

TÂCHE

- 1 Notons que Loïc Touzé utilise autant le terme *action* que celui de *tâche* lorsqu'il évoque la pièce *Love* (2003), et ce en référence au domaine du cinéma ou du théâtre.
- 2 On parle alors aussi d'une danse ou d'un mouvement comme tâche ou orienté vers la tâche, d'une attitude proche de la tâche (*movement-as-task*; *task-oriented movement*; *tasklike attitude*)...
- 3 « Yvonne Rainer interviews Ann Halprin », *Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 5, hiver 1965, pp. 142-167, publié en français in Anna Halprin, *Mouvements de vie*, Bruxelles: Contredanse, 2009 (trad. par É. Argaud et D. Luccioni), pp. 90-121.
- 4 À la même période, dans les arts plastiques, Robert Rauschenberg et Jasper Johns tournent en dérision l'idée d'expression de soi associée à l'expressionnisme abstrait de Pollock.

Le terme « tâche » apparaît à plusieurs reprises dans les exposés ou discussions qui ont jalonné nos deux années de recherche. Il appartient assurément au vocabulaire des chorégraphes aujourd'hui et concerne directement les modes de composition, que ce soit à petite échelle – la tâche comme mode d'invention d'un matériau gestuel – ou à plus grande échelle – lorsque la tâche ouvre un scénario d'activités qui vient donner sa structure à une séquence ou à la pièce tout entière. Le terme « tâche » est très polysémique et ce depuis son usage par les chorégraphes nord-américains à partir de la fin des années 1950. C'est bien un mot courant recouvrant en vérité des pratiques chorégraphiques variées. Aussi convient-il de rappeler en préambule le spectre de significations du terme et le champ culturel dans lequel l'usage du terme s'inscrit.

On a l'habitude de dater l'apparition du terme tâche (*task*) de son usage par la chorégraphe Anna Halprin qui commença de l'employer dans le cadre de ses ateliers à Kentfield en Californie à partir de 1957. Ce n'est sans doute qu'un terme parmi d'autres expressions (en particulier le mot « action¹») pour qualifier ses pratiques d'alors, mais c'est celui que l'on a retenu, parce qu'il sera repris par d'autres chorégraphes par la suite, en particulier à New York au Judson Dance Theater² (1962-1964). Dans un entretien avec la chorégraphe Yvonne Rainer en 1965, Anna Halprin rappelle le contexte d'apparition de la tâche tout autant que les différentes formes qu'elle prendra³. La tâche comme modalité pour générer du mouvement apparaît pour plusieurs raisons.

La première concerne le positionnement de Halprin face au courant dominant de la danse nord-américaine : la *modern dance* à laquelle elle a participé comme interprète et chorégraphe. Halprin cherche à rompre avec les stratégies de la *modern dance* et à explorer d'autres formes de mouvements. Elle renoue alors avec le caractère expérimental d'une danse qui explore ses ressources en dehors d'un souci de spectacularisation. Elle cherche surtout à échapper aux styles dansés formatés, et à se mettre à distance en particulier d'une danse qui semblait prendre appui sur une introspection ou dont le but aurait été, selon elle, l'expression de soi⁴. En se concentrant sur des tâches, c'est-à-dire des explorations commandées par une consigne simple, les danseurs expérimentaient, sans unité de style, différents mouvements qui étaient surtout des prétextes à des explorations physiques et anatomiques. La tâche semble ici réclamer la simplicité, une forme de réponse assez directe à la consigne, tout autant qu'une prise de conscience kinesthésique. À travers des tâches, les danseurs étudiaient des situations qui mettaient en jeu leur corps autrement : c'était une façon de prolonger le travail engagé par Halprin dans les ateliers d'improvisation des années 1950, qui avaient pour but de découvrir « les aptitudes du corps, sans

- 5 *Ibid.*, p. 92.
- 6 Lors de l'atelier d'Anna Halprin de 1960, le cours de composition est donné par les compositeurs Terry Riley et La Monte Young. Ils proposent aux danseurs des actions qui s'étirent dans la durée, sur plusieurs heures, comme les sons ou compositions qu'ils expérimentent.
- 7 Laurent Pichaud développe la même idée à propos de son travail avec les non-danseurs. Cf. chapitre *Contrainte*.
- 8 *Ibid.*, p. 95.
- 9 Ainsi Doris Humphrey développe toute une réflexion autour du geste social (la poignée de main, l'accolade, le geste du discours, etc.), du geste fonctionnel (se coiffer, dormir, s'habiller, ou dans le travail), du geste rituel (en société ou dans la liturgie) et du geste émotionnel comme points de départ d'une étude du mouvement. Doris Humphrey, *Construire la danse, op. cit.*, pp. 126-142.
- 10 Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement, op. cit.*, pp. 105-110.

