

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques* / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 487-500, which should be cited to refer to this work.

TRANSITION

Lausanne, 24 juin 2017
Chorégraphes présents:

Marco Berrettini (MB), Nathalie Collantes (NC), Myriam Gourfink (MG),
Thomas Hauert (TH), Laurent Pichaud (LP), Loïc Touzé (LT), Cindy Van Acker (CVA)

JP Pendant notre première session de travail collective en 2016, la notion de transition a été abordée par certains d'entre vous. Il nous semble important d'y revenir : comment passer d'un moment à l'autre ? Il y a au moins deux niveaux de transition, celui de l'écriture du geste (passer d'un geste à l'autre) et celui qui organise la succession des parties d'une pièce (séquences, phrases, etc.). Comment des éléments s'articulent-ils les uns aux autres ? Il était apparu que pour certains d'entre vous, c'était un moment crucial pour la construction du sens de l'œuvre. La transition peut avoir des liens avec la dramaturgie. Loïc a pu aussi associer la transition à l'entrée en scène. Il y a sans doute différents lieux de la transition. Il ne s'agit pas tant ici de définir ce qu'est une transition, que de réfléchir à quels moments vous vous posez cette question de la transition, à quels moments elle se travaille et de quelles façons.

MB La transition est liée au phrasé dont nous avons parlé hier matin. Quand on arrive à la fin d'une phrase, on sait déjà si on veut que ça glisse ou que ça s'arrête net, que ça fusionne ou que ça s'arrête. La transition est prise en compte dans la réflexion sur le phrasé.

JP On pourrait tenter de trouver un vocabulaire qui permette de nommer la qualité de la transition.

LP Il y a le coq-à-l'âne¹ de Martine Pisani.

MB Si, par exemple, une pièce repose sur l'idée de rendre la fluidité visible, les transitions deviennent un

principe dramaturgique de base. Au début d'une création, on peut décider de mettre l'accent sur la manière dont les différents éléments se mêleront. Comme la danse ou la bande-son pour laquelle on ne veut pas qu'il y ait d'arrêts. De fait, on décide dès le début du travail d'être attentifs aux transitions de telle sorte qu'une chose coulera dans une autre. Si, dans une autre pièce, on décide par exemple de mettre l'accent sur une thématique ou d'autres éléments, un principe parcourra l'ensemble et ce problème de transition se posera moins. On sera davantage préoccupé par d'autres questions.

On a fait une pièce collective avec la compagnie il y a longtemps. On ne pouvait pas appliquer un principe personnel sur les questions de transition. On s'est heurté au fait que chacun apportait son propre matériel. On devait freiner toute envie dramaturgique. Sinon, cela aurait cassé la matière des autres. Et, de toute façon, nous n'étions pas d'accord puisque chacun avait son style.

YC Comment le travail de composition s'est-il organisé alors ?

MB On a procédé par le plus petit dénominateur commun. Sinon, on ne s'accordait pas. On s'est donné vingt minutes chacun, ou quelque chose comme ça. Ensuite, du fait de la gentillesse des uns ou du caractère des autres, certains ont cédé une partie de leurs vingt minutes. C'était assez comique.

YC S'agit-il de Blitz ?

MB Oui, *The Ballroom Blitz* (2002). À cause du groupe, on était obligé de revoir les choses par le bas. Du fait du groupe, on ne peut pas radicaliser le discours alors que,

¹ Voir le chapitre Structure.

face à soi-même, on peut à tout moment décider, qu'il s'agisse des transitions ou d'autre chose, d'être moins dans le compromis. On n'a de comptes à rendre qu'à soi-même.

JP Que signifie concrètement « fusionner » ? Tu as dit que tu pouvais couper ou fusionner.

MB Quand j'ai dit fusionner, je pensais au niveau de l'image. Des choses adviennent déjà alors que d'autres ne sont pas encore finies.

JP Les matériaux se superposent ?

MB Oui.

LP On dit tuiler.

MB Oui, tuiler. Au niveau de la transition, parfois, le plus intéressant, ce n'est pas de faire se succéder des petits bouts mais de faire en sorte que, parallèlement à une scène d'une heure et quart, d'autres scènes plus courtes se déroulent. Comme si plusieurs pièces se superposaient. Cela devient plus excitant. Sinon, il s'agit seulement de relier des séquences.

TH Il y a plusieurs sortes de transition. Il y en a une que j'aime particulièrement en travaillant avec un groupe, en improvisant. Il s'agit de passer d'un certain nombre de principes à d'autres. Je trouve toujours fascinant de voir comment un groupe est capable de faire une transition qui devient une chose en soi, une chose qui n'est pas moins importante que les parties précédentes ou suivantes. Comme les deux doivent se rejoindre, certains danseurs doivent d'abord montrer un peu d'une chose et, quand il y en a trop, il faut savoir freiner et que cela ait lieu de façon un peu fragmentée. Il s'agit de faire en sorte que ça glisse. Tout le groupe sait combien il faut donner. On ne peut pas tout rendre d'un seul coup. De fait, on va d'un point à un autre, mais le spectateur ne doit pas se rendre compte comment. Je trouve fascinant de voir comment un groupe, sans parler, peut s'arranger. C'est une pratique. Il y a parfois des aides auditives qui sont incluses dans la bande-son. Cela donne une idée du *timing*, par exemple. Mais le public ne doit surtout pas le repérer.

JP Ce qui est une transition au départ devient dans certains cas une matière en soi. Cela signifie-t-il que la transition peut possiblement devenir aussi longue qu'une séquence ?

TH Oui.

MG C'est le cas dans mon travail. C'est certainement dû à mon travail avec le souffle, davantage qu'à la lenteur. La dramaturgie de la pièce, la façon dont elle est composée dans ses moments ou ses parties, est complètement prise en charge par la qualité du mouvement. De toute façon, c'est toujours un « aller vers » et un « au fur et à mesure ». Je travaille rarement par séquences.

J'aime le mot « transport ». Il y a un côté lyrique dans le fait d'être transporté. J'envisage tout le travail uniquement comme de la transition, comme un passage, comme un état éphémère, y compris pour des parties. De ce fait, j'ai très longtemps refusé par exemple de faire des *cuts* [coupes nettes] dans des pièces. Je suis aussi encore très loin de proposer à l'intérieur d'un flot des apparitions / disparitions. Ou alors ce sont les corps entre eux qui se font disparaître et apparaître. Mais il n'y a pas de sorties de plateau, à l'exception de débuts et de fins, parce que c'est simple et pratique [...].

