

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques* / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 375-391 which should be cited to refer to this work.

RYTHME

¹ Paul Fraisse, né et mort en France (1911-1996), est un psychologue connu pour ses travaux sur la perception du temps : *Les Structures rythmiques: étude psychologique*, Louvain : Publications universitaires de Louvain, 1956. *Psychologie du temps*, Paris : Presses universitaires de France, 1967, 2^e éd. (1^{re} éd. 1957). *Psychologie du rythme*, Paris : Presses universitaires de France, 1974.
² Texte écrit en septembre-octobre 1956 et publié pour la première fois dans *Die Reihe*, 3, 1957. On le trouve traduit par Christian Meyer dans Karlheinz Stockhausen, *Comment passe le temps, Essais sur la musique 1952-1961*, Genève : Contrechamps, 2017, pp. 151-199.
³ *Ibid.*, p. 171.
⁴ *Ibid.*, p. 154.
⁵ Pierre Sauvanet, « Rythme », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 1^{er} mars 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/rythme>.

Les propos des chorégraphes de notre étude au sujet du rythme oscillent entre deux niveaux. D'une part, le rythme du mouvement (micro-structure) et, d'autre part, celui appliqué à la macro-structure, c'est-à-dire jouant sur les durées des différentes séquences ou parties d'une pièce. Ce chapitre est relié de toute évidence à celui dédié à la musique, et fonctionne aussi en réseau avec le chapitre Dramaturgie, la section consacrée au montage dans le chapitre Assembler, ainsi que la discussion au sujet du phrasé. Le lecteur trouvera également des informations éclairantes sur le rythme des macro ou micro-structures des pièces chorégraphiques dans les chapitres Structure et Indétermination. En effet, le rythme a des conséquences sur bien d'autres aspects de l'œuvre : sur la musicalité, sur la forme expressive, sur la construction du sens ou encore sur la modulation de la relation établie avec le public.

Il faut sans doute revenir sur le sens de ces deux niveaux rythmiques du point de vue des autres arts (en particulier la musique et le cinéma), avant de présenter comment les chorégraphes eux-mêmes s'y réfèrent.

Concernant la micro-structure rythmique, les recherches de Paul Fraisse¹ mettent en lumière dès les années 1950 que ce que nous percevons comme rythme dans la culture occidentale se situe entre 33 et 600 pulsations par minute. C'est encore au début des années 1950, de façon empirique, que le compositeur Karlheinz Stockhausen observe lui aussi, avec une oreille très entraînée, ce phénomène perceptif : en dessous de 10 pulsations par minute il perd la perception du rythme, au-dessus de 960 pulsations par minute il perçoit un signal sonore continu. Il précise dans un article² daté de 1956 que jusqu'alors, dans la musique occidentale, cette tranche correspond à celle où se situent la métrique et le rythme. Il ajoute que cette considération pourrait fonder une nouvelle morphologie du temps musical puisqu'en franchissant le seuil au-dessus de 960 pulsations par minute (soit 16 battements par seconde) la « perception des durées devient perception des hauteurs³ ».

Stockhausen constate également dans son étude que la perception humaine fonctionne par proportion et non par différence. Ainsi, l'humain percevra aisément l'inégalité entre des périodes d'une seconde et de deux secondes, mais ne percevra pas la différence entre des durées de onze et douze secondes⁴. En insistant sur la proportion, Stockhausen nous renvoie finalement à l'étymologie grecque *ruthmos* qui signifie « forme distinctive, figure proportionnée, disposition », ou encore « arrangement caractéristique des parties dans un tout », « manière particulière de fluer⁵ ».

En 1948, Orson Welles (*Macbeth*) et Alfred Hitchcock (*La Corde*) interrogent le rythme du montage et la perception temporelle du grand public en réalisant des plans-séquences de plus de dix minutes. En 1958, avec *Touch of evil* [*La Soif du mal*], Welles tourne le plus long plan-séquence réalisé à la grue (plus de trois minutes). La remise en question des rythmes du tournage et du montage, mais également des rythmes du jeu de l'acteur, connaît des précédents dans l'histoire du cinéma. Citons par exemple un chef-d'œuvre du cinéma expérimental brésilien : *Limite* (1929) de Mário Peixoto, qui multiplie des séquences longues où des personnages désœuvrés sont immobiles.

On privilégiera dans ce chapitre le terme « montage » pour nommer l'assemblage des séquences chorégraphiques, afin d'insister sur les rapports de durée des séquences, leur différentiel temporel générant le rythme de l'ensemble de la composition d'une danse.

Dans notre enquête, les réflexions sur la durée des séquences, leurs rythmes internes, et les contrastes (ou absence de contraste) rythmiques que suscite leur succession lors du montage sont récurrentes. Car le rythme des différents éléments présents sur le plateau, corrélé à celui des séquences, engendrent le sens. Ainsi, Nathalie Collantes précise au chapitre Indétermination : « Le tempo global est important, et je suis dans la mesure du possible vigilante à lui. Le temps, c'est ce qui induit le sens pour moi. » De son côté, Marco Berrettini décrit comment il déphase le rythme d'une danse par rapport au rythme de la musique, précisant que ce « choix est lié à la thématique de la pièce ». Dans les propos des chorégraphes, micro et macro-structures rythmiques sont de ce fait mêlées, et bien souvent inextricables : établir des sous-chapitres, qui auraient différencié le rythme du matériau (mouvement, musique, lumière) de celui du montage, revenait à effacer le rapport entretenu de l'un avec l'autre. On peut néanmoins dans cette introduction tenter de tirer quelques fils concernant d'abord la macro-structure puis la micro-structure.

