

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques* / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 501-511 which should be cited to refer to this work.

FIN DE LA COMPOSITION

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)

MB La fin du processus de composition... Où? Quand?

YC Quand estimez-vous que le processus de composition s'arrête-il, où finit-il?

LP D'où vient cette question qui ne fait pas partie des notions du glossaire que vous êtes en train d'établir?

MG Elle faisait partie du premier questionnaire¹ que nous vous avons soumis. Au cours de nos échanges, aucun d'entre vous ne l'a abordée, à l'exception de Nathalie peut-être, qui a dit que, pour elle, la composition ne finissait jamais, qu'une pièce n'avait pas de fin, que c'était un état. Tu le dirais sans doute mieux avec tes mots Nathalie.

NC C'est une suspension du travail : je fais un travail, à un moment je fabrique un objet, mais le travail continuant, l'objet peut muter. Si je refais cet objet ailleurs, il sera transformé par le temps qui aura passé entre les deux.

MG Cette façon de penser m'est proche, parce que le travail est aussi fondu dans la vie et dans la façon de vivre.

JP Nous parlons bien de composition et non de création?

MB Si tu poses la question de la composition, je n'aurais rien de sensible à dire à ce sujet. Je repense à ce que disait Cindy ce matin², sur le fait qu'on pense en permanence au travail. On est dans des états. En fin de création, que l'on joue ou non, la pièce apporte des

images, des couleurs, des goûts. Et c'est ainsi que je la véhicule avec moi jusqu'au moment où j'entreprends une nouvelle pièce. C'est comme si j'avais un stock spirituel en moi, qui reste dans un garage. Quand je sais que la prochaine création commence, ce garage s'entrouvre parce que j'ai quand même besoin de confronter de nouvelles matières à des choses que j'ai déjà faites. On garde des sensations. En ce sens, la composition ne s'arrête pas sauf, peut-être, avec une pièce qui a quinze ans et qui me donne l'impression d'être passé à autre chose. Les tempos et les transitions de *No Paraderan* (2004) par exemple n'ont plus rien à voir avec ce que je fais aujourd'hui. Il n'y a plus de paroles dans mes pièces, etc.

JP J'ai souvent entendu des compagnies dire que, quand les tournées ont été un peu longues ou quand les différentes représentations sont espacées, la pièce continue à se travailler. Est-ce seulement de l'ordre de l'interprétation? Ou bien cela concerne-t-il également des éléments de la composition? Loïc parlait de l'écoute de la salle qui produit d'éventuels réajustements de la pièce³. Sont-ils de l'ordre de la composition? Ou bien sont-ils d'un autre ordre? Et s'ils sont de l'ordre de la composition, à quel endroit de la composition? S'agit-il de questions de durée des séquences?

MG Pour *Amas* (2017), ces réajustements dont tu parles concernaient la durée de la fin. Il y a eu sept représentations à la création. On a ainsi eu tout le temps de percevoir cette écoute de la salle. Dès la première, j'ai perçu qu'il manquait comme une durée plus

¹ Voir annexe.

² Voir la discussion sur la notion de transition.

³ Voir la discussion consacrée à la dramaturgie.

importante dans la forme. J'en ai parlé aux interprètes. Et on a corrigé. (Le mot « corrigé » revient. C'est ainsi que je parle.) On a étendu cette fin.

Il peut s'agir de questions de durée, mais d'autres aspects également. Je n'ai pas d'exemples qui me viennent...

CVA Une fois corrigé, as-tu eu une sensation d'une certaine fin de la composition ?

MG Oui. C'était une question d'équilibre.

On a joué *Gris* (2016) dans des lieux très différents. Par exemple, à Avignon, l'espace était beaucoup moins large qu'à Pompidou. J'ai ainsi interchangé les places de Kasper [Toeplitz] et de Philip Foch qui joue de l'orgue de pierre. C'était un aspect scénographique. En les interchangeant, j'ai remarqué que le public, dans sa réception, appréciait davantage l'orgue de pierre parce qu'il pouvait le voir. Dans la position précédente, les pierres disparaissaient.

MB Dans *Sorry do the tour!* (2001), des petites filles interviennent. À chaque ville, elles sont différentes. Après la répétition, on se dit parfois que ce groupe ne saura pas faire les choses. On modifie un peu la fin de la pièce en conséquence.

Je peux aussi me tromper sur les interprètes au moment de la distribution, sur ce que j'imagine qu'ils feront. Ainsi, quand je vois une scène qui ne fonctionne toujours pas après douze dates, je me dis que je dois me remettre en question vis-à-vis de ce que j'avais projeté. Et si je demande aux interprètes de ne plus faire la scène, la dramaturgie intégrale bascule. Un déséquilibre se crée, déstabilise l'ensemble, et il faut alors tout revoir.

