mis Johann Sebastian Bach pendant plusieurs jours. Malgré tout le travail de ces grands professionnels, l'être humain est perméable. Le son changeait vraiment leur effectuation des diagonales.

Le spectacle n'a pas forcément été bien accueilli. On me disait que ce n'était pas assez chorégraphié. Pour que les danseurs puissent se concentrer un maximum sur l'écriture en temps réel, ils doivent vraiment faire abstraction de tous les autres éléments (« Qu'est-ce que je vais faire dans la prochaine diagonale ? » « Qu'est-ce qu'il m'a fait dans la dernière ? Je vais me venger », etc.). Pour avoir du recul par rapport à ce type de questions, il faut qu'ils puissent s'habituer à une musique. Ils pourraient être bien et à l'aise sur toutes sortes de musiques. C'est également un travail à partir de mes lectures de Sloterdijk et de Carl Gustav Jung. On ne peut pas appréhender la verticalité prêchée par Sloterdijk, c'est-à-dire une hiérarchie et la discipline – c'est très allemand –, le travail sur soi-même, l'exercice. Il explique pourquoi les nouveaux héros dans la société sont les sportifs. C'est un auteur imbibé d'humanité. Mais il réclame aussi que les êtres humains soient exigeants. Carl Gustav Jung dit que l'on ne peut pas vraiment être exigeant si on n'embrasse pas toute la négativité du monde au lieu de l'écartier de soi. On a donc fait des diagonales en essayant de perdre la notion d'influence d'une relation avec un autre danseur dans la diagonale suivante. À chaque tour une nouvelle diagonale commence. Elle doit être « innocente ».

NATHALIE COLLANTES

Danser-Regarder-Parler

Je n'ai pas vraiment le sentiment de faire des spectacles, même si pour vendre mon travail je parle de spectacles chorégraphiques. En fait, le spectacle, avec son corollaire, le spectaculaire, m'ennuie. Je me consacre à la chorégraphie. Je ne pense pas faire tellement autre chose. Il y a des contextes qui font que je fabrique tel ou tel objet. Qu'est-ce que je fais quand je dis que je fais de la chorégraphie ? Je danse, je regarde et je parle. On danse, on se regarde et on parle. Ce n'est pas « je ». Je me positionne comme danseuse faisant de la chorégraphie, ou comme chorégraphe-interprète. Cela conditionne vraiment la mise en jeu dans le travail. C'est toujours à partir du corps que cela démarre. On cherche ensemble à savoir où est notre corps chaque jour

collectif

⁴ Voir à ce sujet le chapitre Collectif, section Éthique.

de travail. C'est une constante. Tout récemment, j'ai fait un duo avec Julie Salgues qui se revendique plutôt interprète (*Fonds d'écran*, 2016). Cette façon de nommer la pratique : « danser, regarder, parler » s'est vraiment mise en place à deux, en dialogue avec elle. C'est plus complexe avec un groupe, je ne démultiplie pas nécessairement de la même manière.

Depuis de nombreuses années, il y a l'idée d'une constance de travail. Je ne projette pas une pièce, comme ça à partir de rien... Ce n'est pas ainsi que je pense les choses. Je travaille, je danse, j'écris, j'échange à partir de recherches particulières. Et dans le fil de ce travail émergent des pièces chorégraphiques, des performances et des objets (livres, films, site, textes...).

[...] J'en viens au rituel, c'est-à-dire à la façon de se mettre au travail, par exemple le rituel de travail en duo avec Julie Salgues. Quand on ne s'est pas vues depuis plus d'une semaine, on a besoin de se parler. On se parle, on se parle... on se dit, on se donne les nouvelles. On ne se téléphone pas, donc, quand on se retrouve, on se parle, on remet à jour. Il y a un rapport de mise à jour sur les sujets, sur ce que l'on vit. Le début de la semaine de travail est en général un peu phagocyté par ce temps de discussion. Il en fait partie. On ne résiste pas, on le fait. Ensuite, on s'échauffe chacune de son côté. Je travaille à partir de la technique de Robert Bral⁵ qui a mis au point une pratique d'échauffement pour les danseurs à partir de ses savoirs sur de nombreuses techniques somatiques. J'ai découvert que de très jeunes danseurs l'adorent. Sa technique fait travailler l'étirement dans la dynamique, elle correspond à mes besoins. Les personnes avec qui je travaille font aussi quelques exercices de cette méthode. Mais chacun a la sienne. Julie Salgues, par exemple, fait beaucoup de yoga, elle suit une formation à L'EFY⁶, par ailleurs. Je m'échauffe longuement, au minimum une heure et demie, voire deux et plus quand je suis seule. Julie Salgues va plus vite. En général, elle prend son cahier, elle retrouve ses notes. Elle me pose des questions. Je fais de même.

Ensuite, on danse. On fait ce que j'appelle une « improvisation échauffatoire ». C'est une improvisation sans but autre que celui de prendre la température, mesurer les besoins, les envies, les énergies. C'est une improvisation pour chercher, fouiller des matières, de là sortent des « mises à jour », des états, des physicalités... Le moteur peut être une citation, un partage de lecture ou autre.

J'arrive toujours avec un désir (au moins). Il y a nos dialogues d'où coulent les questions. Je pose une question. Par exemple, « Qu'est-ce que cela pourrait donner si tu travaillais sur la question de l'élan ? » Selon comment elle va danser, je vais lui poser d'autres questions. Sa danse me donne des questions. J'actualise les questions par rapport à la recherche que l'on mène ensemble. Nous improvisons l'une après l'autre. C'est ainsi que nous nous sommes organisées cette année. Nous travaillons ensemble depuis 2000 avec Julie, elle fait des retours sur ma danse, ce qui revient à me poser des questions. Aujourd'hui elle me pose directement des questions, elle est devenue mon alter ego.

⁵ Ancien danseur et professeur de danse, certifié en techniques ostéopathiques, Alexander, *Body Mind Centering* et fasciapulsologie, Robert Bral a élaboré une méthode d'assouplissement, inspirée de techniques thérapeutiques basées sur le rééquilibrage des chaînes musculaires. <http://robert.bral.pagesperso-orange.fr>, consulté le 15 mai 2019.

⁶ École française de Yoga, Paris.

Quelques exemples, toujours pour *Fonds d'écran* (2016), nous avons travaillé avec « Chercher sa danse », « Laisser couler », « Qui s'articule entre deux corps », « Sculpter/offrir des espaces d'accueil », « Une danse sans peur », « Danser sur les tables », « Hurler dans l'aquarium », « Torse pulsé », « Les horizons spirales »...

Il y a donc cette première « improvisation échauffatoire », puis les questions qui émergent de cette improvisation. Il y a enfin les sensations. Le regard qui se pose, renvoie des références, avant même la prise de parole. Mais il y a aussi ce que je sens. *Idem* pour elle. Nos sensations viennent étayer nos propos, elles sont parfois mises à mal. Dans ce cheminement on localise donc des matières. Lorsque le temps s'étire sur la durée, certaines matières sont abandonnées, elles tombent d'elles-mêmes. D'autres matières émergent. Au moment de la représentation, nous dansons ce qui est resté, ce qui a « tenu ».

Le rituel est un peu immuable. J'aime pouvoir aller dans le studio régulièrement, le plus souvent possible, ce qui reste difficile. Pour la fréquence, elle dépend des périodes. Je prévois des semaines de quatre jours. Quatre jours, pour être à l'écoute, c'est bien. Deux séries de quatre jours par mois, si possible. On jongle avec les plannings de l'intermittence. Les répétitions peuvent durer une journée entière. Dans ce cas, le temps s'étire, on ne danse pas toute la journée. En groupe, je multiplie les dialogues, j'échelonne les plannings de chacun pour préserver ce travail. À deux, on danse chacune en moyenne trois fois dans la journée. Cela peut être une improvisation de deux minutes comme de vingt minutes. Dans le travail, nous dansons, nous regardons, nous parlons, la danse répond à la danse.

Filmer

[...] Le travail sur la durée me permet d'envisager des étapes sous forme de stratifications. Des couches de temps se superposent ou s'accroient, elles construisent une sorte de géologie de la création. À mes débuts, j'ai travaillé avec un photographe pendant quelques années. Puis en 1993, j'ai acheté ma première caméra. J'ai commencé à filmer et je ne me suis plus arrêtée. Pour moi, il s'agit de filmer les personnes, filmer les gens en mouvement pour les voir autrement, plus près. Il s'agit aussi de fabriquer des petits films pour avoir des repères d'étape et, surtout, pour ne pas attendre, ne pas ajourner, pour pouvoir montrer tout de suite ce que l'on a fait, possiblement. Par conséquent, ces images constituent un objet de recherche et de représentation en même temps. Je fabrique un terreau, le contexte du projet dans le contexte du moment, je pourrais presque dire de l'époque. Ces courts films, ces portraits, rejoignent les spectacles, ils accompagnent la chorégraphie.

[...] À partir de 2000, j'ai commencé un premier cycle de travail qui a duré quatre ans. Il concerne *Le Bruit de la danse* (2000), *Algo Sera* (2001), *Isso* (2001) et *Esperandoa* (2001-2004). Ces pièces et objets formalisent le travail seul à seul – *Esperandoa* en est la quintessence. Ce sont un peu les mêmes gens qui y participent, mais c'est aussi un cycle de réflexion autour de questions particulières : ce que dans *Phase* (1999) je nommais « intimité distante » devient le point de vue permanent, tant il semble dérisoire d'aller chercher un sujet ailleurs que dans la réalité tangible de la rencontre avec les danseurs. Ce que j'affirme plus clairement aujourd'hui c'est le rapport direct du corps de l'un au corps de l'autre, et un de ces deux corps est le mien. Les tournages

des films d'*Algo Sera* ont commencé en septembre 1999. Finalisés à l'automne 2000, ils constituent le lien d'une création à une autre. Ces quatre films courts portent pour titre le nom de leur interprète : Alice [Normand], Sylvain [Prunenec], Virginie [Lauwerier], Vincent [Druguet]. Chaque montage projeté durant le spectacle pose la question de la présence différée et à travers elle du présent. Dans ce cycle, danser et filmer font partie des modalités de nos rencontres, en posant une infrastructure de tournage léger, au service d'une danse en train de se faire, organisant un espace où il soit possible de danser et de filmer à tout moment. Nous avons posé un nouveau regard sur la chorégraphie en dansant pour la caméra. Une autre question de ce cycle est relative à la distance de la perception : comment donner à entendre des sons subjectifs, ces sons provoqués par le mouvement de notre propre corps, dont la perception est d'ordinaire limitée à la personne qui agit ?