Si dans ce chapitre, Daniel Linehan évoque d'une façon globale l'importance de la longueur des séquences pour le rythme du montage final, dans les chapitres Dramaturgie et Adresser, il précise combien la disparité des durées influe sur la lecture de la pièce. Dans ces chapitres, il relève, pour la raison invoquée par Stockhausen concernant le fonctionnement de notre perception par proportion, qu'il lui faut sans cesse, afin d'atteindre la qualité de relation au spectateur qu'il recherche, accentuer le contraste des durées des différentes séquences. D'autre part, il insiste, tout comme le fait Cindy Van Acker, sur l'importance des moments de césure. Plages de temps laissées vacantes entre deux séquences pour créer des espaces de silence (Daniel Linehan), ou interruption d'une boucle de mouvements qui se réitère, « arrêt sur image » pour maintenir le spectateur en alerte (Cindy Van Acker). Quant à Marco Berrettini, c'est dans le but de perturber l'attente du public qu'il remet en question le rythme convenu de la macro-structure en danse-théâtre : soit en « catapultant » une série de séquences courtes, soit en allongeant la durée des séquences à l'extrême, ou bien encore en laissant leurs longueurs indéterminées : ce sont alors les danseurs (en fonction de l'énergie qu'ils déploient), qui mesurent en temps réel la durée de la séquence, et par voie de conséquence le tempo du montage (voir aussi le chapitre Indétermination). Ce rapport à la macro-structure puise ainsi dans une culture artistique large (le cinéma, la musique, le théâtre) qui induit un rapport aux durées relatives à la perception.

6 Voir le chap. « Effort : l'alternance dynamique dans le mouvement – Le phrasé de l'effort – Le phrasé régulier – Le phrasé croissant et décroissant – Le phrasé accentué – Le phrasé vibratoire – Le phrasé rebondissant », in Jacqueline Challet-Haas, *Grammaire de la notation Laban, op. cit.*, vol. 3, pp. 177-187.

7 Angela Loureiro de Souza, née en 1952 à Rio de Janeiro, est *Certified Movement Analyst*, titre décerné par le *Laban / Bartenieff Institute of Movement Studies*. Voir son livre co-signé avec Jacqueline Challet-Haas : *Exercices fondamentaux de Bartenieff. Une approche par la notation Laban, Œuvres-et-Valsery : Ressources*, coll. « Pas à pas », 2008.

8 Voir plus particulièrement la discussion consacrée au phrasé.

9 Pierre Sauvanet, art. cit.

Mais la culture chorégraphique a aussi forgé ses propres modèles rythmiques, avec lesquels les chorégraphes dialoguent. Concernant la micro-structure rythmique, on aborde ce qui fait la spécificité du rythme en danse, puisqu'il s'agit d'observer d'abord le rythme constitutif du mouvement même. L'analyse proposée par Laban dans la théorie de l'effort⁶ permet ainsi d'atteindre une description du rythme spécifique à l'art du geste. Il s'agit en effet pour lui de nommer le rythme du phrasé, autrement dit, le « phrasé d'effort ». Celui-ci dépend de la sélection, de l'agencement et de l'interdépendance des facteurs de mouvement et de ce qu'on appelle leurs « éléments », qualifiés de combattifs ou conciliants : le facteur temps possède un élément soudain (combattif) et un élément soutenu (conciliant) ; le facteur espace un élément direct et l'autre flexible ; le poids peut être fort ou léger ; le flux condensé ou libre. S'ajoute à cela qu'à l'intérieur d'un agencement, la ponctuation peut varier : on appelle cela un « rythme d'effort ». Ainsi cette décomposition permet-elle de déconstruire le phrasé d'un geste, afin d'obtenir de petites unités pour en réinventer le rythme. Angela Loureiro de Souza⁷ propose dans son enseignement de faire l'expérience sensible de chaque petite unité (chaque molécule) du phrasé, afin de jouer spontanément avec le spectre de toutes les combinaisons possibles et d'inventer pour soi-même de nouveaux rythmes d'effort et de nouvelles alternances dynamiques. Lorsque Loïc Touzé déconstruit le phrasé, il explore aussi des dynamiques du geste. Chez lui, la question du rythme s'articule à celle du phrasé. Il en est aux débuts de cette recherche⁸ au moment de la pièce 9 (2007), lorsqu'il demande aux danseurs de s'imaginer comme « valeurs rythmiques dans un espace », l'enjeu du montage final étant de construire « un paysage rythmique sans événement ».

Cindy Van Acker, quant à elle, évoque un travail d'études rythmiques méticuleux, au cours duquel elle explore le rapport entre rythme et mouvements répétitifs. Elle évoque ensuite des expériences où elle joue avec les rythmes de façon mathématique. Enfin, Daniel Linehan peut activer la fabrication du geste en s'appuyant sur le rythme de textes, celui d'une séquence chantée, ou bien encore sur des motifs musicaux. Il note les effets comiques involontaires créés par la vivacité des situations qu'il propose. Ici, la matière du geste, ses alternances dynamiques, s'appuient sur des formes de scansion repérées dans d'autres domaines artistiques, rappelant que le rythme est commun à nombre de phénomènes. La voix, le chant, la langue ont des rythmes auxquels le geste peut s'accorder aussi, parce qu'ils dialoguent tout autant avec le rythme physiologique, à savoir le mouvement de diastole et systole du cœur, la pulsation du sang, l'alternance de l'inspire et de l'expire auxquels les danseurs sont si attentifs, aussi bien lors de l'émergence de leurs gestes, de la fabrique d'une séquence que de la construction d'une pièce entière.

