

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques* / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 421-440, which should be cited to refer to this work.

TRANSPOSER

¹ *Trésor de la langue française* [En ligne], *op. cit.*
² Michelet, *Journal*, p. 728, cité in *ibid.*, onglet « Étymologie ».

« Transposer » signifie « déplacer une chose d'un lieu à un autre¹ » ou encore « faire changer de forme ou de contenu en faisant passer dans un autre domaine² ». Dans l'enquête que nous avons menée, huit des dix chorégraphes interrogés font état du fait de transposer.

Ce qu'ils transposent peut tout autant être une manière de faire d'autres artistes de la scène, qu'un procédé littéraire, cinématographique ou philosophique, qu'un concept théorique, une situation sociale et culturelle, ou encore un phénomène naturel.

Ainsi, Marco Berrettini s'attache à retrouver la qualité de certains *shows* de Frank Sinatra et Dean Martin, en étirant comme eux la durée des séquences et en plaçant au centre de l'attention ce qui se joue habituellement à la périphérie (*No Paraderan*, 2004) ; ou encore il définit le tempo des pas d'un duo en face à face au regard des relations d'opposition qui lient deux courants idéologiques américains contemporains (*iFeel*, 2012). Laurent Pichaud, quant à lui, fragmente la danse d'une de ses premières pièces sur le modèle de la structure d'un roman de Georges Perec. Nathalie Collantes tente de chorégraphier le zoom que permet l'œil de la caméra, en travaillant sur le détail des corps et avec la lumière ; Loïc Touzé essaie de reproduire en danse la naïveté des premiers décors de cinéma de Georges Méliès. Et Rémy Héritier fabrique une danse sur un principe d'érosion, dans le cadre d'une réflexion sur la temporalité de l'œuvre inspirée par les pionniers du *land art* américain.

Dans le cas où ce qui est transposé est issu du champ musical, le plus souvent d'une partition singulière ou de ses principes, nous renvoyons le lecteur au chapitre Musique (DD Dorvillier, Myriam Gourfink et Thomas Hauert) dans lequel nous avons compilé toutes les formes de relations entretenues avec cette dernière.

À travers les propos recueillis ci-dessous, on observe que l'opération de transposition, quelle qu'elle soit, est bien souvent motivée par des références particulièrement importantes pour les chorégraphes, presque intimes, parce qu'elles constituent soit un point d'ancrage de leur développement artistique, soit un repère pour celui-ci : Nathalie Collantes déclarant que le cinéma d'auteur français l'a construite ; Loïc Touzé révélant son attrait pour celui de Chaplin, Keaton, Tati qu'il décrit comme « [s]es sources » ; et Marco Berrettini avouant qu'il « n'aurai[t] plus rien en main » s'il ne parvenait pas à établir un lien de cohérence entre sa lecture de la philosophie de Peter Sloterdijk et son propre travail.

On verra ainsi que transposer correspond bien souvent à une tentative de traduction, dans son propre langage, de ce et de ceux qu'on aime. Au cours de notre

3 Gilles Clément est jardinier, paysagiste, botaniste, entomologiste, biologiste et écrivain. Il est l'auteur de *Manifeste du tiers paysage*, Montreuil : Sujet Objet, 2004 (rééd. augmentée, Paris : Sens & Tonka, 2014).

recherche, nous avons d'ailleurs hésité un temps à intituler ce chapitre Traduire, précisément parce que les deux opérations peuvent se confondre. Cependant, le souci accordé à la conservation du sens par la traduction, et la volonté de faire comprendre qui lui est inhérente, ne s'accordait pas avec l'ensemble des différentes transpositions opérées par les chorégraphes. En effet, tel que l'indique la deuxième définition du mot précitée, transposer peut consister à « faire changer de forme ou de contenu », comme c'est le cas dans le champ des arts de l'« adaptation », courante en théâtre et en cinéma, et pour laquelle le domaine d'origine est alors bien souvent la littérature, l'histoire ou encore l'actualité. L'adaptation se souciant néanmoins généralement de la globalité de la chose d'origine quand ce que transposent ici les chorégraphes concerne le plus souvent uniquement un de ses aspects (comme la structure d'un livre, la dramaturgie d'un spectacle, les oppositions et les décalages que contient un conflit...).

Tout processus de transposition contient ainsi une modification. Elle est le résultat d'une forme d'appropriation, particulièrement probante par exemple dans la façon dont Rémy Héritier tente de faire sien la notion de « tiers paysage » développée par Gilles Clément³. Cette appropriation intervenant tant dans le cours du travail préparatoire de la composition où il fait émerger de ses carnets de notes des questions laissées jusque-là de côté, que sur scène où deux événements sont pensés pour en faire émerger un troisième (*Chevreuil*, 2007).

La part de transformation qu'entraîne la transposition la distingue de la citation, opération avec laquelle elle partage un certain nombre de caractéristiques, notamment le déplacement vers soi d'une chose qui ne nous appartient pas et qui bien souvent nous est chère. On verra en effet, dans le chapitre qui lui est consacré, que citer est porteur d'un souci de reproduction formelle dont l'action de transposer est exempte. Il ne s'agit pas en effet, comme c'est le cas avec la citation, de rendre visible (lisible) ce à quoi on se réfère et de se situer en regard. Marco Berrettini ira même jusqu'à dire, non sans sarcasme, que « ces références doivent être totalement absorbées » sans quoi le risque serait grand pour les artistes de perdre leurs moyens de production.

Recourir à une opération de transposition peut aussi prendre le contre-pied d'un mouvement personnel. On peut y recourir au contraire pour la possibilité qu'elle offre de « faire abstraction de soi-même », de « chercher chez les autres au lieu de creuser en soi » (Berrettini). Transposer est alors une manière de « [s']engager dans le travail d'une nouvelle façon » (Héritier), de mettre à sa disposition « des nouveaux outils » (Berrettini) qui peuvent être utiles à des moments différents du processus de composition, autant pour inventer du geste et l'interpréter (Berrettini, Collantes, Touzé) que pour structurer la pièce dans son ensemble (Berrettini, Touzé) ou l'une de ses parties (Berrettini, Héritier, Pichaud), outils forgés en collaboration avec l'équipe en répétition, ou de façon plus solitaire au moment de l'émergence et de la conception mêmes d'un projet.

Transposer, au même titre qu'adapter, qu'il s'agisse des travaux des pairs ou de tout autre « objet », devient dans ce cas le lieu d'une lecture et d'une interprétation (de la chose transposée), qui relève de l'analyse et place l'activité de composition du côté de la production de connaissances. Non seulement le champ de la danse s'en trouve enrichi, mais celui auquel on se réfère se trouve réciproquement éclairé sous

4 L'un des plus beaux exemples de ces pratiques porté à notre connaissance, et qui ne fait pas partie de notre corpus, est sans doute celui de l'amitié et de l'hospitalité que développe depuis plus de dix ans Barbara Manzetti. Voir « Se tenir compagnie. Entretien de Julie Perrin avec Barbara Manzetti et Pascaline Denimal », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, sept.-déc. 2012, pp. 17-24 ; et <http://www.labex-arts-h2h.fr/barbara-manzetti-1427.html>.

un nouveau jour. Ceci est particulièrement flagrant quand on suit, dans ce que décrivent les chorégraphes, le développement d'un processus de transposition. Celui-ci soulève d'une part des questions techniques et esthétiques : « Comment puis-je faire du cinéma avec la danse ? » (Touzé) ; « Qu'est-ce que serait pour nous une danse ancienne [...] dans un temps géologique ? » (Héritier) ; « Comment ce chorégraphe interrompt des scènes de dialogue pour entrer dans une scène dansée ? » (Berrettini) ; « Si des films peuvent être situés politiquement, peut-on faire de même en danse ? Et si oui, à quel endroit du travail cela se situe-t-il ? [...] Est-ce dans le sujet de la pièce ou dans le traitement des facteurs de mouvement que la dimension politique se loge ? » (Berrettini).

