

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques* / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 441-451, which should be cited to refer to this work.

---

# UNISSON

<sup>1</sup> Dictionnaires *Le Robert*  
- *VUEF*, 2003.

Les chorégraphes interrogés dans cette enquête enchevêtrent dans leurs propos divers aspects de l'unisson, se détachant d'une définition conventionnelle du terme qui le renvoie à « un son unique produit par plusieurs voix<sup>1</sup> » ; ils exposent les multiples modalités, les desseins et les effets qui les amènent à y recourir.

Daniel Linehan rappelle que l'unisson peut être rythmique ou bien relever de la simple pulsation commune, et qu'il permet dans tous les cas d'élaborer des tuilages et des canons complexes : il évoque la façon dont le rythme de la marche dans *dbdabb* (2015) tresse des motifs spatiaux qui sont autant de canons sonores. Le rythme est en effet un élément clé de l'unisson, et le lecteur pourra par conséquent se reporter au chapitre qui lui est consacré. DD Dorvillier, Thomas Hauert ou Daniel Linehan discernent néanmoins l'unisson de temps ou de rythme (la pulsation est commune mais les gestes différents) de l'unisson de geste ou de forme, c'est-à-dire relatif à la dimension cinématique et dynamique du mouvement. Pour cette seconde sorte d'unisson, DD Dorvillier décrit par exemple à propos de sa pièce *Extra Shape* (2015) : « Nous nous déplaçons tous en sautillant en commençant par le même pied, et nous avançons tous avec le même nombre de pas, et les mêmes mouvements de la tête. » À travers ces différentes sortes d'unisson – selon la priorité accordée pour le définir à la temporalité ou à la cinématique et à la dynamique du geste –, il est au fond question de différents degrés d'unisson. Se mettent en place des formes d'unisson élargies, basées bien davantage sur l'expérience de l'unisson que sur le désir de créer *stricto sensu* des unissons lisibles ou immédiatement identifiables par le public.

Quelles sont alors les multiples modalités de l'unisson et, à travers elles, les motivations et conséquences de son utilisation chorégraphique ?

Il faut rappeler, comme le font dans leurs interventions Nathalie Collantes, Daniel Linehan et Loïc Touzé, qu'un des modes d'utilisation de l'unisson peut conduire à l'uniformisation de la danse. La première souligne comment son emploi dans le *showbiz* amène une standardisation des corps. Le second mentionne qu'en effaçant les individualités, l'unisson peut évoquer une situation militaire. Le dernier ajoute que dans le ballet, il est utilisé pour produire une organisation homogène et rassurante, ainsi qu'un sentiment de puissance. L'unisson renvoie chacun à des périodes de l'histoire et en particulier de l'histoire du spectacle où son rôle a été central ou stratégique, rendant son usage aujourd'hui sinon problématique, du moins conscient de l'histoire qu'il charrie.

2 Annie Suquet, *L'Éveil des modernités*, op. cit., pp. 25-66.

3 *Ibid.*, Voir les sections : « Le corps féminin en spectacle : les débuts du « business de la jambe » » pp. 54-58 ; et « Le « business de la jambe » (suite) : des *girls* à la chaîne ! », pp. 58-66.

4 *Ibid.*, chapitre 3 : « « La danse est une arme » : dans la tourmente politique et sociale », p. 591, en particulier les deux sous-sections : « Aux heures chaudes de la « lutte des classes » » p. 609 et « Face à l'essor des totalitarismes », p. 769.

L'historienne Annie Suquet<sup>2</sup> relate que dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les chorégraphes de ballets italiens développent des effets de foule synchronisés nommés *ballabile*, dont le but est de traduire l'idée d'une harmonie. Le développement de ces chœurs dansés servira à dépeindre, en Russie au début du XX<sup>e</sup> siècle, des masses de travailleurs, alors qu'en Italie, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les *ballabile* ont produit un nouveau genre de ballet : les *balli grandi*. Ces spectacles nés en plein essor industriel recherchent une forme de gigantisme, qui exerce une fascination sur le grand public tant en Europe que sur le continent nord-américain, où ils se développent sous le nom d'« extravaganzas ». Il en résulte la multiplication des troupes de *girls* se tenant par la taille dans une grande proximité sur des lignes (*chorus lines*), pour permettre aux gestes d'être encore plus en accord, précis et uniformes, synchronisés à l'extrême perfection. Cette dépersonnalisation de la danse évoque la parcellisation du temps et des tâches propre au monde de l'industrie : c'est un phénomène planétaire animé par une volonté mercantile de divertissement d'une ampleur sans précédent<sup>3</sup>. Ces unissons tout à la fois rythmiques, cinématiques et dynamiques, mais également ceux des danses chorales des danseurs modernes ou ceux des danses traditionnelles, vont être, en amont de la Seconde Guerre mondiale – tant dans l'URSS stalinienne que dans les régimes totalitaires du fascisme et du nazisme<sup>4</sup> –, l'objet d'un jeu de récupérations politique, économique et sociale complexe. Dans ces contextes, l'utilisation de l'unisson vise la construction de symboles marquants et démagogiques, afin de célébrer la grandeur et la puissance du prolétariat, soutenir l'idéologie de l'homme nouveau, et la fabrique d'un idéal corporel collectif harmonieux. L'unisson est ainsi une forme chorégraphique chargée historiquement et politiquement dont l'efficacité esthétique a le pouvoir d'entraîner le public dans des voies opposées, allant du divertissement joyeux à la fascination ou à la manipulation. Une forme qui invite par conséquent les chorégraphes comme le public au discernement.