DD DORVILLIER

Faire et refaire

Avec *Dressed for Floating*, en 2002, j'ai commencé à comprendre que je pouvais exiger des danseuses quelque chose que moi je ne connaissais pas, quelque chose que je n'avais pas fait. Je pouvais demander de refaire, de faire et de refaire.

J'ai développé aussi une stratégie qui consistait à répéter ce que j'avais fait dans le studio le jour d'avant et de le faire le lendemain, et ainsi de suite. De cette façon, il y a quelque chose qui se produit en dépit de moi, en dépit de mes goûts, en dépit de mon état d'esprit. En effet, si je répète ce que j'ai fait hier, évidemment, ça ne va pas être du réel, ça ne va pas être la vérité, mais ça va être une forme que je peux redécouvrir même si je ne peux pas complètement la réanimer le deuxième jour. Et, le troisième jour, il y a une nouvelle complexité dans mon rapport avec la chose. C'est ainsi, en 2002, que je commence un peu à avoir ce genre de pratiques et de réflexions.

[Au sujet de *No Change* or « *freedom is a psycho-kinetic skill* » (2005)] [...] Je mets plus ou moins tous les câbles toujours au même endroit, même si c'est dans un dessin un peu différent d'une fois sur l'autre. Le seau est toujours placé plus ou moins dans la même relation aux micros. Les éléments ont un lieu de départ. Tout est préparé, assez soigneusement. Il y a des étapes dans cette partie de la pièce qui est une improvisation. J'ai une longue liste des raisons, des règles, des mantras. Est-ce que je peux la lire en anglais ?

« *No more throwing away the past and starting from zero.*
There is no zero. Stop waiting for it.
I want to be strong like a tree on the inside.
I want to exercise freedom, to practice freedom.
Everything is worth it.
The audience is here we are together.
No mistakes.
Listen to the echoes of things.
Listen for the right balance of laziness and hyperactivity. »

« Plus question d'effacer le passé pour repartir à zéro.
 Il n'y a pas de point zéro, ça ne sert à rien d'attendre.
 Dedans, je veux être forte comme un arbre.
 Je veux exercer ma liberté, mettre ma liberté en pratique.
 Tout vaut le coup.
 Le public est là, on est là ensemble.
 Pas d'erreurs.
 Écouter l'écho des choses.
 Écouter le juste équilibre entre paresse et hyperactivité. »]

Et puis il y a la composition de l'espace, ce que j'y fais... c'est aussi une sorte d'attitude :

« *In studio or workroom, repeat everything you did yesterday.*
Today, arrive, sit down, look at the space, change clothes, clean up the room, sweep the floor,
go to the bathroom, walk around, lie on the floor, get up, sit, look at the broom, empty
your bag, count your money, move things around in the studio, trash cans, [...] and chairs.
Make a pile of all things in the studio in the middle of the room. Look at it for a while.
Lie down, get up, play some music. Listen to it for a while. Move around, dancing a little.
Eat a sandwich, etc., etc. » [...]]

« Dans le studio ou l'atelier, répéter tout ce qu'on y a fait la veille.
 Aujourd'hui, entrer, s'asseoir, regarder l'espace, se changer, nettoyer la salle,
 passer le balai, aller aux toilettes, marcher en rond, s'allonger au sol,
 se relever, s'asseoir, regarder le balai, vider son sac, compter son argent,
 déplacer des choses dans le studio, des poubelles et des chaises.
 Faire un tas au centre de la pièce avec toutes les choses présentes dans
 le studio. Le regarder un moment.
 S'allonger, se relever, mettre de la musique. Écouter pendant un moment.
 Bouger, danser un peu.
 Manger un sandwich, etc., etc. » [...]]

Et je recommence le lendemain.

JYM C'est une sorte d'éthique du travail de composition.

indétermination

Oui. C'est aussi pour se préparer un peu mentalement, pour pouvoir être dans cette pratique avec un public. En fait, pendant les quinze premières années de mon travail de création, j'ai eu un trac très fort tout le temps en jouant. Avec *No Change*, je voulais un peu m'en libérer. C'est d'ailleurs aussi la raison pour laquelle je parle de *freedom*, liberté, parce que je veux trouver pour moi-même une liberté dans la création et en laisser aussi pour le spectateur. Ce trac m'étouffait et était peut-être étouffant aussi pour le public. C'était donc une manière d'aborder ce trac d'avant la représentation. Pendant le travail en studio, c'était aussi une façon de ne pas se décourager, de ne pas rester dans le doute qui rongeaient vraiment mon processus. Je parle de tout arrêter et de changer ma pratique ou ma méthode de composer, de travailler. Avec cette négativité, je n'en pouvais plus. Je n'avais aucune hygiène de travail. Il s'agit d'une éthique en effet, qui naît d'un vrai besoin de me donner un cadre qui ne soit pas celui de la négativité et du doute. Et c'est devenu concret.

JYM Cette pratique est-elle toujours à l'œuvre ?

Il me semble. Dans *Only One of Many* (2017), on ne travaille pas avec des objets. Les interprètes sont tellement dans le mouvement et dans le geste qu'elles n'ont pas le temps de penser à la façon dont elles vont le jouer. Parfois néanmoins, on travaille sur la manière d'être avec l'objet d'un geste. Oui, c'est encore à l'œuvre, notamment en ce qui concerne ce qui est autour du travail, la production, mais aussi comment être sur scène.

Observer et s'accorder

matériau

Pour la relation avec les objets, je développe une pratique en 2005. C'est très nouveau pour moi d'avoir cette relation un peu plus libre avec les objets. Je peux faire des choses qui me procurent beaucoup de plaisir, qui expriment peut-être quelque chose, mais quelque chose de très ambigu. Je ne suis pas obligée de me coller à une histoire ou au récit. Je pense d'ailleurs que cette pièce [*No Change or «freedom is a psycho-kinetic skill»*] est un peu le récit de la défaite du récit, pour moi, au moment où je la fais.

JYM Peux-tu décrire davantage la pratique dont tu parles ?

C'est vraiment une pratique de studio, que j'ai transportée sur scène. Je me mets dans une ambiance, dans un état. C'était souvent avec Elizabeth [Ward]. Je mets en place les objets. Nous avons une valise pleine d'objets dans le studio que nous louons. Le studio est loué vide et, à la fin du travail, il doit être vidé. Pendant un moment, on déballe la valise et on agence les objets, les câbles, les micros comme on a fait la fois précédente. On essaie d'avoir une sorte de cohérence avec la dernière fois qu'on l'a fait, même si cela peut changer. On peut s'apercevoir que ce n'est pas très pratique que le micro soit à tel endroit au début, et qu'on aime bien avoir le seau dans cette position, dans cet espace. Il est aussi une sorte de fétiche. La pratique, c'est donc de faire le montage, d'agencer le tout. Cela consiste à créer une sorte d'ambiance dans laquelle on va rester, s'observer et observer les objets en relation avec les autres. C'est une partie de la pratique. On met tout en place. Et, ensuite, on regarde l'espace. On prend un temps pour cela. On s'éloigne un peu, on se met contre un mur. Je suis parfois toute seule. Parfois, je suis avec Elizabeth. On regarde. Seth Cluett a fait une longue bande-son de trente minutes que l'on met en boucle. Il s'agit de larsens exclusivement, très fins. Et on regarde l'espace avec cette bande-son. La pratique se fait en regardant des choses. On se parle un petit peu. Ensuite, on fait aussi de l'*authentic movement*⁷ dans le même espace sans essayer de générer une nouvelle relation avec les objets, juste pour se calibrer un peu avec l'espace.

Une autre partie de la pratique consiste à travailler avec les objets, autour des objets, en dépit des objets, mais toujours avec la présence de ces choses. Je les mets en relation, et je change la relation. Je change la relation de mon corps aux objets ou



DD Dorvilier, *No Change or «freedom is a psycho-kinetic skill»* (2005). Photo : David Bergé

⁷ L'*authentic movement* a été développé par Mary Starks WhiteHouse (1911-1979), danseuse chorégraphe et analyste jungienne à la fin des années 1950. Ce travail sera ensuite approfondi dans les années 1980 par une de ses étudiantes, Janet Adler. La pratique, dans sa version la plus simple, consiste à se mouvoir, les yeux fermés, en se mettant à l'écoute de toute impulsion venue de l'intérieur, un témoin, immobile et silencieux, offre sa présence et observe sa propre expérience de témoin. https://fr.wikipedia.org/wiki/Mouvement_authentique, consulté le 10 mai 2019.

à un mur. J'essaie de multiplier les points de vue que l'on pouvait avoir sur une composition préexistante, c'est-à-dire après notre montage.

Cette pratique est donc devenue aussi une pratique sur scène. La manière dont je déplaçais les objets, dont je jouais avec eux, avec mon corps ou celui d'Elizabeth, tout cela venait de cette pratique. C'était une improvisation dans laquelle j'essayais vraiment de retrouver les mêmes durées, de comprendre que l'on ne pouvait pas faire ceci avant cela ou l'inverse, qu'il y avait certaines choses que j'aimerais faire et d'autres que je ne voulais pas faire avant d'en faire d'autres encore. Le protocole n'était jamais « Tu vas faire ceci, cela et cela ». Ce n'était jamais une liste explicite. J'espérais que certaines actions auraient lieu avant, par exemple, de donner un coup de pied dans le seau. Donc un ordre existe.

La transposition de cette pratique de studio à la scène ne concerne que *No Change or « freedom is a psycho-kinetic skill »*. Cependant, chaque fois que je travaille sur une nouvelle pièce, j'essaie de retrouver cette attitude, qui devient pratique envers l'espace. J'essaie de retrouver cet esprit, même si le travail ne traite pas d'objets, ou de la relation du corps avec l'espace.

JYM *Tentes-tu de transmettre cette attitude aux interprètes ?*

Oui, parfois assez directement comme dans *Nothing Is Important* (2007), la pièce suivante, puisque ce sont eux qui deviennent des objets en l'occurrence. Il y a encore ce studio vide et blanc et je le peuple avec la pratique. C'est le cas aussi dans *Choreography, a Prologue for the Apocalypse of Understanding, Get Ready!* (2009) [...]. La pratique ne consiste pas nécessairement à bouger des objets, mais à regarder ce qu'il y a autour pour les bouger. Dans la pièce sur laquelle je travaille actuellement, *Only One of Many* (2017), quelque chose a surgi de cette attitude d'ouverture envers les règles et les possibilités. On reste dans le même espace, on n'essaie pas trop de changer ce qui est là, on tente d'observer quel est notre contenu et quel est notre matériel.