Melk Prod. goes to New Orleans (2007) commençait par une scène de poker. On jouait de l'argent. Le public entra et nous voyait autour d'une table jouer aux cartes. Ce début a tenu jusqu'à ce que deux des interprètes refusent de continuer de jouer du vrai fric. L'un d'eux avait perdu plusieurs centaines de francs en trois soirs. Alors qu'ils perdaient leur cachet de la soirée, voir plus, une autre à côté d'eux triplait le sien en cinq minutes. Cela pouvait créer beaucoup de déconcentration et de colère tout au long de la représentation. Ils ne voulaient plus le faire. Mais la scène de poker avec de la fausse monnaie n'était plus la même. L'intention n'était pas la même. Après plusieurs dates, puisqu'ils ne voulaient

plus jouer d'argent, il a fallu changer la première scène. On a changé les entrées. Il n'y avait plus personne à la table. Les interprètes arrivaient des coulisses.

À Zurich, lors d'une date de *Sturmwetter prépare l'an d'Emil* (1999), on a fait intervenir des musiciens de rue. On les a invités pour qu'ils viennent jouer sur scène. Mais nous n'avons pas eu le temps de répéter avec eux. On leur a dit de venir à 19h, que nous ouvririons une porte et que, là, ils entreraient et joueraient de la musique. À l'heure dite, j'ouvre la porte et quatre Péruviens entrent. Ils avaient envisagé de gagner de l'argent et de passer avec le chapeau après la pièce dans la salle. Ils jouent un morceau et je leur fais signe que c'est bon. Mais ils attaquent directement un deuxième morceau. Au bout de dix-douze minutes, Chiara [Gallerani] et moi étions sur le plateau, et les Péruviens avaient entamé un concert qui allait se prolonger. C'est délicat. C'était moi qui leur avais demandé de faire ce qu'ils voulaient. La composition était ouverte.

JP Notre question est peut-être un peu absurde, au sens où le spectacle vivant, d'une manière générale, induit des adaptations, des surprises d'effets de réel, qui font que, de toute façon, la composition est toujours en jeu. Cependant, la question de savoir ce qui fait l'identité d'une œuvre demeure.

CVA Nous pouvons peut-être nous demander à quel moment du processus de création on considère que la composition est terminée.

MG Pour ma part, tant que la pièce n'a pas rencontré le public, j'ai l'impression que je ne pourrais considérer que c'est fini.

CVA À quel moment considères-tu que l'écriture de la partition est finie ?

MG C'est très variable. Dernièrement, j'ai beaucoup corrigé la partition. Je corrige beaucoup. J'ai toujours des corrections à faire. Au moment de la première parfois, de la reprise aussi, on peut encore rayer des choses sur la partition et réécrire. C'est difficile de dire vraiment que c'est fini.

MB Depuis trois ans, je réalise les bandes-son avant la création. Cela détermine la durée de la pièce. J'entame

la création en sachant que la pièce durera une heure et quart par exemple.

NC Si on revient à la question de l'identité des objets... Pour moi ce n'est jamais fini, mais il y a quand même des identités qui sont liées au groupe, au contexte, etc. L'alliage de tous ces éléments fait qu'à un moment une identité se forme. J'écoutais tout à l'heure le cours de Roland Barthes sur la préparation du roman⁴. Il parle du *haïku* et du « C'est ça ». Il évoque par là la possibilité de déjouer l'évaluation. Je pense que tous les artistes vivent ces moments où l'on se dit « C'est ça ». Il peut s'agir d'un moment du travail, pas forcément de tout l'objet. Cela vous arrive-t-il ?

Pour moi, le « C'est ça », l'idée que la chose est là, est toujours lié à une organicité, à mon dialogue avec les interprètes. Je suis contrainte par les collaborations. En effet, je ne peux pas indéfiniment leur demander de retravailler la bande-son, le film, la lumière, etc. Si je demande une modification de tel ordre, à tel endroit, pour tel danseur, je prends le risque de briser le cheminement du collaborateur. Ce dialogue conditionne mes choix.

Concernant le lieu de représentation, et ce encore davantage pour *l'in situ*, la question se pose de savoir comment construire les espaces. Il y a un rapport d'inertie très fort. On ne peut pas changer un espace comme on change un mouvement. La temporalité n'est pas la même. Ça résiste. Ces résistances sont des appuis aussi. Toutes ces dimensions forment une identité.

On est ainsi plus ou moins fondu dans les obligations que l'on s'est créées. C'est ce qui forge une identité. L'identité ne correspond pas à celle d'un objet qui tient tout seul au milieu de rien. Elle est liée à de nombreux paramètres.

LP Pour répondre en regard de *l'in situ*, il y a deux gros « C'est ça » selon moi. Il y a le « C'est ça » de la composition des matériaux et de leur cohérence avec le lieu, la thématique, les sous-thématiques, etc. Et il y a le « C'est ça » d'une nouvelle composition qu'il faut inventer pour adapter le travail à un autre lieu. C'est une écriture de l'adaptation. Dans ce cas, avant le « C'est ça », il s'agit d'abord de comprendre quel est

l'endroit de la porosité entre ce que l'on veut faire et le lieu où nous intervenons. Il faut comprendre les cheville ouvrières qui permettront, à telle séquence pensée pour ailleurs, de se prolonger ici, de s'accrocher, etc. Et il y a des séquences que l'on adore mais qui ne trouvent pas leur place. La composition est toujours au travail. Il s'agit d'être toujours mis au présent. Il y a ce réel environnant qui m'échappe et qui, en même temps, est celui dans lequel je vais m'inscrire à un moment.