Je rappelle que dans la notation Laban à partir du moment où je tire un trait – et c'est la base de la notation – je n'écris qu'une transition, je n'écris qu'un passage. Écrire, c'est uniquement écrire des transitions, ce n'est pas écrire un état ou une position, c'est écrire un changement d'état. Je suis complètement imprégnée de cette pensée.

NC Dans le même temps, dans ton travail, quand les danseuses découvrent la partition (parfois au fur et à mesure de leur interprétation), il y a des données qui évoluent.

MG Bien sûr. Il y a ce que j'appelle des moments. Il ne s'agit pas du tout de séquences. L'écriture des moments vient toujours après la détermination des enjeux d'une pièce, de sa visée. C'est aussi dû à ma personnalité : je pense toujours d'abord les situations globalement. Ensuite, de façon pratique, il s'agit d'aller voir le détail de ce qui se passe aux différents moments, d'utiliser les signes Laban qui contiennent en eux l'idée de passage pour donner des repères et préciser, ciseler, soutenir la

transition apparue. Il s'agit de donner aussi une qualité et une couleur à la transition. Mais il ne m'est jamais arrivé de me demander comment coller deux séquences ensemble.

LP Sans vraiment savoir ce que je faisais, je voulais penser ma première pièce comme une seule grande transition. Je n'étais pas outillé pour cela. En t'entendant, je me dis que c'était très lié pour moi à la question du temps présent. Comment être au présent sur scène ? Quand on pense la transition comme l'organisation des entre-séquences, entre-phrases, car, les séquences ou les matériaux existent déjà. On essaie alors de trouver la cheville ou le lien qui fait que, disons par souci de rentabilité – puisque les matériaux existent –, on va chercher des qualités de transition. Mais, métaphoriquement, si on pense le présent, ou un présent qui pourrait se produire, ou un présent de la scène, ou un présent de la répétition, les matériaux ne s'articuleront pas entre eux de la même manière, car ce que l'on cherchera à stimuler chez le performeur, ce sera un état d'être qui va créer une forme de magnétisme des séquences (elles vont s'attirer l'une l'autre). On n'a donc pas besoin de montrer la transition, de montrer la couture. [...] J'ai vu travailler des chorégraphes pour qui les transitions étaient de la dentelle.

JP De la dentelle ?

LP Oui ; cela revient à se demander si une couture doit être apparente ou cachée. C'est une manière de travailler sur la magie de la coulisse. Par exemple, un changement lumineux peut ne pas être pris en charge par la danse en tant que transition. On peut jouer avec de nombreux outils théâtraux : un changement de musique, l'état lumineux, le passage au noir. Quand j'étais jeune danseur, voire apprenti danseur, les chorégraphes y portaient une grande attention. Les danseurs, après avoir répété trois ou quatre mois à l'époque, vivaient des blocs. Quand on quittait le studio de danse pour passer au plateau – c'était le principe à l'époque –, une série d'assemblages lumière, musique et costumes commençait. Les chorégraphes se mettaient soudain à un chantier d'écriture auquel le danseur ne participait pas forcément. Différentes choses étaient testées avec lui.

Sur un plateau nu, le danseur a beaucoup plus de responsabilités et il doit porter la qualité de la

transition. Il est davantage convoqué, il travaille davantage un état de transition plutôt qu'une écriture de la transition telle que j'ai pu la vivre.

LT Tout ce que tu viens de dire évoque beaucoup de choses. J'ai l'impression que le travail de l'écriture d'une pièce a commencé à être possible pour moi à partir du moment où j'ai arrêté de considérer la transition comme un problème. Tant que la transition était une question problématique, je n'arrivais pas à faire de pièces. Cela a duré très longtemps, de 1989 à 1999. Pendant dix ans, ma seule préoccupation était d'essayer de comprendre comment articuler des matériaux entre eux, et selon quelle logique. La transition devenait plus visible que les matériaux eux-mêmes. Je le constatais aussi dans les projets d'autres chorégraphes. Dans les années 1980, les pièces étaient truffées de transitions, de coutures. Il y avait beaucoup d'impensé dans ces transitions. [...]

Cela a commencé à se résoudre pour moi à partir de 1997 au moment où j'ai quitté les plateaux. J'ai rencontré l'artiste visuel Francisco Ruiz de Infante. Nous avons fait plusieurs projets dont la pièce *Un bloc* (1997). La transition a été réglée par un changement d'espace : le spectacle commençait dans une salle, puis l'on emmenait le public dans une autre. La transition était prise en charge par le déplacement du public d'une salle à l'autre.

Ce qui me paraissait problématique jusque-là, c'est que le public dans la salle était là, dans un temps constant. La danse classique m'avait poussé à me poser une question sur le temps de la représentation. En coulisses, il y a le temps d'attente du danseur, qui se désynchronise du temps de la pièce, et qui produit un déphasage temporel lorsqu'il entre. L'art dramatique s'en sert : le hors-champs permet d'inventer des temps et des lieux différents. Il crée un événement en faisant intervenir un extérieur. Pour ma part, le hors-champ est problématique ; il n'y en a pas *a priori*. J'utilise la plupart du temps la cage de scène nue, sans pendrillon. Je peux convoquer des espaces extérieurs par la parole et l'imaginaire, mais l'espace de la représentation est sur un plateau où tout est à vue, et où il devient difficile d'envisager une entrée en scène sans que cela ne devienne du théâtre. Il me faut sans cesse inventer des stratégies.

MB En danse classique, on assiste à des spectacles faits de solos successifs. Le prince ou la princesse arrivent, apparaissent dans un coin de la scène pour faire une diagonale. On ne se dit pas : « On ne l'a pas vu pendant vingt minutes, ça ne fait pas sens. » On se dit : « C'est le 17^e numéro de la pièce. C'est construit ainsi. »

LT Il est vrai que dans le classique, l'affaire est réglée par la convention.

TH Quel est le problème aujourd'hui ? On dispose de cette « plaine de jeux » qu'est la scène. On peut y entrer pour faire quelque chose et en sortir. Ce que font les danseurs derrière, c'est leur affaire. Ce n'est pas notre espace. On est au théâtre, on regarde ce qui est sur scène.

LT C'est problématique parce que cela induit un hors-champ que je dois gérer en tant que spectateur dans la fiction, dans l'imaginaire et dont je ne sais pas quoi faire.

TH Ce n'est pas une fiction. On est ici, dans le théâtre, aujourd'hui. Il y a des pendrillons, on sait qu'il y a quelque chose derrière, mais la focale n'est pas là.