Selon la définition proposée par Pierre Sauvanet⁹, il convient en effet d'appeler rythme « tout phénomène, perçu ou agi, auquel on peut attribuer au moins deux des qualités suivantes : structure, périodicité, mouvement ». Les exemples précédents témoignent en effet de la façon dont la chorégraphie pourrait nouer structure et périodicité (sans principe mouvant), dès lors que l'on perçoit un rythme comme fixe ou figé. Le rythme devient alors une sorte de matrice contraignante. Au contraire, la chorégraphie peut allier structure et principe mouvant (sans périodicité), quand la régularité n'est pas perceptible mais que l'agencement d'éléments temporels (accents, pauses, ralentis, accélérations dans le geste...) donne à percevoir ou laisse

apparaître une structure rythmique. Enfin, la chorégraphie peut associer périodicité et principe mouvant (sans structure), sur le modèle de la transformation biologique ou du cycle des saisons où l'on perçoit un retour au semblable, sans identité de la forme ou selon une variation de la structure spatio-temporelle conduisant à la forme. Si les propos des chorégraphes ici rassemblés ne théorisent pas un rapport au rythme, ils sont autant d'exemples des usages et des significations que le rythme peut prendre.

Myriam Gourfink avec Julie Perrin

Loïc Touzé

espace 9 (2007) est un paysage rythmique sans événement. Il s'agissait de sortir du cabaret, de la personne, de l'intime, du personnage que j'avais travaillés avec *Love* (2003) et qui me plaisaient beaucoup. Je me suis intéressé à la notion de phrasé et, notamment, de phrasé comme unité. Dix femmes dansent dans cette pièce. Dès la première rencontre avec elles, je leur ai demandé si elles étaient d'accord pour travailler avec moi et se considérer comme un matériau rythmique dans un espace : « Vous ne trouverez pas ici un espace d'expression personnelle. Je vous propose de vous imaginer comme une valeur rythmique dans un espace, comme un matériau rythmique. C'est ce que je voudrais partager avec vous. Le travail que je vais vous proposer consiste à essayer de se tenir à l'endroit de l'unité du phrasé. »

phrasé À cause de mon éducation en danse classique, je n'utilise pas le mot « phrase » dans mon travail, parce que c'est une notion qui est immédiatement engagée dans mon imaginaire comme « pas de bourrée, glissé, grand jeté », c'est-à-dire une sorte de trajet dans l'espace. Je n'arrive pas à penser le terme autrement.

De fait, je mets la phrase de côté et je m'intéresse au phrasé – que je pense différemment aujourd'hui qu'à l'époque où j'ai fait 9. Je me demande comment le déconstruire, mettre la fin du phrasé au début, le début à la fin, le milieu au début. L'opération est complètement fictionnelle.

partition Je propose aux interprètes que l'on écrive des partitions. De cette façon, mes partitions naviguent parmi celles des autres. J'ai l'impression ainsi de ne pas être dans une démarche autoritaire et que tout le monde travaille d'une manière vive. Ces partitions devaient être adressées à quelqu'un d'autre. Elles n'étaient pas pour soi, et devaient comporter certaines modalités. Par exemple, « investir, désinvestir, surinvestir ». Les partitions sont littéraires, faites de mots. Je vous en lis une, je ne sais pas qui l'a écrite :

« Se pose faiblement trois secondes. Soudainement inquiétant, consciemment avec application, dessine des lignes courtes, désordonnées. Un geste incongru qui dure. Soudainement, claquer pour chasser un geste obsolète. Le temps est sec. Claque dans l'espace. Se balade. Une poursuite s'engage. L'écoute mène à la fin. »

LP Que propose d'effectuer cette partition ?

structure Il s'agit de convertir ces mots – les images et les rythmes qu'ils contiennent – en gestes, mouvements, actions et figures, pour faire un segment, un bloc. La manière de travailler consiste à lire plusieurs fois le texte, puis à danser avec ce qui est retenu de cette lecture. Lire et relire pour produire par le geste une hypothèse. L'écriture naît de la pratique, de la sédimentation de ces hypothèses. C'est un processus de traduction : je convertis cette partition en telle et telle actions.

Le début du travail de 9 est une pratique : une interprète arrive dans l'espace et dit « souvent, je fais ceci » puis elle effectue la chose désignée. Elle se déplace d'un mètre et dit « à la place, je propose cela » et fait « cela ». Il y a l'idée sous-jacente que chacun d'entre nous puisse se défaire de ses *patterns* d'éducation et des impensés dont il est porteur. Je l'ai signifié par cet exercice que l'on a pratiqué tout au long de



Loïc Touzé, *9* (2007). Avec : A. S. Naves Gonçalves, M. Montero-Freitas, A. Lenglet, O. Āikis, C. Lagrand, C. Perdereau. Photo : Jocelyn Cottencin

la création et qui nous a permis de débrayer nos habitudes, nos tendances, d'ouvrir d'autres perspectives, directions, prendre le risque d'un geste non su, non acquis.

L'enjeu de *9* était de penser un paysage rythmique sans événement. Il s'agissait de parvenir à cela. On voit les interprètes arriver se tenant par la main, dans une sorte de farandole. Il n'y aura plus ni entrée ni sortie. Elles quittent la farandole et ne se touchent plus pendant toute la pièce. Un des éléments importants dans la composition était comment prendre en considération et en compte dans son geste l'évidement de l'espace avec la personne qui est à côté, en veillant à délier les rapports de coagulation rythmique. Ce paramètre devient une valeur qui doit être prise en compte et qui doit être creusée continuellement. Il s'agit de danser à côté de l'autre ou des autres en se méfiant des effets de capillarité. Pendant la pratique, par moment on disait : « Là, ça colle. On voit bien que vous subissez le rythme de l'autre et qu'il rejaillit sur votre geste. »

musique

La musique est diffusée, elle a été composée et enregistrée par le batteur Cookie [Henri-Bertrand Lesguillier], à partir des mêmes consignes que celles données aux danseuses pour effectuer les actions de saut, de rythme, de ligne, etc.