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques* / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 410-420, which should be cited to refer to this work.

avoir besoin d'acquiescer une technique ou de prendre modèle sur quelqu'un⁵ ». La tâche s'expérimentera donc d'abord en atelier, sur des temps longs⁶, sans autre but que de faire émerger de nouveaux matériaux gestuels. Et pour sortir de la sorte d'introspection que produit la conscience de soi dans le mouvement ou la focalisation sur la kinesthésie, Anna Halprin commence à proposer d'interagir avec des objets ou des environnements extérieurs qui vont impliquer des actions. La tâche est alors une réponse à un objet que l'on porte, déplace, enjambe, etc. Elle peut s'avérer difficile, lorsque l'objet est lourd ou encombrant, relevant alors du défi pour le danseur. Elle l'occupe pleinement et il doit trouver les solutions motrices à l'exécution de l'action. Ce rapport à l'objet dans la tâche (ou à la situation scénographique, une planche pouvant servir d'abord de plan incliné sur lequel grimper ou glisser) deviendra l'un des axes de la définition du terme, par la suite.

Une deuxième raison de l'usage de la tâche relève des modes de collaboration d'Anna Halprin : elle travaille avec de nombreux artistes qui ne sont pas des danseurs et y reconnaît une nouvelle source potentielle pour le mouvement dansé. Partager l'exploration gestuelle avec les non-danseurs (musiciens, plasticiens, acteurs...) s'avérait plus aisé à partir de gestes fonctionnels⁷. C'est là une autre des définitions de la tâche : elle renvoie à une activité qu'on peut facilement nommer et qui le plus souvent relève de l'ordinaire : se déshabiller, s'asseoir, manger, balayer. Ici, la tâche s'apparente au geste quotidien. « Nous avons commencé à nous considérer comme des personnes et non comme des danseurs, explique Halprin. Nous avons intégré des actions qui n'avaient jamais été utilisées auparavant dans la danse⁸. » En réalité, la référence au corps dit « quotidien » (on parle aussi de corps naturel ou ordinaire) n'est pas nouvelle dans l'histoire de la danse moderne occidentale : l'émergence d'une recherche autour de gestes qui n'appartenaient pas au registre habituel du mouvement dansé existe déjà dans la danse moderne, chez des artistes comme Ruth Saint-Denis, Isadora Duncan, Doris Humphrey ou Mary Wigman qui tiraient de l'observation de l'être humain dans ses activités ordinaires (la marche, le salut, l'adresse à autrui...) des exercices et des recherches pour leur art⁹. Rudolf Laban, pour sa part, a décelé huit actions corporelles élémentaires à la base des mouvements fonctionnels qui peuvent devenir le point de départ d'une recherche sur le mouvement : frapper, tapoter, presser, fouetter, flotter, glisser, épousseter et tordre¹⁰. Ces verbes, qui renvoient à des combinaisons précises de qualités de temps, d'espace, de flux et de poids, permettent de développer avec nuances la sensation motrice. Le vocabulaire utilisé par Laban est courant et renvoie majoritairement à des actions ordinaires. Les chorégraphes de la Judson Church (Steve Paxton, Yvonne Rainer, Lucinda Childs...) parleront quant à eux de mouvements trouvés (*found movements*) : marcher, courir, manger. Ce qui va différencier l'usage de ces gestes fonctionnels par les danseurs à différentes époques est sans doute le mode de stylisation affiché dans l'effectuation de ces gestes et la qualité expressive voire mimétique ou narrative qu'on va leur conférer (ou pas). Car derrière l'énumération commune des tâches ordinaires ou fonctionnelles, on décèle en fait des esthétiques du geste fort différentes. Par ailleurs, des modalités d'être en scène vont apparaître, qui divergent radicalement.

C'est un nouvel aspect en effet : les tâches vont assez vite quitter l'atelier pour être mises en scène par Anna Halprin. Ses pièces du début des années 1960 sont qualifiées par l'historienne Janice Ross de chorégraphies en forme de tâches performées

11 Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as Dance*, Berkeley : University of California Press, 2007, p. 182.

12 « Yvonne Rainer interviews Ann Halprin », art. cit., p. 102.

13 Trisha Brown (1993) citée par Janice Ross, *op. cit.*, p. 148.

14 Simone Forti, *Manuel en mouvement* (1974), in *Nouvelles de danse*, n° 44 / 45, automne-hiver 2000 (trad. A. Benoit-Nader), p. 52.

(*task performance choreography*¹¹). Ainsi dans *Five-Legged Stool* [Tabouret à cinq pieds] (1962), l'acte II répond à la tâche proposée par le peintre Jo Landor : Anna Halprin doit apporter sur scène quarante bouteilles de vin qu'elle transporte une à une des coulisses, puis les faire disparaître dans les cintres en restant en équilibre sur un tabouret. La tâche est exigeante et requiert toute son attention. Il ne s'agit plus, remarque-t-elle, « de jouer un rôle ni de se mettre dans un certain état¹² ». Et la tâche constitue une séquence pleine en soi, qui définit une unité temporelle et dramaturgique au sein de la pièce. La séquence des bouteilles de vin durera quarante-cinq minutes.