J'aimerais être plus précis par rapport à votre question. Qu'est-ce que la fin ?...

[...]

MG Quand je danse, j'ai du mal à ne pas changer ne serait-ce qu'un détail. Par exemple, j'ai beaucoup dansé *Breathing monster* (2011), au bout d'un moment je déformais la danse malgré moi. Je ne sais pas comment dire Je déformais les circulations alors que tout était écrit. Ce qui me donnait d'autres idées pour de nouveaux projets. C'est peut-être pour cette raison que j'emploie des partitions ouvertes.

CVA Pour *Obtus* (2009), l'interprète suit une écriture : « elle commence, la première chose qu'elle fait, c'est lever le bras. Ensuite elle allonge la jambe. Elle tire les bras vers l'arrière, etc. ». Cependant, son corps s'inscrit dans une forme qu'elle peut dépasser et qu'elle va dépasser, selon le moment, selon la vitesse. Mais le « C'est ça » de l'écriture est là.

LT J'aime ce « C'est ça » de Barthes, parce que ça m'aide à penser le « C'est fait ». Je peux dire à un moment que la chose est faite.

MB On peut laisser une parcelle totalement ouverte dans une pièce, à l'intérieur de laquelle on pourra se laisser aller, parce qu'on a l'impression d'être sûr du reste, de pouvoir s'appuyer dessus. Et sur une heure qui ne bouge jamais d'une représentation à l'autre par exemple, ces dix minutes peuvent devenir vingt ou trente selon les soirées.

LT La question posée est de savoir quand finit la composition. Pour ma part, les moments de fin et de reprise du processus de composition sont nombreux. Le processus reprend quand une date arrive, l'on doit

⁴ *La Préparation du roman*, enregistrement du cours de Roland Barthes au Collège de France. Séance 11 du 24 / 02 / 1979.

se remettre à la pièce. Il reprend quand le public est sorti et commence à parler de la pièce. Il reprend quand quelqu'un écrit un article sur la pièce. Tant que ce processus est en puissance, les idées qu'il contient activent quelque chose chez quelqu'un.

À quel moment puis-je considérer que la pièce est terminée ? Pas seulement quand ne je ne peux plus agir dessus. Mais quand elle n'agit plus sur moi, sur les autres, sur l'histoire dans laquelle elle s'est inscrite. La pièce arrête d'agir, la mémoire s'estompe, elle s'effondre pour des raisons diverses. Peut-être que la pièce s'arrête alors.

LP Elle peut toujours ressortir.

LT Elle pourrait, mais parfois ce n'est pas le cas.

MG On peut en avoir la mémoire et elle agit encore en nous parce qu'on se pose des questions sur elle.

LT Absolument. Les pièces sont des organismes vivants. Elles contiennent un germe. J'extrait toujours un motif que je mets en culture et qui se développe dans une nouvelle pièce, comme un processus de bouturage. Dans la pièce qui vient, je constate que la pièce qui précède est encore en train d'agir d'une certaine manière.

Par ailleurs, je peux observer différents moments de vie de la pièce : une sorte de vie embryonnaire qui serait l'étape en studio ; et sa vie d'adulte, sa vie réalisée, c'est sa vie publique, quand elle s'expose, qu'elle est vue. Elle n'est jamais achevée avant de se confronter aux regards des spectateurs, c'est alors qu'elle s'anime de tout ce qui lui manque. Il y a un délaissé qui lui permet de trouver sa dimension vivante. Cette part manquante est la place laissée aux imaginaires, aux projections du spectateur. La composition doit accueillir ces regards pour s'accomplir.

LP Selon moi, il peut y avoir de nombreuses occurrences, de nombreuses compositions possibles à partir de la même recherche. L'écriture d'une pièce n'est qu'un des formats possibles de partage d'une recherche.

Le fait d'avoir changé le vocable d'« œuvre » pour celui de « recherche », par exemple, m'a permis d'alléger cette question de vie et de mort des pièces. En 2010, je n'ai plus reçu de subvention et j'ai pensé que mes pièces étaient mortes. En effet, je ne peux plus les faire vivre, pourtant elles sont très présentes, elles

stimulent encore des choses. De plus, elles sont reliées entre elles, elles se sont attirées les unes les autres. Nous en parlons tous, même si parfois certaines font figure solitaire dans le parcours. Cet « encore vivant » peut se penser comme une recherche, et fait varier la question de la composition d'une manière générale.

MB Il ne faut pas dire aux programmeurs néanmoins que c'est de la recherche.

LP Je peux sans doute me permettre de le dire parce que je ne tourne pas dans des théâtres. Avec les pièces *in situ*, on parle davantage à des élus, à des associations locales qu'à des programmeurs. Les interlocuteurs sont différents.

[...]

CVA Il est clair que la recherche d'un auteur traverse toutes ses œuvres, mais il y a quand même un objet fini à un moment, qui est présenté. On peut se faire une idée de la composition infinie, mais on suspend quand même certaines formes de cette composition dans un temps et dans un lieu donnés.