La transposition produit, d'autre part, de l'expérimentation et nécessite de l'invention. On essaie, on fait des tests, on cherche des analogies et des formules, on fabrique des processus chorégraphiques, on crée des dispositifs scéniques, pour parvenir à l'objectif que l'on s'est fixé : convoquer au sein de sa danse de l'extériorité et par là même voir son potentiel augmenté, sa pratique élargie.

Les opérations de transposition sont ainsi le signe de la curiosité et de l'intérêt des chorégraphes à l'égard d'autres domaines (tels que la littérature, le cinéma, les arts plastiques, la philosophie, les sciences et techniques, le *show business*) et des outils qui y sont utilisés. Elles témoignent de l'attention qu'ils portent au monde dans lequel ils vivent, que l'on voit émerger ailleurs dans notre étude, notamment dans les chapitres Pratiques et Collectif et les quatre discussions (consacrées aux notions de phrasé, de transition, de dramaturgie et à la fin de la composition). C'est sans doute le plus manifeste au sein des pratiques *in situ* auxquelles nous avons également consacré un chapitre. L'*in situ* caractérisant entre autres des pratiques chorégraphiques qui, animées par une volonté d'agir plus directement sur le monde que ne peut le faire un spectacle inscrit dans le programme d'un théâtre ou d'un festival, se déploient en dehors de la scène et étendent les limites du domaine de l'art⁴.

Yvane Chapuis

Laurent Pichaud

double v (1998) est une adaptation chorégraphique du texte de Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* (1975). Perec est très important dans ma culture. Ce livre est découpé en trois parties. Il comporte trois lignages. D'une part un récit autobiographique de son enfance ou de ce dont il peut se souvenir (parce qu'il pense qu'il n'a pas de souvenirs d'enfance, ou très peu). Perec a cinq ans pendant la guerre. Son père est un des premiers soldats morts en 1939, alors qu'il y a eu peu de morts et peu de batailles en France. Sa mère juive est déportée. Il est orphelin. Il a ce trauma à gérer. *W ou le souvenir d'enfance* est sa tentative de remémoration.

D'autre part un texte fictionnel concernant un personnage qui enquête. Ce n'est pas très clair, un peu fouillis, mais cela fait partie du livre.

La troisième lignée est la reconstitution d'un fantôme de son enfance, celui d'une cité utopique, une cité olympique, du nom de W, en Patagonie. Il essaie de reconstruire.

La structure du livre fait que l'on passe d'un texte à l'autre sans queue ni tête. Souvent, les pages sont séparées par trois points entre parenthèses. Les trois récits courent et on passe de l'un à l'autre. C'est au lecteur de construire, de combler les blancs, etc.

La pièce rejoint aussi une phrase entendue dans un film de Chris Marker: « C'était une époque où j'avais envie de faire des films avec les images des autres¹. » Je vais commander à Christine Jouve un solo qui deviendra un des matériaux de la pièce. De mon côté, je construirai un quatuor et un solo pour une danseuse, Anne Lopez. Un jeu de montage fera que le spectateur sera amené à construire son récit. Je parlais du principe qu'être chorégraphe, c'était non seulement permettre un point de vue pour le spectateur, mais permettre aussi la construction d'un sens et d'une lecture possible. Pour moi, il y avait une forme presque d'objet narcissique premier qui était: ce que je fais vaut en soi puisque c'est ce qu'on regarde. Mais quelle est cette place, cette dimension? C'est quoi, la libido du spectateur? C'est un mystère pour moi, d'une certaine manière. Il s'agit donc de lui laisser de la place. C'est lui qui va construire du sens, ou va le co-construire. Il y a beaucoup de choses qui me bouleversent à l'époque. Une génération entière de chorégraphes interroge les codes de la représentation. C'est quoi, la part active du spectateur? Je me dis que le spectateur, avant de voir une danse, a la tête pleine. Il n'est pas neutre. Il est chargé. Je vais donc faire une chorégraphie uniquement avec cette charge. Je vais m'appuyer sur elle.

JYM *Pourrais-tu décrire davantage la pièce, comment est-elle construite? Les soli et le quatuor sont-ils dansés simultanément sur la scène, le spectateur pouvant ainsi choisir à chaque instant quoi regarder? Comment fais-tu avec tes outils chorégraphiques pour donner, à l'instar de Perec, à lire ces « récits » qui courent? Comment le spectateur est-il invité à faire ses choix? Concrètement, quels sont les points de vue possibles?*

Ce livre a été un choc littéraire. Les soli ne sont pas dansés simultanément. Christine Jouve a écrit son solo mais on l'a découpé. Nous découpons également le solo que j'ai écrit pour Anne Lopez et nous faisons de même avec le quatuor. Dans une écriture de l'écriture, on passera de l'un à l'autre. Chaque solo est morcelé en séquences et

¹ Il s'agit du début de *Level Five* (1996), la phrase exacte est: « J'étais à un moment de ma vie où les images des autres m'intéressaient plus que les miennes. »

agencé avec des morceaux des autres, avec si possible des écarts. Pour que le spectateur comprenne bien que ces séquences n'ont pas de lien entre elles, je ne donne pas de qualité de transition. La règle sera d'associer des séquences qui n'ont rien à voir entre elles parce que le livre est construit comme cela. Comme dans le livre, le lecteur ne peut pas lire deux histoires en même temps. J'avais repris ce jeu de simultanéité différée.

Nathalie Collantes

pratique La chorégraphie, pour moi, c'est écrire. Mon goût pour le cinéma est aussi un goût d'écriture, même si on peut appeler cette écriture-là, montage.

[...] Avant le spectacle de danse, pour moi, il y a le cinéma, pas celui du début du xx^e siècle, mais celui de mon adolescence, à la fin des années 1970, et des années 1980. Le cinéma italien et français (avec des figures comme Truffaut, Eustache et presque toute la Nouvelle Vague). Le cinéma d'auteur français m'a construite. Tous les écrits que j'ai lus – sans être une spécialiste – ont vraiment formé mon regard. Je me rends compte de plus en plus à quel point cette culture est présente chez moi. [...] Si je devais me rapprocher d'un cinéaste, ce serait Jacques Rivette. J'étais une spectatrice fan de Truffaut ou de Godard. J'assistais à toutes les rétrospectives. Mais je trouve chez Rivette le goût pour l'improvisation – ce qui émerge – et pour le portrait. L'improvisation et le portrait, c'est ce qui pourrait définir mon travail. [...] Il y a aussi mon goût du détail. Faire en sorte que la danse dessine le portrait, loin des gros traits de l'apparence. Il s'agit de regarder et de montrer en plan rapproché.

J'ai intitulé une de mes pièces *Plan rapproché* (1994-1995). C'était avant que je ne m'autorise à réaliser des films. J'ai voulu « faire la caméra » sans la caméra. Car ce qui m'intéresse avec l'image, c'est aussi le fait de pouvoir se rapprocher. Dans la danse je tente parfois de chorégrapier le zoom.