MYRIAM GOURFINK

Expérimenter la relation poids/souffle

Il y a une première période, 1996-1999, avant de connaître le travail de Laban, pendant laquelle je collecte des matériaux relatifs à des questions de souffle. J'étais en train de formuler la base de mon travail⁸. Il s'agissait pour moi d'apprendre une technique respiratoire à une danseuse, de la mettre dans un espace restreint qu'elle choisit (sa chambre à coucher, sa salle de bain), donc de lui proposer une contrainte spatiale. À partir de cette situation, elle se met en mouvement selon un type d'improvisation qui dure très peu de temps, et que je note. Tout est noté et numéroté. Je demandais à la danseuse (Françoise Rognerud ou Julia Cima ou Laurence Marthouret) de se mettre en mouvement à partir de sa respiration : 1/ respiration du premier foyer d'énergie (ventre) : a/sentir le poids et changer d'appui sur l'inspiration, rester immobile sur l'expiration, puis b/ essayer le contraire, c'est-à-dire changer d'appui sur l'expiration ; 2/respiration du second foyer (cage thoracique),

⁸ Voir également Myriam Gourfink, « Du souffle à l'idée, de l'idée au geste », août 2008, <http://www.myriam-gourfink.com/pdf/DuSouffleAlldee2.pdf>.

reprendre a et b ; 3/ respiration du troisième foyer (respiration sous claviculaire), reprendre a et b ; 4/ ou bien relier les trois foyers d'énergie avec l'inspiration et l'expiration en effectuant a ou b ; 5/ je pouvais aussi proposer un cycle du type : inspirer du fond du bassin au sommet du crâne en suivant l'axe médian du corps, expirer du crâne au bassin en descendant cet axe médian, faire trois fois, puis respirer trois fois dans le premier foyer d'énergie. Et toujours changer d'appui soit sur l'inspiration soit sur l'expiration. Je demandais oralement.

Par exemple, en pont, elle bouge le buste, elle tourne sur le côté droit, etc. : c'est le n° 41. Je marque au fur et à mesure tout ce qu'elle fait. Je relis ensuite. J'encadre ce qui m'intéresse. Je jette le reste. Elle met en jeu la technique de respiration et elle improvise dans un espace-clé. Qu'est-ce que je retiens ? Je retiens une partie de l'improvisation dont je me souviens : elle reste dans ma rétine, elle fait sens aussi pour la trajectoire que je veux réaliser. Il faut avant tout que ce qui émerge de l'improvisation puisse construire le déplacement que j'ai conçu au préalable. Je cherche à ce que l'on voie la respiration, que l'on voie que ce mouvement vient de l'intérieur, que ce soit évident. Je cherche aussi les volumes : des mouvements, des postures, des positions qui vont donner du volume à l'espace.

[...] Au début de mon travail, une des visées consistait à faire en sorte que le mouvement du corps soit interne. Cela m'a amenée à développer une pratique, à partir du souffle et du poids, qui agit sur le corps en mouvement. C'est toujours présent et essentiel dans mon travail. Il y a l'idée d'une intimité entre ce qui est de l'ordre mental et de l'ordre du corps, de façon à ce que la personne en mouvement soit vraiment active mentalement. Les diverses visées⁹ vers lesquelles une pièce peut tendre répondent aux pratiques corporelles que je rencontre. Elles sont issues de cultures différentes, que ce soit des expériences dans le champ musical, ou dans le champ des pratiques somatiques au sens large : yoga, haptonomie, pratiques chamaniques et kabbalistes. Je travaille avec Arouna Lipschitz sur la kabbale, avec Bernard This et Maité Fontaine en haptonomie, Gianna Dupont sur le yoga depuis vingt ans et Michèle Dangréau sur le chamanisme. Il y a vraiment un ensemble de pratiques corporelles qui me brassent.

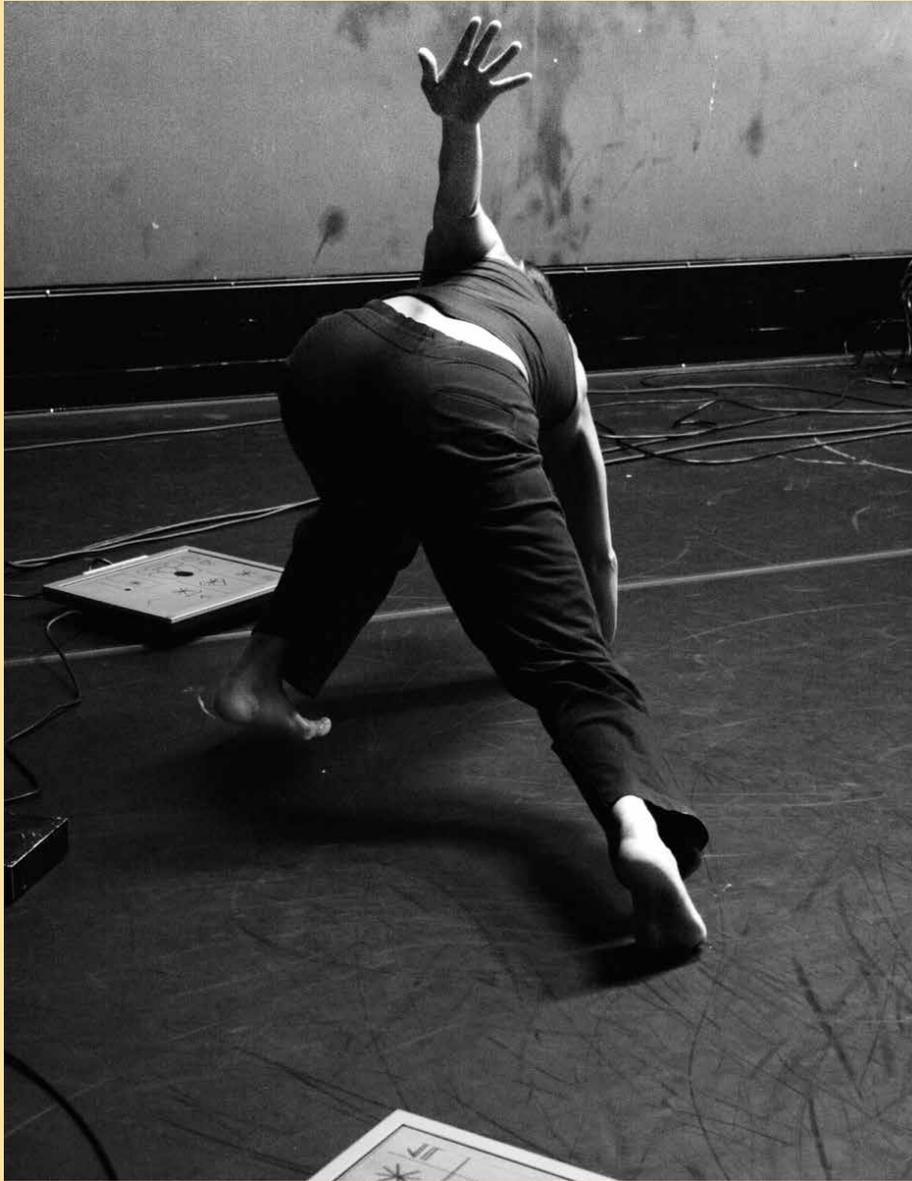
Yoga

Il y a davantage de danseuses que de danseurs dans la distribution de mes pièces. C'est dû à la technique de yoga que je pratique. Un élément important de cette technique est la contraction des organes génitaux, c'est-à-dire pour les danseuses : région des lèvres, vagin, col de l'utérus, avec un travail sur les ovaires. Ma professeure a développé la méthode uniquement pour les femmes et je n'étais pas censée transmettre ce matériel à des hommes étant donné que rien n'avait été vraiment exploré dans leur cas. Elle a finalement travaillé quinze ans avec quelques hommes et est venue à Royaumont¹⁰ l'enseigner. Pour eux, il s'agit de contracter gland, urètre et région de la prostate.

[...] Je compose beaucoup à partir de gradations : gradation des niveaux du centre du corps, gradation de l'amplitude du geste ou des volumes, gradation de la posture de la barrière en yoga plus spécifiquement pour *Choisir le moment de la morsure* (2010).

⁹ Sur cette idée de « visée », voir aussi Myriam Gourfink au chapitre Dramaturgie.

¹⁰ Voir la note 8 du chapitre Dramaturgie.



Myriam Gourfink, *Les temps tirillés* (2009). Avec: D. Lary. Photo de répétition au CND: Anne-Sophie Voisin

Dans *Gris*, créé en 2016, j'ai d'abord essayé de trouver des nuances et d'organiser le champ des couleurs que les danseuses vont appeler à l'intérieur d'elles. Cette gradation est en rapport avec une technique de yoga. On stimule le corps du mental, qui est imbriqué dans le corps physique. Il y a ainsi en yoga plusieurs corps (ou « enveloppe » ou « fourreau ») : le corps physique (*annamaya kosha*), le corps de l'énergie (*pranamaya kosha*), celui du mental (*manomaya kocha*), de la connaissance (*vijnanamaya kocha*), et enfin le corps de la béatitude (*anandamaya kocha*). Dans *Gris*, on stimule le corps du mental, avec les couleurs de l'arc-en-ciel. C'est une composition pour ces couleurs. Je sollicite d'abord chaque *chakra*¹¹ avec les couleurs de l'arc-en-ciel, puis le corps du mental est stimulé par ces mêmes couleurs.

Ensuite, pour permettre au cerveau droit et au cerveau gauche de s'inverser, il faut, selon une technique tibétaine, se concentrer intensément sur un point au centre de l'hémi frontal droit et simultanément diriger les couleurs de l'arc-en-ciel dans le côté droit du thorax. Ce qui permet de finir la pièce avec une sorte de transformation : la transformation est un thème très présent dans mon univers.