Daniel Linehan

Dès mon tout premier solo, *Not About Everything* en 2004, je savais que je voulais travailler à partir d'une action continue. C'est de là que le principe de giration est venu. Je voulais aussi travailler avec le rythme du texte [la phrase : *This is not about everything*. Ceci n'est pas à propos de tout.] et le répétais en boucle. Ce n'est que petit à petit que le sens m'en est apparu.

Dans un certain nombre de mes pièces, j'essaie de faire en sorte que le rythme détermine le mouvement, ou que le mouvement soit une manière de rendre le rythme visible. La forme du mouvement peut changer à chaque fois, mais son rythme est toujours le même. Ou parfois le mouvement est écrit, mais il l'est en fonction d'un rythme particulier.

Dans *Zombie Aporia* (2011) par exemple, on chante une séquence rythmique à l'un des interprètes et il doit danser en faisant un mouvement par « beat », c'est-à-dire un mouvement par « ba ba bap ». Le rythme chanté est le même chaque soir, mais les mouvements de Thibault [Lac] ne sont pas écrits. Parfois, il arrive que l'on se trompe dans le rythme, ce qui ajoute un peu de piment à la tâche. D'abord on a filmé les mouvements qu'il faisait en fonction de notre rythme, puis sur la cadence de sa danse, nous avons fabriqué une autre partition vocale et rythmique. Cela m'intéressait de faire se rencontrer plusieurs rythmes discordants, c'est-à-dire qu'il y ait un rythme dans la voix et un autre dans le corps. Mais je crois qu'inévitablement les deux finissent par se fondre et que, d'une certaine manière, le corps trouve à les harmoniser. Je ne crois pas que le public puisse les distinguer. Moi-même cela m'est devenu difficile.

Dans *Untitled duet* (2013) et *The Karaoke Dialogues* (2014), le rythme du texte [composé d'extraits de classiques littéraires, entre autres : *Le Procès* de Franz Kafka, *Crime et châtiment* de Fiodor Dostoïevski, *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès] est un moteur pour la création du mouvement. Dans cette dernière pièce par exemple, les danseurs fabriquent le mouvement en fonction du rythme du texte tel qu'il est projeté sur les écrans, donc aussi de la vitesse avec laquelle il s'affiche. Ils peuvent choisir de s'y

accorder ou de travailler en contrepoint. Parfois, c'est aussi la nature même des sonorités qui détermine les qualités du mouvement. Par exemple, dans l'énoncé « tell the truth » [« dis la vérité »], il y a la répétition du phonème « t » qui induit une qualité percussive, contrairement à « and modes freely » [« et de manière libre »] qui est plus suave à l'oreille et induira d'autres qualités de mouvement. Parfois le rythme de la danse est régi par des principes métriques ou musicaux, et parfois c'est le texte, dans sa scansion et sa musicalité particulière, qui motive le geste.

Dans *Zombie Aporia*, la séquence où nous allumons et éteignons nos lampes torches en disant le texte – j'ai écrit le texte de huit chansons, que nous chantons pendant la pièce – a été très rigoureusement écrite. Le travail de composition a dû être assez précis pour écrire un rythme visuel à partir de ce signal binaire : lampe allumée, lampe éteinte. Et puis il a fallu le mémoriser, ce qui a été assez difficile, d'autant que nous devions continuer à dire le texte. C'est là que la formation du danseur, sa mémoire physique très exercée, entre en jeu et devient utile, en combinant la partition des lampes de poche avec la diction du texte. Cette partition assez abstraite (allumer et éteindre la lampe torche) était indexée à la mémoire physique de la parole : la forme de la bouche pour prononcer ce mot, la résonance de la voix à ce moment-là.

[...]
musique

J'ai rarement travaillé avec de la musique déjà composée, à l'exception d'*Un sacre du printemps* (2015). Que tout le son de la pièce soit produit par les corps des danseurs, voix comprises, m'intéresse. Tout n'est pas nécessairement rythmique, mais j'aime l'expérience temporelle que le rythme induit. Pour moi, c'est un moteur assez évident pour le mouvement. Si je connais un motif rythmique, je peux m'y adosser pour bouger, sinon je me sens perdu. Je me sers des principes rythmiques pour me mettre en mouvement, pour engager la danse. Peut-être aussi pour proposer une certaine expérience du temps qui passe. C'est difficile à dire.

La voix revient souvent dans mon travail. Il y a de la parole dans *Zombie Aporia*, *Not About Everything* (2007), *The Karaoke Dialogues*, et aussi dans mon solo *Digested Noise*. Mais pas dans *Gaze is a Gap is a Ghost* (2013). De manière générale, j'estime que tout ce qui est présent dans le corps est une ressource pour la performance, et la voix en fait partie. Généralement, il y a un support textuel. Dans *dbdabb* (2015), il y a aussi du texte mais j'ai eu envie de m'intéresser à la voix pour elle-même, indépendamment de la signification. Donc j'ai écrit un texte qui ne serait pas strictement langagier, mais qui travaillerait plutôt le signifiant vocal, les phonèmes, les voyelles, les consonnes, dans la lignée de Kurt Schwitters, Hugo Ball et des artistes dada qui ont inventé la poésie sonore. Mais dans cette pièce, c'est le travail sur la langue qui importe, plus que le sens. Ailleurs, c'est le lien entre les mouvements du corps et le texte. Quand j'étais plus jeune, je faisais du théâtre, je jouais. Mon intérêt vient peut-être de là.

dramaturgie

Je crois qu'on peut penser le rythme d'une pièce à plusieurs échelles. Il y a les micro-rythmes, le tatatata du geste, et le rythme plus large de la pièce dans sa durée. Je m'intéresse beaucoup à cette dimension. Quel est le rythme de la pièce ? À quelle fréquence est-ce que les choses changent ? Comment changer la fréquence du changement ? Parfois on passe d'une chose à l'autre très rapidement, et puis rien ne change pendant longtemps.