C'est là un aspect important de la tâche : elle donne son cadre temporel à l'action. Autrement dit, la durée d'une séquence semble imposée par le temps requis pour effectuer la tâche. On pourrait dire que la durée des actions se découvre en faisant. Ainsi, la tâche va avoir un impact non seulement sur la nature du geste dansé (fonctionnelle ou bien en réponse à une consigne kinesthésique, ou encore en relation avec un objet), sur le mode d'expressivité (une action parfois sans intentionnalité, souvent sans affect), mais également sur la structure des chorégraphies. La tâche conduit à définir un programme d'actions, un scénario d'activités successives ou ce que Trisha Brown appelle une structure de danse ou d'actions (cf. *infra*). Elle engage donc à sortir d'une logique du développement, de la structure du récit ou des relations de cause à effet. Comme Merce Cunningham, Anna Halprin cherche en effet à se défaire des logiques prévisibles, des enchaînements attendus. Les tâches donnent ainsi souvent lieu à des sections autonomes dont l'ordre pourra changer d'une représentation à l'autre.

La tâche finalement participe de ces modes de composition par consignes ou par jeux très pratiqués par les danseurs post-modernes : Simone Forti et Trisha Brown développent par exemple au début des années 1960 des improvisations structurées, aussi appelées « jeux à partir de règles » (*rullegames*). Peu à peu, le terme « tâche » aura tendance à englober l'ensemble de ces pratiques à consignes, que celles-ci aient un rapport ou pas avec une tâche fonctionnelle. C'est comme si la finalité définie par la consigne prenait la place de la fonctionnalité. La tâche est donc définie par sa structure et sa finalité (déplacer et suspendre les bouteilles de vin) et non par une qualité gestuelle imposée : celle-ci semble en découler. Il s'agit de produire des gestes efficaces relativement à l'action à exécuter et il revient au danseur de trouver comment faire.

C'est précisément à l'endroit d'une liberté quant aux manières de faire que des variations des pratiques et des enjeux de la tâche vont apparaître. Ainsi, à l'été 1960, Trisha Brown (l'exemple est devenu notoire) est assignée par Anna Halprin à un objet – un balai – et un travail (*job*) – balayer le sol du plateau de danse : « J'ai balayé le sol pendant des heures et j'en devenais complètement dingue. J'étais impliquée de manière obsessionnelle dans ce travail. Je n'ai jamais réellement balayé le sol. Je suppose que je l'avais interprété comme une structure de danse et une structure d'action¹³. » On voit là que la dimension fonctionnelle du geste (nettoyer réellement le plateau) est mise de côté pour laisser se déployer une inventivité motrice dont le balai n'est plus que le prétexte. Simone Forti rapporte comment Trisha Brown « projeta [son balai] avec une telle force que l'élan propulsa son corps dans l'air¹⁴ ». Cette image de Trisha Brown volant à l'horizontale en appui sur son balai éloigne la tâche de toute connivence avec le geste quotidien. Yvonne Rainer se souvient qu'en 1960, elle avait également compris la tâche comme « une façon d'accroître la conscience

15 « Yvonne Rainer interviews Ann Halprin », art. cit., p. 101.

16 *Ibid.*

17 Eugenio Barba propose pour sa part de distinguer pour l'acteur ou le danseur entre les techniques du corps quotidienne et extra-quotidienne : « dans une situation de représentation, la technique du corps est différente », en cela qu'elle ne respecte pas « les conditionnements habituels dans l'utilisation du corps », *Le Canoë de papier*, *op. cit.*, p. 40.

18 « J'ai réalisé que la façon dont elle travaillait avait toujours été une préparation pour trouver des matériaux susceptibles d'être transformés en un genre plus théâtral », Yvonne Rainer citée par Janice Ross, *op. cit.*, p. 151.

19 Cf. Julie Perrin, « Du quotidien. Une impasse critique », in Barbara Formis (dir.), *Gestes à l'œuvre*, Paris : de l'Incidance, 2008, pp. 86-97 ; ou Julie Perrin, « Our bodies are not readymades. The Ordinary in Steve Paxton's Dance Pieces from the 1960s », in Romain Bigé (dir.), *Steve Paxton / Drafting Interior Techniques*, Lisbonne : Culturgest, 2019, pp. 25-40.

20 C'est ce que le danseur et critique Christophe Wavelet nommera les « choréotypes » : « Ici et maintenant, coalitions temporaires », *Mouvement*, n° 2, sept-nov 1998, p. 18-21. Pour une réflexion plus étendue sur les relations entre le Judson Dance Theater et la danse en France, cf. Julie Perrin, « Une filiation déliée », in Emmanuelle Huynh, Denise Luccioni, Julie Perrin (dir.), *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown / Emmanuelle Huynh*, Dijon : Les presses du réel, 2012, pp. 227-292.

du corps » ou « d'avoir le ressenti kinesthésique provoqué par la tâche¹⁵ », sans besoin de retenir la fonctionnalité de la tâche. Nombre de tâches n'auront en effet plus « rien à voir avec un mouvement fonctionnel¹⁶ », rapporte aussi Anna Halprin. Elles relèvent plutôt d'un usage fantaisiste, poétique ou sculptural de l'objet, ou encore d'une exploration motrice dont l'objet devient le support et le partenaire.