LT La pièce *Love* (2003) s'est précisée au fil des représentations. Dans ce travail de précision, des détails agissent sur la structure générale. C'est aussi ce qui me conduit à dire que la composition est un mouvement qui se poursuit en s'exposant.

CVA C'est parce qu'il s'agit d'arts vivants.

MG C'est la raison pour laquelle le mot « adaptation » aide. Il y a bien un moment où je me dis dans la composition : « C'est ça ». Cela n'empêche pas qu'il y ait tout ce jeu d'adaptation ou de petits changements qui agissent sur la structure, mais qui ne changent pas l'œuvre.

LT C'est pour cette raison que je dis plutôt « C'est fait ». Je ne sais pas si « C'est ça », mais je vois qu'il y a quelque chose qui s'effectue pour ceux qui participent à la composition, les interprètes et les spectateurs.

YC Tu n'as pas encore atteint le « C'est ça ». Peut-être ne l'atteindras-tu jamais.

LT Ou bien je ne le cherche pas.

YC Tu le cherches d'une certaine manière. Tu dis que c'est de plus en plus précis. Tu tends vers quelque chose.

TH Notre intention n'est peut-être pas d'atteindre un objet parfait.

JP Pour l'instant, on parle de la fin de la composition un peu comme d'une opération magique. Le « C'est ça » est un peu mystérieux. On a du mal à nommer ce qui fait dire « C'est ça ». On voit apparaître là l'intuition.

LP Dans nos discours, nous sommes en effet encore un peu incapables de sortir de cet effet magique (« Oh, c'est apparu ! »). On aime dire que ce sont des moments où cela nous a échappé, que l'œuvre trouve son identité ou son autonomie en regard de ce que l'on voulait faire, mais, en même temps, on est toujours là à accompagner le processus pour définir et affiner.

YC L'expression « C'est ça » voudrait dire que vous savez ce que vous cherchez ?

CVA Non, pas forcément.

TH Cela peut être une découverte aussi.

YC Quand vous vous dites « C'est ça », cela veut-il dire que vous reconnaissez quelque chose, qui fait que vous êtes d'accord avec la chose que vous avez produite ?

JP Et que vous découvrez en même temps ?

CVA Oui, que l'on découvre.

YC La composition ne s'arrête-t-elle pas à un moment donné parce qu'elle doit s'arrêter, parce que l'économie du travail l'impose, parce qu'une date a été déterminée pour qu'il soit présenté ?

CVA Je n'aime pas le subir. En général je n'aime pas subir. Je n'aime pas me dire que je dois m'arrêter parce que la date de la première va arriver.

Pour une pièce où je n'ai pas senti que j'étais arrivée à ce « C'est ça », à chaque tournée, ensuite, on retrace. On passe les tournées à essayer de remodeler, à

refaire les choses, à recomposer à l'infini jusqu'à ce qu'à un moment, je fasse une demande d'argent pour pouvoir réengager les danseurs pendant deux semaines pour réussir à trouver, pour continuer la recherche, pour aboutir. Ce n'est pas une question de perfectionnisme, il s'agit d'aboutir à quelque chose. Il s'agit d'arriver à un endroit.

LP Il y a le moment premier du désir d'œuvre, une projection, des fantasmes, etc. Et il y a le passage à l'acte. On mesure très vite que cet élan, cette libido qui veut faire la pièce voit apparaître un réel insoupçonné. C'est ce qu'il va falloir suivre en regard d'un objectif, d'une éthique, etc. Cette deuxième étape est celle d'un dialogue permanent avec ce réel qui advient, et qui, à un moment, devient presque autonome. On se rend compte qu'on accompagne l'autonomie d'une œuvre. On l'a générée, mais elle nous échappe et trouve une identité qui nous conduit à faire le deuil avec notre vouloir-dire initial.

Les outils de la composition selon moi étaient ce qu'on génère et qui n'est plus nous-même. C'est un moment fort où on se demande de quoi la pièce a besoin, dans toutes ses contingences. Chaque fois que l'on parle d'outils de composition, je me projette dans ce *timing*-là, pour parler des expériences et des solutions. C'est en cela que les chorégraphes sont les premiers spectateurs. C'est une des dimensions du travail que de regarder ce qu'on génère et ce qui nous échappe. Les dialogues avec les collaborateurs viennent alors enrichir, nourrir, perturber, accélérer. On cherche à coordonner tous ces points de vue. C'est différent pour chaque pièce, mais, de fait, le « C'est ça » viendra se dire en regard des problèmes qu'il fallait résoudre pour qu'elle tienne.

LT En vous écoutant sur la question du but à atteindre, je me rends compte que j'emploie tout le temps dans le travail de la création, avec l'équipe, l'expression « On s'approche ». Je le tiens comme une promesse. Je le partage comme une promesse. C'est une dynamique. On n'est pas loin, on est en train de s'approcher de la pièce. On est en train de la comprendre, de la saisir. Elle est en train d'apparaître. « C'est fait » intervient quand il faut faire autre chose.

Je peux dire « C'est là ». Je suis dans la salle avec les spectateurs, et j'entends par les autres, que ce soir-là,

à ce moment-là, dans cette écoute-là, la pièce est là. La composition a permis qu'elle apparaisse. Mais je n'en ai pas le contrôle. C'est un état. C'est un événement qui m'échappe complètement parce que c'est une température, une disponibilité, appuyée évidemment sur la nature de l'écoute du public présent à ce moment-là, qui accorde sa vision à la nôtre.

CVA Est-il encore question de composition dans ce que tu décris ?

LT Oui, je peux lire quelque chose dans cette composition que je ne voyais pas jusqu'alors.

CVA Pour ma part, au départ, je ne sais pas où je vais. Je sens à quel point nos travaux peuvent être différents dans la forme, mais je reconnais le processus que je vis dans tout ce que vient de dire Laurent.

J'ai vu un documentaire sur le peintre Gerhard Richter. Il a cette énorme raquette avec laquelle il met la peinture sur la toile. Il choisit une couleur, puis une autre. C'est couche après couche. La journaliste lui demande quand décide-t-il que le tableau est fini ? Il peut passer des jours à rajouter des couches, à changer de couleurs. Il n'a pas pu répondre immédiatement, et a fini par dire : « Je le laisse là et je reviens le lendemain. J'observe comment il me parle et comment je dois continuer. » C'est ainsi qu'un jour, il arrive et qu'il accepte que ce soit le tableau. Il admet qu'il y a un objet qui existe.

LT Pour ma part, j'arrête à un moment de chercher à agir dessus. J'accepte que l'on ne peut pas faire davantage, et qu'il faut laisser la chose se poursuivre ailleurs en effet, aller vers la pièce suivante.

YC Tu dis « accepter », mais dans « C'est ça » ne décèle-t-on pas une forme de satisfaction.

LT De réussite ? Je n'ai jamais ce sentiment.

CVA Moi non plus.

NC Moi, oui. J'ai le goût. J'ai le goût de l'endroit où ça tient. Ce n'est pas mon plaisir qui sera une référence. Mais c'est quand même mon goût.

CVA Mais le goût, c'est très différent de la satisfaction.

MG Le plaisir, la satisfaction, est-ce un problème ?

CVA Le « C'est ça » dont on parle n'est pas relié à la satisfaction d'un désir.

TH Dans nombre de mes pièces, il y a une structure qui est composée. Néanmoins, à l'intérieur de la structure, il y a aussi souvent de grandes parties qui doivent être composées à chaque représentation, parce que le mouvement n'est pas fixé. Comme je suis sur scène, je regarde souvent les vidéos pour savoir ce que l'on fait, même si c'est en deux dimensions sur un petit écran. J'en retire beaucoup de satisfaction. Je prends plaisir à regarder comment chaque interprète compose chaque fois. Chaque fois c'est différent. Cela a à voir avec ce qui me fascine dans le mouvement, dans le fonctionnement du corps, sa musicalité, etc.

CVA Pour moi, la fin de la composition n'est pas liée à une satisfaction.

LP J'ai parlé la dernière fois de la relation auteur / œuvre. Arriver à me dire que l'œuvre, ce n'est pas moi, qu'elle a été un chemin. C'est un travail. C'est un long cheminement. Personne ne nous en parle.

YC La mort de l'auteur⁵.

LP Non, ce n'est pas la mort de l'auteur.

CVA C'est un détachement.

LT La fin de la composition se situe peut-être aussi dans la fin d'un rapport avec l'interprète.

LP Il est vrai que le dialogue avec les interprètes est constituant de l'écologie du travail. Il est très important.

LT C'est un désir d'être ensemble et de fabriquer quelque chose ensemble.

⁵ « La mort de l'auteur » est un article de Roland Barthes publié d'abord en anglais sous le titre « The Death of the Author », *Aspen Magazine*, n° 5 / 6, 1967, puis en français en 1968 dans le numéro 5 de la revue *Mantéa*.

MB C'est bizarre, cette insistance sur le désir, la libido... C'est vraiment très français. La composition est aussi un travail.

LT Mais tu ne le fais pas sans désir. Tu engages des gens sans désir ? Tu travailles avec eux sans désir ?

MB C'est faire de l'espace de création une énorme bulle romantique. Le reste de la journée, je traverse parfois la rue avec envie, mais parfois aussi, il faut que je la traverse uniquement pour arriver de l'autre côté.

LT Le désir n'est jamais constant. S'il n'y en a pas ou s'il n'y en a plus, il est difficile de continuer à travailler ensemble.

MB Pourquoi peut-on parler ici de libido et de désir, selon une terminologie freudienne, et quand j'évoque les archétypes et Jung⁶, tout le monde m'envoie balader ?

Il ne s'agit pas de faire une course entre deux théories. Je veux juste rappeler que pendant une création, qui se développe sur plusieurs mois, étalés sur un an, on jongle souvent avec des états de fatigue, on tente de tenir à distance les influences néfastes pour une création idéale, pour une chorégraphie idéale, pour qu'elles ne viennent pas influencer un soi-disant état de neutralité, de bonheur virtuel. Je me vois mal constamment habité par une libido, et ce, d'autant plus, rappelez-vous, que nous faisons des dossiers un an et demi auparavant, que nous louons des salles six mois à l'avance. Et arrive le jour fatidique où on commence. Est-ce vraiment ce jour-là que l'on a envie de commencer ? Il me semble que l'état est beaucoup plus mitigé qu'un soi-disant monde des désirs et des envies. En revanche, il y a quelque chose de vraiment constant, c'est la nécessité d'un état de santé physique et psychologique particulier pour rester relativement ouvert aux autres. C'est un peu moins romantique.

On a évoqué le moment du « C'est ça » ou du « C'est fait ». J'ai pour ma part vécu un changement radical. J'ai passé des années en frénésie pendant les créations pour tenter de sentir ce que la pièce donnait au moment où je la construisais avec les autres. Et une fois que la première arrivait, on se disait : « On l'a maintenant. Si on trouve la

fin, c'est bon. » Pendant un certain nombre de dates, on cherchait un peu, on la trouvait, c'était fini, on pouvait se permettre d'être désabusés.

Aujourd'hui, c'est carrément le contraire. Depuis plusieurs pièces, pendant la construction, il ne se passe pas grand-chose. C'est une espèce de calme plat où les éléments sont posés au préalable et c'est comme ça. En revanche, quand la pièce commence à être montrée, commencent alors une nervosité et un champ d'inconnu que je n'aurais jamais soupçonnés. La construction ou la dramaturgie se font plutôt sereinement, mais ce qui se passe avec les gens qui regardent me fait flipper.

CVA Si je devais ne plus faire de pièces, je ne crois pas que la composition, vis-à-vis de ce que composition signifie dans ma vie, s'arrêterait. Je composerais ailleurs. Auparavant, je parlais davantage de réalisation de pièces. Si, pour une raison ou une autre, je ne pouvais plus faire de pièces chorégraphiques, je me rends compte que la composition ne s'arrêterait pas. Cette notion serait déplacée.

⁶ Voir la discussion sur le phrasé.

Paris, 28 septembre 2017
Chorégraphes présents:

DD Dorvillier (DDD) et Rémy Héritier (RH)

RH Quand finit le processus de composition ? Pour ma part, dans le cas des dernières pièces, il finit assez tôt dans le processus de création.

Il finissait beaucoup plus tard dans mes premières pièces, beaucoup plus près du jour de la première. Je pensais avoir besoin de temps pour arriver jusque-là. Et le temps laissé à expérimenter cette composition était réduit. J'avais alors encore l'espoir que la pièce tournerait et que cette expérimentation pourrait se faire au moment des représentations. La question de l'interprétation se serait résolue comme je l'ai vécue en tant qu'interprète : à partir de la vingtième représentation, on aurait pu se dire « On y est ».

Depuis quelques années, je valide très vite le principe de composition. Il est expérimenté. C'est un échange. Ce sont des pièces dans lesquelles il y a finalement assez peu de déchets. Il n'y a pas mille tentatives, mille essais pour partir là-bas et aller ici.

La composition est validée assez tôt. Je ne saurais pas dire quand. C'est vrai que j'aime pouvoir faire des filages, pour faire de la place à l'interprétation. Il s'agit de faire en sorte que le jour de la première ne soit pas notre première de la pièce. Je pense qu'une pièce peut bien plus bouger *via* la manière dont on l'interprète que *via* la manière dont on déplacerait de nouveau certains curseurs. La composition est mise à la marge à ce moment-là.

MG Cela signifie que l'interprétation est aussi un outil de composition, par le filage et les filages successifs ?

RH Oui, mais les ajustements qui sont faits ne sont pas des ajustements de composition pure.

Peut-être l'envisagerais-je différemment si les pièces étaient jouées souvent. J'ai joué *Percée Persée* (2014) trente fois. C'est un record. Et je n'ai pas changé la composition au fur et à mesure. Des choses se sont affinées, mais elles ne sont pas de l'ordre de la composition.

La seule pièce où je suis véritablement intervenu sur la composition, c'est *Chevreuil* (2009). On ne l'a jouée que dans deux villes. Dans la deuxième ville,

à Roubaix, me semble-t-il, une nouvelle séquence est apparue.

YC À quel moment décides-tu que la composition est terminée ?

RH Pour les deux pièces dont je parle, c'est à partir du moment où j'ai considéré que j'avais épuisé l'espace dans lequel j'étais. Je parle d'épuiser l'espace au sens de Georges Perec⁷ : nommer, rendre visible tout ce qui constitue un espace. Le principe de composition, avec ses différentes phases de développement, a épuisé l'espace.

DDD La composition est-elle séparée de la création ? La composition et la création sont-elles deux choses différentes ?

RH Par création, tu veux dire la première [représentation] ?

DDD Oui...

RH Pour moi, c'est distinct. C'est ce que je disais au départ. La composition serait comme l'architecture minimale qui permet l'organisation des éléments en présence dans la pièce. Cela se fait relativement rapidement. Ensuite, ce qui tisse cette architecture peut mettre davantage de temps – et cela met bien plus de temps. Pour moi, il est important que, même si les danseurs ne sont pas bons un jour, la pièce reste là. Tout ne doit pas être porté par les danseurs. Même si c'est bizarre de le formuler ainsi, il faut que le spectateur ait vu la pièce, même si la représentation n'était pas très bonne un jour. Il doit pouvoir savoir de quoi il s'agit. Cela vient aussi de mes expériences d'interprète : il arrive que la composition soit absente et tienne uniquement sur la performativité du danseur et sur sa façon de pouvoir sauver les meubles alors qu'il n'y a rien.

J'ai entendu récemment quelqu'un dire ne pas être intéressé par les pièces où les interprètes étaient interchangeables. Pour moi, que les gens soient interchangeables n'est pas négatif.

⁷ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), Paris : Christian Bourgois, 1982.

YC Pourtant, tu choisis les interprètes de tes pièces.

RH Bien sûr. Il y a la version idéale. C'est avec eux que j'ai envie de créer les partitions. Mais si j'en avais la possibilité, j'aimerais remonter des pièces avec d'autres personnes, pour être confronté à ce qui reste quand ils ne sont plus là. Qu'est-ce qui s'est fabriqué entre eux et moi pour que quelque chose subsiste et que la pièce soit là ?

Je ne dis pas qu'il peut s'agir de n'importe qui. Ce sont des typologies très spéciales, pas forcément de corps, mais de formations ou de centres d'intérêt, qui fabriquent des manières spécifiques d'être en scène.

Je ne sais pas si tout le monde fait ainsi mais, quand j'élabore une distribution, c'est plutôt très long. Je suis toujours parti d'une personne. Si cette personne ne peut pas faire la pièce, cela redistribue vraiment toutes les cartes. Si cette personne accepte, ce sera comme un jeu de dominos, je pourrai proposer à une autre personne, etc. Par exemple, pour *Here, then* (2015), Chrysa Parkinson était la première. Mais elle s'est fait opérer de la hanche. Je ne l'ai pas remplacée. C'était impossible. J'aurais pu chercher quelqu'un de cet âge, avec telle expérience, etc. Mais c'était impossible. Il valait mieux qu'il n'y ait personne. Son inconditionnalité est liée au fait que la pièce n'était pas là. À présent que la pièce existe, ce serait une autre histoire. Chrysa Parkinson pourrait revenir, par exemple. Même si elle n'est pas dans la pièce, elle y est malgré elle.

DDD Pour la première de *Only One of Many* (2017) à Marseille, on s'est rendu compte que l'ordre des séquences n'était pas bon. Avec les règles que nous nous sommes données, il y a environ cent-trente combinaisons possibles des différentes séquences⁸. Tout le long de la création de la pièce, on ne savait pas si on allait caler un ordre définitif. Même aujourd'hui, je ne sais pas si l'ordre actuel est définitif.

Je sais que nous aimons bien cet ordre. Pour des raisons pratiques, il fonctionne. Les danseuses n'ont pas besoin de réapprendre un nouvel ordre. Pour le mouvement des haut-parleurs, qui font un peu la scénographie de la pièce, c'est beaucoup plus pratique. La pièce est plus compacte.

⁸ Voir la description de cette pièce au chapitre Assembler.

Après Marseille, nous nous sommes dit qu'il fallait changer l'ordre, parce que nous voulions voir autre chose. Il ne suffisait pas de dire « Cet ordre n'est pas bon ». Le travail de composition continue puisqu'il s'agit de la structure de la pièce.

Nous avons joué ensuite à Buda⁹ dans l'ordre que nous voulions. L'ordre était bien, mais les différentes parties étaient trop longues. Il faisait trop chaud dans la salle. Quelque chose dans l'ambiance a créé une difficulté pour que le public s'accroche à la pièce. Ce n'était pas dans la composition ou la structure même de la pièce, mais dans l'ambiance de la pièce.

Que devait savoir le public en rentrant dans la salle ? Devions-nous l'inscrire sur la feuille de salle ? Allait-il la lire ? Que voulions-nous qu'il sache avant que cela commence ?

À Marseille, nous sommes allés sur scène avec Sébastien pour introduire la pièce.

Nous avons observé que le fait d'inviter les gens à regarder avec un certain nombre d'informations au lieu de commencer sec pouvait faciliter l'entrée dans la pièce.

Après Buda, nous avons pensé que ce n'était pas notre présence physique qui manquait, mais qu'il fallait quelque chose de l'ordre d'une *voix over*, une *voix-off*. Nous avons écrit un petit texte très explicite et très simple. Je l'ai lu. Nous l'avons enregistré. C'est ce que nous avons diffusé à Ljubljana.

On a aussi raccourci, nous avons comprimé certaines séquences. Les danseuses sont allées un petit peu plus vite. Et j'ai diminué le nombre de répétition de certains mouvements. Nous avons ainsi continué à travailler sur la composition. Même si l'ajustement de certains mouvements, cela continue à être pour moi un questionnement compositionnel. À présent, il me semble que la composition est finie. On est arrivé à ce que l'on voulait. On a vu ce que l'on voulait à Ljubljana.

En écoutant Rémy, je me demandais si la composition est séparable de la création [de la première représentation] et de l'interprétation. On parle parfois de la composition comme d'un objet. Je me demande si on peut dire que la composition est finie alors que l'on joue encore la pièce. Philosophiquement, je dirais que non, je ne peux pas le séparer. Mais, en termes pratiques, le travail sur la pièce qui continue est un travail

consistant à réfléchir, à se réappropriier le texte de l'écriture de la danse.

Parfois, Sébastien retravaille l'algorithme qui fait la musique. À Ljubljana, on avait une autre musique. Il a plusieurs options pour la musique [qui est constitutive de la structure compositionnelle de la pièce]. Au Centre Pompidou, avec l'espace et avec ce qu'il a appris des dernières représentations, il voudra changer encore.

Pour les autres pièces, je ne sais pas quand finit la composition. Pour *Danza Permanente*¹⁰ (2012) on peut dire que la composition s'est terminée quand les danseurs ont mémorisé la transposition dansée de la partition musicale [de Beethoven]. La composition était à moitié terminée quand on a réussi à faire toute la transposition. Je crois néanmoins que sa reprise¹¹ affectera la manière dont les morceaux sont agencés, d'autant qu'on prévoit des représentations en extérieur¹², dans un parc par exemple. Les différents mouvements de la pièce se joueront en différents endroits. Le public va se déplacer. À force d'être debout ou assis, dans un parc ou un milieu urbain, il y aura probablement une autre réception, qui affectera la composition.

En termes de danse, le contenu dansé, les actions que les interprètes font, sur scène ou sur l'herbe, ne changeront pas. Ce qui va changer, c'est peut-être le rythme, l'effort que ça prend du fait qu'il s'agit de surfaces différentes (pelouse, rocher, sable, goudron). Ces paramètres vont certainement affecter le *timing* ainsi que les relations au son. Les danseurs doivent compter les pas, sur scène ils ont un tapis de danse ou un sol en bois, parfois avec des chaussons, parfois pieds nus. Quand ils seront dehors, le son de leurs pas sera très différent. Je pense que cela deviendra ainsi une autre composition.

La question n'est peut-être pas intéressante mais, sans la composition, y a-t-il chorégraphie? Sans la composition, y a-t-il des créations de danse?

MG Il y a différents degrés de composition. Je le vois ainsi. On compose sur différentes couches. On pourrait dire que l'interprétation est une sorte de co-création compositionnelle. Il est difficile de les séparer.

On pourrait parler de macro-composition, et de micro-composition qui se tisse au fil des représentations. Quand Rémy disait que la composition se finit assez tôt pour lui dans le processus de création, je pense qu'il faisait référence à la macro-composition.

RH Fabriquer de la danse, pour moi, c'est autre chose que composer. Par exemple, la semaine prochaine je vais danser dans une chapelle à Clermont-Ferrand. Je peux en faire le dessin avant d'y aller. Je sais où seront situés les spectateurs, et je sais quels sont les endroits où la danse aura lieu. Je suis allé dans cet espace une fois, la danse se fabriquera en la faisant, mais son dessin est là.

JP Plusieurs d'entre vous ont relevé qu'il fallait attendre l'épreuve du public pour pouvoir penser la fin de la composition.

RH Pour moi, la composition est vraiment le tréfonds ou la lame de fond. C'est quelque chose d'à la fois très grossier et...

JP ... la charpente?

RH Voilà. S'il manque un clou dans une charpente, elle ne tombe pas.

MG Ça fait sens. La composition, c'est la charpente.

DDD C'est curieux, je résiste un peu à la question de la fin de la composition. Le temps qui a passé sur une pièce la détermine peut-être. Dans le même temps si je la reprends quelque chose changera.

RH Dans ma façon de procéder, depuis ma première pièce, je fais la même. Et chaque pièce contient les autres. Ce qui a été inachevé en composition sera achevé dans la suivante sur un point précis.

D'une certaine manière, je pourrais dire que j'ai fini de composer *Chevreuil* en faisant *Une étendue* (2011) trois ans plus tard. Pour autant, je n'ai pas rejoué *Chevreuil*. Mais, en pensée, j'ai pu régler les choses.

Étant donné qu'atteindre un but demande beaucoup de temps et que l'on ne va pas le faire en une pièce, je préfère clore une composition parce que j'ai abouti un fragment de ce but plutôt que de chercher à l'accomplir

en un geste. C'est en ce sens que j'aime bien m'arrêter. J'aime bien borner les choses dans le travail, avec un début et une fin. Un des changements mentaux que j'ai effectués dans mon travail est d'inscrire la fin d'une pièce, et ne pas la laisser à la dérive de « Quelqu'un me proposera bien de la jouer un jour ». Il s'agit plutôt de se dire qu'elle commence le jour où on se retrouve en studio et se termine quand on le quitte.

¹⁰ Voir la description de cette pièce au chapitre Musique.

¹¹ Le Pacifique, Grenoble, décembre 2018 et Tanz Quartier, Vienne, novembre 2019.

¹² Jardins de Barbirey, Bourgogne, septembre 2019.