Les techniques tibétaines de méditation que j'utilise pour la mise en mouvement permettent de transformer les émotions. Pour préparer cette pièce, j'ai étudié (dans le sens de pratiquer) tout un été ces techniques du yoga tibétain à partir des connaissances que m'a transmises Gianna Dupont, enrichies de lectures. Pour écrire la pièce j'ai effectué une gradation de ces techniques que je connais. J'ai rassemblé et collecté toutes les méditations autour de l'arc-en-ciel et des couleurs. Puis j'ai procédé à un tri. J'ai écrit ensuite une couche, une ligne, une dramaturgie pour ces couleurs. Les danseurs se l'approprient par la pratique de trois heures et demie de cours de yoga tous les matins.

Le cours de yoga que je propose aux danseurs est composé en fonction de la partition que l'on déchiffre dans l'après-midi. La composition du cours est une préparation physique pensée pour pouvoir danser une partition. Pendant longtemps, chaque soir en période de répétition, j'ai composé sur papier le cours de yoga en fonction du programme de travail du lendemain. Ces dernières années, c'est devenu un peu plus organique. Je laisse les papiers de côté et je me fais un peu confiance, parce qu'au bout de vingt ans, je connais bien les techniques.

Tout ce qui est de l'ordre de la respiration, de la concentration et des techniques de yoga agit. Des opérations s'effectuent. Un changement d'état se produit. [...] En général, la journée s'organise ainsi : on pratique trois heures et demie de yoga pour faire en sorte que le mouvement devienne organique. Ensuite, on fait une pause déjeuner. Et, pendant la digestion, on consacre une heure à la partition et à sa compréhension, bout par bout. Ensuite, on la travaille dans le corps.

¹¹ *Chakra* signifie « roue » ou « roue de l'Univers », symbole du monde qui tourne autour d'un essieu central, aspect cyclique du devenir de la manifestation, écoulement du temps lui-même. Les *chakra* appartiennent au corps de l'énergie, *prānamaya kosha*, cette réalité subtile de l'être est imbriquée dans le corps physique, *annamaya kosha*. Ils sont des centres où l'énergie s'active, pour être ensuite distribuée vers les organes. L'énergie vitale circule dans la colonne vertébrale en allant du bassin vers le cerveau, elle passe par des points précis appelés *padma* (racines) pour se déployer vers l'avant du corps. À chaque point de passage ou *padma*, c'est le mouvement de rayonnement de l'énergie vers l'avant du corps que l'on nomme *chakra*. D'après Boris Tatzky, « L'énergie en question », *Revue française de yoga*, n° 15, janvier 1997, pp. 46-48.

[...] Pour Corbeau (2007), on m'a présenté de nombreuses danseuses classiques différentes toutes meilleures les unes que les autres et pourtant une seule a attiré mon attention, parce qu'elle avait le sens du volume. Je ne sais pas comment l'expliquer, je pense que le sens du volume vient beaucoup de la manière dont on se sert de la terre, dont on descend dans la terre.

[...] Et selon moi cette façon de prendre la terre est aussi reliée au temps. [...] Nous l'expérimentons chez Odile [Duboc], dans sa danse il y a aussi ce ralentissement, une façon très verticale de prendre la terre, presque sous la terre, pour voir comment elle peut te soulever. J'ai adoré ce travail, c'est tellement sensuel, tellement sensoriel. C'est sans doute la raison pour laquelle j'ai choisi le yoga de l'énergie, qui demande d'abord de comprendre le poids, d'aller dans le sol, de travailler sur les organes génitaux. Odile ne le mentionnait pas, mais dès que j'avais les organes génitaux contractés comme en yoga, comme par hasard elle disait que c'était juste. C'est une qualité chez un danseur à laquelle j'attache beaucoup d'importance, bien plus qu'à la technique.

JY Cela signifie-t-il qu'il s'agit d'une qualité qui ne s'acquiert pas ?

Elle s'acquiert avec le temps. J'ai néanmoins remarqué que l'acquisition est très lente pour certaines personnes... Elle est reliée selon moi à *mulâdhâra chakra*¹², entre sexe et anus, donc à l'estime de soi. S'il y a des failles à ce niveau-là, le travail à faire est conséquent, vu que *mulâdhâra chakra* est directement relié à *svadhishtana* qui donne la force d'ancrage, qui donne au corps son volume. C'est-à-dire que son activation est nécessaire pour que puisse naître une véritable sensation d'appui sur la pression atmosphérique. *Svadhishtana* correspond aussi à la zone sexuelle, c'est selon moi toutes nos peurs à traverser. Il faut que l'interprète soit d'accord pour travailler sur ses peurs.

collectif [...] On m'a dit parfois : « Myriam, tu vas dans les structures du corps ! » En effet ! Il est ainsi nécessaire que les interprètes m'aient aussi choisie. Et c'est ce qui se passe. Avec certaines on a fait une seule création, parce que je sentais qu'il ne fallait pas insister et elles n'avaient pas trop envie finalement. Donc on se laisse tranquille.

Kabbale

collectif En créant *Gris* (2016), j'ai travaillé sur les peurs. Nous les avons listées. J'énonçais les miennes, sans regarder les interprètes pour ne pas les orienter. La kabbale¹³ me donne cette action-là. Je constatais certaines limites du yoga. Il est tourné vers la conscience collective, mais la conscience collective escamote d'une certaine manière l'altérité directe.

[...] Le travail de réactualisation de la kabbale qu'effectue Arouna Lipschitz¹⁴ est issu de la lecture de Spinoza, Lacan et Barthes. Il concerne une pensée de

¹² Voir note 25 du chapitre Collectif.

¹³ La kabbale est une quête, une pratique du questionnement qui s'effectue en investissant le texte de la tradition juive : la Torah. Il s'agit de pressurer le texte pour dilater la conscience de soi et comprendre la cohérence du réel par la perception, c'est une voie d'introspection. La Torah invite à ce jeu d'interprétations : le texte utilise peu de mots dont la plupart ont plusieurs sens, à cela s'ajoute que c'est un texte sans voyelle, chaque mot peut donc se lire de plusieurs manières et chacune des phrases ouvre un abîme de significations. D'après Patrick Levy, *Le Kabbaliste*, Paris : Pocket, 2017, pp. 22-24.

¹⁴ Arouna Lipschitz, *L'Un n'empêche pas l'autre*, Paris : Le Souffle d'Or, 2003.

l'altérité. Qu'est-ce que je fais, non pas au collectif, mais à la personne qui est là et avec laquelle je vis tous les jours ? C'est un peu différent.

YC On passe de la macro à la micro-politique.

En effet. C'est-à-dire qu'avec le yoga on est dans le grand collectif et c'est important. Dans la kabbale on est ras les pâquerettes, on est dans « je vis avec tel homme, j'ai eu telle relation avec ma mère, comment ça se passe ? Qu'est-ce que je fais ? » Le schéma est répétitif : « j'ai peur d'être abandonnée et j'abandonne. » C'est un exemple un peu banal, mais n'empêche que pour entrer dans cette matière il faut avoir des outils.

[...] Nous listons donc nos peurs, qui se déclinent en plus petites peurs qu'il s'agit d'identifier. Ça se décline en des comportements un petit peu moches, un petit peu vilains. Je donne toujours des exemples plutôt négatifs qui me concernent, sans jamais évoquer ce que j'aurais pu remarquer chez les interprètes qui gardent leurs listes pour elles ; c'est le secret de chacune et c'est vraiment à respecter. En revanche, si elles me demandent comment le formuler, je leur donne des pistes. Comme par exemple dissoudre telle peur sur toutes les expires, ou penser que tu dissous au point source (un espace se situant entre les deux hémisphères cérébraux). Ce sont des outils de yoga qui fonctionnent très bien. L'idée est de communiquer avec nos cellules, de leur parler. Mais je leur dis bien que ce sont mes outils, mes mots, des phrases génériques, et que c'est toujours mieux de se fabriquer ses phrases personnelles. À présent, une demi-heure avant le cours de yoga est consacrée à la formulation de leurs phrases personnelles. [...] C'est devenu une pratique en plus du cours de yoga et qui fonctionne avec.

adresser Pour *Gris*, chacune choisit de dissoudre du négatif en le nommant et analyse ce que cette dissolution lui apporte en positif, peut-être plus d'équilibre, et formule alors le fait de vouloir donner plus d'équilibre au public pendant la pièce. [...] Cela s'inscrit dans les systèmes de respiration et de concentration du yoga, c'est comme un mantra.

THOMAS HAUERT

Déjouer les habitudes

Il n'y a pas de pratique d'un cours commun au sein de la compagnie même si j'ai beaucoup enseigné dans mon parcours, développant une sorte de méthodologie que j'arrive maintenant à transmettre, qui consiste en une collection d'outils.

J'ai mis en place des processus pour créer du matériel, dépasser nos habitudes, créer des liens, bouger, etc. Cela comporte beaucoup d'aspects techniques. Cela représente à chaque fois une espèce de défi : aller vers quelque chose que l'on ne sait pas encore faire. On invente aussi des exercices. Je l'ai expérimenté avec David Zambrano, que j'ai rencontré au début de mon parcours [en 1993] : il s'agissait de répéter des improvisations. Cela s'est révélé une clé pour rendre l'improvisation malléable, gérable et composable. Aujourd'hui, cela peut consister à inventer des exercices pour aller au sol avec des contraintes comme celle de ne pas utiliser les bras. Il y a une sorte d'apprentissage avec chaque création. Pratiquer permet d'apprendre.

[...] Dans mon travail, il y a deux trames importantes de composition. Il y a le mouvement sur le corps, qui correspond à une recherche de vocabulaire de tout ce qui est possible avec le corps. [Et il y a les mouvements de groupe dans l'espace.] Le premier est basé sur l'anatomie. J'enseigne ce système que nous avons développé dès la première pièce [Juppe, 1994] avec ma compagnie. Cela permet d'improviser et de se débarrasser des habitudes. En improvisation, le corps a tendance à suivre des schémas, en prenant les chemins appris. Ces structures et ces automatismes sont nécessaires dans la vie de tous les jours. Mais, en art et en improvisation, ils peuvent constituer des obstacles. Il faut donc travailler pour les dépasser. Pour créer en improvisant, il faut des outils.

[...] Pour le solo *Hoboken dans* que j'ai créé en 1997 puis diffusé grâce à Pierre Droulers avec lequel je travaillais¹⁵, je n'étais pas encore très méthodique. Je cherchais très fortement à aller à l'encontre de mes habitudes et à chercher de nouvelles coordinations, de nouveaux rythmes tout en gardant cette énergie que j'aimais, cette sensation de danse, cet investissement de danse. Il y avait une volonté de déconstruire et de sentir. Ce n'était pas un exercice intellectuel. C'était plutôt un exercice sensuel. J'ai beaucoup travaillé avec la vidéo, le support visuel permettant de me rendre compte où se trouvaient mes habitudes. Ce n'était pas du tout systématique.