Par ailleurs, le caractère quotidien de la tâche est aussi singulièrement mis à mal par la mise en scène du geste fonctionnel : alors même que la tâche conserve sa fonctionnalité ou sa finalité apparente, l'interprétation de la tâche l'éloigne de son appartenance à la sphère du quotidien. C'est-à-dire que le chemin pris pour s'asseoir ou s'habiller, par exemple, l'énergie déployée pour effectuer ces gestes, la temporalité choisie (la durée, le rythme) ne ressemblent en rien à l'investissement gestuel qu'exigent les tâches quotidiennes ou les mouvements ordinaires¹⁷. Yvonne Rainer dira ainsi sa surprise lorsqu'elle découvre ce qu'est devenue la tâche dans la pièce *Parades and Changes* (1965) d'Anna Halprin¹⁸ : si les actions de s'habiller ou se déshabiller y sont identifiables, le caractère direct, simple mais aussi modulé de l'action a été délaissé au profit d'une forme de théâtralisation du geste, à travers la lenteur, le continuum d'un geste désaccentué et le regard du danseur dirigé de manière ostentatoire vers un spectateur. Cette distorsion du temps ou de l'énergie est évidemment une façon de moduler la qualité du geste. La distorsion, d'une part, ramène au caractère spectaculaire de l'activité. La tâche, pourrait-on dire, va développer son propre style gestuel, ses propres codes esthétiques qui vont varier au fil du temps. Il y a des esthétiques du quotidien sur la scène chorégraphique¹⁹, comme il y a des esthétiques de la tâche propres à chaque époque. Cette distorsion temporelle et énergétique a, d'autre part, un impact sur la durée de la séquence, obligeant à revoir l'idée selon laquelle la durée serait véritablement consubstantielle à la tâche elle-même. En fait, l'indication de durée est une façon de compliquer l'action et, très souvent, la tâche, y compris chez Anna Halprin, sera définie à partir d'une combinaison de consignes différentes qui la rendent plus complexe à effectuer et permettent aussi de déployer une palette de gestes plus large.

Que le terme tâche appartienne aujourd'hui au vocabulaire des chorégraphes s'explique par cet héritage des avant-gardes chorégraphiques des années 1960. C'est un vocabulaire acquis pour les chorégraphes américains (DD Dorvillier, Daniel Linehan) et qui commence d'être employé au milieu des années 1990 en Europe, alors que le Judson Dance Theater devient une référence majeure, un moment historique auquel se ressourcer pour nombre de chorégraphes européens (ainsi qu'en témoignent Thomas Hauert, Laurent Pichaud ou Loïc Touzé dans le cadre de notre étude). On notera que le recours à une pratique de la tâche sur la scène française coïncide – comme pour Anna Halprin à la fin des années 1950 – à un moment de réaction contre un effet de standardisation du mouvement dansé²⁰ que des chorégraphes dénoncent (Jérôme Bel, Alain Buffard, Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Xavier Le Roy, Claudia Triozzi...). Il s'accompagne autant d'une recherche sur la nature du geste dansé, sur le mode d'expressivité que sur la structure des chorégraphies souvent pensée comme scénario d'activités. Autrement dit, le spectre de significations du terme « tâche » ne s'est pas resserré dans l'usage qu'en font les chorégraphes de notre étude.

Dans les quatre témoignages qui vont suivre, on pourra ainsi déceler la variété des usages auxquels le terme renvoie. La tâche suppose un mode d'invention du

²¹ À l'inverse, certains puisent dans une culture de la contrainte qui n'est pas liée au contexte chorégraphique dans lequel ce chapitre-ci s'inscrit (Laurent Pichaud, Myriam Gourfink).

²² Le rapport aux objets est développé autrement au chapitre Matériau.

matériau gestuel, en particulier à partir de la contrainte qu'elle impose (Daniel Linehan, Laurent Pichaud) ou des règles du jeu qu'elle dicte (Laurent Pichaud). À ce titre, le lecteur trouvera dans le chapitre Contrainte un complément éclairant au chapitre Tâche, en particulier pour certains chorégraphes qui semblent utiliser indifféremment les deux termes, comme c'est le cas chez Rémy Héritier, Daniel Linehan ou Laurent Pichaud²¹. La tâche s'invente parfois en lien avec les objets²² (Nathalie Collantes). Elle engage une expérimentation (Loïc Touzé) ; une recherche sur la qualité d'interprétation du geste ou son mode d'investissement (Daniel Linehan, Laurent Pichaud, Loïc Touzé). Elle suppose une certaine pensée de la durée des séquences (Loïc Touzé) ; une conception de la structure de l'œuvre par sections modulables ou tout au moins éloignée d'une organisation linéaire (Nathalie Collantes, Loïc Touzé) ; enfin, une interrogation sur la part d'indétermination dans la chorégraphie, sur la dimension ouverte de l'œuvre – ce qui nous renvoie au « dire quoi faire mais pas comment le faire » (Laurent Pichaud, Loïc Touzé). Ces derniers aspects plus structurels peuvent croiser la notion de partition à laquelle un chapitre est consacré.