LT La question ne concerne pas tant ce que l'on ne voit pas, mais bien plutôt l'apparition ou la disparition. Ces corps qui disparaissent sans que l'on comprenne où, mais aussi qui entrent et dont on ne sait d'où ils viennent.

MB Tu évoques au fond une façon dramaturgique de traiter le corps. Faire disparaître les corps en coulisses ou les laisser toujours à vue est un concept dramaturgique.

LT C'est un concept dramaturgique si c'est pensé, si c'est traité.

TH Un contrôle total de l'expérience du spectateur pour faire sens de tout n'est pas possible. Je ne vois pas où est le problème. Évidemment, le monde ne coïncide pas avec ce qu'il y a sur scène, mais c'est juste un objet artificiel qui nous raconte quelque chose. C'est comme un livre. Quand on lit, on a la capacité d'ignorer ce qui se passe autour de soi et de se concentrer. Il me semble

que c'est une illusion de vouloir la perfection totale et de vouloir faire sens de tout.

MG L'apparition / disparition est liée à une histoire du théâtre dont la représentation se distingue par exemple de celle de la musique. Dans un orchestre, ou un groupe de rock, ce n'est pas parce qu'un instrumentiste se met en pause qu'il sort en coulisses. [...] Au music-hall, on peut admettre que quelqu'un vienne faire son numéro et qu'il aille boire un coup ensuite. En danse contemporaine, ce n'est pas possible. Selon le cadre dans lequel les choses s'inscrivent, on trouve cela scandaleux ou non.

LT Le plus difficile, c'est la construction et l'articulation d'un temps et d'un espace communs pour les danseurs et le public. À partir du moment où il y a une hétérogénéité de temps et d'espace, cela devient beaucoup plus compliqué pour le soulèvement de l'imaginaire. La présence du danseur réside aussi dans sa capacité à convoquer là où il n'est pas. Si le danseur est en coulisse ou caché quelque part, cette considération n'a plus de valeur.

LP Tout dépend de la visée. Quel espace-temps spectaculaire tentes-tu de créer ?

LT La question, pour moi, réside dans l'impensé du hors-champ. Elle devient problématique parce qu'elle alourdit la pièce. Lorsque la consigne est : « Vous sortez, vous êtes à l'extérieur et vous revenez quand on a besoin de vous », la transition n'est pas pensée.

Pour parvenir à travailler, cet impensé étant trop lourd, il m'a d'abord fallu, à partir de 1999, ouvrir l'espace pour ne pas avoir à gérer ces arrivées et ces sorties. Et cette gestion ne concerne pas seulement le spectateur mais aussi l'interprète. Que fait-il quand il n'est pas là ? À l'Opéra, on retrouvait les techniciens qui fumaient des cigarettes, j'embrassais ma copine, le hors-champ était super. [...]

Après ma période hors des plateaux, on a créé *Morceau* (2000). J'ai déjà décrit cela la dernière fois². Une personne au centre fait quelque chose pendant cinq minutes, pendant que quelqu'un est à l'extérieur,

² Voir le chapitre Assembler.

dans une autre salle, avec un réveil. Au bout de cinq minutes, elle remplace la personne qui est là. Chacun faisait une seule chose à la fois. Le montage, ou la transition, était pris en charge par un dispositif posé comme tel. La seule manière de passer d'une chose à l'autre, c'était d'attendre cinq minutes dans une salle où on ne voyait pas ce qui se passait sur le plateau puis de rentrer, prendre place et faire quelque chose.

MG L'entrée de l'un éjectait immédiatement l'autre ?

LT Oui. Il y avait une interruption *cut*. Quelqu'un entre dans l'espace et l'autre sort. De nouveau, quelqu'un est dans une salle extérieure, attend cinq minutes, se prépare à faire une chose, rentre, etc.

YC C'est une coulisse déplacée.

CVA C'est un peu ce que décrivait Marco : un principe de transition qui traverse toute la pièce.

LT Cela m'a permis de penser ce qui se passait. Le principe était intégré au dispositif. Ce qui se passait à l'extérieur conditionnait ce qui se passait sur scène et intervenait en tant que tel. C'était un continuum.

MG Je vais être sciemment polémique : je suis d'accord avec Loïc. Je trouve embêtant qu'un interprète n'ait pas la sensation globale de la pièce. Je trouve ennuyeux et embêtant qu'à un moment, il sorte pour faire autre chose. Il se coupe d'une chose qui se déroule.

MB Il ne se coupe peut-être pas. [...]

TH Un danseur qui sort a néanmoins traversé tout le processus de création de la pièce, il sait ce qui se passe. [...]

MG Pour moi, c'est comme la pensée musicale. Si j'arrête de jouer de mon instrument et que je n'écoute pas l'ensemble avant de reprendre, comment puis-je jouer ? Cela me paraît impossible. [...]

NC C'est ne pas faire confiance aux interprètes que d'essayer de leur imposer des cadres dont ils ne doivent pas sortir. Pour moi, le travail consiste à les rendre

autonomes. Si le danseur a besoin de fumer une cigarette quand il est dehors, c'est son histoire, son cheminement dans le travail – qu'autorisent la matière et le cadre que je propose.

MB Je ne connais pas de chorégraphe dont le propos de travail est de rendre les danseurs autonomes. Il me semble que les pièces que l'on fait, de façons variées, différentes, dans des phases de nos vies différentes, sont faites par quelqu'un qui a envie de mettre quelque chose en scène, de produire quelque chose, de matérialiser des idées.

MG Tu peux mettre en scène l'émancipation de chacun. [...]

LP Pour mettre au présent cette question de l'interprétation *via* la transition, chez Deborah [Hay], on a deux lignes à tenir. Elle propose une pratique constante d'une question : c'est le fameux « *what if* »³. Par exemple, la question peut être : « Et si chaque cellule de mon corps a le potentiel d'oublier de faire face à une seule direction ? »

Quoi que l'on fasse dans le séquentiel de la pièce, on est dans la pratique de la question. Il y a ainsi un flux continu que l'interprète travaille, quoi qu'il fasse.