JYM *Comment procédés-tu?*

Tout bêtement, en mettant en mouvement une parcelle de corps ou un point de contact du corps et en m'attachant à « diffuser » le détail. C'est un travail sur le *timing* et bien sûr sur l'interprétation. Un exemple dans *Plan rapproché*, où plusieurs duos se forment et réalisent la même action d'une manière différente: un interprète debout, face, les yeux fermés, bras le long du corps et un autre à ses pieds qui tente de glisser son visage sous la main inerte de son partenaire. L'idée est de faire voyager cette main sur le corps du second dans une sorte de caresse « inerte ». Les chiens font ça très bien, vous pouvez essayer, c'est compliqué à faire!

On peut aussi isoler une partie du corps avec la lumière. *Plan rapproché* commençait avec plusieurs points du corps isolés par des découpes lumineuses, chaque interprète mettant en mouvement une partie du corps: jambes, mains, ventre, dos, pieds

Je travaille également au niveau de l'interprétation, je demande que la conscience voyage dans le corps, il s'agit de chorégrapier l'attention de l'interprète (le goût du détail).

Enfin, il y a l'appel du regard du spectateur, qu'on peut travailler avec des accents, de rapides changements, comme quand on joue avec un chat. Sans avoir à assimiler les danseurs à des chiens et les spectateurs à des chats, quoique dans les deux cas je serais honorée, ces bestioles me fascinent.

Loïc Touzé

Avec *Love* (2003), je voulais faire une pièce qui avait à voir avec les débuts de la danse moderne et du cinéma. 1895, 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. La pièce ne ressemble pas à ce que j'avais en tête au départ, mais on retrouve quelque chose de ce désir néanmoins. Le décor que j'imaginai alors était un rouleau d'images qui circulerait en fond de scène, qu'un danseur de temps en temps tournerait pour faire défiler des paysages. Je n'arrivais pas à comprendre comment on pouvait le faire physiquement. Cela a pris de nombreuses formes différentes.

Avant d'arriver à ce qui existe aujourd'hui, on a regardé des films de Charlie Chaplin, Buster Keaton, Jacques Tati. On a regardé Eisenstein, notamment *Ivan le Terrible* (1944), pour l'expressionnisme que cela supposait. On a emprunté des gestes au mime, le petit cousin infréquentable de la danse contemporaine.

[...] Une des questions de *Love* était : comment faire du cinéma avec la danse ? Comment puis-je emprunter au mode de composition du cinéma primitif ? Je pensais aussi à la tapisserie du Moyen Âge, à une épopée, à une fresque des grands motifs de l'humanité : la mort, les batailles, les animaux, la forêt, etc. Un système sériel, une suite d'actions.

dramaturgie

Nous ne voulions pas que la série repose sur des effets d'intelligence, c'est-à-dire que le spectateur suive le cours d'une pièce en spéculant, ou pire, en assistant à une démonstration. J'ai donc mis des virus dans le système proposé. Par exemple, alors que les danseurs entrent sur le praticable, toujours de jardin à cour, et que cela semble être un code établi définitivement, l'un d'entre eux entre à cour et le système est remis en question, le code ne tient plus.

Les séquences s'enchaînent avec un principe d'apparition et de disparition identique mais par un effet de répétition, je fais soudain bégayer une séquence. Le système se grippe. C'est ce qui donne de la force à la composition. Elle n'est pas démonstrative, elle ne tient pas sa promesse, elle a quelque chose de naïf.

tâche

[...] En fait, *Love* est un corps de ballet : les danseurs arrivent et font tous la même chose ensemble. Ce corps-là, dans sa multiplicité d'intelligences, produit des actions très simples dans un temps toujours un peu trop étiré. Ces images/actions donnent à voir bien plus que ce que nous avons sous les yeux. Le dispositif qui fonctionne comme une petite scène de théâtre ou de cinéma prend en charge la production d'images. Mais il prend aussi en charge leur effondrement, dans les corps (les danseurs désinvestissent l'action après l'avoir investie) et dans l'espace (ils descendent du praticable qui reste vide un temps).

[...] Au moment de cette pièce, au regard de l'entreprise de déconstruction du spectacle de danse qui s'est effectuée sur la scène chorégraphique européenne des années 1990, j'ai besoin de penser – c'est un peu naïf de le dire ainsi – qu'on peut ré-enchanter la danse. J'ai besoin de penser que la possibilité d'une image lyrique et naïve existe encore.

Marco Berrettini

Il y a toute une partie de *Freeze/Défreeze* (2000) dans laquelle, au moment de sa création, on a essayé de faire abstraction de nous-mêmes. On préférerait se demander par



Loïc Touzé et Latifa Laâbissi, *Love* (2003). Avec : C. Perdereau, A. Gaisan Doncel, Y.-N. Genod, R. Héritier, M. Le Pladec, J. Gallée-Ferré.
Photo: Jocelyn Cottencin

exemple comment Jérôme [Bel] traiterai le son, ou comment tel mouvement se répéterait s'il mettait la main sur la pièce, etc. Il ne s'agissait ni de perversion ni de cynisme, mais d'une façon de jouer avec des outils dramaturgiques. C'est pour cette raison que je parlais de pot-pourri² d'outils compositionnels. Il inclut aussi bien des chorégraphes que des metteurs en scène, des artistes contemporains, des réalisateurs ou encore des musiciens. On savait que Cunningham avait travaillé une dissociation de la chorégraphie et de la musique. On l'a expérimenté sur plusieurs pièces. On a piqué des choses que l'on reproduisait, qu'on essayait de développer et de faire nôtres.

[...] Au lieu de nous demander comment on voulait voir se développer notre chorégraphie, en regardant le travail des autres, on se demandait comment ils procéderaient avec la structure globale de la pièce, ou avec la présence des interprètes, leur regard, le traitement du mouvement, la façon dont un mouvement revient, etc. Par exemple, comment ils réattaqueraient au bout de trois minutes la même chorégraphie sur un autre morceau de musique. Le mouvement changerait-il ? Jérôme changerait-il la chorégraphie parce que la musique change, ou non ? Etc.

MG Est-ce « Je me mets à la place d'un autre » pour chorégrapheur ? Est-ce un processus ? Est-ce une réelle analyse de leur travail ou bien en est-ce une réception intuitive ? C'est très complexe à mettre en phrases, à rendre productif pour vous qui écoutez. L'observation et l'analyse ne se contredisent pas quand on regarde la vitesse d'exécution du mouvement dans les pièces de Balanchine, de Pina [Bausch] ou de Keersmaeker. De la même manière qu'en musique on peut mesurer le beat [pulsation] par minute, on pourrait mesurer la vitesse moyenne d'exécution d'un bras chez Keersmaeker ou Forsythe. Elle serait différente, c'est évident.

MG Tu évoques la vitesse d'exécution. Comment choisissiez-vous les facteurs à partir desquels vous faisiez du faux Pina ou « à la manière de » Pina ? Quels processus d'analyse et d'observation de ses pièces reteniez-vous pour dire que vous alliez prendre tel élément et jouer avec ?

[...] On a par exemple observé le choix de thématiques qu'ont fait certains réalisateurs ou chorégraphes, et on a pensé qu'on pouvait les transporter à l'époque actuelle. En cherchant des thématiques actuelles qui pourraient être de l'ordre de ce que tel chorégraphe traitait, on commence à avoir une matière. On se demande alors, par exemple, comment ce chorégraphe interrompt des scènes de dialogue pour entrer dans une scène dansée. J'ai travaillé avec Georges Appaix³. Il y a une différence considérable entre sa façon d'appréhender l'entrée de la voix dans le mouvement et inversement, et celle de Pina. Elles sont aux antipodes.