Julie Perrin

Daniel Linehan

Il y a différents niveaux de tâches. Cela peut-être une action simple, comme passer le balai dans l'espace¹, ou des actions plus complexes ou composites comme copier ce qu'on voit à la vidéo tout en chantant une chanson, comme j'ai pu le proposer. La nature de la tâche induit une qualité de présence particulière.

Dans *Zombie Aporia* (2011), par exemple, la consigne demande d'être le plus parfaitement synchronisés possible. On doit essayer de bouger exactement en même temps, sans aucun micro-décal, ce qui est évidemment impossible. C'est curieux parce qu'en le faisant, on a toujours l'impression d'être très approximatifs et brouillons, mais en voyant la captation, on se rend compte qu'on est à peu près ensemble. On sait que c'est impossible d'être parfaitement synchronisés mais on s'y efforce quand même. Cet effort acharné, sans espoir de réussite complète, crée une qualité de performance qui m'intéresse. Je ne crois pas avoir donné d'autres indications, ou bien je ne m'en souviens pas. C'était la contrainte principale.

JYM Est-ce le fait de voir une personne concentrée à bien faire qui importe pour toi, ou est-ce que la précision de l'image compte aussi ? Que veux-tu donner à voir ?

C'est difficile à dire. Disons que pour cette partie de la pièce, je n'avais pas en tête une image *a priori*. Ce qui m'intéressait c'était cet état de travail, de répétition inlassable, le fait de remettre le geste sur le métier. Mais il est certain que si la partition avait été effectuée par trois femmes âgées, ou par des amateurs, cela aurait été autre chose. En l'occurrence, c'est nous qui le faisons, donc nous le faisons relativement bien. Mais je ne cherchais pas l'exécution parfaite. Je voulais voir plutôt cet état d'effort et d'insistance.

assembler

[...] Dans cette pièce, je voulais créer des conjonctions « impossibles ». Je mets « impossibles » entre guillemets parce que c'était plutôt l'idée de faire se rencontrer deux choses qu'il est très difficile d'assembler. Par exemple, à un moment de la pièce, on essaie de danser sur un rythme tout en chantant sur un rythme complètement différent. Ou bien encore, la danseuse est en train de chanter mais son corps est manipulé jusqu'à ce qu'il lui soit très difficile de continuer et qu'on entende comment la manipulation affecte la voix. Faire deux choses impossibles à faire en même temps, mais trouver le moyen de le faire quand même. C'était l'enjeu.

[...]

[...] D'une manière générale, je crois que chacune de mes pièces requiert des qualités un peu différentes quant à l'interprétation. Certaines pièces sont écrites en détail du début à la fin, y compris dans les durées des séquences et leur rythme d'exécution. Dans ces cas-là, l'interprète est assez contraint, il a moins le loisir de moduler les paramètres de son interprétation, il a moins de choix. L'enjeu du travail est alors d'arriver à affirmer des choix d'interprétation y compris dans ces partitions très rigoureuses. De quelle latitude est-ce que je dispose pour interpréter ce matériau très écrit ? Comment m'en emparer ? Dans d'autres pièces, la structure est plus lâche, les danseurs sont engagés dans un processus qui ressemble davantage à un jeu, avec des règles qu'ils peuvent s'approprier un peu différemment à chaque fois. Ils ont plus de liberté dans la manière de mener le mouvement dans l'espace et dans le

collectif

¹ Daniel Linehan renvoie ici à l'exemple devenu célèbre de Trisha Brown en 1960 dans l'atelier d'Anna Halprin (cf. *supra* l'introduction).

temps. Les qualités performatives requises sont assez différentes d'une pièce à l'autre, voire d'une séquence à l'autre de la même pièce.

Et puis il y a encore un autre genre de pièce, je pense à *Zombie Aporia* en particulier, dans laquelle on est tellement débordés par la multiplicité des tâches à accomplir que les choix d'interprétation sont assez limités. Il faut réagir sur l'instant, par exemple copier des mouvements à l'écran tout en chantant une chanson et en prenant en compte les actions des autres. Il y a une urgence, un état d'alerte qui détermine des qualités d'interprétation intuitives – ou presque – par défaut. Contrairement à des pièces dont la partition très écrite nous permet d'anticiper le geste et de faire des choix conscients, dans celle-ci, on doit réagir à chaque instant sans pouvoir anticiper le mouvement d'après.