Pour nous aider à faire le lien entre cette pratique et le séquentiel, à maintenir la double activité, elle a cette phrase : « *Remove the sequencing from the sequence.* » [Retire le séquentiel de la séquence.] Quand on est en train de pratiquer en même temps la question et le séquentiel, il s'agit ainsi de ne pas penser à ce qui s'est passé auparavant et à ce qui va se passer ensuite. Cela induit la responsabilité de l'interprète dans le geste transitionnel. En effet, l'interprète qui connaîtrait trop la pièce, qui connaîtrait trop l'ordre des séquences, pourrait anticiper, sans prendre garde, par exemple, à la finesse d'un *cut* [d'une coupe] dans le cas d'une

³ Laurent Pichaud fait ici allusion à la façon dont Deborah Hay conduit le travail d'interprétation en danse à partir d'une phrase, à la dimension souvent poétique ou énigmatique, mais indiquant aussi concrètement comment l'attention de l'interprète sous-tend l'invention du geste. Ces phrases commencent souvent par « *What if?* » [Et si]. Sur cet aspect partitionnel du travail de Deborah Hay, voir par exemple Myrto Katsiki, « Étirer le partitionnel. Quatre notes sur les partitions de Deborah Hay », in Julie Sermon, Yvane Chapuis (dir.), *Partition(s)*, op. cit., pp. 409-418.

transition qui demande à être une coupe nette. Si un interprète dégage trop vite, le *cut* ne sera pas adapté. À l'opposé, il peut y avoir une inertie qui s'installe si la décision n'est pas prise au bon moment par l'interprète.

La responsabilité transitionnelle des interprètes est un vrai travail d'écriture chorégraphique. C'est au chorégraphe d'accorder une pareille responsabilité à ses interprètes. S'il pense que le *cut* est la transition, comment forge-t-il des outils pour que le *cut* soit nourrissant et pas seulement bien fait ? C'est très important.

J'aime beaucoup la distinction entre transition portée par l'écriture, par le choix du chorégraphe, qui peut être imposé, ou par l'interprète qui doit aussi trouver ses propres solutions transitionnelles. Il y a une double responsabilité et une double pratique qui cherchent à s'accorder.

MG En musique, via l'écriture et la partition, le compositeur donne, dès le départ, la possibilité à l'interprète de comprendre sensiblement la globalité de la pièce. L'interprète peut organiser l'effectuation des transitions en ayant connaissance de l'ensemble de l'œuvre. Dans certaines écritures musicales actuelles, avec l'utilisation des spectres, on voit bien comment, en dégradé, on passe d'une couleur à une autre. C'est pour cette raison que je trouve la disparition [hors scène] problématique. Elle empêche de saisir et d'écouter la totalité de la pièce. Il ne s'agit pas de regarder seulement avec les yeux, mais de comprendre grâce à tous nos sens l'ensemble du déroulé. Si la personne n'est pas au présent, je ne vois pas comment elle pourrait en avoir l'intelligence.

LT Ce à quoi on touche ici et qui peut faire réagir, c'est la question des assignations et de la liberté. Pour ma part, je crois que je mets beaucoup de temps à essayer de travailler avec des artistes qui ne sont pas mes interprètes. Je n'ai pas d'interprètes. Il y a des artistes qui interprètent une pièce que j'interprète aussi, depuis la place qui est la mienne, en tant qu'auteur. On n'est simplement pas aux mêmes places dans le travail. Cela induit beaucoup de choses, ce n'est effectivement pas simple à gérer, mais il faut parvenir à le penser. Pour moi, c'est une base absolue, même si elle peut générer, faute de vigilance, une tension.

Il faut donc passer beaucoup de temps avec l'équipe pour se rencontrer, pour s'accorder sur ce que l'on va faire. Ce qui est violent pour un interprète,

c'est de faire des choses qu'il ne comprend pas et que d'autres lui demandent de faire. On va donc mettre du temps pour, ensemble, se rendre compte qu'il y a des choses que l'on ne comprend pas. Elles peuvent être laissées telles quelles sous prétexte qu'elles ont une dynamique avec laquelle on est en accord. Elles peuvent être élucidées collectivement et on peut essayer de nommer ce que l'on ne comprend pas. Pour moi, ces aspects constituent une partie majeure du travail.

Dès lors que cette base est posée, c'est au travers de l'écriture que l'on cherche la liberté dans l'œuvre. Il y a une partition, une expérience, un temps. C'est une pratique que la pièce va nous offrir. On organise un temps collectivement qui, en s'exposant, deviendra un temps collectif avec d'autres. C'est ce qui permet de faire une expérience de soulèvement de nos imaginaires. Certes, il y a des difficultés, des peurs, des risques, des problèmes de production ou de communication. Cette aventure est parsemée d'embûches, c'est comme une traversée dans la forêt : il y a des pièges, on peut se faire manger par une bête. Mais le fait d'être ensemble permet de survivre à cette situation. Je prends souvent cet exemple : faire une pièce, c'est traverser une forêt les yeux bandés ; il s'agit de comprendre ensemble comment survivre à cette situation et la partager.

Il peut arriver que des interprètes ne soient pas en adéquation avec la visée que l'on se donne. Dans ce cas, il n'y a aucune obligation à travailler ensemble. Cela peut arriver. Les conditions du travail ne passent que par la conspiration de ces imaginaires. Dès lors, la transition entre en ligne de compte : il s'agit de découper le temps.

MB Parler de transition ou de phrasé peut faire jaillir des forces plus profondes. Si ce n'est pas le cas, on retombe dans un énième tour de table où chacun décrit une situation dans une pièce. Je me demande de façon récurrente à quoi cela rime. Quand Myriam parle de son imaginaire par exemple, cela touche des questions bien plus profondes, qui vont au-delà de la transition, de la séquence, ou du phrasé, qui n'en sont que des symptômes ou des illustrations.

LT Ou des stratégies pour tenter de comprendre comment on fait.

MB Non, ce sont des lois artisanales. L'école, elle, nous apprend la chorégraphie baroque, classique, etc.

LT Je ne suis pas d'accord. La notion de phrasé est un outil qui permet de comprendre comment faire, dans une même phrase, pour retrouver une présence active, pour trouver un point de réinitialisation dans mon geste, en me tranquillisant ou en captant des zones dans lesquelles s'engouffre de la vie. Si un tel endroit est une amnésie, un trou de mémoire, un relâchement, etc., j'ai besoin de re-stimuler ma pensée et mon imaginaire, et le repérage, l'observation, la connaissance du phrasé me le permettent.

MB Cela reste un outil de travail.

LT Ce n'est pas un outil qui arrive comme ça. C'est un outil que l'on crée parce qu'il y a un problème, parce que l'on constate que la phrase n'est pas vivante, qu'elle est fermée, qu'elle est bloquée, qu'elle ressort toujours de la même manière, que tu ne cesses de reproduire les mêmes gestes.