MB La vitesse vient-elle d'une sorte de sentiment ou d'état affectif que tu imprimes sur le matériau ? Je pose cette question car plusieurs de tes pièces sont assez joyeuses, assez enlevées, et je me demandais si la vitesse était liée chez toi à la recherche d'un certain état émotionnel ? Ralentir le mouvement peut créer de la mélancolie, ou de la tristesse. Dans *Zombie Aporia*, par exemple, les danseurs jouent avec l'image à l'écran et c'est un vrai ping-pong, le rythme est très rapide presque tout le temps. Et je me suis rendu compte que les affects tristes sont de la sorte vraiment tenus à l'écart. Quand une pièce, un rythme, sont aussi vifs, c'est impossible d'être déprimé. Alors je me suis demandé si tu cherchais cet état de joie et s'il induisait certains outils de composition. Ou si cet état vient a posteriori, de la manière d'interpréter le matériau par exemple ?

C'est vrai que mes pièces ont tendance à être assez rapides et denses. Cela vient sans doute de mes propres habitudes, ou de mes préférences personnelles. Je ne pense pas que ce soit toujours le cas, mais il est vrai que je trouve davantage de plaisir à des partitions assez denses, au fait d'être occupé à plusieurs choses en même temps.

Les matériaux de mes pièces sont toujours très divers, dans leurs vitesses, leurs densités, leurs niveaux d'écriture, ou dans la vivacité avec laquelle je passe d'un état à l'autre.

Parfois, on me demande si je cherche à intégrer de l'humour, parce qu'il arrive que les spectateurs me trouvent drôle. La plupart du temps, ce n'est pas intentionnel, je ne cherche pas à faire une pièce comique. Mais j'imagine que le fait de travailler sur la juxtaposition d'éléments produit de l'incongruité ou des phénomènes inattendus qui peuvent créer de la légèreté ou de la dérision. Ce n'est pas tellement qu'on raconte des blagues, ou qu'on cherche à faire rire, ça vient plutôt...

MB ...de la vivacité des situations, oui, cela ne m'étonne pas.
Oui.

[...]

J'estime que bien des pièces sont fondées sur des principes de répétition et de mémoire immédiate. C'est ce que je thématise sous la catégorie « Mémoire et Changement¹ », qui est aussi en jeu dans *Flood* (2017). Dans cette pièce, il y a une séquence de dix-huit minutes que les danseurs rejouent en la réduisant à neuf minutes, puis à cinq minutes et en l'accélérant à chaque fois. À chaque reprise, il y a des choses des itérations précédentes dont le public se souvient, mais aussi beaucoup de choses qu'il a oubliées. Sans compter que la partition se transforme dans l'accélération : les danseurs sont obligés d'abrèger certains matériaux. À chaque représentation, ils font des choix différents. La pièce joue donc à la fois sur la mémoire du spectateur et sur celle du danseur.

JYM Est-ce différent à chaque représentation ?

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

¹ Daniel Linehan fait ici référence à son livre *A No Can Make Space*, op. cit. (voir la note 17 du chapitre Adresser).

JYM Cette différence te plaît-elle ?

Oui. Mais c'est quand même indexé à une séquence qui est écrite. C'est-à-dire que la séquence de dix-huit minutes est plus ou moins fixée et les interprètes ont des stratégies différentes pour l'accélérer. En fin de compte, le matériau doit être synthétisé en une phrase de trente secondes, donc tout ne peut pas y être, et chacun fait des choix différents en fonction de l'importance qu'il accorde à tel ou tel mouvement. Cela nous renvoie aux notions de « Choix et de Valeur² » parce que chaque soir les interprètes peuvent choisir de conserver des matériaux différents.

JYM Ce sont eux qui décident ?

Oui. Peut-être que je peux associer deux notions : « Tension et Simultanéité³ ». Dans la plupart de mes pièces, il s'agit d'assembler deux formes : par exemple de la danse et de la musique, de la danse et de l'image – généralement de la danse et autre chose. J'essaie de mettre ces deux formes en tension l'une avec l'autre. Quand deux éléments *a priori* ne vont pas du tout ensemble, leur juxtaposition crée une sorte de tension. Leur juxtaposition ou leur succession d'ailleurs, parce que le contraste peut aussi se faire diachroniquement.

Et puis il y a la catégorie « Silence et Espace⁴ ». C'est ce que j'expliquais au sujet de la fin de *Not About Everything*. Mes spectacles sont généralement assez denses, mais je cherche toujours à y ménager, à un moment ou un autre, une séquence plus silencieuse ou plus spacieuse.

JYM Pourquoi cette association entre Silence et Espace ?

Cela a peut-être à voir avec la manière dont j'utilise le mot espace. J'entends « donner de l'espace à quelque chose » au sens de lui donner de la place, donc aussi lui donner le temps de se développer. J'utilise presque le mot d'espace au sens de temps, d'une durée. Mais d'une durée vacante, moins dense.

JYM Une durée qui s'opposerait à la notion de tension dont tu viens de parler ? Il y aurait des moments de tension, et par contraste, des moments de « Silence et Espace » ?

Oui.

JYM Réerves-tu toujours une place pour « Silence et Espace » dans la dramaturgie générale ?

Oui, d'autant plus que je sais que j'ai tendance à créer des structures très saturées, donc je veille à ce qu'il y ait des moments de hiatus, des césures.