Nathalie Collantes

JYM *La tâche est-elle un mode de composition pour toi ?*

Dans *Algo Sera* (2001), on ne sort jamais de scène. Nos manières d'être sur le plateau sont liées à des tâches comme « le seau rouge » de Vincent [Druguet] ou « le chrono » de Julie [Salgues]. Dans cette pièce, la tâche était toujours liée à un objet. La scénographie d'Elizabeth Ausina dessine des îlots. Chacun de ces espaces est habité par des tâches ou des danses. Vincent, avec qui je partageais une expérience de l'Afrique, déambulait avec un seau rouge sur la tête, posé sur un petit coussin africain, et contenant sa veste. Virginie [Lauwerier] déplaçait tout un tas d'objets et d'instruments de musique dont elle était harnachée. Olivier [Stora] manipulait un grand tube en carton. Yves [Heck] avait une tâche avec un hélicon. Julie Salgues faisait les cent pas en chronométrant ses marches... Pendant que certains effectuaient une tâche, un autre dansait. Avec Vincent, nous avons écrit une partition sur laquelle figuraient toutes les danses et toutes les tâches : c'était indiqué sur des post-it et on pouvait changer l'ordre à chaque essai. Chacun faisait son cheminement et on décidait ce qui fonctionnait au mieux pour chacun, ce qui était le plus intéressant du point de vue visuel ou sonore.

Les tâches avaient parfois été proposées par les interprètes. Mais trois des huit interprètes sont arrivés cinq jours avant la première, alors que j'avais travaillé trois mois avec les autres : c'est moi qui leur ai assigné des tâches (ils n'ont pas de danse). Certaines tâches se confondent avec des danses : par exemple Anne-Emmanuelle [Derroo] travaille en résonance au solo dansé de Vincent Druguet : c'est une tâche, mais elle danse. Pascal Quéneau fait un solo avec sa langue : la tâche consiste à sortir la langue et à l'orienter dans des directions diverses. Ces mouvements de la langue se prolongent dans les cervicales puis la colonne vertébrale. Des tâches peuvent donc se transformer en danse ou performance...

La question de la tâche est toujours liée à une fonctionnalité. Dans *Algo Sera*, elle était liée aux objets, dans *Le curator, l'artiste et le médiateur* (2008), elle était liée à des caractères du discours et à des prises de parole, par exemple.

Laurent Pichaud

Quand je dis que la pièce *feignant* (2002) et que le solo *faire néant* (2003) sont matriciels dans mon travail, cela signifie qu'ils cristallisent le moment où je me suis approprié deux questions : « qu'est-ce qu'un état d'être en scène ? » et « comment

concevoir au présent du mouvement sur scène ? » Jusque-là j'étais dans une fabrication de mouvement plus ou moins formelle. Je le plaçais dans l'espace, dans une certaine musique, etc., selon un mode de composition hérité de mon apprentissage, un peu conventionnel, en tout cas appartenant à l'époque dans laquelle j'ai grandi. À partir de *feignant* et *faire néant*, j'ai développé des outils, en particulier un rapport au jeu, un rapport à des consciences modifiées... Ce qui permet à ce qui est dansé, ou performé, de s'inventer au présent sur scène. Cela me permet aussi de faire danser des non-danseurs, ou des moins-danseurs. Je sais mieux à ce moment-là les types de présence que je voudrais générer chez les interprètes, partenaires, collaborateurs.

JYM *Peux-tu qualifier ces types de présence ?*

C'est l'invention du mouvement au présent, qu'autorise le jeu, ou le fait de toujours avoir une tâche à effectuer, parce que l'on est pris dans l'activité et qu'on est décrit à l'égard de ce qu'on donne à voir. Cela permet au corps d'effectuer des mouvements très simples qui ont à voir avec un caractère joueur : l'aspect sensible est la conséquence de ce rapport au jeu. Cette activité passe aussi parfois par des états de conscience modifiés qui nous font effectuer des choses sans toujours vraiment nous en rendre compte. Elle permet une qualité de présence que j'aime bien. Je la suscite avec les contraintes ou des tâches. La contrainte pour moi était nécessaire, parce que je voulais trouver un état d'être en scène qui fasse que ce que j'expose n'est pas totalement maîtrisable, n'est pas l'endroit narcissique de « regardez-moi, je vais guider votre regard ».

Ce que je propose n'est pas de l'improvisation mais un état possiblement spontané – qui m'intéresse beaucoup. C'est un mode d'écriture : je donne l'impression au public que je suis en train d'inventer. C'est du faire semblant, par l'effectuation de la tâche qui se réinvente au présent.

[...] Dans *référentiel bondissant, pièce pour gymnase et gradins* (2005), on a uniquement répété dans des gymnases. Générer des processus n'est pas toujours simple, mais j'ai un goût de l'enquête. En réalité, en me lançant dans un projet pour un site, j'ai mes *a priori*, mais je n'ai qu'eux. Quelle va être la danse ? Quel va être le corps propre à cette pièce ? Je ne sais pas. Le travail est donc très empirique. L'empirisme et l'acceptation de l'empirisme sont aussi un outil de composition. La pièce « se trouve ». On a beaucoup travaillé sur cette pièce, plusieurs années, pendant les vacances scolaires, quand les gymnases sont libres. Je réalise vite que lorsqu'on met de la danse dans le gymnase, c'est ridicule. Le lieu est immense. Il nous dévore. Et si on fait ce qu'il réclame, on fait du sport et, dans ce cas-là, on est un peu ridicules aussi parce que nous ne sommes pas des sportifs. [...] Il fallait trouver le corps propre au projet... C'est quand la pudeur apparaît que tout s'enchaîne, je peux même récupérer des choses qui ne fonctionnaient pas au préalable et qui s'épanouissent là.

[...] L'accumulation de tâches permet de rendre plus polysémiques les matériaux... Une belle séquence qui a mis du temps à se fabriquer est « S'habiller avec le corps des autres ». C'était un jeu. Une interprète dit « moi scaphandrier » et les douze autres corps essayent de lui construire un scaphandre. Qui va lui faire la casque, qui va lui monter sur le dos pour faire les bouteilles d'oxygène, et elle devra bouger comme un scaphandrier grâce à cette ruche autour d'elle.

indétermination

pratiques
indétermination

adresser

in situ

Loïc Touzé

Avec *Love* (2003), je veux faire une pièce de danse. C'est sûr. À un moment où la danse est mise en question², je veux faire une pièce de danse. Mais je veux le faire sans véhiculer l'idée d'un retour à la danse. Il ne s'agit pas de revenir à la danse. Il s'agit de comprendre comment je peux m'appuyer sur des formes qui se sont construites, notamment sur les actions des danseurs et les tâches qu'ils ont à effectuer. Cette culture est déjà intégrée. Les interprètes avec lesquels je travaille ont une formation – pour la plupart, ils ont suivi *exerce*³ – qui prend en compte, qu'ils le veulent ou non, qu'ils l'aient entendue pendant leur formation ou qu'ils l'aient rencontrée comme spectateur, une histoire de la déconstruction performative et une histoire de la post-modernité américaine, rattachée à la notion de tâche (*task*). À partir du moment où je m'engage dans un rapport à l'action, la question des tâches est déjà incluse, si ce n'est forcément dans leur pratique, en tous les cas dans leur culture. Ils ont une culture contemporaine de la danse. Et c'est bien parce que ce sont des interprètes qui ont une culture contemporaine de la danse que je peux travailler avec eux de cette manière-là, c'est-à-dire à l'endroit où il y a des actions et que ces actions sont le fruit d'une suite de tâches à effectuer. La qualité principale de ce rapport à la tâche c'est : « expérimenter quelque chose ». Rien que le terme « expérimenter » donne une qualité d'investissement, un imaginaire, une tonicité.

On fait des choses. Et on observe en les faisant : « qu'est-ce que me fait ce que je fais ? » Il y a un rapport de ce type à l'expérimentation. Qu'est-ce que cela me fait quand je fais ? Le regard se dépose.

Au moment où je m'engage à nouveau dans une pièce de danse, je vais m'appuyer, d'une part, sur ce qui a été déconstruit et, d'autre part, sur cette période de la post-modernité qui me nourrit aussi pour l'avoir rencontrée⁴. On ne peut pas revenir à des formes dansées via la sensation ou via une sorte de rapport organique au mouvement. Je n'ai pas d'intérêt à ce moment-là pour l'organicité du mouvement. Pour autant, dans ces actions faites, je m'intéresse de manière réflexive à la façon de les faire.

Avec cette culture, et avec un montage qui n'est plus une organisation linéaire du récit, comment remettre une qualité dansée dans une action ? Il s'agit d'avoir une qualité d'investissement ou une attention dansée dans une action performative. C'est ce que je cherche à faire dans l'œuvre.

Ce que je propose aux interprètes, c'est d'investir les actions d'une manière ou d'une autre, avec plus ou moins de tonicité. Où se situe l'imaginaire ? Notre travail va se concentrer sur la qualité de l'action, plus que sur l'action elle-même. Dans le

fond, l'action elle-même n'a pas tant d'importance. Cela pourrait être n'importe quelles actions. L'action vient seulement focaliser une attention/intention, un imaginaire et un récit. Ce qui m'intéresse, c'est de voir comment, en investissant plus ou moins l'action d'une certaine manière, quelque chose va se produire qui aura à voir avec la question de l'image et la question de la danse.

JYM Quand tu dis « d'une certaine manière », tu parles de tonicité ? Y a-t-il d'autres paramètres que la tonicité pour faire varier la manière dont les danseurs investissent une action ? Il y a de nombreux paramètres différents. Le corps est pétri d'organes (la peau, le cerveau, etc.), de surfaces qui ont chacune une nature tonique différente. Le travail consiste à entendre cette symphonie tonique dans laquelle on est, et de pouvoir observer et être attentif à l'un ou à l'autre pour pouvoir en changer. La vitesse du sang qui circule dans le corps n'est pas la même que celle du système nerveux qui électrise le cerveau quand on voit quelque chose. Ce n'est pas la même que celle du foie qui se dilate, que celle du système digestif qui est un enroulé d'images. On n'entend pas le battement du cœur, on le sent. On peut jouer avec cela. Il y a toujours une histoire de battement entre ce que je sens vraiment et ce que j'imagine que je sens. Simplement cela, c'est déjà aussi du rythme. Il y a ces tonicités, mais il y en a d'autres encore : ce qui nous constitue et qui fait rythme en nous, sur lequel on peut s'appuyer pour changer la nature d'investissement dans les images que l'on crée. Il y a ainsi toute une gamme. En travaillant, je propose souvent trois modes : investissement, désinvestissement, surinvestissement. Je parle de ces trois niveaux.