MB Je suis d'accord. Je disais juste que ce sont des problèmes qu'on résout sur le lieu de travail, pendant le travail avec les autres. On trouve des solutions. En cela, c'est un outil qu'on forge nous-même ou qu'on emprunte à d'autres.

LP J'entends en sous-texte que, s'il y a un problème, c'est que possiblement le passage à l'acte fait découvrir quelque chose d'imprévu ou qui n'a pas été anticipé. La manière dont chacun trouve des solutions fait aussi partie du travail sur soi que nous menons tous. On est toujours ramenés à des choses auxquelles on n'avait pas pensé. C'est ce qui rend le travail difficile dans cette forêt sombre. On a tous nos propres fantômes et nos propres impensés. Les exemples nous donnent accès à la façon dont on résout. Comment chacun se coltine-t-il ses propres difficultés ? C'est là que j'ai accès au « pourquoi ». C'est peut-être ma manière d'écouter les autres.

MB On entre un peu plus dans le domaine de la psychologie, dans le domaine des images que chacun de nous porte à l'intérieur, avec lesquelles nous avons affaire tout le long de notre vie. Ces images sont intéressantes quand elles se révèlent – dans la relation aux interprètes par exemple, dans ce qui nous agace éventuellement et nous renvoie à nous-mêmes. Comme l'enjeu est de faire le meilleur travail possible, jusqu'où

la meilleure transition, la meilleure séquence, la meilleure pièce sont-elles soumises aux préoccupations psychologiques de chacun ? Jusqu'où arrivons-nous à les questionner pendant le travail chorégraphique ? Jusqu'à quel point parvenons-nous à nous en détacher pour laisser la pièce apparaître ? [...]

MG J'ai l'impression que la transition consiste à accomplir nos inaccomplis. Or sans inaccompli, on ne peut pas accomplir. Sans nos failles, jugements de valeur, sans nos résistances, on ne peut rien accomplir. Ce sont eux qui nous déplacent, nous transportent, qui nous font être en transition.

MB Il y a un lien étroit entre l'artisanat, un certain style de danse contemporaine qui se détache de la danse classique, et les démons, les ombres, les métaphores qui jaillissent et interviennent dans le travail en groupe, et qui peuvent cycliquement changer. On peut passer dix ans avec un certain type de difficulté que l'on résout souvent de la même façon stylistiquement parce que l'on n'est toujours pas au bout de cette difficulté et, soudain, elle se détend et l'attention est ailleurs. D'autres considérations doivent être résolues à ce moment-là. Ce n'est pas seulement intellectuellement, stylistiquement ou artisanalement qu'il faudrait attaquer des séquences et des transitions. La question de ma relation au monde se pose aussi. [...]

LT Hier, tu as déjà abordé cet aspect en disant que les formes produites, les questions soulevées viennent nécessairement de quelque part, tu as évoqué cette part non dite et cachée. Il me semble intéressant de pouvoir décrire un fonctionnement de manière formelle avant de l'analyser ou d'en projeter les causes. Cela oblige à regarder. Dans un deuxième temps, je peux me demander si ce n'est pas dû à un trauma, une difficulté, une chose non réglée, etc. On peut partager ce deuxième temps, pourquoi pas. Mais la question de la composition a trait aux différentes opérations mises en œuvre. Pièce après pièce, je me suis intéressé à la façon dont j'avais organisé les montages des matériaux ; ce que j'avais évacué, enlevé, remis, réinterrogé comme structure pour essayer de réaliser la pièce recherchée. Et cela m'intéresse d'entendre comment cela fonctionne pour vous également. [...]

YC Une réflexion sur la composition consiste à trouver des manières de décrire comment vous travaillez, quels outils vous utilisez et quelles opérations vous effectuez. Isoler des notions telles que le phrasé, la transition ou la dramaturgie fait partie de cette démarche. Pour moi, qui ne suis ni chorégraphe ni artiste, les pièces dont je suis spectatrice sont des organisations de relations en tout genre. Vous avez pensé ces organisations et vous avez pris des décisions pour les penser. Quand j'entends que la transition chez Myriam s'effectue de telle manière, de telle autre chez Thomas, Laurent, Loïc, etc., j'ai une approche de plus en plus fine de différentes façons singulières de se mettre en relation avec le monde. À travers ces sortes de grilles, je me mets en relation avec des individualités et j'en perçois de mieux en mieux l'intelligence sensible. Ces ressources auxquelles j'ai accès font de moi une spectatrice assidue. Je les transpose dans mon quotidien, au travail, au sein de ma famille, etc. Je ne pense pas qu'il y ait, dans notre travail d'analyse de vos pratiques de composition, une déconnexion du sensible, ni de la psychologie, ni de rien. À la différence de déclarations d'intention ou de récits de vie, qui ne concernent finalement que la personne qui les fait, nous essayons de mettre au jour des modalités dont on peut se servir pour penser et agir dans d'autres contextes. C'est pour cette raison que, dans l'analyse que nous menons, il ne s'agit pas de formalisme pour le formalisme.

MB Si je regarde vingt ou trente ans en arrière, je ne peux plus parler du travail comme j'en parlais. Je suis le véhicule de forces qui n'ont rien à voir avec celles qui me traversaient il y a quinze ou vingt ans. Je disais faire telle chose parce que Pina [Bausch] l'avait faite. Je disais : Balanchine a fait telle chose et je l'ai faite autrement. Ce sont des considérations superficielles pendant que d'autres forces plus importantes sont en action sur les pièces. [...]

LP Pour ma part, je ne peux parler que du passage à l'acte pour situer l'endroit d'où je travaille. Je ne peux aller à la recherche que de cela. Sinon, je ne sais pas de quoi je parle. Je ne veux pas parler de ce que je veux faire, je préfère essayer de nommer ce qui se fait. [...]

CVA Cette discussion me touche beaucoup. Je me rends compte depuis hier que je deviens muette. À

chaque fois que j'ai essayé de parler de mon travail, j'ai essayé de parler à partir de l'endroit où Marco essaie de nous emmener. C'était impossible. C'était impossible de parler de cet endroit-là sans avoir la sensation de me trahir moi-même. Petit à petit, les années passant, j'accepte de parler depuis des endroits différents. Je considère cette parole comme une expérience à partager plutôt qu'une vérité qui irait s'inscrire noir sur blanc. J'accepte que toutes les considérations, même au moment où je les énonce, peuvent se transformer. Et j'apprécie beaucoup d'avoir trouvé un endroit qui me permet de verbaliser. Comme le disait Yvane, les considérations formelles ou les indications sur les manières de traiter une matière chorégraphique peuvent ouvrir sur des ailleurs essentiels dans nos vies. Et j'accepte de ne pas pouvoir parler de l'ensemble du noyau. [...]