JYM Quel serait un exemple de cette catégorie « Silence et Espace » ?

Il y a une séquence dans une pièce de laquelle nous n'avons pas beaucoup parlé : *Being together without any voice* (2010). Les danseurs se placent au centre de la scène et répètent le même geste sans s'arrêter pendant quelques minutes. C'est un des rares moments de la pièce où tout le monde fait vraiment la même chose, dans la même orientation. Enfin, ce n'est pas un unisson parfait, mais disons qu'ils font la même chose plus ou moins en même temps. Pendant plusieurs minutes, il n'y a pas

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

d'information supplémentaire, on s'installe dans une boucle. Presque, on s'y repose. Et puis la pièce reprend le cours de sa structure très changeante.

Aussi, dans la dernière partie de *Flood*, la pièce accélère vraiment, les mouvements deviennent de plus en plus rapides mais il y a une séquence à la toute fin où le rythme devient extrêmement lent, dilaté, encore plus lent qu'au début. On traverse les matériaux dans une durée beaucoup plus « spacieuse », je dirais.

C'est vrai que j'ai tendance à toujours associer deux concepts pour les titres des catégories. Je crois que c'est une manière de mettre en jeu de la tension, de fonctionner par paires, par antagonismes. Il ne s'agit jamais d'un seul concept isolément. Je ne m'intéresse jamais exclusivement à une chose : le rythme, la répétition, le choix. Je travaille toujours déjà à partir de deux concepts en relation.

Marco Berrettini

dramaturgie

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

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

LT Toutes les quatre minutes, réellement ?

C'est un peu pour rire que je le dis. C'est une durée moyenne, qui te coince néanmoins, par peur de perdre le contact avec l'abstraction du geste. Quand ça danse, on cherche en effet à ce que le public soit concentré sur des corps qui dansent et qui s'expriment à travers les corps. Passer à une scène de danse après 15-20 minutes de dialogues est plus compliqué que de disposer d'un rythme dans lequel, à tout moment, on peut passer de l'un à l'autre.

[...] J'ai commencé à me décoller des outils de composition de la danse-théâtre pure, quand on a commencé à expérimenter sur les durées d'interprétation. Comment mener au bout les rythmes et les danses pour que l'interprète se retrouve presque dans un « espace blanc », pour reprendre les termes du sociologue américain souvent cité par Denise Luccioni, Kenneth King. La danse absolue serait un espace blanc dans lequel on ne reconnaît aucun mouvement et aucun corps. Comment dissoudre la matière au point de ne plus avoir besoin de mots et de mouvements ? Dans cette optique, on commence à chercher des outils dramaturgiques qui proposent aux danseurs de ne pas se limiter à 3-4 minutes, mais d'avoir des élans d'énergie dans le fait de jouer sur scène, de danser comme de parler, sans véritable fin. La seule fin qui existerait serait l'estompement de son énergie. La chorégraphie s'adapte alors à la façon dont cette énergie est véhiculée par un tel ou par un autre. [...]

JYM Avant d'en arriver à cette expérimentation sur les durées de l'interprétation, tu as défait le rythme de la danse-théâtre, allongeant les durées des scènes. Peux-tu en parler davantage ?

Il serait faux de ma part de prétendre qu'il existe un seul rythme en *Tanztheater*, chaque chorégraphe étant différent. Mais on peut observer que l'ensemble de ceux qui ont utilisé ce système de « puzzle théâtre / danse / vidéo » se sont soumis consciemment ou inconsciemment aux durées initiales des matières qu'ils catapultaient dans leurs pièces. Si, par exemple, il s'agissait d'un dialogue de film, il était rare que sa durée change complètement, il restait plus ou moins semblable à celui du film dont il avait été tiré. Pour ma part, j'avais par ailleurs du mal à avoir la distance nécessaire pour me libérer de ce qui pouvait être un « début, milieu et fin d'une scène ». Le travail d'« assemblage » dans le *Tanztheater* ne permet pas trop de variantes en matière de temps ou même d'espace. S'abandonner à une durée qui n'est pas prédéterminée signifie prendre le risque, sur la route de la création, de découvrir que toutes nos pistes initiales ne sont plus valables. Pour le meilleur comme pour le pire.

JYM À quel moment inaugures-tu cette expérimentation sur la durée de l'interprétation ? Peux-tu revenir sur cette dissolution de la matière ? En quoi cette nouvelle forme de dramaturgie a-t-elle eu un impact sur la forme globale de tes pièces (leur durée, leur structure) ?

Je l'inaugure déjà avant la création, dans ma tête. Je ne peux pas séparer le travail avec mes collaborateurs de la matière que « j'injecte » au départ. Il est évident pour moi qu'il y a un lien. Aussi, bien qu'on puisse transformer ou tordre toute matière, la création d'une pièce a une limite espace-temps et certaines idées se prêtent mieux à certains exercices chorégraphiques que d'autres.

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

L'impact de cette dramaturgie de type nouveau est énorme. Pas seulement dans mon travail, car cela s'applique bien entendu dans ma vie de tous les jours. Pour donner un exemple plus concret, je suis passé de ce que pourrait représenter en musique la comédie musicale à ce que représente un Henze, ou Wolfgang Rihm, mélangé à Steve Reich⁵.

[...] Dans la pièce avec Marie-Caroline Hominal que l'on a créée il y a quatre ans, *iFeel2* (2012), nous effectuons le même pas en six temps pendant une heure vingt-trois. [...] La musique est traversée par des éléments qui provoquent une perte du rythme. J'ai pensé qu'il nous fallait un temps qui ne s'adapte pas continuellement à la musique, ce qui exigeait sans cesse que nous ralentiissions et que nous accélérions. Nous avons choisi un pas qui permettait d'être indépendant de la bande-son. Les quatre temps sont terribles parce qu'en arrivant au bout, on ferme les pieds et on a l'impression de perdre tous nos moyens. C'est compliqué à expliquer. À la limite, deux temps permettent davantage de continuer *ad libitum* que quatre temps. Un rythme à quatre temps a une façon de se ponctuer.