Dans *Love*, les danseurs ne cessent de passer et de glisser d'un désinvestissement à un surinvestissement. Se tenir seulement dans l'investissement en se méfiant de ne pas sous-investir, ou de ne pas surinvestir, c'est très complexe. C'est une crête sur laquelle on se tient. Et tout cela agit. Cela agit d'autant plus dans *Love*, qui est un espace de projection et d'exposition de l'investissement. On voit tout : le moindre regard, la moindre qualité au bout des ongles. C'est la force du dispositif qui le permet.

Il y a d'autres paramètres qui vont, quand on est très sensible, jusqu'à la qualité de regard, d'écoute et de compréhension de ceux qui sont dans la salle. Le sens a un rythme. Le sens de l'apparition d'une image, c'est se couler dans une image. Et le « couler dans une image », par l'action, c'est un rythme. Quand les danseurs tombent dans la séquence « les claquettes », ils doivent considérer de nombreux paramètres. Il faut qu'en même temps, ils s'accrochent à leur sourire et qu'ils lâchent le bas du corps. Cette espèce de paradoxe tensionnel est une qualité qu'on cherche pour que « les claquettes » deviennent merveilleuses, artificielles. La qualité dansée dans une action est à cet endroit-là. Cela revient aussi à faire confiance, une fois qu'on a dégagé ces paramètres, à la particularité d'interprétation et de compréhension de chacun. Ce qui est beau dans *Love*, c'est la manière dont chacun entend les consignes et les fait se loger où il peut.

[...] Il y a un programme d'actions, avec une suite de tâches à réaliser. Le programme, c'est : « Entrer tous ensemble de jardin à cour en montant sur le praticable ; tourner la tête face public puis tout le corps ; se laisser voir sans focaliser son regard ; par un changement subtil de tonicité, entrer ensemble dans l'action ; se couler dans l'image ; effectuer la suite de tâches contenues dans l'action ; s'interrompre et quitter tous ensemble le praticable ; enfin laisser s'effondrer dans les imaginaires et les

² Loïc Touzé fait probablement allusion au débat sur la non-danse apparu dans la critique des années 1990, face aux pièces de Jérôme Bel en particulier. L'expression est elle-même très controversée et rejetée par certains chorégraphes. Ce débat concerne la définition même de ce qu'on entend par « danse » à chaque époque. L'expression de non-danse a d'ailleurs aussi été utilisée par la critique new-yorkaise pour qualifier les œuvres des chorégraphes du Judson Dance Theater – œuvres auxquelles fait allusion Loïc Touzé juste après.

³ Formation chorégraphique créée en 1998 au CCN de Montpellier Languedoc-Roussillon.

⁴ Loïc Touzé, comme d'autres chorégraphes en France à la même période (cf. l'introduction), entretient un dialogue avec les acteurs ou les œuvres de la *postmodern dance* américaine. Il suit par exemple le stage donné par Trisha Brown et Will Swanson organisé du 1^{er} juillet au 11 juillet 1995 par le centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon. Il participe également au stage d'improvisation « On the Edge » organisé à Paris à l'automne 1998 par Mark Tompkins et conduit par Lisa Nelson, Steve Paxton et Simone Forti.

phrasé

espace

corps l'image produite ». L'écriture combine des paramètres fixes et des paramètres aléatoires, c'est-à-dire que dans « les bagarres », dans « les lions » ou dans « les claquettes », il n'y a pas d'exactitude de l'écriture, comme s'il s'agissait d'une photographie à reproduire à l'identique. Il ne s'agit donc pas de faire en sorte que les danseurs soient à telle étape de l'action et à tel endroit du plateau à 2 minutes 36 secondes, par exemple. On parle souvent de l'écriture de cette façon. Ce n'est pas le cas de celle de *Love*. Les paramètres fixes suffisent à réitérer l'action sans la dénaturer, et les paramètres aléatoires permettent de rendre vivante la qualité de ces actions et l'apparition des images.

pratiques

La durée des actions appartient à la composition. Elle est un temps éprouvé et partagé. Ce n'est pas un temps chronométrique. C'est un temps de pratique. Quand les danseurs font les lions puis se relèvent, la durée a « poussé » entre eux. La pratique nous a permis de le comprendre. À un moment, la juste durée est là. Et c'est pratiquement la même à chaque représentation, car c'est une durée intégrée.