J'ai l'impression que la transition découle chez nous tous d'un souci de continuum. Si l'on parle de l'espace du plateau ou du hors-plateau, de la cigarette que l'interprète va fumer ou du 100 % d'intensité qu'il maintient, c'est bien un souci de continuité. Cela peut vraiment prendre des formes différentes, traverser l'espace, mais aussi le temps. Si je dois danser le soir, quand je me réveille, je suis déjà là. Pour moi, il n'y a pas de limites claires, mais une porosité – comme tu l'as dit Thomas. On peut être poreux sur la scène ou dans les coulisses.

Il y a aussi l'idée de l'absence et de la présence. J'ai l'impression que l'absence d'une personne, d'un corps peut aussi s'inscrire dans la continuité. Cela me paraît absolument clair.

La gestion de tout cela est technique, artisanale. Dans mon rapport à la transition, en lien avec un souci de production aussi, la volonté de trouver une solution permet de gagner du temps. Le souci de la transition est présent depuis le début. Ce peut être un geste qui traversera toute la pièce. De cette première décision découleront d'autres transitions, qui se moduleront en d'autres endroits de la pièce. Par exemple, je peux commencer à développer un matériau ou un thème, peu importe, et si une accroche se produit ailleurs, s'ancre ailleurs, je vais laisser la transition apparaître d'elle-même.

Si je n'ai pas de solution, j'arrête de la chercher. Cela veut dire que je prends toutes les inductions qui peuvent arriver sur ma route. Une pensée peut donner la solution soudainement, comme la lumière ou le son le peuvent également. Je vais donc rester disponible aux informations mais je ne vais pas forcer la transition. Comme je

travaille beaucoup dans l'idée de mettre au même niveau la lumière, le corps et le son en tant que matières, j'ai besoin de beaucoup de temps de plateau. Souvent, la transition apparaît au moment où l'on investit l'espace. Il faut d'abord passer du temps à comprendre le pouvoir de cette lumière parce qu'il n'était pas possible de la réaliser avant. Une phase d'investigation s'ouvre, une phase d'observation de ce qui peut se passer scéniquement. Ensuite, c'est comme si les choses trouvaient leur place d'elles-mêmes.

En 2011, au moment de *Diffraction*, je manquais de temps pour laisser advenir les choses. Je forçais mes transitions. Comme nous n'avions pas de dramaturgie pour nous donner des indications, nous pouvions faire ceci ou cela sans incidence. Chaque jour, nous faisons une chronologie différente des moments de la pièce. Nous rencontrons des problèmes techniques différents à chaque fois et par conséquent, de nouveaux problèmes de transition. J'en suis même arrivée à créer du mouvement pour que la transition passe. C'était trop volontaire – et le tout manquait de justesse. Je créais du mouvement pour créer du mouvement. Il y avait quelque chose qui ne résonnait pas. Le manque de temps m'a permis de constater clairement ce volontarisme de la solution. De fait, j'arrangeais mon matériau à la transition. Depuis, je ne l'accepte plus. J'ai compris que l'effacement de la volonté, le recul, l'attente – accepter que l'on doive attendre –, le vide, accepter le vide, me permettait de trouver la solution pour les transitions. [...]

[...] Quand je crée un solo pour moi-même, j'ai un rapport plus instinctif. Le problème se pose ailleurs. Mais, quand je suis à l'extérieur, je n'ai pas ce rapport-là. Je n'ai pas le rapport du vécu en tant qu'interprète. De ce fait, la solution n'apparaît pas à travers le corps.

MG J'ai l'impression que, dans ton travail, le décor lumineux marque de façon très spécifique les différents états et les différentes parties.

CVA Avec Victor [Roy], on cherche un espace évolutif. Je dis « espace » parce que la lumière crée l'espace, autant que le reste. On cherche à faire en sorte qu'un espace puisse basculer, changer, évoluer en permanence. Dans un deuxième temps, une écriture chorégraphique ou dramaturgique a lieu. Je pense de plus en plus horizontalement la partition globale de ce qui forme une image scénique – la lumière, le son et le corps. Je les traite de la même manière.

Marco expliquait hier qu'il constituait sa bande-son une année avant le spectacle. Pour moi, l'espace est parfois présent avant qu'il y ait un corps. [...]

NC Pour ma part, je souhaite revenir à la question du corps. La danse me fait traverser des cycles, des *timings* qui s'épuisent. C'est comme une respiration. Je vais aller dans une matière, avec son temps de développement, sachant qu'à un moment elle s'étiole ou s'arrête. Lorsque je partage ce contexte de travail avec des danseurs, je me rends compte que nous traversons des principes identiques. Du fait de cet arrêt, quand je danse, la question de la transition ne se pose pas vraiment. Elle est prise en charge par un autre début, par l'arrivée d'une autre matière. Il peut s'agir d'un cheminement à l'intérieur du corps, on travaille alors des passages d'un état à un autre, d'une matière à une autre, qui sont comme des appels. Que j'improvise ou que j'écrive une danse, la transition est gérée par ce travail organique, tout en étant pensée, sentie, portée.

De même avec les énergies. Il y a des moments où l'énergie va interrompre l'action net (*cut*), mais ce n'est pas si éloigné du passage qu'il peut y avoir vers une autre matière.

En vous entendant, j'essayais de penser à mes pièces anciennes. Je me demandais comment je travaillais les transitions auparavant. Ce que je sais c'est que l'aspect apparaître / disparaître m'intéresse beaucoup. On peut rapporter cela à la transition : comment partir, comment revenir ? Dans les années 1990, je l'ai beaucoup travaillé avec les outils de la scène, notamment avec la lumière. J'étais très influencée par le travail de Françoise Michel⁴ avec Odile Duboc. Depuis quinze ans maintenant, je travaille le plus souvent en plein feu, ou avec la lumière du lieu d'accueil.

Quand j'ai commencé à travailler, je constituais les bandes-son au ciseau, avec un Revox⁵. C'est important car en travaillant avec une bande magnétique, on tient l'objet entre les mains. Alors qu'on crée un projet chorégraphique sans jamais l'avoir entre les mains. D'ailleurs,

⁴ Françoise Michel co-signa à partir de 1981 toutes les pièces d'Odile Duboc et en réalisa la création lumière (et parfois la scénographie). Sur cette collaboration, voir Julie Perrin, *25. Odile Duboc, Françoise Michel : 25 ans de création*, édition du CCN de Franche-Comté à Belfort, 2007.