Même le fait que la chorégraphie ait six pas vient de ce qu'en dansant sur quatre temps en six temps, on tombe nécessairement sur le contretemps dans la

⁵ Voir les notes 3, 4 et 5 du chapitre Dramaturgie.

deuxième mesure. De ce fait, cela donne une pulsation à la hanche. Cela donne un côté funky au pas. Cela fait que le corps est légèrement en retard sur la musique ou légèrement en avance, selon comment on le voit.

Nous l'avions expérimenté dans *Sorry, Do the Tour!* (2001). Sur quatre temps, on a presque l'impression de faire du folklore, on se sent idiot dans ce décalage. Sur deux temps, on est en mouvement continu, on n'a rien à prouver. Les six temps, c'est un peu trop par rapport aux attentes habituelles. Du coup, on repart dans le contretemps. On est sans cesse déboussolé. Avec six temps, on est toujours en avance et en retard. [...] Le choix de ce tempo est lié à la thématique de la pièce⁶.

Cindy Van Acker

Ma rencontre avec Myriam Gourfink en 2001 a été très importante dans mon parcours. C'est la première fois que j'ai eu, en tant qu'interprète, une satisfaction totale, non seulement dans le corps, mais aussi intellectuellement. [...] J'ai des prises de conscience importantes à ce moment-là. Par exemple, je réalise que plus une écriture est précise, plus elle me donne de la liberté en tant qu'interprète. C'était une découverte. Autre point important : j'avais la permission d'être lente. J'ai toujours été très lente, trop lente dans ma danse. Même si j'ai réussi, de temps en temps, à glisser cette lenteur auprès de certains chorégraphes, je n'ai jamais pu vraiment en jouir. De fait, avec Myriam, j'étais vraiment bien servie. La lenteur de *Corps 00:00* (2002) était là aussi parce qu'il y a toujours chez moi une quête d'intensité du moment, de chaque instant après chaque instant, d'augmentation de l'instant. Plus on est lent, plus on peut intensifier la concentration mentale sur la perception de l'instant.

En 2003, j'ai fait une pièce intitulée *Fractie*, que j'ai considérée comme des études rythmiques. Après *Balk 00:49* (2003), composée de mouvement linéaire continu, avec des suspensions, des vibrations, et quelques rares accélérations, je me suis dit : est-ce que je suis vraiment incapable de faire quelque chose de rythmé ? Est-ce que ça m'intéresse ? J'ai décidé de faire quelques études rythmiques. Il s'agissait de chercher, à partir d'une situation corporelle définie, ce que je peux faire au niveau rythmique. Les mouvements possibles sont assez vite devenus des mouvements répétitifs. Une fois que j'avais défini quelques mouvements, je me suis demandé comment les composer. Ça a appelé la nécessité d'une partition.

[...] partition La partition de *Diffraction* (2011) comporte des phrases de onze comptes. Le mouvement est très simple. Il y a six danseurs. Ils sont de dos. Le mouvement de base se fait de bas en haut, c'est un saut. Le départ de chaque danseur est décalé d'un temps. L'un part en deux, l'autre en trois, etc. Chacun a sa partition, puis on les retrouve ensemble. Sur la partition du chef d'orchestre, ma partition, apparaît la part de chacun : la mienne, celles de Carole Garriga, Luca Nava, Marthe Krummenacher, Rudi van der Merwe et Tamara Bacci.

J'invente un petit langage partitionnel pour chaque projet. Pour cette pièce, la rythmique est très mathématique dans la façon d'ordonner le temps. Pour le faire clairement, je dispose d'une grille. Je l'ai d'abord dessinée à la main, sur des

⁶ Voir la description de la thématique de la pièce et de ses liens avec les pas au chapitre Transposer.

photocopies de pages vierges que je pouvais gommer. Ensuite, un graphiste a réalisé un petit logiciel : je n'avais plus qu'à cliquer. Chaque danseur est représenté par une boule.

[...] Dans *Magnitude* (2013) pour le Ballet Junior [2&3 de Genève], c'est le goût rythmique qui dirige la composition. C'est une partition de sauts. Dans la composition à l'ordinateur, je n'entendais pas le son des sauts. Mon approche était seulement graphique. J'ai dû ainsi faire des adaptations parce que le rythme de ma première proposition m'est apparu trop régulier quand les danseurs l'ont effectuée. J'aime bien quand on ne peut pas tout faire à la table, quand on confronte et qu'on adapte. J'ai par exemple introduit un *beat* pour que les danseurs puissent lâcher le *beat* visuel pour suivre la partition.

LT Il y a un *beat* visuel au-dessus d'eux tout le temps ?
En face, oui.

LT Était-ce indispensable ?
Absolument.

LT À l'écoute, ne peuvent-ils pas le produire ?
Non. Les comptes sont trop nombreux pour qu'ils puissent savoir qui doit sauter à quel moment.

LT Ne peuvent-ils pas mémoriser le système ?
Non, c'est impossible.

DDD Quelle est la durée de la chorégraphie ?
Trente minutes à peu près.

MB S'échauffaient-ils comme d'habitude, chacun comme il le souhaitait ?
Ce sont les danseurs du Ballet Junior, ils avaient leur cours. La difficulté physique était néanmoins très élevée. Certains ont eu des problèmes de mollets. Ils n'en pouvaient plus.