JYM *Est-ce que tu peux donner des exemples de ces nouvelles coordinations et de nouveaux rythmes ?*

Pour le rythme, c'est un exercice que j'enseigne par rapport à la gravité. Cela a à voir avec une espèce de malice aussi. On connaît l'effet de la gravité. Si on regarde un balai tomber, on sait comment il tombera. On connaît également la façon dont la gravité s'exerce sur nous. Il y a une espèce de fonctionnement organique, efficace, au niveau énergétique et mécanique. En danse, on peut s'éloigner de cette organicité, de cette efficacité. On a la possibilité d'accélérer ou de ralentir la chute, de changer sa direction. L'exercice consiste à chercher d'autres possibilités et de développer un réel plaisir à déjouer la gravité et les automatismes.

Il y a cet exercice également que j'appelle le « careful scientist » [le scientifique précautionneux / consciencieux]. Tout se passe par terre, seuls les bras bougent. Quatre actions sont possibles : changer leur orientation ; conserver l'orientation mais tourner leur axe ; la flexion ; et la rotation avant. L'exercice demande que chaque bras effectue une action différente en même temps. C'est comme apprendre à jouer du piano. L'exercice connaît plusieurs versions : avec le même début et la même fin à droite comme à gauche ; avec le début et la fin de l'action décalée d'un côté à l'autre. On réalise combien habituellement l'action d'un bras est reliée à l'autre. Nous travaillons à dé-coordonner. Et on l'applique avec toutes les articulations du corps. Cela crée de nouvelles coordinations. [...]

JYM *Pourrais-tu donner d'autres exemples d'exercice ?*

Les « snails » [escargots]. Il se pratique en groupe. On commence très proches en touchant plusieurs personnes en plusieurs points. Au début on doit bouger un peu.

¹⁵ Pierre Droulers (danseur et chorégraphe franco-belge né en 1951) avait offert à quatre interprètes de constituer une soirée présentant un solo créé par chacun.

On ne doit pas glisser. Chaque point est fixé et on se suit, on est guidé par le mouvement du point de contact. Le toucher doit être très léger, on ne peut pas s'appuyer. Le mouvement du groupe impose régulièrement de changer de points de contact. Cependant, il s'agit de conserver le plus longtemps possible les points de contact. Ce qui impose de dépasser l'évidence du mouvement. On profite de cet environnement sensible et intelligent pour le faire. Ce sont des principes qui ne définissent pas le mouvement, mais qui permettent au danseur de l'inventer sans le concevoir.

JYM *Ce sont des principes génératifs.*

Les appuis, la sensation du contact avec le sol permettent de transférer le poids, de faire circuler cette énergie à travers le corps, à faire levier avec certaines de ses parties, ou pivots.

Le changement des points peut aussi se faire aléatoirement.

RÉMY HÉRITIER

Intergestualité

[...] Les écrits d'Isabelle Launay sur l'intergestualité¹⁶ ont compté. Pour *Percée Persée* (2014), nous avons travaillé longtemps avec Éric [Yvelin] dans le studio sur ce qui nous constituait chacun, lui en musique, moi en danse : quelles autres voix nous versaient ? Chacun dans nos champs respectifs.

L'intergestualité ne m'a pas fait choisir tels gestes ou tels autres, elle m'a permis d'être dans un studio pendant des heures à me demander où je suis et à être engagé dans une pensée réflexive : si je lève ce bras, de qui est-ce le bras ? Comment est-ce que je contiens d'autres gestes que les miens ?

YC *Est-ce similaire à ce que vous aviez expérimenté avec les Ballets russes¹⁷ au moment de la création de Chevreuil (2009) ?*

Oui, mais nous étions plusieurs alors. Et j'en étais aux questions des survivances¹⁸, liées à Aby Warburg. Ensuite, j'ai creusé, j'ai fait un voyage aux États-Unis sur les traces de l'historien, et je suis passé à la question de l'intergestualité.

En gros, il s'agit de me mettre aux aguets. Tout ce que je fais a potentiellement été fait par d'autres. Comment est-ce que je danse ce phénomène ? Comment suis-je activé par moi-même et par un extérieur ?

[...] **LP** *Qu'en fais-tu ?*

Je le fais. Il s'agit d'une qualité de présence et d'une qualité mentale. La qualité de présence s'exerce dans le moment de la reconnaissance de ce geste qui est en même temps mien et extérieur. La qualité mentale, c'est l'état nécessaire pour se rendre disponible à ce type de reconnaissance.

¹⁶ Il explicite le terme tout au long de cet extrait. Voir aussi l'introduction du chapitre Citer

¹⁷ Voir Rémy Héritier au chapitre Adresser.

¹⁸ Le terme est explicité plus loin. Voir aussi Aby Warburg, *Le Rituel du serpent : récit de voyage en pays pueblo* [2003], Paris : Macula, coll. « La littérature artistique », 2011 ; Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Minuit, coll. « Paradoxe », 2002 et *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire, 1*, Paris : Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

LP *Cela signifie que l'état de danse – en tout cas de cette danse – est aussi un état de disponibilité mentale, une activation spécifique de la conscience ?*

Oui.

YC *Peux-tu revenir sur la distinction que tu fais entre survivance et intergestualité ?*

La manière dont je comprenais la notion de survivance – ce n'est vraiment pas scientifique –, c'était que, au cours des siècles et au travers des continents, certaines formes, certaines figures, certains motifs subsistent. Elles subsistent parce qu'elles sont le symptôme de quelque chose. Ce quelque chose n'ayant pas été réglé, l'humanité continue de les produire. Aby Warburg décrit qu'au Quattrocento, la figure du serpent est récurrente dans la peinture. Et il se demande pourquoi les Indiens hopis, pendant des siècles et encore au début du xx^e siècle, ont également recours à cette image.

J'ai essayé d'appliquer, de transposer ces observations à ce qui serait ma constitution, ma construction de danseur et de chorégraphe. Quelles seraient les survivances à l'œuvre dans mon corps et dans mon travail ? Néanmoins, je pense que « survivance » nomme un objet depuis l'extérieur. La notion ne comporte pas de dimension autoréflexive.

MG *La survivance surviendrait ?*

Elle renverrait à ce que j'effectue et que tu vois apparaître. Pour ma part, je ne peux pas faire et dire. Isabelle [Launay] nous amène la notion d'intergestualité. On peut la penser en termes d'intertextualité, en se disant que chaque livre contient tous les autres livres. J'ai l'impression que cette idée peut s'appliquer à nous. En faisant, je peux m'apercevoir que ce geste – ou une partie de ce geste, parce que ce n'est jamais un geste dans son effectuation totale – fait partie d'un autre geste fait par d'autres à d'autres époques ou en d'autres endroits¹⁹.

Danse du milieu

[...] En faisant *Here, then* (2015), on a travaillé sur ce que l'on appelle les « danses du milieu ». Ce sont des danses où chaque partie du corps est toujours au milieu de sa trajectoire. Elle n'est jamais ni dans son extension maximale ni dans sa flexion maximale. Cela ne concerne pas uniquement les membres. À partir du moment où on est toujours au milieu, on peut toujours aller partout en permanence. Il s'agit d'un état de disponibilité.

[...] Pour se mettre à bouger dans cette pièce, on a travaillé sur une seule chose : la danse du milieu. Il s'agissait de savoir pour chacun d'entre nous ce qu'était cette danse du milieu. C'est post-post-deleuzien²⁰. [...] C'est quelque chose que l'on fait tous les jours quand on travaille. On commence par cela. Et, après, on l'applique. C'est notre yoga (mais qui ne dure pas trois heures et demie²¹). [...] La danse du milieu est une danse au cours de laquelle chaque partie du corps est au milieu d'une

¹⁹ Voir aussi l'intérêt de Rémy Héritier pour l'archéologie et le phénomène de l'érosion dans le chapitre Transposer.

²⁰ Il est fait référence ici à « l'herbe pousse par le milieu », comme image de la pensée chez Gilles Deleuze, voir Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1977, p. 31.

²¹ Il est fait référence ici à la pratique de yoga de Myriam Gourfink, voir ce même chapitre.

trajectoire. [...] C'est comme l'histoire de la dernière goutte d'eau : la moitié de la moitié de la moitié... C'est la flèche qui n'atteint jamais la cible.

LT *C'est un espace imaginaire. Il ne s'agit pas forcément de le faire ou de ne pas le faire, n'est-ce pas ?*

MB *C'est une adaptation de la pensée.*

[Il montre le mouvement.] On passe d'un endroit à un autre. On peut partir du principe que tout le corps est actif même si on est immobile. Il y a des choses que je laisse faire et des choses que je fais.

MB *Pour la lancée d'un bras, par exemple, Anne Teresa de Keersmaecker tient beaucoup à ce côté nonchalant qui caractérise sa danse, ce n'est pas le cas de Rémy. Il lance directement le bras. On dirait que l'on atteint ce milieu parce que l'on commence à voir le mouvement au moment où on en a déjà raté 15 %.*

LP *Pourquoi est-ce être au présent [comme tu l'as évoqué] ?*

Parce qu'en étant dans ce milieu, je suis à même d'entendre ce qui se passe dehors, d'être avec vous et cette conscience actualise l'effectuation du mouvement.

NC *Automatisez-tu certains de ses aspects ?*

Oui.

NC *Les trajets ?*

Oui, tous les trajets – je ne sais pas si on dit « un trajet » –, le point de départ, le point d'arrivée.

NC *Je parle du trajet dans le corps.*

Oui.

NC *Tu automatizes certains trajets ?*

Oui. De fait, partir d'ailleurs devient un enjeu.

MB *Que disais-tu sur tous les débuts et toutes les fins des trajets ?*

Ils sont connus. Ce ne sont pas des trajets, mais des parcours.

MG *Je ne sais pas si la définition que tu donnes, dans sa formulation, est tout à fait compréhensible vis-à-vis de ce que tu fais, mais je la trouve très proche de beaucoup de définitions de pratiques quand elles cherchent à définir ce que l'on appelle le neutre, le point neutre qui peut amener tous les possibles du geste. En tout cas, il y a cette utopie qu'il y aurait un endroit d'attention ou de présence à soi qui permettrait tous les possibles ensuite. C'est cette idée de milieu, de gris, de neutre ?*

[...] La « danse du milieu » a beaucoup à voir avec le poids aussi. Parfois, sur un plateau ou en répétitions, quand on est dans le travail de la danse, on est dans le corps de la danse et, à un moment, il y a quelque chose de l'ordre du mental qui vient censurer d'une manière ou d'une autre et qui fait qu'on arrête quelque chose. On peut l'arrêter pour très peu de temps. Lors de cet arrêt, on revient souvent à une coordination inscrite ou connue. En l'occurrence, l'enjeu de la danse du milieu est, quand

ce moment-là vient, d'aller vers l'endroit sans jugement sur ce qui va apparaître ensuite. Si je m'arrête et si ce qui est majeur pour moi, c'est le poids de tel os du coude, c'est par là que ça va. Il s'agit vraiment de suivre tous ces légers trucs qui sont d'habitude censurés.

Quand je dis « au milieu », il y a l'idée de toujours se penser. Se penser en danse, c'est être, c'est faire ce qu'on dit, c'est performatif. C'est « Je fais ce que je dis ». C'est être toujours au milieu de ce qu'on fait. Il ne s'agit pas de comprendre le milieu comme une moyenne, mais comme le cœur de la trajectoire de la partie du corps. Si toutes les parties de mon corps sont toujours au milieu de leur trajectoire, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas dans le verrouillage de l'extension pleine ou de la contraction totale, cela laisse alors de nombreuses possibilités pour aller. C'est là que se trouve la pratique. Il s'agit de se trouver dans ce présent.

JYM *Quand tu le montres en expliquant, on voit une sorte de poids, bras de levier, contre-poids qui circule.*

Si mon coude a du poids et si je le suis, cela donne un bras de levier à la pointe de mon omoplate. C'est ce qui fait que, chez moi, il peut y avoir un relais, par exemple, si je le suis, au niveau du poids de la tête. Chez quelqu'un d'autre, la circulation sera ailleurs. En fait, si je suis honnête, il y a un relais des poids. Effectivement, dès que je verrouille, je rate une occasion de sentir par où le poids passe, c'est-à-dire comment l'articulation des poids va se faire. C'est la biomécanique du mouvement.

Par exemple, je dois avoir conscience que je suis assis et que j'ai aussi mes jambes. À quel moment le passage de l'un à l'autre s'effectue-t-il ? C'est tout le temps tout en même temps.

JYM *Le mouvement est polyphonique.*

Voilà. C'est vraiment l'histoire de la biomécanique du mouvement. Si tu n'es jamais verrouillé en tension, tu laisses circuler les choses. C'est beaucoup plus végétal.

C'est aussi une formidable surface de projection. Comme les formes ne sont jamais verrouillées elles-mêmes, elles sont des éponges.

JYM *Veux-tu dire qu'elles sont davantage polysémiques pour le spectateur ?*

Oui. Il y a la danse du milieu comme pratique et il y a la danse du milieu dans sa résolution scénique. Quand on la fait en pratique, c'est complètement ouvert. C'est un travail d'attention. Mais sur scène on a des intentions précises : on doit aller là, faire ci et ça. Pour autant, il faut être dans le même état et avoir la même qualité de geste [qu'en atelier].

Pour *Here, then*, on a beaucoup fait cette danse du milieu en atelier, elle a forgé un corps [commun] et des formes. J'ai dirigé certaines formes plus que d'autres. En donnant des consignes. Il y a aussi des choses liées à la danse en général. Par exemple, en faisant ces danses, on allait très peu vers des formes académiques. Et, à un moment, j'ai pensé que quelque chose de la forme académique ou de sa réminiscence pouvait permettre un *landmark* [point de repère pour le spectateur].

DANIEL LINEHAN

Explorer des rapports espace/temps

JYM *Nous voudrions parler des pratiques communes. Avec les interprètes, avez-vous un échauffement ou des pratiques collectives ?*

Cela dépend des pièces. Le matin, on prend une heure et demie pour s'échauffer, mais généralement je laisse cette durée à la discrétion de chaque danseur, il n'y a pas d'échauffement collectif. En revanche pour chaque pièce je propose des pratiques physiques spécifiques.

[...]
partition

Pour *Flood* (2017) par exemple, on a travaillé à partir de la notion de vecteur. On a constitué une partition qui mettait en jeu des trajets directs de certaines parties du corps se rejoignant ou s'éloignant les unes des autres. Cette partition qu'on a beaucoup dansée et dans laquelle nous nous sommes beaucoup regardés les uns les autres dans les premières semaines de travail avait aussi des paramètres rythmiques : bouger au ralenti, aller le plus rapidement possible d'une situation à l'autre, marquer des suspensions entre les mouvements...

[...]
assembler

Pour *dbddbb* (2015), j'ai proposé d'improviser à partir du rythme régulier de la marche. On a fait six ou sept sessions de quelques minutes à l'issue desquelles j'ai choisi puis agencé certains des matériaux issus de l'improvisation. [...] À l'origine de cette improvisation, il y avait l'idée que n'importe quel pas peut-être fait dans n'importe quelle direction à n'importe quel moment. Les consignes avaient trait à l'expérience intime de chaque danseur. Les danseurs devaient improviser en solo en portant leur attention à ce qu'ils venaient tout juste de faire, à ce qui s'était passé dans les deux secondes précédentes, tout en continuant à produire du mouvement. Cela crée un état assez particulier, comme s'ils laissaient tous les mouvements passés se prolonger un peu dans le présent. La forme des gestes avait peu d'importance à condition que les danseurs essaient vraiment de rester dans cet état d'esprit. Après, je leur ai demandé de travailler en trio, en étant attentifs aux autres, à la manière dont ils pouvaient se rapprocher ou s'éloigner les uns des autres. La forme qui en a résulté était assez ouverte. Et puis, là encore, j'en ai sélectionné certains passages.

LAURENT PICHAUD

Dérive

in situ

Pour *mon nom* (2010), nous ne faisons pas de *training*. Nous étions tout de suite au travail. Certaines séquences néanmoins peuvent faire office de *training* pour lancer la journée. [En extérieur], il y a tellement de contingences qu'on ne peut pas séparer le *training* de la répétition, qui n'en est plus une parce qu'on est tout le temps à vue, on est tout le temps sur le qui-vive du projet à construire, mais aussi des passants à informer, de la communication, de la médiation de son propre travail que l'on est en train de faire en même temps. Notre manière de faire a beaucoup évolué au cours des années pour accueillir ce réel. C'est compliqué d'avoir la visée d'un projet, avec une culture de la répétition pour aboutir à une écriture, et de devoir être complètement disponible. On a besoin parfois de se fermer, de mettre des écouteilles.

Le processus de cette pièce a été très lent. Au début, on a fait de nombreuses expériences. Mais des expériences de fuite, parce que nous n'arrivions pas à rester à côté du monument [aux morts], on avait trop peur. On s'est fait engueuler, cela a été violent. C'est là que les dérives et la documentation sont apparues. Ne parvenant pas à rester à côté du monument aux morts pour travailler, notre réflexe a été de partir. Mais si on esquive le problème on est fichu. Je me suis dit « partons du monument aux morts, cela nous fera du bien », mais organisons-le artistiquement. J'ai inventé des dérives, avec des consignes. On regarde le monument aux morts, on se charge, on part en dérive n'importe où, dans le village de la Creuse que nous ne connaissons pas, on fait une photo ou un dessin ou on note un mot à chaque fois que le monument aux morts qu'on a regardé résonne dans ce qu'on voit, dans un coq dans un jardin, dans une borne kilométrique qui fait petit mémorial, etc., tous ces signes. Ce sera une grande tâche qui nous maintient au travail, là où nous n'avions pas les outils pour pouvoir travailler à côté du monument aux morts. Et cela invente la force du déplacement, qui fait que la pièce deviendra une déambulation. Penser créer une performance de quatre heures autour d'un monument aux morts pour montrer qu'on ne les regarde plus, qu'ils sont invisibles, était ridicule.

Filature

in situ

À l'extérieur, c'est impossible de s'échauffer pour moi, d'autant que je suis issu d'une culture où l'échauffement commence au sol. En tournée, j'ai néanmoins essayé avec une couverture militaire, mais je n'en ai rien fait. À présent, suite à un *workshop* avec des étudiants, je dispose d'une demi-heure d'échauffement, qui est une manière de se rendre disponible au réel. C'est un trois temps, que j'active facilement pour moi et avec d'autres et que les gens aiment beaucoup faire. C'est trois suites¹. Il s'agit de suivre quelqu'un pendant dix minutes, c'est une filature, la consigne est de filer quelqu'un. On peut changer de personne, bien sûr, si elle rentre chez elle. C'est une manière d'être un peu différent dans un espace, de s'adapter à l'imprévu. Les dix minutes suivantes sont une filature également, mais en étant systématiquement devant la personne suivie. Le dos, les oreilles sont particulièrement mobilisés. Ce sont des passants, n'importe qui. En étant devant il faut trouver des postures, avec son téléphone par exemple, il faut essayer de ne pas se faire remarquer. S'il y a deux rues, laquelle prendre ? On développe une espèce de qui-vive. La troisième consiste à se suivre soi-même, quoi que cela veuille dire, pendant dix minutes. En une demi-heure c'est fou comment on est prêt à travailler. On a décrispé son code intérieur de passant, modifié ses habitudes vis-à-vis des fonctions des lieux.

¹ Laurent Pichaud utilise plus volontiers en atelier ce titre « trois suites » que celui de filature.

LOÏC TOUZÉ

Dire

matériau

Le début du travail de 9 (2007) était une pratique. Une interprète arrivait dans l'espace et disait : « Souvent, je fais ceci », et faisait la chose qu'elle fait souvent quand elle s'engage dans un mouvement dansé. Elle se déplaçait d'un mètre et disait : « À la place, je propose cela. » C'est une proposition qui vient sans doute de mon côté « éducateur spécialisé », une volonté d'émancipation très liée à mon histoire éducative avec la danse...

YC *Une volonté de changer le monde ?*

Il y a sous-jacente l'idée que chacun peut se défaire de ses *patterns* et des impensés dont ils sont porteurs pour faire un geste qui est un risque. Je l'ai signifié par cet exercice que l'on a pratiqué tout au long de la création et qui nous a permis de débrayer nos habitudes, nos tendances, d'ouvrir d'autres perspectives, directions, dynamiques pour nos gestes.

[...] *La Chance* (2009) comporte un prologue. Les interprètes viennent à l'avant-scène et vont dire des suites de mots sur le second mouvement du *Concerto 21#* de Mozart. C'est une pratique que nous avons faite quasiment dès le début du travail. Il s'agit de dire quatre mots à la suite, qui ne sont associés ni en sens, ni en son. Par exemple : « La girafe, la table, la justice, la guerre. » Faire un bloc avec ces mots, une sorte de haïku [...]. Je dois dire quatre mots, puisés dans quatre registres différents : les passions ; la nature et l'environnement ; les concepts ; les choses (incluant le corps). Pour les choses, cela peut être « la main » ou « la chaise » par exemple. C'est difficile. C'est un jonglage mental qui permet aussi de dissocier certaines zones d'émission du sens, de puiser dans des réservoirs différents de notre mémoire.

Nommer le monde pour ceux qui sont là et écoutent a une double vertu : faire surgir les choses mais aussi les éloigner. Donc ça vide l'espace, ça le désencombre. Et je crois que cela permet, à un moment, que les choses disparaissent et que la danse ait de la place pour apparaître. Les interprètes le font de deux manières dans la pièce : rudimentaire au début puis opératique, c'est-à-dire qu'ils le profèrent simplement puis dans un second temps chantent les suites de mots. Ces deux modalités se retrouvent dans les danses, la première danse les yeux fermés conserve une qualité rudimentaire, la seconde avec le haut du visage et les mains blanchies est lyrique.

Faire un fumier

Le temps du travail consiste à fabriquer des choses et à les laisser reposer. Il s'agit de fabriquer un terrain, de faire un fumier. Pour *Love* (2003), ce travail est passé par des pratiques : apprendre ensemble à faire des claquettes avec un professeur de claquettes, regarder beaucoup de films, faire de l'aïkido... Je voulais faire quelque chose qui avait à voir avec la naissance de la danse moderne quand elle est dans son cousinage avec le cinéma. 1895, c'est le moment où Georges Méliès fait des films, le moment où on a un plan-séquence avec une animation dans l'espace très simple, une sorte de primitivité de l'apparition des images et du mouvement. J'avais ce désir. Ces projections ne ressemblent pas à ce que *Love* est devenue. Mais c'est quand même ce désir-là entre autres qui a constitué l'amorce de cette pièce.

transposer

[...] La pratique première de *Love* (2003), c'est une partition, une planche de dessins de Carlo Blasis qui indique comment exprimer des émotions avec la direction du regard². On s'est amusé à copier ces positions, et à comprendre comment passer d'un état à l'autre. Il en propose dix-sept allant de l'attention au délire en passant par la stupeur ou l'extase. Nous y avons consacré de longues séquences de travail. C'était une pratique pour comprendre l'expressivité dans le corps, dans le regard, la vision, etc.

En travaillant dans un espace volontairement restreint et proche du public³, en voyant les interprètes ensemble effectuer ces glissements d'une figure à l'autre, j'ai compris que la pièce était là. Je l'ai vue apparaître. Cela a été très important. Mais je ne l'ai pas dit tout de suite. On a continué à travailler.

Le deuxième document important du dictionnaire d'anthropologie théâtrale que nous avons utilisé est une planche photographique qui montre Étienne Decroux ramassant une fleur⁴. On l'a reprise intégralement. Et pas seulement la décomposition de son action, son costume également. Il est en short. J'avais aussi un short bleu de mon père et une série de tee-shirts. J'ai amené assez tôt ce costume dans le travail. J'aimais bien comment il signifiait la bande, le groupe d'écoliers, l'équipe de sport. Il était polysémique. Il signait la communauté rattachée autour d'une pratique. En même temps, c'était fictionnel et un peu ridicule.

[...] tâche La durée des actions de la pièce appartient à la composition. Elle est un temps éprouvé et partagé. Ce n'est pas un temps chronométrique. C'est un temps pratiqué. Quand les danseurs font les lions et qu'ils se relèvent des lions, la durée « pousse » entre eux. C'est la pratique qui nous a permis de comprendre cela. *Love* est une pratique de l'imaginaire pour tous, pour ceux qui font et pour ceux qui regardent.

[...] Je ne veux rien atteindre. La seule question qui m'occupe, c'est: Comment faire une danse?

MB Avec certaines règles éthiques néanmoins.

collectif Oui. C'est tellement magnifique quand, tout d'un coup, quelqu'un arrive à faire une danse qui est plus large que lui-même. Il y a plusieurs choses que j'ai comprises. La danse est toujours la danse des autres. On n'a pas de danse à soi. On est toujours dansé par autre chose que soi-même. Comment faire pour créer les conditions pour que la danse qui opère devant nous ne soit pas sa danse propre, qui se fermerait sur soi-même? Comment faire pour que ce soit la danse du groupe, la danse de ceux qui regardent, la danse de ceux qui nous ont fait, d'histoires précédentes, une danse à venir? Comment porter une danse qui est à venir? [...] Les questions que je pose sont celles que j'entends. Je suis parlant parce qu'il y a à parler dans l'espace. Je me mets en disponibilité de travail dans l'espace de la création, c'est-à-dire le studio qui est pour moi l'espace de la création, avec les autres.

² Voir document p. 370.

³ Voir la description du dispositif scénique au chapitre Espace.

⁴ Étienne Decroux, « Comment on cueille une fleur de manière extra-quotidienne dans le mime », reproduite in *ibid.*, p. 153.

MG *Tout se construit comme cela au fur et à mesure, ça s'échafaude?*

On est ensemble. Évidemment, il y a du goût. Avec *Love*, je voulais faire une très belle pièce. C'est tout. Et je fais *Love*. Et, à la fin, c'est une très belle pièce.

Mais dans le trajet pour arriver à faire *Love*, il y a d'autres choses qui se passent en même temps. C'est une sorte de fuite dans la forêt dans laquelle je ramasse des cailloux et des objets pour fabriquer une cabane. Je ne fais que ça.

MG *L'espace du studio est un espace de fuite?*

Oui, c'est un espace de fuite. Par exemple, je ne cherche pas à dire quelque chose au monde.

collectif **MB** *Mais si un de tes collaborateurs te propose des choses qui ne te conviennent pas éthiquement?*

Ils ne le font pas.

JP *La pratique du studio est suffisamment cadrée.*

On pratique beaucoup. On invente des pratiques ensemble. On a plein de choses à faire. C'est du travail. Tous les jours, on a des trucs à faire.

RH *La manière dont Loïc mène un travail fait que, finalement, tout est dirigé vers ce qu'il propose. Il a un côté un peu gourou de ce point de vue. Cela peut être un problème parfois. Mais aucune de nos propositions d'interprètes ne sort du cadre déterminé, bien que la possibilité existe.*

Faire apparaître des figures

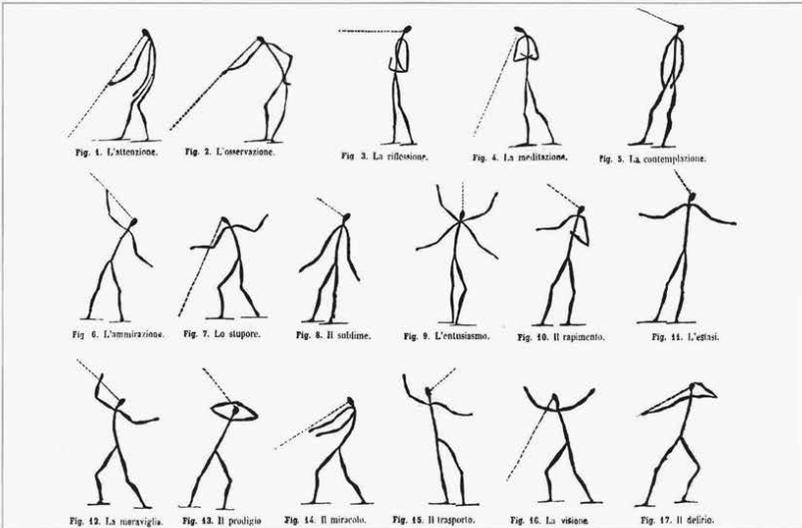
Élucidation (2004) a été composé avec les outils de l'improvisation et recomposé. Ces improvisations ont été une étape importante pour comprendre la matrice de l'apparition des images depuis le corps.

JYM *Comment t'es-tu mis au travail?*

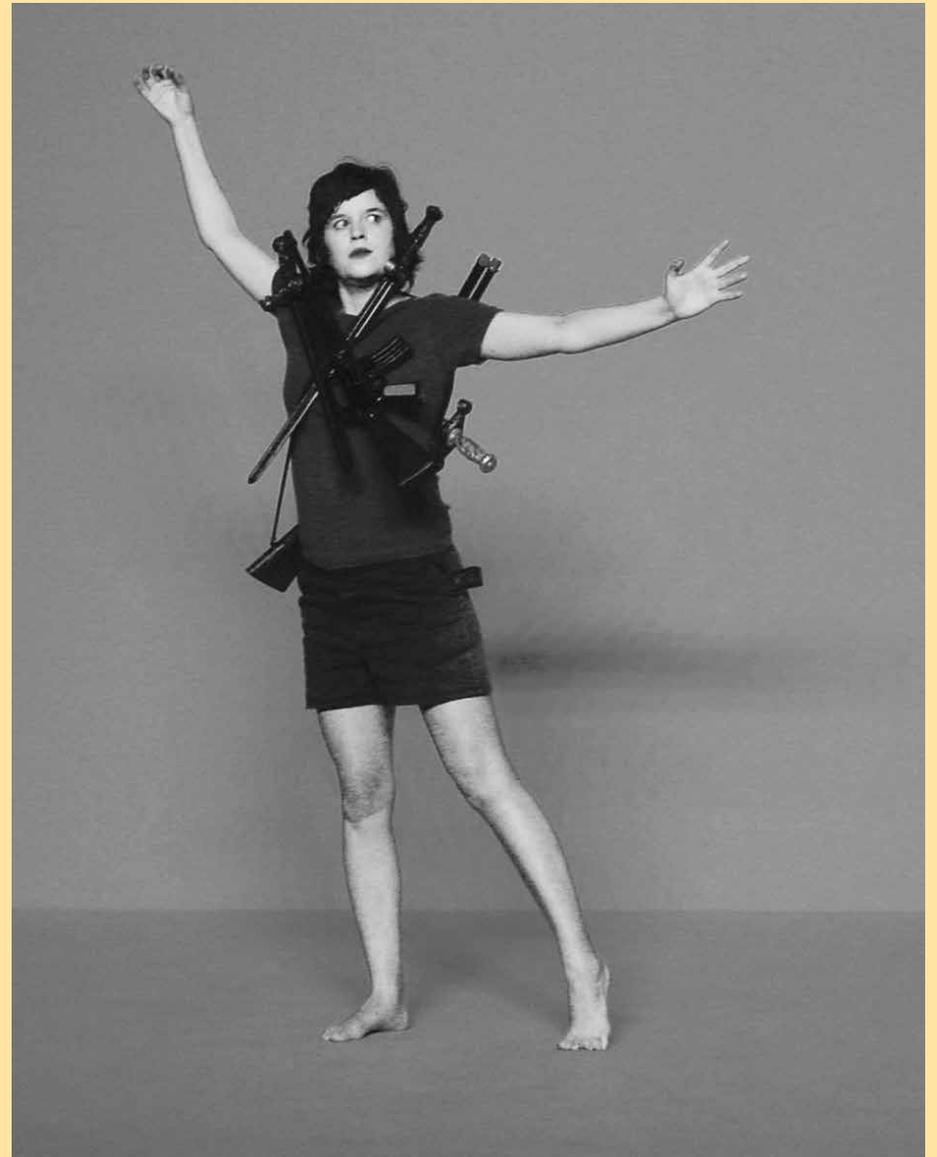
musique En écoutant la musique. L'avantage d'une musique comme celle de [Luciano] Berio est qu'elle n'est pas du tout figurative. Ce ne sont que des impressions. Ce sont des sons, des blocs, des notes, des attaques, des percussions, même si c'est avec la clarinette, des impulsions que l'on reçoit. Il y a une écriture, mais qui peut laisser penser parfois que c'est improvisé. Ces informations viennent se loger dans le corps ou dans l'espace à différents endroits. L'outillage de l'improvisation dansée donne la capacité de capter les signaux. Avec ces signaux captés en temps réel, on peut organiser une manière d'être, une manière de faire forme. Ce travail réveille à l'intérieur du corps une multitude de qualités rythmiques qui sont logées quelque part dans le corps, que la musique fait apparaître aussi. C'est là que je parle d'images, même si à l'époque je ne le nommais pas ainsi. Ces figures vont devenir figuratives pour moi-même dans mon imaginaire, mais aussi figuratives pour le corps en train de se faire. Ces figures sont aussi nommables qu'un toréador, un voile, un homme qui joue au golf, une montagne. Ces objets figuratifs traversent l'imaginaire avec lequel je compose un récit, sans début ni fin. Ce n'est pas un récit avec une dramaturgie claire. Il y a des figures identifiées dans le corps. Je peux les retrouver. Ma relation à la musique



17. (gauche) Acteur de kabuki (estampe japonaise du XVIII^e siècle) : remarquer que le regard en avant correspond à un basculement en arrière de l'épine dorsale.
18. (droite) Un acteur de la Comédie Française au début du siècle dans une expression de terreur accentuée par la courbure de l'épine dorsale.



19. Direction du regard et émotion dans les diagrammes de Carlo Blasis (1795-1878), danseur italien et théoricien de la danse ; planche tirée de l'ouvrage *L'uomo fisico, intellettuale e morale* (Milan, 1857). Notez que chaque changement de direction du regard entraîne un changement de l'épine dorsale.



Loïc Touzé et Latifa Laâbissi, *Love* (2003). Avec : C. Perdereau. Photo : Jocelyn Cottencin

peut me permettre de les identifier. Et je sais que ces figures sont une sorte de lot de figures qui sont dans cette danse, dans cette partition d'*Élucidation*. D'une représentation à l'autre, on peut retrouver des séries identiques, je vais passer par une suite de figures que j'aurais identifiées, avec lesquelles je vais jouer, jongler, mais elles peuvent aussi arriver de manière désynchronisée. Une figure peut arriver plus tôt qu'une autre.

[...] Pendant un an, j'ai suivi des cours de *mohini attam*⁵. Il s'agit d'une danse indienne exclusivement féminine. C'est un travail des mains et des yeux. Je suis parti d'un outillage traditionnel. Ensuite, je me suis amusé avec ces mains et ces yeux à changer les codes, à jouer avec, à comprendre comment la circulation de l'œil dans le corps me donne les informations qui construisent des images ou qui font remonter des mémoires. Seulement en bougeant un système nerveux oculaire, des mémoires réapparaissent, des impressions traitées et traversées remontent.

J'ai joué avec une manière de me mettre en jeu organiquement pour que quelque chose se produise. C'est un peu la méthodologie : ce que le son me faisait, ce que les yeux faisaient, ce que les mains engageaient. À un moment, du fait de ce jeu, des figures apparaissent.

[...] Il y a aussi ce que le costume me donne, un costume rose pâle et une bague imposante. Dans la pièce, sans le poids de la bague, je perds une partie des gestes. La main gauche est beaucoup plus lourde, beaucoup plus relâchée que la main droite. Il y a aussi les chaussures et une chemise très particulière, une petite mousseline qui sur le corps me touche d'une certaine manière. C'est bizarre, mais ce contact me donnait une information différente. J'étais tout en papier. Je reviens à la surface de projection. Il s'agissait de porter sur le corps le décor.

Il s'agissait de m'inventer un corps qui me permette de faire cette danse.

CINDY VAN ACKER

Yoga

En 2001, j'ai commencé le yoga à travers ma rencontre avec Myriam Gourfink. J'avais eu la permission d'enregistrer ses cours. J'ai poursuivi seule dans le studio avec sa voix. Puis, j'ai pu mettre de côté l'enregistrement et dérouler mon propre cours. Cette pratique m'accompagne encore à présent à différents degrés. Elle n'est pas fixe.

La pièce de 2002, *Corps 00:00* en dépend. Je ne pouvais pas la danser sans avoir fait deux ou trois heures de yoga au préalable, parce qu'il fallait trouver l'endroit d'une puissance détendue, qui requiert une concentration mentale plus qu'un travail musculaire.

[...] J'aime bien être à l'écoute du temps au moment même. [...] J'ai aussi compris en travaillant avec Myriam en tant qu'interprète que pour se rapprocher d'un mouvement juste – même si c'est bizarre de le dire –, il faut pouvoir lâcher prise. Plutôt que d'être juste, il s'agit d'avoir accès à une autre dimension. Quand on commence une pièce et que l'on sent qu'il y a une contrariété quelque part, pour une

⁵ Le *mohini attam*, littéralement « danse de l'enchanteresse », est une danse sacrée exclusivement féminine pratiquée dans le Sud-Ouest de l'Inde.

raison ou pour une autre, ou qu'il y a trop de volonté, trop d'acharnement à vouloir faire comme ceci et comme cela, on s'éloigne de plus en plus de cet accès possible à une autre dimension. Il s'agit d'aller dedans, d'être à l'écoute du problème, de l'accepter et de lâcher prise.

JYM Quelles pratiques mets-tu en place avec les interprètes avec lesquels tu collabores ? J'ai trouvé mon propre chemin dans le yoga que j'avais découvert avec Myriam, et j'ai pu le partager avec d'autres. C'est une pratique tout autant physique que mentale. L'espace mental est très important tant dans ma pratique que dans mes pièces. J'ai besoin d'expérimenter les corps des uns et des autres. J'ai besoin de temps avec les danseurs pour composer dans la pratique. Je parle beaucoup de l'induction mentale. Il y a l'idée de rendre visible le prolongement du corps dans l'espace, et de le modifier par des *inputs* [apport] mentaux. On dispose d'une capacité énorme de pensée...

JYM ... à changer la perception avec le mental ? ... à partir du langage ? Tout à fait. Ce sont des trajectoires à l'intérieur du corps conduites par une alimentation verbale. Certains interprètes sont réceptifs, d'autres moins, on ne peut rien induire volontairement, on peut seulement ouvrir des portes, chacun doit faire son chemin.

Sortir de l'anatomie

JYM Recours-tu à un échauffement particulier ? Dans la dernière création [Zaoum (2016)], comme on travaille de plus en plus avec les éléments scénographiques, j'ai passé mes matinées avec les créateurs scéniques et sonores. Les danseurs se chauffaient de leur côté. Ce sont des personnes avec lesquelles je travaille depuis longtemps et qui connaissent le principe du mouvement continu. Il s'agit donc de bouger dans l'espace sans faire d'arrêt, en étant le plus possible dans l'instant même, en développant l'écoute et les sens (le rapport au sol, à l'air, à la résistance, au corps de l'autre). On fait des séquences de vingt minutes, plus ou moins colorées selon le besoin.

Nous avons fait aussi des expérimentations, des choses assez simples. On est tous en cercle. Chacun fait un mouvement très simple. Il s'agit de se rapprocher du mouvement de l'autre, de chercher un mouvement commun. C'est intéressant à voir, on voit les personnalités apparaître. Certains insistent avec leur mouvement, d'autres s'adaptent tout de suite à l'autre. Un mouvement circule dans le groupe. Chez les uns et les autres, cela crée un cheminement de frustration, de volonté, de lâcher prise, d'ego. Mais l'ego s'efface forcément. Et c'est très important de pouvoir le mettre à l'abri du travail. Mine de rien, il est vraiment très fort et c'est perceptible pour le public. Les retours sur la pièce ont souvent concerné la différence de personnalité entre les interprètes et leur absence d'ego. J'ai toujours été convaincue que l'ego n'avait pas sa place sur scène, quel que soit le médium. C'était bien de trouver un exercice concret sur cela. Je parle beaucoup de la considération du corps en tant que matière. Il s'agit de sortir de l'anatomie. Quand on lève un bras, on peut lever le bras, mais on peut lever d'abord l'os à l'intérieur de la matière du bras, sans perdre le contact avec le sol. Qu'est-ce qu'on active pour que cet os puisse monter vers la peau et perdre le contact avec le sol ?

Je travaille également beaucoup la relation de cette matière avec le sol et plus. Une fois qu'on a une forme corporelle, comment projeter cette forme dans l'espace ? Il existe des exercices de résistance, des données mentales de circulation d'attention. Comment être dans un espace simplement debout et faire en sorte que les gens regardent la main gauche ? Comment faire ? Cela se nourrit aussi avec des images, avec l'idée de poids, de matière. Je lève mon bras autrement si je pense qu'il se lève dans de l'eau, dans un gaz très froid, du coton ou du miel. C'est peut-être bête, mais la levée du bras en est changée.