L'unisson, dans un contexte social permettant son expression libre, portée par le simple désir d'être ensemble et d'apprécier une forme de communauté dansante, est un facteur de cohésion, il provoque joie et partage. Il est « la respiration d'un être ensemble » nous dit Nathalie Collantes avant de faire remarquer qu'il est l'opération pleine de vie qui induit le succès des *flashmobs* et des cours de danse amateurs, qui bien souvent se terminent par un enchaînement dansé à l'unisson. Thomas Hauert et Loïc Touzé l'utilisent afin de créer pour le premier une chorale visuelle, ou pour le second un chœur voire une meute. Daniel Linehan et Thomas Hauert y recourent car c'est un mode de travail collectif qui vise l'acquisition d'une expérience commune, et inversement, précise Daniel Linehan, le mode de travail collectif engendre involontairement l'unisson. On pourra à ce titre compléter la lecture de ce chapitre en se rapportant à celui consacré à la notion de collectif.

Toutefois, cette structuration du collectif via l'unisson invite aussi à travailler scéniquement la singularité des interprètes. Loïc Touzé, dans *Une forme simple* (2018), part sciemment de l'organisation rassurante de l'unisson, pour opérer un glissement vers des rapports plus inattendus entre les individualités. En effet, lorsque sur le plateau les corps ne sont pas standardisés, une des modalités de l'unisson est de rendre visibles les dissemblances, voire l'écart d'interprétation, soulignent Nathalie Collantes et Loïc Touzé.

L'unisson peut être aussi une opération motrice qui ne vise pas l'unisson scénique, mais qui permet d'obtenir des sortes d'effet de cacophonie au moment de la représentation, ou qui génère du matériau lors du processus de création. Ainsi Thomas Hauert l'active (*Accords*, 2008), via un système où chacun tour à tour devient *leader* pour montrer le mouvement au reste du groupe, et obtenir, par le biais du principe de la copie, une réponse immédiate et imparfaite : au final, si l'expérience est induite par l'opération de l'unisson, ce qui est visible s'en éloigne. Ou Loïc Touzé (9, 2007) nous dit obtenir, grâce à la mise en place d'un travail sur le phrasé, un « unisson désaccordé ». Quant à Marco Berrettini, il a pu l'employer comme opération lors du processus de création de *Multi(s)me* (2000) : il propose à tous les interprètes un même mouvement, que chacun répète plusieurs fois dans le but de se l'approprier et de générer, en déformant au fur et à mesure le matériau, du nouveau.

Ce chapitre, sans exhaustivité et par le prisme des témoignages de six chorégraphes, présente ainsi quelques modalités d'utilisation de l'unisson. Mentionnons que ce dernier peut servir aussi à « laver le regard » ou comme ponctuation (Nathalie Collantes), ou bien encore qu'il peut structurer l'espace (Nathalie Collantes, DD Dorvillier).

Myriam Gourfink

**DD Dorvillier**

**JYM** *T'appuies-tu sur le motif de l'unisson pour composer ?*

Je n'y pense pas, mais il est perceptible parfois dans mon travail. Dans *Extra Shapes* (2015), dans la troisième partie de la séquence « danser/chocolat », trois interprètes sautillent utilisant une série de chiffres pour compter leur pas. Dans cette « skipping section » [séquence de sautillement], nous travaillons avec le mouvement de va-et-vient comme une force, comme le vent qui fait de nous un seul corps. Nous nous déplaçons tous en sautillant en commençant par le même pied, et nous avançons tous avec le même nombre de pas, et les mêmes mouvements de la tête.

Je n'appellerais pas l'unisson un « motif », mais peut-être un « outil », ou une « modalité ».

Souvent avec « l'unisson » il ne s'agit pas tant de tous faire les mêmes gestes en même temps, que de produire une force, une pression, ou un geste graphique dans l'espace.

Dans *A catalogue of steps* (initié en 2012), un fragment chorégraphique peut parfois être joué simultanément par plusieurs interprètes à la fois. Dans ce cas, il est décourageant de chercher un unisson de *timing*, d'affect, ou même de geste. Quand nous cherchons à reproduire la simultanéité mise en avant dans le fragment d'origine, nous regardons « l'unisson » comme problématique, car il a tendance à effacer les détails et les différences entre les interprètes. Or ils sont des aspects cruciaux sur lesquels l'identité de ce projet repose<sup>1</sup>.

**Loïc Touzé**

Je n'utilise ni le terme ni la figure de l'unisson. Je l'associe au ballet romantique, où il est utilisé pour produire des effets de puissance, des illusions d'ensemble, une homogénéisation du groupe, un accord factice fondé sur l'idée de la reproduction du même. Cela m'a toujours paru suspect dans la manière dont cela suscite une excitation du regard du spectateur, une fascination pour la reconduction à l'identique d'un geste, pour une organisation rassurante d'un monde ordonné. Il m'évoque les défilés militaires, les marches cadencées, l'ordre établi, une forme peu vivante.

Et puis récemment, en travaillant à partir des *Variations Goldberg* de Bach [pour *Forme simple* (2018)], à travers l'écoute musicale, j'ai eu besoin d'emprunter cette figure. L'unisson est avant tout un terme musical, il peut être mélodique ou harmonique. Dès l'ouverture de cette pièce, j'engage d'abord une relation d'évidence pour les danseurs dans leurs rapports avec la musique, mais aussi pour le spectateur dans sa relation à l'écoute musicale. J'utilise donc à dessein l'unisson pour partir d'un espace rassurant afin de glisser ensuite vers des rapports plus inattendus.

Jusqu'alors, dans les pièces précédentes, au terme d'unisson je substituais volontiers celui de chœur ou d'ensemble : ces figures de regroupement fonctionnent moins sur la reproduction d'un geste ou d'un mouvement commun répliqué et réalisé au même moment dans un même rythme que sur des mouvements constitués d'un vocabulaire commun effectué simultanément par plusieurs danseurs avec des écarts de rythme, des modulations, des paramètres fixes et des paramètres aléatoires.

<sup>1</sup> Voir une description du projet dans la section Dispositif scénique du chapitre Espace.

tâche

Pour la pièce 9 (2007), les dix interprètes effectuent ensemble une partition de sauts, la même partition d'actions pour toutes, chacune arrangeant pour elle-même l'ordre des tâches à produire. Dans cette pièce les blocs de gestes que les danseuses produisent sont tous le fruit d'un patient travail sur la notion de phrasé, avec l'indication de réaliser des phrases chorégraphiques en les dissociant les unes des autres. Ce qui donne à l'ensemble une impression d'unisson désaccordé.

Mais l'indication déterminante pour cette notion d'ensemble concerne la façon que les interprètes ont de considérer les intervalles d'espace entre elles, comme étant le plus vide possible. Elles se retrouvent alors reliées pas le vide qui les unit et le rendent visible.

*Love* (2003) et *La Chance* (2009) mettent en scène une communauté de danseurs reliée par des soubassements, des imaginaires, des gestes, des fictions, le groupe étant un corps constitué d'individus autonomes et accordés. Les figures réalisées empruntent parfois des formes que l'on pourrait associer à cette notion d'unisson. Les interprètes font parfois la même chose tous ensemble au même moment, une meute de lions, une cavalcade, des pas d'entrée et de sortie du champ au même rythme et dans la même direction. J'ai utilisé ces motifs d'ensemble pour augmenter la vision des écarts d'interprétation d'un danseur à l'autre, plutôt que pour produire l'illusion d'un *en-commun* figé dans un geste reproduit à l'identique. Les actions sont simples, immédiatement compréhensibles par le spectateur. L'œil de celui qui regarde glisse, saute, circule d'un danseur à l'autre et organise son propre montage de la pièce.

Ces ensembles composés, quand ils atteignent leur but, proposent non pas une homogénéisation de la vision mais bien au contraire une discrimination augmentant les écarts, les dissemblances, toutes ces singularités qui jamais ne fusionnent et disparaissent dans un mouvement de foule.

**Nathalie Collantes**

Le mot unisson a, à mon sens, une connotation largement péjorative aujourd'hui, qui vient d'un rapprochement avec la notion d'uniformité, de standardisation. Quand l'unisson fait la force du *showbiz* ou du ballet, on y voit un grand groupe de personnes faisant la même chose, au même moment, si possible accompagné d'une musique pour que tout le monde « soit ensemble »... C'est ce qui fait le succès des *flashmobs*, où l'énergie et la joie sont au rendez-vous. C'est enfin ce qui est vécu chaque jour dans la plupart des cours de danse où la séance s'achève par un enchaînement que l'on apprend et que l'on danse ensemble.

Quand aujourd'hui, en 2018, un chorégraphe met en jeu un groupe de danseurs qui exécutent les mêmes gestes en même temps, cela pose question. *A fortiori* si les corps correspondent à des modèles dominants.

Parler d'unisson dans un contexte, un certain cadre esthétique, une époque, n'est ainsi pas neutre et cela oblige l'artiste à affirmer une position *a contrario* d'une culture et d'une acception implicite.

Je dirais que l'unisson n'est pas un motif, mais plutôt une modalité, un outil d'écriture. J'ai parlé laconiquement d'unisson comme écoute, et en effet, tout est là pour moi. Écouter l'autre, c'est danser ensemble, même si danser ensemble ne se fait pas nécessairement à l'unisson.

Prenons *Vertus* (2005), où sept danseuses marchent sur place pendant vingt-six minutes, au son d'un tempo enregistré artisanalement. Elles ont en commun les mêmes consignes : marcher sur un même tempo, de face. Puis, au fur et à mesure, des consignes nouvelles se rajoutent, s'accumulent ou s'annulent.

Le mouvement de base est très simple et sur le papier vous reconnaissez une idée de l'unisson, celui de la marche, bien que toute l'aventure réside dans l'interprétation très individualisée de chacune des interprètes. Tous les seuils de changement de consignes sont flottants, l'ordre des choses est fragile. C'est par un réajustement permanent entre chacune que la partition se déroule. Ce n'est donc pas tant d'unisson qu'il s'agit que d'écoute.

Le film de la performance qui est projeté pendant la performance même montre souvent un détail de corps, une façon de faire singulière. Dans cette contrainte commune de la marche, je ne vois pas une unité mais plutôt un assemblage de différences. La proximité entre les corps, la simplicité du mouvement et la répétition mettent en valeur ces différences.

Un autre exemple est *Mode d'emploi* (2010), qui est un quatuor entièrement conçu sur un découpage de modules « traduits » et donc répétés par différentes interprétations. Un de ces modules est une traversée latérale de l'espace apprise par les quatre danseuses. Cette traversée peut se jouer dans une sorte de continuum dont nous donnons de nombreuses variations. Par moments, nous nous retrouvons ensemble, avant ou après avoir trituré les espaces et les temps. Ce moment ensemble est utilisé un peu comme une surprise. Dans l'écriture, cette danse que nous avons en commun est importante car elle nous donne une référence commune, elle teinte toutes les autres, même les plus individuelles. Là, l'unisson est une ponctuation.

Un autre module consiste en une marche à quatre, descendant du lointain vers la face, la main posée sur l'épaule d'une autre. C'est d'une grande simplicité mais il est nécessaire que ce module soit particulièrement calibré car seule l'écoute nous guide.

Dans ce projet, nous chantons tout au long de la danse. Là, comme toujours, mais plus précisément ici, l'unisson est un chant, au sens propre comme au sens figuré. On peut faire des liens entre l'unisson et le chant choral, mais je parlerais davantage de respiration et d'un être-ensemble.

Dans mon travail, l'unisson va avec la répétition, car lorsqu'il dure assez longtemps il laisse du temps pour regarder autre chose dans la danse, il « lave » un peu le regard.

« Mes unissons » sont souvent plats, ils lissent (l'espace et le temps), mais ils sont toujours un chant – un chant intérieur, *mezzo voce*. Cela peut-être une basse continue, le plus souvent une marche comme pour le début de *La Passe du soleil* (1997), où les interprètes entrent et sortent de scène via une petite marche à jardin, dans une scénographie en arc de cercle. Ou encore dans *Plan rapproché* (1995), où deux danseuses installent un trajet aller-retour dans une danse répétitive, tandis que d'autres danseurs viennent se rajouter dans le tableau. Mais en fait, l'unisson est très fugace. Il peut y avoir un unisson de geste et de temps, mais parfois il s'agit seulement d'un unisson de durée...

Dans *La Danse de D.Y. et A.A.* (1998), l'unisson n'arrive qu'à la toute fin pour une courte danse de trois minutes, avant de se prolonger par une improvisation dans la salle.

collectif

Je reviens sur l'écoute. Qu'est-ce que l'écoute ? Qu'est-ce qu'être ensemble ? Dans mon travail, les groupes sont constitués à partir d'amitiés dans des contextes partagés. Au début à l'université, ensuite dans les compagnies de danse puis dans les collectifs. Je n'ai recruté sur audition que trois fois et plutôt pour un nombre réduit d'interprètes. J'ai, dans la même logique, fait danser mes professeurs. Un groupe, c'est donc un rassemblement de personnes choisies pour la relation que je construis avec elles.

contexte

Il faut parler des modalités de travail, évoquer le concret du studio de création. Il y a toujours des temps où nous sommes seulement deux. Il est très important pour moi de développer un dialogue seule à seul. Les personnes avec lesquelles je travaille doivent avoir envie de ce rapprochement. Je suis passionnée par la réciprocité. Le dialogue est parlé et dansé. Dans « parler » il y a aussi « écouter » tout comme « danser » et « observer », ou « lire » et « écrire », qui doivent tendre vers une égalité de traitement. Il y a donc une écoute-attention à l'origine du groupe, sinon il ne m'intéresse pas.

pratiques

Chaque interprétation est le reflet de la personnalité de quelqu'un, d'un corps. C'est cette singularité que je recherche et que je prends en compte. Un groupe est une collection de singularités à mille lieues de la « fusion ».

L'écoute s'est mise en place à mes débuts en partageant une danse que je fabrique en regardant l'autre, comme dans *Chant d'encre* (1992). Aujourd'hui, l'écoute se maintient sur la durée par un dialogue infini avec des personnes qui m'accompagnent sur des questionnements, des projets, qui sont des danses, des livres, des films vidéo. Je ne crois pas que ma façon d'envisager l'être-ensemble ait varié depuis mes débuts.

### Marco Berrettini

Je m'appuie souvent sur l'unisson. Il est un point de départ plus qu'une finalité. Il m'arrive régulièrement de demander aux interprètes d'être à l'unisson, pour entreprendre un pas chorégraphique « simple ». Pour vérifier si la chorégraphie des mouvements est intéressante et ce qu'elle donne si tous l'exécutent. Parfois cette procédure d'abstraction donne vie à de nouvelles images, parfois pas. Mais j'observe souvent que l'unisson n'est que le point de départ pour aller surtout vers une individualisation des mouvements. Comme si on commençait par le corps de ballet du *Lac des cygnes*<sup>2</sup> et qu'on finissait par quarante solos. Nous pourrions faire une analogie entre la distinction que fait Gilles Deleuze entre être de gauche ou de droite<sup>3</sup>, et ma procédure.

Prenons des pas de disco simples, de gauche à droite, et de droite à gauche, accomplis à l'unisson. En les faisant, les interprètes, petit à petit, les effectuent à leur façon, y ajoutant des mouvements tout en gardant le rythme. Cette « déformation » du pas de base du début les amènera, à force, sur des nouveaux terrains. Parfois, jusqu'à ce qu'on ne reconnaisse plus l'unisson de départ. C'est le cas par exemple de la chorégraphie de « Mickey Mouse » dans *Multi(s)me* (2000), inspiré par *Kontakthof* (1978) de Pina Bausch.

<sup>2</sup> *Le Lac des cygnes*, chorégraphié par Julius Reisinger en 1877, est devenu le stéréotype du ballet classique.

<sup>3</sup> Voir *L'Abécédinaire de Gilles Deleuze*, documentaire produit par Pierre-André Boutang, réalisé entre 1988 et 1989, qui consiste en une série d'entretiens entre le philosophe et Claire Parnet.

**JYM** *Peux-tu préciser davantage cette analogie avec Deleuze ?*

Tout d'abord, je suis d'accord avec l'idée de Deleuze selon laquelle être de gauche ou de droite est une affaire de perception, de façon de diriger son regard, car ce regard, cette perception est également moral.

Deleuze raconte (et cela explique pour lui ce que ça veut dire être de gauche) que les Japonais commencent d'abord par regarder l'horizon. C'est un peu ce que j'entends lorsque je parle de créer d'abord un unisson. Ce regard de l'horizon se focalise ensuite sur un continent, puis un pays, une rue, pour aboutir à soi. En ce sens, je commence par l'unisson, ensuite je me concentre sur des groupes différents à l'intérieur de l'unisson, ensuite j'arrive à des solos...

C'est ce que j'ai spécifiquement fait dans *My soul is my Visa* (2018).

**JYM** *Peux-tu décrire davantage ce que tu as emprunté de Kontakthof, et la manière dont cet emprunt s'est transformé ?*

Il y a un lien avec la réponse précédente sur Deleuze... J'ai pris un passage d'unisson de la pièce de Pina Bausch et je l'ai adapté pour *Multi(s)me*. Mais au fur et à mesure que nous pratiquions les pas, je me suis rendu compte que cet unisson effaçait l'individu. Alors, pour enfoncer le clou de la... désindividualisation, j'ai placé des danseurs de dos et non uniquement de face, et je leur ai demandé d'exécuter les pas à l'envers. Quand chez Pina toute la scène était bien frontale, chez moi elle devenait faussement frontale. (Gianfranco apparaît souvent de dos mais on ne le perçoit pas forcément : il porte son masque de Mickey sur l'arrière de la tête et la fermeture éclair de sa veste est située dans le dos.)

### Thomas Hauert

collectif

J'ai créé *Il Giornale della necropoli* en 2010 pour le ballet de l'Opéra de Zurich. Je travaillais avec un matériel classique. Et je trouvais très intéressant d'utiliser la virtuosité des danseurs. Je leur ai imposé ce principe d'unisson. Ils improvisaient à partir du catalogue classique. Ils ont une expérience commune.

On avait développé un système au moment d'*Accords* (2008), qui utilisait l'unisson, mais improvisé. Il permet de se suivre et de produire ensemble les déplacements et les connexions dans l'espace. Aucun des danseurs ne guide. Le *leader* change tout le temps. Cela produit une sorte d'organisme qui bouge dans l'espace, qui compose, et qui est improvisé.

[Diffusion vidéo.] Ce qui me plaît, c'est que c'est une forme très classique. C'est une pièce très classique. C'est sur scène. On danse sur de la musique. La chorégraphie se fait et vient complètement d'un autre endroit.

**MB** *Vous avez tous l'air assez fous. On ne comprend pas du tout ce qui règle vos mouvements. On observe davantage de changements d'espace d'avant en arrière. Est-ce volontaire ?*

Peut-être est-ce parce qu'on est fait pour aller en avant. C'est la tendance d'aller en avant. On essaye de ne pas céder cependant à cette habitude.

[...] **MB** *On dirait que chacun a une partition personnelle.*

Chacun a une partition, mais elle n'est pas personnelle. On a tous appris une chanson qu'on a appris à chanter à plusieurs voix. Il y a parfois quatre ou six voix différentes avec différents rythmes. Il y a aussi des rythmes en unisson, mais il y a également plusieurs

musique

trames. On la chante dans notre tête et on regarde les autres pour rester synchrone. On danse sur la voix dans notre tête. En même temps, on chante en chorale visuelle.

La musique est un élément très important pour moi. Dans un certain nombre de pièces, on en a joué, on a chanté, on a écrit des chansons. Pendant les répétitions, on produit beaucoup avec la musique. Elle donne de nombreuses informations sensorielles capables d'entrer directement dans le corps, sans passage par la conscience (même s'il y a des éléments qui passent par la conscience). De nombreux éléments musicaux (rythme, dynamique, timbre, texture, mélodie, tempo, contrepoint) sont communs avec la danse. J'utilise souvent le vocabulaire de la musique, il est sans doute plus accessible que celui propre à la danse. Pour informer et apprendre, la musique est un outil que j'utilise beaucoup. C'est une source très riche.

[...] Dans le système que nous avons développé, il y a un croisement entre deux principes. Il y a l'unisson, c'est-à-dire se suivre et avoir le même mouvement en même temps. C'est une forme de réponse immédiate, plus rapide que notre conscience qui analyse et commande un mouvement. Cette capacité s'ajoute à la musicalité, au contrepoint en quelque sorte.

Il y a aussi les *impulses* imaginées qui sont une extension du principe des solos assistés<sup>4</sup>. On a fait l'expérience d'enlever les assistants et de recréer le mouvement, un genre de coordination où on se donne les *impulses* soi-même. Tout cela produit ce que l'on appelle des *complementary movements*, des mouvements complémentaires qui forment comme une musique d'ensemble, mais qui ne sont pas à l'unisson.