LP Je pense aux musiciens de l'Intercontemporain de Boulez quand ils ont dû jouer Philip Glass. Ce sont des musiciens surentraînés. Ils étaient néanmoins incapables de tenir le projet. Qui plus est, ils étaient très critiques. Ce n'était pas la musique qu'ils voulaient jouer. Boulez était comme ça... Quand ils l'ont classé au répertoire, c'était le début d'un gros chantier.

RH Lucinda Childs raconte que sa compagnie d'origine faisait tous les comptes sans problème, et qu'avec sa compagnie actuelle, il y a quatre prompteurs de chaque côté du plateau. Une régression des danseurs ?

JP Non, un manque d'entraînement.

LT Y avait-il dans ton esprit une dimension critique de l'école de ce ballet, de ce que tu décrirais comme étant une fabrique technique, l'organisation d'un corps ?
Je ne dirais pas que ce travail est une critique. Je n'aurais pas accepté cette

Partition chef d'orchestre

p. 1

Block 1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11											
A	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11											
c																						
k	11																					
l									11													
a						11																
r																						
t																						
B	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
c							8															
k	11																					
l																		9				
a																						
r			8																			
t			11																			
C	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66
c							7															2
k	2							6														2
l																		2				
a																						5
r			8																			2
t			8																			2
D	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88
c			2			2		2														
k								2														
l	4							2														2
a				2		2																3
r				3		2		2														
t				3		2		2														

commande si je n'avais pas pu imaginer leur apporter quelque chose de nouveau. Depuis le début, j'ai dit que je composerais exclusivement des sauts. Ils ont accepté. S'ils n'avaient pas accepté...

YC *Ont-ils la possibilité de ne pas l'accepter ? L'école, ce n'est pas les danseurs...*

J'ai cherché à créer un espace constructif. Cette école fabrique des danseurs d'un haut niveau technique, même si l'enseignement est encore un peu *narrow minded* [étroit d'esprit]. Mais j'ai beaucoup de respect pour le travail de ces danseurs, parce qu'ils vont jusqu'au bout d'une chose. Et ils le font vraiment bien. Ma proposition était sans doute critique, mais ils l'ont acceptée.

[...] assembler Obvie (2008) est un solo de vingt-sept minutes, composé à partir de neuf mouvements pour Tamara Bacci. Je voulais composer à partir de son corps, de son énergie. J'ai pensé à un cheval. Son corps peut être très nerveux, avec une musculature très vive. Paradoxalement, les mouvements de base ont été créés sur mon corps. Je me suis posée au sol. J'ai choisi une position de départ sur le flanc droit, avec le bras gauche à la verticale, perpendiculaire au sol, la jambe gauche pliée avec le genou en direction du plafond. Le bras droit est plié sous le flanc droit, en angle droit avec le corps.

Le principe de base de la composition est que la position de départ est la même que la position d'arrivée, j'ai créé neuf mouvements pour effectuer la trajectoire entre ces deux positions. Ce qui donne une sensation de *loop* [boucle]. Avec la possible variation de changer de côté et d'orientation. Donc on peut être sur le flanc droit ou, selon une position symétrique, sur le flanc gauche dans toutes les orientations possibles sur la croix.

[...] contrainte J'ai d'abord pensé en termes de mouvements exécutés dans la lenteur, avec toute l'intensité que Tamara peut avoir à chaque instant. Puis l'accélération est venue avec son corps. Je voulais la pousser dans la vitesse, avec des crescendos et decrescendos soudains, et des ruptures. Elle commence le solo à la vitesse maximale. Puis la composition est ponctuée d'arrêts sur image, de répétitions de mouvements créant des boucles, des accélérations progressives. À la fin du solo, elle danse les neuf mouvements consécutifs dans une lenteur extrême. Il y a donc une décélération progressive qui englobe l'ensemble de la partition.

J'ai écrit la partition en faisant des allers et retours entre une certaine logique d'écriture et l'observation des contraintes spatiales. Ainsi une séquence de mouvements pouvait s'interrompre au septième ou au huitième parce qu'il y avait un obstacle, un mur. Au lieu d'écrire 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 ; 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, j'écrivais 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 ; 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ou 8. Et je reprenais 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, etc.

À cela s'insère la répétition du dernier mouvement d'une séquence interrompue. Tout à coup, le corps reste bloqué sur un mouvement. Ce qui permet de choisir l'orientation du corps pour la suite. Il y a aussi des répétitions de séries de mouvements, ce qui alimente la sensation de boucle et le développement rythmique de la pièce.

JYM *Par quoi est donné le rythme ?*

[...] Par le fait d'être au sol et d'aller dans des vitesses assez élevées. Il faut que le corps puisse glisser sur le sol. À la création, nous avons posé un papier au sol. Les mouvements produisaient du son. Au début, on est dans une intensité de lumière très basse, avec la vitesse très élevée. En fait, on ne voit plus les positions du corps. Les

mouvements sont très géométriques et très angulaires, mais on voit davantage les tracés circulaires faits par les membres dans l'espace. On voit comme un animal. Ce n'est pas un poulpe, mais c'est comme un animal.

Les interruptions, ces arrêts sur image, sont intimement liés au rythme que je voulais instaurer. On a la vision de cette chose qui se déplace dans l'espace et ça s'arrête... j'ai cherché à perturber la perception et l'attente du spectateur. Il s'agit de le surprendre, de le garder en alerte. Quand on va exclusivement dans la vitesse, le spectateur ne fait plus d'effort, la quantité de ce qui est donné est trop grande. Avec la lenteur, il va devoir faire un effort pour se mettre dans l'énergie proposée. Cet effort de concentration en direction du corps qui est sur scène se fait quand il y a du temps. Je ne voulais pas perdre cette qualité en allant dans la vitesse. Je ne voulais pas que le spectateur « se pose ».