Un outil de la composition même consiste donc à chercher chez les autres au lieu de creuser en soi. Musique, livre (dont je transposerais la structure par exemple), hypothèse scientifique, philosophique (dont je transposerais le cheminement). Je pourrais également mentionner des films, car ils ont souvent une dramaturgie beaucoup plus claire que les pièces chorégraphiques, du fait de la présence du récit et de questions propres au « genre [cinématographique] » comme le « happy end » par exemple.

² Voir Marco Berrettini dans le chapitre Citer.

³ Georges Appaix, né à Marseille en 1953, est un danseur et chorégraphe français.

[...] Dans les films, on peut voir des gens qui picolent. Si on traduit cela dans un spectacle vivant, on se pose tout de suite la question de savoir si on fera semblant. À un moment, faudra-t-il aussi faire semblant d'être bourré ? Est-ce que moi, interprète ou chorégraphe, j'ai envie de faire une création où je fais semblant tout le temps ? [...] Cette idée d'alcool est venue d'une observation qui m'a marqué. Certains artistes ont réussi, sous l'influence de l'alcool, à être meilleurs, ce qui est rare. Ils boivent et c'est drôle de les voir influencés par l'alcool. Mais quand ces fameux délires incluent la technique, la conscience du jeu est plus forte, et ça peut aller loin.

JYM Fais-tu référence à Cassavetes⁴ ?

Je pense aussi à Sinatra⁵. Pendant trois-quatre ans, il était sur scène avec ses potes, le spectacle commençait à onze heures du soir voire minuit. Ils sont fatigués parce qu'ils tournent des films pendant la journée. Ils sont déjà à moitié bourrés quand ils commencent. Ils faisaient un tour de chant qui devait durer une heure et quart, et il durait trois heures. Nous aussi, on étirait les spectacles. Je suis tombé sur ce document. J'ai regardé pour savoir pourquoi la performance durait trois heures. En fait, la durée des moments où ils ne chantaient pas était plus longue que la durée des chansons. Ce n'était pas eux qui avaient inventé le stand-up mais, théoriquement, ils étaient des chanteurs. De nos jours, tout est hyper formaté. Quand un comique français monte sur scène, les sketches ont une durée très déterminée. Sinatra, c'est le contraire. Il arrête la chanson, tourne la tête, voit que ses potes sont en train de faire un truc et il oublie. Il se dit que le public va le suivre. Ça donne une détente, une spontanéité et un recul par rapport à ce qu'il est en train de faire, c'est un vrai talent dont les Américains ont usé. Cette capacité ouvre un espace qui clame « Je ne suis pas là juste pour chanter. »

JYM Peux-tu décrire un peu davantage la qualité de cet espace qui s'ouvre ?

C'est un espace spirituel. Le public a payé deux cents dollars pour voir boire un mec, et ça l'amuse. Ce qui signifie qu'il sublime cette relation d'investissement d'argent et de retour de culture. Il partage un moment léger, mais très chaleureux.

[...] Dans *Multi(s)me* (2000), Gianfranco Poddighe chante Robert Wyatt. Il avait du mal avec cette chanson. Il chante et se laisse aller à parler au public. Bruno [Faucher] et moi intervenons en direct avec des corrections dramaturgiques comme si on était en répétitions. Le public assiste à un moment où la compagnie fait abstraction de la durée : « Cet interprète vient de faire une scène de théâtre. L'avez-vous trouvée bien ? Peut-on le corriger pendant qu'il est en train de la jouer ? » demandons-nous en direct. Gianfranco ne se prête pas du tout au jeu, il veut nous clouer le bec. Et nous lui répondons. À un moment, nous atteignons un point d'équilibre. Est-ce que cela vaut la peine d'enfoncer le clou et de se disputer devant le public ? Ou bien on en reste là ? C'est une considération qui se rapproche de ce que je viens de décrire de Sinatra. À un moment du spectacle, ils ont des serviettes pour s'essuyer. Sammy Davis Jr., qui est le premier artiste noir à être monté sur scène à Las Vegas

⁴ *Sorry, Do the Tour!* (2001) emprunte la scène de la gifle à *Opening Night* (1977) de John Cassavetes.

⁵ Frank Sinatra (1915-1998) est un chanteur, acteur et producteur de musique américain. Marco Berrettini se réfère plus particulièrement au documentaire télévisé *The Rat Pack* présentant Frank Sinatra, Sammy Davis Jr. et Dean Martin au St. Louis' Kiel Opera House, en juin 1965.

et à avoir fait des apparitions dans des émissions à la télévision américaine dans les années 1950, n'avait pas le droit de dormir à Las Vegas compte tenu de sa couleur de peau. Il jouait son spectacle avec Sinatra et Dean Martin mais, la nuit, il devait prendre un bus ou un taxi pour aller dormir à l'extérieur de la ville. Il n'avait pas même le droit de dormir dans l'hôtel où il jouait. Sur scène, il prend donc une serviette, la met sur la tête et ça devient le Ku Klux Klan. Il court derrière Dean Martin qui, lui, fait semblant d'être un Noir. Et le tout devant un public hautement blanc. Il y a des petits trucs annexes deviennent plus longs que la scène elle-même. C'est ce que l'on a fait dans *No Paraderan* (2004). La pièce aurait pu être un spectacle avec beaucoup de danse et de temps en temps des gens [les interprètes] qui boivent un petit coup à l'avant-scène à côté de la desserte de jardin. On s'est demandé si ces moments de boisson que nous effectuons étaient plus importants que la matière même avec en tête ce *show* de Sinatra dont je viens de vous parler.

La pièce est également une réponse aux Ballets russes. *Parade*⁶ est un défilé d'artistes. Picasso disait déjà qu'il était naïf de voir seulement les artistes sur le plateau, qu'il fallait aussi les manager sur scène. Dans le ballet défilent des gens habillés en cheval noir (je ne sais pas pourquoi), qui pourraient rappeler les costumes noirs des managers. Je me suis demandé non seulement si je parviendrais à mettre des managers sur scène, mais aussi à pousser le bouchon un peu plus loin... On a joué sur notre âge, et l'idée qu'on n'avait plus à prouver sur scène qu'on était encore capables de faire quelque chose d'intéressant. L'idée était qu'on avait fini [notre carrière] et qu'on venait juste dire au revoir. Quand on reçoit un Oscar pour l'ensemble de sa carrière, on dit merci et on s'en va. Mais nous, on reste une heure et demie ou deux heures. Que faire alors pour que le public ne s'en aille pas ? Cette situation nous sollicitait au niveau de l'interprétation. Comment parvenir à tenir le public pour ne pas qu'il râle trop ou qu'il s'en aille tout en se gardant de faire des sauts périlleux [des prouesses]. L'idée était que ce moment des remerciements et des adieux à la scène, qui constitue généralement un moment de fin du spectacle, merci, constitue le spectacle.

On ne parodait pas pour dire « Voici la parade, venez voir le spectacle intégral. » On était déjà en post-parade dans *No Paraderan*. Cela rappelle le « no pasaran » de la révolution. La révolution est à présent dans l'alcool ou dans la détente absolue.

J'avais l'assurance d'avoir beaucoup de matière. De fait, les répétitions ne m'inquiétaient pas. Je picolais, j'étais à l'intérieur. On perdait totalement le contrôle des rênes sur les durées. On savait qu'on avait un certain nombre de scènes à placer.

Il y a aussi le rideau de scène qui reste fermé et qui recule lentement tout au long de la pièce. De fait, nous n'avions pas l'espace suffisant pour que tous les interprètes puissent danser. Certaines scènes devenaient seulement possibles au fur et à mesure du recul du rideau. Mais au début du spectacle on pouvait à peine circuler. La seule scène de dix minutes de danse de la pièce se situe pourtant au début. Il y a

adresser

espace

⁶ Voir la note 3 du chapitre Indétermination.

80 centimètres... Et, quand on dispose de tout le plateau du Théâtre de la Ville au bout d'une heure et demie, il n'y a plus personne qui fait quoi que ce soit... C'est typiquement de la provocation à deux balles.

[...] S'il y a une particularité que j'ai ressentie vis-à-vis de mes collègues, c'était que la composition était pour moi un peu soumise à la volonté de traiter tel sujet le mieux possible.

LT *Pourrais-tu dire comment tu t'attelas (ou tu t'attelles) à un sujet politique ?*

Comment dire... Je choisis un thème [un sujet] politique ou un thème [une thèse] qui est par exemple issu d'un livre de philosophie et, à partir de là, je me demande quelle est la technique de composition qui s'en rapproche le mieux, pour le traduire tout bêtement. Cela offre déjà une trame. Avec des phrases philosophiques je ne peux pas créer [le mouvement d']un bras, mais je peux chercher ce qui s'en dégage et essayer de le traduire en mouvements. Que signifie une chorégraphie de gauche ou de droite?...

Au milieu des années 1990, des chorégraphes en France ont commencé à se dire qu'il n'y avait pas que les artistes de la littérature ou du cinéma qui pouvaient tenir dans leurs œuvres une position politique. Si des films pouvaient être situés politiquement, pouvait-on faire de même en danse ? Et si oui, à quel endroit du travail cela se situe-t-il ? Où, dans une œuvre, cette dimension se loge-t-elle ? On revient à Laban⁷. Est-ce dans le sujet de la pièce ou dans le traitement des facteurs de mouvement que la dimension politique se loge ?

LT *Peux-tu donner quelques précisions ? Qu'est-ce qui serait selon toi un geste ou un mouvement de gauche ? Qu'est-ce qui le distinguerait d'un mouvement de droite ?*

On est sollicité pour s'expliquer sur ses propres préjugés..., parce que ce sont bien des préjugés. Je pars d'un principe très simple qui est qu'un artiste selon moi déploie une vision de son monde intérieur et extérieur. Son œuvre est une mise à disposition des autres de ce qui l'habite. Il peut y ancrer de la critique, de l'autocritique, de l'ironie ou du sarcasme, mais c'est cette œuvre qu'il jette sur le plateau.

[...] Je considère qu'il y a plusieurs points d'ancrage dans une pièce : l'esthétique générale, le traitement de la musique, de la lumière, du son, du mouvement, de l'interprétation... Par exemple, comment les interprètes occupent-ils le plateau ? Qu'est-ce que leur demande le chorégraphe ? Qu'est-ce qu'il leur est permis de faire ? [...] De quelle nature est la sollicitation du public ? Quel genre de rôle lui est-il donné ? Son regard est-il valorisé ? Ou bien est-il un peu dégradé ? [...] Il y a ainsi un ensemble de paramètres, une espèce de grille de lecture que j'applique à mon propre travail, et que je parcours constamment en me demandant si la pièce tient la route.

[...] Pour la pièce avec Marie-Caroline Hominal que l'on a faite il y a quatre ans, *iFeelz* (2012), nous avons visionné pendant plus de quatre semaines des vidéos de groupes ultra-catholiques aux États-Unis, des créationnistes, jusqu'au jour où elle a dit « stop ». Puis en deux jours nous avions le duo. Un duo en opposition et complémentaire à la fois. On a essayé de chercher cela, parce que la thématique « créationnistes

collectif

pratiques

⁷ Marco Berrettini explicite la référence à Laban au chapitre Rythme.

rythme

contre darwinistes » correspondait forcément à un travail d'opposition. On s'est dit que le seul moyen d'y parvenir était d'être face à face. On se regarde tout le temps. Quand elle va à gauche, je vais à droite. Toute la simplicité de la chorégraphie – le même pas pendant une heure vingt – était venue de thématiques qui n'avaient rien à voir avec de la danse. On a vraiment tenté de faire quelque chose de l'ordre du « est-ce que l'on peut trouver une analogie en mouvement à des thématiques qui lui sont étrangères » ? Même le fait que la chorégraphie soit en six pas est une conséquence de cette question. En dansant sur quatre temps en six temps, on tombe forcément sur le contretemps dans la deuxième mesure. Ce qui donne une pulsation à la hanche et un côté *funky* au pas. Le corps est de fait légèrement en retard sur la musique, ou légèrement en avance selon comment on le voit.

YC *Comment les pas sont-ils apparus ?*

Ils sont très liés à la thématique. C'est très bête et ignare. On cherchait complémentarité et opposition en même temps. Depuis quelques années, je m'intéresse à un courant spirituel, le gnosticisme, où les yeux et le regard de la personne sont très importants. Je me suis demandé ce que cela voudrait dire de travailler à l'excès le fait de se regarder dans les yeux pendant une heure. C'est insupportable. On voit chez l'autre plein de choses que l'on n'a pas envie de voir. On voit surtout ce que l'autre voit en nous. La mort, l'assassin potentiel, le pédophile potentiel... Il voit tout et tu vois les mêmes choses chez l'autre. Je n'avais pas forcément envie de voir que Marie-Caroline Hominal pourrait assassiner son chihuahua à tout moment. Très vite, la chorégraphie est apparue parce qu'il fallait rester à cette distance de face à face pendant une heure vingt. Le seul moyen était qu'elle fasse le même pas que moi dans l'autre direction. Il fallait choisir quelque chose de simple. Si nous avions fait des pas compliqués, nous aurions perdu la chorégraphie. Les six pas font qu'il y a une syncope, ce qui met en retard et en avance sur son temps.

Un Américain conceptualiserait-il le fait d'être en avance sur son temps avec un contretemps ou un temps fort ? J'ai essayé de me mettre dans la peau de quelqu'un qui conceptualise régulièrement son travail et qui travaille selon une composition musicale.

musique

LT *Cette conceptualisation du tempo arrive-t-elle avant ou après l'apparition des six temps ?* J'ai oublié de dire qu'il s'agit d'une pièce pour laquelle la musique a été réalisée avant le début des répétitions. Nous disposions ainsi d'une bande-son d'une heure vingt-trois.

DDD *La musique est-elle binaire ?*

Non, pas tout le temps. La musique est traversée par des choses qui font que l'on perd le rythme. J'ai donc pensé que le seul moyen pour nous de danser avec était d'avoir un temps qui ne s'adapte pas continuellement à elle. Cela aurait voulu dire ralentir et accélérer. Nous avons choisi un pas avec lequel on se fiche de la bande-son. Quatre temps c'était terrible, parce qu'en arrivant au bout des quatre temps, on ferme le pied et on a l'impression de perdre tous ses moyens. C'est compliqué à expliquer. À la limite, les deux temps permettent davantage de continuer *ad libitum* que quatre temps. Un rythme à quatre temps a une façon de se ponctuer.

Nous l'avions expérimenté dans *Sorry, Do the Tour!* (2001), la pièce sur le disco. Sur quatre temps, on a presque l'impression de faire du folklore, c'est un rythme qui ne tient pas sur la durée, on se sent idiot au bout d'un moment. Sur deux temps, on est en mouvement continu, on n'a rien à prouver. Les six temps, c'est un peu trop par rapport à ce que les gens attendent. Du coup, on repart dans le contretemps. On est tout le temps déboussolé. On est tout le temps en avance et en retard.

[...] Par rapport à la thématique « créationnistes contre darwinistes », il fallait quelque chose de radicalement ancestral (les créationnistes affirment que Dieu a créé la Terre en sept jours) et en même temps quelque chose qui serait dans l'évolution, dans la durée, dans le fait de décliner. Il s'est agi alors de synthétiser de plus en plus les six temps qui, vers la fin de la pièce, vont vers le saut.

LP *Communiquez-tu sur la thématique dans la feuille de salle ?*

Non. D'ailleurs, comme Marie-Caroline Hominal et moi, nous sommes à demi nus, les spectateurs nous parlent plutôt d'Adam et Ève.

J'ai fait de nombreuses pièces à partir de *Tu dois changer ta vie*⁸ de Sloterdijk, mais ce n'est pas perceptible en les voyant. Je pense que je perdrais mes moyens de production si des trucs philosophiques étaient illustrés sur le plateau. Il faut que ce soit totalement absorbé.

YC *Marco lit Sloterdijk depuis vingt-cinq ans...*

Je ne pense pas avoir fait une seule pièce sans Sloterdijk à la base. [...] Il dit quelque chose sur le monde. Il synthétise et je me demande ensuite ce qui se dégage du livre comme atmosphère générale. Et j'essaie de créer le même type d'atmosphère dans la pièce. Cela se résume à cela. Je peux regarder une improvisation et me demander si elle fait écho au livre, si elle correspond à ce qui est écrit dans le livre ou pas. Si l'improvisation entre en contradiction, je ne la retiendrai pas.

MG *Les lectures que tu fais du philosophe sont donc aussi un moyen d'évaluer ton travail.* On revient à cette idée de la cohérence avec l'intégrité politique et l'éthique du travail auxquelles on peut aspirer. Je suis quelqu'un de très chaotique. Si je n'arrive pas à trouver une cohérence avec Sloterdijk, je n'ai plus rien en main. Je préfère penser qu'il y a un lien que je comprends entre sa pensée et la pièce que je suis en train de réaliser.

[...] Il a réfléchi énormément à un sujet, le sujet m'intéresse, il a structuré son livre d'une certaine façon, et si je faisais pareil dans le spectacle ? Je m'impose cette contrainte parce que le thème général m'intéresse. De ce fait, je suis face à de nouveaux outils, des outils qui ne sont pas les miens. Quand on utilise les siens, on a tendance à mettre en place toujours les mêmes trucs. En revanche, si je me tiens à ce qu'il a fait, je me surprendrai davantage.

[...] Par exemple, il y a ce livre sur le thème de la colère et du temps⁹, en réponse à Heidegger, à *Être et Temps*¹⁰ me semble-t-il. Il développe le thème général d'une opposition entre ces deux éléments, *eros* et *thymos*. Sur quatre cents pages, il en

⁸ Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie*, op.cit.

⁹ Peter Sloterdijk, *Colère et Temps*, op.cit.

¹⁰ Martin Heidegger, *Être et Temps* (1927, 1^{re} éd. Annales de philosophie et de recherche phénoménologique).

structure consacre cent au conflit avec les islamistes. C'est un quart du livre. Est-ce que je vais prendre un quart de la pièce pour faire telle chose ? Est-ce que le thème principal déteindra sur le thème suivant ? Ainsi, je vais peut-être construire une matière chorégraphique dans les premières vingt minutes. Et ses mouvements vont peut-être se dissoudre et entrer dans la suite du spectacle. Dans ma tête, cela correspond à des courbes. [...] J'adore le sens des choses. J'adore le sens qui se dégage de Sloterdijk. Mais il ne s'agit pas d'utiliser un manifeste pour en faire un spectacle. Je lis ses thèmes qui ont des couleurs. C'est un peu comme les autistes qui disent que les chiffres ont des formes, etc. Cela me parle beaucoup. Pour moi, les livres de Sloterdijk ont des couleurs – orange ou bleu ou vert –, ils sont dépressifs ou enthousiastes. Et ils ont des courbes. La courbe narrative peut monter de plus en plus fort alors que la courbe conceptuelle descend. Et je peux complètement embrasser dans mon spectacle trois ou quatre courbes qui existent dans un livre, ou bien même dans un film.

JYM *Tu nommes deux courbes : narrative et conceptuelle. Existe-t-il d'autres types de courbes ?* Peut-être celles qui se dégagent du sens même du livre. Par exemple, si l'accent est mis sur le fait de changer sa vie, sur le fait que tout ce que l'on fait du matin au soir devrait être une sorte d'exercice spirituel, dans ce cas, je ne peux pas seulement « traiter » la thématique¹¹, il faut que ma chorégraphie soit comme un exercice sur moi-même. Il faut que ce soit la chorégraphie d'un chorégraphe qui fait son exercice. Il y a donc une courbe qui consiste à embrasser totalement la thèse dont je veux me servir artistiquement dans ma vie privée, au moins pendant cette période. Je suis relativement influencé par ce qui se passe pendant la création avec tous mes collaborateurs. Je suis relativement instinctif aussi.

JYM *Que signifie « courbe montante ou descendante » ?*

Par exemple, un livre peut commencer avec une narration très forte qui perd de sa puissance au cours du livre pour laisser la place à des concepts. Le livre se sert de la narration pour faire passer des concepts intellectuels et philosophiques. C'est le cas de *Colère et Temps*, le numéro 1 de la tétralogie, que j'ai utilisé pour *iFeel* (2009), la pièce avec Sébastien Chatellier, Antonio Pedro Lopes, Deborah Coustold Chatelard, Nejma Mehari, Jean-Paul Bourel. Nous l'avions aussi utilisé pour *Blitz* (2002), la pièce avec trois chorégraphes au début de la création, Chiara Gallerani, Carine Charaire et moi-même.

[...] Au cours de la création de *iFeel3* (2016), dont la chorégraphie est une série de diagonales pendant toute la durée de la pièce, Sébastien [Chatelier] 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. Il ne voyait pas où il évoluait pour que son corps apprenne la diagonale sans la voir, et qu'il appréhende les autres corps en aveugle. Il avait une canne pour sentir le bord du plateau, parce qu'il faisait des grands jetés, il faisait des sauts qu'aucun autre interprète ne faisait alors qu'il ne voyait rien. Or deux jours avant la première, il enlève les sparadraps. Il dit : « J'en ai marre. »

¹¹ Le terme ici, et dans la suite de l'extrait, est à comprendre en tant qu'ensemble d'idées, de « thèse » plutôt que « thème », comme Marco Bernettini le précisera lui-même plus loin.

JYM *Ce que tu racontes est étonnant, car dans la pièce, telle qu'elle est dansée en public, Sébastien est dans un certain minimalisme de l'action, du mouvement ; il ne fait pas de saut, il n'a pas de canne... En termes de construction du sens, la différence est importante entre ce qui s'est passé en répétition et ce que voit le spectateur...*

Oui, néanmoins sa façon d'utiliser la canne n'était pas de l'ordre d'un « Regardez ! Tout est influencé par le fait que je ne vois pas. » Il l'utilisait simplement pour trouver le coin et ne pas perdre de temps. La pièce est chorégraphiée. Avec les diagonales, il y a quand même une certaine structure. Les regards sont aussi chorégraphiés de A à Z. Pour un certain nombre de diagonales, les danseurs doivent regarder le public selon un certain angle. De cet angle, ils ont vingt diagonales pour passer vers le sol, vingt diagonales pour passer avec les yeux du sol à la diagonale haute. Et de la diagonale haute, ils ont encore vingt diagonales, me semble-t-il, pour passer aux autres danseurs du groupe. Il suivait donc cette chorégraphie des yeux sans qu'on voie les siens la suivre.

JYM *Comment l'écriture de ces regards apparaît-elle ?*

Elle est apparue en cours de route. *Tu dois changer ta vie* [de Sloterdijk] réclame une sorte de mini révolution spirituelle de l'être humain. Je suis allé à Londres, dans les musées, pour regarder des tableaux de la révolution chinoise, de Staline, de Lénine. Dans tous ces tableaux, les personnages regardent la diagonale gauche en haut. Même chose dans les vidéos des ballets chinois, les grandes manifestations des années 1950, 1960 et 1970. Le regard est toujours porté vers le haut, vers le futur. Le futur serait donc plutôt en haut qu'en bas, et à gauche. Ce doit être une sorte de grille de lecture dans notre cerveau. Je l'ai transposée. Et je l'ai développée. La dépression se traduisant à la différence par un regard sur soi avant de pouvoir le ré-ouvrir sur les autres. Cela s'est traduit par des directions abstraites. Et je pense que le spectateur perçoit ces regards.

JYM *Les avez-vous élaborés avec les danseurs ?*

Oui. On s'est rendu compte par exemple que certaines directions de regard sont plus difficiles à tenir longtemps que d'autres.

[...] À un moment, les danseurs sont très espacés dans l'effectuation des diagonales, et je leur ai demandé de faire des duos à distance, de danser ensemble sans être physiquement à côté l'un de l'autre, mais en se suivant du regard. Est apparue une véritable difficulté à danser en suivant du regard quelqu'un d'autre situé ailleurs sur le plateau sans être déconcentré. C'est un moment vraiment intéressant.

Rémy Héritier

Le Manifeste du tiers paysage de Gilles Clément¹² a été une source importante pour *Chevreuil* (2008-2009). Il explique que la plus grande richesse et la plus grande variété biologique se trouvent aux endroits qui ne sont pas atteints par l'homme : sommet des montagnes, espace inaccessible entre deux immeubles, les dix centimètres au-delà de la lame qui fauche les bords de route... ; comme je me suis demandé

¹² Voir note 3.

comment en faire une question chorégraphique. Toute la richesse se trouvait dans ce que je n'avais pas atteint. Comment fabriquer un processus chorégraphique qui me permette de cerner cette richesse biologique, cette plus grande richesse chorégraphique qui se situerait dans ce qui résiste à la mise en forme chorégraphique ?

MB Mais il faut déjà en être conscient. Comment fais-tu pour y parvenir ?

adresser

J'ai repris tous mes cahiers, toutes mes vidéos, toutes mes sources. Et j'ai essayé de tracer des lignes imaginaires de ce qui revenait nommé de la même manière, ce qui revenait camouflé avec un autre nom, ce qui ne m'intéressait plus, tout un tas de choses. J'en ai sorti quelques éléments. La pièce suivante, *Facing the sculpture* (2009), y prend sa source. Il y avait l'idée qu'une pièce de danse puisse être appréhendée dans son volume. C'est encore l'idée des documents, j'y reviendrai. Dans une pièce, il y a à la fois les sources et les résultats. Comme pour une sculpture, on peut tourner autour du volume. Ma « cible » chorégraphique, pour reprendre un mot qu'utilisait Myriam¹³ [Gourfink], consistait à faire en sorte que le spectateur puisse tourner et rentrer dans le volume de l'acte de création. Ce qui apparaît avec *Facing the sculpture*, c'est l'idée de ne plus performer une seule chose en même temps, pour créer un tiers. Il s'agit alors qu'il y ait toujours deux choses qui se passent en même temps, deux actions ou événements plus ou moins antagonistes. Dans cette pièce, l'un de ces éléments ne devait pas m'appartenir du tout, je ne devais pas en être l'auteur. Quand nous l'avons joué à Bruxelles par exemple, on entendait un groupe de musique jouer. L'objectif, d'une certaine manière, c'est de se rendre compte comment, en regardant A, on comprend mieux B ? Et comment, en regardant B, on comprend mieux A ? Quand je dis « comprendre », c'est dans le sens d'avoir une appréhension plus fine.

[...] *Une étendue* est l'application de cette notion de tiers paysage de Gilles Clément. À partir de l'interprétation que j'ai faite de son texte, j'ai inventé un mode de recherche pour faire émerger des enjeux de mon travail qui étaient encore restés invisibles dans les différents travaux que j'avais réalisés. En les réalisant, des questions avaient surgi, mais ils avaient aussi nécessairement impliqué de la sélection naturelle, avérée ou pas. Je reste convaincu que ce que l'on est capable de faire à un moment, c'est bien moins que le potentiel contenu dans les questions que nous posons. Il s'agissait ainsi de penser que le plus excitant et le plus agitant était peut-être resté à la périphérie ou bien seulement dans ma tête. Comment trouver alors une formule pour faire apparaître ce qui se situe au-delà de la lame de coupe, sur le bord de l'autoroute ? J'ai fait un retour sur ce que j'avais fait, sur la manière dont je l'avais produit. Il ne s'agissait pas de produire en inventant des choses de toutes pièces, mais en partant d'un existant relatif.

J'avais par exemple noté que la question du chœur m'avait activé et que je l'avais résolue d'une certaine façon. Dans *Archives* en 2005, je me demandais ainsi : un hymne national est-il le degré minimum d'un être ensemble ? Le chœur a été une façon de répondre. Comment pourrais-je résoudre cette question autrement ? Cette notion de tiers paysage m'a ainsi conduit à m'engager dans le travail d'une nouvelle façon.

¹³ Voir Myriam Gourfink dans le chapitre Dramaturgie.



Rémy Hérietier, *Untitled 3/4* (2013). Mormon Mesa, Nevada. Contre-champ : *Double Negative* de Mickaël Heizer. Photos : Rémy Hérietier

[...] Le processus de départ de *Here, then* (2005) était : qu'est-ce que serait pour nous une danse ancienne ? Il ne s'agit pas d'une danse ancienne dans un temps historique, mais dans un temps géologique. L'intitulé « danse ancienne » peut laisser penser que l'on va faire une danse d'il y a dix ans, cent ans ou deux cents ans. En l'occurrence, il ne s'agit pas de faire une danse d'il y a des milliers d'années.

MB Une paléodanse.

On a essayé de travailler, non pas dans la discussion mais dans la pratique, autour de cette question. Ce qui est ancien peut être d'il y a dix ans, et puis il y a des gestes de danse classique. Et avant la danse classique, il y a les danses traditionnelles. Comment faire un scan de ce que serait une danse ancienne ?

Cela m'a amené à penser que l'on ne pourrait pas danser une danse ancienne – qui pourrait être simplement l'articulation de différents paramètres : une pièce qui fabriquerait une danse ancienne, mais pas une danse qui serait en elle-même une danse ancienne. Ce serait quelque chose d'inatteignable. Comment avons-nous fait ? Nous avons utilisé une *camera oscura*. La danse ancienne vient de l'image de la *camera oscura*, c'est-à-dire l'image avant l'image. L'image de la *camera oscura* est l'image qui se projetterait sur l'arrière de notre crâne si notre cerveau ne renversait pas le haut et le bas, la droite et la gauche.

[...] Le temps géologique vient aussi de mon voyage aux États-Unis et, notamment, de la confrontation à deux œuvres majeures que sont *Spiral Jetty* (avril 1970) de Robert Smithson et *Double Negative* (1969-1970) de Michael Heizer. *Spiral Jetty* est une pièce qui a été réalisée au début des années 1970, dans le Grand Lac Salé, à côté de Salt Lake City. C'est une jetée. Sur toutes les photos, elle paraît énorme. Mais, à l'échelle du paysage, ce n'est rien du tout. C'est Smithson qui a choisi les images qui circulent. Tout est très réglementé. La pièce a une dimension monumentale néanmoins. Elle a nécessité des travaux de terrassement énormes. Quand Smithson a conçu cette pièce, il a pensé l'entropie de sa pièce. Avec la montée des eaux du lac, *Spiral Jetty* est restée invisible pendant plus de vingt ans. Puis, pendant un an ou deux, elle a réapparue. Puis elle est repartie sous l'eau. (Lui-même est mort quelque temps après sa réalisation dans un accident d'avion pour d'autres repérages, il ne l'aura pas vue réapparaître.)

Concernant le temps géologique... Ce qu'il y a d'intéressant chez un artiste qui considère l'entropie de son œuvre comme Smithson, c'est de ne pas avoir recours au temps humain, à une dimension humaine du temps, mais à une dimension beaucoup plus vaste de celui-ci. Cela a été un déclencheur de réflexion pour moi, et que j'aimerais développer dans le cadre d'une danse dont le temps me dépasserait¹⁴. J'aimerais ainsi fabriquer une danse pour une personne et pour un lieu, et inventer un rituel de monstration de cette danse pour que cette personne puisse la danser toute sa vie au même endroit, une fois par an. Il s'agirait ainsi de faire se rencontrer l'entropie du lieu et de la personne.

¹⁴ La recherche de Rémy Héritier se poursuit dans un projet en cours (2019) intitulé *Une danse ancienne*, conduit au sein de la Mission Recherche de La Manufacture à Lausanne. Il prévoit de confier à un danseur (Simon Ramseier) la tâche de danser dans un même lieu (un terrain situé à proximité du Théâtre Kléber-Méleau), une fois par an, une danse composée en regard du site, avec un groupe de contributeurs volontaires intéressés par les notions de mémoire et / ou de mouvement (habitants, étudiants en danse et en théâtre, archivistes, conservateurs de musée...). Voir <http://www.manufacture.ch/fr/3726/Une-danse-ancienne>.

Double Negative de Michael Heizer, quant à elle, se trouve dans le désert, à Overton dans le Nevada. Il a creusé une double tranchée qui passe d'un côté de la faille de la Mesa jusqu'à l'autre côté. En fait, elle est très difficile à voir. Comme toutes ces pièces de *land art*, l'un de ses intérêts majeurs est de la trouver à partir d'informations très précises. Il faut une boussole et un compteur kilométrique. Je suis allé voir cette pièce un soir en arrivant dans le village. J'étais très scrupuleux en lisant les instructions. Je suis tombé tout de suite dessus. Le lendemain, j'ai voulu y retourner pour la revoir avant de partir. Je me suis dit que je savais y aller. Impossible de la trouver. Il faisait 47 degrés. Je savais que je me trouvais à 30 mètres de la pièce, mais je ne la voyais pas.

Je reviens au temps géologique. La pièce de Michael Heizer est faite pour être bien droite. C'est une pièce difficile à entretenir. Elle ne l'est pas. Donc elle s'effondre.

Avant de partir, j'avais lu des textes de lui. Il disait vouloir la bétonner. Je trouvais cela encore plus mégalo. Mais quand on est sur le site, on se rend compte qu'elle n'a de sens que si c'est vraiment une ligne qui traverse l'espace.

Avant d'aller sur place, je pensais que les artistes du *land art* avaient un rapport au lieu. À présent, je ne crois pas qu'il y ait de rapport au lieu dans ces œuvres. Ils ont surtout quitté les galeries pour trouver une nouvelle niche. Ce qui n'empêche pas que certaines de leurs œuvres restent superbes.

Ce qui s'est mis en place pour moi, avec toutes ces informations, est un processus d'écriture chorégraphique, expérimenté en solo dans *Percée Persée*¹⁵ (2014) et recourant à des principes d'imitation et d'accumulation, mais à l'échelle d'un groupe de cinq danseurs. Le dispositif est très simple. Je vous raconte la fin, pas le développement. Une personne danse dans un espace que j'avais dessiné sur le papier et transposé dans l'espace réel du plateau. (Auparavant, il ne m'arrivait pas de penser des choses chez moi et de les déposer dans le théâtre.) Un premier danseur danse dans l'espace, fait un parcours qui a aussi été dessiné. Pendant ce temps, les autres danseurs le regardent. Puis un second danseur entre et imite le premier parcours. Il reste trois danseurs. Le suivant imite le deuxième. Le quatrième imite le troisième, et le cinquième imite le quatrième. Et, ainsi de suite, le premier imite le cinquième...

Avec ce dispositif qui engage la mémoire et l'oubli, on se retrouve rapidement dans des situations de composition classique, comme l'unisson. Au fur et à mesure que l'on oublie des éléments de la danse de l'autre, la distance qui sépare le premier et le deuxième se réduit de plus en plus. [...]

LP Je fais part de mon expérience de spectateur : visuellement, on a accès comme à des vestiges d'une danse qui se reconduit tout le temps. On a l'impression d'une suite de vestiges. Il y a une sorte de danse source et, les danseurs passant les uns après les autres, on aperçoit par les vestiges la danse circuler d'un corps à l'autre. C'est assez étonnant. Cela ne fonctionne pas comme de la répétition. Ce n'est jamais encore et c'est toujours à nouveau. C'est très beau. C'est le même geste, mais c'est à nouveau le même et ce n'est pas encore le même. De fait, on est convoqué dans l'expérience du geste. Cela revient tout au long de la pièce.

La danse dans *Here, then* répond vraiment à un principe d'érosion. On s'est beaucoup regardé faire. Il y a aussi un principe d'accumulation. Une personne fait une danse

[...]
assembler

¹⁵ Voir la description de cette pièce au chapitre Assembler.

pendant un quart d'heure avec des consignes. On la regarde. Ensuite, une personne tente de refaire exactement cette danse-là. Inévitablement, la durée n'est plus la même. Cela peut être plus long, mais plus court aussi. Puis deux personnes tentent à leur tour de refaire exactement la même danse, ou bien quatre par exemple. Et une personne devra les refaire. La danse alors se condense. Ces principes de travail ont forgé de l'en-commun et un rapport au reste. Qu'est-ce qui reste ? Il s'agissait toujours de savoir ce qu'était cette danse ancienne. C'est ainsi que j'en suis arrivé au fait qu'une danse ancienne ne pouvait pas être une danse ancienne en elle-même et que je devais inventer un dispositif pour tenter de la produire.

L'idée de la *camera oscura* était d'avoir la possibilité de voir de la danse en chair et en os, et au même moment de la danse, ou une présence, qui soit une image non vidéo. Cette image produit une temporalité très différente de celle de la vidéo. On a tout le temps l'impression que tout est beaucoup plus lent sur une image de *camera oscura*. Le champ de perception convoqué est très différent. Il y a aussi le fait que, l'image étant inversée, bien qu'on essaie de se la représenter à l'endroit spontanément pendant un moment, on finit par oublier et l'accepter à l'envers, comme elle est.