⁵ C'est le nom des premiers magnétophones à bande, créés par la marque Struder.

Paris, 28 septembre 2017
Chorégraphes présents :

DD Dorvillier (DDD) et Rémy Héritier (RH)

YC Comment traitez-vous la transition ?

DDD Quand j'entends le mot « transition », je vois une espèce de chewing-gum qui lie les choses, un espace, une zone qui fait du lien, une opération qui crée un lien.

Concrètement, dans *Only One of Many* (2017), il était essentiel de trouver ce qu'on voulait faire avec les transitions. La pièce consiste en deux séquences de danse. Dans la première (danse 2), une série de mouvements isolés doivent trouver à se succéder ; dans la seconde (danse 1), un unique mouvement est répété pendant dix minutes. Le son fonctionne sur le même principe.

Chaque mouvement isolé correspond à un fragment de mouvement extrait de différentes pièces que j'ai réalisées entre 1990 et 2004⁶. Nous fragmentons les vidéos de ces pièces. Et pour extraire chaque mouvement nous les copions, et dans cette pratique de la copie nous cherchons à comprendre la nature du mouvement, son tonus, son rythme, sa qualité, etc.

Pour faire se succéder ces différents mouvements, il y a donc le problème de cet espace, de cette zone entre chacun d'entre eux. Comment passer d'un mouvement à l'autre ? Si la transition concerne la manière d'aller d'un endroit à un autre, ou d'un geste à un autre, nous y avons beaucoup travaillé !

Nous avons proposé différentes règles pour aborder le problème concrètement, notamment au regard de l'espace. Si nous faisons se succéder deux mouvements qui dans les vidéos ne sont pas réalisés dans la même orientation, on ne fait pas de tour par exemple pour nous retrouver dans la bonne orientation. On enchaîne les gestes dans un seul sens. On ne change pas de face seulement pour faire un nouveau mouvement. On garde les épaules où elles sont, jusqu'à ce que le mouvement emmène dans une autre orientation. Ce sont des règles de transition.

De même, si un mouvement finit à terre et que, pour le suivant, il faut être debout, le geste de se relever devient non pas une transition, mais un véritable geste.

On devait décider comment interpréter cette partie où on se relève. Elle n'est pas invisible. A-t-elle la même valeur que le mouvement lui-même ou non ? Comment la faire ? Nous y avons beaucoup travaillé avec différentes problématiques. Comment interpréter cet espace ? Il s'agissait surtout d'un problème d'interprétation.

YC Quelle réponse avez-vous apportée dans le cas où l'interprète est au sol à la fin du mouvement et debout pour le début du suivant ? Avez-vous défini des règles ?

DDD Des choses assez pratiques, un peu stupides, comme ne pas retenir son souffle, ne pas aller plus vite pour effacer ce « trou », ne pas le faire non plus trop lentement. Faire en sorte que ce mouvement ne parle pas d'une temporalité. On le rend léger, sans essayer de le rendre invisible. Ce sont des règles assez subjectives. Il fallait que l'on se cale tous autour d'une sensibilité.

Ce ne sont pas des règles qui ont à voir avec une force ou un effort particuliers. À chaque moment de transition, quel rapport a-t-on physiquement à cette transition ? Comment utiliser un ensemble de consignes sans que ce soit systématique ?

Dans *Only One of Many*, les transitions ont une vie et une identité propres. On n'essaie pas de les cacher. On les joue, mais on ne les joue pas de la même manière. Par exemple, dans la transition, on ne pense pas à l'emplacement du muscle du mouvement⁷. On ne pense pas la localisation du mouvement. Ce n'est pas la question, contrairement aux mouvements qui sont issus des vidéos. [...] C'est une manière fonctionnelle de travailler, mais pas « fonctionnante ». Tout se veut vraiment léger. Il ne s'agit pas de prendre une attitude dans la transition. On accepte qu'elle fasse partie de la danse, sans complètement l'inviter.

Il y a l'espace entre deux mouvements mais aussi l'espace entre les paires de séquences. On voit en effet six paires de séquences. Après avoir vu « musique 1 – danse 1 », on voit « musique 1 – danse 2 », puis « musique 2 – danse 1 », « musique 2 – danse 2 », danse 1 – danse 2 » et « musique 1 – musique 2 ». Il y a donc la transition où je quitte la scène et la danseuse de « danse 2 » entre et inversement. Ce sont aussi des transitions.

⁷ Voir la discussion sur le phrasé, où cette idée de muscle du mouvement est plus détaillée.

JP Peux-tu parler de la façon dont tu écris ces transitions ?

DDD C'est avec Sébastien Roux qui conçoit la musique et les deux interprètes [Katerina Andreou et Ayşe Orhon]. On se met d'accord pour essayer de ne pas être robotiques. C'est toujours un travail sur l'interprétation. La sensibilité de ces espaces de transition est parlante. Elle fournit non des consignes mais des directions qui servent d'indices pour la façon dont un spectateur peut regarder. Quand je rentre, si je regarde Katerina avec un regard particulier, cela donne quelque chose. Si je ne la regarde pas, comme si elle était invisible, cela donne autre chose. Il y avait donc beaucoup de travail sur la dramaturgie de cette transition. S'il y a une dramaturgie, c'est peut-être pendant les transitions. On essaie vraiment de découvrir comment le faire sans trop en rajouter mais en créant un espace de repos pour le spectateur : *take a rest and rewind* [Fais une pause et rembobine]. Le spectateur peut se resituer alors.

YC On retrouve ce moment de relâchement qu'évoquait Loïc situé entre chacune des séquences de sa pièce intitulée *Love* (2003), et qu'il décrit comme la possibilité pour le spectateur de suspendre son attention⁸.

DDD *Rest and reset* [Repos et réinitialisation].

YC C'est aussi une des phases du phrasé tel qu'il a été exposé et décomposé dans la discussion que nous lui avons consacrée : la zone entre quelque chose qui se finit et quelque chose qui va reprendre. Il s'agit de suspendre et d'effacer⁹.

DDD Dans *Only One of Many*, il n'est pas tant question d'effacer, que de « changer les couverts ». Dans les transitions, il y a aussi une intention qui concerne le regard et la façon dont il sera posé sur ce qui va arriver.