[...] Dans notre système, tous les interprètes ont les deux rôles en même temps, c'est-à-dire qu'ils peuvent donner des *impulses* et être bougés dans le même temps. Ainsi, chacun depuis sa situation compose cette danse, ensemble. C'est un peu une réaction en chaîne. On peut résister ou céder aux impulsions des autres, et on peut manipuler.

Il y a une petite permission de décoration dans le mouvement, mais la mécanique vient vraiment des contacts, du transfert des forces, des *impulses* des autres. C'est le groupe qui organise la composition générale. Elle est basée sur l'expérience de l'unisson, mais qui n'est plus forcément un unisson.

[...] **YC** *L'occupation de l'espace paraît plus organique que géométrique comme cela peut être le cas dans d'autres pièces que tu as évoquées.*

Oui. En tout cas, la géométrie est moins présente dans *Accords* que dans les projets plus anciens. Après *Cows in Space* (1998), pendant quelques années, pour chaque pièce, nous avons développé un nouveau système qui liait l'ensemble des danseurs. Toutes ces expériences ont nourri les différents rapports spatiaux qui peuvent exister entre nous aujourd'hui et qui se sont complexifiés.

### Daniel Linehan

rythme

Le concept directeur de *dbdbb* (2015), c'est que les danseurs partagent un rythme ou une pulsation commune. Je voulais jouer avec différents degrés d'unisson et de cohésion dans le groupe. Parfois les danseurs ont un rythme et des gestes communs, mais

<sup>4</sup> L'expression « solos assistés » désigne une pratique développée par Thomas Hauert. Deux personnes se servent d'une gamme précise de touchers, pour donner des impulsions contradictoires à un soliste. Le mouvement découle de ces stimuli en allant avec ou contre.

ils bougent dans des directions différentes. Ou bien dans la même direction mais avec des gestes différents. Certains paramètres sont communs, d'autres sont individualisés. Dans la séquence du canon par exemple, le rythme de la marche est constant, mais on peut aller dans différentes directions, et tresser des motifs spatiaux plus complexes. Par ailleurs, on ajoute du son à certains des mouvements, en créant un canon sonore semi-aléatoire qui redouble le canon chorégraphique. Le fait que les danseurs puissent choisir les directions de leurs gestes crée un élément de surprise en générant des combinaisons imprévues entre eux. Cette séquence du canon ne dure que deux minutes et demie et passe peut-être complètement inaperçue du public, mais c'est sans importance. Je n'ai pas particulièrement envie de montrer que je fais un canon.

Je me suis beaucoup intéressé à l'unisson récemment. D'ailleurs, l'étymologie grecque du mot « chorégraphie » vient du chœur antique, qui implique l'idée d'unisson. Comme si les deux étaient consubstantiels, historiquement. La question c'est : qu'est-ce que les danseurs partagent, à quel moment ? Il y a différents degrés d'unisson, des paramètres en commun, d'autres qui divergent. J'aime à penser l'unisson de manière graduelle, qui ne correspond pas forcément à tout le monde faisant la même chose dans le même rythme en regardant dans la même direction. Je cherche à me détacher de cette idée pour réfléchir à l'unisson en un sens plus vaste : quels paramètres partage-t-on ? Je crois qu'il y a différents degrés d'unisson, un spectre, là encore.

**JYM** *Que cherches-tu à produire avec les différentes formes d'unisson que tu inventes ?*

Dans *The Karaoke Dialogues* (2014), il y a ce que j'ai appelé un « unisson flottant » ou un « double flottant ». Les danseurs accordent ensemble leurs gestes au rythme du texte. Un premier danseur crée un solo pour ce texte puis un second danseur crée aux côtés du premier un solo qui s'appuie sur la même carrure rythmique du texte mais avec des gestes différents. L'unisson est rythmique mais pas formel. Ils font chacun un geste au même moment, mais pour l'un ce sera avec sa main et pour l'autre avec sa tête, ou bien pour l'un son pied et pour l'autre son coude. On a une sensation d'unisson parce qu'ils bougent en même temps. Dans nombre de mes pièces, il y a de l'unisson, pour autant qu'on l'entende en un sens un peu élargi, parce que bien souvent les danseurs font soit la même chose au même moment, ou des choses différentes mais dans le même rythme.

**JYM** *L'unisson peut-il être l'enjeu d'une pièce ?*

Dans *dbdabb* et *The Karaoke Dialogues*, l'unisson était vraiment au cœur de mes réflexions. Dans *dbdabb*, il s'agissait de questionner la manière dont les gens bougent en rythme et de réfléchir aux situations auxquelles cette mise au pas renvoie. En effet, bouger selon un rythme commun peut évoquer une situation militaire qui efface les individualités, aussi bien qu'une manifestation politique, qui engage une autre idée du collectif en action. Dans une fête de village, les danses traditionnelles mettent en jeu des unissons rythmiques et suscitent encore d'autres manières de bouger ensemble. Dans une soirée techno, on bouge ensemble encore pour d'autres raisons. J'essayais de réfléchir à tous ces cas de figure, aux différentes formes d'unisson et de mouvements collectifs.

Peu de mes pièces échappent à cette question de l'unisson. Dans *Gaze is a Gap is Ghost* (2013), les danseurs ne sont jamais parfaitement à l'unisson, mais ils sont d'une certaine manière à l'unisson avec la caméra. Parce que l'image est préenregistrée,

ils doivent accorder leur danse à l'image. Donc il y a un genre d'unisson, ou du moins un genre de temporalité commune, même dans cette pièce.

Dans *Flood* (2017), il n'y a pas d'unisson parfait, mais les danseurs font souvent les mêmes actions au même moment. C'était presque involontaire. En tous cas, ça n'était pas du tout l'enjeu de la pièce. Je me demande pourquoi ce principe revient aussi souvent. J'imagine qu'il fait partie intégrante de mon processus créatif. Le travail est souvent assez collectif : on improvise tous à partir d'un même canevas, on apprend la même danse, on travaille à partir des mêmes contraintes. Donc j'imagine que la récurrence de l'unisson dans mes pièces vient de là, de ce mode de travail collectif.

**JYM** *Peut-être est-ce une dimension importante de ton travail que de trouver de nouvelles manières d'être ensemble ?*

Je crois, oui. D'ailleurs, une de mes pièces s'intitule *Being together without any voice* (2010) [Être ensemble sans la moindre voix]. Dans *dbdabb*, il s'agit aussi d'être ensemble. À la fin de *Gaze is a Gap is a Ghost*, les trois danseurs (du moins leur image) questionnent encore leurs manières d'être ensemble. Dans *The Karaoke Dialogues*, la dimension sociale de cette question est moins présente, peut-être parce que les danseurs ne s'adressent pas directement les uns aux autres. Ils forment une entité solidaire, avec le public ou face à lui. C'est une question qui revient dans plusieurs de mes pièces, même quand elle n'en constitue pas le centre d'intérêt principal.

**JYM** *Pour compléter la question de la communauté, as-tu certaines références de prédilection ?*

Il y a un texte dont j'ai oublié l'auteur<sup>5</sup>, qui évoque la raison pour laquelle on continue à pratiquer les marches militaires même dans un état moderne de l'armée où cette marche à l'unisson n'est plus vraiment de circonstance. Cette pratique participe de la création d'un sentiment de cohésion dans le groupe, d'un esprit de corps. Il y a plusieurs manières de bouger en groupe. Certaines peuvent nous sembler problématiques, dans le cas de l'armée par exemple, mais force est de constater que cet unisson crée une sorte de joie. Bouger ensemble, sur un même rythme, peut-être une contrainte, mais dans une discothèque par exemple, c'est très libérateur. Il y a ce désir implicite de danser « sur le beat ». Dans certaines situations, cet assujettissement à un rythme commun peut être vécu comme une contrainte, dans d'autres, ce peut être aussi très libérateur de sentir la cohésion du groupe.

Je pense aussi à un autre texte : *Homo Ludens*, du médiéviste néerlandais Johan Huizinga<sup>6</sup>. Dans ce livre, il explique que le jeu est en fait aux sources de nombreux faits de civilisation : la cour de justice, les cérémonies, l'armée. Il défend l'idée que c'est une affaire plus sérieuse et moins frivole qu'on ne le pense *a priori*. Dans le sport par exemple, le fait de perdre ou de gagner a des enjeux conséquents. Et puis le jeu crée une zone dégagée de la vie ordinaire dans laquelle d'autres règles ont cours. Le théâtre est comme cela aussi. En anglais, une pièce de théâtre se nomme « play ». En français, on dit qu'un acteur « joue ». Donc cette dimension ludique qui peut parfois sembler anecdotique ou frivole a en fait une grande importance culturelle.

<sup>5</sup> Daniel Linehan fait référence à William H. McNeill, *Keeping Together In Time: Dance and Drill in Human History*, Cambridge (MA) : Harvard University Press, 1995 (réédité en 2009).

<sup>6</sup> Johan Huizinga, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* [1938], Paris : Gallimard, 1988 (trad. du néerlandais par C. Seresia).