La transition, à la manière du phrasé et de la dramaturgie, est un passage vers un changement. Par exemple, dans *Only One of Many*, la séquence qui comporte un seul mouvement répété et qui dure six minutes et demie ou sept minutes, ne comporte pas de

⁸ Voir la discussion sur la dramaturgie.
⁹ Voir la discussion sur le phrasé.

transition entre chaque répétition, il s'agit d'une continuité. Dans la pièce, je m'arrête deux ou trois fois, mais je ne vois pas du tout cela comme des transitions : on arrête l'activité et on la reprend.

J'essaie de penser à une pièce très structurée, comme *Danza Permanente*¹⁰ (2012), où les transitions pourraient être visibles. Il s'agit d'aider ou d'inviter le spectateur à poser le regard d'une manière particulière ou non, à créer une ambiance avec le passage d'un mouvement à l'autre. C'est très étudié. À quel moment coupe-t-on ? À quel moment quitte-t-on la scène ? À quel moment faut-il tourner la tête ou les corps pour sortir ? À quel moment entre-t-on ?

Il y a aussi les transitions entre les thèmes [musicaux]. Dans le premier mouvement de *Danza Permanente*, il est beaucoup question de contraste, présents dans la musique, entre différents thèmes. C'est une pièce qui imite la musique d'un canon particulier et qui utilise les transitions en tant que formes. Une forme, une mélodie ou un thème peuvent être parlants. Les transitions peuvent l'être aussi, selon qu'elles se font par une rupture nette ou par un moment de chevauchement de deux mouvements.

JP Est-ce que cette musique de Beethoven te paraît travailler particulièrement sur la transition ?

DDD Oui. Il y a une mélodie qui, tout à coup, se déploie en une strate de notes en canon, puis une autre espèce de mélodie percussive qui se fond progressivement pour redevenir la mélodie d'origine. Il y a deux thèmes principaux, deux mélodies principales dans le premier mouvement qui parfois font une espèce de *crossover* [mix]. C'est là que les transitions, en termes de composition, entrent en jeu. [...]

YC Comment as-tu traité en danse ces transitions qui existent dans la musique ?

DDD Nous avons traduit toute la partition et tous les procédés de la partition : les danses de chacun des danseurs se chevauchent, comme les partitions du violoncelle, de l'alto, du premier violon se chevauchent.

¹⁰ La pièce est une transposition en danse de la partition de l'*Opus 132 en la mineur pour quatuor à corde* (1825) de Ludwig von Beethoven. Voir sa description au chapitre Musique.

⁶ Voir DD Dorvillier, *A catalogue of steps* (2012).

DISCUSSIONS

Quand on a conçu cette transposition, je n'ai pas trop pensé à la façon d'aborder les transitions, elles sont déjà écrites dans la partition musicale. S'il y avait des actions à effectuer en même temps pour les danseurs, cela créait la transition.

J'ai un autre exemple de transition très différent. Dans *Notthing Is Important* (2007), les danseurs ont une partition faite d'un ensemble de consignes et de questions. Ils entrent sur scène l'un après l'autre et mettent en place une pratique : il s'agissait de se voir comme un paysage. On se place. Où que l'on soit, on est un paysage, c'est-à-dire que l'on peut être vu à 360 degrés. On ne bouge pas. Ensuite, sur ce paysage, on pose une partie du corps. On le dénude un peu et on le pose. D'autres danseurs viennent faire pareil. Ils posent une autre partie du corps, par terre ou debout, comme ils veulent.

Le problème consiste à passer d'une position à une autre. Il s'agissait d'un grand travail d'interprétation. Comment faire pour ne pas ignorer l'autre, en continuant à développer ce que l'on est en train de faire ? Comment passer à ce qui suit ? La logique était semblable à celle qu'il y a entre les mouvements dans *Only One of Many*. Il s'agit d'une forme de concentration douce. Un jeu de transition s'élabore pendant cette partie de la pièce : quand les danseurs lâchent le *stillness* [l'immobilité], quand ils sont en mouvement pour faire la transition, ce mouvement est aussi un moment d'ouverture. C'est une fenêtre. Ce n'est pas écrit, mais c'est écrit d'une certaine manière. [...] On ne peut pas changer de position sans bouger. La position est prise comme un matériel. Bouger, c'est aussi le matériel, c'est la transition entre les positions. C'était comme si une page tournait. Le geste de tourner une page fait partie de la lecture, mais ce n'est pas la première chose dans la lecture. C'est une réalité de la lecture. C'est aussi un plaisir. Il y a le son aussi. Ce peut être un plaisir sensuel.

RH Ma première réponse concernant la transition, à l'échelle de la pièce, serait contenue dans le *cut* [la coupe nette]. Mais je vois qu'on l'aborde d'un point de vue plus *micro*. Dans ce cas, dans le cas strict du mouvement ou de la danse, elle me ramène au phrasé et recouvre quelque chose de très important pour moi. Je pourrais le définir comme un moteur de travail. C'est une des sources de la composition. Comment les choses sont-elles contenues les unes dans les autres ?

En revanche, d'un point de vue plus global, j'aborde la transition presque comme s'il s'agissait d'un montage cinématographique où on passe de la ville à la campagne d'un plan à l'autre. Je considère que ce n'est pas à moi, en tant que chorégraphe, de gérer le passage. Il est pris en charge par le corps du regardeur. En ce sens, j'ai un *a priori* assez négatif sur l'usage de la transition, parce qu'elle m'apparaît alors comme une sorte d'huile d'engrenages pour faire passer d'un état à un autre. Je le comprends très bien dans l'acte de la danse, mais pas dans l'acte de la composition. Je pourrais le référer au choc littéraire que j'ai éprouvé en découvrant *Dialogues*¹¹ de Gilles Deleuze et Claire Parnet. Ils ne dialoguent pas selon la définition classique d'un dialogue, le dialogue se fait par la personne qui lit. Ma gestion de la transition dans mes pièces se fait selon ces termes. Il y a une chose + une chose et c'est le spectateur qui se glisse entre les deux, qui en oublie une.

En tant que spectateur, et spectateur des répétitions que je mène, je vois bien que l'on oublie vite. On oublie vite les choses mentalement, mais cela ne signifie pas qu'on ne les contient pas et, par conséquent, qu'on n'est pas capable de les faire réapparaître dans la section qui suit. En l'occurrence, je parle de pièces construites en sections, en morceaux, en blocs.

Mes pièces plus récentes, *Percée Persée* (2014) et *Here, then* (2015), sont construites différemment. Je considère que je ne fais qu'une seule chose. La question de la transition ne se pose pas vraiment.

¹¹ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit.