

---

À partir des paroles recueillies auprès de dix chorégraphes au cours d'une enquête qui s'est étirée sur trois ans, Yvane Chapuis, Myriam Gourfink et Julie Perrin ont élaboré un vocabulaire de la composition en danse. Il s'organise en vingt notions, mises en perspective historiquement ou conceptuellement, suivies de quatre discussions spécifiques et de dix portraits de circonstance.

Ce livre témoigne de pratiques et d'opérations qui donnent forme et sens aux œuvres. Ouvrant à des conceptions hétérogènes de la composition, il n'épuise pas le champ des possibles, mais peut servir de repère pour aborder la création chorégraphique contemporaine.

---

**Yvane Chapuis**  
est responsable de la recherche  
à La Manufacture /  
Hes.so à Lausanne

**Myriam Gourfink**  
est chorégraphe

**Julie Perrin**  
est enseignante  
et chercheuse à l'université  
Paris 8 Saint-Denis

---

les presses du réel



Composer  
en danse

Les presses du réel

Collection Nouvelles Scènes / La Manufacture

Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin

# Com- poser en danse

Un vocabulaire  
des opérations  
et des pratiques

Yvane Chapuis

Myriam Gourfink

Julie Perrin

Les presses du réel

Collection Nouvelles Scènes / La Manufacture

Yvane Chapuis

Myriam Gourfink

Julie Perrin

---

# Composer en danse

UN VOCABULAIRE DES OPÉRATIONS  
ET DES PRATIQUES

---

Collection Nouvelles Scènes / La Manufacture

Les presses du réel

Julie Perrin  
JP

Yvane Chapuis  
YC

Myriam Gourfink  
MG

— JYM —

---

# Composer en danse

UN VOCABULAIRE DES OPÉRATIONS  
ET DES PRATIQUES

---

Marco Berrettini  
MB

DD Dorvillier  
DDD

Rémy Héritier  
RH

Loïc Touzé  
LT

Nathalie Collantes  
NC

Myriam Gourfink  
MG

Daniel Linehan  
DL

Cindy Van Acker  
CVA

Thomas Hauert  
TH

Laurent Pichaud  
LP

Collection Nouvelles Scènes / La Manufacture

Les presses du réel

INTRODUCTIONS		UN VOCABULAIRE DES OPÉRATIONS ET DES PRATIQUES	
Le vocabulaire d'une communauté, Myriam Gourfink	9	Synthèse du vocabulaire	38
Composer en danse aujourd'hui, Julie Perrin	13	ADRESSER	41
Nous approcher si près. Perspectives méthodologiques, Yvane Chapuis	25	ASSEMBLER	71
		Combinatoire	74
		Juxtaposition	81
		Variation	84
		Montage	86
		Boucle	89
		CHOISIR	94
		CITER	113
		Copier	117
		Auto-citation	119
		Reconvoquer	125
		COLLECTIF	127
		Co-création	130
		Éthique	139
		Interprètes	149
		CONTEXTE	160
		CONTRAİNTE	171
		DRAMATURGIE	189
		ESPACE	208
		Dispositif scénique	211
		Espace imaginaire	214
		Espace relationnel	219
		Trajectoire	223
		Seuil	227
		Penser l'espace avec Laban	229
		INDÉTERMINATION	235
		Forme ouverte	239
		Composition instantanée	249
		IN SITU	256

MATÉRIAU (générer du)	272	DISCUSSIONS SUR QUATRE NOTIONS	
Document	277		
Mémoire et oubli	280	Phrasé	454
Objets	284	Dramaturgie	472
Questions	286	Transition	487
MUSIQUE	290	Fin de la composition	501
PARTITION	315		
Instructions	319	PORTRAITS DE CIRCONSTANCE	
Charte	323		
Système d'écriture	325	Marco Berrettini	517
PRATIQUES	339	Nathalie Collantes	521
Usure des nerfs (MB)	343	DD Dorvillier	525
Multiplier les filages (MB)	345	Myriam Gourfink	531
Danser-regarder-parler (NC)	347	Thomas Hauert	535
Filmer (NC)	349	Rémy Héritier	539
Faire et refaire (DD)	350	Daniel Linehan	543
Observer et s'accorder (DD)	352	Laurent Pichaud	547
Expérimenter la relation		Loïc Touzé	553
poids / souffle (MG)	354	Cindy Van Acker	557
Yoga (MG)	355		
Kabbale (MG)	358	ANNEXES	
Déjouer les habitudes (TH)	359		
Intergestualité (RH)	361	Questionnaire initial	563
Danse du milieu (RH)	362	Bibliographie	567
Explorer des rapports		Listes des œuvres des dix chorégraphes	573
espace / temps (DL)	365	Index des principaux noms cités	587
Dérive (LP)	365		
Filature (LP)	366		
Dire (LT)	367		
Faire un fumier (LT)	367		
Faire apparaître des figures (LT)	369		
Yoga (CVA)	372		
Sortir de l'anatomie (CVA)	373		
RYTHME	375		
STRUCTURE	392		
TÂCHE	410		
TRANSPOSER	421		
UNISSON	441		

---

# Introductions

---

LE VOCABULAIRE D'UNE COMMUNAUTÉ	9
COMPOSER EN DANSE AUJOURD'HUI	13
NOUS APPROCHER SI PRÈS. PERSPECTIVES MÉTHODOLOGIQUES	25

---

# LE VOCABULAIRE D'UNE COMMUNAUTÉ

<sup>1</sup> Rudolf Laban (1879-1958), chorégraphe, pédagogue et chercheur en danse, examine sans *a priori* comment les êtres humains interagissent avec l'espace. Il propage l'idéal de la danse libre tout en proposant dès 1928 un système de transcription du mouvement (cinégraphie Laban ou labanotation), qu'il n'aura de cesse de remettre en question, avouant à chaque pas qu'il ne fait qu'essayer d'explicitier des intuitions provenant du ressenti et de l'expérimentation. D'après Florence Corin et Patricia Kuypers, in Rudolf Laban, *Espace dynamique : textes inédits, Choreutique, Vision de l'espace dynamique*, Bruxelles : Contredanse, 2003 (trad. É. Schwartz-Rémy), p. 9.

<sup>2</sup> Cours d'été de musique moderne de Darmstadt (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik*) créés en 1946 par Wolfgang Steinecke. Parmi les nombreux participants connus, citons Theodor Adorno, Olivier Messiaen, Edgard Varèse, Henri Pousseur, Luciano Berio, Pierre Boulez, John Cage, Morton Feldman, György Ligeti, Bruno Maderna, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Rihm, Iannis Xenakis... [https://fr.wikipedia.org/wiki/Internationale\\_Ferienkurse\\_für\\_Neue\\_Musik](https://fr.wikipedia.org/wiki/Internationale_Ferienkurse_für_Neue_Musik).

Le désir de réunir autour d'une table un groupe de chorégraphes, afin d'échanger sur les relations que nous tissons entre nos intentions artistiques et nos opérations de composition, remonte à la fin des années 1990, où avec Frédéric Voisin (programmeur en informatique), nous nous sommes lancés dans la création d'un logiciel de composition chorégraphique. Frédéric est ethnomusicologue de formation, la construction de sa pensée s'active ainsi naturellement en regard des modes et usages d'une communauté. Aussi notre rêve de départ était-il de collecter, auprès d'un grand nombre de chorégraphes, des informations sur leurs manières de composer pour, à partir de ces données, programmer un logiciel intelligent et ergonomique s'adaptant aux pratiques et au langage artistique de chacun. Très vite, faute de moyens et de temps pour initier une aventure de cette envergure, nous nous sommes sciemment éloignés du rêve, et avons plus modestement décidé d'élaborer notre logiciel à partir de l'analyse catégorielle du mouvement dansé telle que la formalise la cinégraphie Laban<sup>1</sup>, dont j'avais par ailleurs commencé l'étude.

Rétrospectivement, il me semble que nous avons fait le bon choix en redimensionnant notre entreprise à échelle humaine. D'une part, parce qu'à titre personnel, je venais tout juste de signer mes deux premiers solos et une pièce de groupe, m'engager dans un tel projet aurait signifié de renoncer à l'élan personnel dans lequel je me trouvais. Et d'autre part, parce que l'idée de construire à partir d'une gigantesque étude un logiciel informatique, quand bien même celui-ci serait adaptable, ergonomique et intelligent, ne me paraissait, déjà à l'époque, pas si pertinent. Qui plus est, la réalisation d'un rêve consistant à fabriquer un logiciel répondant aux usages d'une vaste communauté et adapté aux diverses singularités, nous aurait à notre corps défendant conduit à nourrir une façon de concevoir globalisante à laquelle je n'ai jamais adhéré.

Après avoir inventé logiciel et interfaces me permettant d'élaborer mon propre travail, un bout de rêve demeurerait inaccompli. Ma curiosité restait inassouvie quant aux procédés et outils de composition des chorégraphes de ma génération : comment, par exemple, articulaient-ils leurs processus à leurs motivations et objectifs artistiques ? Ces questions, je me souviens les avoir soumises à des amis chorégraphes, qui m'ont encouragée à trouver les contextes propices à un échange de points de vue. Une première étape de concrétisation a été la mise en place de la formation *Transforme* que j'ai dirigée de 2008 à 2013 à l'abbaye de Royaumont. Pour l'imaginer, je me suis inspirée des cours d'été de musique moderne de Darmstadt<sup>2</sup>. Conçue comme une plateforme de partage, *Transforme* réunissait chaque année environ une dizaine de chorégraphes et trois compositeurs, stagiaires, sans limite d'âge.

3 Mathieu Bouvier et Emmanuelle Mougne ont réalisé un documentaire sur cette formation : *Transforme portrait d'une formation* (production Laterna Magica – Fondation Royaumont – CINAPS TV, 2014). <https://vimeo.com/349834334>.

L'immersion totale en pension complète (six semaines par an) à l'abbaye permettait aux intervenants et stagiaires de vivre ensemble, d'échanger sur leurs pratiques de composition, ainsi que d'investir les studios sans restriction de temps, nuit et jour<sup>3</sup>.

Suite à cette expérience fondatrice, qui invitait chacun, enseignant comme enseigné, à s'ouvrir aux modalités compositionnelles des autres *via* la pratique, j'avais toutefois le sentiment qu'il me fallait à présent trouver un environnement favorable au développement d'une analyse, qui s'appuierait sur les travaux de chorégraphes expérimentés ayant indubitablement développé dans leur parcours une réflexion sur la composition en danse. Pour mener à bien cette recherche, il me semblait indispensable d'être accueillie dans un endroit sans enjeu de transmission ou de production, autrement dit d'ouvrir un espace de recherche.

En 2014 et 2015, Yvane Chapuis et Julie Sermon, dans le cadre d'une recherche sur la partition, m'ont demandé d'exposer mes travaux afférents. À cette occasion, je fis part à Yvane Chapuis de mes envies concernant une telle enquête. Sa réponse fut immédiate et positive. Nous avons contacté Julie Perrin qui a aussitôt accepté d'être associée à cette entreprise. Tout paraissait se mettre en place avec facilité et fluidité, cette aventure rencontrant de nouvelles partenaires et sensibilités était enfin dans l'air du temps.

Avec Yvane Chapuis et Julie Perrin, nous avons partagé chaque étape de travail : formant toutes trois un véritable collectif. L'objectif est de rendre compte, à travers le vocabulaire qu'ils emploient, des positionnements artistiques et des pratiques de composition d'un petit groupe de chorégraphes actifs aujourd'hui : Marco Berrettini, Nathalie Collantes, DD Dorvillier, Thomas Hauert, Rémy Héritier, Daniel Linehan, Laurent Pichaud, Loïc Touzé et Cindy Van Acker. Nous avons essayé de faire en sorte que notre façon de travailler nous permette, comme à chacun des neufs chorégraphes invités, de se questionner afin de se déplacer. Il ne s'agit en aucun cas d'établir un traité de composition, en ce que je défends le fait qu'en la matière il ne faut rien figer ni graver. Ce livre se veut être le recueil d'une aventure menée ensemble, il est une collection de témoignages et d'échanges révélant les usages d'une communauté.

Dans mon parcours, il y a une visée récurrente, celle d'être nulle part ou partout. Ce positionnement m'amène à cultiver un multilinguisme artistique et culturel, car je pense et ressens que les structures d'un langage construisent et informent puissamment notre organisme et ses architectures internes et qu'en activer plusieurs ouvre littéralement l'espace (tant interne qu'externe). Cela se traduit concrètement par l'étude assidue de différents arts, sciences, philosophies venant de cultures diverses. Des praxis qui charrient des formes de pensées singulières s'exprimant selon des modalités linguistiques qui leurs sont propres. Ainsi, je me forme au yoga indien, tibétain, à l'ésotérisme hébraïque, à des formes actuelles de pratiques chamaniques, au méta-langage musical, à l'analyse et à la symbolisation du mouvement dansé développée par Rudolf Laban. L'idée de convoquer une communauté plus large vient du désir d'extention de ce multilinguisme à l'étude des langages actuels de danse. Étude de leur vocabulaire et de leur structure, pour comprendre comment chaque chorégraphe formalise son langage artistique ou celui de chacun de ses projets. Autrement dit, quels sont les éléments, les unités, catégories, règles, processus et

agencements que chacun met en œuvre pour composer et donner vie à un langage dansé, et comment ce langage informe et transmet ses positionnements? Cette recherche, dont la méthode a été autant analytique qu'intuitive, a élargi en moi un espace que je qualifierais métaphoriquement de polytimbral, car elle m'a contraint à écouter des fréquences étrangères, créant parfois des dissonances crissantes avec mon propre champ fréquentiel. Au final, j'ai également vécu cette enquête comme une pratique, un endroit requérant de capituler avec discernement, pour absorber de nouvelles informations et résorber les contraires ou conflits.

Myriam Gourfink

---

# COMPOSER EN DANSE AUJOURD'HUI

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Minit, 1991, p. 181.  
<sup>2</sup> Ce projet de recherche a été soutenu de 2016 à 2019 par La Manufacture-Haute école des arts de la scène / Hes-so-Haute école spécialisée de Suisse occidentale, en partenariat avec le laboratoire MUSIDANSE (E.A. 1572) de l'université Paris 8 Saint-Denis.

« La composition est esthétique, et ce qui n'est pas composé n'est pas une œuvre d'art. On ne confondra pas toutefois la composition technique, travail du matériau qui fait souvent intervenir la science (mathématique, physique, chimie, anatomie) et la composition esthétique, qui est le travail de la sensation. Seul ce dernier mérite pleinement le nom de composition, et jamais une œuvre d'art n'est faite par technique ou pour la technique. [...] Le rapport entre les deux plans, le plan de composition technique et le plan de composition esthétique, ne cesse de varier historiquement<sup>1</sup>. »

Lorsque s'engage en 2015, à l'initiative de Myriam Gourfink, le projet de recherche intitulé « La composition chorégraphique aujourd'hui. Quels outils pour quelles positions artistiques<sup>2</sup>? », le mot « composition » se trouve mis au premier plan de nos échanges. Il va guider l'enquête conduite par Yvane Chapuis, Myriam Gourfink et moi-même auprès de dix chorégraphes, en orientant la façon dont chacun-e sera amené-e à décrire son travail. Il va également guider notre processus de recherche (dont on découvrira dans le texte suivant le cheminement méthodologique), comme la façon dont l'enquête sera restituée dans cet ouvrage. Pourtant, l'emploi de ce mot dans le contexte de la danse contemporaine occidentale en tant que pratique artistique ne va pas de soi. S'il est traditionnellement utilisé en musique – à ce titre, la connivence de Myriam Gourfink avec le milieu musical n'est sans doute pas pour rien dans le choix du terme –, il est plus rarement employé dans les autres arts, par exemple en littérature, au théâtre ou au cinéma. Il suscite même des réticences en arts visuels ou plastiques où il est connoté comme désuet et semble renvoyer à des conventions académiques ou structures formelles. En danse, le terme « composition » est au fond assez peu usité aujourd'hui et il convient donc de revenir ici sur des questions de terminologie comme, plus largement, sur les raisons d'interroger la création chorégraphique à partir de cette notion. Cette introduction sera ainsi l'occasion de situer cette recherche en regard des débats suscités par la création chorégraphique et de saisir par là ce qu'il convient d'entendre par « composition » dans le cadre de cet ouvrage.



## UNE TERMINOLOGIE FLUCTUANTE : CE QUE « COMPOSER » PEUT BIEN VOULOIR DIRE

3 Marie Glon, « Les Lumières chorégraphiques : les maîtres de danse européens au cœur d'un phénomène éditorial (1700-1760) », thèse de doctorat en histoire et civilisation, dir. G. Vigarello, EHESS, 2014. Voir aussi : Marie Glon, « Ce que la Chorégraphie fait aux maîtres de danse (XVIII<sup>e</sup> siècle) », *Corps*, n° 7, 2009 / 2, pp. 57-64.

4 Laurence Louppe parle aussi de « vocabulaire » ou des « paramètres lexicaux de l'écriture chorégraphique », in Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles : Contredanse, 1997, p. 127. Michel Bernard évoque « l'écriture chorégraphique [qui] règle et dessine le fil directeur [du spectacle], en détermine la structure et en constitue l'unité ou la cohérence », in Michel Bernard, « Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique » (1991), *De la création chorégraphique*, Pantin : Centre national de la danse, coll. « Recherches », 2001, p. 205.

5 Laurence Louppe, *op. cit.*, pp. 209-210.

6 Rémy Héritier, lors de son exposé en mars 2016 à La Manufacture à Lausanne, dans le cadre de cette recherche.

« Composition » ou le verbe « composer », dont le substantif dérive, ne sont pas des termes spécifiques au domaine de la danse. Dans nombre de champs, on compose, autrement dit on forme un ensemble par l'assemblage (du latin *componere*), on dispose, combine ou agence des matériaux ou éléments. « Chorégraphie » sera donc plus spécifique à l'art de la danse, puisque le terme étymologiquement renvoie à l'association du mouvement et de l'écriture. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, le mot chorégraphie signifiera précisément cet art de composer des danses, aussi bien que le résultat ou le produit même de cette composition. Pourtant, lorsque le mot « Chorégraphie » s'invente en 1700 sous la plume de Raoul-Auger Feuillet (*Chorégraphie, ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes desmonstratifs*), il s'agit de désigner une activité spécifique du maître de danse, à savoir sa compétence à inscrire des danses sur le papier par la description et le tracé. Ce savoir reconnu dans la nomenclature des arts et métiers a donc à voir avec la conception d'un ouvrage et sa diffusion, comme l'analyse précisément l'historienne de la danse Marie Glon<sup>3</sup>. Le « chorégraphe », tel qu'on dénomme à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle celui qui met en chorégraphie, autrement dit celui qui se charge de réaliser ces « danses gravées », se distingue alors du « compositeur » qui, pour sa part, a conçu les danses. Le compositeur de danses ou de ballets (l'expression est calquée sur le domaine musical) est ainsi antérieur à l'existence du chorégraphe dont l'activité est limitée à écrire et décrire la composition dansée.

De l'histoire terminologique et des glissements de sens progressifs, il ressort une connivence entre les termes composition, chorégraphie et écriture. Dans le contexte francophone en particulier, on entendra souvent parler d'« écriture chorégraphique », sans que personne ne s'émeuve du pléonasme. On parle d'ailleurs tout autant d'écriture cinématographique. Avec cette « écriture de l'écriture de la danse », il ne s'agit plus de désigner les tracés sur le papier mais, de manière métaphorique, les tracés des mouvements des danseurs dans l'espace, et probablement aussi les structures qui organisent l'œuvre et permettent d'ordonner les différents éléments qui la constituent. Laurence Louppe ou Michel Bernard insistaient sans doute, par cette expression, sur la valeur et le modèle que représentent pour la recherche en danse des années 1990 la littérature et sa critique (Roland Barthes, en particulier, avec sa théorie du texte)<sup>4</sup>. Cette expression était peut-être aussi une réponse à la difficulté soulevée par Laurence Louppe à distinguer entre « composition » et « écriture ». L'historienne et critique remarque en effet que, selon les chorégraphes avec qui elle dialogue dans les années 1980 et 1990, le sens des deux termes varie sans jamais se stabiliser véritablement, nous mettant face à des nuances ou connotations idiosyncrasiques<sup>5</sup>. De cette instabilité sémantique, il reste des traces. Ainsi Rémy Héritier, l'un des chorégraphes de notre étude, dira : « Encore aujourd'hui, je n'utilise pas le terme de « composition ». J'utilise davantage le mot « écriture », peut-être parce qu'il croise d'autres disciplines. En le disant néanmoins, je réalise que la composition croise aussi toutes les autres disciplines. J'associais « composition » – [dans les années 1990] et peut-être encore aujourd'hui – à un certain académisme, ce qui n'est pas le cas pour « écriture »<sup>6</sup>. » À la métaphore de l'écriture, la langue anglaise préfère d'autres termes. On trouve ainsi chez les théoriciens de la danse les termes « structure »,

7 Par exemple, Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, New York : Routledge, 2011, p. 42. Ou : « Composition is arranging » [La composition est agencement], Andrea Olsen, Caryn McHose, *The Place of Dance: A Somatic Guide to Dancing and Dance Making*, Middletown : Wesleyan University Press, 2014, p. 140.

8 Ric Allsopp, André Lepecki, « Call for paper for *Performance Research* vol. 13, n° 1 », 2007, ou Gabriele Brandstetter, Gregor Stemmerich, « Preface », in Maren Butte, Kirsten Maar, Fiona McGovern, Marie-France Rafael, Jörn Schaffaff (dir.), *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*, Berlin : Sternberg Press, 2015, p. 13.

9 Susan Leigh Foster, *op. cit.*, p. 8.

10 Ric Allsopp, « Something else: on Latency and Composition », in Kirsi Monni, Ric Allsopp (dir.), *Practising composition: Making Practice. Texts, Dialogues and Documents. 2011-2013*, Helsinki : Theatre Academy of the University of the Arts, 2015, p. 138 : « The normative usage of the terme "composition" where composition is defined as the action of combining the parts or elements of a whole or the forming (of anything) by a combination of parts, or an orderly arrangement » [L'usage normatif du terme « composition » où la composition est définie comme l'action de combiner des parties ou éléments d'un tout, ou la formation (de quelque chose) par la combinaison de parties ou une disposition ordonnée].

11 Par exemple, Anthea Kraut, « Race-ing choreography copyright », in Susan Leigh Foster (dir.), *Wordling Dance*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009, pp. 76-97.

12 Voir son portrait de circonstance en troisième partie de l'ouvrage. Cette distinction entre composition et chorégraphie existait dans les années 1930 au Bennington

« principles » [principes], « procedures » [procédures], « arranging<sup>7</sup> » [arrangement ou agencement], « strategies<sup>8</sup> » [stratégies], « orchestration of bodies in motion<sup>9</sup> » [orchestration des corps en mouvement], « action of combining<sup>10</sup> » [action de combiner]...

Par ailleurs, la langue française ne comportant pas d'adjectif dérivé de « danse », on utilise bien souvent abusivement l'adjectif « chorégraphique » en lieu et place de « dansé » ou de « relatif à la danse », sans distinguer la dimension de composition contenue dans le substantif « chorégraphie ». Cela donne lieu à d'autres expressions étranges, telles que « la composition chorégraphique » (soit la composition de l'art de composer du mouvement). Les auteur-e-s anglophones qui préfèrent l'expression « dance composition », bien souvent équivalente dans leurs textes au terme « choreography », emploient plus rarement l'expression « choreographic composition ». Il s'agit alors précisément d'insister sur la dimension d'œuvre (chorégraphie) ou d'auteur-e<sup>11</sup>. Le vocable « chorégraphie » sert aussi en effet à désigner l'œuvre de danse. Nathalie Collantes, autre chorégraphe de notre étude, signale cette nuance importante, lorsqu'elle distingue la composition désignant l'esquisse, l'exercice bref réalisé en atelier, de la chorégraphie qui se situe du côté de l'œuvre assumée et signée<sup>12</sup>. Cette distinction claire n'est néanmoins pas partagée par les autres chorégraphes de l'étude (car cette façon de travailler ne leur correspond pas forcément), signalant de ce fait combien la signification des termes « composition » ou « chorégraphie » continue de fluctuer.

Que l'usage privilégie composition, chorégraphie ou écriture, dans tous les cas un flottement persiste en particulier concernant le moment désigné par l'une ou l'autre des dénominations : d'un côté les termes renvoient à l'action même d'élaborer une danse, aux processus ; de l'autre, ils se rapportent à l'œuvre aboutie, à ce qui résulte de ce processus. Nous avons volontairement fait jouer ce double sens. Dans notre étude, il s'agit de s'intéresser autant aux « faits d'écriture » (les structures de composition repérables) qu'aux « manières de composer<sup>13</sup> », autrement dit aux chemins qui ont conduit à ces structures mêmes. On verra ainsi que les débats qui fondent cette recherche se réfèrent tout autant aux façons de créer inventées par les chorégraphes qu'aux œuvres produites, dans leurs formes ou structures, comme dans leurs enjeux dramaturgiques et esthétiques singuliers. En effet, si l'exercice de la critique en art se concentre d'abord sur les œuvres, il n'est en revanche pas toujours pertinent pour l'artiste de distinguer ces deux temps. De surcroît, dans certains cas, il n'y a pas lieu de véritablement distinguer les processus mis en œuvre en studio de ceux mis en œuvre face au public. Ou encore, il peut s'avérer inapproprié de restreindre le temps du travail de la composition à une période qui précède la représentation. D'autre part, l'ensemble du groupe – chercheuses comme artistes – a veillé à maintenir les liens entre les choix de composition (de procédés de génération de mouvements, d'assemblage des matériaux, de structuration de l'ensemble) et leurs effets<sup>14</sup>. Par effets, il faut comprendre autant le sens dramaturgique porté par une composition dansée constituant sa raison comme sa visée, que la valeur signifiante et éthique d'une activité. À l'évidence, les procédés de composition organisent aussi les pratiques et activités du groupe, autrement dit, ils constituent à la fois le sens et l'un des moteurs du travail.

Ce dernier aspect induit une autre sorte d'hésitation définitionnelle, que l'usage courant du verbe « composer » contient. Elle revient à rabattre « composer »

College (États-Unis) : le premier cours de composition (*Dance Composition class*) ouvert en 1935 consistait en la transmission de principes d'espace, temps et poids à partir desquels les étudiants pouvaient produire de courtes études. Tandis que l'atelier de chorégraphie (*Choreography Workshop*) était le lieu de la création d'une pièce signée par l'enseignant-e (Graham, Humphrey et Weidman, puis Holm...). Cf. Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy*, op. cit., p. 51.

**13** Je reprends ici la terminologie du musicologue Nicolas Donin : « Composer. Écritures musicales... sur le vif », *Genesis* [En ligne], 31 / 2010, mis en ligne le 28 mai 2013. URL : <http://genesis.revues.org/821>.

**14** Cette dimension de nos échanges est manifeste dans la seconde partie de l'ouvrage rassemblant quatre discussions : Marco Berrettini y exprime à plusieurs reprises la nécessité de nouer les questions formelles aux valeurs profondes qui sous-tendent l'activité de création.

**15** Ce questionnaire est reproduit en annexe. Il a été rédigé par Myriam Gourfink et moi-même et a servi de point de départ aux exposés des dix chorégraphes en 2016.

**16** Chapitre où l'on verra qu'une pratique sans finalité claire (comme l'expérimentation d'un principe gestuel) peut finalement faire partie de l'œuvre en constituant l'une de ses séquences ; qu'une pratique répertoriée (une technique) peut servir de point de départ pour générer du matériau et sera, selon les projets, redéfinie (c'est le cas du cours de yoga chez Myriam Gourfink) ; que des pratiques diverses et inédites sont le moyen de sélectionner ou d'ordonner le matériau.

sur « créer », à confondre ou assimiler les deux termes. Or, comme le questionnaire initial établi en 2015 le mentionne déjà<sup>15</sup>, Yvane Chapuis, Myriam Gourfink et moi-même avons tenté de distinguer à l'intérieur du processus de création ce qui relève plus spécifiquement des opérations et pratiques de composition. Il ne s'agit pas de dire qu'un moment spécifique du processus de création serait dédié à la composition. Notre étude montre au contraire que les actions de composition interviennent presque continuellement dans l'activité du chorégraphe. Il s'agit plutôt d'attirer l'attention, au sein même de l'activité créatrice, sur ce qui relève de la composition (de la génération, du choix et de l'agencement des matériaux dansés) et non d'autres mobiles (par exemple, la pulsion créatrice, le désir d'être en scène, les ressorts psychologiques au sein du groupe, l'élaboration d'une technique du geste, les modalités de la transmission d'une danse...), sauf lorsque l'un de ces mobiles devient le cœur même de la manière de composer. Autrement dit, cette distinction entre composer et créer oriente la nature des questions que nous avons posées aux chorégraphes. Elle laisse de côté d'autres aspects de la démarche créatrice que des approches ethnographique, économique, philosophique ou sociologique de la création pourraient par exemple traiter.

Notre approche concerne donc d'abord la *poièsis* (l'analyse des manières de faire, des fabriques de l'œuvre), le plus souvent dans son articulation avec l'*aisthesis* (l'analyse esthétique des œuvres et de leurs effets sur un spectateur). Car nous parlons aussi à partir de notre activité de spectatrices assidues de la chorégraphie contemporaine (principalement celle présentée sur le territoire français ou suisse). Si notre approche aborde aussi la dimension des pratiques (un chapitre y renvoie explicitement), c'est exclusivement pour montrer comment les pratiques induisent des manières de composer ou réciproquement. Il y a bien une forme d'articulation entre la composition et les pratiques, dès lors que nombre de pratiques sont basées non plus sur des exercices ou des chauffements ni sur une technique répertoriée, mais sur des instructions ou des structures d'activité : elles consistent déjà en un programme d'actions. Par action, il faut ici entendre aussi bien des activités à accomplir que des compétences sensorielles ou une conscience imaginante à déployer et à mettre en jeu, en vue d'une activité. Bien souvent, ce sont ces mêmes pratiques qui seront enclenchées lors de l'activation de l'œuvre. La pratique peut donc s'inventer à l'occasion de projets précis auxquels elle donne forme. Sa dimension exploratoire est susceptible d'être structurée et pensée en fonction d'une adresse à autrui et d'une micro-dramaturgie. La pratique devient alors le nom à la fois d'une activité qui sous-tend l'œuvre et de la matière qui la constitue : elle contient déjà une logique compositionnelle propre. La *poièsis* implique ainsi d'ouvrir l'examen des pratiques singulières. Cet examen n'est pas réservé au chapitre « Pratiques<sup>16</sup> », puisque la contrainte, la tâche, la partition, la question formulée, le rapport à l'objet ou à la mémoire, traités à d'autres chapitres, constituent tout autant des pratiques de composition supposant d'avoir instauré sinon des habitudes, du moins des règles momentanées.

Aussi le vocabulaire de la composition auquel notre recherche a abouti comporte-t-il des items de différentes natures, renvoyant à ces trois domaines de l'analyse de l'art – l'analyse des pratiques, des processus et des œuvres –, mais également aux fluctuations mêmes du terme « composition » qu'on vient de voir. Plusieurs items

**17** Voir par exemple Pirkko Husemann, *Choreografie als Kritische Praxis: Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld : transcript, 2009. Le titre initial de la thèse de doctorat était « Choreography as Critical Practice: Choreographic Working Methods in Contemporary Dance and their Effect on Staging, Perception and Theoretical Discourse », thèse de doctorat, université Johann Wolfgang Goethe, Francfort-sur-le-Main, 2008.

renvoient clairement aux structurations de l'œuvre, insistant sur la composition comme agencement : « Assembler », « Dramaturgie », « Musique », « Partition », « Rythme », « Structure ». Une seconde catégorie concerne davantage les processus ou pratiques compositionnels qui conduisent à produire ou à définir les matériaux de l'œuvre : « Choisir », « Citer », « Contrainte », « Indétermination », « Matériau (générer du) », « Partition », « Pratiques », « Tâche », « Transposer », « Unisson ». Une troisième sorte d'items se rapporte aux contextes induisant des processus de création et influant sur leur évolution d'une manière suffisamment significative pour qu'ils soient identifiés comme des facteurs de composition : « Collectif », « Contexte », « *In situ* ». Enfin, un dernier type d'items est plus directement centré sur les enjeux esthétiques des choix compositionnels – enjeux qui organisent la façon de créer des matériaux et de structurer l'œuvre – : « Adresser », « Espace », « Dramaturgie », « Structure ». Ce partage entre les items reste un peu réducteur et surtout malaisé : on aura remarqué que le même item se trouve ainsi placé dans plusieurs catégories. Par exemple, dans la seconde catégorie, on trouve des processus de génération et de sélection des matériaux qui ont un impact autant au niveau micro-structurel (la structure du geste) que macro-structurel (la structure d'une séquence longue ou d'une œuvre entière), autrement dit qui concernent autant la première catégorie, dans laquelle la composition relève de l'agencement de l'œuvre.

C'est ce niveau de complexité et d'intrication auquel un « Vocabulaire des opérations et des pratiques » de composition en danse s'intéresse. D'un côté, on décrira des pratiques de composition, autrement dit des manières de faire qui se sont inventées en induisant une conception de la composition. La pratique peut alors relever d'une expérience dont on tire un savoir plus général. De l'autre, on décrira des opérations, c'est-à-dire des processus de travail prédictifs et génératifs, induisant un niveau de complexité plus grand à travers des règles énoncées, ou tout au moins l'engagement dans un processus d'expérience déterminé.

## CULTURES ET CRITIQUES DE LA COMPOSITION : QUELQUES REPÈRES

Notre recherche se situe à un moment particulier de l'histoire de la danse occidentale. Pourquoi interroger aujourd'hui la composition en danse ? Nous partageons un double constat. Premièrement, les œuvres contemporaines semblent appeler un tel sujet de recherche : la façon dont nombre de pièces, depuis trente ans, mettent le spectateur sur la piste d'une lecture des formes et structures de l'art chorégraphique invite à mettre la composition au cœur d'une réflexion sur cet art. Certaines démarches héritent de l'art processuel ou du courant partitionnel des années 1960 (celui qui inaugure des œuvres programmatiques où le matériau fixé consiste non en des gestes mais en des partitions). Mais bien plus largement, on observe une mise en évidence, sur scène, du processus même de formation du geste ou bien la volonté de rendre visibles les logiques de production des œuvres. Pour autant, on ne peut réduire les pièces à des démonstrations simples de leur logique de composition : elles invitent plutôt à élucider, avec les chorégraphes, la démarche de composition engagée. Ce constat est bien évidemment partagé par d'autres chercheur-euses en danse<sup>17</sup>. Le deuxième constat concerne un manque dans la théorisation plus large des pratiques compositionnelles, c'est-à-dire au-delà des études monographiques

**18** On pense par exemple à l'analyse magistrale conduite par Anne Teresa de Keersmaecker en dialogue avec Bojana Cvejić, en 3 volumes successifs (livre et DVD) : *Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók: Carnets d'une chorégraphie*, Bruxelles: Fonds Mercator / Rosas, 2012 ; *En attendant & Cesena: Carnets d'une chorégraphie*, Bruxelles: Fonds Mercator / Rosas, 2013 ; *Drumming & Rain: Carnets d'une chorégraphie*, Bruxelles: Fonds Mercator / Rosas, 2014.

**19** Autrement dit d'offrir aux artistes chorégraphiques un espace de réflexion sur la composition, tel qu'avaient pu l'imaginer les compositeurs se réunissant à partir de l'été 1946 à l'école de Darmstadt pour penser la musique nouvelle. Voir le texte de Myriam Gourfink « Le vocabulaire d'une communauté » introductif à cet ouvrage, note 2.

**20** Pour une vision synthétique, voir Laurence Louppe, « Quelques visions dans le grand atelier », *Nouvelles de danse*, Bruxelles: Contredanse, n° 36-37, « La composition », automne hiver 1998, pp. 11-32.

**21** Marco Berrettini pousse ce constat à l'extrême lorsqu'il propose de transformer son cours technique en chorégraphie pour *IFeel3* (2016), cf. chapitre Pratiques.

**22** Le terme apparaît dans la danse moderne pour nommer ce temps du travail où s'expérimente le mouvement. Laban ouvre son premier « Atelier pour la danse et les arts de la scène » en 1912 (*Atelier für Tanz und Bühnenkunst*), cf. Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban et Mary Wigman*, Paris: Chiron, 1996, p. 14.

pointues qui ont pu être conduites<sup>18</sup>. Aussi cet ouvrage a-t-il pris la forme d'un vocabulaire de la composition, plutôt que celle de dix études successives consacrées à chacun-e des chorégraphes : si la réflexion et la structure même du livre s'appuient d'abord sur l'examen des propos recueillis auprès des dix chorégraphes, chaque chapitre espère ouvrir une réflexion plus générale sur la composition en danse aujourd'hui, ses enjeux ou son rapport à des traditions historiques. Et servir, au fond, d'outil ou de point de repère pour observer la création chorégraphique. En effet, portée par l'élan initial de Myriam Gourfink d'ouvrir un « Darmstadt de la danse<sup>19</sup> », et par la curiosité suscitée par notre activité de spectatrices, cette recherche sur la composition aujourd'hui entend non pas délivrer des recettes pour composer, mais offrir des éléments pour débattre sur la chorégraphie, à partir des pratiques mêmes qui fondent les démarches contemporaines. C'est à partir d'une culture de la composition, identifiée comme telle et mobilisée à travers un vocabulaire et des questionnements adéquats, que les débats entre artistes, publics, programmeurs, critiques et chercheurs trouveront sans doute la meilleure façon de se déployer.

Comment se transmettent effectivement les connaissances sur la composition en danse vis-à-vis desquelles, d'une part, des artistes se positionnent ou des œuvres s'inventent et, d'autre part, notre regard sur la chorégraphie s'organise ? Où et comment se sont élaborées des théories de la composition ? Il ne s'agit pas ici de retracer l'histoire des courants de la composition en danse : chacun pourra se reporter en annexe aux références de la bibliographie consacrées à cette question<sup>20</sup>. Les introductions aux chapitres de notre Vocabulaire, comme les discussions sur quatre notions rassemblées en deuxième partie, évoquent par ailleurs les grandes lignes de cette histoire telle qu'elle s'est constituée en particulier tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, depuis le développement de la danse moderne. Il s'agit plutôt ici de situer cette recherche à l'intérieur du champ plus vaste des écrits, débats ou modes d'analyse de la composition. Les références qui jalonnent cette introduction sont autant d'invitations à des lectures complémentaires.

Il faut d'abord rappeler que les connaissances sur la composition en danse se transmettent massivement par tradition orale : quand bien même elles s'appuieraient sur la lecture d'un document écrit – des danses gravées, un système d'écriture comme la cinégraphie Laban ou l'écriture Benesh, une partition élaborée par un-e chorégraphe –, c'est au sein du studio que se travaillent et s'expérimentent les savoirs de la composition, à travers la mise en mouvement. Le cours de danse est ainsi le premier lieu où s'enseigne une culture de la composition<sup>21</sup>. Sans que cela soit forcément nommé, un cours de danse transmet en effet un équilibre des dynamiques et des formes du mouvement pour un style donné, des logiques d'enchaînement des gestes ou des séquences, comme des structurations du temps et de l'espace qui vont constituer le soubassement d'une culture de la composition. Lorsque le cours comporte une partie d'atelier<sup>22</sup>, il insiste alors aussi sur les moyens de générer des mouvements, avant d'instruire sur les façons de les assembler ou de les agencer. Dans le cours de danse incluant l'atelier, on apprend donc autant des modèles de composition que des manières de composer.

Être spectateur constitue un autre moment déterminant de la transmission d'une culture de la composition : là se façonne une certaine idée de la structure des œuvres, de leur temporalité (durée, séquençage, rythmes), de l'organisation spatiale

**23** Ce sont ces cadres même qui peuvent conduire à juger qu'une œuvre est trop longue, trop lente, pas assez contrastée, etc., relativement à notre « horizon d'attente », cf. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard, 1978 (trad. par C. Maillard de *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort: Suhrkamp, 1973).

(orientations, trajets et emplacements), des logiques dramaturgiques (développement, structure d'ensemble, transitions, effets d'adresse...). Les chorégraphes de notre étude évoquent ainsi régulièrement leur activité de spectateurs ou spectatrices, analysant des choix ou styles de composition constituant des références personnelles ou partagées. Ce savoir de la composition nourri au contact des œuvres n'est pas réservé aux seuls praticiens de la danse mais concerne aussi le public. Il contribue tacitement à définir ce que nous nommons « œuvre chorégraphique », à partir de critères jouant le rôle de codes ou de conventions, de cadres esthétiques plus ou moins conscients mais très opérants lors de la réception d'une œuvre<sup>23</sup>. Nombre d'analyses de la composition en danse s'appuient de ce fait uniquement sur l'analyse esthétique : il s'agit de saisir les effets d'une structure sur la réception sensible et signifiante d'une représentation. Cela revient à caractériser le mouvement général d'une œuvre, son organisation en parties et les logiques qui les relient entre elles, sa façon particulière de ménager des transitions et de travailler les seuils (le début, la fin). Ou bien à déceler des procédés ou des traits significatifs propres à un style chorégraphique, en repérant des façons particulières de combiner des éléments ou d'enchaîner des sections. On analyse donc ici la composition en tant que fait d'écriture ou aboutissement.

Entre le cours de danse ou l'atelier et le spectacle, le moment où des œuvres chorégraphiques s'élaborent reste le plus méconnu : l'analyse de la composition comme processus peut avoir lieu selon différentes méthodes. Une approche ethnographique permet de devenir le témoin direct du travail de composition en train de s'élaborer. On s'intéresse là aux différents stades de la composition et l'analyse est conduite de manière concomitante à l'élaboration de l'œuvre, dans l'ignorance de la forme à laquelle elle aboutira. Une approche génétique peut quant à elle permettre rétrospectivement de revenir aux sources du travail, à travers l'analyse des traces livrant des informations sur les manières de composer : descriptions, récits, carnets de création, notes, essais, manifestes, schémas, dessins, partitions, photographies, films... La structuration finale de la pièce guide alors l'enquête à rebours. L'enquête auprès des artistes pour susciter le témoignage est une troisième méthode : celle que nous avons choisie. Ici, l'artiste devient garant-e de la qualité descriptive et heuristique du propos sur les manières de composer. Il y a là toujours le risque, évidemment, de ne pas déceler les écarts entre le dire et le faire. Néanmoins, nous étions susceptibles d'opposer aux récits faits notre propre connaissance des œuvres, et certains d'entre nous pouvaient également témoigner des processus parce qu'ils avaient été interprètes des pièces des autres. En réalité, les occasions d'expliquer ou de réfléchir à la composition sont peu fréquentes et rarement rendues publiques auprès des autres artistes ou des spectateurs. Si des chorégraphes, à l'occasion d'un entretien, peuvent exposer les caractéristiques de leur démarche de composition, leur témoignage reste isolé au lieu de s'insérer dans le panorama plus large des pratiques de composition contemporaines.

Enfin, les connaissances sur la composition chorégraphique de la danse moderne et contemporaine se sont aussi divulguées tout au long du xx<sup>e</sup> siècle à travers des écrits. On peut distinguer entre les écrits d'artistes (ceux des chorégraphes, pédagogues, danseurs mais aussi de leurs collaborateurs, en particulier les musiciens-compositeurs) et les analyses des critiques ou historien-ne-s de la danse. Ces dernières puisent très largement dans les premiers, mais s'appuient aussi sur des

**24** Voir la deuxième section de la bibliographie en annexe.

**25** Doris Humphrey, *Construire la danse*, Paris : l'Harmattan, 1998, p. 57 (trad. par J. Robinson de *The Art of Making Dances*, New York : Rinehart and Company, 1959).

**26** Louis Horst (1884-1964), musicien, compositeur, directeur musical de la Denishawn de 1915 à 1925, puis de la compagnie Martha Graham pendant vingt ans, également critique de danse (au *Dance Observer* 1934-1964), commence à enseigner la composition chorégraphique aux États-Unis au milieu des années 1920. Ses conceptions de la composition vont marquer plusieurs générations successives de danseurs : admiré de tous, mais aussi accusé d'un formalisme excessif, il est rarement suivi à la lettre, y compris par les chorégraphes modernes qu'il accompagne.

**27** Louis Horst, Carroll Russel, *Modern Dance Form in relation to the other Modern Arts*, New Jersey : Dance Horizons Books / Princeton Book Company, 1961.

**28** Les cours de composition musicale expérimentale qu'il propose à la New School for Social Research à New York de 1956 à 1958 et en 1959-1960 sont déterminants, en particulier quant à l'idée que l'on peut tirer une structure chorégraphique de nombre d'éléments qui nous entourent. À cette période, Trisha Brown imaginera, par exemple, la structure d'une improvisation avec Simone Forti à partir de l'architecture d'un four à bois, cf. Klaus Kertess, « Story about no Story », in Hendel Teicher (dir.), *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, Cambridge : the MIT Press, 2002, p. 72.

**29** Robert Ellis Dunn, compositeur nord-américain (1926-1996) ayant pratiqué la danse, rencontre Merce Cunningham à la fin des années 1950. Il dispense trois sessions d'une dizaine de cours chacune au studio Cunningham entre

approches esthétique, ethnographique et génétique ou sur des enquêtes spécifiques mêlant plusieurs approches. Ces divers écrits sont susceptibles de livrer des informations sur les différents moments mentionnés à l'instant : le cours (la technique, les structures de composition de l'atelier), la composition aboutie d'une œuvre ou bien la composition à l'intérieur du processus de création. Parmi l'ensemble des textes, il faut faire la différence entre ceux d'abord descriptifs et ceux à vocation prescriptive – en particulier les manuels, traités, manifestes chorégraphiques<sup>24</sup>... qui voient le jour au xx<sup>e</sup> siècle, et s'inscrivent, bien qu'ils fassent esthétiquement rupture avec eux, dans la suite des traités élaborés du xviii<sup>e</sup> au xix<sup>e</sup> siècle (de Cahusac, Noverre, Blasis...). Comme on le verra dans la bibliographie en annexe, il faut aussi différencier les textes proprement théoriques visant le plus souvent une forme de généralisation (essai, traité...) et les récits ou témoignages (journal, échange épistolaire, autobiographie...) comportant nombre d'informations (parfois éparses) sur la composition.

Le milieu du xx<sup>e</sup> siècle constitue un moment particulièrement intense de débats, d'expérimentations et de théorisations sur la composition en danse. En effet, si les danseurs modernes commencent de publier dans les années 1920 ou 1930 (Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Rudolf Laban, Valeska Gert, Harald Kreutzberg...), les textes majeurs concernant la composition sont publiés plus tardivement, en fin de carrière, et ce précisément au moment où se profilent de nouvelles avant-gardes chorégraphiques qui allaient singulièrement remettre en jeu ces premières conceptions de la composition. *Construire la danse*<sup>25</sup> de Doris Humphrey, publié en 1959 (un an après sa mort), semble ainsi se situer à la lisière entre deux époques : le texte, qui tient à la fois de l'essai et du manuel de composition, comporte un plaidoyer non seulement contre le ballet classique relégué à l'art du passé, mais aussi contre les nouvelles pratiques de composition que Humphrey entrevoit, celles utilisant les procédés aléatoires. Merce Cunningham n'est pas nommément désigné, mais c'est bien de lui dont il s'agit, qui, depuis le milieu des années 1940, inaugure avec John Cage une nouvelle conception de l'art, de l'œuvre, de l'auteur et de la composition. Humphrey défend un héritage moderne et des savoirs de la composition qu'elle tient, comme Martha Graham, de sa formation à la Denishawn. Les logiques compositionnelles de la *modern dance*, en particulier celles enseignées par le compositeur Louis Horst<sup>26</sup> auprès de plusieurs générations successives de danseurs nord-américains, reposaient massivement sur le modèle musical et une relation étroite entre danse et musique. Son livre *Modern Dance Form in relation to the other Modern Arts*<sup>27</sup>, publié en 1961, synthétise ses réflexions sur la composition et constitue un document majeur sur la question. Mais la pensée musicale rencontre elle-même de profonds bouleversements structurels et conceptuels. Les échanges des chorégraphes avec d'autres compositeurs ouvrent de nouvelles voies : la pensée de Cage joue un rôle déterminant<sup>28</sup>, comme les cours de composition ouverts par Robert Ellis Dunn à New York de 1960 à 1961<sup>29</sup>, ou l'intervention de compositeurs dans les ateliers (par exemple La Monte Young et Terry Riley dans l'atelier d'Anna Halprin en 1960 à Kentfield), ou encore les collaborations artistiques ou amicales (Earl Brown, Morton Feldman, Pauline Oliveros...). Si la relation aux compositeurs tient une place importante dans la théorisation et l'enseignement de la composition en danse<sup>30</sup>, les autres arts ne sont pas en reste. Le titre du livre de Louis Horst le signale, comme les collaborations effectives avec des plasticiens (Isamu Noguchi pour Graham, et l'avant-garde des années 1960 pour Cunningham et les

1960 et 1961. Elles sont le point de départ du Judson Dance Theater (1962-1964).

**30** On peut signaler aussi, pour le développement de la danse moderne, le rôle joué par la gymnastique rythmique (exploration physique de la musique et du phrasé) développée, dès les années 1910 en Allemagne, par le compositeur suisse Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950). Plus récemment, le compositeur Fernand Schirren (1920-2001) en charge, en Belgique, du cours de rythme dans les formations Mudra de 1970 à 1988 puis P.A.R.T.S. de 1995 à 1999, jouera aussi un rôle majeur.

**31** Susan Sontag, « Contre l'interprétation », in *L'Œuvre parle*, Paris : Seuil, coll. « Pierres vives », 1968 (trad. par G. Durand de *Against interpretation*, New York : Doubleday, 1966).

**32** Cf. respectivement les chapitres Assembler, Indétermination, Partition et la discussion sur le phrasé.

**33** *Nouvelles de danse*, « De l'improvisation à la composition », Bruxelles : Contredanse, n° 22, hiver 1995 ; *Nouvelles de danse*, « La Composition », Bruxelles : Contredanse, n° 36 / 37, automne hiver 1998 ; Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., chapitre « La composition », pp. 209-242 ; Baptiste Andrien, Florence Corin (dir.), *De l'une à l'autre : composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles : Contredanse, 2010 ; Jonathan Burrows, *Un manuel de chorégraphe* [2010], Bruxelles : Contredanse, 2017 (trad. par D. Luccioni de *A Choreographer's Handbook*).

**34** Voir par exemple Susan Leigh Foster, *Reading dancing*, Berkeley : University of California press, 1986 ; Sally Banes, « Choreographic Methods of the Judson Dance Theater », in Sally Banes (dir.), *Writing dancing in the Age of Postmodernism*, Hanover et Londres : Wesleyan University Press, 1994, pp. 211-226 ;

post-modernes : Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann, Andy Warhol...). Les connivences avec le cinéma expérimental (Charles Atlas, Stan Brakhage, Gene Friedman, Babette Mangolte, Jonas Mekas, Stan VanDerBeek...) sont notables aussi, chez Halprin, Cunningham ou les danseurs du Judson Dance Theater. On se trouve alors à un moment particulier de l'histoire de l'art (il faudrait aussi nommer le Nouveau Roman auquel certains chorégraphes du Judson font référence) où la fabrique des œuvres fait l'objet d'une attention renouvelée : elle se traduit dans le discours des artistes par une abondance de commentaires sur les procédés, et non plus sur les thématiques ou le sens de l'œuvre. (Susan Sontag l'a bien perçu dans son fameux texte de 1966 « Against Interpretation<sup>31</sup> »). Quatre procédés de composition deviennent particulièrement saillants en ce milieu du xx<sup>e</sup> siècle : la pratique de la juxtaposition, l'intervention de l'indéterminé, l'usage de la partition (c'est-à-dire aussi bien le travail à partir de consignes que d'une notation graphique à interpréter) et la réflexion sur le phrasé<sup>32</sup>. En Allemagne, c'est à cette même période, la fin des années 1960, qu'apparaît un nouveau courant du *Tanztheater* (celui de Hans Kresnik, Gerhard Bohner, Pina Bausch, Reinhild Hoffmann ou Suzanne Linke). Ce *Tanztheater*, soucieux d'une critique sociale, inaugure aussi d'autres façons de composer, pratiquant le collage d'éléments disparates ou la discontinuité. Viennent juste d'être publiés des textes importants de chorégraphes allemands modernes : *The Mastery of Movement on the Stage* (1950) de Rudolf Laban ou *Die Sprache des Tanzes* (1963) de Mary Wigman. Là encore, une histoire à plusieurs vitesses favorise la confrontation entre différentes traditions de la composition.

La circulation de ces textes est néanmoins relative : le lecteur francophone a peu accès à ces écrits sur la composition souvent épuisés aujourd'hui ou rarement traduits en français. Il faut saluer à ce titre le travail conduit par les éditions Contredanse qui, à partir du milieu des années 1990, ont traduit des textes importants et publié plusieurs recueils ou ouvrages sur la composition en danse<sup>33</sup>. Les publications et les débats les plus récents sur la composition restent pourtant largement méconnus.

Il faut donc rendre compte brièvement de la façon dont la composition en danse a pu occuper les débats plus récemment. On pourra distinguer différents moments, en même temps que différentes façons d'aborder la question.

Du côté de l'analyse historique et esthétique de la danse, divers travaux ont été conduits soit d'une façon ponctuelle (l'analyse détaillée d'une œuvre), soit de façon monographique autour d'un courant de composition ou d'un-e chorégraphe<sup>34</sup>. Il existe en revanche peu de moments scientifiques, à ma connaissance, où la question aurait été abordée d'une manière à la fois détaillée et plus étendue, hormis un colloque intitulé « Study of Dance Conference 4: Choreography: Principles and Practice » [Colloque 4 d'étude en danse : Chorégraphie : principes et pratique]. Il est organisé en juillet 1986 par Janet Adshead à l'université de Surrey en Angleterre. Aux communications de chercheuses en danse (en particulier Sally Banes et Millicent Hodson) ou de philosophes (David Carr et David Best) succèdent des ateliers de composition (entre autres, par Trisha Brown ou Rosemary Butcher) et des moments de projection ou spectacle, autrement dit tout un ensemble de formats pour débattre de la composition selon les différents sens du terme qu'on peut lui accorder<sup>35</sup>.

Isabelle Ginot, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin : Centre national de la danse, coll. « Recherches », 1999.

**35** On trouve un compte rendu du colloque in Valerie A. Briginshaw, « Study of Dance Conference 4: Choreography: Principles and Practice », *Dance Research Journal*, vol. 18, n° 2, hiver 1986-1987, pp. 76-78. Voir Janet Adshead (dir.), *Choreography: Principles and Practice*, Guilford, Surrey : University of Surrey, National Resource Centre for Dance, 1987.

**36** Voir par exemple Gabriele Klein, « Dance Theory as a Practice of Critique », in Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (dir.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld : transcript, 2013, pp. 137-148 ; Sandra Noeth, « Pensées provisoires – Notes sur la notion de chorégraphie », *Rodéo*, Lyon : association Rodéo, décembre 2015, n° 3, face B, pp. 16-19.

**37** Voir Ric Allsopp, André Lepecki, « Editorial: On Choreography », *Performance Research*, vol. 13, n° 1, 2008, pp. 1-6.

**38** Maren Butte, Kirsten Maar *et al.* (dir.), *Assign & Arrange*, op. cit.

**39** « Choreography as Expanded Practice: Situation, Movement, Object » est le titre d'un colloque conçu par Márten Spångberg, en collaboration avec Bojana Cvejić et Xavier Le Roy au MACBA, Fundació Antoni Tàpies à Barcelone en mars 2012. La notion est sans doute empruntée à l'historienne de l'art Rosalind Krauss, développée dans « Sculpture in the Expanded Field » [La sculpture dans le champ élargi], *October*, vol. 8, printemps 1979, pp. 30-44. Le cinéaste Stan VanDerBeek applique le terme au cinéma dès les années 1960 pour qualifier l'extension des pratiques cinématographiques et leur introduction dans les autres arts. L'expression « expanded cinema » donnera son titre au festival organisé par Jonas Mekas en 1965 à la Film-Makers' Cinematheque à New York.

Du côté des théoriciens relevant davantage de l'étude des pratiques performatives [*Performance Studies*] que des études en danse [*Dance Studies*], le débat concerne le mot « chorégraphie » plutôt que les processus de composition. Selon une approche plus philosophique qu'esthétique, historique ou ethnographique, il s'agit d'abord d'accorder au champ théorique en danse le statut d'une théorie critique ou d'une philosophie politique<sup>36</sup>. En conséquence, le sens du terme chorégraphie va être étendu pour désigner non plus « les approches compositionnelles du corps en mouvement dans l'espace et le temps » ou la « production d'une œuvre dansée », mais « un champ de pratiques en art contemporain<sup>37</sup> » permettant de questionner les autres formes de pratiques culturelles (historiques et contemporaines). C'est le projet du numéro de la revue *Performance Research* intitulé *On Choreography* publié en 2008 par André Lepecki et Ric Allsopp. Cette définition de la chorégraphie comme pratique élargie qui se réfère aux travaux des chorégraphes européens des années 1990 (Alice Chauchat, Jérôme Bel, Vera Mantero, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Jonathan Burrows...) tend à émanciper la chorégraphie de la danse ou du corps. Par cette acception, on retrouve au fond un usage assez courant du terme chorégraphie lorsqu'il renvoie, de manière métaphorique, à la mise en mouvement organisée d'un groupe (de sportifs, de manifestants...) ou d'une machine (d'une caméra, d'un rouage, etc.). Ou lorsqu'il sert aussi à désigner le geste d'un commissaire d'exposition : c'est la voie empruntée par la recherche « Topographies of the Ephemeral: Choreography as Procedure and Operation » [Topographie de l'éphémère : la chorégraphie comme procédure et opération] dirigée par Gabriele Brandstetter avec Maren Butte et Kirsten Maar de 2011 à 2014, examinant la façon dont des stratégies chorégraphiques apparues dans les années 1960 invitent à ouvrir la notion de chorégraphie aux autres formes d'art et en particulier aux formats d'exposition. Ce projet donnera lieu en 2015 à l'ouvrage *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*<sup>38</sup>. Si la revendication d'une définition de la chorégraphie comme « pratique élargie<sup>39</sup> » a eu son importance dans le contexte de la création contemporaine afin d'inclure et de prendre en considération des œuvres qui en apparence semblaient faire écart avec les conventions de la discipline, cette définition ne suffit pas à rendre compte des savoirs singuliers qui se déploient au sein d'un domaine artistique particulier, à travers des actes de composition ou des procédures spécifiques. Mais surtout, avec une acception très élargie du terme chorégraphie, la critique ne court-elle pas le risque de rabattre la notion même de chorégraphie sur le plan de la métaphore ?

Du côté de l'enseignement de la danse, la réflexion sur la composition aujourd'hui s'engage autrement. Elle est portée par des artistes impliqué-e-s dans la formation des artistes chorégraphiques – formation insérée le plus souvent dans des cursus universitaires<sup>40</sup>. Cette réflexion peut constituer le cœur même du projet pédagogique. C'est le cas pour Susan Buirge qui organise, pour des artistes confirmés, des cycles de recherche sur la composition en danse au sein du Centre de recherche et de composition chorégraphiques de la Fondation Royaumont (2000-2007)<sup>41</sup> et, à sa suite, de Myriam Gourfink qui dirige le même programme de 2008 à 2013. Cette réflexion s'insère par ailleurs dans les cursus de formations supérieures en danse, comme l'indiquent deux moments de visibilité : en 2006, *Journal of Dance Education* consacre un numéro aux pédagogies de la composition aux États-Unis intitulé *Effective Pedagogy for Dance Composition: New Insights and Perspectives* [Pédagogie effective de la composition en danse : nouvelles approches et

**40** La Suisse, la France, comme quelques autres pays, font exception puisque la formation s'y déroule dans des écoles supérieures.

**41** De 2000 à 2003, le groupe se concentre sur la question : « Que peuvent apporter à la chorégraphie certains processus de structuration observés dans des domaines scientifiques ? » Il s'agira alors de tirer parti de la physique quantique, du développement du bourgeon, ou encore de l'étude de la directionnalité du temps pour concevoir la composition chorégraphique. De 2004 à 2007, un nouveau groupe travaille à partir de cette thématique : « La chorégraphie de groupe à travers l'analyse croisée du chœur antique grec et de la danse contemporaine ». À l'issue de ces formations, un temps public de présentations et de conférences a permis de mettre en partage les questionnements et les recherches.

**42** Donna Davenport, « Expanding Thinking on Teaching Dance Composition », *Journal of Dance Education*, vol. 6, n° 1, 2006, pp. 4-5.

**43** Elle décrit aussi ce « show-and-tell model » [modèle du montrer-commenter] dans son texte « Building a Dance Composition Course: An Act of Creativity », *Journal of Dance Education*, op. cit., pp. 25-32.

**44** Voir la bibliographie en annexe. Dans les manuels sont en général identifiés les matériaux qui composent les danses (l'introduction au chapitre Matériau de notre ouvrage renvoie à cet aspect) et les façons possibles de les agencer. À côté de considérations plus générales sur l'art de la danse, y sont déclinés des exercices types, en référence ou non à des courants repérés de l'histoire de la danse, et parfois énoncées des leçons à réaliser pas à pas. Ces manuels sont plus ou moins prescriptifs esthétiquement, et reflètent dans tous les cas les cultures de la composition en usage sinon dans la création, du moins dans les pédagogies.

perspectives]. Donna Davenport, qui dirige le numéro, constate en introduction<sup>42</sup> une forme de stagnation : si les cours techniques ont beaucoup évolué au contact des pratiques somatiques ou des circulations stylistiques et culturelles, le cours de composition reste lié à la production de spectacles ou à la pratique de petites études en mouvement donnant lieu à un débat critique<sup>43</sup>. Les articles de ce numéro (en particulier ceux de Larry Lavender ou Joyce Morgenroth) proposent une réflexion concrète sur les méthodes d'enseignement de la composition et s'adressent d'abord aux pédagogues. Ils sont une mise en perspective utile à d'autres publications signées par des pédagogues en danse. En effet, on trouve plusieurs ouvrages à destination des étudiants en formation de danse dans les universités américaines ou anglaises qui prennent la forme de manuels pour composer. Dans la tradition moderne du manuel à danser, les ouvrages d'Elizabeth R. Hayes (1955), Jacqueline Smith-Autard et Jim Schofield (2005), Pamela Anderson Sofras (2006) ou Mary Overlie (2016) sont d'abord des guides pour composer des danses. C'est également le cas de certains ouvrages publiés en français : ceux de Jacqueline Robinson (1981) ou Karin Waehner (1993)<sup>44</sup>.

Le second moment notable est un projet de recherche récent et d'envergure porté par des enseignant-e-s d'écoles supérieures en danse européennes. Ce projet Erasmus intensif, organisé par le programme de master SODA (Solo / Dance / Authorship) à Berlin (Centre pour la danse HZT et Université des arts) rassemble entre 2011 et 2013 six programmes de master européens. Il offre un cadre de discussion et d'analyse des « approches dramaturgiques, compositionnelles et chorégraphiques [...] qui sont en usage dans nombre de programmes de master en danse et chorégraphie en Europe<sup>45</sup> ». La perspective est donc à la fois pédagogique (comment enseigner la composition ?) et soucieuse d'accompagner, c'est-à-dire aussi d'analyser, la création contemporaine. Cette recherche donne lieu en 2015 à un ouvrage dirigé par Kirsi Monni et Ric Allsopp intitulé *Practising composition: Making Practice* [Pratiquer la composition : fabriquer la pratique]. Ce livre se démarque des autres productions en cela qu'il est porté par une exigence autant philosophique que pédagogique et pragmatique. Il donne la parole à des théoriciens, à des pédagogues, et à nombre d'artistes-chercheurs en formation ou membre des équipes enseignantes. Il s'agit d'abord d'engager une réflexion sur la notion même de composition, alors qu'elle semble s'absenter des cursus dans la plupart des programmes (à l'exception de ceux du Theater Academy à Helsinki et de ArtEZ à Arnhem aux Pays-Bas). On note au passage que le contexte européen se démarque fortement sur ce point du contexte pédagogique nord-américain<sup>46</sup>. Laurent Pichaud, qui est successivement, de 2009 à 2017, artiste associé puis directeur artistique du master *exerce* – université Montpellier 3, fera le même constat alors que nous l'invitons à participer à notre recherche, soulignant la difficulté des étudiants à examiner les matériaux dont ils disposent et à débattre des compositions réalisées. À l'intérieur de l'ouvrage, Victoria Pérez Royo<sup>47</sup>, dans son dialogue avec Kirsi Monni<sup>48</sup>, explicite ses propres réticences à utiliser le terme de composition : il connote selon elle une tradition éducative et une technologie pédagogique porteuses de différents travers, à commencer par le risque du procédural, autrement dit l'application de procédures toutes faites (ce qu'elle nomme *ready-made procedures*). C'est pourquoi au terme « composition » est substitué celui de « recherche » : nombre de modules de composition dans les écoles sont aujourd'hui dénommés « Research Methodologies » [Méthodologies de

**45** Kirsi Monni, « Introduction: Poetics and Procedures », in Kirsi Monni, Ric Allsopp (dir.), *Practising composition*, op. cit., p. 9. Sauf mention contraire, les traductions dans l'ensemble de notre ouvrage sont des auteures.

**46** Une étude plus large concernant les contextes pédagogiques sur les autres continents reste à mener.

**47** Chercheuse en *Performance Art* à Berlin et Madrid, elle codirige le programme de master en Performing Arts Practice and Visual Culture à l'université d'Alcalá de Henares (Madrid).

**48** Chorégraphe et docteure en danse du Theater Academy de l'université des arts d'Helsinki (2004), où elle dirige depuis 2009 le programme de danse en chorégraphie.

**49** Voir Kirsi Monni, Victoria Pérez Royo, « Composition: Relatedness and collective learning environments », in Kirsi Monni, Ric Allsopp (dir.), *Practising composition: Making Practice*, op. cit., pp. 70-113.

recherche] ou « Introduction to problems of research » [Introduction aux problèmes de recherche], insistant sur l'art comme recherche, c'est-à-dire moins sur les solutions pratiques à trouver que sur les moteurs ou territoires propres aux démarches de création. Le terme « composition » lui semble par ailleurs appartenir à un paradigme moderniste où le matériau de la composition serait assimilé à une grammaire restreinte (ce point de vue mériterait d'être débattu en regard des pratiques de reposition de la danse moderne). Kirsi Monni défend pour sa part l'usage du terme, c'est-à-dire une attention à la *poièsis* et à ce qui est en jeu dans l'acte de composer : elle définit alors la composition comme « togetherness in relatedness » [mettre ensemble de manière reliée], autrement dit comme une façon artistique d'organiser des réalités, à partir d'une compréhension des cadres qui nous conduisent à percevoir et donc à agencer la réalité et en visant le développement de potentiels pour les ré-agencer. La fin du dialogue insiste sur la dimension collective du processus de composition, dans lequel les échanges, les collaborations et la prise en considération des contextes jouent un rôle central. Monni pointe en retour le mirage que peuvent constituer les mots « recherche » et « méthodologie », lorsque les modèles scientifiques deviennent prescriptifs et figés, ou lorsque les œuvres sont évaluées à l'aune de critères académiques et non plus esthétiques. Elle soulève en substance la question : existe-t-il des méthodes qui n'enferment pas les processus artistiques<sup>49</sup> ?

Cette question pourrait évidemment être posée à la recherche scientifique elle-même et à la méthodologie que nous avons de notre côté suivie pour travailler sur la composition aujourd'hui. Ce sera l'objet du texte suivant. Mais notons d'emblée que l'association d'une chorégraphe, d'une historienne de l'art de formation aujourd'hui responsable de la recherche dans une école supérieure d'art (La Manufacture à Lausanne) et d'une enseignante-chercheuse à l'université sur l'esthétique et les pratiques de la danse occidentale à partir des années 1950 constituait une combinaison particulière, à partir de laquelle une méthode de travail et une perspective propre devaient s'inventer. Ce texte introductif contribue d'abord à inscrire notre recherche au sein des débats sur l'analyse de la composition et à inviter à circuler à l'intérieur d'un champ de réflexion qui reste par définition ouvert : en effet, les chorégraphes auront toujours, en dernier ressort, à travers l'invention de nouvelles opérations et pratiques, la capacité de déplacer sans cesse le sens de ce qu'on nomme « composition ».

**Julie Perrin**

Université Paris 8 (MUSIDANSE)  
IUF, La Manufacture / Hes.so

# NOUS APPROCHER SI PRÈS PERSPECTIVES MÉTHODOLOGIQUES

**1** Voir Myriam Gourfink, « Écriture et lecture en temps réel : *Bestiole*, partition ouverte pour sept danseuses », in Julie Sermon et Yvane Chapuis (dir.), *Partition(s), objet et concept des pratiques scéniques* (20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles), Dijon : Les presses du réel, coll. « Nouvelles scènes / Manufacture », 2016, pp. 285-301.

**2** Voir Julie Perrin, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon : Les presses du réel, 2012.

**3** Voir <http://www.manufacture.ch/download/docs/q9lg672h.pdf/Composition%20-%20Le%20projet.pdf>, consulté le 27.09.19.

Cinq années en arrière du moment où s'écrit cette introduction, à l'occasion d'une pause dans un séminaire sur l'usage de la notion de partition dans le champ des pratiques théâtrales, Myriam Gourfink, alors invitée à présenter le système d'écriture qu'elle développe depuis plusieurs années<sup>1</sup>, me dit : « Ce que j'aimerais échanger de la sorte avec mes contemporains sur leurs procédures de composition ! J'appartiens à une communauté de danseurs dont certains ont développé aujourd'hui une véritable œuvre chorégraphique. J'échange régulièrement avec les uns et les autres, au détour d'une pause dans les festivals auxquels nous participons ou d'un rendez-vous amical, mais toujours rapidement. En musique, il existe une véritable culture de la composition qui s'accompagne de la publication de traités et l'organisation de rencontres internationales. En danse, elle est laissée le plus souvent à la discrétion de chacun, et les questions qu'elle pose ne se débattent jamais collectivement. »

Nous avons ainsi cherché à créer les conditions pour que cette discussion prenne place. Elle avait d'autant plus de sens dans le lieu où nous étions, La Manufacture, haute école spécialisée en danse et théâtre, formant acteurs, danseurs, metteurs en scène, avec comme perspective à moyen terme l'ouverture d'une formation de chorégraphes. Il s'agissait d'en faire le cœur d'une recherche qui allait s'inscrire au sein du département de l'école dédié à cette activité. Une recherche qui comme telle, dès lors qu'elle s'institutionnalisait, se devait de pouvoir répondre à certaines attentes et se conformer à certains usages.

Il devenait ainsi nécessaire de situer cette question de la composition en danse dans une histoire et une actualité de la discipline, pour permettre de saisir la pertinence d'un tel sujet. Nous solliciterons alors Julie Perrin dont nous connaissons les travaux sur la composition spatiale des œuvres<sup>2</sup> pour faire équipe avec Myriam. Elle repérera les principaux jalons de la réflexion sur la composition chorégraphique de la danse moderne et contemporaine occidentale, qui s'est transmise au cours du xx<sup>e</sup> siècle à travers les écrits d'artistes et les analyses de critiques, historiens ou chercheurs en danse. Proposant trois grandes périodes (1920-1950, 1950-1980 et 1980-2000), elle relèvera pour les décennies plus récentes la « fragmentation des façons de faire, penser et dire » la composition en danse, signe de la richesse du champ chorégraphique d'aujourd'hui, mais aussi de la difficulté à mettre en valeur les multiples enjeux que ces savoirs recèlent. Une mise en perspective historique dont elle fait plus brièvement état dans son introduction à cet ouvrage, et que le lecteur peut retrouver intégralement dans les archives en ligne du département de la recherche de La Manufacture<sup>3</sup>.

4 Traduit de l'allemand par O. Mannoni aux éditions de L'Arche en 1988.

Pour structurer la recherche et convaincre ceux qui accorderaient les fonds requis pour la mener, il était nécessaire aussi de formuler plus précisément cette volonté d'organiser une réflexion collective sur la composition en danse. Quels étaient ses objectifs ?

Le premier était de documenter et d'interroger les démarches de composition d'un ensemble de chorégraphes ayant développé une créativité compositionnelle reconnue. Un ensemble que nous avons fixé à dix, essentiellement pour des raisons de faisabilité. En effet, plus leur nombre serait important, plus les réunir serait compliqué et coûteux, et plus l'analyse de leurs propos deviendrait colossale. Cet échantillon devait nous permettre de dégager une première réflexion à même d'éclairer les pratiques de composition en danse, d'inventer et de proposer des outils pour leur analyse.

Le second objectif consistait à accompagner notre enquête sur les manières de faire d'une attention toute particulière aux façons de les nommer. Si nous ignorions la forme que nous donnerions à ce lexique, nous savions en effet que nous collecterions les discours des chorégraphes décrivant leur travail et engagerions notre analyse sur cette base.

Nous voulions aussi mettre au jour les liens qui se tissent entre l'activité de composition, certains de ses principes, et des idées d'ordre éthique et politique concernant l'expérience de l'œuvre, autant celle de ceux qui la créent que celle de ceux qui la reçoivent. Un aspect qui, s'il affleure régulièrement dans les propos compilés dans l'ensemble de ce livre, apparaît plus clairement dans les chapitres Adresser, Collectif et Dramaturgie du Vocabulaire tel que nous l'avons établi ainsi que dans les discussions que nous avons menées plus spécifiquement sur quatre notions. Nous nous sommes demandé s'il était pertinent de reproduire la transcription de ces dernières sans autre intervention de notre part que certaines coupes quand les propos s'éloignaient trop du sujet, et un travail sur le passage de l'oralité à l'écrit. Au-delà de l'intérêt que ces discussions contiennent en termes de considérations artistiques sur la composition en danse et plus largement sur la création, ce qui nous a guidé dans ce choix est de deux ordres. Elles renouent d'une part avec la méthode médiévale de la *disputatio* qui jouait un rôle important dans la recherche universitaire organisant un véritable débat autour d'une question singulière. Elles rappellent d'autre part un modèle que nous avons en tête : *Bâtissons une cathédrale*<sup>4</sup>, un livre où sont retranscrits deux jours d'entretien entre Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer et Jannis Kounellis, à l'invitation de Jean-Christophe Amman, en préalable à l'exposition des quatre artistes dont il est commissaire au printemps 1986 à la Kunsthalle de Bâle. La publication de cette discussion, qui se déroula presque à huis clos, où se confrontent des positions sur les problèmes de la création dans l'Europe de l'époque offre un accès rare à des informations s'agissant des pratiques et des idées artistiques, un accès suffisamment précieux selon nous pour le réitérer.

Nous proposons enfin de repérer les circulations entre les arts mais aussi les échanges avec d'autres domaines que génère l'acte de composition. Des mouvements rendus particulièrement visibles dans près de la moitié des chapitres du Vocabulaire (à savoir : Assembler, Citer, Dramaturgie, Musique, Partition, Pratiques, Rythme, Transposer et Structure).

Pour mener à bien notre recherche, nous avons donc réuni dix chorégraphes. Leur choix s'est fait selon différents critères. La première question que nous nous posions quand nous évoquions des noms pour constituer notre corpus était de savoir si la notion de composition les intéresserait. Nous étions ainsi plus attentives aux artistes qui paraissaient d'abord portés par l'écriture du mouvement. *A posteriori*, je dirais sans hésiter que n'importe quel artiste est concerné par la composition, tant elle est une activité motrice de tout avènement de forme, aussi immatérielle celle-ci soit-elle. Il nous paraissait par ailleurs important de réunir des femmes et des hommes dans des proportions acceptables (au final 4 contre 6) et de générations différentes (trois d'entre eux sont nés au début des années 1960, trois à la fin ; deux sont nés au début des années 1970, l'un à la fin ; et le plus jeune est né dans la première moitié des années 1980). Nous nous sommes appuyées par ailleurs sur les expériences professionnelles de chacune d'entre nous, conscientes que notre enquête serait facilitée par des relations de confiance avec les chorégraphes et la connaissance que nous avions au préalable de leurs œuvres. Nous avons aussi tenu compte du territoire dans lequel nous nous situions, Lausanne en Suisse, attentives aux forces en présence. C'est ainsi que nous avons contacté pendant l'été 2015 Marco Berrettini, Nathalie Collantes, DD Dorvillier, Daniel Linehan, Thomas Hauert, Rémy Héritier, Laurent Pichaud, Loïc Touzé et Cindy Van Acker.

Tous ont accepté de se livrer au jeu collectif de notre enquête, invités pour deux sessions de deux jours, en avril et juillet 2016, à « témoigner de la façon dont il / elle procède pour composer, [à] parler des manières de faire et des outils de composition [qu'il / elle] a pu inventer », tel que le précisait le premier courriel qui leur a été adressé. Il n'est pas rare que les artistes soient conviés à parler de leur travail, cela fait partie des usages dès lors qu'ils sont invités à le montrer. Il est plus rare en revanche que ce temps de parole dépasse l'heure, se fasse à huis clos entre pairs et qu'il soit centré sur un aspect spécifique et technique de leur démarche. La conséquence de cette habitude est qu'ils développent des discours qui retracent souvent leur parcours et qui deviennent des routines. Il s'agissait pour nous d'éviter ce phénomène et de les conduire à s'engager dans une pratique réflexive centrée sur la question qui était la nôtre. Pour ce faire, Myriam et Julie ont élaboré un questionnaire à 32 entrées, construit selon 5 axes (voir annexe). Mon rôle jusque-là se limitait à optimiser les chances pour que le projet se réalise en les accompagnant dans la structuration de la recherche. C'est après cette étape que je me suis fait happer, rejoignant l'équipe qu'elles formaient.

Le premier axe du questionnaire concerne les principes de composition. Il s'agissait essentiellement de demander à chacun d'essayer de décrire les formes ou structures compositionnelles auxquelles il ou elle avait abouti, et de nommer les opérations d'agencement les plus représentatives de sa pratique compositionnelle.

Le deuxième axe concerne la place de la composition dans le processus de création. Il s'agissait d'étudier dans le détail le développement de la démarche de composition aux différents stades du processus de création. Les chorégraphes pouvaient par exemple se voir demander : « Où commence la composition pour vous ? Comment s'effectue la collecte des éléments et outils chorégraphiques d'une pièce ? À partir de quand la composition est-elle mise en jeu avec d'autres ? Avec qui (collaborateurs, compositeurs, danseurs, dramaturge...) ? Et sous quel mode ? »

Le troisième axe du questionnaire se focalisait sur les outils de composition sollicités, les questions pouvaient se formuler ainsi : « Utilisez-vous l'improvisation pour trouver une forme (et non seulement pour susciter du geste) ? Comment ? Selon quelles indications ? Cette forme est-elle temporaire ou finale ? Quel rôle joue la répétition (au sens de s'exercer) dans votre processus de composition ? Quelle importance / nécessité y a-t-il à faire et refaire ou voir et revoir ? »

L'attention portée au geste et à l'interprétation constituait le quatrième axe. Était demandé par exemple : « Votre disposition personnelle à une danse, à un univers gestuel, à une poésie du geste vous semble-t-elle induire une façon de composer ? » Ou encore : « L'interprétation influe-t-elle sur la structure compositionnelle ? » Ou inversement : « la composition induit-elle un type d'interprétation bien précis ? »

Le dernier axe visait la culture de la composition de chacun et demandait, par exemple, non sans malice : « Accordez-vous une attention particulière au pas, à la phrase, la séquence, la transition, au phrasé, au rythme, à la fin d'une pièce ? » etc. Ou encore : « Avez-vous suivi un enseignement en composition à vos débuts ? Comment vous ont été transmis des outils de composition ? Inversement, enseignez-vous la composition ? »

C'est en janvier 2016 que nous leur avons envoyé le questionnaire, soit un peu plus de deux mois et demi avant la première rencontre. Il devait susciter l'amorce d'une réflexion collective et était envoyé à titre préparatoire pouvant orienter l'exposé que nous demandions à chacun, constituant une sorte de trame ou d'arrière-plan susceptible de nous placer dans une exigence commune. Il était néanmoins précisé en préambule qu'il pouvait « paraître à certain-e-s inadéquat, imprécis ou au contraire trop précis. [Qu'il] ne [devait] pas être pris au pied de la lettre, mais comme un point de départ possible pour nos échanges ».

Daniel Linehan aura été celui qui aura le plus scrupuleusement tenté de répondre pas à pas aux questions posées, s'exprimant en anglais dans un contexte où le débat en langue française n'était pas aisé pour lui. Myriam Gourfink quant à elle en aura conservé la structure. Les autres, soit par négligence, scepticisme, manque de temps ou d'entraînement à ce type d'exercice, le tiendront à distance en apparence dans leurs exposés, choisissant de présenter plutôt certaines de leurs pièces de manière plus ou moins structurée. Nous observerons cependant, et on le voit apparaître dans les différentes entrées du Vocabulaire, que les questions sont là dans bien des cas, en arrière-fond, remontant régulièrement à la surface pour arrimer un propos ou un autre.

La majorité (7 / 10) ne laissera pas de côté son parcours dans son exposé, et un bon nombre construira même sa prise de parole sur cette base. Nous comprendrons alors que dans bien des cas, la façon dont chacun s'est construit et est venu à la danse sera déterminante pour sa pratique de composition dès lors qu'elle est articulée, comme nous en faisons l'hypothèse, à des idées, ou des « positions artistiques » qui ne peuvent se forger autrement qu'au fil d'une expérience de vie. Il reste de cela le chapitre intitulé Portraits de circonstance, que nous avons dû parfois augmenter *a posteriori* afin d'obtenir un certain équilibre entre tous.

Notre méthode a consisté à enregistrer ces trente heures d'exposés et d'échanges qu'ils occasionnaient, à les transcrire et à les « passer au tamis » pour en extraire des notions clés. L'idée est apparue assez vite en effet à l'issue de cette

étape que les échanges qui prenaient forme constituaient la singularité de notre démarche de recherche, et qu'elle ne se développerait pas en dix analyses consacrées à chacun des chorégraphes comme autant d'études de cas, mais s'organiserait à partir d'items qui pouvaient réunir et mettre en regard leur propos. Nous avons ainsi cherché à repérer dans leurs exposés ce qui concernait la composition, faisant remonter un ensemble de termes, leurs termes, plus d'une centaine au début, auxquels se rapportait un ensemble de propos sur leurs œuvres et la façon dont ils les avaient construites.

S'il ne faisait aucun doute que certaines notions concernaient directement la composition, et étaient employées régulièrement, d'autres plus singulières faisaient discussion. Nous avons ainsi affiné notre première liste (voir glossaire transitoire page suivante). Nous avons constitué une fiche par chorégraphe, structurée par les notions clés retenues qu'il ou elle avait utilisées et les extraits de ses propos s'y rapportant. Nous avons alors observé que pour certains termes ou notions, l'information dont nous disposions était trop parcellaire, imprécise ou superficielle. Nous voulions en savoir davantage. Nous avons alors proposé à chacun un entretien individuel. Nous leur avons envoyé nos questions au préalable. Il s'agissait toujours de compléter un propos ou de les interroger sur certains aspects importants qu'ils n'avaient pas eu le temps d'aborder. Les questions étaient validées par nous trois, et les entretiens, de deux heures, menés à deux au cours du printemps 2017. Ces entretiens ont été d'un grand apport, car nous échangeons désormais sur la base d'une connaissance plus fine de leur travail. À nouveau nous les avons transcrits, en avons extrait les compléments et précisions que nous cherchions et les avons intégrés aux premières fiches, là où les explications manquaient. Pour nous repérer nous avons utilisé une couleur pour ces nouveaux extraits, on voyait ainsi apparaître dans nos fiches les différentes sources de l'information (exposé et entretien), correspondant à différentes étapes de la recherche. Nous nous sommes demandé un temps si le lecteur devait en prendre connaissance, et s'il fallait par conséquent laisser apparaître ces deux niveaux. Nous avons conclu que l'essentiel concernait le propos sur tel ou tel aspect de la composition, et que la façon dont il s'était construit serait plus simplement mentionnée dans cette introduction sur la méthodologie.

Puis nous avons créé de nouvelles fiches. Celles-ci n'étaient plus organisées par chorégraphe mais par notion. Nous devions au préalable discuter de la liste dont nous disposions. Certains termes ne pouvaient constituer une fiche à part entière parce qu'ils étaient propres à un chorégraphe en particulier, cependant il renvoyait à une notion plus large qui pouvait regrouper différents termes. Nous avons alors abandonné l'idée que les entrées du Vocabulaire seraient exclusivement des termes employés par les chorégraphes (ce qui jusque-là était notre consigne), et avons accepté de rassembler sous une entrée plus générique un certain nombre de notions. Ces regroupements ont parfois exigé de privilégier un terme plutôt qu'un autre dans l'intitulé des entrées. Le lexique propre à chacun demeure néanmoins dans le contenu du chapitre voire dans l'intitulé des sous-entrées. Notre liste s'est ainsi considérablement réduite, nous passions à moins d'une trentaine de notions qui s'est stabilisée à vingt au cours de cette phase du travail.

Au cours de cette phase, Julie a proposé un tableau, avec en abscisses le nom des chorégraphes et en ordonnées les différentes notions et sous-notions (voir tableau pages 38-39). Nous avons tardé avec Myriam à l'utiliser, sans doute parce



GLOSSAIRE TRANSITOIRE  
OCTOBRE 2016

Vert : Loïc Touzé

Noir : Thomas Hauert

Orange : Cindy Van Acker

Rouge : DD Dorvillier

Rose : Myriam Gourfink

Bleu : Marco Berrettini

Violet : Daniel Linehan

Gris : Rémy Héritier

**ACTION**

AJUSTEMENT (de la composition  
et / ou de la partition)

ALÉATOIRE

ASSEMBLAGES (patchwork – pot pourri)

CITATION (auto)

COLLABORATION

COLLECTIF COLLECTIF (processus, travail,  
décision) COLLECTIF (décision, légitimité)

COMBINAISON COMBINAISON

COMMUN (communauté de gestes...)

COMPLEXITÉ

COMPOSER (définition)

COMPOSER (définition)

CONTRAINTÉ CONTRAINTÉ

CONTRAINTÉ

CONTRE-MODÈLES

COPIER (piquer)

COUPURE (cut)

CYCLES (dans son œuvre  
et ses modes de compositions)

DANSE (vs Composition)

DANSE DU MILIEU

DANSE THÉÂTRE

DÉBUT – FIN

DÉCONSTRUCTION DÉCONSTRUCTION

DÉLIRES (stupéfiants)

DÉPLACEMENT (trajectoire, dessin)

DESSINS préparatoires

DISPOSITIF

DIGÉRER (se libérer de l'héritage  
– envisager tous les paramètres)

DOCUMENT

DRAMATURGIE DRAMATURGIE

DRAMATURGIE DRAMATURGIE

DURÉE (du processus de création) DURÉE

DURÉE DURÉE (temps de travail – outil

dramaturgique) DURÉE (du processus  
de création)

ÉCRITURE

ENNUI

ESTHÉTIQUE (choix, sélection)

ÉTHIQUE

ESPACE ESPACE (L') SPATIALITÉ

ESPACE (relational spacing) ESPACE (+LIEU)

ÉVIDENCE

EXPÉRIMENTATION

EXPOSITION (accrochage)

FACTEURS (de mouvement)

FILAGES (nombreux)

FONCTION

FORCE VITESSE (durée) ESPACE

FORMES (DES)

FRAGMENT

GESTE

GÉOMÉTRIE

GROUPE (composer pour  
plusieurs interprètes) GROUPE

HUMOUR

IMAGE IMAGE

IMPROVISATION IMPROVISATION

IMPROVISATION IMPROVISATION

IMPROVISATION IMPROVISATION

(morceau ouvert) IMPROVISATION

INDÉTERMINÉ

INTERPRÈTE INTERPRÈTE INTERPRÈTE

INTERGESTUALITÉ

INVOLONTAIRE

(détachement personnel)

JUXTAPOSITION

LABAN (Lexique)

LANGUE (voix, texte)

LENTEUR

MATÉRIAU

(comme effet de la composition)

MÉMOIRE

MISE EN SCÈNE (vs Composition)

MODULAIRE

MONTAGE MONTAGE VIDEO

(pour composer)

MUSIQUE (et composition) MUSIQUE

MUSIQUE MUSIQUE MUSIQUE

NARRATION

NIVEAUX

OBJETS (DES)

ORGANICITÉ ORGANIQUE

OUTIL / méthodes

PARTIES (DES)

PARTITION PARTITION PARTITION

PARTITION PARTITION

PRATIQUES (DES) PRATIQUES (DES)

PRATIQUES (corporelles)

PHRASE

PHRASE au sol

PHRASE

PRÉSENCE (cf. aussi danse du milieu)

POLITIQUE (de la composition)

PROCESSUS PROCESSUS

(étapes de création)

PROGRESSION LINÉAIRE ?

RÉCIT

REGARD (du spectateur)

REGARD (spectateur)

RÈGLES

RELATION (avec le public) RELATION

RÉPÉTITION / RÉITÉRATION RÉPÉTITION

RÉPÉTITION (+ACCUMULATION)

RÉPÉTITION (rehearsal)

RIEN (dissoudre – estomper)

RYTHME (étude rythmique) RYTHME

RÊVE / FABLE / RÉCIT

SCÉNOGRAPHIE (dispositif spatial)

SÉLECTION des matériaux

SÉRIE (écriture sérielle) – LISTE

STRUCTURE (globale. Sections)

SOLO

SOURCE

TÂCHE TÂCHE

TÉMOIN

Temps (de répétition)

THÉMATIQUE

TIERS

TOURNER

TRADUIRE (en mouvement)

TRANSITION

TRANSPPOSITION

UNISSON

UNITÉ

USURE (par le temps)

VIDÉO

VISIONNAGE

VITESSE

VOCABULAIRE

YOGA YOGA (et gradation)

qu'il figurait trop schématiquement ce que nous étions en train de découvrir et de comprendre du travail de ces artistes. Nous nous sommes cependant familiarisées avec l'outil qui offre une certaine vue d'ensemble des pratiques de chacun : les outils et les opérations qui leur sont communs, ceux qui leur sont spécifiques, et ceux qui ne les concernent pas ou peu, étant entendu que les informations que nous avons récoltées comportent forcément des lacunes.

Aucun des exposés ou presque n'avait pris la forme d'un discours structuré sur la composition, précisant par exemple distinctement les modes d'assemblage ou encore les critères de choix employés dans l'effectuation de telle ou telle opération ; et qui aurait autorisé un découpage simple des différents propos. Notre travail a consisté précisément à faire des coupes dans une matière épaisse, souvent chaotique comme peut l'être la parole libre, parfois opaque. Cette épaisseur et ce chaos font qu'il peut être question de différents aspects de la composition dans une même phrase ou suite de phrases, légitimant qu'un même extrait de propos de chorégraphe se retrouve dans plusieurs de nos fiches. Nous avons alors été saisies à plusieurs reprises d'une inquiétude : était-il supportable que se répètent dans différentes parties du livre que nous projetions des propos identiques ? C'est le pari que nous avons fait, accordant la priorité aux mises en dialogue que l'on voyait lentement se dessiner. L'intérêt des « fiches-notions » était en effet de mettre en regard les propos des uns et des autres pour voir apparaître des usages proches ou différents d'un même outil, des traitements distincts d'une même opération, des conceptions similaires ou éloignées d'une même situation, dont nous ferons état dans les introductions aux notions rédigées dans la phase finale de la recherche. Il résulte de ce travail de montage qui nous aura pris plus d'une année la forme de la partie centrale de ce livre consacrée au Vocabulaire, proposant une approche comparative.

Le dispositif des deux sessions d'exposés (présentation d'une durée de trois heures, possiblement ouverte aux questions du groupe), s'il avait donné lieu à des échanges entre les chorégraphes dont on voit régulièrement la trace dans le Vocabulaire (trace du contexte collectif d'émergence des propos), imposait néanmoins un certain silence nécessaire à l'écoute de chacune des présentations. Cette écoute a éveillé un désir de débat. C'est ainsi qu'est apparue la perspective des discussions mentionnées plus haut. Ces dernières devaient nous permettre d'une part de confronter des points de vue non plus à partir du montage dont procèdent les chapitres du Vocabulaire mais en direct ; et d'autre part de revenir sur certaines des notions que nous avons dégagées et pour lesquelles la matière accumulée à partir des exposés et des entretiens individuels nous semblait encore insuffisante : les notions de dramaturgie, de transition, de phrasé et de fin de la composition. Nous mènerons les discussions en juillet et septembre 2017.

Cette méthode qui s'est ajustée au fil de la recherche s'est révélée éminemment collective. Si nous nous étions réparti le travail d'extraction, de classement et d'analyse des données collectées, la collecte s'est faite ensemble et surtout, nous avons relu et discuté systématiquement les travaux de chacune, débattant de chaque décision de coupe et de montage, élaborant jusqu'à douze versions d'un même chapitre pour parvenir à un état de satisfaction général ! La rédaction des

introductions aux chapitres du Vocabulaire comme à l'ouvrage n'aura pas échappé à cette règle. Nous avons pris un grand plaisir à travailler ainsi, encouragées dans les moments de doute par les assistantes de recherche à La Manufacture, Flavia Papadaniel, Meriel Kenley, Piera Bellato et Prune Beuchat, dont la curiosité face à la matière que nous avons amassée nous renvoyait à l'enthousiasme que nous avions à nous approcher si près des pratiques de composition des dix chorégraphes. Nous espérons que ce livre que nous avons composé en retour permettra au lecteur d'en faire l'expérience.

Yvane Chapuis

---

# Un vocabulaire des opérations et des pratiques

---

<b>ADRESSER</b>	<b>41</b>
<b>ASSEMBLER</b>	<b>71</b>
<b>CHOISIR</b>	<b>94</b>
<b>CITER</b>	<b>113</b>
<b>COLLECTIF</b>	<b>127</b>
<b>CONTEXTE</b>	<b>160</b>
<b>CONTRAINTE</b>	<b>171</b>
<b>DRAMATURGIE</b>	<b>189</b>
<b>ESPACE</b>	<b>208</b>

---

---

<b>INDÉTERMINATION</b>	<b>235</b>
<i>IN SITU</i>	<b>256</b>
<b>MATÉRIAU (GÉNÉRER DU)</b>	<b>272</b>
<b>MUSIQUE</b>	<b>290</b>
<b>PARTITION</b>	<b>315</b>
<b>PRATIQUES</b>	<b>339</b>
<b>RYTHME</b>	<b>375</b>
<b>STRUCTURE</b>	<b>392</b>

---

---

<b>TÂCHE</b>	<b>410</b>
<b>TRANSPOSER</b>	<b>421</b>
<b>UNISSON</b>	<b>441</b>

---

## SYNTHÈSE DU VOCABULAIRE

	MB	NC	DDD	MG	TH	RH	DL	LP	LT	CVA
ADRESSER	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
ASSEMBLER		x	x	x	x	x	x		x	x
Combinatoire			x	x	x					
Juxtaposition							x			
Variation		x								
Montage		x							x	
Boucle				x		x				x
CHOISIR	x		x	x	x	x	x	x	x	
CITER	x	x	x			x		x	x	
Copier	x								x	
Auto-citation		x	x					x		
Reconvoquer						x				
COLLECTIF	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Co-création	x	x	x	x	x		x			
Éthique	x	x		x		x		x	x	
Interprètes	x	x		x			x	x	x	x
CONTEXTE	x	x	x	x	x	x	x		x	
CONTRAINTÉ		x	x	x	x	x	x	x		x
DRAMATURGIE	x			x	x		x	x	x	
ESPACE	x		x	x	x	x	x	x	x	x
Dispositif scénique	x		x	x					x	x
Espace imaginaire								x	x	x
Espace relationnel					x	x	x	x		
Trajectoire	x			x		x				
Seuil						x				
Penser l'espace avec Laban				x						
INDÉTERMINATION	x	x	x	x	x	x	x	x		x
Forme ouverte	x	x		x		x	x	x		x
Composition instantannée		x	x	x	x					
<i>IN SITU</i>						x		x	x	
MATÉRIAU (générer du)	x	x	x			x	x	x	x	
Document						x				
Mémoire et oubli			x			x	x	x	x	
Objets			x					x		
Questions		x						x	x	

	MB	NC	DDD	MG	TH	RH	DL	LP	LT	CVA
MUSIQUE	x	x	x	x	x		x		x	x
PARTITION		x	x	x	x		x		x	x
Instructions		x			x		x		x	
Charte							x			
Système d'écriture			x	x	x					x
PRATIQUES	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Usure des nerfs	x									
Multiplier les filages	x									
Danser-Regarder-Parler		x								
Filmer		x								
Faire et refaire			x							
Observer et s'accorder			x							
Expérimenter la relation Poids/Souffle				x						
Yoga				x						x
Kabbale				x						
Déjouer les habitudes					x					
Intergestualité						x				
Danse du milieu						x				
Explorer Espace/Temps							x			
Dérive								x		
Filature								x		
Dire									x	
Faire un fumier									x	
Faire apparaître des figures									x	
Sortir de l'anatomie										x
RYTHME	x						x		x	x
STRUCTURE	x	x	x	x	x	x	x	x	x	
TÂCHE		x					x	x	x	
TRANSPOSER	x	x				x		x	x	
UNISSON	x	x	x		x		x		x	

---

# ADRESSER

<sup>1</sup> Cf. la discussion sur la dramaturgie.

Ce chapitre pose la question de la composition relativement à la manière dont les chorégraphes prennent en considération le public. Comment la place et l'activité – imaginées, anticipées, potentielles ou réelles – du spectateur orientent les chorégraphes dans leurs choix de composition ? Derrière le titre « Adresser », il faut donc entendre le déploiement de pratiques compositionnelles extrêmement diverses qui concourent non seulement à moduler la relation au spectateur, mais surtout à forger une expérience esthétique singulière. Cet aspect du travail chorégraphique a largement occupé les échanges car il concourt à donner sens aux choix compositionnels de chacun. On trouvera donc ici rapportée la parole des dix chorégraphes impliqués dans cette recherche, en suivant un ordre alphabétique.

Cette sélection faite à l'intérieur de nos échanges fait apparaître, au-delà des univers artistiques et des parcours singuliers, des recoupements, ou tout au moins des préoccupations très comparables, même si les formes de réponses ou de résolutions trouvées peuvent diverger radicalement. Il y a fort à parier que ce débat collectif concernant le spectateur témoigne plus largement d'une façon de penser la chorégraphie aujourd'hui en Europe et en Amérique du Nord. Ou tout au moins d'une urgence à poser la question du travail chorégraphique à travers les diverses déclinaisons de la façon de concevoir la relation au spectateur. On touche évidemment là aux enjeux mêmes de la danse comme œuvre et à la fonction sociale et politique de l'art. Le lecteur pourra découvrir pas à pas la position de chacun des artistes. Nous proposons, en amont, de mettre en évidence de manière synthétique quelques-uns de ces axes communs. C'est une façon non seulement de proposer une lecture transversale du chapitre, mais aussi d'engager chacun à prolonger ces axes transversaux au-delà de notre étude, afin d'éprouver le caractère opérant de ces formes de questionnements en regard d'autres pratiques compositionnelles.

De quelles façons le point de vue du spectateur peut-il être pris en compte par les chorégraphes pendant le processus de création ? Il arrive que des chorégraphes fassent appel à des spectateurs témoins ou s'appuient sur des rencontres publiques informelles qui peuvent être organisées lors d'un processus de création. Il arrive également qu'un dramaturge joue parfois ce rôle de premier spectateur<sup>1</sup>. C'est un autre aspect qui est mis ici en valeur : parmi les chorégraphes de notre recherche, plusieurs insistent sur le fait que le matériau qui s'élabore est conçu et considéré relativement à un regard qui sera posé sur lui. Ce regard porté par un spectateur qu'on imagine et anticipe va orienter les choix chorégraphiques. Se dessinent les contours d'une figure du spectateur, avec ses attentes, ses pratiques sensibles, ses logiques de fabrique du sens. Évidemment, ce regard est d'abord celui des

<sup>2</sup> Cf. Jonathan Crary, *Suspensions of perception. Attention, spectacle and modern culture*, Cambridge et Londres : MIT Press, 1999 ; Julie Perrin, *Figures de l'attention, op. cit.* ; Maaïke Bleeker, *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, Palgrave Macmillan, « Performance interventions », New York : Basingstone, 2011.

chorégraphes eux-mêmes. Ils sont le premier public d'une œuvre à venir. « Le public, c'est aussi moi », rappelle Myriam Gourfink. « Je suis tout le temps en train de dire « On regarde », rapporte Loïc Touzé. Je deviens public. On regarde. » Les chorégraphes comme premiers spectateurs tentent alors aussi parfois de s'inventer spectateur idéal ou spectateur lambda, c'est-à-dire de se mettre à distance des émotions, engouements, affects inévitables qui surgissent dans le temps du travail, face à l'œuvre qui s'élabore. Marco Berrettini et DD Dorvillier témoignent par exemple de leur tentative de se distancier de l'émotion à la vue du travail des interprètes. Que reste-t-il une fois enlevée cette émotion liée à l'histoire interne à la compagnie ou au travail collaboratif ? Ou, par exemple, liée au plaisir de découvrir une nouvelle facette d'un interprète ? Autrement dit, comment un spectateur sans lien avec cette histoire interne pourra-t-il se saisir de ce qui apparaît là ? L'adresse au public se construit donc avant même qu'il ait pris place face à l'œuvre.

Le travail chorégraphique s'attache à l'adresse au spectateur par différents moyens. Ce chapitre témoigne par exemple de la façon dont les chorégraphes réfléchissent aux façons de maintenir, guider, préparer ou moduler l'attention du spectateur. Il s'agit de s'assurer d'un lien qui peut prendre la forme d'une connivence pour soudain se défaire et surprendre ; il s'agit de varier les modalités de l'attention, d'inquiéter parfois ou de délaisser le public, pour lui laisser de la place, etc. Nathalie Collantes évoque le travail de la rémanence, c'est-à-dire une façon de jouer avec ce qui reste, alors que d'autres choses s'oublient, en une forme de jeu avec la mémoire du spectateur. Marco Berrettini signale que l'humour, forme de connivence évidente (dont il a usé pendant une grande part de son parcours), sert aussi de relais vers d'autres significations plus profondes. On voit là combien ces conduites de l'attention sont à relier avec l'esthétique même de chacun. Marco Berrettini joue parfois à pousser le public dans ses retranchements, en éprouvant jusqu'où il peut aller dans la provocation (exagérer l'humour ou le gore). Nathalie Collantes défend quant à elle une esthétique du peu (un refus de la virtuosité et de l'image qui s'impose au spectateur), dans une forme de légèreté ou de retrait. Thomas Hauert anticipe la façon dont le public va écouter la musique, et comment la lui faire entendre par l'entremise de la danse. Il souhaite par ailleurs mettre en partage une énergie joyeuse et dansante. Cindy Van Acker peut, sur certains projets, mettre le spectateur en alerte en le confrontant à la vitesse. Loïc Touzé introduit un travail sur l'émotion, comme dans *La Chance* (2009) où il projette de faire venir les larmes aux spectateurs. L'expérience sensible proposée ouvre dans chaque cas une certaine expérience de l'art. Maintenir l'attention des spectateurs, c'est ce que Loïc Touzé appelle construire un leurre, ou développer des stratégies de mobilisation, pour les conduire vers une modalité d'attention et vers un imaginaire particuliers. Rémy Héritier évoque quant à lui diverses façons d'entrer en relation avec le spectateur. L'une d'entre elles consiste à marquer sa mémoire visuelle à partir de la construction de repères – des figures dansées qui réapparaissent plusieurs fois dans le déroulé de la danse. Il rejoint en cela le travail de rémanence évoqué par Nathalie Collantes. Il met aussi en place la figure du témoin, c'est-à-dire le fait que quelqu'un sur scène vient souligner et faire exister une situation par sa simple présence. On pourrait rapprocher cette figure du témoin des figures de bord de scène au théâtre ou des figures de point de vue, qui donnent à voir et indiquent comment regarder, constituant un relai entre le spectateur et la scène<sup>2</sup>. C'est ici un vocabulaire propre aux chorégraphes qu'on voit apparaître : leurre, piège, témoin, etc.

Créer et infléchir un point de vue sur ce qu'on voit est en effet une autre des modalités mises en œuvre par les chorégraphes pour moduler la relation au spectateur. Laurent Pichaud en fait un axe majeur de sa démarche : « Être chorégraphe est créer un point de vue sur ce qu'on voit. » Il explore la construction de ce point de vue en particulier lors de créations *in situ* où la place des spectateurs doit à chaque fois être redéfinie en fonction des contextes et du projet. La réflexion sur la disposition des spectateurs relativement à ce qui est donné à voir est largement partagée : Loïc Touzé expose ses expérimentations en extérieur mais aussi son souhait, en salle, de réduire la distance entre la scène et la salle. Myriam Gourfink témoigne de dispositifs variés expérimentés dans son parcours pour positionner autrement les spectateurs. Cindy Van Acker développe une partition pour le déplacement du public dans *Kernel* (2007), de même que Laurent Pichaud anticipe et intègre à la conception de certains de ses projets les déplacements potentiels du public. Même dans le cas d'une situation théâtrale classique, la question du point de vue reste centrale : Daniel Linehan, par l'entremise de stratégies ludiques, offre des points de vue multiples sur une même danse ; Cindy Van Acker produit des sortes d'illusion d'optique dans le geste même, à travers des rotations pour suggérer la variation du point de vue des spectateurs pourtant immobiles.

Car c'est depuis le travail du geste que l'adresse au public peut aussi se moduler. Myriam Gourfink insiste sur cet aspect : il s'agit, par exemple, de définir la direction du regard des interprètes, ou d'organiser l'orientation des mouvements et les volumes du corps dansant visibles pour le spectateur. On est proche d'une pensée de l'anamorphose. Loïc Touzé souligne aussi combien la distance au spectateur se module symboliquement, si l'on affaiblit l'intensité ou l'envergure du matériau dansé, provoquant ainsi chez le spectateur le désir de voir, de se rapprocher.

Le travail du visible contribue aussi à façonner cette adresse au public. C'est une question majeure dans l'histoire du spectacle vivant, dès lors que le théâtre (l'édifice) a été conçu comme une machine à regarder. C'est une question particulièrement vive dans la danse occidentale contemporaine, depuis une trentaine d'années, selon un mode particulier qui consiste à interroger les certitudes du visible et à jouer dans les interstices d'un vacillement du perceptible. DD Dorvillier restitue comment dans *Nothing Is Important* (2007) elle s'est intéressée à la visualité de l'œuvre : à la façon dont la danse peut apparaître ou disparaître, faire trembler le visible. Cela passe (comme chez d'autres chorégraphes à la même période : on pourrait citer Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Christian Rizzo) par l'expérience du noir. Un noir que l'on retrouve chez Laurent Pichaud ou Nathalie Collantes. Laurent Pichaud expose aussi une façon de concevoir le geste ou de faire intervenir une scénographie discrète pour travailler une présence en retrait, jusqu'à disparaître, au profit de l'apparition du lieu. Nathalie Collantes évoque pour *Chant d'encre* (1992) le travail des apparitions ou disparitions. Loïc Touzé parle quant à lui de faire miroiter l'image.

La définition des durées concourt également à moduler l'adresse et a des effets sur l'attention du spectateur. Combien de temps devra durer une séquence, un geste, une pièce ? Toutes ces durées participent évidemment de la dramaturgie et le lecteur trouvera dans la discussion qui lui est consacrée d'autres éléments sur le sujet. Signalons ici que c'est un trait essentiel du travail de Marco Berrettini ou de Daniel Linehan qui apparaissent comme extrêmement attentifs aux explorations des effets de la durée sur le spectateur. Cindy Van Acker peut proposer d'arrêter le mouvement,

3 Il y a là une forme de parenté avec Josef Beuys, Lygia Clark ou Alejandro Jodorowsky.

de « geler l'image » pour s'assurer, entre autres, qu'elle sera partagée avec le public et activer son regard.

L'adresse aux spectateurs concerne également la construction du sens (et recoupe donc aussi la discussion sur la dramaturgie). Il s'agit de s'assurer (ou pas) qu'une activité signifiante circule entre scène et salle. Par exemple, Laurent Pichaud parle de « permettre la construction d'un sens et d'une lecture possible ».

Quels que soient les moyens employés, il en va d'une éthique de la relation au public. Les chorégraphes évoquent les risques de la manipulation (Marco Berrettini), les séductions trop faciles (Loïc Touzé), la nécessité de laisser de l'espace au public et d'accepter que cela échappe au chorégraphe (Laurent Pichaud).

Ils évoquent aussi la fonction sociale alors accordée à l'expérience artistique. Décrivant ce moment collectif où un public est réuni par une œuvre d'art, certains chorégraphes livrent finalement leur façon de qualifier l'activité du spectateur. Par exemple, Rémy Héritier semble viser que le spectateur puisse engager un processus de travail en écho à celui de l'interprète. Pour cela, il met au jour ce processus ou encore livre sur scène les sources du travail. Laurent Pichaud organise des situations où il pense le spectateur dans une forme d'équivalence avec le performeur ou l'habitant des villes où a lieu la pièce. Il s'agit aussi d'éviter tout rassemblement sur la place publique, comme tout voyeurisme. Loïc Touzé insiste sur la façon dont la danse permet de se sentir ensemble alors qu'elle s'adresse aussi à chacun. Une pensée de la communauté se dit là, dans sa complexité, dans l'intimité qui s'éprouve au sein du collectif. Myriam Gourfink défend quant à elle la fonction rituelle, archaïque et chamannique de la danse, rappelant sa fonction sociale anthropologique : de guérison ou de réparation<sup>3</sup>.

Enfin, lorsque l'œuvre sera présentée au public, la réaction de ce dernier pendant le déroulement de la pièce peut aussi conduire certains chorégraphes à des aménagements qui ont trait à la composition : revoir certaines transitions, opérer des coupes ou réécrire la fin. Myriam Gourfink et Loïc Touzé évoquent ainsi l'écoute de la salle, ce moment très subtil où la réception du public informe l'auteur-e de ce qu'il ou elle a fait, venant confirmer le projet ou parfois révéler des aspects que la pièce contenait sans en avoir déployé tous les possibles. Marco Berrettini évoque quant à lui sa façon, pour certaines pièces, d'explorer en direct ce jeu avec le public lors de séquences qui s'inventent et s'improvisent chaque soir.

Ainsi, du moment où le ou la chorégraphe se constitue comme premier spectateur au moment où il se met à l'écoute de la salle, la présence du public se décline à différentes étapes du processus de création et par différents procédés : par les choix esthétiques et l'expérience qu'on espère qu'il traversera, par la construction du sens, par l'éthique de la relation que l'œuvre établit avec lui, par la fonction sociale accordée à l'expérience artistique, par les conduites de l'attention, parmi lesquelles le choix des durées, le travail du geste, la structuration d'un point de vue et la construction de la visualité. Aussi, la pensée du spectateur, la façon de l'anticiper ou le souhait de le conduire dans une aventure esthétique particulière, engagent les chorégraphes dans des choix singuliers qui sont aussi des choix de composition.

Julie Perrin

### Marco Berrettini

Après *Je m'appelle Emil Sturmwetter* (1994), nous nous demandions comment travailler des choses plus « gores » sur scène, sans être vulgaires ; et si nous pouvions étirer la durée des scènes et pousser la confrontation avec le public. Il s'agissait de mettre en place des états de l'interprète beaucoup plus dramatiques, sans nuire aux spectateurs, sans les provoquer inutilement ou les faire sortir de la salle. (Ils sortaient quand même.)

La scénographie de *Si, viaggiare* (2011) est une sorte de morceau de planète. Les interprètes la quittent après une heure vingt et viennent à l'avant-scène. Ils sont encore habillés en astronaute. Ils se rassemblent autour d'une petite table sur laquelle est posée une maquette du décor de la pièce. J'ai copié Meredith Monk<sup>1</sup>. Il y a la table et sur la table le décor, ici la planète en miniature. On voit même des petits bonshommes sur la planète en miniature. J'avais demandé à l'une des interprètes, Laetitia Dosch, de travailler un texte. Elle a essayé pendant des mois de copier Claude Nougaro. Malgré tout l'amour que j'ai pour son travail, je me demandais si cela faisait sens. J'essayais d'évacuer toute émotion et de regarder de l'extérieur. Je me souviens avoir passé un certain nombre de semaines à me demander quel serait l'effet de cette scène pour quelqu'un qui la verrait pour la première fois. Je me mets toujours dans cette position lors d'un processus de création. C'est la condition pour qu'une pièce prenne forme.

[...] La concentration du public est un paramètre important, on doit en tenir compte pour éventuellement l'oublier ensuite. Au Théâtre de la Bastille, Stanislas Nordey<sup>2</sup> faisait des spectacles de sept heures et demie. Il a dû se demander si les spectateurs s'endormiraient ou pas. Je trouve intéressant d'en être conscient et de se dire que c'est possible, que ce n'est pas grave si le public est fatigué après deux heures de spectacle, d'assumer ce que le spectacle dégage. Il y a un thermomètre de ce que l'on sollicite chez les spectateurs. Je sais que c'est abstrait, mais je n'arrive pas à l'exprimer différemment. On sollicite le public en concentration, en goût, on lui jette des contenus à la figure. Jusqu'où est-il prêt à accepter ? Où commence-t-il à repousser l'œuvre en se disant que la pièce ne l'intéresse plus, fermant les portes de sa sensibilité ? Cela se joue au niveau de la durée du spectacle, au niveau du volume de la musique... Les paramètres sont nombreux. Une fois le spectacle fini, a-t-on l'impression générale d'avoir sollicité les sensibilités et que la pièce tient ?

[...] Ce thermomètre est éthique et politique. Depuis quelques années, les chorégraphes discutent de la durée standard des spectacles et estiment qu'une heure et quart, c'est déjà trop. Cette question est abstraite, mais elle est éminemment concrète s'agissant de la façon dont on entre dans la vie du public. Des habitudes de format ont été créées par la télévision, les ordinateurs et les téléphones. Ce phénomène conduit à des interrogations pendant le processus de création. On se demande si cela vaut la peine d'ajouter un quart d'heure, ou une heure. Ai-je la capacité de rivaliser avec les formats usuels ? Et si c'est le cas, que représente cet ajout temporel

\* Le lecteur trouvera indiqué de la sorte dans la marge des renvois à d'autres chapitres du Vocabulaire apportant des informations complémentaires à ce passage. Dans certains cas, le même extrait se retrouve *in extenso* d'un chapitre à l'autre.

<sup>1</sup> Meredith Monk, née en 1942 à New York, est une compositrice, chanteuse, actrice, réalisatrice, danseuse et chorégraphe américaine. Marco Berrettini fait référence ici à *Facing North* (1992) présenté au Festival d'Automne (au Théâtre du Rond-Point à Paris) où Meredith Monk et Robert Eén évoluent sur un monticule évoquant une toundra arctique.

<sup>2</sup> Marco Berrettini fait référence à la mise en scène par Stanislas Nordey de *Vole mon dragon* (texte Hervé Guibert, création à Villeneuve-lès-Avignon en 1994) qui durait environ neuf heures.



dans ce qui est mis en jeu ? Le spectateur se remet-il en question lors de ces quinze minutes supplémentaires ? Je ne travaille pas sur ces questions pendant toute la durée de la création, mais elles me traversent l'esprit. La question de la manipulation du public doit être présente chaque jour des répétitions, même si elle sera ensuite sublimée. Les outils de composition concernent aussi la façon dont on prend en considération cette manipulation du public.

- [...] J'ai fait des pièces comiques pendant de longues années, avec l'espoir sans doute de me sauver des attaques par ce biais. Utiliser l'humour pour composer des pièces est une manière de se protéger des critiques de non-composition, de non-rigueur, etc. J'espérais aussi peut-être que l'humour offrirait une clé de lecture à des dimensions plus profondes ou plus poétiques. [...] *No Paraderan*<sup>3</sup> (2004) est plus ou moins la dernière pièce où j'ai consciemment intégré des éléments comiques dès le premier jour de répétitions. [...] Je ne l'ai pas choisi, cela s'est fait ainsi.  
[...] Aujourd'hui, en travaillant la danse comme je le fais, je ne me vois pas arrêter au milieu d'un mouvement pour raconter une blague puis continuer.

### Nathalie Collantes

Je suis dans une esthétique du peu. Depuis le début de mon travail, ce qui m'a toujours conduite, c'est le *je-ne-sais-quoi* et le *presque-rien* – expressions que j'emprunte à Vladimir Jankélévitch<sup>4</sup>. Pour cette raison, le mot « spectacle » ne me convient pas, dans le sens où je n'ai pas quelque chose à montrer. En tant que spectateurs et en tant que danseurs, nous avons bien plutôt quelque chose à *faire* ensemble.

[...] Je repense souvent à une danse de Dana Reitz<sup>5</sup> qui m'a marquée. Il s'agissait d'une improvisation, au Centre Georges-Pompidou, avec Jennifer Tipton à la lumière. C'est juste de la lumière et de la danse.

LP Elle est new-yorkaise ?

DDD Oui, c'est une danseuse d'Einstein on the Beach [de Bob Wilson (1976)]. Dana était la danseuse de la partie chorégraphiée par Lucinda Childs<sup>6</sup>.

La performance que j'ai vue à Pompidou date de la fin des années 1980. Je ne sais pas si elle a fait d'autres improvisations de cet ordre. Cette danse n'a pas fait le même effet à tout le monde ! [...] C'était quelque chose en deçà du courant minimaliste en danse, elle ne faisait presque rien. Aujourd'hui, elle aurait un succès fou... auprès de vous. Mais vous connaissez le public des années 1980 à Pompidou : à un moment, quelqu'un commence à tousser, puis un autre et encore un autre. Le spectacle est dans la salle. Elle commence à orchestrer ces toux. C'est fabuleux.

<sup>3</sup> On trouve une description de la pièce au chapitre Indétermination.

<sup>4</sup> Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, tome 1: *La Manière et l'occasion*, tome 2: *La Méconnaissance. Le malentendu*, tome 3: *La Volonté de vouloir*, Paris: Seuil, 1980.

<sup>5</sup> Dana Reitz, née en 1948, est une danseuse et chorégraphe nord-américaine.

La pièce dont il est question ici est *Circumstantial Evidence*, 1988.

<sup>6</sup> Lucinda Childs, née en 1940 à New York, est une danseuse et chorégraphe nord-américaine. Avec Dana Reitz (mais aussi Sheryl Sutton et Richard Morrison), elle co-signe la chorégraphie d'*Einstein on the Beach* (1976) dont le chorégraphe principal est Andy Degroat.

YC Elle se fait chef d'orchestre de la toux ?

Oui. Elle renverse la situation et cela fonctionne. Cette improvisation compte beaucoup pour moi. Je m'y suis reconnue et j'y ai reconnu ce que j'avais envie de faire. *Vertus* (2005), dont le dispositif scénographique se réfère à celui de Sol LeWitt dans *Dance* de Lucinda Childs, c'était aussi faire « presque rien » et oser le faire. [...]

LT J'entends aussi le fait de cultiver le moindre effort. Ce n'est pas facile de cultiver le moindre effort.

Peut-on l'envisager comme un moyen, non comme un enjeu ? Il y a une locution que j'ai utilisée à partir du duo que j'ai fait avec Sylvain Prunenec en 1999 (*Phase*), « intimité distante ».

- [...] Au moment de *Chant d'encre* (1992), je travaille sur l'apparition, parfois via l'introduction de noirs (avec l'extinction des projecteurs). La pièce commence par une exposition, comme c'est souvent le cas dans mon travail. On expose le corps et la danse, on sort du noir. C'est similaire à l'introduction d'un texte, j'annonce ce qu'on va voir. J'expose un type de matière, de temps. S'ils n'intéressent pas les spectateurs, ils peuvent sortir. On commençait en silence. C'est une pièce très écrite où chaque geste est chorégraphié. On sort du noir, on salue le public juste au milieu de la scène et on commence chacune notre partition. Au fur et à mesure, la musicalité de nos danses nous rassemble jusqu'à l'unisson. C'est une pièce avec des couplets, des refrains, des répétitions et des variations. Brigitte [Asselineau] et moi avons été assignées à deux instruments par Gilles Normand, le musicien du projet. Brigitte était violon et moi, violoncelle. [...] Il y a une idée de rémanence, par rapport à l'apparition, la disparition, la trace. On joue sur la rémanence d'un moment dansé qui a eu lieu. C'est un moment charnière pour moi, car j'accepte de me répéter. Jusque-là je ne comprenais pas que le public ne puisse pas engranger tout ce que je donnais à percevoir. Je résistais à la répétition, parce que j'étais dans une écriture ciselée, dans la volonté de fabriquer une danse qui m'étonnerait moi-même. Je n'avais absolument pas envie de retrouver ce que je savais déjà de moi-même. Et je travaillais avec d'autres corps, en partie aussi parce qu'ils me renvoyaient une altérité que je devais prendre en compte. Je voulais à tout prix éviter de me considérer comme modèle.

- [...] RH Dans *Fonds d'écran* (2016), on t'entend dire, dans l'un des entretiens filmés avec Jacqueline Robinson qui sont projetés, que tu n'es pas intéressée par le corps mais par le mouvement qui traverse le corps, par le mouvement présent dans les choses<sup>7</sup>. C'est, je crois, une manière de regarder ce que tu fais. J'allais distinguer danse et mouvement, comme si je présupposais que ce que tu produis est davantage de l'ordre du mouvement ou de l'infradanse.

<sup>7</sup> « Ce qui est important pour moi c'est non pas le corps, mais le mouvement qui passe à travers le corps », Nathalie Collantes, extrait 49-4 intitulé « Regard / Désir », in Nathalie Collantes (dir.), *Le Projet Robinson* [En ligne], g-u-i, Fanfare blème, 2015, leprojetrobinson.org. Jacqueline Robinson (1922, Londres – 2000, Paris) est considérée comme l'une des principales figures de la danse moderne en France. Elle fonde à Paris en 1955 l'Atelier de la danse, l'une des premières écoles de danse moderne à dispenser une formation professionnelle. Elle est l'auteure de plusieurs ouvrages en pédagogie et en histoire de la danse : *L'Enfant et la danse* (1975), *Éléments du langage chorégraphique* (1981) ou encore *L'Aventure de la danse moderne en France, 1920-1970* (1990).

Ce que tu soulèves, Rémy, est fondamental, en tout cas dans ce que je défends. Ce n'est pas le geste ou la forme qui m'importe, mais ce qui passe à travers eux. Le corps est le vecteur du mouvement. La forme que je produis pourrait être différente, si ce n'est que j'ai sans doute une collection de gestes. Je ne les ai pas identifiés en tant que tels, en tout cas je ne pourrais pas en faire l'inventaire. J'espère pouvoir enrichir ce vocabulaire encore longtemps, soit parce qu'il y a des choses que je ne peux plus faire, soit parce qu'il y a des choses que j'arriverai à faire enfin. Je ne cherche pas à réduire le mouvement à une suite de gestes. Je cherche à produire une danse tout en fuyant une identification qui la réduirait à sa plus plate apparence.

**JYM** Comment se matérialise cette idée de vecteur du mouvement ? Nous comprenons bien que ce n'est pas une forme, mais peux-tu nous en dire davantage ?

Il faudrait parler d'apparition et de disparition au moment même. Par exemple, je déteste les interprètes qui essaient de retenir l'image. C'est pour cela que je n'aime pas la virtuosité, le cirque, c'est trop gros, cela fait des trous dans la rétine. La vision se retrouve bouchée et on ne voit rien d'autre. Quand je dis que je suis le vecteur du mouvement, je dis que le mouvement passe par moi, il ne s'arrête pas. Je renoue sans doute avec une idée du chamane mais ce n'est ni devin ni divin, c'est très concret. [...] Cela rejoint l'esthétique du peu. Néanmoins, cette notion d'apparition et de disparition n'est pas forcément liée au peu. Elle dépend des danseurs : par exemple, lors de ma première rencontre avec Christine Gérard<sup>8</sup>, lors d'un stage à Aix-en-Provence en juillet 1985, elle nous demande d'improviser à partir de l'idée de la disparition. Et soudain, elle me voit. Elle me voit parce que je disparaissais : disparaître, c'est faire oublier quelque chose pour pouvoir montrer autre chose ; c'est un passage. C'est différent de ce que j'ai fait chez Laurent [Pichaud, pour *feignant* (2002)]. Sa recherche a d'ailleurs conduit à ce que je me tienne hors de la scène pendant toute la pièce : je n'étais pas visible. Lors d'une reprise, je suis revenue sur scène et je travaillais le fait d'être là et de partir en même temps, c'est-à-dire d'apparaître et disparaître à la fois. Je ne le formalise pas de cette manière avec les danseurs avec lesquels je travaille, mais je collabore avec des personnes qui sont dans cet état d'esprit-là.

### DD Dorvillier

musique

Pour *No Change* or « *freedom is a psycho-kinetic skill* » (2005), je travaillais encore avec le compositeur David Kean. On a continué à élaborer une relation danse-musique assez sophistiquée, mais cela restait « le mec » derrière l'ordinateur et « la nana » qui fait des bruits, des sons avec un micro devant un haut-parleur et des formes avec son corps dans l'espace. Et le mec changeait le son, médiatisait un peu. On a vraiment développé un système très riche d'interactivité entre nous, avec les haut-parleurs, les capteurs de son, avec ma sensibilité physique et son savoir-faire technique. Et nous étions vraiment en tête-à-tête. Mais je ne voulais plus être médiatisée, avoir quelque chose entre moi et la personne qui regarde. Je voulais un accès direct. Je voulais que le spectateur ait un accès direct à moi, aux objets qui m'entouraient et au son. Je ne voulais pas que les sons que je produisais par hasard soient médiatisés par une autre personne.

<sup>8</sup> Danseuse, chorégraphe et pédagogue française née en 1949 à Courbevoie. Elle fonde avec Alex Witzman-Anaya la compagnie ARCOR en 1974.

La personne qui a fini par m'aider à terminer la pièce en termes de son est Seth Cluett. Il a compris que ce dont j'avais besoin était un outil sonore pour que toute la pièce, tous mes objets, moi, mon corps, la personne qui m'accompagnait sur scène, Elizabeth Ward, *the body on the floor*, le corps par terre, que tous ces objets, moi incluse, puissions être des instruments, actifs ou passifs, dans une espèce de démocratie ; pour que, précisément, le spectateur puisse aussi entrer dans cette relation horizontale. Si je suis comme cette tasse de thé, le thé à l'intérieur est-il comme moi ? La personne qui me regarde regardant le thé est-elle comme le thé qui est dans la tasse ? Etc. Je cherchais à mettre en jeu ces questions relationnelles. La personne qui regarde peut s'approcher. Je n'essaie pas de faire la traduction. Je suis dans ma pratique. J'essaie de créer un espace où cette pratique est non pas lisible, mais sensible... Est-ce que je parle de la composition en vous disant cela ?

[...] L'espace de cette pièce est une sorte de transposition de tous les espaces dans lesquels j'avais travaillé : les salons des gens entre autres parce qu'il n'y avait plus de Matzoh Factory<sup>9</sup>. J'enseignais également beaucoup, et je négociais de pouvoir travailler pour moi dans le studio après. Il y avait toujours un espace qui était plus ou moins l'espace de danse et un autre espace où il y avait tout le *junk* [bazar] sur le côté. Et il y avait presque toujours une poubelle ou un seau, et un pied de micro. Souvent, il y avait une table de mixage. Je voulais proposer aux spectateurs de regarder cet espace pendant un long moment, et moi aussi avec Elizabeth qui fait le corps par terre dans le coin. Parfois, on restait dans l'espace trente ou quarante minutes juste à observer, avec la musique qui était diffusée.

Je mettais plus ou moins les câbles toujours au même endroit, éventuellement dans un dessin un peu différent. Le seau est toujours placé plus ou moins dans la même relation au micro. Les éléments ont un lieu de départ. Tout est préparé, assez soigneusement.

[...] Il me fallait un mur. Le premier espace dans lequel j'ai travaillé était un studio de vidéo, tout petit, avec un mur blanc courbe. De fait, j'ai créé contre le mur avec le système de lumière qui était là. Je gère moi-même les lumières. Idem pour le son. Et j'ai fait tout ce que je pouvais pour que la salle soit une espèce de petite machine dans laquelle je m'insère et avec laquelle on produit quelque chose.

[...] Dans la pièce qui suit *No Change* [et qui s'intitule *Nottthing Is Importantt* (2007)], je regarde la danse, je veux la voir. Je veux explorer la visibilité dans la danse. Qu'est-ce qu'on voit quand on voit une danse ? Voit-on le seul phénomène de la danse, comme quelque chose de visuel. J'ai toujours eu l'idée que la danse, c'est physique, incarné. Et là, je me suis dit : non, en fait, la danse, elle est visuelle. Et je pense que, pour moi, ça doit être le cas parce que c'est comme ça que je communique.

**JYM** Cette pièce est-elle un moment, sinon de rupture, du moins de changement dans ta conception de la danse, conduisant à déterminer si elle est du registre du visuel ou de l'incarnation ?

<sup>9</sup> En 1991, DD Dorvillier et Jennifer Monson transforment le rez-de-chaussée d'un ancien bâtiment industriel dans Williamsburg à New York en studio de danse et habitation. Elles l'occuperont jusqu'en 2004. Voir le chapitre Contexte.

Dans *Notthing Is Important*, je parle de visuel, de la visualité<sup>10</sup>. Je parle aussi des images qui nous nourrissent pour produire des figures que l'on donne à voir. C'est une trilogie. La première partie dure environ vingt-cinq minutes. Un gradin a été transformé en petit cinéma. Il y a une scène et un mur de fond. Ce n'est pas très profond. Trois mètres de profondeur il me semble, peut-être 3 x 3 mètres. Le mur doit faire trois mètres de haut. Tout est blanc. La première partie s'intitule « 9 bodies » [9 corps]. Les danseurs portent des tenues de studio, un peu génériques, grises, blanches, bleues. Dans la deuxième partie, les danseurs disparaissent. Un film est projeté sur le mur. Il dure vingt-cinq minutes. Ce film est aussi en deux ou trois parties. Ensuite, le public est conduit derrière l'écran, dans une salle complètement noire. On prend les spectateurs par la main et on les assoit, deux par deux. Cette partie dure aussi vingt-cinq ou trente minutes. Dans la pièce noire, il y a une installation sonore avec vingt-sept petits haut-parleurs. On ne les voit pas pendant la pièce, mais ils émettent un son qui est comme un nuage qui flotte. Le public ne voit rien, mais il y a une minuscule quantité de lumière. C'est de la lumière reflétée par un tube du grill technique. Le reste est noir. Le tube est en métal. Cette lumière reflétée éclaire l'espace, monte et descend. La chorégraphie des danseurs consiste à passer parmi les spectateurs. Ils ne les touchent pas, ils ne leur font pas peur. Les danseurs sont en slip. On ne les voit pas, mais on sent la chair, la sueur, la chaleur, l'air à leur passage. Le peu de lumière se reflète sur la peau, un slip ou un morceau de débardeur. On voit des sortes de fantômes. Leur chorégraphie consiste à faire des allers et retours dans l'espace. C'est très simple. Les danseurs marchent, courent un peu. Et, dans trois endroits différents, ils font ensemble des constructions, des arcs ou des bateaux. Mais, comme ils ne se voient pas très bien et comme le public ne voit pas du tout, on ne discerne pas les formes qu'ils réalisent. L'important est que les danseurs sachent ce qu'ils font, même s'ils ne savent pas ce que cela donne visuellement. Ils doivent être très à l'écoute, car pour faire la construction ils grimpent les uns sur les autres sur trois niveaux. Une pyramide... Vers la fin de la séquence, les danseurs jettent des cordes contre le mur invisible du public et elles tombent. Ils courent et les jettent. Ils font cela pendant deux ou trois minutes et disparaissent. La lumière monte un peu. Et c'est la fin.

matériau

[...] [S'adressant à Rémy Héritier]. Dans *A catalogue of steps* (2013) [qui consiste pour les interprètes à danser une suite de très courts extraits d'anciennes pièces de DD Dorvillier, qu'ils ont appris à partir d'enregistrements vidéo], vous étiez plusieurs danseurs. On pouvait voir dans un fragment dansé par trois danseurs plein d'histoires différentes de corps. Mais, en même temps, vous essayiez de mettre la « veste » de la chorégraphie. On voit l'effort et la friction entre l'interprète et la chorégraphie. C'est cette substance qui m'intéressait. Que dégage-t-elle chez l'interprète, chez moi, chez le spectateur ?

**JYM** Pourrais-tu donner des exemples d'efforts et de frictions que tu as repérés chez certains interprètes ? Tu dis qu'il s'en dégage une substance. Est-elle de nature différente ou identique à chaque fois ?

<sup>10</sup> En anglais, « *visuality* » est plus courant que dans la langue française. Le terme renvoie en général à la question du rapport à la vision et aux images : comment l'expérience du visible conduit-elle un sujet à construire l'objet de son regard ? Cf., par exemple, Hal Foster (dir.), *Vision and Visuality*, New York : The new Press, Discussions in Contemporary Culture #2, 1998.

citer

Je trouve drôle d'avoir parlé de substance, comme s'il s'agissait d'un parfum. Je ne cherche pas une substance. À chaque fois qu'un fragment est dansé, une relation inédite est établie avec le matériel [les extraits vidéo]. Ce qui est très important, c'est que les fragments sont dansés par plusieurs interprètes. Mais je ne cherche pas à comparer si l'un fait mieux que l'autre. [...] Nous travaillons beaucoup en studio pour essayer d'être au plus proche de la vidéo. Je dis : « Regarde la vidéo. Regarde-la de nouveau. »

**JYM** L'objectif est la reproduction à l'identique ?

Oui, sauf que c'est impossible. Heureusement. Sinon, je ne le ferais pas, et je n'inviterais pas les danseurs que j'invite.

[...]

**JYM** Sais-tu ce que tu veux voir ? Tentes-tu de mettre en place les conditions d'identification de quelque chose de précis ?

Les conditions d'apparition, c'est une bonne manière de le dire. On crée les conditions pour que quelque chose apparaisse. Soit c'est un fantôme, soit c'est magique, soit c'est un peu étrange et technique. Pour moi, ce qui apparaît change au fur et à mesure du temps d'un fragment et du temps de sa répétition cinq ou six fois.

**JYM** La démarche consiste-t-elle à comprendre ta manière de produire du mouvement ?

Non. Pour reproduire ces fragments, nous observons bien sûr ma manière de produire du mouvement, mais il y a aussi celle des autres interprètes qui faisaient partie des différentes pièces. Il y a aussi ma manière de dire aux interprètes avec lesquels je travaille aujourd'hui sur ces fragments « On va garder ça de ton mouvement, on va l'organiser comme ça » et ma manière de travailler en collaboration. Au fil du temps, ce projet devient vraiment un processus collaboratif avec les interprètes. Leur style devient notre style. C'est un mélange d'esthétiques et de forces.

**JYM** Est-ce ce qui apparaît quand tu disais par exemple qu'on voyait Jennifer [Lacey]<sup>11</sup> dans Rémy [Héritier] quand il interprétait un fragment ?

Oui. On rend visible ce phénomène. Cela me fait très plaisir de voir que Rémy rend visible Jennifer. Parfois, il n'y a que moi qui le vois. Personnellement, c'est très émouvant. Mais j'essaie de me distancier de cette émotion, pour voir si autre chose apparaît, quelque chose que pourrait voir quiconque ne connaît ni le projet, ni Rémy ni Jennifer, ni le fragment d'origine. J'essaie par là de détacher cette chorégraphie du passé. C'est une espèce de trucage. Je tourne la page et le fragment n'appartient plus à DD, ni à Danspace Project, ni à Jennifer Lacey, mais à Rémy.

### Myriam Gourfink

Au tout début de mon travail et jusqu'à *L'Écarlate* (2001), j'étais sûre que mes pièces existaient hors de leur temps d'exposition. Mais il me serait difficile aujourd'hui de dire qu'une pièce existe en dehors de la réception du public. Je serais un peu moins romantique. Je dirais qu'il faut du relationnel. Auparavant, j'avais tendance à être vraiment ailleurs et à puiser en moi, dans mon univers. Plus j'ai développé mon

<sup>11</sup> Jennifer Lacey, née en 1966 à Chicago (États-Unis), est danseuse et chorégraphe. Elle vit en France depuis les années 2000.

travail, plus j'ai accepté, en quelque sorte, qu'une chose existe s'il y a dualité, s'il y a réception. J'aurais même tendance à dire que c'est absolument nécessaire. Ceci étant dit, j'ai du mal à analyser comment cette conception modifie mon écriture.

La colonne « adresse » dans ma partition est une colonne de mouvement : on peut adresser le mouvement à quelqu'un. Quand on crée, on imagine la présence du public. Dans mes partitions, je n'indique pas tout dans le détail. Les interprètes peuvent sourire par exemple. Des adresses d'yeux peuvent être chorégraphiées à un moment, mais rarement sur toute la durée d'une pièce. Je ne suis pas obnubilée par le détail. D'ailleurs, j'aime les différences d'interprétation que les danseuses peuvent avoir. Je fais confiance aux interprètes. Au fond, une pièce est adressée, même en l'absence du public. C'était sans doute déjà le cas dès mes premières pièces.

[...] choisir espace Les choix sont toujours faits en fonction de la dramaturgie, mais aussi de préférences personnelles, par exemple concernant les volumes. Je m'en suis rendu compte grâce à notre recherche sur la composition en danse. Je n'avais pas conscience de l'importance que les volumes dans le corps prennent dans mon travail. C'est la raison pour laquelle j'évite d'utiliser les orientations qui aplatissent, qui donnent une image cinématographique ou télévisuelle ou vidéo. Dès qu'un corps est orienté vers l'avant ou vers le côté, à droite ou à gauche ou vers l'arrière, il est aplati, on a seulement le profil ou seulement la face ou seulement le dos. En revanche, dès qu'un corps est dans une orientation « entre », entre la diagonale et la face par exemple (entre ces deux orientations classiques les orientations sont infinies), il prend, par un jeu optique, beaucoup plus de volume. J'évite absolument les directions et les orientations classiques. Et souvent mes choix d'orientations et de directions permettent de créer aussi des... comment dirais-je..., presque des déformations optiques pour le public. Tout à coup, la tête ou une jambe va paraître beaucoup plus grosse. Je joue avec ces effets. C'est quelque chose qui me fascine et que je donne à lire au public continuellement.

[...] espace J'ai tendance à dire que le public, c'est aussi moi. À partir du moment où, de façon sensible (avec les sens), je valide un élément et que les collaborateurs le valident aussi, cela signifie que nous souhaitons partager l'expérience. C'est aussi simple que cela. Selon les dispositifs que j'ai créés, le public a des présences différentes : soit très proche, soit classique, soit plus ou moins proche selon son désir. Dans un dispositif de six heures comme *Rare* (2002), le spectateur peut vraiment s'approcher ou rester au bord. C'est un dispositif immersif. Les spectateurs font comme ils le souhaitent. Ce sont des modalités que nous connaissons, que nous avons, je pense, tous expérimentées. Elles donnent aussi la couleur à la pièce. Mais, pour l'instant en tout cas, je ne cherche pas l'interaction du public ou à ce qu'il intervienne dans la composition. En revanche, je peux décider, après une représentation, de changer certains éléments, la fin par exemple. J'imagine que tous les chorégraphes ont fait cette expérience. L'écoute de la pièce la salle vide ou la salle pleine est tout à fait différente. Cette différence peut me conduire à faire des modifications. Pour l'instant, j'ai remarqué qu'elles n'étaient jamais très importantes. Il peut s'agir de marquer ou souligner un élément, ou au contraire le supprimer. C'est vraiment intuitif, j'aurais du mal à le nommer davantage.

[...] Pour *L'Écarlate* (2001), je voulais que la danse soit le laboratoire d'un concert à venir. Montrer la danse au premier plan n'avait donc aucun sens. Il fallait que je la relègue derrière les informaticiens qui l'analysaient, et que ce soit visible. Mon

travail n'est pas fondé sur des questions esthétiques. La danse était cachée par l'informatique. Les spectateurs la voyaient à peine, ils étaient fâchés. Et en plus le gradin était en pente très douce, ce qui fait qu'ils se gênaient les uns les autres. J'avais masqué le regard très volontairement.

[...] Pour *Contraindre* (2004), les spectateurs doivent choisir. Ils sont installés entre les deux danseuses sur des bancs, et doivent se tourner vers l'une ou vers l'autre pour les regarder. Au Centre Pompidou où je suis souvent programmée, Serge [Laurent] avait laissé les deux premiers rangs libres pour les personnes âgées. Elles n'étaient pas obligées de s'asseoir sur les bancs. Certaine d'entre elles avec lesquelles j'avais discuté m'ont dit : « On comprend bien ce que tu as voulu faire mais d'où on était c'était super aussi ! » Je me suis alors demandée ce qui était l'essentiel, et s'il ne fallait pas être plus simple. C'est déjà beaucoup de demander aux spectateurs de rentrer dans la danse que je propose... Ne puis-je pas les laisser un peu tranquilles, plutôt que de leur imposer mes dispositifs, de les empêcher de voir, de leur demander de faire des choix ? Ce petit événement a été décisif.

**JY** Veux-tu dire que tu as acquis une plus grande confiance dans la capacité du public à regarder ton travail ?

À regarder ma danse, je pense, oui.

**JY** Ou bien as-tu simplement identifié l'essentiel dans ton travail ? Les questions de dispositifs peuvent paraître assez secondaires dans un projet humain. Avoir confiance revient aussi à simplifier.

Oui c'est cela ! La simplicité, le plaisir d'aller vers l'autre. C'est la raison pour laquelle j'ai adoré la pièce que Marco [Berrettini] a présentée hier au CND [*iFeel4* (2017)] !

**YC** J'étais en train de penser à sa pièce également. Vous avez fait un cheminement similaire. C'est ce que je ressens, nous nous dirigeons vers une forme de dépouillement...

**JY** Tu as souligné que le travail sur les structures du corps est au cœur de ton écriture et de ta pratique. S'adresse-t-il également dans ce cas au public ? Ou bien l'adresse au spectateur est-elle seulement prise en charge par la circulation des énergies, qui est d'un autre registre ? Effectivement, mon travail peut générer une très forte empathie, et de l'énergie qui circule. C'est ce que je souhaite. Asaf Bachrach<sup>12</sup>, un neuroscientifique, a essayé de le mesurer pour ma pièce *Souterrain* (2014).

L'attitude est la même en yoga.

**JY** Cependant, le yoga ne se regarde pas.

Le yoga ne se regarde pas mais dans son enseignement la voix dirige nombre de choses. Mes pièces sont une forme de séance de yoga sans la voix, via le corps de l'autre.

**JY** Sans oublier la place du son.

Le son est fondamental en effet.

musique

<sup>12</sup> Voir Coline Joufflineau, Coralie Vincent, Asaf Bachrach, « Synchronization, Attention and Transformation: Multidimensional Exploration of the Aesthetic Experience of Contemporary Dance Spectators », *Behavioral Sciences*, 8 (2) MDPI, 2018, <https://www.mdpi.com/2076-328X/8/2/24>.

**JP** Tu parles parfois de fonction réparatrice du spectacle, n'est-ce pas ?

Oui ! Dans la partition d'*Inoculate*? (2011), je demande par exemple à la danseuse de penser à des auto-guérisons pour elle-même et de les offrir au public. C'est très chamanique. C'est une discipline que j'active régulièrement (tous les ans). Apprendre à s'auto-guérir est une dimension très présente dans le chamanisme. C'est la raison pour laquelle je préfère les médecines parallèles. Je pense que la danse à ce pouvoir-là, sinon il n'y aurait pas tous ces rituels chamaniques faits de danse et de chant. C'est une fonction archaïque de la danse qui m'enchant et que j'ai aussi envie de partager avec le public.

### Thomas Hauert

musique La première grande partie d'*Inaudible* (2016) est un jeu où je voulais que le public entende différentes versions d'un même morceau de musique et commence à le connaître. À la première écoute, en tant que spectateur, on ne sait pas si on entend une version identique ou différente, une fois avec deux pianos, une fois avec un grand orchestre, etc. Pour que les danseurs puissent interagir avec la musique selon les règles que nous avons définies, nous avons besoin de très petits extraits, et il fallait trouver une dramaturgie pour faire écouter tous ces morceaux.

choisir [...] Le choix de la musique de Gershwin m'appartient. Je voulais une musique dans l'énergie, une musique dansante, sans passer par une intellectualisation. Qu'il y ait une évidence dans le corps du danseur et aussi dans celui des spectateurs. J'avais d'abord pensé à *Rhapsody in Blue*, que tout le monde connaît, une musique facile pour entendre les différentes versions. Parce qu'on la connaît, parce qu'il y a l'interprétation des danseurs, ça aurait été plus facile à déchiffrer. Au début du processus avec les danseurs, on a fait des essais avec d'autres musiques de Gershwin, et on était tous d'accord pour dire qu'il y avait une sonorité Gershwin, mais le *Concerto en fa*, qui est aussi facile d'accès, contenait une dimension de nouveauté pour la plupart des gens.

Nous diffusons des fragments de 40 secondes à chaque fois. Là aussi, je voulais que ce soit des parties reconnaissables, que ce soit des espèces de transitions. D'une certaine façon, je voulais donner au public le plaisir que j'ai quand j'écoute différentes versions. Quand on ne connaît pas très bien la musique au début, on ne sait pas faire la différence. Mais il y a une richesse dans la découverte de ces versions, dans la comparaison, parce qu'on entend les intentions des interprètes et les différentes orchestrations.

### Rémy Héritier

*Chevreuil* est un point de bascule. C'est à ce moment-là, en 2009, qu'on arrive vraiment aux questions de composition. Je me suis dit que si je montrais le résultat des recherches en studio, je montrerais aussi les sources. Je voulais rendre disponible et visible ce qui m'avait permis de « penser à autre chose<sup>13</sup> ». Parmi les sources figurait l'exposition de Jeremy Deller, *D'une révolution à l'autre*, au palais de Tokyo, à l'automne 2008. Cette exposition documentait, avec des objets artistiques ou artisanaux, des questions liées à la révolution. Au même moment, je lisais des entretiens

<sup>13</sup> Rémy Héritier fait référence à : « Quand je pense à quelque chose, je pense toujours à autre chose », phrase tirée d'*Éloge de l'amour*, 2001, de Jean-Luc Godard.

de Judith Butler et Gayatri Spivak, *Who sings the nation-state*<sup>14</sup> ? Ce texte était très important pour moi, mais, dans un projet chorégraphique tel que je l'engageais jusque-là, il n'aurait pas trouvé sa place sur scène. Or je voulais qu'il y soit.

J'ai alors décidé d'aborder une écriture littéralement documentaire. Tout ce qui serait montré sur un plateau serait un document. Un texte clairement cité pourrait être lu (Judith Butler par exemple), une danse serait inventée en relation. Tous ces éléments seraient disposés les uns à la suite des autres, sans aucune hiérarchie, à la manière d'une visite d'exposition – mais sans changer le rapport scène/salle pour autant. Le public était captif et une chose après l'autre se passait devant lui. Pire : les spectateurs étaient assis dans un gradin sur le plateau et faisaient face à la fois à un plateau vide et à un gradin vide. Je dis que c'est pire parce que, dans la plupart des salles, quand on est dans un gradin, si on en a marre, on peut sortir. Là, si on voulait sortir, on était obligé de traverser la scène. Personne ne l'a fait, mais beaucoup se sont plaints...

**MB** Comment montres-tu tes sources ? Quelle sensation cela produit-il ? Cela me rappelle les salles qu'il y a dans les grands bâtiments, qui exposent les matériaux employés lors de la construction et qui sont dédiées aux photos de chantier. Est-ce comparable ?

Non. Quand j'ai pensé « documents », j'ai pensé aussi à l'histoire de la danse, à nos histoires de la danse. Pour trouver un axe de travail, il a fallu que je choisisse quelque chose d'un peu impossible. Par exemple, je m'intéressais beaucoup à des questions d'archéologie et aux gestes de l'archéologue qui creuse. Pour creuser, l'archéologue est obligé de casser certains objets. Il doit choisir s'il s'arrête au vase étrusque qu'il a trouvé, ou s'il le casse pour trouver autre chose en dessous. Je me suis posé cette question par rapport aux Ballets russes. Nous étions cinq. Qu'est-ce que nos corps contiennent des Ballets russes en dehors des images que l'on en connaît ? Nous nous sommes donné un processus quotidien. Je ne sais plus comment on l'appelait. Il s'agissait d'exhumer ce que nos corps pourraient contenir des Ballets russes, physiquement. Nous produisons des listes de termes aussi. Au fur et à mesure, cela a fabriqué une sorte de partition qui s'appelait « Présenter les fouilles ». C'était le dernier moment du spectacle. Les interprètes formaient un chœur avec une liste de verbes d'action à interpréter, seul ou à plusieurs. J'étais quant à moi dans une sorte d'errance dans cet espace. Cette errance était comme une surface de projection : « Je suis là parce qu'il faut bien regarder quelqu'un », mais c'est un leurre car ils sont plus nombreux que moi et je dois composer avec ces gens réunis dans un chœur. Cet état de surface de projection est un état de porosité. C'est proche de ce que j'appelle aujourd'hui « la danse du milieu ». C'est un état dansé qui permet d'attraper, d'être un aspirateur et, en même temps, cet aspirateur est comme un écran de cinéma : une surface de réflexion et de projection dans le même temps. Cet état dansé permet de projeter et de recevoir. Une sorte d'errance se met en place et elle prend en compte, d'un point de vue spatial, ce que j'appelle les « seuils » dans mon travail. Pendant que les autres interprètes travaillent, je cisèle les distances sans créer des matières qui seraient identiques aux leurs. Je travaille simplement le fait d'être à côté mais pas avec eux. C'est presque un travail sur la proxémique<sup>15</sup>.

espace

<sup>14</sup> Judith Butler, Gayatri Chakravorty Spivak, *Who sings the nation-state ? Language, politics, belonging*, Oxford : Seagull Books, 2007.

<sup>15</sup> La proxémique s'intéresse aux relations spatiales, en particulier aux rapports de distance. Cf. l'essai

matériau [...] Parmi les documents, il y avait ce que j'avais appelé une « double discussion ». Nous nous demandions si nous serions capables de dire quelque chose d'important pour nous – une question qui n'amène pas une réponse du tac au tac, une question existentielle – et d'y répondre à plusieurs sur un plateau. Tous les jours, avant la représentation, on désignait une personne qui devait formuler pour elle-même une question. Mais les questions que l'on cherchait étaient trop compliquées pour en faire une phrase avec un point d'interrogation. On se mettait en ligne dans l'espace, face aux spectateurs, les yeux fermés. Et chaque fois qu'on voulait prendre la parole, on levait la main. Mais on ne se voyait pas les uns les autres lever la main. On levait la main à chaque fois qu'on voulait prendre la parole, mais pas à chaque fois qu'on la prenait. Les spectateurs étaient face à quelqu'un qui parle ou face au silence ; à des gens qui lèvent la main parce qu'ils veulent réagir, mais qui ne prennent la parole qu'à partir du moment où personne ne parle. On ne se coupait pas la parole. La première personne établit un énoncé. Les autres sont là pour poser des questions, apporter des réponses au fur et à mesure. Cela durait vingt minutes. Au bout de cinq, six, sept minutes – je ne me souviens plus très bien –, une autre personne parmi nous, par association, formulait une seconde question pour elle-même et adressée à tous les autres. À partir de sept minutes et jusqu'à la fin, deux fils de discussion circulaient. Parfois, la réponse donnée à une question était la même que pour une autre question. Tout était croisé. De l'extérieur aussi, on peut se mettre à formuler des questions pour soi-même. Par une forme de « nécessité sociale », on s'interroge : « Qu'est-ce qu'ils peuvent bien chercher *via* ces éléments disjoints ? » C'est là qu'une question se forme du côté du spectateur. Certaines fois et suffisamment de fois pour que je me dise que la « double discussion » mérite d'être tentée, j'ai constaté que cette question formulée « en spectateur » de l'extérieur a finalement été formulée sur scène, qu'elle soit intéressante ou pas.

[...] Chaque séquence d'*Une étendue* (2011) avait une fonction. L'objectif de la deuxième séquence par exemple était d'établir une connexion – je ne sais pas comment le dire mieux – avec chacune des personnes de l'assistance. Il s'agit donc de trouver une manière pour que chaque spectateur se sente concerné individuellement. Il y a eu plusieurs types de réactions. Très vite j'ai proposé qu'Éric [Yvelin] fasse un décompte des années – nous étions en 2011 –, de 2011 jusqu'à zéro. Au départ, il décomptait chaque unité, puis il omettait d'en dire certaines. Il y a cette chose inéluctable : on va arriver à 0. C'est une sorte de dépression au sens physique (pas au sens pathologique). En procédant ainsi, on passe d'abord par toutes les dates de naissance et, ensuite, par des événements (par exemple, 1914). Pendant ce temps, les trois autres danseurs sont sur une respiration très minimale (se gonfler, se dégonfler) dans une légère flexion, un peu flottants. Une flexion des genoux, du haut du corps et un peu de la tête. On respire tous ensemble. En respirant à trois, face à des gens, comment peut-on arriver (peut-être) à respirer ensemble ? C'était la fonction de cette séquence.

Une autre séquence avait une fonction d'oubli. Comment fabriquer une danse qu'on oublie ? C'était une danse à trois. Une danse que le spectateur oublie. Qui ne

fondateur d'Edward T. Hall, *La Dimension cachée*, Paris : Seuil, « Intuitions », 1971 (trad. A. Petita de *The Hidden Dimension*, Garden City : Doubleday, 1966), où l'auteur analyse le sens de la distance relativement aux actions et aux cultures données.

dépose rien, jamais. J'ai ensuite repris la fin de cette danse dans *Percée Persée* (2014) : un trait oblique en courant pendant très longtemps. C'est le geste de l'effacement. Il s'agit de le faire autant de temps nécessaire pour l'inscrire et qu'on ne sache plus ce qu'il y avait auparavant. Cela laisse la porte ouverte pour ce qu'il y aura ensuite. Cela efface ; c'est une sorte de lavage de cerveau.

*in situ*

[...] J'ai fait une pièce dans le jardin de la Fondation Cartier à Paris [*Percée Persée* (2012) (1<sup>re</sup> étape)]. Comme j'avais déjà réalisé dans ce jardin une performance intitulée *Archives* en 2005, je me suis demandé comment faire une nouvelle pièce. Alors que, dans la première, je tenais à toucher le lieu, à partir à sa rencontre de manière haptique, j'ai décidé que cette fois-ci ce serait le lieu qui irait vers les spectateurs, à travers moi, et que je ne le toucherai pas. Je foulerai le lieu, mais n'irai pas caresser un rocher par exemple. J'ai placé les spectateurs debout au seuil de l'espace, à l'endroit où ils ne s'arrêtent pas d'habitude parce qu'ils vont dans la beauté du jardin, de l'œuvre qu'est ce jardin. Ils étaient sur le seuil. Face à eux, il y avait la terre, où tout le monde s'arrête en général. En gros, c'était l'endroit un peu moche de l'espace.

Pour faire venir cet espace à eux, j'effectue un parcours en quatre points, de la face vers le lointain. À la face, je ne travaille qu'avec mes jambes. Un peu plus loin, je remonte dans le corps. Et je remonte jusqu'à la tête. De la danse se fabrique, en boucle (un certain nombre de fois). Mais il s'agit d'une boucle un peu spéciale.

espace

À l'intérieur de cette danse, pour semer une sorte de trouble, je glisse des mouvements singuliers, des situations, un peu comme des *landmarks* [points de repères] gestuels. Quand j'en suis à ce premier mouvement dit singulier, je suis sûr que tout le monde le voit, personne ne rate que je me suis mis à quatre pattes par exemple. Ensuite, je recombine ces *landmarks*. Celui que j'ai fait à la face, je le ferai à une autre place. Ainsi, on se pose la question en permanence – c'est mon souhait – de savoir si tout cela est absolument écrit ou si c'est en train de se faire.

assembler

**LP** Qu'est-ce qui est adressé dans ce type de fabrication ? Montres-tu un système d'élaboration d'une danse ? Ou bien l'objectif de ce système est-il de générer un état de présence chez toi ? Ou de produire du mouvement ?

La question de départ était : comment faire voir ce jardin dans lequel nous sommes ? Comment faire en sorte qu'il me traverse ? *Via* cette danse, il y aurait une oscillation du regard, de moi à autre chose, et puis de nouveau à moi. Comme si ce que je faisais pouvait être une variation du même.

**LP** C'est parce que la danse est répétitive qu'on pourrait porter le regard ailleurs le temps que tu fasses une boucle ?

Voilà. Sauf que cette danse n'est pas répétitive.

**NC** Parles-tu de mémoire *via* cette pièce ?

matériaux

Oui. Je parle de mémoire et d'oubli.

[...]

Il y a une figure récurrente dans la composition de mes pièces depuis *Atteindre la fin du western* (2007), celle du témoin. Le témoin, ce pourrait être un contrepoint dans d'autres situations. En l'occurrence, c'est quelqu'un qui est en présence d'une situation. J'imagine le contrepoint comme un point graphique qui met en relation, qui recompose une image ou une situation performative. Le témoin fait que la situation

existe. J'emprunte cette figure à Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, selon lequel, je résume, si les camps existent, c'est parce qu'il y a eu des témoins alors que tout était fait pour qu'il n'y en ait pas<sup>16</sup>.

La *camera oscura* que nous utilisons dans *Here, then* (2015) incarne cette figure du témoin. Quand un danseur est à l'intérieur de la boîte, il est vu mais ne voit rien. Il ne sait pas comment les autres se déploient sur le plateau à ce moment-là.

La figure de composition générale de la pièce, c'est le canon. Concernant l'espace, il y a un pendrillonnage à l'allemande, un peu décalé du bord. Cela laisse un espace de l'autre côté. Un pendrillon part en diagonale également. Entre le pendrillon et l'écran de la *camera oscura*, il y a un verre de lunette qui tient lieu de lentille pour fabriquer l'image. Il y a plusieurs endroits du plateau où l'on ne se voit jamais tous, alors qu'on danse ensemble. Le spectateur, lui, voit tout en permanence. C'est lui qui relie les choses.

### Daniel Linehan

Dans *Zombie Aporia* (2011), il y a une séquence où l'image projetée sur un écran montre le point de vue du danseur. Comme l'image a été préenregistrée, pour créer l'illusion du direct, je dois ajuster ma danse et la direction de mes regards aux mouvements de la caméra.

**RH** *Donc, à l'image, les sièges du public sont vides.*

Oui, la vidéo a été enregistrée sans public, les sièges sont vides.

C'est une technique, si l'on peut dire, que j'ai explorée à nouveau dans *Gaze is a Gap is a Ghost* (2012) avec trois danseuses. Le point de vue de la caméra passe de l'une à l'autre, il y a ainsi forcément un moment où chaque danseuse parvient à se voir elle-même de l'extérieur.

**LP** *Parce que la séquence a été préenregistrée ?*

Oui.

**LP** *À ce moment-là le public se rend compte de la supercherie, non ?*

Oui, *a priori* il se rend compte que c'était préenregistré. En fonction de ce qui est en jeu dans chaque pièce, je choisis des méthodes de travail et des outils différents. Dans *Gaze is a Gap is a Ghost*, je voulais donner au spectateur la sensation de regarder la pièce du point de vue des danseurs. Nous avons donc choisi des matériaux dansés qui activaient le plus possible le dispositif de la vidéo subjective. Nous avons travaillé avec des objets par exemple. Des gros plans sur de tout petits objets nous permettaient d'accentuer la sensation de voir la pièce à travers les yeux de chaque danseuse. Aussi, avons-nous écrit très précisément la manière dont les regards se

<sup>16</sup> Rémy Héritier écrit : « Le latin a deux termes pour désigner le témoin. Le premier, *testis*, dont vient notre « témoin », signifie à l'origine celui qui se pose en tiers entre deux parties (*terstis*) dans un procès ou un litige. Le second, *superstes*, désigne celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner. (Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris : Payot Rivages, 2003, trad. P. Alferi, p. 17.) Le témoin dans mon travail est l'incarnation, la condensation de ces deux définitions. À ces deux définitions, il faut également ajouter celle du contrepoint en composition. Le témoin serait donc *a minima* l'incarnation de la figure du contrepoint », in dossier du projet Rémy Héritier, Léa Bosshard, *L'Usage du terrain* (2018).

déplaçaient et se focalisaient, vers le plafond, vers les autres, vers le sol. Dans l'écriture, la question « Qu'est-ce que je vois en faisant ce geste » était récurrente, et cette dimension devenait motrice, beaucoup plus que dans d'autres pièces.

À l'époque de *Zombie Aporia* j'avais été très inspiré par la pièce de Charlemagne Palestine *Running Outburst* (1975) qui mettait en jeu ce principe de caméra subjective.

[...] Dans le duo *Montage for Three* (2009), tout le vocabulaire du mouvement est issu de photographies, plus précisément d'une séquence de photographies enchaînées sur un rythme assez rapide. Parmi les très nombreuses images que nous incorporons, certaines sont identifiables, comme des photographies d'hommes politiques ou une photo célèbre de la guerre du Vietnam. Le spectateur les reconnaît. D'autres images sont plus anonymes – des photos amateurs trouvées sur Facebook par exemple, qui n'appartiennent pas à un fonds culturel et historique commun. Mais la pièce engage aussi la mémoire immédiate du spectateur. Au fur et à mesure, nous répétons certaines séquences gestuelles mais sans le support des photographies source. Le spectateur est donc amené à se souvenir des images qu'il a vues au début de la pièce et dont il décèle les indices dans nos corps.

[...] J'estime que bien des pièces sont fondées sur des principes de répétition et de mémoire immédiate. C'est ce que je thématise sous la catégorie « Mémoire et Changement<sup>17</sup> » dans mon livre, qui est aussi en jeu dans *Flood* (2017). Dans cette pièce, il y a une séquence de dix-huit minutes que les danseurs rejouent en la réduisant à neuf minutes, puis à cinq minutes et en l'accélération à chaque fois. À chaque reprise, le public se souvient partiellement des itérations précédentes, mais il a oublié beaucoup de choses aussi. Sans compter que la partition se transforme dans l'accélération : les danseurs doivent abréger certains matériaux. À chaque représentation, ils font des choix différents. La pièce joue donc à la fois sur la mémoire du spectateur et sur celle du danseur.

[...] Mes compositions ne sont pas arbitraires. L'ordre et la durée de chaque séquence sont plus ou moins réglés. J'essaie par exemple de moduler les durées pour que tout ne soit pas pareil, pour que les matériaux aient des valeurs différentes. Certaines séquences sont très brèves, d'autres beaucoup plus longues. Il s'agit de créer une sensation de durée imprévisible pour le spectateur. Quelque chose commence et on n'a pas idée de sa durée.

**JYM** *Joues-tu sur des durées différentes d'un même matériau, ou bien chaque matériau a-t-il une durée qui lui est propre ?*

Chaque matériau de la pièce a une durée différente. Quand je dis que les choses peuvent apparaître et disparaître à tout moment, je parle du point de vue du spectateur. Nous savons combien de temps chaque séquence dure mais le spectateur l'ignore.

<sup>17</sup> « Mémoire et Changement » est un des livrets de l'ouvrage *A No Can Make Space* que Daniel Linehan a élaboré en collaboration avec Afreux design. Cette publication, organisée par thèmes divisés en sept livrets, compile des textes, extraits de poésies, citations, réflexions sur d'autres œuvres d'arts, images collectées, concepts de performance imaginaire et échanges avec d'autres artistes que le chorégraphe collecte et dont il se sert dans sa pratique. La méthode pour cette publication est similaire à celle qu'il utilise pour la création de ses spectacles. Daniel Linehan (en collaboration avec Gerard Leysen d'Afreux design), *A No Can Make Space*, Gand, Anvers : MER. Paper Kunsthal, 2013.

**JYM** Est-ce un principe que tu utilises dans plusieurs pièces ?

C'est le cas dans *Un sacre du printemps* (2015) et dans *dbddbb* (2015). De manière générale j'essaie de faire en sorte que les séquences n'aient pas une durée égale. Dans *Not About Everything* (2007), il y a d'abord une longue séquence (trente minutes) de mouvement continu, puis une coda ou une fin de cinq minutes, qui est d'une nature tout à fait différente. Cette disparité de durées est importante à mes yeux. Quand je commence la deuxième séquence on peut penser en tant que spectateur qu'elle durera une demi-heure alors qu'en fait, elle ne va durer que cinq minutes.

**JYM** Traditionnellement, on pense début, milieu et fin. Or tu soulignes le fait que tu penses à tes pièces en termes de durées différentes. Comment agences-tu ces durées ?

D'un côté, il y a la durée mathématique des choses, et de l'autre il y a l'expérience perceptive du spectateur. Les deux sont parfois disjointes. Dans *dbddbb* par exemple, j'ai pu vérifier sur la captation que certaines séquences avaient des durées différentes, alors que nous avons eu des retours insistant sur l'impression de durées égales des séquences. Il nous a fallu accentuer les différences pour créer plus de contraste. Par exemple une courte séquence de deux minutes devra être encore raccourcie à une minute sans quoi tout paraîtra encore trop semblable.

**JYM** Fais-tu souvent appel à un regard extérieur pendant le processus de création ?

Oui, je travaille avec plusieurs personnes à la dramaturgie et j'invite des collègues à venir voir les répétitions.

Je voudrais revenir sur la manière dont les choses apparaissent et disparaissent dans les pièces. Dans *Being together without any voice* (2010) chaque matériau se produit deux fois exactement. La première fois, comme un aperçu ou une petite pépite – vingt ou trente secondes – et la seconde de manière plus étendue – deux, quatre ou cinq minutes.

Vous me demandiez s'il y a des règles qui organisent l'apparition et la disparition des matériaux. Parfois ce n'est pas une règle claire, mais dans le cas de cette pièce, chaque matériau intervient deux fois, une première fois brièvement, la seconde fois longuement.

**JYM** Comment ces règles sont-elles déterminées ?

Parfois c'est simplement une question de lisibilité ou d'intelligibilité pour le spectateur. Je repense à ma pièce *Flood*. À un moment du travail de création, la séquence qui se trouve maintenant au début était placée à la fin. Toute cette partie où les événements s'accéléraient (en étant rejoués dans des durées toujours plus courtes) devait intervenir dans la deuxième moitié de la pièce. Mais on s'est rendu compte qu'elle arrivait trop tard et que les spectateurs ne percevaient pas l'accélération, leurs cerveaux étaient déjà comme saturés. Alors on a essayé l'inverse : que cette séquence de 18 minutes reprise et progressivement accélérée vienne se placer presque au tout début de la pièce.

### Laurent Pichaud

[...] Parmi l'un des processus de génération de mouvements, une drôle de chose s'est inventée au cours de la création de *viva* (1996). On est deux, côte à côte, on active donc un regard périphérique. L'un des deux lance un mouvement et l'autre ne fait

espace

que se réajuster. On ne sait plus qui génère le mouvement. J'appelle cela « l'écoute aveugle » parce qu'on ne se voit pas vraiment. Ce processus de création du mouvement génère son propre espace, au sens où je ne choisis pas l'espace. Il y a une organicité possible de l'espace suivant le processus de création du mouvement. C'est grâce à ce genre de mécanisme que survient la notion de regard du spectateur. En tant que chorégraphe, quand je place « les pions » dans l'espace comme je le ferais sur un échiquier, ma composition consiste à conduire quelque chose. Si je ne conduis plus, je me demande comment le spectateur voit. J'ouvre là petit à petit ce gros chantier concernant la notion d'adresse. Je dois résoudre la façon d'accompagner l'émergence d'une danse que j'ai générée par un processus. Être chorégraphe, c'est créer des processus de fabrication de mouvements et peut être aussi d'espace, c'est créer un point de vue sur ce que l'on voit.

L'adresse correspondait pour moi, à l'époque de *viva*, à laisser une place aux spectateurs. Il y a une place pour le spectateur au-delà de ce que je veux lui dire ou lui montrer, et c'est un réel enjeu que de découvrir cette place. J'opposais cette idée à celle de conduire son regard. Générer des processus de fabrication de mouvements qui inventent par là même un « espace organique » me permettait de découvrir que les mouvements, les états d'être en scène, la dramaturgie spatiale pouvaient excéder mes seuls désirs de conduite de la réception.

De manière générale, la place du spectateur dans mon travail s'est beaucoup ouverte avec cette idée dynamique selon laquelle, si quelque chose est non conduit sur scène, quelque chose qui s'inventerait spontanément, ou qui se déduirait d'un processus non entièrement maîtrisé, elle se libérerait. [...]

Être chorégraphe, ce n'est pas seulement permettre un point de vue pour le spectateur, mais aussi – et c'est conjoint – permettre la construction d'un sens et d'une lecture possible. Si je demande au spectateur d'être actif (comme on disait dans les années 1990), je dois lui permettre de créer du sens à partir de ce qu'il voit. Jusque-là, je fabriquais une sorte d'objet narcissique : « Ce que je fais a de la valeur puisque c'est ce qu'on regarde. » Mais quelle est cette place du spectateur ? Quelle dimension la réception de l'autre a-t-elle ? Quelle est sa libido ? C'est un mystère pour moi, d'une certaine manière.

Je comprends alors que la composition, ce n'est pas une clôture. Ce n'est pas un jeu d'échecs. Ce n'est pas la bonne organisation qui dit tout. Elle permet. Elle permet à l'interprète d'interpréter. Elle permet au chorégraphe d'inventer des choses. Elle permet au spectateur de trouver sa place. Là, je fais un petit triangle : œuvre-auteur-spectateur. La place de l'interprète crée un autre triangle : œuvre-auteur-interprète.

Dans le premier triangle – qu'il est important pour moi de poser à l'époque –, je me rends compte que l'œuvre m'échappe aussi. Ce n'est pas moi qui dirige tout. L'œuvre est tierce entre moi qui suis l'auteur et le spectateur.

J'ai au même moment un avis négatif sur certaines pièces dont je suis spectateur. J'en ai assez de la séduction. J'en ai marre que dans ce triangle, entre l'auteur et le spectateur, il n'y ait rien.

[...]

*in situ*

*écho anticipé* (2000) est ma première pièce *in situ* [dans le théâtre]. [...] Je me rends compte que ce n'est pas parce qu'il n'y a pas de danse à voir, qu'il n'y a rien à regarder. Comment m'appuyer sur ce constat ? [...] Je commence par m'appuyer sur les *a priori*





Laurent Pichaud, *lande (é)part*, Jardins de Barbirey sur Ouche, Festival Entre cours et jardins, 30 août 2002. Photo : Bruno de Lavenère

du spectateur. Il connaît peut-être déjà le lieu. Il est sans doute venu voir une pièce dans ce lieu. [...] Que sait-il avant de venir ? De quoi est-il chargé ? Comment peut-on stimuler cela ? L'enjeu est, encore une fois, de creuser la place du spectateur en m'appuyant sur ce qu'il voit, en lui disant que je sais ce qu'il est en train de regarder. [...] La frontalité va devenir un véritable outil. C'est à la fois l'adresse la plus directe et la plus neutre. Ne rien faire en avant-scène, rester exposé 10 minutes. [...] Peut-être commençai-je à travailler le retrait. Être au centre, inventer une neutralité, inventer une absence, être traversé par l'environnement sonore, etc.

[...] *lande part* (2001) est un solo *in situ*. Il est une réflexion sur le théâtre, la construction d'une perspective, l'organisation du regard du spectateur, le cadrage. [...] C'est une réflexion sur l'invisible, grâce à certains subterfuges. J'emprunte un objet aux artistes du *land art* : un miroir, placé de telle sorte qu'il reflète le sol comme chez Robert Smithson<sup>18</sup>. Donc, le sol disparaît. Et je peux me cacher derrière le miroir. [...] Un autre subterfuge consiste à faire une danse que j'appellerai une « danse productive », c'est-à-dire efficiente. [...] La « danse productive » est une danse qui n'est pas répétitive, mais qui peut ressasser, ou évoluer lentement ; je la nomme aussi « danse végétale ». [...] Je conserve un état de relâchement qui monte dans les bras. C'est aussi une réponse aux petites herbes environnantes. Un état naïvement végétal qui active mon corps très laxé.

*in situ*

Lors de mes premiers essais, je remarque que je sers de focale au spectateur. Comme il comprend très vite ce que je fais, il peut regarder autour de moi sans me perdre totalement de vue, par exemple grâce à un regard périphérique. [...] Cette fonction-là de la danse, je l'appelle « faire-voir ». Je fais voir par la danse. J'invite des gens à me regarder, je convoque des spectateurs pour des solos, mais la danse (la gestuelle, la tonicité, etc.) sert à faire voir ce qu'il y a autour du danseur. Je propose au spectateur de me cadrer et de faire le lien entre moi et ce qu'il voit. C'est l'enjeu. Il ne pense pas « oh, là là, il est trop loin, on ne voit rien ». Je suis trop loin à bon escient.

[...] Ce que je découvre assez vite, c'est que ce jeu d'optique permet au spectateur de regarder autour de lui. On peut jouer sur la distance, on peut être au lointain avec une focale très active, lisible, on peut s'en détacher et on peut revenir sans rien manquer de ma danse. Le spectateur élargit à son tour sa focale. Il ne perd pas le danseur dans son regard périphérique. Je continue de travailler cela, œuvre après œuvre.

[...] Dans le théâtre, la focale c'est le danseur. Tout l'environnement concentre l'information sur le danseur. Dans l'*in situ* à l'inverse, c'est à partir du danseur qu'on va regarder autour.

[...] La première séquence de *lande part* se joue aux pieds des spectateurs. Je ne voulais pas que le public regarde le paysage tout de suite. Je voulais scotcher les regards à

<sup>18</sup> Cf. Robert Smithson, « Incident of Mirror-Travel in the Yucatan » (1969), in Jack Flam (dir.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 119-133. Le miroir est lié chez Smithson à son interrogation sur le visible. Ces miroirs sont présents aussi bien dans des pièces pour musée, que disposés dans la nature. « Le miroir est un adjuvant de l'esprit et la nature n'est jamais saisie que sous l'angle de l'artifice ou de la fiction pour Smithson », note Gilles A. Tiberghien, « La marche, émergence et fin de l'œuvre », in *Les Figures de la marche : un siècle d'arpenteurs*, Paris : RMN, Musée d'Antibes, 2000, p. 232.

*in situ* leurs pieds. Dans un second temps, j'invite le regard à monter jusqu'au panorama final au lointain, où j'active la « danse productive ». Bien sûr, je présume ce trajet du regard en amont, je l'image et j'imagine comment il pourrait fonctionner. [...] À l'époque, je n'avais pas les moyens de m'adapter à tous les lieux et de les rendre visibles. Si le dispositif de la pièce consiste à construire une perspective et un cadrage pour le spectateur, alors que le lieu n'est pas cadré, je suis à l'aise, le projet peut s'épanouir. Si je suis au milieu d'une allée de platanes, je ne sers à rien, la perspective est déjà tracée.

**JYM** *Tu dis ne pas toujours avoir eu les moyens de t'adapter à tous les lieux et de les rendre visibles. À présent quels sont ces moyens d'adaptation ?*

Parfois c'est un passage en force parce que je n'ai pas le choix. Quand Latifa [Laâbissi] m'invite en 2012 à jouer *lande part* à Bazouges dans un château avec un jardin sans perspective, où il n'y a pas de véritable lointain, trouver une adaptation de qualité est compliqué, et je pense avoir ici échoué.

Pour *référentiel bondissant, pièce pour gymnase et gradins* (2005), les spectateurs ont froid. Ils ont gardé leur doudoune. À Montpellier, dans le gymnase, ils étaient tous bien serrés. J'avais laissé de la place au spectateur avec la question du point de vue, et voilà que son corps intervient plus explicitement dans mon travail. Je cherche l'équivalence du corps du spectateur et du corps du danseur, en allant puiser chez lui des codes qui ne viennent pas nécessairement de la danse, qui sont des états de présence. [...] Je commence à travailler la notion d'empathie. Je me dis qu'elle est un point d'équilibre entre deux personnes, ou deux groupes de personnes. En amont, on a travaillé avec les interprètes sur la notion de puissance. Avec l'empathie apparaît la question du rire. Il y a toute une séquence qu'on appelle « construire un fou rire ». C'est l'endroit empathique le plus connu de la vie quotidienne. Quelqu'un rigole et cela fait rire les autres. On a essayé de construire un fou rire avec des protocoles. Cela se résout par une course en cercle autour du gymnase. On fait un footing, reprenant un code du lieu. Si je souris, je marche. Si je ris, je cours. Et je m'arrête.

**JYM** *Dans la notion d'« empathie » inclus-tu le public ? Ou bien le rire n'a-t-il qu'une fonction entre les interprètes ?*

L'empathie fait partie de l'adresse. L'adresse va de l'artiste au spectateur. Avec l'empathie la relation est circulaire. Quand je parle de travailler avec le corps des spectateurs, de chorégrapheur leur présence, c'est une qualité plus complexe de l'adresse. Mais c'est une qualité d'adresse vers laquelle j'ai de plus en plus envie d'aller.

*in situ* [...] Pour *mon nom, une place pour monument aux morts* (2010) [devenue *mon nom des habitants 2014 · 2018*], je travaille avec ce que j'appelle « l'habitant chez le spectateur ». Comment déjouer l'habitude qui pousse un passant à recréer un spectacle là où précisément nous avons tenté d'en défaire les codes ? Comment éviter la frontalité ? Comment éviter une certaine organisation du groupe ? Le corps du spectateur va ainsi devenir un outil, partie prenante de l'acte chorégraphique. [...]

**JYM** *Qu'avez-vous inventé pour sortir de ce réflexe de la frontalité ?*  
Le code incorporé par n'importe quel passant revient à produire une frontalité tout en maintenant un éloignement, dès qu'il y a quelque chose d'un peu étrange à regarder. Le passant-spectateur est un peu voyeur et il s'assure de pouvoir s'échapper au cas où quelque chose tournerait mal. Comment ne pas subir ce code que tout le monde génère et porte en lui ? Pour contourner la difficulté, j'ai commencé à jouer avec la dramaturgie du lieu. Il y a par exemple une séquence où un performeur est face à un mur : en augmentant la proximité des spectateurs une pression s'exerce sur lui. Là, la frontalité devient signifiante. Des corps et leur masse font pression sur un soliste... Les spectateurs sont pris dans des effets que j'organise.

*dramaturgie* [...] Ces positions du spectateur sont liées à la construction d'un point de vue, d'un point d'où l'on regarde ce qui est à regarder pour bien le voir. Certaines séquences peuvent se regarder de n'importe où. Les performeurs sont toujours présents, même quand ils ne sont pas actifs. L'air de rien, ils se font repérer et peuvent ainsi être suivis par les spectateurs. Cette fonction de guide discret ou de balise organise les espaces et les circulations. Les spectateurs, en cherchant où se placer, s'organisent tranquillement avec nous.

### Loïc Touzé

*in situ* Quelle que soit la place que l'on propose au public, il se met toujours en face de la chose regardée. Sa relation à l'objet est culturelle. Il reconstruit lui-même un théâtre. [Entre 1997 et 2000, expérimentant hors des espaces scéniques] on a allongé les spectateurs dans des lits, on dansait au-dessus d'eux sur des poutres. On les faisait entrer dans des espaces exigus, on leur mettait des morceaux de bois dans les bras et on balançait du Mozart. On les bousculait. Mais quelles que soient nos stratégies rien ne changeait. Les spectateurs restaient à distance.

J'ai donc commencé à comprendre que, si je voulais que quelque chose de différent s'engage entre nous, ce n'était pas leur place qu'il fallait changer, mais plutôt la nature du matériau proposé. Ça a été important de comprendre cela. Jusqu'alors les compositions que je dansais étaient virtuoses. Comme c'était impressionnant, le public assistait à la chose, au lieu de la partager ou de la combler avec son imaginaire. La virtuosité éloigne. Je me suis rendu compte qu'en affaiblissant le matériau présenté, la distance de réception se réduisait. Quand j'affaiblis le geste, je vois le public se redresser, écouter, aller chercher l'information.

[...] Pendant une représentation, le public est un corps qu'il faut considérer comme non massif. C'est un corps qui a beaucoup d'intelligence – une intelligence à préserver afin que les spectateurs puissent continuer à penser seuls et ensemble. Là est toute la complexité du geste que l'on produit.

[...] Une influence très profonde pour moi, qui vient du fond de mon histoire intime, est le cabaret. Ce désir me vient avant la danse et je découvre que c'est ce que j'ai toujours voulu faire. L'espace du cabaret m'intéresse fondamentalement. Je ne le connais pas vraiment, mais tel que je le fantasme c'est un espace proche, réduit, où le matériau est faible. Il n'y a pas de technologie. C'est seulement une planche, quelques objets qui permettent que la chose s'anime, le minimum nécessaire pour qu'une image puisse apparaître. Et puis c'est un espace de permissivité. [...] Je pense

à la poésie sonore. Je pense à Valeska Gert<sup>19</sup>, à Kazuo Ōno<sup>20</sup> vu comme un butô de cabaret, un délire baroque. C'est l'endroit où on voit les mains et les yeux, ce que j'appellerai plus tard, dès *Morceau* (2000), « l'endroit de l'impact populaire », l'endroit où l'on est face aux gens, à trois mètres d'eux, au centre et où on voit bien, on entend bien ce qu'ils disent, ce qu'ils font, on voit les mouvements de l'imaginaire du performeur. On peut suivre et s'engager avec la personne qui est là active devant nous.

[...] Cette empathie m'intéresse. Comment puis-je jouer avec ces distances et cette circulation pour que celui qui regarde s'invente un corps à partir de celui qui est là devant lui ? Il ne s'agit pas de donner au spectateur un corps par procuration. C'est toute la complexité. Je ne souhaite pas donner un corps aux autres. Je veux que chacun, dans son intégrité, celui qui danse comme celui qui regarde, puisse rester avec son corps à lui tout en se réinventant un corps, une idée ou autre chose. C'est ce que la danse classique ne fait pas, pas plus que de nombreuses danses classiques contemporaines.

L'horizon du corps classique c'est de rester suspendu, qu'il n'ait plus de poids, qu'il disparaisse. Le corps du danseur contemporain est un corps poreux au monde. Il y a entre le corps de celui qui danse et celui du spectateur un corps qui s'invente dans lequel chacun peut se projeter. [...]

Dans des espaces de plus grande proximité, on peut entendre les spectateurs voir, on peut profiter de ce qu'ils voient. On peut en profiter parce qu'on est proches. S'ils sont loin et dans le noir, je n'entends pas ce qu'ils voient. D'une certaine manière, je suis coupé de l'espace fondamental de leur imaginaire.

**YC** *Cela signifie-t-il que tu ne souhaites pas danser dans des théâtres de grande taille, des théâtres qui produisent cette coupure architecturalement ?*

Les grandes scènes de théâtre souvent produisent cette coupure. Les opéras sont faits pour les chanteurs, leurs voix génèrent ce rapprochement. J'ai besoin pour ma part d'un espace de proximité pour parvenir à un espace de partage de la qualité que je souhaite. Quand je danse, j'ai besoin d'entendre celui qui voit. Je danse avec ses visions.

[...] Il faudrait peut-être aussi parler de la place de l'auteur. Cette affaire est très complexe pour chacun d'entre nous. Pierre Alferi m'a aidé à la penser dans son texte *Chercher une phrase*<sup>21</sup>. Il écrit que l'auteur de la phrase n'est qu'un des effets de la phrase. Je voudrais pouvoir penser le travail chorégraphique ainsi, c'est-à-dire n'être qu'un des effets de la pièce. C'est un dialogue constant entre les interprètes et le chorégraphe, puis ensuite avec les spectateurs : tous agissent, regardent, pensent, voient, etc.

[...] La composition du spectateur s'effectue quand la pièce, s'exposant, se révèle. Par son regard, j'entends ce que la pièce est. J'ai parfois l'impression de commencer à comprendre ce qu'est la pièce parce que je l'entends être vue. Cela peut passer par un rire, un calme, une brutalité, un renoncement... J'entends quelque chose qui agite le sens et le recompose.

dramaturgie

<sup>19</sup> Valeska Gert (1892-1978) est une cabarettiste, danseuse, mime et actrice allemande.

<sup>20</sup> Kazuo Ōno (1906-2010) est un danseur et chorégraphe japonais lié à la création du butô.

<sup>21</sup> Pierre Alferi, *Chercher une phrase*, Paris : Christian Bourgois, 2007.

[...]  
choisir

Comment s'effectue la collecte des éléments et des outils chorégraphiques d'une pièce ? Pour ma part, je glane, je rêve, je traîne, je ne pense pas. Je laisse les choses venir à moi, je me rends disponible, je me laisse impressionner. Un vague goût pas très distinct au début d'un projet : deux couleurs vues sur une œuvre plastique, un geste dans un film, un mot mal entendu, une émotion (mais je n'aime pas beaucoup l'idée de l'émotion). C'est ainsi que cela démarre.

**YC** *C'est étonnant comme on a peur en art à notre époque du mot « émotion », tu lis pourtant Eugenio Barba<sup>22</sup>...*

Je n'en ai pas peur, mais si je m'engage à l'endroit de l'émotion, ce qui est le cas avec *La Chance* (2009), alors le travail à faire est immense, et ce pour des questions d'éthique. On peut tous jouer avec les systèmes qui organisent l'émotion. La grande consommation passe son temps à le faire. On peut manipuler les spectateurs. [...] Je voulais que les gens pleurent devant *La Chance*. Pour y parvenir, j'ai utilisé de la musique classique. Je voulais qu'on soit bouleversé.

**MB** *L'allergie concerne peut-être davantage les sentiments que les émotions.*

Le refus d'émotion est déjà une émotion. Nous nous sommes aussi protégés d'une esthétique de l'émotion parce qu'elle était sur-représentée dans la danse européenne des années 1980 dont nous avons hérité, et dont nous avons besoin de nous démarquer.

[...] Comment puis-je faire une danse sans forcément être toujours au milieu de l'espace, ni toujours de face, ni surpuissant, virtuose ou un peu médusant ? (C'est ainsi que l'Opéra nous éduque.) Il s'agit de réaliser un geste qui laisse de la place à la relation. Mon rapport à la composition se situe dans cet espace-là, entre un geste qui est produit et sa réception. Je ne travaille pas hors d'un espace relationnel.

[...] J'ai l'impression que je ne pense absolument pas au spectateur quand je fais la pièce et, en même temps, je ne pense qu'à lui. Je pense tout le temps au fait que le résultat sera vu et qu'il faut comprendre la manière dont ce qui est vu crée du rythme et une modification de la perception. La rythmicité du geste produit est une rythmicité pour celui qui regarde. C'est ce que j'observe quand je regarde les interprètes.

dramaturgie

[...] Dans *Morceau* (2000), je comprends que plus le matériau est faible, plus le spectateur augmente son désir de voir ce qu'il a sous les yeux. Jennifer Lacey, Latifa Laâbissi, Yves-Noël Genod [avec lesquels j'ai créé la pièce] savent affaiblir. C'est principalement ce que j'ai découvert avec eux : cette capacité à ne pas céder au vouloir de ceux qui regardent, grâce à une action simple, en la faisant miroiter. [...] À l'époque, être en connivence avec le public ne me paraissait pas vertueux. Je trouvais cela vulgaire. Mais j'en avais envie, pour comprendre comment, dans cette facilité, on s'organise pour rendre les choses intéressantes à faire pour nous et jubilatoires à voir pour le public. Il ne s'agissait pas seulement de séduire la salle, mais aussi de travailler à entendre la nature rythmique d'une action, qui se comprend très vite, qui se partage tout de suite, et qui se met à grincer, à craquer.

<sup>22</sup> Eugenio Barba, *Le Canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale* [1993], Saussan : L'Entretemps, 2004.

[...] Dans *Love* (2003), le spectateur comprend assez tôt que le travail consiste à produire des actions immédiatement reconnaissables (mourir, faire les lions, ou faire la bagarre par exemple). Ces actions produisent des images, celles-ci apparaissent et disparaissent dans l'espace et les corps des danseurs. La scénographie est comme l'écran magique, ce jeu d'enfants. Il y a un code avec lequel le spectateur doit s'accorder. Ce code va lui permettre une chose importante s'il le capte assez tôt : pouvoir relâcher, comme on dit en musique quand, entre chaque mouvement d'un concerto, on sent que la tension se relâche. Quand on y parvient, cela nous aide tous, y compris les interprètes, à revenir pour de nouvelles actions et de nouvelles images. Il y a ce temps où les interprètes quittent leur action, mais ce n'est pas encore fini : les images persistent encore dans l'espace tant que les danseurs, une fois descendus du praticable, les tiennent encore. Elles doivent s'effondrer aussi en eux-mêmes pour véritablement s'effacer. Alors, la pièce se détend. Ils reviennent et elle s'enclenche à nouveau. Quand on s'accorde sur un tel rythme, le niveau d'augmentation de la vision est formidable. Certes, l'expérience dépend de la taille de la salle et de l'envie de jouer.

*Love*, c'est un jeu, une partie. Le code est simple pour être compris d'emblée. Il est répétitif, comme un code classique. Ils sont six, ensemble, à faire toujours la même chose. Il y a des entrées et des sorties, on comprend. Ils font face, on comprend. L'unisson, on comprend. Tout démarre et finit ensemble. Ce sont des petites indications qui augmentent la capacité à créer de la vision. Il y a une mécanique dans le corps, un programme dans la manière d'engager le geste, aléatoire et fixe. [...] Immédiatement, quand les danseurs arrivent, quand ils se battent et quand ils meurent, on comprend ce qu'ils font. C'est un leurre pour l'attention. Comme on comprend, d'une certaine manière on se relâche. On est rassuré. Dans certaines pièces que je ferai après celle-ci je perds souvent la moitié du public, parce qu'il ne comprend pas comment la mécanique de la pièce s'organise.

### Cindy Van Acker

Pour *Magnitude* (2013), une pièce créée pour le Ballet Junior de Genève, j'ai composé le groupe comme un monochrome vivant. J'ai abordé cette composition dans le sens abstrait du terme, plusieurs corps constituant une matière. Il n'y avait pas une projection personnelle ou même un thème. Il s'agit d'une approche picturale de la matière.

[...] Le principe de la rotation revient souvent dans mon travail. Pour *Magnitude*, j'utilise l'image d'une forêt artificielle, celle au bord de l'autoroute dont le mouvement graphique est créé par le fait qu'on se déplace, qu'on change notre point de vue. Je voulais recréer cet effet de la forêt et comme le spectateur ne peut pas bouger, ce sont les danseurs qui se déplacent en « forêt artificielle » – façon de désigner la manière dont le groupe pivote.

[...] Dans *Fractie* (2003), je cherche à faire bouger le corps sans qu'on aperçoive d'où le mouvement vient, en jouant avec les appuis. J'ai beaucoup joué avec ça pendant une période. [...] J'ai ainsi développé une technique pour donner l'illusion que mon corps tourne sans que l'on voie comment. Pour créer un mouvement de rotation globale, je désaxe mon corps, le poids se déplace. Je mets le poids de mon corps sur un pied pour pouvoir tourner l'autre. Puis je libère le poids de la main juste ce qu'il faut pour qu'il puisse prendre le relais de la rotation. J'ai besoin de nouveau de lâcher un pied donc je dépose le poids dans la main, etc.

Je joue à ce que le regard du spectateur perde le détail de ce déplacement et reste avec la sensation globale du corps qui tourne. J'aime jouer avec l'œil du spectateur. En déplaçant mon attention, son regard se déplace sur mon corps. Je travaille à faire zoomer le regard. J'intensifie l'attention dans la partie du corps où je veux l'amener. Je pourrais parler de « friandise chorégraphique ».

Avec *Balk 00:49* (2003), trois aspects apparaissent : le silence du mouvement, la mise en posture du spectateur (c'est-à-dire rendre actif son œil), et l'au-delà du corps humain. Si dans *Corps 00:00* (2002), je me mettais debout, faisais quelques pas puis retournais au sol, dans *Balk 00:49* je ne me lève jamais. Je suis au sol toute la durée de la pièce, environ une heure vingt. J'explore tous les appuis qui permettent de sortir du mouvement humain. Je deviens végétale, animale, ou simple matière vivante. Je fais l'algue, je fais la méduse, je fais l'araignée... Je sors du corps humain. [...] « Balk » signifie « poutre » en flamand. J'aime la sonorité de ce mot, froide, et sa signification, matière première de la charpente

[...] Je travaille le silence du mouvement, le gel de l'image, de la forme corporelle pour donner à voir, donner à entendre l'image aux spectateurs. Cette dimension est encore présente dans mon travail aujourd'hui. J'arrête la forme corporelle pour qu'on puisse la capter, avoir le temps de la recevoir vraiment.

[...] Entre *Fractie* et *Diffraction* (2011), j'ai fait *Kernel* (2007). C'était une pièce pour un espace sans gradin. C'était une belle expérience d'être dans le même espace que les spectateurs. Les mouvements des spectateurs et les nôtres étaient captés par un logiciel relié aux projecteurs. J'ai composé une partition pour le déplacement du public, dicté entre autres par les projecteurs qui répondaient à leurs mouvements. Je ne voulais plus juste éclairer les danseurs. Je ne voulais plus de l'éclairage dans sa simple fonction d'éclairage. J'avais envie de chercher ailleurs. C'est ce travail sur la lumière qui nous a sortis de la frontalité. L'objectif premier n'était pas de casser la frontalité. Ce sont nos expérimentations avec la lumière qui nous ont guidés. Le matériel chorégraphique a été développé à partir de ce partage de l'espace des danseurs avec les spectateurs.

**JYM** Quel type de relations établis-tu entre les corps et la lumière ?

Une relation de matière à matière. Dans *Kernel*, les caméras, dont nous pouvions régler la sensibilité, captaient les mouvements. Elles étaient très sensibles au moment de l'entrée du public. Il y avait un plafond de projecteurs. Une personne qui entrait pouvait déclencher un projecteur de l'autre côté de l'espace. [...] Nous étions trois danseuses. Le public pouvait se déplacer où il voulait, tourner autour, s'asseoir. [...] Les déplacements des danseuses étaient pensés par rapport au potentiel déplacement du public. Pour certaines séquences, il était guidé par sa partition reçue à l'entrée du spectacle. Elle contenait des indications très simples : « Quand la lumière verte s'allume, il faut aller s'asseoir à tel endroit. Quand la lumière rouge s'allume, il faut se rassembler au centre... ». En fait, je ne me sens pas libre, en tant que spectatrice, quand je suis dans un espace et que j'ignore si je suis censée m'asseoir ou rester mobile. Ce sont des questions qui me préoccupent et qui m'empêchent d'être disponible pour prendre ce qui est donné. Je voulais éviter cela. J'ai donc voulu, d'emblée, non seulement partager l'espace et les effets lumière, mais aussi la partition.

[...]  
collectif  
contrainte

Dans *Obvie* (2008), qui dure environ vingt-sept minutes, j'ai composé neuf mouvements pour Tamara Bacci. Je voulais composer à partir de son corps, de son énergie. Son corps peut être très nerveux, avec une musculature très vive. Je voulais la pousser dans la vitesse, avec des crescendos et decrescendos soudains, des ruptures impromptues. [...] Au début, on est dans une intensité de lumière très basse, avec une vitesse de mouvement très élevée. On ne voit plus les positions du corps. Les mouvements sont très géométriques et très angulaires, mais on voit davantage les tracés circulaires faits par les membres dans l'espace. On ne voit pas tellement un corps humain. C'est comme une bête. On a la vision de cette chose qui se déplace dans l'espace à toute vitesse et qui s'arrête soudainement. Il y a un temps de perception. Il y a une recherche de perturbation de l'attente du spectateur. Il s'agit de le surprendre, de le garder en alerte. Quand on va dans la vitesse, le spectateur ne fait plus d'effort. On donne une quantité de choses et il s'assoit... Quand on est davantage dans la lenteur, il va devoir faire un effort pour se mettre dans l'énergie proposée. Cet effort de concentration, d'aller vers le corps qui est sur scène se fait quand il y a du temps. Je ne voulais pas perdre cela en allant dans la vitesse. Je n'avais pas envie que le spectateur se pose.

# ASSEMBLER

<sup>1</sup> Voir au chapitre Espace, la section Penser l'espace avec Laban.

Ce chapitre tente d'identifier chez les chorégraphes interrogés les opérations auxquelles ils recourent pour lier les matériaux ou éléments structurels entre eux. Ainsi, la notion d'assemblage s'articule-t-elle avec celles concernant la structure, le choix, la dramaturgie, mais aussi toutes les opérations de génération de matériaux qui constituent autant de chapitres différents du vocabulaire de la composition en danse que nous dressons dans ce livre. On verra ici que l'acte d'assembler se décline en cinq sections renvoyant à des opérations plus précises de combinatoire, juxtaposition, variation, montage et boucle.

Comme DD Dorvillier et Thomas Hauert, je fais partie des chorégraphes de cette recherche qui utilisent la mathématique de la combinatoire, autrement dit une façon de jouer avec les combinaisons de différents éléments. Celle-ci favorise l'introduction de l'inattendu et ouvre le champ des possibles. Sa logique débouche bien souvent sur les notions d'indétermination, de collectif et de partition auxquelles nous consacrons des chapitres spécifiques et renvoyons le lecteur. Nous utilisons tous les trois un vaste corpus de base fait de différents types de matériaux ou d'éléments structurels que nous classons par séries, listes, ou dans une taxinomie (DD Dorvillier). Le tri des nombreuses données, obtenues par le biais de la combinatoire, s'effectue par la mise en place d'un réseau de règles ou de préférences personnelles. Cette systématisation du choix révèle une tentative de mise à distance de la subjectivité du chorégraphe et de ses collaborateurs. DD Dorvillier fabrique son corpus à l'aide d'éléments disparates comme une photographie sur laquelle elle superpose une grille et fait correspondre chaque carré coloré à un alphabet de gestes (*Choreography, a Prologue for the Apocalypse of Understanding, Get Ready!*, 2009). Plus récemment, elle a développé son corpus (une taxinomie) à partir des vidéos de ses projets antérieurs (1990-2004) dont elle extrait des fragments (*A catalogue of steps*, 2012). Pour ma part, je m'appuie sur l'analyse du mouvement dansé développée par Rudolf Laban au début du siècle dernier pour combiner les composants du mouvement<sup>1</sup>. Dans le cadre d'une expérience avec un logiciel (1999-2002) me permettant d'obtenir toutes les combinaisons possibles, la subjectivité intervient de manière paradoxale : à travers (pour automatiser le choix à grande échelle) le tri des combinaisons par préférences personnelles plutôt que par la règle. Thomas Hauert, quant à lui, développe son corpus à partir de l'activité biomécanique du corps humain et un vocabulaire désignant des actions ou des qualités de mouvement à effectuer (*Cows in Space*, 1998).

Daniel Linehan opère par juxtaposition de matériaux disparates. Il prend le temps d'éprouver et de comprendre chacune de ces associations. Ce processus de juxtaposition est l'opération représentée dans la seconde section. Elle est fortement liée à la notion de dramaturgie. Les matériaux se succèdent dans le temps ou au contraire sont convoqués simultanément. Les assemblages retenus sont souvent ceux qui créent de la tension, de l'inattendu, ou encore une certaine forme de légèreté.

L'exposition d'un thème et le développement de ses variations auxquels procède Nathalie Collantes n'est pour elle pas tant un objectif d'ordonnement des matériaux que la recherche d'un état d'esprit aventurier, ludique, suscité par ce procédé lors de l'effectuation : il s'agit pour elle de « tout tenter ». Une ouverture que connaissaient déjà les danses (branles, gaillardes) de la Renaissance qui invitent les danseurs à décliner toutes les variations d'un thème en improvisant. La structure de ces danses est régulée par une métrique qui donne également un cadre à la musique, une grille rythmique sur laquelle s'appuient les musiciens de ces formes anciennes pour improviser. Cela induit, comme chez Nathalie Collantes, un espace spontané et dynamique, ouvert à la folie de chacun. La chorégraphe évoque, à titre d'exemple, la manière dont la danseuse Anita Praz s'empare du thème d'une phrase donnée, élaborant, dans une variation, une curieuse marche d'oiseau tout en poussant quelques cris. L'exposition du thème dans son travail ne se fait pas uniquement via une phrase de mouvement, mais peut s'effectuer aussi par le biais d'un module, entendu comme un élément plus global recouvrant des éléments sonores, rythmiques, linguistiques... On peut citer comme contre-exemple de cet usage de la variation *Fase* (1982) d'Anne Teresa de Keersmaecker, où les variations sont fixées, tout comme le sont celles de la musique de Steve Reich qui est au demeurant un enregistrement, où l'ordonnement prime et donne un aspect à la danse délibérément programmée au millimètre.

L'opération dite du montage, terme emprunté au champ des arts visuels (art vidéo, cinéma), est encore une autre façon d'assembler. Elle est aussi liée aux notions d'adresse et de dramaturgie. Souvent, la subjectivité des chorégraphes et celle des collaborateurs est, dans cet acte d'agencement, au premier plan : le choix s'effectue en essayant différents montages possibles et en éprouvant leurs effets. Ainsi Loïc Touzé précise qu'il peut associer deux matériaux hétérogènes sans lien direct, et que le simple fait de les rapprocher produit du sens. Fragments pour Nathalie Collantes, petites unités pour Loïc Touzé sont ensuite agencés, collés bout à bout pour former un montage. Le lecteur relèvera que l'opération de montage est équivalente à celle consistant à juxtaposer des matériaux qui se succèdent dans le temps. Nous avons choisi de dissocier les deux car Daniel Linehan apporte sur la juxtaposition une précision temporelle que nous avons voulu souligner : il différencie dans son discours la juxtaposition d'événements simultanés de celle d'éléments successifs. D'autre part, Loïc Touzé, qui utilise le mot « juxtaposer » et celui de « montage », précise pour les distinguer « le montage au cinéma, ce n'est pas deux plans, ce n'est pas deux séquences. Le montage est la totalité ».

Même si les chorégraphes lors de cette recherche en ont peu parlé, peut-être parce que c'est une complexité induite par le montage allant de soi – on pourrait aussi mentionner des formes de tuilage comme dans les montages sonores ou

filmiques –, en danse également, le montage des gestes, des sons, des éclairages peut suivre des décalages propices au tuilage (cf. discussion Transition).

Sur les dix chorégraphes interrogés, nous sommes trois (j'en fais partie avec Rémy Héritier et Cindy Van Acker) à recourir à la répétition des matériaux sous forme de boucle. Elle témoigne d'une pensée attachée aux notions de cycles, de phases, d'écosystèmes et renvoie à des procédés qui engendrent la transformation des matériaux dans le temps de la représentation. Nous façonnons des boucles qui comportent au fur et à mesure des répétitions, accumulations, ajouts de matériaux, ou dégradations, pertes. Rémy Héritier peut mettre en rapport plusieurs boucles pour créer au fur et à mesure de l'écoulement du temps du déphasage entre les danseurs. Pour ma part, j'écris des modules de partitions ouvertes dansés en boucle induisant des interprétations différentes à chaque reconduction. Cindy Van Acker introduit, lors de la répétition d'une boucle, la répétition de certains éléments pour obtenir un effet de dysfonctionnement ; ou bien encore elle décompose une boucle pour la redistribuer à l'échelle du groupe et la rendre visible soit sur un corps soit, lors des répétitions suivantes, sur plusieurs corps.

Ce sont là quelques-unes des modalités possibles d'assemblage à partir de la boucle. Ce mode de composition *via* la boucle offre en effet des possibilités que la chorégraphie contemporaine (mais aussi, sans doute, la danse traditionnelle) n'a cessé d'explorer.

Ces modes d'assemblage sont parfois propres à la danse mais aussi communs à d'autres arts (art vidéo, cinéma, musique) ou d'autres domaines comme celui des mathématiques. En ce sens, le lecteur pourra relier ce chapitre à ceux dédiés à la musique, au rythme et à l'unisson. Il faut aussi préciser que si ces cinq familles sont représentatives des principaux modes d'assemblage identifiés dans cette enquête pour relier les matériaux ou éléments de structure entre eux, cela ne veut pas dire qu'il n'en existe pas d'autres.

Myriam Gourfink

## COMBINATOIRE

**Thomas Hauert**

espace Dans mon travail, il y a deux trames importantes de composition : le mouvement dans le corps, qui correspond à une recherche de vocabulaire, et les mouvements de groupe dans l'espace. Les connexions entre plusieurs danseurs et le mouvement du groupe m'intéressaient dès mes débuts.

[...] Le mouvement dans le corps correspond à une recherche sur l'anatomie. J'enseigne un système que nous avons développé dès la première pièce avec ma compagnie. Il permet d'improviser et de se débarrasser des habitudes en se piégeant. En improvisation, si on ne fait pas ainsi, le corps a tendance à suivre des schémas, les chemins appris. Nous avons besoin de ces structures et de ces automatismes tous les jours. Mais, en art, ils peuvent constituer des obstacles. Il s'agit de travailler pour les dépasser en découvrant de nouvelles coordinations.

Il s'agit de multiplier les possibilités de combinaison des différentes articulations.

**JP** *Quand tu parles d'anatomie, tu penses surtout aux articulations ?*

Oui, l'articulation est l'endroit où le corps peut changer de forme. Sans articulation, il n'y a ni changements ni mouvements. Il y a des mouvements dans le sang et les organes bien entendu, mais ils sont très subtils et peu visibles, bien qu'ils influent sur la qualité du mouvement.

[...] Dans *Cows in Space* (1998), il y a plusieurs qualités de mouvement correspondant à différentes indications (« jumps » [sauts], « isolations » [mouvement mono-articulaire], « small » [petit], etc.) qui doivent être combinées. On commence à improviser sur cette base : deux indications sont maintenues et la troisième change.

On a d'abord travaillé avec de nombreux mots : « upside-down » [inversion], « attack » [attaque], « traveling » [déplacement], « round-rolling-rippling » [rond-roulant-ondulant], « floor » [sol], etc.

Bizarrement, ces mots étaient très difficiles à mémoriser. On est tellement occupé à produire et à composer en direct qu'on n'a pas le temps de penser à la prochaine combinaison. Il fallait ainsi que les mots soient dits à haute voix pendant la danse. À chaque représentation, ce sont les mêmes mots. Ils ont une histoire, un sens parfois technique, parfois métaphorique. Ça me semblait intéressant que le public les entende, même s'ils ne veulent rien dire pour lui de spécifique.

**Myriam Gourfink**

[...] En 1999, Frédéric Voisin, un assistant à l'Ircam avec qui je collaborais, m'a proposé de construire un outil qui soit une aide à la composition chorégraphique. Le processus se fonde sur un système de combinatoires permettant de collecter des composants du mouvement et de les trier. C'est une systématisation et une analyse de la notation Laban<sup>1</sup>. Dans le logiciel, il y a d'un côté des classes de mouvement et d'un autre, des parties du corps. Chez Laban, chaque partie du corps peut être évaluée

<sup>1</sup> Voir la note 1 de l'introduction de notre ouvrage.

selon une conception occidentale de l'espace (l'icosaèdre, avec sur le plan horizontal 24 directions qui s'imbriquent avec 24 niveaux de plan vertical).

En inventant un logiciel d'environnement chorégraphique qu'on a appelé *LOL*, *Laban orienté LISP*, on s'est proposé d'ouvrir cette évaluation, et d'accepter les 360° d'un cercle ou bien le fait même de ne pas avoir de côté, d'avant, etc., ou encore d'avoir des sphères divisées en 7, en 6 ou en 5. On a ainsi fait exploser la façon dont la cinétophographie Laban envisageait l'espace.

Ce qui éclate, c'est l'espace en croix que j'associe à notre culture occidentale. Dès que l'on fait exploser le système de l'espace chez Laban, il nous manque des signes pour écrire les directions et les niveaux. On se retrouve donc dans l'obligation d'en inventer.

espace Cette systématisation apparaît sous la forme d'un tableau à deux entrées : d'un côté (première entrée) des classes de mouvement : appui, direction, niveau, orientation, situation, rotation, flexion, enroulement, adresse, contact (je pouvais ajouter autant de classes de mouvement que je le souhaitais). De l'autre côté (seconde entrée), les parties du corps ou objets (là encore je pouvais en ajouter autant que je le souhaitais). Ensuite, chaque partie du corps ou objet pouvait être systématiquement évaluée dans la classe de mouvement que j'ouvrais au calcul. Je pouvais décider des paramètres d'évaluation pour chaque classe de mouvement. Par exemple, 7 valeurs pour le mouvement de rotation, 2 valeurs pour l'appui, 27 valeurs de direction. Plus j'avais de parties du corps, de classes de mouvement et de paramètres d'évaluation et plus le nombre de combinaisons possibles était élevé. Pour ne pas m'y perdre je pouvais ensuite faire des tris selon des préférences, c'est-à-dire demander au logiciel uniquement les résultats où certains paramètres d'évaluation sont présents pour une classe de mouvement précise.

J'implante ainsi dans le logiciel les parties du corps avec lesquelles je veux travailler. J'explose ainsi le corps. Je n'écris pas nécessairement pour un corps et un danseur en mouvement, et peut tout à fait écrire pour toutes les mains droites et, ensuite, pour tous les pieds gauches, etc. Je n'écris plus pour le corps d'un interprète en particulier, et peut écrire pour tous les coudes des interprètes, par exemple. J'ai vingt coudes dans une pièce et j'écris pour ces vingt coudes. Il s'agit donc d'envisager tous les mouvements que je peux faire avec ces coudes, qui vont devenir une série dans laquelle je pourrai ensuite puiser pour composer.

**RH** *Et faire des combinaisons ?*

En effet.

choisir [...] Je peux trier la liste des combinaisons par préférence personnelle : c'est-à-dire que je peux programmer des filtres qui vont rejeter les combinaisons comportant des valeurs que je ne désire pas pour un nombre déterminé de parties du corps dans un nombre déterminé de classes de mouvement. Je peux refuser par exemple toutes les combinaisons où sont présentes l'action simultanée du bras gauche et du bras droit.

[...] Le choix s'effectue toujours par rapport au dispositif concret, aux différents déplacements, et à la visée de la pièce. *Too generate* (2000) est une réflexion sur l'autonomie des œuvres et sur la façon de coopérer avec cette autonomie. Avant l'entrée sur scène, je choisis les 8 segments que je vais danser, ils correspondent à des déplacements dans l'espace de jeu. En tout, il y a 25 segments – je n'en danse que 8 lors

d'une représentation. Chaque segment correspond à une partition composée de 3, 4, 5 ou 6 moments eux-mêmes composés de 3, 4, 5 ou 6 combinaisons issues du logiciel. Je ne danse pas nécessairement les segments dans le même sens de déplacement. Mais la partition reste la même. J'ai donc appris tous les segments. Juste avant de danser, je me dis que je vais danser S-E et, ensuite, S-F, etc. Ma partition n'est pas très organique. Il faut mémoriser tout cela.

Pour composer les différents moments de chaque segment, il faut déchiffrer tous les tableaux avec le corps. Il y avait des partitions partout. J'essayais ce qui me plaisait et ce qui ne me plaisait pas, ce qui me parlait, ce qui pouvait créer le déplacement ou non, etc.

Le logiciel me donne une série de combinaisons, je les danse, et à cette étape je fais confiance à ma perception d'interprète, je les ignore si je ne les aime pas. Toutefois, je trie en ayant connaissance de tous les possibles. Cela fait beaucoup travailler. Or, au bout d'un moment, on n'a plus besoin du logiciel. Avec le corps humain, en pratiquant on peut très vite appréhender toutes les combinatoires, et saisir très vite celles qui nous intéressent. En même temps, cela a été très formateur pour moi de passer par là. Sinon, je n'aurais jamais pu comprendre ce qui m'intéressait.

**MB** Quand tu rajoutes des contraintes de dynamique par exemple le nombre de possibilités est complètement modifié.

Cela change tout. J'étais dans de drôles d'états. Cela a duré de 1999 à 2002. J'ai fait cinq pièces ainsi. Je ne pouvais pas continuer de travailler de cette manière. Il y avait une systématique et un assèchement à tout vouloir détailler, contrôler. Cela manquait de circulation organique, même si je faisais du yoga à côté. Heureusement.

À cette époque est paru *Rationalizing Culture*<sup>2</sup>, une controverse sur les méthodes de l'Ircam. J'étais d'accord. Trop de processuel assèche le sensible et l'intuitif.

**MB** Penses-tu que ce soit pour cette raison que Merce Cunningham et William Forsythe ont recouru à l'aléatoire ? Détaillant presque tout, ils laissent une case ouverte pour que la composition ne s'assèche pas ?

indétermination

C'est possible. En tous cas, certaines pièces de cette période, comme *Marine* (2001), *L'Écarlate* (2001) ou *Demonology#5* (2000), passaient par l'aléatoire – avec un tirage au sort pour diminuer les déterminations.

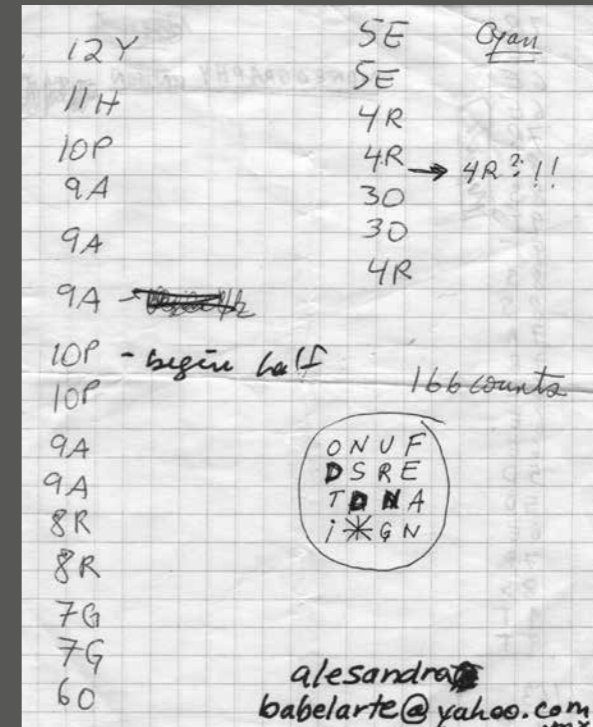
**DD Dorvillier**

partition

*Choreography, a Prologue for the Apocalypse of Understanding, Get Ready!* (2009) parle de l'image de la nature produite par la machine. L'imprimerie, c'est très important pour moi. Il y avait une presse Heidelberg dans l'imprimerie de mes parents. C'est une presse qui a un bras qui fait un bruit très reconnaissable. Ça suce le papier. C'est un truc formidable, une merveille. Ce rythme fait partie de mon corps. Je voulais un peu étudier le phénomène du CMYK<sup>3</sup>, les couleurs pour le processus de quadrichromie.

<sup>2</sup> Georgina Born, *Rationalizing Culture, Ircam, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley: University of California Press, 1995.

<sup>3</sup> Procédé d'imprimerie en quadrichromie: CMYK (cyan, magenta, yellow, key) ou CMJN (cyan, magenta, jaune, noir).



DD Dorvillier, grille de *Choreography, a Prologue for the Apocalypse of understanding, Get Ready!* (2009)



Il y a trois couleurs qui ne sont pas du tout naturelles et qui donnent pourtant une image naturelle. On voit la peau, le bois, etc. J'ai toujours été fascinée par le fait que ce truc qui pue la chimie, que ces couleurs très brillantes puissent produire une image de la nature. C'est de ce constat que je suis partie.

On a posé une grille sur une image en couleur où je suis nue allongée sur une méridienne<sup>4</sup>. La grille est numérotée en ordonnée et contient en abscisse les lettres de « Choreography of Understanding » [Chorégraphie de compréhension]. Parmi les différentes partitions que nous avons inventées à partir de cette image, on s'est attachées à la ligne du contour de mon corps.

Chaque danseuse correspondait à une couleur. Je suis C (cyan), je suis cette ligne du contour du corps de la chorégraphe et chaque fois que je tombe sur du cyan je note les coordonnées de la case : 9 E ou T 5 par exemple. Nous avons inventé des gestes correspondant à chaque lettre. Et le chiffre correspond au temps (9 *beats*). Pour E, je ne me souviens plus de la forme que nous lui avons associée, et qui correspondait plus ou moins à celle qui était dans cette case. En tout cas, j'ai fait une suite de mouvements qui était 9 E, 10 R, etc., en prenant toutes mes coordonnées. Les autres danseuses ont fait de même.

On a aussi utilisé le contenu de chaque case. Par exemple, si elle contenait un morceau de l'humérus, je devais faire vibrer l'humérus pendant que j'effectuais ma série de gestes. Il y avait également une consigne concernant la verticalité et l'horizontalité de l'information contenue dans la case.

Si une case était en contact avec le bois de la méridienne reproduite dans l'image, on devait ouvrir une fenêtre. Il y avait d'autres variations dont je ne me souviens plus très bien.

[...] Ça, c'était le *close up* [plan rapproché] intitulé « *moreography 1* », parce que c'était pour des *morons* [abrutis] et aussi parce que « *more is more* » [plus est plus]...

Pour « *moreography 2* », on a utilisé le dessin de l'ombre de la chorégraphe avec le même système.

**JYM** Pour composer cette pièce, vous avez combiné les coordonnées d'une image pour produire des gestes. Comment ces gestes ont-ils été assemblés? Quelles ont été les opérations nécessaires pour faire une phrase ou un bloc par exemple?

Il y a la grille que nous avons tracée sur l'image: moi allongée sur une méridienne, il y a des draps. Je suis nue. Il y a le mur derrière. On voit le bois du lit... La grille a une série de coordonnées. Dans chaque carré ou pixel de cette grille, il y a de l'information, que ce soit une partie de mon corps, une partie d'un objet ou une autre partie de la pièce. Chaque danseuse avait inventé différentes manières de voir chaque information contenue dans chaque petit carré.

**JYM** Vous vous êtes attachées à l'ensemble des pixels de l'image? Ou seulement au contour de ton corps?

Ça dépend. C'est là qu'interviennent les différents algorithmes. On a généré beaucoup plus d'informations et de *scores* [partitions] que celles qui ont été utilisées sur scène.

<sup>4</sup> Voir photo au chapitre Partition.

J'ai par exemple découpé la grille avec des ciseaux, toutes les colonnes, et j'ai demandé à quelqu'un de la réorganiser à partir des parties qui étaient les plus évocatrices. Il a commencé avec la partie où il y avait mes lèvres, puis mes seins, etc. Il a donc réorganisé l'image. Cela a donné un nouveau groupe de coordonnées.

**JYM** Comment toutes ces informations se distribuent-elles dans l'espace et dans le temps? Aviez-vous la grille sous les yeux, vous donniez-vous un top départ? Chacune repérait-elle ses cases et les effectuait?

Non, pour cette partie nous avons travaillé séparément. En cinq jours, on a réalisé deux ou trois minutes de blocs. On a généré beaucoup de choses, et on est restées avec ça. Nous avons chacune nos coordonnées, soit une liste de 12-15 coordonnées (C14, D1, F3, etc.) et donc autant de gestes. Et nous avons toutes les règles à suivre (traverser, ouvrir la porte, etc.). Et on l'a appris comme une chorégraphie, seule. Puis on a travaillé à le fixer toutes ensemble dans la même pièce.

On a des manières peut-être différentes de fixer. On comprend la diagonale d'une certaine manière. La porte est toujours à un endroit. Mais, dans la pièce, il y avait trois fenêtres. Donc je choisissais cette fenêtre et Amanda [Piña] en choisissait une autre. Et peut-être que mon *front* [face public] était du côté de la porte, alors que celui d'Amanda était du côté des fenêtres. Cela renversait aussi les choses. Mais si ma porte a commencé à tel endroit dans la pièce, la prochaine fois que je répète dans un autre studio, ma porte est toujours à cet endroit. Ma frontalité est toujours la même.

[...] Pour agencer toutes ces parties, pour donner un sens, je n'avais pas les outils, je n'avais pas pensé à la façon d'agencer ces choses. Allais-je les agencer chronologiquement dans l'ordre de leur création? J'avais travaillé avec Zeena Parkins qui est musicienne. Et je lui ai demandé de s'en charger. Nous avons des cartes où chaque partie était décrite avec ses règles et ses principes. Elle a fait une sorte de tirage. Elle a composé comme s'il s'agissait de sa musique. C'était bien qu'elle le fasse. Nous avons une relation très intime autour de nos créations précédentes. Je lui faisais confiance.

[...] *A catalogue of steps*<sup>5</sup> (2012) comporte une banque de données avec laquelle, en ce moment, j'ai un rapport assez antagoniste, parce qu'elle concerne le passé. Ce sont des mouvements que je connais et que je reconnais. Je vois en eux le désir d'expression. Je les comprends, j'ai de l'empathie, mais en même temps j'en ai assez. Je veux trouver de nouvelles formes avec mon corps. Cette banque de données ouvre néanmoins de nombreuses perspectives et des projets différents. Dans le dernier, *Only One of Many* (2017), je me demande par exemple si on peut enchaîner plusieurs mouvements uniques. Ces mouvements sont puisés dans la banque de données.

Dans cette pièce, il y a deux séquences de danse et deux séquences de musique de dix minutes. La séquence n° 1 de danse est composée d'un enchaînement de différents mouvements uniques, sans aucune répétition. La deuxième séquence de danse est composée d'un mouvement unique répété pendant dix minutes.

<sup>5</sup> *A catalogue of steps* est un projet de performance et de recherche à long terme, initié en 2012, d'indexation de plus de 300 fragments chorégraphiques tirés des vidéos des œuvres de DD Dorvillier réalisées entre 1990 et 2004. Voir notamment <http://www.manufacture.ch/fr/3482/Catalogue-of-steps>.

Idem avec la musique. Une séquence comporte un seul son répété pendant huit ou dix minutes. Et la seconde comporte dix minutes de sons différents, sans qu'aucun ne soit répété.

Les mouvements sont tirés de treize de mes anciennes pièces. Pour la séquence 2, j'ai pris le premier mouvement de chacune de ces pièces et les ai enchaînés dans l'ordre de 1 à 13, puis tous les deuxièmes mouvements, etc.

Au-delà de ces questions de *single movement* [mouvement unique] et *single sound* [son unique], le projet consiste à établir une suite de six combinaisons binaires (musique 1 avec danse 1 [succession de sons différents avec succession de mouvements différents pendant dix minutes], musique 1 avec danse 2 [succession de sons différents avec un seul mouvement répété pendant dix minutes], danse 1 avec danse 2 [succession de mouvements différents et un seul mouvement répété pendant dix minutes], musique 1 avec musique 2 [succession de sons différents et répétition d'un seul son pendant dix minutes], etc.). C'est pour cette raison que je travaille avec deux danseuses. À un moment, les deux séquences de danse sont réalisées en même temps.

**JYM** *Peux-tu revenir sur les notions de combinaisons et de règles ?*

Danse 1 est donc un seul mouvement répété pendant dix minutes. Ce mouvement est extrait de *Diary of an Image*, une pièce de 2014. C'est un sautillerment. Pour danse 2, c'est donc une série de mouvements qui ne se répètent pas. Nous avons une centaine de gestes. Ils peuvent durer trente secondes ou une minute. Le principe de composition de danse 2 (un enchaînement de tous les premiers mouvements des treize pièces du *Catalogue*) soulève un certain nombre de questions. Quand on extrait un mouvement, il faut que l'on puisse l'effectuer sans l'aide d'un objet ou d'une autre personne comme cela est parfois le cas dans la pièce d'origine.

Si on trouve le même mouvement dans la pièce suivante, on prend alors le mouvement suivant (par exemple : pas le premier mais le deuxième, etc.). Et, évidemment, entre les mouvements, il y a cet espace de connexion à résoudre. Par exemple, si je suis debout dans le mouvement 1 et que je dois aller par terre, pour effectuer le mouvement 2 ; ou si je dois faire le même geste pour aller par terre alors qu'une des règles est l'absence de répétition d'un mouvement... Ainsi, il faut questionner le geste intermédiaire dans le premier cas de figure, et passer au mouvement suivant (le 3 au lieu du 2) pour ne pas se retrouver dans une situation de répétition.

Ainsi, quand on a eu fini de composer 6 blocs de treize mouvements (tous les premiers, tous les deuxièmes, et ainsi de suite jusqu'aux sixièmes), on a commencé à enlever des mouvements parce que certains se ressemblaient. Et cela a créé un problème. En effet, le premier bloc n'avait que 12 mouvements, et le deuxième en avait 10, le troisième en avait 13. Cela produisait plein de problèmes de *timing*. Quand il y avait un trou, il fallait revenir au *Catalogue* et trouver le mouvement suivant pour le remplacer par un autre. Nous avons fait de nombreux tests, qui à chaque fois ont montré qu'il fallait garder les règles, qu'il ne fallait pas laisser de trou.

C'est la même chose avec l'espace. Les danseuses sont dans un carré de huit mètres par huit mètres. Si on commence à faire des choix spatiaux du genre : « Tel mouvement est mieux orienté dans telle direction, le contraste avec le précédent est plus marqué », ils sont arbitraires. Je ne réoriente pas les mouvements. Le seul moment où j'en change l'orientation vis-à-vis de l'original, c'est quand j'arrive à la limite de l'espace. Dans ce cas, on peut se retourner.

Ces règles, et la rigueur de leur respect, produisent une grande dynamique entre les danseuses. À présent, on a 16 blocs de 13 mouvements. Elles ont appris l'ensemble, mais chacune n'en interprète que 8. Il existe deux versions : dans l'une Katerina [Andreou] interprète danse 1 et Ayşe [Orhon] danse 2 et inversement.

**JYM** *La pièce connaît ainsi deux versions ?*

Exactement. Et la combinaison va plus loin. Il y a les combinaisons entre musique et danse : danse 1 et danse 2 ; musique 1 et musique 2 ; danse 1 et musique 1, etc. ; et l'ordre dans lequel on peut décider de danser ces combinaisons. Il me semble qu'il y a 170 possibilités. Nous en avons fait 8 ou 9. À chaque fois que l'on invite des amis, ils nous disent : « C'est mieux quand vous le faites dans cet ordre-ci ou dans cet ordre-là », etc. À chaque fois, c'est très subjectif. Nous pensions que nous allions trouver la bonne combinaison. Mais, en fait, elles se valent toutes pour des raisons différentes. Actuellement, nous nous demandons comment garder un ordre (ou deux, ou trois), mais en affirmant le fait que ce n'est peut-être pas le meilleur, que ce n'est pas le seul. On peut l'expliquer dans le programme, on peut le dire avant le début de la pièce, on peut demander au public de choisir l'ordre, etc.

indétermination

## JUXTAPOSITION

### Daniel Linehan

Je pense la composition en deux temps : d'abord je collecte des matériaux, puis je les organise entre eux. Généralement, quand je commence, je n'ai pas d'idée très claire de ce que la pièce va être. Je ne sais pas ce que sera le début, le milieu ou la fin. D'abord je collecte des petits segments, puis je les assemble, je les mets en ordre, parfois très tôt dans le cours du travail, parfois beaucoup plus tard.

J'aime les partitions qui font se succéder des petits segments qui n'ont rien à voir entre eux, et qui doivent s'enchaîner rapidement sans aucune cohérence organique *a priori*. Je suis intéressé de voir comment le corps gère ces hiatus, cette discontinuité, comment il parvient à passer d'un état à l'autre dans une cadence qui défie l'organicité.

Dans le même ordre d'idées, un principe auquel je reviens sans cesse est celui de la juxtaposition d'éléments disparates. J'entends par là mettre côte à côte deux éléments dans une durée. Créer des séquences de juxtapositions, ou synchroniser deux éléments, par exemple la danse et l'image, le mouvement et la voix. Synchroniser ces éléments et voir comment ils se comportent. Mon but en assemblant ces éléments est de créer une tension. L'idée n'est pas qu'ils fonctionnent parallèlement, chacun de leur côté, et qu'ils n'aient rien à voir l'un avec l'autre, ou que leur connexion ne soit qu'arbitraire. Je cherche à ce qu'ils existent relativement, dans une certaine tension. Ils se superposent parfois et parfois deviennent autonomes, mais ils restent en relation. Ce n'est pas un rapport d'équivalence ou de tautologie, ce n'est pas non plus un lien totalement aléatoire.

Les matériaux de mes pièces sont toujours très divers, dans leurs vitesses, leurs densités, leurs niveaux d'écriture, ou dans la vivacité avec laquelle je passe d'un état à l'autre.

[...]Parfois, on essaie différentes combinaisons des matériaux sans qu'aucune ne soit satisfaisante. Alors j'essaie de trouver une manière de lier ces matériaux. Mettons que j'ai quatre manières d'agencer les matériaux, a, b, c, d. Sur le papier, c'est

transition

rythme

parfois difficile de me rendre compte de ce que donne tel ou tel assemblage. Pour prendre la mesure de ce que chacune de ces options crée, j'ai besoin de réaliser physiquement les hypothèses, de les voir en acte. Alors on essaie plusieurs ordres et l'on voit ce que cela produit.

**LP** *Ce que tu nommes là, ce sont des sections, des mouvements isolés ou encore autre chose ? Dans le cas de dbddbb (2015), ce sont des séquences, mais qui ont des valeurs et des durées inégales. Par exemple, une séquence peut durer trente secondes et une autre quatre minutes. Parfois, dans le processus, on a la sensation qu'un ordre ou une organisation fonctionne, on a l'impression qu'on tient un début par exemple. Plus tard on constate que ce n'est pas le cas et dans la réorganisation, on finira par changer la fin. De modification en modification on se rend compte que quelque chose dans la partie centrale n'était pas fluide, alors on essaiera quatre transitions différentes.*

[...]  
dramaturgie

« L'invention d'une forme (au sens de structure) ou la construction dramaturgique prévaut-elle sur l'invention du geste<sup>6</sup> ? » Ah, je comprends bien la question ! Je crois que de manière générale, je m'intéresse à la structure ou à la dramaturgie de la pièce plus qu'à ses matériaux. Bien sûr les deux aspects sont importants dans le processus, mais d'une certaine manière, les matériaux « en contexte » m'importent plus que le matériau gestuel pour lui-même. Ce qui compte pour moi, c'est moins « l'invention du geste » si l'on veut, que ce qui se produit quand on met plusieurs éléments côte à côte. C'est l'espace entre les matériaux qui crée de la friction et du sens. La réception est bien différente si on considère chaque matériau isolément.

C'est une chose de réciter un texte assis sur une chaise puis de se lever pour tourner sur soi-même. C'en est une tout à fait différente de tourner sur soi en disant le texte en même temps. Chacun des matériaux a son importance, mais ils se transforment quand on les combine entre eux.

Si je mets en jeu du texte et de la danse, une partie du travail va consister à déterminer ce qui se produit en assemblant tel texte avec tel matériau physique. C'est difficile de prédire la nature des transformations qui vont se produire. C'est vraiment assez expérimental, assez empirique. Je peux organiser les choses sur le papier, mais cela ne suffira pas. Il faut le réaliser, le voir en acte. C'est la seule manière de se rendre compte de la nature exacte des différentes relations entre les matériaux et des significations qu'elles peuvent produire. Le travail se fait en tâtonnant. On expérimente, on essaie d'autres ordres, d'autres modes de composition. Par tâtonnements successifs, je finis par comprendre le sens de ce qu'on est en train de fabriquer. Les matériaux m'évoquent des choses différentes en fonction de leur ordre et de la nature des relations qu'on essaie. Je dirais que cette phase combinatoire, empirique, représente une large part dans la manière dont je structure mes pièces.

Quand je travaillais sur *Zombie Aporia* (2011), l'idée était de créer de la tension, d'essayer des jonctions impossibles entre des choses *a priori* incompatibles et de travailler à les faire tenir ensemble. Je me suis rendu compte que c'était une question commune à beaucoup de mes pièces : comment faire tenir les choses ensemble ?

<sup>6</sup> Question posée dans le questionnaire initial reproduit en annexe.

Cela m'intéresse quand les choses n'ont pas *a priori* de rapport logique, sans être aléatoires dans leur composition. Elles fonctionnent ensemble mais au prix d'une certaine tension, d'une certaine friction. Je ne sais pas si ce à quoi le public assiste est un genre de bataille... peut-être, parfois. Mais il ne s'agit pas vraiment d'être dans la lutte. Si tout s'assemble de manière trop évidente ou facile, ce n'est pas intéressant, mais si la relation est complètement arbitraire, cela ne m'intéresse pas non plus. L'enjeu est plutôt de voir comment deux choses dans leur coexistence peuvent créer un peu de tension ou de friction.

Prenons une métaphore : deux danseurs s'appuient l'un sur l'autre ou se tiennent en équilibre en tirant chacun de son côté. Il peut y avoir de l'effort dans le rapport de force, la traction ou le contrepoids, la tension est cependant maintenue. Mais si l'un des deux tire trop fort et emmène l'autre au sol, il n'y a plus de tension. C'est métaphorique mais je dirais que dans ma manière de composer, je ne veux pas qu'il y ait un matériau qui jette l'autre au sol ; c'est important qu'ils puissent trouver une forme de coexistence. Peut-être que c'est un mode de coexistence semi-passive : dans l'appui sur l'autre ou la traction antagoniste.

dramaturgie

Je voudrais revenir sur la question du sens, dans son lien à cette notion de tension. Je reviens au texte, parce que c'est l'exemple le plus simple. Dans *Zombie Aporia* (2011), il y a un moment où l'on chante « there's no reason to feel any friction » [il n'y a pas de raison de ressentir de la friction], et puis on se met à danser en créant beaucoup de friction. Comme dans *Not About Everything* (2007), ce qu'on chante contredit ce qu'on fait. Cela crée une tension entre le sens du texte et le sens du geste. Je vais donner un autre exemple, extrait de *Being together without any voice* (2010). La pièce est plutôt silencieuse, à l'exception d'un solo assez explosif où la danseuse fait beaucoup de bruit et bouge de manière énergique. Elle danse comme si elle voulait faire des milliers de choses en même temps, comme si elle faisait une crise de nerfs ou qu'elle devenait folle. Ensuite, elle rejoint le groupe et ils dansent ensemble à l'unisson – la danse est très élégante. Cet enchaînement donne au solo un sens très particulier... comme si la danseuse, sous sa surface polie, était traversée par toutes sortes d'intensités ou de frictions que le groupe efface sitôt qu'elle y retourne. Ce n'est pas explicitement dit dans la pièce mais c'est une des significations qui peut s'en dégager.

**JYM** *Pourrais-tu préciser comment la tension détermine le mode d'assemblage entre deux sections ?*

Je crois qu'il s'agit de créer du contraste dans la juxtaposition. Est-ce qu'une séquence succède à l'autre avec fluidité ou sur le mode de la rupture ? Dans *Flood* (2017) par exemple, il y a un moment de contraste énergétique très net. Il y a d'abord deux duos vraiment denses et physiques : les danseurs bougent vite en faisant beaucoup de bruit. S'ensuit une séquence extrêmement calme : ils se saisissent d'une partie du corps de l'autre, qui se dégage doucement de cette prise et l'espace est en quelque sorte écrasé, comprimé à l'endroit d'où le danseur s'est retiré. Donc il y a un contraste entre une partie très énergique, très centrifuge, ou l'énergie se disperse partout, et puis quelque chose de plus lent, de plus tranquille qui se concentre en un point. Les deux sections sont assez courtes, quelques minutes à peine, mais c'est une manière de faire contraster deux tempéraments énergétiques opposés. Voilà un exemple simple de tension entre deux séquences.

Dans *Zombie Aporia*, il y a aussi une séquence qu'on appelle « sing along » [chantez avec moi] où nous allons dans le public, où l'on monte dans les gradins, l'on passe entre les spectateurs en parlant très doucement. Puis on revient sur scène, face public, et on chante très fort en bougeant très rapidement. Il arrive que mon mode de composition mette en jeu ce genre de contrastes.

## VARIATION

### Nathalie Collantes

Avec *Mode d'emploi* (2010), j'ai fantasmé une chorégraphie qui porterait en elle sa propre notice. Pour m'amuser avec les obligations de clarté, cette fameuse lisibilité qu'on demande à l'artiste, j'ai fabriqué une « poignée » de danses que l'on rejouait plusieurs fois dans des versions différentes. Je voulais « fictionner » diverses interprétations, mais cela nous aurait amenés à des répétitions littérales. La référence au mode d'emploi est périlleuse car c'est un objet fastidieux que tout le monde dédaigne et réclame en même temps (avant leur numérisation on vous livrait toute une bibliothèque en plusieurs langues pour un appareil tout simple). L'objectif a donc muté, je m'étais donné pour tâche de travailler sur diverses interprétations de mêmes danses, et finalement j'ai opté pour diverses variations. Notre travail d'interprétation était en jeu, mais moins prégnant. J'ai mis en place un dispositif d'affichage sonore et de résurgences chorégraphiques qui parodiaient le livret ou autres sous-titrages.

**LT** Tu parles de livret. Y avait-il un livre ?

Ni livre, ni « Bible », ni « maître », tout était dans la danse elle-même. Dans la structure, il y avait un certain nombre de figures (figures 1, 2, 3, 4... et 2a, 2b2, 4.3...) dont nous donnions plusieurs versions. Nous voulions tout tenter...

**JP** S'agit-il de variations sur un même motif ?

Oui. Il y avait une première base qui était donnée. La marche, c'est quelque chose qui revient beaucoup dans ce que je fais. Je crois qu'il y a toujours une marche. (*Vertus* [2005] n'était qu'une marche.) Dans *Mode d'emploi*, il y a une marche que l'on fait à quatre, en ligne, la main sur l'épaule de l'autre. On avance, on tourne, on avance à nouveau. Tout se fait à l'unisson, sans repère, c'est juste nous. C'est une marche que nous faisons en murmurant. On part avec un module qui est décliné en un certain nombre de variations. Nous suivons la même opération pour un texte. Il est d'abord dit en anglais, il est ensuite chanté en « tatata » (on enlève toutes les consonnes introductives et on met un « t » à la place), puis il est chuchoté en français, mais dans un film. C'est plus facile de parler des objets que de la danse elle-même... À chaque figure dansée était assignée une langue. On projetait un extrait de film de cinéma qui annonçait la figure. On disait « Maintenant, vous allez avoir la figure 3b ». Cela pouvait être en japonais, en français, en espagnol, etc. En conséquence de quoi, jusqu'à la fin, la pièce a changé de sens.

Quand je parle de « figure » dans *Mode d'emploi*, je fais exclusivement référence au mode d'emploi d'un appareil par exemple. La figure 1 fait référence au schéma, à l'impératif « Allez voir figure 1 ». Dans l'élaboration de la pièce nous avons travaillé sur la notion de pictogrammes.



Nathalie Collantes, *Mode d'emploi* (2010). Avec : A. Praz, J. Salgues, S. Holzer, N. Collantes. Photo : Valérie Lanciaux

**MG** Donc « figure 1 » c'est un petit carré qui représente la scène avec quatre danseurs, trois alignés et un légèrement derrière. Ce sont vraiment des situations dans l'espace comme chez Rudolf Laban, avec une occupation très précise du plateau pour les situations des danseurs, figure 1, figure 2, mais ce dessin « figure 1 » représente-t-il le point de départ de figure 1 ou est-ce qu'il constitue le point permanent ?

C'est le point de départ puisque nous ne cessons de nous déplacer. La figure est un repère qui initie chaque danse. Au début de la pièce on joue les points de départ de toutes les figures qui seront mises en jeu. C'est l'exposé en ombre chinoise de ce que nous appelons la signalétique où toutes les figures sont nommées oralement et exécutées chronologiquement (fig. 1, fig. 2, fig. 3, etc.). Ce moment se jouait sur une scène en hauteur au lointain, derrière un écran. À Mains d'œuvres [Saint-Ouen], nous disposions de trois scènes : la jetée en avant-scène (longue estrade qui faisait toute la largeur du plateau, sur un mètre vingt de profondeur), le plateau spacieux et cette scène au lointain.

Dans *Mode d'emploi*, il y a une phrase qui a servi de moteur et qui a été thématifiée, variée à l'envi, sur le modèle de « thème et variation ». Cette phrase était presque un thème à part entière. Je l'avais écrite plusieurs mois auparavant, et j'ai demandé aux quatre interprètes du projet d'en modifier le « chant » (le temps, la qualité, les dimensions). Anita [Praz] en fait une curieuse marche d'oiseau en poussant quelques cris, tandis que Julie [Salgues] la suit en la copiant. Chacune en fait des variations singulières. Le groupe entier peut la rejouer. La phrase peut aussi être dansée à l'envers ou accélérée. Chacune selon sa propre temporalité la réinvente en une suite personnelle, chantant à tue-tête dans un enchevêtrement d'espace.

**JP** Ce spectacle qui reposait sur des thèmes et des variations redémarrait sans cesse par des variations, qu'elles soient sonores ou rythmiques.

Démarrer, ne faire que des débuts, est une constante chez moi. Cela vient de mon désir de faire ce que je ne connais pas. Cela veut dire recommencer au début : on jette et on recommence. Dans quel état est-on alors ? Et que peut-on faire ?

## MONTAGE

### Nathalie Collantes

La composition pour moi concerne la danse, pas le spectacle. La chorégraphie consiste à composer de la danse. Et je travaille par fragment.

Le fragment est lié à ce qui est court : j'ai peu d'endurance, donc mes danses sont brèves. Je projette ce que mon corps m'autorise. Ces fragments sont dans un deuxième temps assemblés selon un principe de montage. Pour *Algo Sera* (2001) par exemple, Vincent [Druguet] avait conçu une *time line*. Nous avons un déroulé et des *post-it* indiquant les matériaux : les danses, les sons de Manuel Coursin, les tâches des danseurs. Nous avons composé la pièce en déplaçant les *post-it* pour essayer différents agencements. Nous avons travaillé collectivement l'ordre des éléments. C'était une bataille, chacun donnait son avis, Christophe [Forey], l'éclairagiste, et Élisabeth [Ausina], la scénographe, également. On était tous très investis et par conséquent on écoutait toutes les propositions – mais c'est la danse qui avait le dernier mot.

**JYM** La musique était-elle également pensée par fragments ?

Tout était pensé par fragments. La musique est une longue suite de fanfares et d'enregistrements réalisés par Manuel Coursin. On a passé dix jours à Vandœuvre-lès-Nancy, où l'on disposait d'un studio d'enregistrement. On a chanté, on a fait du bruit. Manuel avait des matières sonores qui n'étaient pas assujetties à des durées. On était donc libres de partir dans un certain nombre de directions.

### Loïc Touzé

Dans la pièce que je suis en train de créer [2017], *Forme simple* [2018], je travaille de temps en temps à partir de captation vidéo des répétitions. Ce qui me permet de travailler aussi hors des moments où les danseurs travaillent. Sans quoi, je les épuiserais physiquement. Mon œil doit prendre des décisions. Je ne peux pas toujours leur demander de refaire sans cesse les séquences plusieurs fois, je le fais déjà beaucoup. Je suis très lent pour écrire.

**JYM** Que cherches-tu à capter ?

Des formes. Je peux utiliser la vidéo aujourd'hui parce que je m'en suis longtemps méfié. Je sais ce que je peux demander à la vidéo. Ce que je cherche par exemple dans les formes, ce sont des structures rythmiques. Je travaille des rapports de cercles. J'ai fait des demandes extrêmement précises aux danseurs, dans l'espace et le temps : telle action à tel moment, à tel endroit précisément. Pour faire évoluer la structure qu'ils engagent, je la regarde puis la modifie.

**JYM** Pourrais-tu travailler avec un programme informatique ?

Non, je ne crois pas, je travaille en basse technologie. Pour l'instant, tout vient des corps. Tout vient des rapports entre nous. Parfois je filme et, à partir de là, je donne une information supplémentaire pour augmenter la précision, de l'espace, du rythme, etc.

À chaque pièce, je cherche de nouveaux outils, de nouvelles manières de regarder la danse. En ce moment, j'utilise la technique des images enregistrées pour augmenter ma capacité à donner de l'information sur la structure. Il s'agit de travailler la structure des corps bougeant dans l'espace, la structure chorégraphique.

Toute la combinatoire des gestes et des corps dans l'espace est fixe. Il s'agit de la laisser vivante cependant. Où le vivant va-t-il se déplacer ? Comment envisager la danse à l'intérieur de cette combinatoire ? Il ne s'agit pas d'en rester à l'écriture, mais d'aller à la rencontre de quelque chose qui se situe au niveau de l'œil de l'observateur et de l'état de ceux qui font. C'est ce rapport qui m'intéresse. Je sais déjà que ce travail donnera une pièce plus classique, mais cela m'est égal.

Dans *Morceau* (2000), je propose que l'on occupe ce que l'on va identifier comme étant la place de l'impact populaire : que l'on vienne dans cette zone, à l'avant-scène, devant, de face et que l'on fasse une seule chose. Cela peut être ce que l'on veut. Ce peut être une danse, animer un objet, raconter une histoire, chanter... Mais c'est une unité et cela doit en avoir la valeur. Chaque unité dure cinq minutes.

On a travaillé à quatre. Pendant qu'une personne se prête au jeu, deux regardent et une autre est sortie, de manière à ce qu'elle ne sache pas ce que la personne fait.



Loïc Touzé, *Forme simple* (2018). Avec : (1<sup>er</sup> plan) T. Silva, M. Fournier, D. Marques ; (2<sup>d</sup> plan) B. Rannou (clavéciniste).  
Photo: Martin Argyroglo

La personne qui est sortie a un réveil. Au bout de cinq minutes, elle rentre et une autre sort. On tourne de cette façon. Le système qui se met ainsi en place constitue le début de ma compréhension du montage, c'est-à-dire un système d'apparition d'objets qui sont une unité.

choisir

[...] Ce qui m'intéressait d'observer dans cette proposition de travail, c'est que les choses l'une à côté de l'autre se sont mises par juxtaposition, par frottement, par choc, à produire du sens, involontaire. Ce n'était pas une décision. Le dispositif permettait cela. Il n'engageait pas la décision du témoin qui viendrait compléter, arranger, augmenter ou contrarier, comme le fait habituellement le chorégraphe. Chacun avait une idée, arrivait et la réalisait. La succession des deux événements (le précédent et le suivant) produisait un drame.

**JYM** Tu utilises indistinctement les termes « juxtaposition », « agencement » et « montage ». Sont-ils synonymes pour toi ?

À « juxtaposition », je pourrais ajouter la disjonction. La juxtaposition consiste à mettre l'un à côté de l'autre deux matériaux hétérogènes qui ne sont pas composés dans un lien direct. Mais le fait de les rapprocher produit du sens.

Je dirais que le montage concerne la totalité. Le montage au cinéma ne se résume pas à deux plans, à deux séquences. On peut remettre en question la juxtaposition de deux séquences au profit d'un montage qui sous-tend la dramaturgie globale de la pièce. *Morceau* tel que la pièce a évolué suit un rythme de mitraille au début, jusqu'à s'ouvrir. Parfois, les spectateurs ont pensé que la pièce était une série de séquences d'une minute. Pourtant, certaines s'étendent jusqu'à 6 ou 7 minutes. Je crée des leurres, des pièges pour l'attention du spectateur<sup>7</sup>.

J'ai l'impression que l'agencement concerne davantage le spectateur, sa façon de se référer à un matériau qu'il a vu à un moment et à un matériau qu'il voit plus tard – il les associe. Je dirais que le montage c'est la finesse de la couture des séquences entre elles.

**JYM** Le montage serait de la technique.

Absolument. Et, pour faire un bon montage, il faut un sens de l'agencement.

## BOUCLE

### Myriam Gourfink

J'ai développé mon système d'écriture du mouvement à partir de la cinégraphie Laban. Dans le système Laban, des signes traduisent différents processus de répétition [ils sont classés dans la famille des signes d'analogie<sup>8</sup>]. Au moment où j'ai commencé à développer mon lexique de base, j'ai ajouté aux signes développés par Laban un autre élément [la reprise de l'indication ouverte]. Avec les signes Laban, on peut reprendre le mouvement. Il y a la description du mouvement et la reprise de ce mouvement, ou la reprise d'une phrase, c'est-à-dire un ensemble de mouvements. Avec

<sup>7</sup> Sur la question du leurre, voir également la description de *Percée Persée* (2014) de Rémy Héritier dans la section Boucle de ce chapitre.

<sup>8</sup> Voir Albrecht Knust, *Dictionnaire usuel de cinégraphie Laban (Labanotation)*, chapitre « Signes d'analogies », Cœuvres-et-Valsery : Ressouvenances, 2011 (trad. J. Challet & J. Challet-Haas), pp. 471-494.

le signe de reprise symétrique de Laban, il n'est pas nécessaire de réécrire la droite et la gauche [le signe indique tout aussi bien la symétrie spatiale que corporelle]. Il suffit d'indiquer que c'est une reprise symétrique.

La reprise opposée existe au niveau des directions. À ma connaissance, dans le système Laban, il n'y a pas de signe de reprise avec permutation des membres opposés. J'ai ajouté dans mon propre lexique un signe permettant cette permutation. Cela veut dire que tout ce qui avait été pensé pour le bras droit sera logique pour la jambe gauche, en diagonale.

**MB** *La reprise opposée avec permutation des parties du corps n'existe-t-elle pas chez Laban ? Il fallait réécrire la même chose pour le membre opposé.*

**JP** *Le signe que tu inventes permet de résumer.*

En quelque sorte, mais pour être exacte, je le fais à partir de signes déjà existants chez Laban. J'en viens à l'autre point, la reprise, non pas de l'action, mais de l'indication ouverte. Voici deux traits qui correspondent à une action des membres. Je n'ajoute pas à ce signe un enroulement, une flexion, etc. Je ne détaille pas le mouvement. Il s'agit d'une action libre des membres, sans indication des membres concernés. La danseuse peut proposer une première interprétation de cette indication ouverte. S'il y a ce signe [de reprise d'action à l'identique], l'interprétation *live* doit être reprise telle que l'interprète vient de l'effectuer.

Par contre, si j'inscris le signe de reprise de l'indication ouverte, à chaque fois qu'elle réitère son mouvement, la danseuse peut choisir un autre membre ou une autre action. Elle l'a enroulé la première fois, elle peut le fléchir la deuxième fois et le tourner la troisième fois. Chacun de ces deux signes induit un univers différent.

Je les ai utilisés dans *This is my house* (2005), d'une part pour générer, grâce au signe de répétition d'action, une organisation collective ordonnée, lisse ; et d'autre part pour induire, dans le cas de l'utilisation du signe de reprise d'une indication ouverte, un univers désordonné à l'échelle du groupe. Dans le premier cas, je demande à chacune des personnes du groupe de répéter à l'identique son mouvement pendant des phases d'environ cinq minutes, dans le second, j'invite chaque interprète à inventer un mouvement différent à chaque réitération.

Dans cette pièce, l'enjeu était de rejouer ce que j'ai retenu des simulations numériques du chaos – Frédéric Voisin m'en avait montré, et j'avais été surprise par l'aspect ordonné du désordre, et enthousiasmée par ce paradoxe.

Il y a aussi une idée que j'utilise beaucoup dans le cas des modules qui se bouclent ou des modules qui fonctionnent en cycles. Le cycle, c'est le module auquel on fait des ajouts. Et, au fur et à mesure du temps, de nouvelles données vont étayer ce cycle et d'anciennes données seront perdues.

À partir du moment où il s'agit de modules, ce n'est pas nécessairement un système de répétitions du même. Ces répétitions modulaires forment une phrase plus grande. Avec les cycles, il y aura des pertes et des ajouts.

[...] Par exemple dans *Bestiole* (2012), *via* des cycles avec perte et rajout de matières, les danseuses trouvent des manières de déambuler lentement, de monter sur les praticables, de descendre, etc. Par la répétition, elles donnent aussi à voir une façon de déambuler qui est toujours du même ordre, bien que le mouvement ne soit pas le même, bien que le geste diffère. C'est l'idée de la pièce.

[...] Il y a enfin l'utilisation des listes et des séries. À partir d'un principe, je développe une liste exhaustive de tous les mouvements. Pour *Bestiole* (2012), j'écris en temps réel. J'ai différents ensembles avec différentes listes. C'est ordonné de façon à ce que je n'aie pas vraiment d'efforts de mémoire à faire. Je suis sur le plateau. Je regarde ce qui se passe pour Carole [Garriga], et par exemple, je peux commencer par tous les mouvements du tronc, puis tous les mouvements des membres, etc. Je peux ensuite aller chercher dans les listes d'actions de la tête.

Sur une liste, on peut voir des indications des doigts, du poignet, du coude, de l'épaule qui explorent l'espace horizontal, et dans une autre on retrouve le même principe d'exploration de l'espace horizontal mais avec les orteils, la cheville, le genou, la hanche. C'est classé de façon systématique. Selon les agencements que j'effectue sur le moment, ma « bestiole » bougera différemment.

Mettons qu'au moment 1 je lui indique des flexions coccyx-tête. Puis au moment 2 je rajoute une flexion de hanche ; les segments du tronc et ceux des jambes seront en mouvement simultanément, l'interprète met en boucle 1 et 2, ce qui rendra sa démarche écrasée, pincée.

En revanche, si à la place de la flexion, je rajoute au moment 2 un enroulement de hanche, un des deux segments sera en point fixe. Pour l'autre segment, il y aura un « aller vers » dans l'espace, ce segment passera comme par-dessus la hanche, sa démarche pour cette boucle, bien que du même ordre que celle que j'ai décrite précédemment, sera plus aérienne, plus tenue.

### Rémy Héritier

indétermination

Dans *Percée Persée* (2014), la danse se construit dans le bas du corps, des pieds jusqu'au bassin en passant par les genoux. Il y a des mouvements dans les hanches, mais le moins possible au départ. À partir du moment où je réalise que je ne me souviendrai plus de ce que je suis en train de faire, je reprends du début. Mais je me rends compte très vite que ma mémoire fait défaut. Pour autant, le moment où je me trompe ne m'interrompt pas. Et avec ce que j'ai rajouté, je repars au début. Je tire le fil de l'erreur. Quand j'en ai fini avec ça (c'est une question de *timing* implicite), je passe à ma seconde position dans l'espace du plateau. À ma première station, seul le bas des jambes était activé ; à la seconde, elles le sont jusqu'au bassin ; à la troisième, le corps est activé jusqu'aux clavicules ; et enfin à la dernière, les bras et la tête sont aussi concernés. De station en station, de nouveaux gestes et de nouvelles erreurs s'accumulent.

Quand j'ai effectué chacune de mes positions dans l'espace du plateau, je recommence et reprends cette boucle fondée sur la mémoire comme un tout. J'essaie de refaire ce que j'avais fait la première fois, donc de m'imiter. C'est très rapidement voué à l'échec, mais c'est l'horizon que je me donne pour fabriquer du geste, des mouvements. Ce processus a lieu quatre ou cinq fois.

**NC** *Travailles-tu dans un rapport d'épuisement de la matière ?*

Non. Le mouvement ne s'épuise pas parce qu'il y a toujours de l'erreur et qu'elle est incluse.

**JP** *Une augmentation s'effectue-t-elle ?*

adresser

Certains éléments se raréfient, d'autres augmentent.

Pour semer un trouble, je glisse ce que j'ai appelé des mouvements singuliers, des situations particulières, un peu comme des *landmarks* [points de repères] gestuels. Quand j'effectue un premier mouvement « singulier », je suis sûr que tout le monde le voit, personne ne peut rater que je me suis mis à quatre pattes par exemple. Ensuite, je recombine ces *landmarks*. Celui que j'ai d'abord déposé à la face, je le déposerai plus tard à une autre place. Par conséquent, on se pose la question en permanence – c'est mon souhait – de savoir si tout cette danse est écrite ou si elle est en train de se faire.

espace *Here, then* (2005) comprend un parcours en boucle avec des stations et une manière d'investir ce parcours identique pour tous les danseurs, mais suivant un processus ou un filtre de dégradation ou de sédimentation de la danse. Je décris le dispositif: un premier danseur fait la boucle en entier suivant le parcours qui a été dessiné. [...] Un second danseur arrive et reprend le parcours en imitant le premier; et quatre personnes font cela successivement. Et ainsi de suite, le premier imite le cinquième... On a tous les mêmes parcours, mais pour le dernier – c'était moi –, il n'y a plus grand-chose en termes de nombre de mouvements à faire. Tout s'amenuise à travers l'imitation. Au bout d'un certain temps, on se retrouve sur des formes identiques dans des espaces très proches. On peut penser à l'unisson, mais avec un certain décalage temporel, parfois très minime. [...] On assiste à une forme d'érosion de la danse.

#### Cindy Van Acker

rythme *Obvie* (2008) est un solo de vingt-sept minutes, composé à partir de neuf mouvements pour Tamara Bacci. Je voulais composer à partir de son corps, de son énergie. J'ai pensé à un cheval. Son corps peut être très nerveux, avec une musculature très vive. Paradoxalement, les mouvements de base ont été créés sur mon corps. Je me suis posée au sol. J'ai choisi une position de départ sur le flanc droit, avec le bras gauche à la verticale, perpendiculaire au sol, la jambe gauche pliée avec le genou en direction de plafond. Le bras droit est plié sous le flanc droit, en angle droit avec le corps.

Le principe de base de la composition est que la position de départ est la même que la position d'arrivée. J'ai créé neuf mouvements pour effectuer la trajectoire entre ces deux positions. Ce qui donne une sensation de *loop* [boucle]. Avec la variation possible de changer de côté et d'orientation. Donc on peut être sur le flanc droit ou, selon une position symétrique, sur le flanc gauche dans toutes les orientations possibles sur la croix.

J'ai d'abord pensé en termes de mouvements exécutés dans la lenteur, avec toute l'intensité que Tamara peut avoir à chaque instant. Puis l'accélération est apparue avec son corps. Je voulais la pousser dans la vitesse, avec des crescendos et decrescendos soudains, des ruptures. Elle commence le solo à la vitesse maximale. Puis la composition est ponctuée d'arrêts sur image, de répétitions de mouvements créant des boucles, des accélérations progressives. À la fin du solo, elle danse les neuf mouvements consécutifs dans une lenteur extrême. Il y a donc une décélération progressive qui englobe l'ensemble de la partition.

J'ai écrit la partition en faisant des allers et retours entre une certaine logique d'écriture et l'observation des contraintes spatiales. Ainsi une séquence de

mouvements pouvait s'interrompre au septième ou au huitième parce qu'il y avait un obstacle, un mur. Au lieu d'écrire 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9; 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, j'écrivais 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9; 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ou 8. Et je reprenais 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, etc. À cela s'ajoute la répétition du dernier mouvement d'une séquence interrompue. Tout à coup, le corps reste bloqué sur un mouvement. Ce qui permet de choisir l'orientation du corps pour la suite. Il y a aussi des répétitions de séries de mouvements, ce qui alimente la sensation de boucle et le développement rythmique de la pièce.

[...] La première partition de *Kernel* (2007) comporte une phrase de 13 mouvements. Chaque mouvement est décomposé en trois parties. Elle comptait donc 39 gestes. Nous étions trois danseuses. La partition était écrite de manière à ce que chaque mouvement puisse se lire sur l'ensemble des trois corps. C'est-à-dire que chacune de nous prenait en charge l'exécution d'un geste. Si j'activais le bras droit vers l'avant, Perrine Valli activait le bras gauche vers le côté et Tamara Bacci effectuait le mouvement de tête, ces trois gestes accumulés composaient le premier mouvement. La phrase était ainsi toujours réalisée dans son entièreté, mais circulait dans les trois corps. Le public pouvait se déplacer, tourner autour. Nous étions très attentives aux autres, à leur façon de bouger, aux mouvements qu'elles exécutaient. Certaines positions ne pouvaient être prises si l'une d'entre nous s'y trouvait déjà. Nous devons donc nous mettre en perspective.

Pour l'écriture de cette pièce j'ai considéré les trois corps comme un seul.



# CHOISIR

1 Voir à ce sujet les introductions des chapitres Collectif et Indétermination.

« Un des aspects fondamentaux du travail de composition est le fait de devoir faire des choix », rappelait Daniel Linehan au cours de notre enquête. Dans ce chapitre, au fil des prises de parole, les artistes expliquent quels sont leurs outils ou les opérations qu'ils mettent en œuvre pour choisir et dévoilent leurs critères de choix et les visées auxquelles ceux-ci se rapportent. Dans leurs propos apparaît une intrication entre outils, visées et critères, qui confère une forme de complexité à l'opération même de choisir.

Depuis que les avant-gardes artistiques de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle ont dynamité la posture de l'artiste inspiré<sup>1</sup>, la pratique du choix s'opère couramment, comme l'évoquent ici les chorégraphes interrogés, à partir de l'ouverture d'un spectre de préférences, ou du déconditionnement du goût afin de mettre à distance la subjectivité. On verra que le choix s'articule ici avec l'idée d'une marge de possibles, voire s'effectue par le recours au hasard.

Dans les cas de figure où ces processus d'indétermination se mettent en place en amont du moment de la représentation, le lecteur trouvera des compléments d'informations dans les chapitres Assembler, Contrainte, Partition, Structure et Tâche. Car les combinatoires, les contraintes et cribles, les tâches, ou les indications contenues dans les partitions génèrent des matériaux qui sont acceptés, quels qu'ils soient : nous pourrions parler d'opérations de non-choix ou plus exactement de choix cernés, dans le sens où elles délimitent un périmètre de décisions probables. Pour affiner encore son information, le lecteur pourra également consulter les chapitres Collectif et Pratiques, car bien souvent aujourd'hui l'acte de choisir s'effectue lors du processus de création avec les interprètes. En ce qui concerne les dispositifs où l'indétermination conduit les interprètes à choisir en temps réel lors de la représentation, le lecteur se reportera au chapitre Indétermination. Enfin, ce qui anime les choix étant indissociable de la dimension dramaturgique d'un projet ou d'une pièce, ce chapitre fait écho aux chapitres Adresser et Dramaturgie.

Une phase importante du choix consiste en la collecte d'éléments divers : impressions, réflexions, matériaux... Laurent Pichaud et Loïc Touzé soulignent la disposition d'esprit dans laquelle ils se trouvent lors de cette phase. Le premier se rend perméable aux lieux dans lesquels il danse : « Je suis dans une zone périurbaine pendant la création [...] Je commence à m'imprégner bêtement » ; le second se rend disponible : « Je glane, je rêve, je traîne, je ne pense pas. Je laisse les choses venir à moi. » Daniel Linehan fait remarquer que « la sélection initiale, assez intuitive, n'est qu'une étape, un support à partir duquel travailler, modifier, expérimenter » et ajoute que si au

2 Extrait d'un e-mail de DD Dorvillier, 14 août 2018. *Idem* pour les deux citations suivantes.

3 Voir, au chapitre Espace, la section Penser l'espace avec Laban.

4 L'informaticien qui a conçu ce logiciel, Frédéric Voisin, écrit à ce sujet : « Nous étions d'accord sur un point : l'urgence était non pas dans la représentation du geste chorégraphique, mais dans la représentation des connaissances utiles à la composition chorégraphique en général. Un principe fondamental selon lequel je souhaitais programmer LOL repose sur la notion de catégorie, en prenant le parti selon lequel toute représentation cognitive est essentiellement catégorielle [...] Ainsi devions-nous proposer un certain nombre de catégories fonctionnelles cohérentes permettant de commencer la composition chorégraphique. Plus générale parce que s'inscrivant dans une étude du mouvement, plus diffusée, plus éloignée d'une esthétique particulière, la notation Laban nous servit de base conceptuelle », in « LOL – un environnement expérimental de composition chorégraphique », *éc/artS*, #2, 2000-2001, p. 169.

départ il développe « beaucoup de matériaux de manière éparse », il considère crucial d'évaluer ceux-ci en regard de la structure générale de la pièce.

L'enquête a permis de recueillir deux témoignages d'approches systématiques de la collecte : celui de DD Dorvillier et le mien. La collecte que réalise DD Dorvillier dans le cadre de son projet de *Catalogue of steps* (2014) se fait en extrayant de vidéos de travaux antérieurs des fragments des chorégraphies selon certains critères : « Je laisse de côté la plupart des chansons et textes et je reste spécifiquement attachée au matériel lié au corps en mouvement. La fragmentation des vidéos s'effectue en analysant les changements de registres chorégraphiques visibles sur l'écran. Quand le registre change, nous avons un nouveau fragment<sup>2</sup>. » Une fois collectés, les fragments sont classés par pièce et par rang. Elle spécifie ensuite la catégorie taxinomique, c'est-à-dire la caractéristique (le taxon) de chacun d'eux. À titre d'exemples : « interlocking [interdépendant], framed [cadré], drawing [dessin], scenario [scénario], animals [animaux], etc. ». Les caractéristiques servent à « mieux comprendre comment interpréter le fragment ».

Dans ma pratique, la collecte s'effectue à partir des catégories issues de la notation Laban. Ainsi, en fonction de mes enjeux – par exemple travailler sur le *chakra* du cœur, pour grandir relationnellement et activer les forces de vie (*Inoculate* ?, 2011), ou rendre la respiration visible (*Überengelheit*, 1999), ou de façon plus générale comment décadrer l'espace et le temps ou donner du volume au mouvement –, ce que je collecte n'est pas le geste, ce sont les petites unités qui composent le mouvement<sup>3</sup>. Je travaille avec un logiciel, LOL (1999)<sup>4</sup>, qui m'a permis de faire des choix en acceptant la logique floue de l'intuition. Je nomme « environnement chorégraphique » les outils de la collecte (le logiciel LOL ou le dictionnaire Laban). J'ordonne le résultat de la collecte dans un lexique ou des interfaces informatiques. Puis, pour écrire mes partitions, je fais confiance, en suivant le fil conducteur d'une *time line* [ligne de temps], à ma subjectivité et à mon appétit pour le nouveau.

Cela se rapproche du positionnement de Daniel Linehan, qui, développant de nombreuses pistes de travail au début des répétitions, recourt lui aussi à l'intuition pour choisir tout en mesurant et en faisant évoluer chaque matériau en fonction de la dramaturgie.

Cinq chorégraphes, sur les huit présents dans ce chapitre, évoquent une mise à distance de leur subjectivité. DD Dorvillier peut par exemple résoudre le choix de l'assemblage en décidant de prendre tous les premiers mouvements des 13 pièces qui constituent sa taxinomie, puis les seconds, les troisièmes... Elle systématise le choix pour se dessaisir d'un jugement de goût et précise : « J'essaie de trouver des manières, des règles qui peuvent justifier le fait de garder ces mouvements qui ne me plaisent pas trop. » C'est un positionnement similaire à celui de Laurent Pichaud ou de Loïc Touzé lorsqu'ils font part de leur désir de déconstruire des préférences culturelles : « Je choisis des espaces qui ne sont pas organisés, c'est-à-dire où subsiste de la place parce qu'ils sont hétérogènes. [...] C'est aussi une réflexion sur le théâtre, l'organisation du regard, le cadre », précise le premier.

« Le projet de *Morceau* (2000) a consisté à utiliser les matériaux les moins valides que nous imaginions. Nous nous sommes amusés à cela. Nous avons décidé de nous servir de tout ce qui nous semblait être le plus faible, le plus bête, le plus inintéressant, tout ce que nous aurions mis à la poubelle si nous avions fait une pièce, les rebuts, les restes », rapporte le second.

Dans le même registre, la volonté de questionner des manières de faire figées, de remettre en cause les évidences et le familier par le biais de processus est à l'œuvre dans le travail de Thomas Hauert qui désire produire des mouvements échappant aux habitudes motrices. Marco Berrettini témoigne lui aussi d'une mise à distance de sa subjectivité lorsqu'il décrit convoquer mentalement les paramètres d'une grille de lecture qu'il parcourt sans cesse lors du processus de création.

On remarquera que cette prise de recul s'effectue en regard des propositions des interprètes, et que ce dialogue entre chorégraphe et interprètes est souvent à l'œuvre dans le processus du choix. Là où DD Dorvillier dit les laisser choisir pour essayer et voir ce que cela donne, Daniel Linehan les invite à émettre une série d'hypothèses. Pour ma part, je prévois dans mes partitions une marge de décisions probables revenant à l'interprète. Thomas Hauert et les danseurs qui l'entourent font confiance aux processus et systèmes qu'ils inventent ensemble pour choisir. Loïc Touzé relate quant à lui l'expérience de *Morceau* (2000) où il a mis en place un système à l'intérieur duquel les interprètes proposent, selon leurs préférences, du matériau qui est accepté, quel qu'il soit.

Myriam Gourfink

### Rémy Héritier

Auparavant, je travaillais sur un faisceau de questions ou de notions pour en élire une ou deux au fur et à mesure. De fait, il y avait du déchet, d'une certaine manière. C'est positif aussi. Maintenant, je ne travaille plus que sur une seule à la fois. C'est cette idée-là. Elle sera travaillée tout le long du processus de création et c'est ce que l'on montrera. Cela ne signifie pas que j'arrive avec une idée précise, mais très rapidement une perspective est élue. Je l'élis. Et il n'y aura qu'elle.

### Daniel Linehan

Pour moi, un des aspects fondamentaux du travail de composition est le fait de devoir faire des choix. Au début de chacun de mes processus de création, je développe beaucoup de matériaux de manière éparse. Il s'agit ensuite de choisir lesquels conserver et de les agencer entre eux. Le choix se fait en partie en fonction des valeurs que j'attribue à chaque matériau, chaque séquence d'actions dans la construction globale de la pièce. Est-ce qu'il ou elle apportera un moment de calme ou une relance dynamique? Est-ce que ce texte apporte du sens ou est-ce qu'il joue à un niveau plus poétique?

dramaturgie

**JYM** *Comment les valeurs se forment-elles? Comment la dimension poétique devient-elle probante? Ce n'est pas une question évidente... Peux-tu donner un exemple?*

Oui, c'est une question difficile. Prenons par exemple la fin de *Not About Everything* (2007). C'est une courte séquence silencieuse de cinq minutes pendant laquelle je vais au sol puis je me relève, au ralenti. Elle fait suite à trente minutes de giration intense. Plusieurs personnes m'ont demandé pourquoi j'avais choisi de garder cette séquence finale qui ne semble pas découler de ce qui précède. J'ai choisi de la conserver parce qu'il me paraissait important d'avoir ce moment d'accalmie à la fin. La pièce est très sonore, énergique et physique, il lui fallait une sorte de « dénouement », un moment de suspension avant que les spectateurs ne se mettent à applaudir.

Toute la pièce se passe sur un plan horizontal et je voulais créer une fin en contrepoint. Le fait de passer au sol me permet d'équilibrer la pièce en basculant sur un autre plan.

**JYM** *D'une manière générale, quels sont tes critères de choix? Comment corriges-tu? Qu'est-ce que tu gardes et qu'est-ce que tu jettes?*

C'est difficile à dire, parce qu'à la fin d'un processus, j'ai tendance à oublier tous les éléments que je n'ai pas gardés. Je repensais à cette séquence de *Zombie Aporia* (2011) où les danseurs chantent « there's no need to feel any friction » [il n'y a pas besoin de ressentir de friction] en dansant d'une manière qui évoque le maximum de friction. Au début des répétitions, ils chantaient « there's no need to feel any boredom » [il n'y a aucun besoin de ressentir de l'ennui], mais j'ai changé l'énoncé. Il me semblait que s'ils restaient immobiles longtemps puis chantaient « il n'y a aucune raison de ressentir de l'ennui » avant de se remettre à danser, le mouvement apparaîtrait comme une réponse à l'ennui. C'est une littéralité un peu facile. À l'inverse, « il n'y a pas de raison de ressentir de friction » provoquait plus d'ambiguïté. Bien que l'immobilité ne soit pas une friction en soi, on pouvait imaginer qu'elle était une sorte d'anticipation de la friction à venir. Et le tremblement qui suivait, sans être

strictement un genre de friction, pouvait quand même en suggérer l'idée. La relation du texte à la situation se complexifiait. Non que je veuille que tout soit très compliqué, mais parfois les tâtonnements successifs permettent de rendre plus intéressantes des situations de départ un peu simplistes.

[...] **JYM** *Ce qui préside à tes choix de composition est-il récurrent ou plutôt différent ?*

Parfois c'est simplement une question de lisibilité ou d'intelligibilité pour le spectateur. Je repense à ma dernière pièce *Flood* (2017). À un moment du travail de création, la séquence de 18 minutes reprise puis progressivement accélérée qui se trouve maintenant au début de la pièce était placée à la fin. C'est une partie où les événements s'accélérent (en étant rejoués dans des durées toujours plus courtes). Nous nous sommes rendu compte qu'elle arrivait trop tard et que les spectateurs ne percevaient pas l'accélération, leurs cerveaux étaient déjà saturés. Nous l'avons donc déplacée presque au tout début de la pièce.

adresser

Pour *dbddb* (2015), j'ai proposé d'improviser à partir du rythme régulier de la marche. Nous avons fait 6 ou 7 sessions de quelques minutes à l'issue desquelles j'ai choisi puis agencé certains des matériaux issus de l'improvisation. Parfois je filme les répétitions pour pouvoir revoir certaines séquences, sélectionner ce qui m'intéresse puis faire un montage des matériaux que je propose ensuite aux danseurs. La vidéo me permet de déterminer la manière dont je veux organiser les différents segments de la chorégraphie.

**MB** *Mais comment choisis-tu ?*

assembler

Parfois je me sers des captations de répétitions pour créer, elles me permettent de sélectionner les matériaux que je trouve intéressants et de réfléchir à leur agencement. Souvent je choisis en fonction de ce que je trouve saisissant ou inhabituel. Je sélectionne différents fragments qui me semblent remarquables, qui se détachent du fond des autres gestes. Et puis je réfléchis à la manière de les agencer en fonction de certains paramètres communs, la direction des gestes par exemple.

**MB** *Pourquoi ces éléments que tu retiens sont-ils remarquables pour toi ? Pourquoi se détachent-ils du reste ?*

C'est assez intuitif. D'autant que le matériau est ensuite transformé, je ne le mets pas tel quel dans la pièce. Une fois que je l'ai choisi et mémorisé, je l'enseigne aux autres danseurs et nous le travaillons en canon, par exemple. La sélection initiale, assez intuitive, n'est qu'une étape, un support à partir duquel travailler, modifier, expérimenter.

**MB** *Donc tu n'as pas un film en tête par rapport auquel tu te dis « ah oui, cet élément-là peut s'intégrer à mon film » ? Tu n'as pas une idée d'un but final qui va déterminer ta sélection ?*

Non.

### Thomas Hauert

collectif

Généralement, je présente aux danseurs les principes et les idées de base. Ensuite, chacun donne son avis. J'ai besoin d'entendre ce que pensent les autres. Je serais

ennuyé de réaliser uniquement mes propres plans. Je suis davantage stimulé à essayer de rassembler les idées qui surgissent dans les processus. Comme je suis le responsable du projet, si on n'est pas d'accord ou s'il y a plusieurs avis, c'est moi qui tranche ou qui choisis à la fin.

**DDD** *As-tu des critères spécifiques pour choisir ou trancher ?*

Souvent, le choix est assez évident ou consensuel, car nous sommes tous impliqués dans le même processus. Il y a aussi les affinités avec les danseurs que j'ai choisis. Nous sommes dans une bonne dynamique, une cohésion de groupe. Souvent, il ne s'agit pas de discriminer, mais de rajouter, de stimuler et de pousser la chose. Il y a un but final, un idéal final à trouver. On se demande comment y arriver. On essaye. Et puis on ne s'attache pas tellement non plus à nos propres idées. J'ai l'impression que c'est davantage une question de processus. Et chacun a confiance dans ce système de création sur lequel on travaille. Nous partageons un enthousiasme commun.

**JYM** *Comment s'opèrent tes choix quand tu dois en faire ?*

Cela dépend de la question.

adresser

Le choix de la musique de Gershwin pour *Inaudible* (2016), par exemple, c'est ma décision. Je voulais une musique dans l'énergie, une musique dansante, qui ne passe pas nécessairement par une intellectualisation, qu'elle contienne une forme d'évidence pour le danseur et le public également. Je pensai d'abord à *Rhapsody in Blue* (1924) que tout le monde connaît, dont les différentes versions sont faciles à entendre, ou qui avec l'interprétation des danseurs sont faciles à déchiffrer. Et puis au cours du processus avec les danseurs, nous avons écouté de nombreuses autres pièces du musicien et fait des essais. Nous étions tous d'accord sur le fait qu'il y a une sonorité de Gershwin, et avons arrêté notre choix sur le *concerto en fa*, qui reste facile d'accès, mais comporte une partie de nouveauté pour la plupart des gens. C'est moi ensuite qui ai écouté, sélectionné et assemblé les différentes versions. Des fragments de quarante secondes à chaque fois. Là aussi, je voulais que les extraits soient reconnaissables. Je voulais donner au public le plaisir que j'ai quand j'écoute différentes versions. Il y a une richesse dans la découverte de ces versions, dans leur comparaison, on entend les intentions des interprètes et le caractère de chaque orchestre.

**JYM** *Les choix que tu opères peuvent-ils concerner le mouvement, sa durée, ou encore les règles de sa réalisation ?*

Souvent, les choix sont des choix définis par un système de contraintes. Comme on joue à inventer en continu, un choix n'est pas forcément limitant.

**JYM** *Tu organises un terrain de jeu en somme, ensuite il s'agit de jouer à l'intérieur et le choix ne se pose quasiment pas, n'est-ce pas ?*

Les systèmes que je propose rendent la tâche difficile pour les danseurs, ils nécessitent la ruse ou la malice. Ils nécessitent une concentration et un investissement mental et corporel, et produisent un mouvement inhabituel à faire et à regarder. C'est un aspect récurrent.

Le fait que j'utilise de la musique, sur laquelle sans équivoque nous dansons, peut laisser supposer que nous avons une approche de la danse liée à certaines

habitudes, voire qu'elle est néo-classique. C'est une critique de mon travail que j'ai déjà entendue. Évidemment selon moi c'est tout le contraire dans le processus.

**JYM** *Quelle est la différence ?*

Nous ne recourons pas à des codes classiques pour produire du mouvement, ni à aucune autre tradition. La relation danse / musique est par ailleurs improvisée. Ce qui est diamétralement opposé au néo-classique. Il en va de même de notre méthode de travail et de nos préoccupations, à l'exception peut-être d'un goût pour la physicalité et sans doute une certaine virtuosité. On empile les contraintes, le « multi-tasking » [plusieurs tâches à effectuer en même temps], on sollicite des coordinations très inhabituelles dans le corps...

contrainte

[...] La relation à la musique telle que je l'utilise en danse a quelque chose de naturel ou de spontané selon moi, qui précisément n'appartient pas au classique.

Utiliser Gershwin dans le cadre d'une production avec l'Ircam a quelque chose de malicieux, danser sur Gershwin dans le champ de la danse contemporaine occidentale ne correspond pas aux modèles dominants, d'autant plus quand on va jusqu'au « mickey-mousing » [on singe / illustre naïvement la musique]. Je suis toujours suspicieux quand je perçois des dogmes, des règles rattachées à des écoles, des courants, des hiérarchies.

**JYM** *Une pièce telle qu'Inaudible se fait-elle en réponse ou en réaction au contexte que tu décris ?* Je me renforce. J'ai une sorte de plaisir à prendre la position de l'« outsider », à aller à contrecourant. En tout cas, j'ai appris à prendre ce plaisir.

### Loïc Touzé

« Comment s'effectue la collecte des éléments et outils chorégraphiques d'une pièce<sup>1</sup> ? » Je glane, je rêve, je traîne, je ne pense pas. Je laisse les choses venir à moi, je me rends disponible, je me laisse impressionner. Un vague goût pas très distinct au début d'un projet : deux couleurs vues sur une œuvre plastique, un geste dans un film, un mot mal entendu, une émotion (mais je n'aime pas beaucoup l'idée de l'émotion<sup>2</sup>). C'est ainsi que cela démarre.

[...] Le projet de *Morceau* (2000) a consisté à utiliser les matériaux les moins valides que nous imaginions<sup>3</sup>. Nous nous sommes amusés à cela. Nous avons décidé de nous servir de tout ce qui nous semblait être le plus faible, le plus bête, le plus inintéressant, tout ce que nous aurions mis à la poubelle si nous avions fait une pièce, les rebuts, les restes.

**LP** *Quel est le lien entre ce « plus bête », ce rebut, et la question première que tu dis avoir posée aux interprètes : « Comment composez-vous ? »*

Sur une échelle de 1 à 20 nous nous sommes rendu compte que jusque-là, nous utilisions tout ce qui se trouvait dans la zone entre 13 et 18 en termes de valeur d'idée,

<sup>1</sup> Il est fait référence ici au questionnaire envoyé aux chorégraphes au début de cette recherche, reproduit en annexe.

<sup>2</sup> Voir le petit dialogue sur cette relation à l'émotion au chapitre Adresser.

<sup>3</sup> Voir la description de cette pièce dans la section Montage du chapitre Assembler.



Loïc Touzé, *Morceau* (2000). Avec : L. Laâbissi, L. Touzé. Photos : Cosimo Terlizzi

de geste et d'action. Nous sommes ensemble descendus dans une zone entre 0 et 3. Il s'agissait de porter notre intérêt et notre attention sur l'affaiblissement du matériau en termes d'émission de signes et de sens. Comment tenir ce « pas grand-chose » ? Comment lui donner une durée ? Comment faire pour que ce « pas grand-chose » demeure un seul matériau (un chant, un geste), trouve une valeur en soi, déploie une poésie sans effort.

[...] La façon de penser l'espace de présentation du matériau est essentielle. Que vient faire cet interprète devant celui qui le regarde ? Comment co-construit-il un récit de ce matériau ? Comment commence-t-il ? Comment se développe-t-il ? Comment se finit-il ?

dramaturgie

Je regardais, je faisais aussi. Mais j'étais totalement bloqué. Je n'arrivais pas à faire quoi que ce soit. J'étais très attentif à la façon dont les interprètes [Jennifer Lacey, Yves-Noël Genod et Latifa Laâbissi] engageaient les récits.

Ce qui a commencé à m'intéresser, dans ce qui était alors seulement une proposition [montrer chacun notre tour un matériau, une action, pendant 5 minutes, chronomètre en main, sans avoir vu ce que le précédent faisait], c'est qu'effectivement, des éléments se sont « montés » [au sens cinématographique] l'un à côté de l'autre, en juxtaposition. Ils se sont mis aussi, par frottement, par choc, à produire du sens assumé mais non décidé – seul le dispositif organisait la dramaturgie. La décision n'appartenait pas à celui qui avait vu ce qui se passait et qui venait compléter, arranger, augmenter ou effectuer une autre action, ou le contraire [place et rôle qu'occupe *a priori* le chorégraphe]. Non. L'interprète pensait une action, arrivait sur scène et la faisait. La succession des séquences dans le temps produisait de l'abandon, de l'hésitation, de l'indécidé.

assembler

### Laurent Pichaud

*in situ*

Avec *lande part* (2001), je voulais continuer d'interroger la notion d'invisibilité, mais dans un lieu plein [à l'inverse d'une scène de théâtre qui est toujours vide au début du travail]. Cette pièce est ma première pièce en extérieur. Une des idées pour faire de l'invisible était de me situer loin des spectateurs ; et en conséquence à paraître plus petit. Je choisis des espaces qui ne sont pas organisés, c'est-à-dire où subsiste de la place parce qu'ils sont hétérogènes. Je compose une perspective. Je suis dans le lointain, je sers de focale pour le spectateur. Comme il comprend très vite ce que je fais, il regarde autour de moi. Je me retire en quelque sorte et fais voir le site par la danse. C'est aussi une réflexion sur le théâtre, l'organisation du regard, le cadre.

[...] J'ai créé la pièce dans une zone périurbaine. Des passants promènent leur chien. Le geste du chien qui pissera nourrit une séquence, telle une citation du lieu. Je commence à m'imprégner. [...] Le costume vient des cyclistes qui fréquentent l'endroit.

[...] Ce projet me propose aussi la notion d'adaptation. Je produis une écriture qui doit tenir dans différents lieux. Je ne fais pas de l'événementiel. Je ne fais pas un *in situ* seulement pour le jour J. Mon passé de chorégraphe fait que j'écris des pièces. Je n'écris pas des événements. Une écriture existe, une qualité d'écriture qui doit pouvoir s'adapter de site en site, avec les mêmes principes : des lieux non organisés (à la différence d'un jardin ou d'un parc par exemple), la construction d'une perspective, des costumes changeants, etc.

### Marco Berrettini

J'établis des paramètres, une sorte de grille de lecture de mon propre travail que je parcours constamment.

**LP** *Quels types de paramètres ?*

Par exemple, mettre une scène en place et, ensuite, me faire l'avocat du diable, c'est-à-dire me mettre en dehors de mon propre travail, le défaire de l'extérieur jusqu'à en trouver la faille. « Tu veux dire ceci dans ta pièce ? Qu'en est-il du niveau de la vitesse d'exécution du mouvement ? Quel rapport avec ce costume ? Quel rapport avec la musique ? » Je parcours ces paramètres constamment jusqu'à avoir l'impression qu'ils sont au moins en accord.

**JYM** *Pourrais-tu donner un exemple d'un moment dans le travail où tu parcours ces paramètres qui t'amènent à faire des choix ?*

Il ne s'agit pas d'arriver avec une proposition que je souhaite voir les danseurs exécuter le mieux possible. Il s'agit d'une sorte d'intuition et d'y travailler. L'interprète s'approprie la scène, et peut la mener très loin. Je n'ai pas envie de fermer une porte que je n'avais peut-être pas prévu d'ouvrir. Elle peut chambouler l'idée que j'avais de la durée d'un passage, voire de la pièce, ou même de ce que l'ensemble dégage. Dans ce cas, je laisse la porte s'ouvrir et laisse faire l'interprète sans aucune censure, en essayant de le pousser, et de me mettre en recul en me demandant par exemple si cette perspective m'intéresserait autant si je ne faisais pas partie du processus, si j'y suis attaché simplement parce que j'aime « mon interprète », et que j'apprécie son désir d'expérimentation. J'ai un exemple assez marquant avec Laetitia Dosch pour la dernière scène de *Si viaggiare* (2011), le spectacle avec les astronautes. Sur le plateau figure une sorte de morceau de planète. Les interprètes quittent cette planète après une heure vingt de spectacle et viennent à l'avant-scène. Ils sont encore en costume d'astronaute autour d'une petite table haute sur laquelle est posée une maquette de la scénographie avec des petits bonshommes qui figurent les danseurs. J'ai copié cette idée sur Meredith Monk, qui a fait de même dans les années 1960<sup>4</sup>. J'avais demandé à Laetitia de travailler un texte de Claude Nougaro. Malgré tout l'amour que j'avais pour ce qu'elle faisait, je me demandais si cela faisait sens. J'essayais vraiment d'évacuer toute émotion et de regarder de l'extérieur. Je me souviens avoir passé un certain nombre de semaines à me demander ce que cela dégagerait pour quelqu'un qui le verrait pour la première fois. Au final cette scène ne figure pas.

Une pièce ne peut pas exister sans ce travail selon moi. [...] La concentration du public est un paramètre important, dans la mesure où on doit en tenir compte pour l'oublier ensuite. Nous le sollicitons en concentration, en goût. Il existe un thermomètre éthique et politique : jusqu'où le spectateur est-il prêt à accepter ce que nous lui proposons ? À partir de quel moment commence-t-il à repousser l'œuvre, fermant les portes de sa sensibilité ? On peut le mesurer à la durée d'un spectacle, au volume sonore de la musique, etc. De nombreux paramètres sont à considérer. Et une fois que le spectacle est fini, ai-je l'impression d'avoir sollicité les sensibilités des spectateurs et d'avoir tenu ?

adresser

<sup>4</sup> Voir la note 1 du chapitre Adresser.

[...] Depuis quelques années, les chorégraphes discutent de la durée standard d'une pièce, et estiment qu'une heure et quart, c'est déjà trop. Cette question est abstraite, mais elle est éminemment concrète s'agissant de la façon dont on entre dans la vie du public. Les spectateurs ont des habitudes de temps qu'ils consacrent à la télé, aux ordinateurs ou aux téléphones. Cela vaut-il la peine de rallonger d'un quart d'heure la durée standard d'un spectacle ? Suis-je assez fort pour me l'autoriser ? Et si je suis assez fort, qu'est-ce que cela représente dans ce qui est mis en jeu ? Le spectateur arrive-t-il à se remettre lui-même en question en tenant quinze minutes supplémentaires ? C'est facile de dire que ça fait des années qu'on fait des pièces d'une heure et qu'à présent on va faire plus. Pourquoi prendre cette décision à tel moment de sa carrière ? Qui le fait d'ailleurs ? S'agit-il d'un phénomène de mode ? Suis-je le premier à le faire ? Ce sont des considérations. Je ne travaille pas sur ces questions pendant toute la création, mais elles me traversent l'esprit. En cela, la manipulation exercée sur un public avec une pièce doit être considérée chaque jour des répétitions, même si elle doit être sublimée à un moment. Les outils de composition comprennent aussi la façon dont on manipule le public. C'est évident.

Le travail peut être modeste. Comme d'autres chorégraphes, dans certaines de mes pièces, j'ai été trop centré sur mon ego, sur ce que je voulais exprimer. Je n'ai pas écouté mes interprètes, mes collaborateurs, les retours, et un décalage s'est créé entre ce que l'on voit et ce que j'aurais voulu faire. On pourrait l'éviter en adoptant un point de vue plus détaché. Une façon de se remettre en question est sans doute de se demander si l'idée de départ est si forte qu'on le pensait, de reconnaître au milieu d'une création qu'on est perdu et de recommencer à zéro, même à deux semaines de la première.

### DD Dorvillier

citer *A catalogue of steps* (2012) concerne tous mes travaux entre 1990 et 2004 que j'ai pu rassembler à partir de leur captation vidéo. J'ai pris tous ces travaux. Je les ai tous coupés, j'ai enlevé ce qui était chansons, textes (il y en avait beaucoup). J'ai essayé de garder les fragments soi-disant chorégraphiques. Sur le moment, je pouvais dire que c'était un moment chorégraphique. On peut dire que tout est chorégraphique, par chorégraphique j'entends surtout les mouvements du corps. Que faisait-on avec le corps dans l'espace ? La pièce commence par un trio et devient un solo : je coupe, et j'obtiens deux fragments différents. Et ainsi de suite. Ce travail concerne une quinzaine d'œuvres. Je dispose aujourd'hui de plus de 300 fragments, qui sont répertoriés et que j'ai catégorisés avec un groupe de danseurs. J'ai fait une taxinomie. Travailler sur *A catalogue of steps* revient à considérer un fragment vidéo et la fiche correspondante, qui comporte plusieurs indications. Par exemple : pièce n° 10, fragment n° 21 ; la classification spatiale (par exemple « *Interlocking* » [interdépendant]) ; le type de source du mouvement (par exemple « *Scenario into kinesthetic* » [scénario kinesthésique]) ; le nombre de danseurs ; et d'autres informations comme « *shoes* » ici, parce qu'on porte des chaussures ; ou « *touch* », parce qu'on utilise le toucher... J'ai ainsi inventé une espèce de taxinomie, assez subjective, ludique, non scientifique, et qui change tout le temps.

**JYM** *Peux-tu revenir sur la classification spatiale proposée ?*

*Interlocking* [interdépendant] correspond au fait que l'on ne peut pas faire la chorégraphie sans l'autre danseur. Elle dépend du corps de l'autre pour être effectuée. Comme par exemple soulever son partenaire. On ne peut pas reproduire ce fragment *a priori* sans être deux. Dans ma conception et ma vision de ce catalogue, il y a deux façons principales de définir la forme : soit par le type d'espace utilisé, soit par le mouvement en lui-même, sa source.

Quand j'apprends mon rôle au regard du fragment initial, le moment où je dois être soulevée pour un porté par exemple n'arrive pas parce que je suis toute seule. Je le fais alors toute seule. Je peux le jouer toute seule pour le public. J'annonce que je prends le rôle de l'autre. Ça change ou ça ne change pas la perception et la compréhension de la chorégraphie, son utilité, son sens. Avec les danseurs, nous faisons un double travail : nous apprenons tout en essayant de qualifier ce que nous apprenons, pour nous-mêmes et pour constituer la taxinomie. Cela nous prépare à performer. Mais c'est aussi un travail d'archivage et une manière de définir l'identité du fragment que l'on voit sur la vidéo.

Un fragment peut dans la vidéo être dansé face au public, mais nous pouvons le danser dans une autre direction. Le public pourra se trouver derrière nous ou sur le côté. Il peut ainsi regarder le fragment non pas comme il a été conçu, mais comme il existe à présent en tant que fragment.

**JYM** *Le fait de fragmenter les chorégraphies de ces pièces et de les danser selon vos catégories permet de les regarder autrement ?*

Exactement. On voit autre chose. On donne à voir des faces du fragment qui n'avaient pas été vues.

Je continue à travailler sur la taxinomie, parce qu'elle est infinie. « *Scenario* » apparaît par exemple dans la stratégie spatiale et dans la source du mouvement, car la dimension spatiale peut être aussi physique. Par exemple « Je te cours après. Donc tu dois courir » ou « Je t'évite » sont des scénarios à la fois physiques et spatiaux. Si je te cours après et que tu m'évites, il se passe quelque chose dans l'espace, mais aussi quelque chose physiquement. Si je ne suis pas là, tu dois toujours courir. La chorégraphie est produite à partir de ce scénario. La physicalité, la figure, la forme sont produites à partir du fait que quelqu'un te court après – même si la personne n'est plus là. Il y a un glissement, c'est-à-dire que l'on glisse de « *Scenario* » à « *Kinesthetic* », qui est encore une autre définition du mouvement, pour l'instant très large, s'opposant un peu à une autre catégorie qui est « *Eloquent* ». « *Kinesthetic* », c'est tout ce qui vient d'un rythme qui n'est pas linguistique. « *Eloquent* » ne cherche pas à dire quelque chose, mais est dans un rythme, dans un élan, dans une opposition physique, dans la gravité...

[...] Je travaille actuellement [2016] à partir de treize des pièces du *Catalogue* pour un projet qui s'intitule *Only One of Many*<sup>5</sup>. Tous les mouvements sont tirés du catalogue. Ils sont assemblés de telle sorte que je prends tous les premiers mouvements des treize pièces puis tous les deuxièmes mouvements, puis tous les troisièmes, etc. Il y a des exceptions pour différentes raisons, mais c'est le principe.

<sup>5</sup> La pièce sera créée en 2017.

Ce travail m'agace parfois parce que je plonge dans l'intimité de ces gestes. Je me confronte à mon goût. J'essaie de trouver des manières, des règles qui peuvent justifier le fait de garder ces mouvements qui ne me plaisent pas trop.

**LP** *Danses-tu dans ce projet ?*  
Je ne danse pas.

**LP** *C'est peut-être là la source du problème.*  
Oui, c'est ce que je me disais.

**LP** *Cette histoire de goût est probablement liée à la distance de ton regard en 2016 sur ce qui a été fait avant. Si tu passais par l'effectuation du geste, tu ne serais pas prise par le goût, mais par les informations de son effectuation.*

collectif

C'est ce que j'ai pensé, mais j'ai décidé de faire confiance aux deux danseuses avec lesquelles je travaille. Katerina [Andreou] a particulièrement l'expérience de travail sur le *Catalogue*. Elle sait que je m'ennuie avec le matériel. Elle me dit : « Laisse-moi le travailler parce que je comprends ce que tu cherches. » En la voyant travailler, je vois un peu comment, moi, je ferais et aussi, de temps en temps, je m'y mets. Je n'aime pas faire la démonstration, et que l'on m'imites. C'est néanmoins parfois ainsi que nous procédons, quand je ne parviens pas à exprimer le mouvement avec des mots. Je perçois ce que je faisais en le faisant, je le comprends et je comprends ce que je voudrais qu'elles fassent. En le faisant, je peux l'articuler.

**LP** *C'est tous les débats aux Carnets Bagouet<sup>6</sup> quand il s'agit de remonter une pièce. Certains danseurs ne sont plus là. Face à la vidéo, quelle archéologie fait-on ? Il ne s'agit pas de mimer ou de reproduire simplement ce que l'on voit, mais, par l'apprentissage de la forme, de pouvoir remonter au processus qui l'a fait naître, ou du moins aux modalités qui l'ont fait émerger.*  
C'est vrai. Il y a des gestes, des mouvements du *Catalogue*, quand je les vois, je pense qu'il y a une vie à l'intérieur qu'il s'agit de retrouver. Pourquoi une forme n'a pas la même énergie ? Le mouvement n'est-il pas assez long [compte tenu de la fragmentation] ? Ou bien n'a-t-on pas très bien compris de quoi il s'agit et le reproduisons-nous incorrectement ? Nous nous posons ces questions. Elles rejoignent celle de votre questionnaire : « comment évalue-t-on... ? »

### Myriam Gourfink

dramaturgie

Certaines visées sont assez permanentes dans mon travail, elles déterminent mes choix. Comment décaler l'espace et le temps ? Comment brouiller les pistes entre spectacle de danse et concert ? Comment proposer une expérience sensible où le sens de la vue n'est pas le seul canal de réception ?

<sup>6</sup> Les carnets Bagouet ont été créés en 1993 par les interprètes et collaborateurs de Dominique Bagouet suite à sa disparition. Cette association a pour vocation d'assurer la pérennité et la transmission de son œuvre et de sa pédagogie aux nouvelles générations de danseurs. Ces missions interrogent la manière et les conditions de transmission d'une œuvre chorégraphique. Le remontage des pièces se fait par la transmission d'anciens danseurs de la compagnie, leurs témoignages, leurs mémoires du travail, des gestes travaillés et par des documents d'archives dont la vidéo. Voir *Les Carnets Bagouet. La passe d'une œuvre*, sous la direction d'Isabelle Launay, Besançon : Les solitaires intempestifs, 2007.



Myriam Gourfink, *Gris 3* (2016). Avec : C. Garriga, M. Dorléans, V. Weil, D. Lary. Centre Pompidou, Paris. Photo : Hervé Véronèse

[...] Lorsque je danse, je développe une intimité entre corps et esprit, cela vient de ma pratique du yoga. Je recherche ce rapprochement. Il m'obnubile et est une visée de tout mon travail.

Mes pièces peuvent associer plusieurs visées, liées à des expériences vécues. Il s'agit souvent d'expériences dans le champ musical ou dans celui des pratiques somatiques (yoga, haptonomie, chamanisme et kabbale). Ces pratiques me brassent, et me traversent.

[...] À partir du moment où ce que je vise devient clair, une forme de dramaturgie apparaît. J'en parle avec Kasper [Toepfritz] et nous réfléchissons ensemble. De son côté, il compose la musique.

[...] Une autre étape est l'environnement chorégraphique<sup>7</sup>. Il concerne la manière dont je collecte les composants du mouvement, en relation aux enjeux, aux visées de la pièce et à sa dramaturgie.

**MB** [observant la *time line d'Inoculate*?] *Comment choisis-tu l'évolution de ces symboles [signe de niveau du centre et signes de pause dans le corps]? Est-elle spontanée? Suit-elle une logique?* Elle répond à une logique sensible : le désir de travailler sur le *chakra* du cœur, pour grandir relationnellement et activer les forces de vie. La dramaturgie d'*Inoculate*? joue avec les gradations des niveaux du corps. J'indique par exemple à la danseuse de travailler sur un niveau du centre du corps élevé, jusqu'à la demi-pointe, alternant avec un niveau du centre au contraire plutôt en bas et assez constant, sans être au sol. La danseuse, bien qu'elle change de mouvement, va essayer de garder pendant un laps de temps relativement long une certaine constante du niveau du centre du corps. Ensuite, elle passe à nouveau dans une élévation. Lorsqu'elle est en bas, pour rester au-dessus du sol, elle prend des appuis puissants sur les bras, ce qui renforce le *chakra* du cœur. En remontant, elle fait grandir ces énergies et les harmonise en prenant des équilibres sur demi-pointes.

collectif **LT** *Quand tu observes les danseuses réaliser la partition, procèdes-tu à des modifications?* Bien sûr. Cela fait partie du processus. Il y a toujours des allers et retours entre les répétitions et l'écriture de la partition, même quand je n'écrivais pas encore les partitions avec les signes [avant 2003]. Les danseuses font des retours sur ce qui est impossible ou illogique à effectuer.

**LT** *Dans ces allers et retours, la partition est-elle le référent objectif à partir duquel vous travaillez?* Oui. La partition est entre nous. C'est un outil de communication sensationnel. C'est sur sa base que nous travaillons. Nous sommes à son service, prêtes à changer, corriger, ajuster.

**JP** *Pour quelles raisons faut-il corriger? Tu dis « impossible » ou « illogique ». Qu'est-ce que cela signifie au juste?* J'ai tendance à la profusion de signes, je me perds dans l'écriture. Je suis donc obligée de corriger la partition. Par exemple, l'écriture du signe de flexion de cheville et de déroulement du cou-de-pied n'était pas assez lisible dans la première version de

<sup>7</sup> Voir la section Combinatoire du chapitre Assembler et la section Penser l'espace avec Laban du chapitre Espace.

la partition de *Bestiole* (2012). J'ai ainsi retravaillé le signe avec Carole [Garriga], qui est aussi notatrice, pour le simplifier et le rendre plus simplement lisible.

Je peux faire des erreurs de logique à l'intérieur de signes. Par exemple, dans *Déperdition* (2013), pour la partition du parcours 2 (la partition est composée de cinq parcours), j'applique la série des signes de relation de Laban : 1 / Adresse, adresse enveloppante, adresse glissée, adresse enveloppante et glissée (les danseurs travaillent avec ces premiers paramètres pendant quatre minutes). 2 / Puis je passe au contact effleuré, contact effleuré enveloppant, contact effleuré glissé, contact effleuré glissé enveloppant (ils travaillent cela quatre minutes). 3 / Puis, ils travaillent quatre minutes avec le contact, le contact enveloppant, le contact imbriqué, le contact glissé, le contact enveloppant glissé, le contact imbriqué glissé.

Dans ces séries, il y a des logiques. Si la logique n'est pas appliquée jusqu'au bout, cela demande aux danseurs un effort de mémorisation. Ce n'est pas l'idée. L'autre raison pour laquelle il faut corriger est que cela couperait la douceur et la progression du travail d'approche entre eux, qui commence sur un point, se propage sur une partie, pour investir à la fin, par le glissé, la globalité du corps de l'autre.

**JY** « Corriger » c'est toujours corriger la partition ?

Oui. Il est très rare que je corrige ce que je vois. Les modifications sont issues d'une discussion collective, à l'initiative de la personne qui a rencontré un problème en interprétant la partition. Ce qui est formidable, c'est qu'on peut identifier ce qui pose problème, et ce, facilement et objectivement. On peut le partager, et chercher ensemble comment faire pour ne plus se tromper.

[...] pratique Pendant une première période, entre 1996 et 1999, avant de connaître la notation Laban, je collectais des matériaux relatifs à des questions de souffle. Je formulais la base de mon travail. Il pouvait s'agir d'apprendre une technique respiratoire à une danseuse, de la mettre dans un espace restreint de son choix (sa chambre à coucher, sa salle de bains), donc de proposer une contrainte spatiale. À partir de cette situation, elle se mettait en mouvement selon un type d'improvisation qui durait très peu de temps, et que je notais. Tout était noté et numéroté.

**JP** *Qu'est-ce qui est numéroté?*

Par exemple, en pont, elle bouge le buste, tourne sur le côté droit, etc. Je décris les mouvements en la regardant. Je marque au fur et à mesure tout ce qu'elle fait. Je relis ensuite. J'encadre ce qui m'intéresse. Je jette le reste. Et je numérote chaque module.

**LT** *Qu'est-ce que tu encadres? Qu'est-ce que tu jettes?*

Je la regarde improviser, une impression reste dans ma rétine (en lien avec la visée de la pièce, *Überengelheit* [1999], qui concerne la capacité de transformation humaine, et que j'ai reliée à un travail sur les mémoires), qui fait sens aussi dans la trajectoire de mouvement que je veux réaliser.

Je cherche à rendre la respiration visible, à rendre lisible ce mouvement qui vient de l'intérieur. Je cherche aussi un mouvement qui donne du volume à l'espace.

L'esthétique me guide également. Par exemple, je n'aime pas les bras tendus. Je préfère les bras ronds, pliés, les formes un peu bizarres, les trucs décalés.



**LT** *Pourquoi pas les bras tendus ? Pourquoi les bras ronds ?*  
Pour moi, les bras tendus évoquent un univers très gymnique.

**LT** *Trop sportif ?*  
Je ne sais pas. Parfois, j'accepte les bras ou les jambes tendus. Je ne les évacue pas complètement. Dans l'énergie de la forme, je peux penser qu'une jambe tendue fonctionne. J'essaie de parler de l'énergie de la forme. Que me donne à vivre cette forme ? C'est subjectif. Le travail de tri et de choix est complètement intuitif.

**LT** *Il construit un corps et une direction de composition.*  
C'est évident. Il est relié à des choix personnels, à des préférences personnelles, qu'à mon avis, aucun artiste n'a à expliquer. Il en est de même selon moi pour le choix des titres. Ces choix sont de l'ordre de l'imaginaire et de la poétique personnelle. Les associations que je peux faire mentalement ne sont pas toutes explicables. On pourrait sans doute trouver des rapports avec des peurs d'enfance, par exemple, des liens avec mon vécu, mes goûts et mes dégoûts.

**LP** *À quel moment le titre apparaît-il ?*  
Cela dépend. Il peut arriver qu'un titre change en cours de route. En commençant à danser avec la partition, je peux me rendre compte que le titre auquel j'avais pensé ne convient pas du tout. L'évidence peut aussi être un processus. En tant que créateur, je le revendique. Selon moi, si on passe uniquement par l'intelligence analytique, c'est un problème. Cela signifie que nous évacuons l'intelligence intuitive. Le refus de la subjectivité, la rationalisation de la pratique conduisent à mon avis à un assèchement. Ce sont des réflexions que j'ai eues, en travaillant à l'Ircam.

[...] Il m'est arrivé dans un certain nombre de pièces d'utiliser la composition par tirage au sort. Souvent, je fais des séries de notation du mouvement en fonction de la *time line* et des différentes atmosphères que je développe dans cette durée. Je fais des séries possibles dans lesquelles l'ordinateur tire aléatoirement.

Mais si j'ai utilisé le tirage au sort, j'aime encore davantage recourir à une partition ouverte, telle celle de *Klavierstücke XI* de [Karlheinz] Stockhausen<sup>8</sup>, qui implique la notion de choix. C'est là que se différencie (à mon sens) le travail de composition de [John] Cage<sup>9</sup> [dont le recours à l'aléatoire n'implique pas de choix] de celui de Stockhausen.

<sup>8</sup> « Karlheinz Stockhausen (né et décédé en Allemagne, 1928-2007) radicalise l'utilisation des procédés sériels pour les dépasser (dès les premiers *Klavierstücke* de 1952-1953) dans la composition par groupe (constellation sonore perceptible globalement, dont les composants spécifiques ne peuvent être analysés à l'écoute). Il introduit un certain taux d'indétermination, de formules aléatoires d'un type contrôlé et différent de celles de Cage. Le *Klavierstück XI* (1956) en est un exemple », *Encyclopédie de la musique*, Paris : Librairie Générale Française, 1992, p. 750.

<sup>9</sup> « John Cage (né et décédé aux États-Unis, 1912-1992) remet en question la construction musicale et le caractère sacré du son. De son point de vue tout son est musique et il est insensé de l'organiser selon des structures précises. Il privilégie la dimension fortuite et indéterminée. Son refus de faire de véritables choix de composition se manifeste de différentes manières : dans les 4 livres de *Music of Changes* (1951), par exemple, tout ce qui est écrit est le fruit du jet des pièces de monnaie du Yi King ; dans d'autres ouvrages il prescrit à l'exécutant différents comportements, sans se préoccuper du résultat sonore », *Encyclopédie de la musique, op. cit.*, p. 117.

Il s'agit pour moi de co-crée un univers personnel, de co-crée sa vie. Si je fais tel choix, je ne fais pas tel autre. Je ferme forcément des portes, mais j'assume mon choix. La vie est ainsi faite. On ne peut pas être partout, même si j'aime l'être. Je suis la première à me disperser.

**RH** *Comment se présente la partition ?*  
Dans *Klavierstücke*, l'interprète pose les yeux sur des modules. La partition se présente sous la forme d'une grande page avec de nombreux petits modules. Pour chaque module, une altération est inscrite à la fin de chaque portée. Quand l'interprète pose le regard sur le module suivant, cette altération sera mise au début de la portée. Ce qui génère l'altération de la nouvelle portée à jouer, c'est le choix oculaire de l'interprète, c'est le regard de l'interprète posant ses yeux sur une portée. Il va déchiffrer et jouer cette portée finissant par une altération, quand il pose le regard sur un autre module, l'altération est mise au début de la nouvelle portée. Ce qu'il joue est ainsi altéré de façon différente à chaque concert. L'interprète ne peut pas travailler machinalement tous les modules. L'opération, c'est l'altération qui n'est jamais la même. C'est l'altération découverte à la fin de la portée qu'il a jouée précédemment, qui va modifier et filtrer la partition à venir.

Une altération en musique est signalée par le symbole que l'on place au début de la portée pour changer la hauteur initiale des notes suivantes. Dans le cas ici de Stockhausen, l'altération est écrite à la fin de la portée (et non au début comme cela se fait habituellement), pour la portée suivante (celle sur laquelle l'interprète pose ses yeux). L'inconnu c'est bien cette altération qui n'est pas indiquée au début de la portée. J'ai utilisé la même méthode, avec d'autres paramètres et selon d'autres règles<sup>10</sup> en fonction de mes préoccupations pour *L'Écarlate* (2001), *Rare* (2002), *Contraindre* (2004), et *This is my house* (2005).

**RH** *Je pensais que le principe d'altération était informatique.*  
Dans *Klavierstücke*, il n'est pas du tout informatique. On a une partition ouverte qui, par un principe de régénération à l'intérieur, se modifie en permanence. Ce ne sera jamais la même musique qui sera jouée. Il faut comprendre l'esprit de la partition. Il faut bien savoir lire et déchiffrer en direct. On ne peut pas tricher avec une telle partition, on ne peut pas préparer. Ce qui a lieu est de l'ordre de l'actif, du vivant. Cela m'a beaucoup marquée. C'est la raison pour laquelle il est important pour moi de faire en sorte que l'interprète choisisse et assume ses choix, et que l'auteur choisisse et assume ses choix. Il en va de la responsabilité de nos actions dans le futur.

Selon moi, nous ne sommes plus du tout dans une époque où l'instantané est pertinent. Nous sommes dans une époque où nous nous posons des questions sur l'avenir de la planète, sur notre avenir. Nous nous responsabilisons davantage. On ne peut pas être dans une instantanéité du mouvement. C'est pour cette raison que le mot « *task* » [tâche] me paraît complètement désuet. Selon moi, il faut indiquer des pistes et choisir.

De même, le recours à l'aléatoire n'est plus aussi pertinent aujourd'hui selon moi. Il s'agit d'essayer d'avoir conscience de la répercussion de nos actes sur l'avenir.

tâche

<sup>10</sup> Voir la description de la partition ouverte de *Contraindre* au chapitre Indétermination.

**LP** Tu peux avoir cette conscience également avec un geste aléatoire. Les deux ne sont pas incompatibles.

[Geste aléatoire et conscience de l'avenir] ne sont pas complètement incompatibles en effet, avec une indication tirée aléatoirement dont on choisit l'interprétation. L'un n'empêche pas l'autre. C'est pour cette raison que je ne rejette pas complètement l'aléatoire. Mais il est vrai que j'aime recourir au processus du choix. Dans ma façon de penser et de travailler, je conçois une pièce à partir d'une vision d'ensemble relativement précise, un espace-temps cerné, ou pour être exacte plus ou moins cerné. Je peux accepter une logique floue à l'intérieur. Cette approche est née lors de la conception du logiciel *LOL* (1999)<sup>11</sup>, au cours d'échanges avec Frédéric Voisin, qui portaient sur la remise en question de la logique classique en mathématique, et s'enracinaient dans les questionnements qu'offre la lecture du *Cahier jaune* (1932/1935) de Wittgenstein<sup>12</sup>. Pour me faire comprendre de quoi il s'agissait, Frédéric aimait donner l'exemple de la barre de fer qui, en été, devient plus longue qu'en hiver, et du problème mathématique que cela soulève : comment mesurer cette barre de fer dont la longueur varie en fonction de la température ?

[...] Les choix sont faits par différents acteurs, différentes personnes selon les préférences personnelles de chacun. Pour ma part, mes choix déterminent avec quelle composante du mouvement je vais travailler pour une pièce. Par exemple, pour les partitions de *Déperdition* (2013), *Souterrain* (2014) et *Gris* (2016), j'ai travaillé essentiellement avec tout ce qui est gradation des relations du contact chez Laban. De l'adresse à l'effleur, au contact sur soi, aux imbriqués (ce qui correspond au fait d'aller chercher les endroits creux de l'autre pour s'insérer à l'intérieur). Ce choix s'opère en fonction d'une idée dramaturgique de départ, en l'occurrence dans ces pièces la volonté de travailler la relation.

<sup>11</sup> Voir la section Combinatoire du chapitre Assembler.

<sup>12</sup> In Ludwig Wittgenstein, *Les Cours de Cambridge* (1932-1935), sous la direction d'Alice Ambrose, Mauzevin : Trans-Europ-Repress, 1998 (trad. É. Rigal). *Le Cahier jaune* consigne des cours et discussions informelles, au cours desquels Ludwig Wittgenstein renouvelle le concept de logique et explore de nouveaux chemins de pensée qui ont trait notamment aux fondements des mathématiques.

# CITER

<sup>1</sup> Isabelle Launay, « Poétiques de la citation en danse... d'un faune (éclats) du Quatuor Albrecht Knust, avant-après 2000 », in Isabelle Launay, Sylviane Pagès (dir.), *Mémoires et histoire en danse. Mobiles*, n° 2, coll. « Arts 8 », Paris : L'Harmattan, 2010, p. 24.

<sup>2</sup> Isabelle Launay, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après I*, Pantin : Centre national de la danse, 2017.

<sup>3</sup> Chorégraphe, danseur, acteur et réalisateur russe d'origine géorgienne, George Balanchine (1904, Saint-Petersbourg - 1983, New York) est co-fondateur et maître de ballet du New York City Ballet.

<sup>4</sup> Pina Bausch (1940, Solingen - 2009, Wuppertal) est fondatrice de la compagnie Tanztheater en 1976 à Wuppertal. Elle occupe par ailleurs le poste de directrice artistique du département de danse de la Folkwang Hochschule à Essen à partir de 1985.

<sup>5</sup> Danseur, chorégraphe et pédagogue, Kurt Jooss (1901, Wasseralfingen - 1979, Heilbronn) a travaillé avec Rudolf Laban et est co-fondateur, en 1927, de la Folkwang Hochschule à Essen, où il dirige le département de danse. Sommé par les nazis de se défaire des danseurs juifs de sa compagnie, il quitte l'Allemagne en 1933 et s'installe en Angleterre, à Dartington Hall, où il ouvre l'école Jooss-Leeder. De retour en 1947, il relance le département de théâtre et de danse de la Folkwang Hochschule. Il sera notamment le professeur de Pina Bausch.

Le recours à la citation comme procédé chorégraphique n'est pas récent, il est déjà constitutif du ballet classique au XIX<sup>e</sup> siècle, comme le rappelle Isabelle Launay, « reposant sur un corpus de pas et de figures réutilisables, conçu comme réservoir d'exemples et de modèles plus ou moins affranchis de l'autorité de leur auteur<sup>1</sup> ». Citer assure alors, comme dans tout théâtre codé, la mémoire des formes, des techniques corporelles comme des traditions d'interprétation. Les travaux de l'historienne montrent par ailleurs comment les pratiques de la variation, du recyclage et de l'adaptation, comme autant de modalités du travail de la citation, permettent de voir une tradition se poursuivre, s'inventer et se transformer à une époque plus récente<sup>2</sup>.

Si l'usage que les chorégraphes réunis dans ce chapitre font de la citation est dégagé de la notion de tradition, de la transmission et encore davantage de la conservation de celle-ci, il reste souvent en prise avec le passé, témoignant d'un intérêt pour l'histoire de la danse et plus largement pour celle des gestes. On voit ainsi apparaître les Ballets russes (Rémy Héritier), George Balanchine<sup>3</sup>, Pina Bausch<sup>4</sup>, Kurt Jooss<sup>5</sup> (Marco Berrettini), Valeska Gert<sup>6</sup> (Loïc Touzé), Jacqueline Robinson<sup>7</sup> (Nathalie Collantes), autant que des formes génériques de la danse classique (DD Dorvillier) et du disco (Marco Berrettini), le cinéma (Loïc Touzé, Marco Berrettini), le théâtre ou encore le mime (Loïc Touzé).

Cet intérêt fait signe dans certains cas de la reconnaissance d'une filiation et d'un désir de mémoire. Le lien peut être direct et concerner ceux auprès desquels on s'est formés, tels Marco Berrettini qui est passé par la Folkwang Hochschule à Essen en Allemagne, et Nathalie Collantes qui a suivi l'enseignement de L'Atelier de la danse de Jacqueline Robinson à Paris. Il peut être plus diffus aussi et concerner ceux qu'on a simplement regardés, aimés, voire adorés (Marco Berrettini parle de ses « idoles »). Il existe ainsi différentes formes d'accès à la source de la citation : *via* la mémoire, *via* l'image filmique ou photographique, mais aussi *via* l'imagination ou la partition selon les cas.

Quel que soit le chemin de cet accès, citer est ici motivé par la volonté de rendre hommage au travail de ceux avec lesquels on s'est construits, et transite d'abord par une relation affective. Pointe là le premier moment du travail de la citation que décrit Antoine Compagnon dans la décomposition qu'il en propose en littérature, celui de « la sollicitation », comparé à « un petit coup de foudre »<sup>8</sup>. Citer consiste alors, tel que la définition du mot le rappelle, à « appeler », « faire venir » mais aussi « valoriser » ce qui nous a marqué. Or cette marque est le résultat du potentiel actif d'une œuvre<sup>9</sup>, que sa convocation à travers la citation tente de saisir. C'est ce qu'explique Marco Berrettini quand il déclare : « J'avais aussi envie de

**6** Voir note 19 au chapitre Adresser et le chap. « Cabaret et temps démontés, le jeu de l'éternité grotesque » in Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après II*, Pantin : Centre national de la danse, 2018, pp. 71-96.

**7** Voir note 7 au chapitre Adresser.

**8** Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979, pp. 23-24, cité par Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation, op. cit.*, p. 183.

**9** Sur le potentiel actif des œuvres d'art voir Thomas Hirschhorn, Yvane Chapuis (dir.), *Musée Précaire Albinet*, Paris : Barral, 2005 et Cie Gwenaël Morin, Yvane Chapuis (dir.), *Théâtre Permanent*, Paris : Barral, 2010.

**10** Cet acte de re-penser et re-danser correspond aussi à ce que l'on nomme communément aujourd'hui dans le champ des arts « reenactment » ou « réactivation ». Sujet riche en bibliographie, qu'Isabelle Launay qualifie de « dialogue gestuel trans-historique » (voir note 1 in Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation, op. cit.*, p. 182).

**11** Antoine Compagnon, *op. cit.*, pp. 17-18, cité par Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation, op. cit.*, p. 184.

**12** Le terme est un transfert dans le champ de la danse de la notion d'« intertextualité », qui apparaît dans les travaux théoriques du groupe Tel Quel à la fin des années soixante (voir Pierre-Marc de Biasi, « Intertextualité, théorie de l' », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 20 août 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>. Voir Isabelle Launay, « Citational Poetics in Dance », *Dance Research Journal*, vol. 44, n° 2, hiver 2012, pp. 49-69 et « Poétiques de la citation en danse... d'un faune (éclats) du Quatuor Albrecht Knust, avant-après 2000 », art. cit., pp. 23-72. Voir aussi dans ce livre le chapitre Pratiques, section Intergestualité.

digérer ce qu'avaient fait les autres. Il est vrai que leur travail m'a préoccupé pendant de longues années. Qu'est-ce que signifie à la fin des années 1990 de citer un ballet ou *La Table verte* [Jooss, 1932], ou *Kontakthof* [Bausch, 1978] ? Comment passe-t-on de la danse allemande des années 1920 à Pina [Bausch] ? Pourquoi en conserver le style et poursuivre une réflexion sur cette danse ? Qu'arrive-t-on encore à faire valoir une certaine d'années plus tard ? » La dimension réflexive que contient le travail de la citation soulignée par le chorégraphe implique de se situer dans une histoire, de re-penser ce qui a été pensé, de re-danser ce qui a été dansé<sup>10</sup>, qu'il s'agisse de l'histoire de sa discipline ou bien de la sienne propre avec l'auto-citation. On l'observe dans le dialogue avec son propre travail que Nathalie Collantes organise sur scène avec *Tout un bordel – solo chorégraphique sous-titré –* (2004), intéressée « qu'on [le] regarde sous le prisme d'autres [de ses] travaux ». On observe également cette dimension réflexive de l'auto-citation dans le projet du *Catalogue of steps* de DD Dorvillier, qui consiste à fragmenter ses œuvres du passé et à les danser à nouveau en partie, initié parce qu'elle « voulait[t] voir ce que cela produit aujourd'hui de faire ces formes, de les reproduire ».

On verra dans les propos de la chorégraphe que le processus de fragmentation qu'elle effectue est au plus près du deuxième moment du travail de la citation que décrit Compagnon, « l'extraction » : « Lorsque je cite, j'excise, je mutile, je prélève [...]. Le fragment élu se convertit lui-même en texte [...] »<sup>11</sup>. » DD Dorvillier dit de son côté : « J'ai pris tous ces travaux. Je les ai tous coupés, j'ai enlevé ce qui était chansons, textes (il y en avait beaucoup). J'ai essayé de garder les fragments de ces travaux, tous les fragments qui étaient soi-disant chorégraphiques. [...] Cela commence comme un trio puis devient un solo : je coupe, et ce qui reste devient un fragment. »

Le travail de la citation peut chercher aussi à se situer non pas en regard d'un héritage ou d'un parcours, mais animé par une conscience du phénomène d'« intergestualité<sup>12</sup> », selon lequel tout geste est traversé par d'autres, et dont DD Dorvillier rapporte une expérience : « J'ai regardé Rémy [Héritier] faire des fragments à Porto, j'ai vu Jennifer [Lacey]. J'ai vu la forme du corps de Jennifer apparaître tandis qu'il faisait une phrase qu'elle dansait en 1994. »

C'est avec cette conscience que Rémy Héritier s'engage dans sa première pièce en 2005 : « La question n'était pas d'inventer un geste, mais de se retrouver face à une situation de production de gestes qui nous dépasse et de s'en servir. » Il dira ailleurs au sujet de *Chevreuil* (2009) : « Pour creuser, l'archéologue est obligé de casser certains objets. Il doit choisir s'il s'arrête au vase étrusque qu'il a trouvé, ou s'il le casse pour trouver autre chose en dessous. Je me suis posé cette question par rapport aux Ballets russes. Nous étions cinq. Qu'est-ce que nos corps contiennent des Ballets russes en dehors des images que l'on en connaît ? Nous nous sommes donné un processus quotidien. Je ne sais plus comment on l'appelait. Il s'agissait d'exhumer ce que nos corps pourraient contenir des Ballets russes, physiquement<sup>14</sup>. »

Il faut préciser qu'au même moment, la communauté chorégraphique à laquelle Rémy Héritier appartient a été exposée, si ce n'est pleinement impliquée, dans une discussion collective en actes sur la mémoire des œuvres en danse, ouverte par le Quatuor Knust<sup>15</sup>, notamment avec le remontage en 2000 de *L'Après-midi d'un faune* de Vaslav Nijinski, Claude Debussy et Stéphane Mallarmé, et dont les échos se

**13** Cet extrait figure au chapitre Adresser.

**14** Le Quatuor Albrecht Knust, fondé en 1995 par Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hequet et Christophe Wavelet (danseurs, chorégraphes et notateurs), s'est engagé dans une pratique réflexive de l'histoire de la danse, à travers la recréation notamment de *Continuous project altered daily* (1970) d'Yvonne Rainer et de *L'Après-midi d'un faune* (1912) de Vaslav Nijinski. Voir leur entretien avec Yvane Chapuis, in *Art press* 23, numéro spécial « Médium : Danse », 2002, pp. 16-23.

**15** Voir le chap. « Le travail de la citation en danse contemporaine » in Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation.*, *op. cit.*, pp. 181-342.

**16** *Trésor de la langue française.*

**17** Sur l'usage des guillemets et le droit de citation en littérature, voir Antoine Compagnon, *op. cit.*, cité par Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation, op. cit.*, p. 186.

**18** En musique, un échantillon, ou *sample*, est un extrait sonore récupéré au sein d'un enregistrement préexistant de toute nature et sorti de son contexte afin d'être réutilisé musicalement pour fabriquer un nouvel ensemble.

**19** La transposition se distingue de la citation essentiellement sur deux points : elle évacue d'emblée la question de la source et en ce sens n'est pas adressée, elle concerne par ailleurs davantage des procédés que des éléments (voir le chapitre Transposer). Antoine Compagnon propose néanmoins comme dernier moment du travail de la citation, « un transfert ou une conversion de forme », in Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation, op. cit.*, p. 184.

**20** Sauf à considérer ce qu'on nomme communément aujourd'hui les « écritures de plateau », qui précisément ne partent d'aucun texte en particulier, celui-ci s'écrivant au fil des répétitions.

prolongent encore aujourd'hui<sup>16</sup>. La citation est ainsi en prise avec un contexte contemporain tel que le relève Loïc Touzé au sujet de *Love* (2003) : « Il va de soi que la pièce s'inscrit dans un contexte. Je me dis souvent que je passe mon temps à copier les autres, au point de les oublier. Je les vole, je les attrape, je les mange, je fais miens ces emprunts. »

Apparaît ici le troisième moment du travail de la citation, il concerne la manière de faire venir ce qui a marqué, a été choisi, extrait de son contexte d'origine, et que l'on voudrait rendre présent pour le mettre en partage d'une manière ou d'une autre. Car citer c'est « signaler à l'attention quelqu'un ou quelque chose de remarquable sous quelque aspect<sup>17</sup> ». Il n'est pas de citation par conséquent sans adresse. Son objet peut autant être un geste, un pas, une figure, une position, une expression, qu'une séquence de mouvements, une scène ou encore une pièce dans son entier, voire même une sensation (Rémy Héritier mentionne qu'« il s'agissait par exemple de re-convoquer la déclivité du plateau, son grincement, de telle représentation à tel endroit. [...] de refaire exactement ce moment [qui] peut durer une seconde »). Citer nécessite ainsi le plus souvent un travail de copie, plus ou moins précis, impliquant une analyse, parfois des plus rigoureuses (DD Dorvillier développe une véritable taxinomie pour tenter de qualifier et de reproduire au mieux chaque fragment) et une incorporation, débouchant inévitablement sur une transformation du modèle, plus ou moins revendiquée (Loïc Touzé et Marco Berrettini parlent d'appropriation). L'incorporation n'est néanmoins pas obligée, Nathalie Collantes diffuse par exemple images et sons ; et il arrive à Rémy Héritier de convoquer un texte à travers sa lecture ou son enregistrement (*Chevreuil*, 2009) .

La source n'est pas toujours rendue visible, elle est même parfois très enfouie, loin d'une recherche de légitimité que le recours à la citation peut comporter, et dégagee de la notion de propriété (Marco Berrettini dit « piquer », Loïc Touzé « voler » et « piller ») que les guillemets dans le champ littéraire entendent protéger<sup>18</sup>. Notion que Rémy Héritier précisément questionne en tentant de transposer en danse la pratique musicale du *sample*<sup>19</sup> : « Cette opération relevait pour moi également du politique. À qui les gestes appartiennent-ils ? C'est une affaire résolue dans de nombreux champs, mais toujours pas dans la danse. Jean-Luc Godard dit, comme de nombreux autres : « Tout est là, pourquoi l'inventer ? » »

On verra ainsi dans les pratiques décrites ci-après que citer est une opération permettant de prendre appui sur l'existant, à l'instar de l'opération de transposition dont elle est proche<sup>20</sup>, et d'éviter cette fatalité selon laquelle la danse (contemporaine) serait au début des répétitions ou du processus de création confrontée au néant, contrairement au théâtre, qui lui disposerait d'un texte<sup>21</sup>. La citation constitue alors un outil pour se mettre au travail, trouver des ressources et commencer à composer, Laurent Pichaud expliquant par exemple : « Au sommet de ce geste, la lumière se coupait. Seule la rémanence visuelle de ce qui venait d'être effectué demeurait, puis on m'entendait danser dans le noir. C'est avec ce plongeon, après avoir été inerte longtemps, que je repars dans *lande part*. Je pars avec ce geste [...] »

Elle peut aussi intervenir pendant le processus de composition selon différentes modalités comme le précise Marco Berrettini : « Cela allait du simple fait de reproduire l'extrait d'un solo de Balanchine par exemple, de le digérer et d'essayer de le développer, ou de copier une chorégraphie de Pina Bausch. Il nous est arrivé de créer un quart de pièce et de réaliser les trois quarts restants « à la manière de » ».

Elle peut intervenir enfin à l'endroit de l'interprétation et nourrir des modes d'être en scène, Rémy Héritier précisant par exemple que la tentative de reproduction de différents souvenirs est liée à la recherche d'un état de performativité singulier.

Cette pluralité des formes et des usages de la citation montre à quel point la chorégraphie peut être composite.

Yvane Chapuis

## COPIER

### Loïc Touzé

*Love*<sup>1</sup> (2003) est fait de beaucoup d'emprunts: Valeska Gert, Étienne Decroux, Aernout Mik, le cinéma muet...

**RH** *Le blanc sur nos visages également, nous l'avions vu ensemble sur les acteurs de Quizoola (1996) de Forcé Entertainment, pendant que nous étions en création de Love.*

Je ne m'en souviens pas ! Mais il va de soi que la pièce s'inscrit dans un contexte. Je me dis souvent que je passe mon temps à copier les autres, au point de les oublier. Je les vole, je les attrape, je les mange, je fais miens ces emprunts. Mais si on pille les autres, on doit aussi contribuer à amener des trésors. C'est une question d'éthique. Je m'octroie le droit de piller, de faire ce que je veux, à condition que je puisse produire une forme qui éventuellement pourra être pillée en retour. Néanmoins, je pille en transformant, en m'appropriant. La littéralité de la citation, sans transformation, ne m'intéresse pas.

### Marco Berrettini

**JP** *Tu dis qu'entre 1993 et 2007 les mêmes outils de composition revenaient toujours. Pourrais-tu les nommer ?*

C'est vraiment un pot-pourri d'outils. Ce sont des outils qui copient ceux d'autres chorégraphes. En essayant de rendre hommage à certains chorégraphes ou à certaines de leurs esthétiques, j'ai aussi tenté de m'approprier leur façon de travailler. Cela allait du simple fait de reproduire l'extrait d'un solo de Balanchine par exemple, de le digérer et d'essayer de le développer, ou de copier une chorégraphie de Pina Bausch<sup>2</sup>. Il nous est arrivé de créer un quart de pièce et de réaliser les trois quarts restants « à la manière de ».

[...] Je n'ai jamais eu la sensation d'avoir inventé un langage chorégraphique. J'ai vraiment piqué des scènes de danse chez toutes mes idoles. Dans *Melk Prod. goes to New Orleans* (2007), la table de poker était redevenue « la table verte ». On a carrément pris sept minutes de Kurt Jooss, avec l'idée que ce qui était advenu à New Orleans réactualisait le sujet de *La Table verte* (1932): des diplomates qui tournent autour d'une table et qui décident du monde<sup>3</sup>. C'est ce qui est arrivé à New Orleans. Je ne sais pas si vous êtes au courant, mais les habitants ont vraiment souffert de l'inaction des pouvoirs publics. C'est une ville en majorité habitée par des Noirs.

[...] Rétrospectivement, je constate que j'ai mis l'accent sur l'expérimentation. Peut-être est-ce parce que je n'ai jamais eu vraiment un style précis. J'avais aussi envie de digérer ce qu'avaient fait les autres. Il est vrai que leur travail m'a préoccupé pendant de longues années. Qu'est-ce que signifie à la fin des années 1990 de citer un

<sup>1</sup> Voir une description du dispositif scénique au chapitre Espace, et plus largement de la pièce au chapitre Adresser. On trouve au chapitre Pratiques une reproduction de la planche de Decroux.

<sup>2</sup> Il est fait référence ici à *Apollon* du chorégraphe géorgien, sur une musique de Stravinsky, dans sa version de 1979, interprété par Mikhaïl Nikolaïevitch Baryshnikov ; et à *Kontakthof* (1978) de la chorégraphe allemande, tous deux cités dans *Multi(s)me* (2000).

<sup>3</sup> *La Table verte* (1932) de Kurt Jooss dépeint des négociations de paix virant à la guerre et à une danse de la Mort. En 2012, Olga de Soto lui consacre une pièce, *Débords, réflexions sur La Table verte de Kurt Jooss*.



Marco Berrettini, *Multi(s)me* (2000). Avec : (1<sup>er</sup> plan) C. Gallerani, V. Brau-Antony, J.-P. Bourel, G. Poddighe ; (2<sup>d</sup> plan) A. Garmon, M. Marre, M. Coursin. Répétition à la Ménagerie de Verre, Paris. Photo : \*Melk Prod

ballet ou *La Table verte*, ou *Kontakthof* (1978)? Comment passe-t-on de la danse allemande des années 1920 à Pina? Pourquoi en conserver le style et poursuivre une réflexion sur cette danse? Qu'arrive-t-on encore à faire valoir une centaine d'années plus tard? On pourrait abandonner le style Pina Bausch en pensant qu'il ne vaut plus un clou. Je pense d'ailleurs qu'à partir de *Nelken* (1982), ses pièces ne valaient plus grand-chose. Elle a en effet traversé trois époques : le néo-moderne, le *Tanztheater*, et la *world dance*. Pour ma part, je me réfère à l'époque *Tanztheater*. Je me suis demandé pendant plusieurs années si de nouvelles thématiques ne pouvaient pas donner un nouveau souffle à de vieilles façons de composer. Quant à Balanchine, on peut penser qu'il s'agit de continuel exercices de style. Il connaît pourtant une évolution aussi. Sa danse bien que marquée par son héritage visait des sujets très politiques<sup>4</sup>.

## AUTO-CITATION

### Nathalie Collantes

adresser

*Tout un bordel – solo chorégraphique sous-titré* – (2004), était pensé comme une exposition. J'avais écrit des sous-titres qui n'avaient rien à voir explicitement avec ce que je faisais. Dans le théâtre d'Armentières, je les avais disposés sur un long ruban de papier autour de l'aire de jeu, sur le plateau et dans la salle. Cela marquait une déambulation possible des spectateurs-visiteurs. Le long de ce chemin nous avons organisé des lieux de halte, des petits salons avec chaises ou fauteuils où l'on pouvait regarder des images, feuilleter un livre, écouter du son, visionner la captation d'une pièce produite quelques années plus tôt dans ce même espace. *Algo Sera* (2001) était ainsi diffusée sur une petite télévision, posée à l'endroit où la caméra avait filmé. Il y avait un rapport rétrospectif dans le sens où j'avais produit tout ces objets durant mes trois années de résidence dans le lieu. Le son était celui de répétitions de chant avec des musiciens brésiliens. Les films pouvaient être un court-métrage que j'avais fait sur Jacqueline Robinson (*Le Livre ouvert – bouts, brins, bribes*) ou des portraits de danseurs que j'avais réalisés. Il y avait ce rapport de références à des travaux plus anciens. Ce qui m'intéressait, c'est que l'on regarde mon travail sous le prisme d'autres travaux. C'est une dimension que l'on retrouve dans ma dernière création, *Fonds d'écran*<sup>5</sup> (2016).

### Laurent Pichaud

[...]

*in situ*

*lande part* (2001) est un solo, ma première pièce en extérieur. La construction d'une grande perspective dans laquelle je recule de plan en plan jusqu'au lointain me permet d'activer une danse – matricielle dans mon travail – que j'appelais « danse productive ». Il s'agit d'une danse non répétitive, qui ressasse, qui évolue lentement, une danse « végétale », complément d'une séquence de la pièce précédente, *écho*

<sup>4</sup> Voir l'analyse d'Isabelle Launay sur le travail de Balanchine in *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I, op. cit.* pp 224-231.

<sup>5</sup> *Fonds d'écran* est une installation-performance, qui a eu lieu dans la salle de lecture des Archives nationales, programmée par celles-ci en partenariat avec la Semaine des arts – université Paris 8 Saint-Denis en 2016. Ce duo de Julie Salgues et Nathalie Collantes se déroule en écho à la diffusion sur plusieurs écrans des films du site Internet *Le Projet Robinson, op. cit.*, <http://leprojetrobinson.org>.

*anticipé, pièce chorégraphique invisible* (2000). J'étais en avant-scène pendant très longtemps, immobile, tête et bras ballants, au milieu de la musique et soudain je plongeais. Au sommet de ce geste, la lumière se coupait. Seule la rémanence visuelle de ce qui venait d'être effectué demeurait, puis on m'entendait danser dans le noir. C'est avec ce plongeon, après avoir été inerte longtemps, que je repars dans *lande part*.

Je pars avec ce geste pour construire « un retrait » comme je disais à l'époque. Je conserve un état de relâchement qui monte dans les bras. Telles les petites herbes dans les quelles je suis au moment où je le fais. Un état naïvement végétal qui active mon corps dont je connais le potentiel de laxité. J'active toute une danse ainsi qui grandit jusqu'à rejoindre ce geste d'écho anticipé, un envol, mais qui bascule vers autre chose.

### DD Dorvillier

**LT** *L'autre performeuse qui est avec toi sur scène reste tout du long de la pièce allongée sur le sol ? [Dans *No Change or « freedom is a psycho-kinetic skill »* (2005)]*

Elle est le corps dans le coin. Puis elle se lève pour faire une espèce de vignette, où elle reprend un solo d'une autre pièce, un petit fragment<sup>6</sup>.

[...] Entre 1994 et 2004, à chaque fois que je commençais une pièce, je pensais recommencer à zéro, même si je me citais en reprenant des petits morceaux de la pièce d'avant. Un fragment très doux dans une pièce pouvait être interprété par une fille un peu raide dans la suivante. Des pas faits avec une certaine tonicité dans une pièce revenaient comme une citation dans la pièce suivante.

musique

[...] En répétitions avec David Kean, nous passions beaucoup de temps avec le son et le geste quotidien, le geste de montage. Quand on était « dans le jus », on commençait à improviser. J'étais beaucoup plus intéressée de travailler les gestes ordinaires que de rentrer dans le rôle de « Je fais un petit son, il crée la musique, je fais la danse pour la musique, ou dans la musique, ou à cause de la musique, ou avec la musique. » Cette relation avec la musique était trop connue pour moi. J'avais donc du mal à me mettre à bouger. J'avais quelques mouvements fétiches qui m'ont aidée à me centrer, à ne pas rester assujettie à la musique. Mais il s'agissait d'un rapport avec le son que je connaissais et que je ne voulais pas continuer. Il avait néanmoins une maîtrise vraiment très subtile de la technique et une très bonne oreille, il avait une vision de ce qu'il voulait, ce que l'on générerait était très intéressant, même pour moi qui ne voulais pas danser sur la musique. Mais ce n'était pas ce que je voulais.

**JYM** *Tu dis « J'avais des mouvements fétiches »...*

Par exemple, un mouvement avec les bras en forme de S. Je suis debout, je descends le coude vers la hanche, ça déplace le bras et la hanche. Il y a un jeu aux États-Unis qui s'appelle *barrel of monkeys*, des petits singes plats dont on peut faire une chaîne. C'était aussi la représentation du dollar. Je mettais une capuche et je dansais avec le dollar. C'était aussi une danse un peu serpentine et, sinon érotique, du moins très sensuelle. Ce mouvement contenait ainsi plein de références qui pouvaient changer sa qualité. C'est ainsi que le mouvement m'intéresse. Il suffisait de changer une qualité ou une manière de la regarder.

<sup>6</sup> Ce principe de reprise d'un fragment d'une pièce plus ancienne sera systématisé dans le cadre du projet au long cours *A catalogue of steps*, initié en 2012 (voir description plus bas).



DD Dorvillier, *A catalogue of steps* (initié en 2012). Avec : K. Andreou, M. Katsiki. Musée Fabre, Montpellier, 2018. Photo : Anne Le Cabec

**JYM** Tu les appelles « fétiches » parce que tu t'en sers dans plusieurs pièces ?

Ce mouvement apparaît par exemple dans la pièce que j'ai jouée hier avec Catherine Meurisse, *Vois-tu celle-là qui s'enfuit* (2017). Il apparaît aussi dans *Danza Permanente* (2012), à un moment les danseurs font la forme. Ils ne font pas le même mouvement, mais on retrouve cette même forme. C'est quelque chose qui revient. Dans *Danza Permanente*, c'est comme si on faisait de la danse, c'est une représentation de la danse. La posture ressemble aussi à la 4<sup>e</sup> position des bras en classique. Et c'est aussi une danse.

Je n'ai pas de boîte à fétiches. Il s'agit de quelques mouvements que je vois apparaître au fil des années : « Ah, j'ai fait ceci... Ah, je le fais encore... Pourquoi ne pas le refaire ? » Cela devient une espèce d'outil. Il est là, je le vois évoluer. Je vois que ce n'est pas la même chose, même si c'est la même forme.

[...] A *catalogue of steps* (2012) est constitué de fragments de tous mes travaux de 1990 à 2004, que j'ai pu rassembler sur des vidéos. J'ai pris tous ces travaux. Je les ai tous coupés, j'ai enlevé ce qui était chansons, textes (il y en avait beaucoup). J'ai essayé de garder les fragments de ces travaux, tous les fragments qui étaient soi-disant chorégraphiques. Sur le moment, je pouvais dire que c'était un moment chorégraphique. On peut dire que tout est chorégraphique, mais je parlais surtout du corps. Qu'est-ce qu'on faisait avec le corps dans l'espace dans ces pièces ? Cela commence comme un trio puis devient un solo : je coupe, et ce qui reste devient un fragment. Il y a une quinzaine d'œuvres. Il y a au moins 300 fragments qui sont répertoriés et que j'ai catégorisés avec un groupe de danseurs. J'ai fait une taxinomie où j'essaie de classer chacun d'entre eux.

collectif

[...] Il y a plusieurs volets de ce projet un peu infini. Quand il est visible publiquement, c'est sous forme de visite : quelques danseurs ont appris des fragments et répètent en boucle un fragment dans différents endroits du lieu où la pièce est présentée. Je me suis lancée dans ce travail, parce que je voulais regarder la figure en train de faire ces gestes sans la musique, sans les lumières, sans les costumes et voir ce que cela produit aujourd'hui de faire ces formes, de les reproduire. Mais je n'ai pas encore réussi à réunir les conditions pour y travailler pleinement, parce que je tourne toujours autour de l'organisation. « Est-ce que nous avons quatre jours de répétitions ? Non, on n'a pas assez d'argent. On fait une demi-journée... » Ce genre de questions... Je vise cependant d'y parvenir bientôt.

[...] Quand j'ai regardé Rémy [Héritier] faire des fragments à Porto, j'ai vu Jennifer [Lacey]. J'ai vu la forme du corps de Jennifer apparaître tandis qu'il faisait une phrase, un fragment que dansait Jennifer en 1994.

**MG** Rémy, pour le danser, tu as regardé la vidéo du fragment ?

**RH** L'idée, c'est de regarder la vidéo sans autre information.

**YC** Regardes-tu la pièce dans son entier ?

**RH** Non, exclusivement le fragment, entre trente secondes et une minute. On le regarde en boucle. Il reprend, il reprend, il reprend... C'est très beau à voir.

**LP** Comment s'organisent les fragments appris ? Quand vous les montrez, vous montrez trente secondes et c'est fini ?

**RH** Non, on les danse en boucle pendant une certaine durée, un quart d'heure ou une demi-heure. C'est trente secondes de la même chose. Pour ma part, je ne l'ai fait qu'une fois. Nous étions dans différentes salles de la Fondation Seralves à Porto, et le public circulait.

**LP** Un spectateur voit combien de fragments ?

**RH** Il peut tous les voir.

Mais il ne verra jamais les 300, par exemple. À Porto, nous avons une collection de 14 fragments. C'était beaucoup trop. En octobre [2016], à la FIAC à Paris, dans le jardin des Tuileries et à l'Orangerie, nous n'en présenterons que quatre.

**RH** C'est très long à apprendre. Il s'agit d'apprendre tout ce qu'il y a à l'image, de considérer que ce que tu vois à l'image, c'est comme la vérité que tu dois apprendre. Si, dans le moment du fragment la danseuse a éternué, tu l'apprends aussi. Il y a tout à apprendre. L'idée aussi, ce n'est pas de se transmettre les fragments entre danseurs. Car c'est un piège. À Porto nous étions cinq. Les fragments appris seul en y passant du temps sont beaucoup plus intenses que ceux pour lesquels quelqu'un avait débroussaillé le terrain. Ils étaient sujets à des débats houleux et longs sur un point ou un autre. Par exemple, on ne se souvient plus des comptes. Je me souviens qu'il fallait que je fasse 64 danses contre le sol, et je roulais. J'en faisais 48. Tu passes la journée à les compter...

Je sais aujourd'hui que c'est 48. On peut être d'accord. De toute manière, je ne vais pas compter. Parfois, il y a des erreurs que je connais dans la vidéo. J'essaie de ne rien dire, mais parfois, je dis de laisser tomber l'erreur, de le faire sans l'erreur ou de ne pas faire quelque chose de cette erreur. La question peut se poser aussi de savoir, s'il s'agit d'un duo par exemple, quelle interprète on décide de reproduire pour tel mouvement, Sarah Michelson ou Christine Piccini ? De qui apprend-on ? Pour Christine le fait d'une manière très différente de Sarah, les corps sont différents. On doit décider.

On voit l'effort et la friction entre l'interprète et la chorégraphie. Et, pour moi, c'est là la substance qui m'intéresse : qu'est-ce que ce travail peut dégager chez l'interprète, chez moi, chez le spectateur ?

**JYM** Pourrais-tu donner des exemples d'efforts et de frictions que tu as repérés chez certains interprètes ? Quelle lecture en fais-tu ?

À chaque fois, il y a quelque chose d'inédit qui se passe avec chaque interprète dans sa relation avec le matériel. Ce qui est très important, c'est qu'il n'y a pas qu'un interprète. On n'est pas non plus dans la comparaison pour savoir si l'un fait mieux le fragment que l'autre. On est dans un questionnement de l'interprétation : comment font-ils différemment ? C'est fascinant. À travers les différentes interprétations, on peut évidemment se dire « Ça, je pense que c'est une erreur » ou « Celui-là le fait mieux ». Mais en comparant ainsi, on développe un sens de ce qu'est le fragment, malgré nous. C'est une façon de développer notre connaissance. C'est un peu une pratique scientifique et, en même temps, esthétique, artistique – et c'est de la danse. Je veux être dans cet espace où on est en train de réfléchir et de voir ce qui nous reste après les deux ou trois interprétations différentes. Je vous donne un exemple de

friction : une danseuse a la même taille que la danseuse sur la vidéo. Elle a le même âge que la danseuse avait à l'époque. Elle a peut-être étudié avec cette danseuse. Elle reconnaît donc le corps. Elle reconnaît le mouvement du bassin qui bouge toujours d'une certaine façon. Elle connaît la danseuse qu'elle voit sur la vidéo. Mais la vidéo a quinze ou vingt ans. La danseuse qui va interpréter a déjà les outils de son expérience physique. C'est aussi un corps féminin qui arrive à bouger avec les articulations d'une certaine manière, etc. Ensuite, un garçon arrive. Il a dix ans de plus. Il n'a pas les mêmes références. Mais il connaît peut-être la danseuse aussi. Il comprend ce mouvement avec le bassin, mais il n'a pas le même corps. Il a une autre morphologie. On voit qu'il a une manière très différente d'interpréter l'épaule, le mouvement des pieds, l'extension d'une jambe ou d'un bras. En même temps, ces deux interprètes sont vraiment dans l'étude et la pratique de reproduire ce corps. On voit quelque chose de très spécifique dans les deux. On voit aussi qu'ils se ressemblent beaucoup en certains points. On ne sait pas si c'est dans la précision du geste de la hauteur du bras, de la position de tête ; ou si c'est dans l'incarnation du *feeling* de la danseuse, du rapport au public. Ils partagent donc quelque chose, mais ils ont un corps très différent. Ce qui crée un fort contraste quand on les voit jouer.

Quand je parle de la substance qui se dégage, ce n'est pas seulement le parfum des danseurs. C'est aussi ce qui s'est produit en termes de connaissance et d'expérience chez la personne qui regarde.

**JYM** *Qu'est-ce qui t'intéresse d'observer, au-delà des différences et des similarités, qui sont sans doute difficiles à nommer ?*

Parfois, elles sont très faciles à nommer. Lui, il est beaucoup plus raide qu'elle. Lui, il va plus vite. Celui-ci est très dramatique. Dans le studio, je dis : « Est-ce que tu peux enlever un peu... ? Est-ce que tu peux essayer de faire comme si tu ne savais pas faire ? Ou juste être plus léger ? » Nous travaillons beaucoup dans le studio pour essayer de nous approcher de la vidéo. Je dis surtout : « Regarde la vidéo. Regarde-la de nouveau. »

**JYM** *L'objectif est la reproduction à l'identique ?*

Oui, sauf que c'est impossible. Heureusement. Sinon, je ne le ferais pas ; ou je n'inventerais pas ces danseurs.

**JYM** *Que cherches-tu à rendre visible ?*

C'est en cours d'évolution. Au départ, je disais des choses un peu vagues. J'en suis peut-être encore là. Quand une personne fait des gestes qu'elle a appris d'une vidéo, quand elle incarne un autre interprète, qu'est-ce qui reste ? Qu'est-ce qu'on voit ? Je suis toujours en train de penser à ce que l'on voit. C'est occulté par plein d'éléments (le site, la différence). Parfois, avec la différence, je commence à voir vraiment ce que je voulais voir. J'essaie de m'approcher de votre question. Même après vingt ans, c'est l'agencement des gestes qui continue à produire un espace mental ou un espace imaginaire. Il y a certaines forces et certains tons qui vont produire quelque chose de spécifique. C'est évident.

**JYM** *Considères-tu aussi les rythmes, les lignes, les figures ?*

C'est le moment où toutes ces choses se croisent. La chorégraphie de cette époque,

la mienne – et peut-être celle de maintenant également –, est constituée par ce désir d'être très spécifique physiquement et par ce désir de s'exprimer. J'essaie de voir l'opération. D'une certaine manière, le fragment raté (sa reproduction) n'existe pas. Il ne s'agit pas seulement de voir le fragment, mais de voir la reconstitution d'un fragment. Il s'agit aussi d'observer comment on regarde la danse, à partir de la vidéo pour la reproduire ou comme simple spectateur. C'est pour cette raison que j'ai du mal à répondre à ce que je cherche à rendre visible. Je cherche à reproduire cet espace où on peut voir ce qu'on peut voir.

**JYM** *Essaies-tu d'identifier quelque chose ?*

Oui...

**JYM** *Sais-tu ce que tu veux voir, ou l'ignores-tu ? Ce type de démarche systématique, analytique, quasi scientifique consiste-t-il à mettre en place les conditions d'apparition de quelque chose ?*

Les conditions d'apparition, c'est une bonne manière de le dire. On crée les conditions pour que cette chose apparaisse. Soit c'est un fantôme, soit c'est quelque chose de magique, soit c'est quelque chose d'un peu étrange et technique. Pour moi, cela change au fur et à mesure du temps du fragment en train d'être dansé et répété cinq ou six fois.

## RECONVOQUER

### Rémy Héritier

En 2003, je fais ma première pièce que je montre en 2005, *Arnold versus Pablo*. Je ne parlais pas encore d'intergestualité en tant que telle, mais plutôt d'une conversion en danse de la notion de *sample* (échantillon) en musique. La question n'était pas d'inventer un geste, mais de se retrouver face à une situation de production de gestes qui nous dépasse et de s'en servir. Comment injecter un court moment de danse, dont je ne suis pas l'auteur, dans une danse dont je suis l'auteur ?

**MG** *Cependant, en danse, le moyen d'enregistrement n'est pas parfait, il comporte comme une salissure. C'est ce qui fait qu'on ne peut pas être exactement sur le modèle du sample musical.*

Cette opération relevait pour moi également du politique. À qui les gestes appartiennent-ils ? C'est une affaire résolue dans de nombreux champs, mais toujours pas dans la danse. Jean-Luc Godard dit comme de nombreux autres : « Tout est là, pour quoi l'inventer ? » Il ne s'agit pas de « réappropriation », ni de « citation ». Pourtant, dans cette pièce il y avait des citations. J'envisage de faire des pièces comme une contribution. Concrètement, dans *Arnold versus Pablo*, l'idée du *sample* consistait à présenter, avec Loup Abramovici, chacun notre tour, « Ce que j'ai fait », « Ce que j'ai vu », « Ce qui s'est fait » et « Ce que je fais ». C'est lié à la mémoire. Il s'agissait de reconvoquer un moment précis, de manière précise, essentiellement dans notre parcours de danseur. À l'époque, je dansais tous les trois jours une pièce de Mathilde Monnier. Il s'agissait par exemple de reconvoquer la déclivité du plateau, son grincement, de telle représentation à tel endroit. Il s'agit d'essayer de refaire exactement ce moment. Et ce moment, que je suis capable de refaire, peut durer une seconde. Le

contrainte



travail consiste à trouver cette seconde. Il ne s'agit pas de faire une copie. Pour « Ce que j'ai vu », il s'agit de refaire le plus précisément possible un souvenir de spectateur. Et, après avoir traversé tout ça, il s'agit de savoir « Ce que je fais » là, ce qui n'est ni « Ce que j'ai fait », ni « Ce que j'ai vu », ni « Ce qui s'est fait ». Que suis-je capable de produire ici et maintenant ? Dans mon ambition, je voulais que ces quatre indications soient suivies dans le même temps. L'important étant l'état dans lequel on doit être pour faire arriver ces choses.

**JP** C'est en cela que ce n'est pas le contenu de la citation qui est important. Oui. [...]

# COLLECTIF

**1** Voir le livre de l'historienne de la danse Annie Suquet, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin : Centre national de la danse, 2012, pp. 602, 714, et 715.

**2** Voir l'article de Harald Szeemann, « Monte Verità », in Claire Rousier (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX<sup>e</sup> siècle*, Pantin : Centre national de la danse, 2003, pp. 17-40.

**3** *Ibid.*, p. 40.

**4** Sur Dada, voir le livre de Greil Marcus, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, chap. : « L'art de l'effondrement d'hier », Paris : Allia, 1999 (trad. G. Godard), pp. 217-281. L'expression « anti-art » est p. 232.

Sur un plan historique, comme dans les propos recueillis lors de cette recherche, il apparaît que les valeurs du collectif se développent souvent à travers la pratique et l'enseignement. Il est intéressant d'observer l'articulation entre les méthodes pédagogiques et la constitution de collectifs ou de groupes de travail. On peut mentionner deux moments. Par exemple, aux États-Unis, suite à la crise de 1929, fleurissent à New York des collectifs de danse révolutionnaire, dont le plus connu est sans doute le New Dance Group<sup>1</sup>. Constitué de personnes de différentes origines ethniques et religieuses et d'horizons artistiques divers, il questionne l'hégémonie culturelle et propose, outre la pratique de la danse classique et moderne, celle des danses hawaïennes, indiennes, caribéennes et africaines. Le travail artistique du groupe s'élabore à partir d'improvisations sur des thèmes sociaux (inégalités sociales, ségrégation raciale). Les œuvres peuvent être signées collectivement ou individuellement selon la nature du travail.

Trois décennies plus tôt en Europe, dans les débuts de la danse moderne, le contexte de Monte Verità est éclairant et peut être considéré comme le berceau des origines de l'insubordination culturelle au xx<sup>e</sup> siècle. S'y réunissaient, dès 1900, une multiplicité complexe de courants contestataires remettant en question les modèles dominants de la bourgeoisie en termes d'alimentation, d'habitude vestimentaire, de sexualité, de culture du corps, d'habitation, d'organisation sociale et politique<sup>2</sup>. Laban y fonde en 1913 une école. Le programme d'étude comprend – outre la danse, la gymnastique hygiénique, l'art de parler, le chant, le dessin, l'étude du mouvement – des moments de représentation, d'improvisation, des jeux de groupe et des conférences. Harald Szeemann précise que le projet de Laban « n'était pas celui d'une éducation formelle avec, pour seule fin, le perfectionnement de ses élèves. Son objectif était surtout de créer un climat général, une sorte de tremplin permettant d'aller dans toutes les directions mais avec toujours la même idée de changer la société<sup>3</sup> ». C'est à Monte Verità que les étudiantes de la « Labanschule » rencontrent les dadaïstes. Or Dada s'exprime en groupe non hiérarchisé. L'« anti-art<sup>4</sup> » de dada explose les langages artistiques via ses processus de fabrication (*cut-up*, collage, frotage, photomontage, *ready-made*), et remet en question le statut de l'auteur. Ainsi, les positionnements des avant-gardes du début du xx<sup>e</sup> siècle, en interrogeant les manières de composer, ont largement contribué à cultiver et à faire éclore la pensée et la pratique d'un être ensemble.

Nous verrons dans ce chapitre comment la constitution d'une équipe, les relations établies en son sein, mais aussi les idées et les valeurs dont sont porteurs les chorégraphes,

sont déjà des paramètres de composition. Ils s'enchevêtrent bien souvent dans les discours, conduisent la réflexion. Nous les avons ordonnés en trois sections.

La première concerne la co-création. Il s'agit d'observer la façon dont la danse se compose collectivement ou comment le dispositif compositionnel permet aux interprètes de prendre des décisions. (Cette section est ainsi reliée aux chapitres Indétermination et Choisir.) Marco Berrettini par exemple fait part de la première période du développement de son travail au cours de laquelle il partage le statut d'auteur avec les membres de la compagnie Melk Prod. Nathalie Collantes témoigne des différentes modalités d'une expérience durant laquelle elle accompagne chaque artiste de l'équipe dans la fabrication d'un solo. DD Dorvillier détaille deux processus collaboratifs : l'un est un dispositif qui invite l'interprète à choisir (*Nottthing Is Importantttt*, 2007) ; dans l'autre les danseurs réactivent la danse d'autres personnes grâce à un catalogue de fragments vidéo, conçu à partir de travaux réalisés entre 1990 et 2004 (*A catalogue of steps*, 2012). Pour ma part, j'écris des partitions ouvertes qui appellent la décision des interprètes, celle-ci influençant le déroulement de la pièce (*Les temps tiraillés*, 2009 et *Bestiole*, 2012). Thomas Hauert et Daniel Linehan décrivent, chacun à leur façon, comment débute la composition avec des instructions et contraintes adressées aux interprètes pour ensuite co-construire avec eux.

Autant de modalités compositionnelles révélatrices de la politique des chorégraphes : prise en compte et précisions données quant à la nature de la responsabilité artistique des interprètes au sein même du processus de création, auxquelles s'ajoute le respect de leurs droits, de leurs corps et de leur personne. Ces différents aspects apparaissent dans la seconde section du chapitre, consacrée à l'éthique. Ainsi, Marco Berrettini pousse jusqu'au bout le principe communautaire qui constitue le socle de sa pratique créative, et ce quels qu'en soient les effets esthétiques. Nathalie Collantes insiste sur l'importance du partage de valeurs avec ses interprètes. Si pour ma part, j'opte pour des partitions qui ne font pas autorité, Loïc Touzé met en place des pratiques dont les directives ne sont pas des obligations. Et Rémy Héritier et Laurent Pichaud décrivent comment ils acceptent que l'œuvre leur échappe.

Dans la troisième section, intitulée « Interprètes », apparaît la façon dont les chorégraphes choisissent une équipe : singularité d'un interprète, diversité des formations et des connaissances, différence d'âge, etc. ; et comment le chorégraphe dialogue avec ces spécificités. Dans son parcours, Nathalie Collantes identifie un premier temps durant lequel elle invente la danse dans son corps, puis la transmet à l'autre qui l'actualise ; et un second durant lequel elle travaille la danse à partir de ce qu'elle perçoit de l'autre. Ces deux approches sont également à l'œuvre chez Cindy Van Acker qui a longtemps travaillé en solo. Elle explique comment le corps de l'autre a constitué la matière de base de la série de six solos créés entre 2008 et 2009. Laurent Pichaud, quant à lui, expose la manière dont son observation de la vie du groupe a pu constituer le point de départ d'une recherche chorégraphique située (*référentiel bondissant, pièce pour gymnase et gradins*, 2005). Marco Berrettini attend d'être interrogé, remis en question. Il confie à quel point sa relation avec certain-e-s a parfois été difficile et l'a obligé à reconsidérer la matière qu'il avait proposée au début des répétitions. Nathalie Collantes souligne que le travail se niche dans la relation. En ce sens, je n'entreprends des projets qu'avec des interprètes que j'ai pu observer en studio, et ce n'est qu'à partir de cette observation que je peux engager

5 Performing Arts Research and Training Studios ou P.A.R.T.S. est une école de danse internationale créée par la danseuse et chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker en 1995 à Bruxelles, dans l'intention de construire un ancrage pédagogique pour la danse contemporaine en Belgique. Le cursus est structuré en deux cycles : le *Training Cycle* et le *Research Cycle*. La formation propose un entraînement technique poussé en danse contemporaine, en dialogue avec la musique et le théâtre.

l'écriture de mes partitions à la table. Daniel Linehan, collaborant souvent avec des danseurs qui ont suivi comme lui la formation de P.A.R.T.S.<sup>5</sup>, relève l'importance « d'un fonds commun ». Loïc Touzé mentionne que « 75 ou 80 % du travail consistent à réunir une équipe ». Il y a ainsi pour nous tous, en tout premier lieu, les personnes avec lesquelles nous décidons de collaborer.

Myriam Gourfink

## CO-CRÉATION

**Marco Berrettini**

La compagnie comptait une dizaine de personnes. Nous avons travaillé ensemble presque une douzaine d'années, jusqu'en 2004. Le groupe est passé de trois, quatre personnes, à cinq, six, sept, huit personnes. De nouvelles personnes se greffaient dessus. Le fonctionnement ressemblait un peu à celui d'une famille<sup>1</sup>. Ce fonctionnement déterminait les outils que nous utilisions, parce que la volonté au sein du groupe était aussi celle d'un partage : je n'étais donc pas le seul à décider des outils de composition. Certaines forces majeures prenaient le dessus par moment. Je n'étais pas le seul à décider de la façon de travailler. Avec le même groupe, il m'est arrivé de faire des pièces à 70 %, d'autres à 100 % ou à 40 %.

Il y a aussi deux pièces pour lesquelles je ne suis quasiment pas intervenu parce que j'ai été exclu du travail. L'une s'intitule *Freeze / Défreeze* (2000). Une sorte de quatuor dans lequel je dansais avec Samuel Pajand, Chiara Gallerani et Valérie Brau-Anthony. J'ai injecté l'idée de base. Et la première semaine de répétitions s'est tellement mal passée avec Chiara qu'elle a refusé que je continue à intervenir sur ce qu'elle faisait. Elle a ensuite refusé que Samuel et Valérie interviennent sur ce qu'elle faisait. On se retrouvait à faire ce qu'on arrivait à faire. C'est assez comique.

[...] Quant nous nous sommes rencontrés, nous avions le même âge, des envies similaires et des sacrés caractères. Et j'ai permis aux autres de s'imposer. Nous avons par exemple signé *Blitz*<sup>2</sup> (2002) à plusieurs. J'ai fait un quart de la pièce et le reste a été fait par les autres.

Dans une autre pièce [*L'Opérette sans sou si* (2006)], j'ai quitté la chorégraphie une semaine avant la première, et des modifications majeures ont été apportées.

**Nathalie Collantes**

Dans *Esperandoa* (2001-2004) j'ai formalisé un principe de travail. J'ai proposé à quatre danseurs de la création d'*Algo Sera* (2001) de les accompagner sur leur propre projet, en termes de création et de production. Cela a donné lieu à des projets personnels de Vincent Druguet, Pascal Quéneau, Julie Salgues et Olivier Stora. À l'époque, la compagnie avait des fonds propres et le projet a bénéficié d'une aide à l'écriture, mais il était difficile de financer une telle démarche.

Quel était mon rôle ? Je proposais un cadre de travail pour que les danseurs fassent leur projet. J'allouais un budget, je trouvais des studios de répétition, et je les questionnais régulièrement, les invitais à écrire des textes, à réaliser des rendus de travail. Lors de nos résidences nous écoutions Roland Barthes tous les matins pendant une ou deux heures, on échangeait tous ensemble. On travaillait au studio, faisait des lectures, préparait à manger. Nous partagions tout cela.

<sup>1</sup> De 2000 à 2004, Marco Berrettini collabore avec Jean-Paul Bourel, Jérôme Brabant, Valérie Brau-Anthony, Gaëtan Bulourde, Carine Charaire, Manuel Coursin, Anne Delahaye, Bruno Faucher, Chiara Gallerani, Maguelonne Marre, Gianfranco Poddighe et Anja Rötterkamp.

<sup>2</sup> La pièce *Blitz* est aussi intitulée *The Ballroom Blitz* selon les lieux où elle a été programmée.

L'invitation de Pascale Henrot au festival Paris Quartiers d'été (2003) et la résidence au Couvent des Récollets<sup>3</sup> a accéléré le mûrissement des projets. C'est une période très productive où chacun a réalisé plusieurs objets parallèlement à l'élaboration de son projet principal.

Vincent [Druguet] travaillait à partir du scénario de « O Marguerite », écrit par sa sœur comédienne. Aux Récollets il a réalisé un diaporama où il nous sollicitait comme danseurs. Julie [Salgues] préparait son solo, *J'aurais aimé être Vincent Cassel*<sup>4</sup> ? (2003), tout en s'attelant à l'écriture de textes qu'elle enregistrerait. Pascal [Quéneau] nous offrait la lecture de livres qui le passionnaient, et tournait autour de son projet de création<sup>5</sup>. Olivier Stora s'interrogeait sur des questions de perception. Outre sa réflexion sur le « perceptible intime », il tournait un court film pour mettre à l'épreuve sa propre vision dans un espace clos. Quant à moi, je dansais tous les jours et je cheminai d'un artiste à l'autre, les questionnant, les filmant.

Là comme au Centre chorégraphique de Rennes<sup>6</sup> quelques mois plus tôt, nous mettions en jeu des temps d'ouverture publique. On travaillait toute la journée, et dès le lendemain de notre arrivée nous ouvrons l'espace aux visiteurs deux à trois heures. Nous proposons à la consultation toutes les traces de nos travaux présents et antérieurs : textes, films ou performances qui se jouaient en boucle.

*Esperandoa* dans sa globalité et sa durée peut être considéré aujourd'hui comme une sorte de co-création, de par l'émulation que le groupe a créée pour chacun. Je l'ai initié, mais ma part de travail peut être complexe à identifier. J'ai d'ailleurs créé *Tout un bordel – solo chorégraphique sous-titré* – en 2004 comme un point d'orgue à cette aventure.

**Daniel Linehan**

contrainte

La manière dont je travaille avec les danseurs varie selon les pièces. Le plus souvent, je leur donne des instructions ou des contraintes en réponse auxquelles ils créent une grande partie des matériaux. On ne garde pas tout ce qui est produit, mais le travail en studio est assez collaboratif. Par exemple, pour *The Karaoke Dialogues* (2014) j'avais écrit au préalable l'essentiel du canevas de la pièce<sup>7</sup> mais les matériaux physiques ont été créés collectivement. J'avais établi en amont des consignes mettant en jeu le rythme et la musicalité du texte.

choisir

Pour *Un sacre du printemps* (2015), à une étape du travail nous avons 13 matériaux différents, mais sans ordre établi. Les danseurs savaient simplement que telle séquence était un solo, telle autre un trio ou une séquence de groupe. Alors pendant quelques jours, je lançais la musique et chacun pouvait proposer des matériaux à différents moments de la partition musicale. Ce n'était pas de l'improvisation,

<sup>3</sup> Le centre d'accueil et d'échange des Récollets est un ancien couvent situé dans le 10<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Il propose entre autres un lieu de résidence dédié aux chercheurs et artistes.

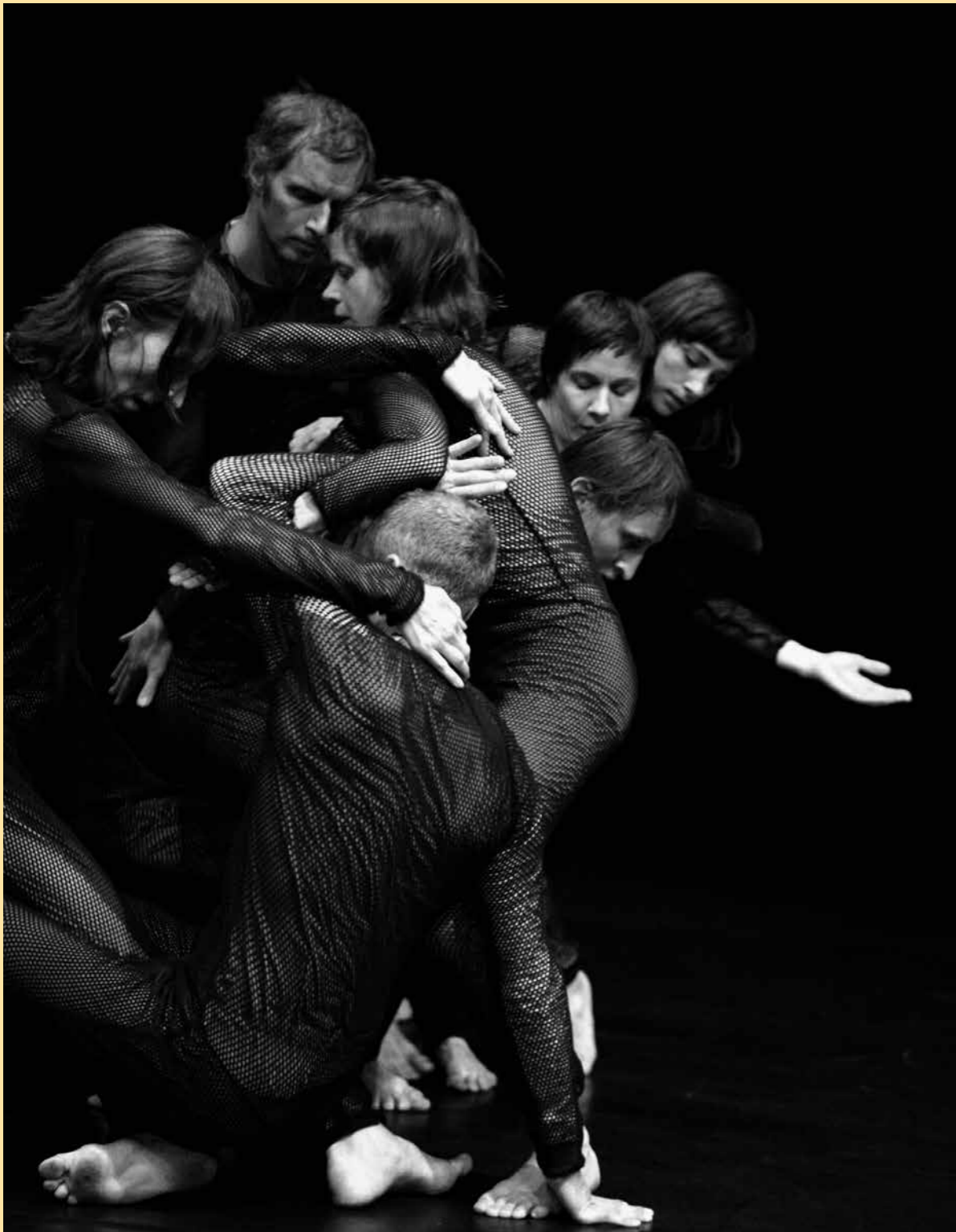
<sup>4</sup> Le solo de Julie Salgues a été créé en 2003 au festival Les Printemps de Sévelin, à Lausanne.

<sup>5</sup> Le solo que Pascal Quéneau a réalisé dans la suite de *Esperandoa* s'intitule *De-gré(s)*.

Il a été présenté lors d'une soirée nommée « La poule enchantée » à l'initiative de Sabine Prokhoris et Simon Hecquet à la Ménagerie de Verre à Paris, le 7 décembre 2002.

<sup>6</sup> Catherine Diverrès a codirigé avec Bernardo Montet le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne entre 1998 et 2009.

<sup>7</sup> Dans *The Karaoke Dialogues*, Daniel Linehan fait dialoguer des textes classiques d'Eschyle, Cervantès, Dostoïevski, Freud, Kafka et Platon, qui traitent de lois, crimes, et autres questions juridiques.



ZOO/Thomas Hauert, *Accords* (2008). Avec : Ch. Parkinson, M. Voorter, T. Hauert, S. Van Wissen, S. Ludi, M. Kilvady, Z. Poluch. Photo : Ursula Kaufmann

plutôt une série d'hypothèses. Qu'est-ce que cela donnerait, si on commençait comme ceci ? Et si à ce moment précis de la musique, il se passait cela ? Les interprètes faisaient des choix sur le moment, puis nous relançons la musique et ils proposaient une autre combinatoire. J'avais bien quelques idées quant à la manière dont telle séquence gestuelle pourrait être associée à tel morceau de la partition musicale, mais il y avait aussi des matériaux plus flottants, ou encore certains qui étaient en cours d'élaboration. En rouvrant la structure, les danseurs ont pu me proposer certaines connexions auxquelles je n'aurais pas nécessairement pensé. Cela m'a aidé plus tard, lorsque j'ai conçu la structure globale et la dramaturgie de la pièce. Ce fonctionnement m'a permis de me rendre compte empiriquement des différentes combinaisons entre les matériaux chorégraphiques entre eux, ou entre les matériaux et la musique.

### Thomas Hauert

Je danse toujours dans mes pièces, sauf lorsque je crée des pièces pour d'autres groupes que ma compagnie. L'expérience intérieure et le regard extérieur sont liés pour moi. Ce que le mouvement produit visuellement, c'est très important.

**NC** [...] Tu disais que tu faisais des allers et retours avec la vidéo. Quand tu vois ce que vous produisez, cela fait-il muter des choses, par exemple, dans la construction ?  
Oui, beaucoup.

**DDD** Ces mutations concernent-elles la matière, la structure ?

**JP** La durée des séquences ?

Tout cela. Il n'y a pas une solution-clé pour chaque problème.

**LT** Comment cela se passe-t-il quand tu fais des pièces pour des gens qui ne sont pas de ta compagnie, qui n'ont pas le langage et les compétences que tu as développées dans ton travail ? Est-ce compliqué ?

L'intérêt est dans ce cas d'un autre ordre. Je reste à l'extérieur. Les gens qui m'invitent sont intéressés par mon travail. Ils le connaissent et savent que ce que je fais avec ma compagnie est lié à une longue expérience commune.

En l'occurrence, ces invitations me permettent de travailler différemment. Elles donnent toujours lieu à un apprentissage. J'ai une méthodologie qui me permet de partager rapidement certaines capacités. Et je m'adapte aux personnes avec lesquelles je travaille.

unisson

Pour la pièce pour le ballet de l'Opéra de Zurich [*Il Giornale della necropoli* (2010)], j'ai travaillé avec un matériel classique, je trouvais très intéressant d'utiliser la virtuosité des danseurs. Ils improvisaient à partir du catalogue classique. Ils ont une expérience commune. Et je leur ai imposé un principe d'unisson.

Il y a deux ans, j'ai fait une pièce pour la compagnie Candoco<sup>8</sup>, composée de danseurs handicapés et non handicapés. J'ai réalisé à quel point mon travail est basé sur mon corps ou sur des corps qui fonctionnent de la même manière. J'ai aimé les

<sup>8</sup> La Candoco Dance Company est une compagnie britannique pour danseurs handicapés et non handicapés fondée en 1991.

confronter à mon travail. Ils ont vraiment l'habitude de s'adapter. Ils m'ont aussi aidé à comprendre comment ils peuvent fonctionner.

**NC** [...] *Comment trouves-tu les titres des pièces ?*

C'est toujours un processus assez compliqué. Je m'y attèle toujours le plus tard possible. J'ai toujours l'impression de devoir connaître la pièce avant de pouvoir dire le nom. C'est difficile car je n'ai pas une idée précise de ce qu'elle sera. C'est souvent une source de conflit avec les co-producteurs qui veulent un titre pour les programmes. Cela devient un peu un gag dans la compagnie. On cherche ensemble. Là aussi, c'est un processus collectif.

[...] C'est à moi qu'il revient de concevoir la composition globale. Mais à l'intérieur, le groupe conçoit la composition de petites sections de mouvement dans l'espace. [...] Dans la pièce *Accords* (2008), un élément de composition est basé sur l'expérience de l'unisson et de sa déformation. Ce sont des réactions instantanées à une impulsion, avec le défi de créer ensemble, en tant que groupe, la chorégraphie sur une durée de dix minutes. Il ne s'agit pas de régler s'il y a un solo, un duo, un groupe. C'est le groupe qui crée la composition générale.

Je rattache ce processus collectif à mon enfance et à tout ce que je vous ai expliqué sur les idéologies des années 1970<sup>9</sup>. Il faut rappeler une chose importante du contexte des années 1970 ou 1980. Pendant mes études d'instituteur, il y avait ce phénomène des *new games*<sup>10</sup>. Il s'agit de jeux et d'activités de groupe qui ne sont pas compétitifs. Il s'agit de résoudre des choses ensemble. Ce n'est pas une équipe contre l'autre. Ça m'a beaucoup marqué et a influencé ma façon d'organiser mes pièces, les répétitions, le processus de création. Je propose une sorte de plan de jeu et on construit ensemble. Nous déterminons les choses ensemble, à partir des principes et des idées de base que j'ai présentés (ce sont souvent des contraintes physiques). Je présente aux danseurs les principes et les idées de base, ensuite tout le monde donne son avis, car j'ai besoin d'entendre ce que pensent les autres. Cela m'ennuie de seulement réaliser mes propres plans. Je trouve stimulant d'essayer de rassembler toutes les idées qui surgissent dans les processus. Comme je suis le responsable du projet, si on n'est pas d'accord ou s'il y a plusieurs avis, c'est moi qui tranche ou qui choisis à la fin.

**NC** *Quels sont les critères de choix ?*

Souvent, le choix est assez évident ou consensuel, car nous sommes tous impliqués dans le même processus et nous avons des affinités. Nous sommes dans une bonne dynamique. Il y a une cohésion dans le groupe. Souvent, il ne s'agit pas de discriminer, mais de rajouter, de stimuler et de pousser la chose. Nous avons un but final, un idéal à trouver. On se demande comment y arriver. On essaye. On ne s'attache pas tellement non plus à nos propres idées. C'est une question de processus. Et tout le monde a confiance dans le système de création sur lequel on travaille. Il y a une un enthousiasme commun.

<sup>9</sup> Voir son portrait de circonstance en troisième partie.

<sup>10</sup> Le *new game* désigne une mouvance de jeux non violents et coopératifs née aux États-Unis pendant la période de la guerre du Vietnam, favorisant le contact et l'engagement physique sans qu'il n'y ait de gagnant ni de perdant. Au Canada, des études inspirées des travaux de l'anthropologue Margaret Meads soutiennent la thèse d'un lien entre la présence et la pratique de jeux coopératifs et le caractère non violent de certaines sociétés permettant de cerner l'impact de ces jeux sur la faculté d'évoluer en groupe. En Europe, le *new game* arrive plus tardivement, dans les années 1980.

Le processus créatif est commun, même si c'est moi qui tiens les ficelles. On pourrait dire que je propose une espèce de terrain. Je suis intéressé par l'apport créatif de tout le monde à chaque moment, y compris sur scène. C'est pour cette raison que l'on improvise aussi sur scène. De mon expérience d'interprète, je sais que travailler ainsi est plus épanouissant et stimulant, que de travailler avec une personne qui décide tout, même si de nombreuses œuvres d'art faites ainsi me plaisent beaucoup.

### Myriam Gourfink

Je suis fidèle aux interprètes avec lesquelles je travaille – Carole Garriga depuis 2001, Véronique Weil et Deborah Lary depuis 2005, Céline Debyser et Julie Salgues depuis 2009. Le travail se déploie sur des années de répétitions. C'est la condition pour aller au bout de la profondeur de la pratique.

[...]

indétermination

Pour *Bestiole* (2012), les danseuses lisent leur partition sur un cercle d'écrans. Ils sont accrochés sur une sphère, selon un certain ordonnancement. Les danseuses se mettent où elles veulent dans l'espace pour commencer. Je dois les suivre en temps réel et envoyer les partitions sur les écrans. J'utilise le logiciel Max MSP / Jitter<sup>11</sup>. C'est un travail où il me faut surtout être intuitive et organique avec elles. Je dois les suivre. Des répétitions sont nécessaires pour que j'apprenne à « jouer » et que de leur côté elles apprennent à lire les indications ouvertes de la partition.

Il arrive qu'elles n'aient pas un aspect de la pièce, qu'elles me demandent d'éviter de leur donner telle chose à danser. Au fur et à mesure des répétitions, une histoire va se construire. Je sais qu'une telle sera confortée et rassurée par ceci ou cela. Si je veux la paniquer, je sais aussi quoi lui envoyer. Je joue évidemment avec ces aspects, mais je n'en abuse pas. J'émoustille, sans aller jusqu'à la limite.

Ces cinq femmes connaissent mon travail parfois mieux que moi. Je préfère que ce soient elles qui interprètent certaines danses. De plus en plus, j'ai envie de me donner les moyens pour qu'elles soient davantage impliquées dans la composition. L'idéal serait d'avoir un studio en permanence, avec un développeur présent en permanence. Véronique Weil, qui s'était cassé le pied et que j'ai remplacée, a pris ma place pour la composition en direct. Elle était la seule à pouvoir le faire, grâce à sa connaissance de l'évolution de la pièce. Chacune pourrait tenir cette place à tour de rôle. J'en ai envie, mais il faut être installés dans un lieu et avoir un peu plus de temps que vingt jours pour créer une pièce.

*Bestiole* comporte de nombreux modules de partition ouverte, écrits en amont et choisis en temps réel. Au début des répétitions, je n'avais pas de dramaturgie. Elle

<sup>11</sup> Max a été inventé et développé par Miller Puckette au milieu des années 1980 à l'Ircam. [...] Depuis 1999, Cycling 74 (dont David Zicarelli est le fondateur) en assure l'évolution. Max / MSP est le fruit de l'association de deux logiciels : Max et MSP. [...] Max est un logiciel qui permet de faire des calculs mathématiques et par extension peut contrôler en temps réel les instruments MIDI. MSP est une bibliothèque de fonctions qui, ajoutée à Max, permet de travailler en temps réel. Jitter est une bibliothèque supplémentaire de fonctions ajoutée à Max (comme l'est MSP) et permettant de travailler sur des matrices. Son champ d'application est, par conséquent, multiple : traitement d'image en temps réel, [...] matricage mathématique ou encore modélisation matricielle 3D en OpenGL (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Max/MSP>).

s'est élaborée au fur et à mesure, en apprenant à jouer avec le système – il fallait d'abord que j'apprenne à jouer. Systématiquement, je commence plutôt par des indications d'actions de petite amplitude pour les « bestioles », qui donnent aux danseuses des petites modulations pour se mettre en mouvement. Ensuite, je fais des propositions plus physiques qui vont aussi cadrer [architecturer] l'espace. Et cela finit toujours par une bascule de tête : des orientations avec la tête d'un côté puis d'un autre. Une fois qu'elle est allée d'un côté, elle suit forcément l'orientation opposée. C'est une sorte de balancement des corps. Je termine toujours avec cela. Cette progression dramaturgique s'est construite en répétitions, en observant les danseuses.

**MB** [...] *Y a-t-il de la co-écriture ?*

Forcément. Tout dépend de ce que tu appelles « écriture ». Il y a une co-création. Les danseuses sont créatrices de leurs mouvements par rapport à des indications ouvertes que je donne et qui ne correspondent pas à un mouvement fixé au départ.

**MB** *Fais-tu quand même un choix parmi les mouvements proposés par les danseurs ?*

Pour *Bestiole, Les temps tiraillés* (2009) et toutes les pièces qui nécessitent un travail en temps réel, non, je ne le fais pas, c'est l'enjeu même de ces dispositifs.

### DD Dorvillier

pratique  
matériau

Dans la troisième partie de *Notthing Is Importanttt* (2007), qui s'intitule « Manipulating Invisible Ropes », les danseurs manipulent des cordes invisibles. [...] Il faut essayer de bouger constamment, d'être constamment en mouvement, avec la corde évidemment. C'est la manipulation de la corde qui produit le mouvement. Ce type de mouvement provient de la pratique que j'avais faite avec Elizabeth [Ward] dans le studio, où je cherchais une façon d'être avec les autres et avec moi-même dans un espace de travail<sup>12</sup>.

Dans cette pièce, la manipulation de la corde est un travail de préparation que nous avons développé avec le groupe. Nous l'avons ensuite transporté sur le plateau.

**LT** *Tu es dans la pièce ?*

Non, mais j'ai participé à la pratique. La règle, c'était de manipuler la corde pendant une heure ou une heure et demie. On pouvait être à l'extérieur. Moi, je rentrais comme eux. Et eux pouvaient sortir. On partageait le temps de travail et le temps de regard. Les deux étaient des espaces de travail, et on échangeait les rôles. C'était très important pour eux aussi de voir ce que cela donnait. On a pu avancer assez vite avec cet esprit.

[...] Une pratique dans la première partie de *Notthing Is Importanttt* est la reproduction avec le corps d'objets qu'on trouve dans le studio. [...] On avait une collection de 27 ou 28 figures qui étaient prises des objets qu'on trouvait dans le studio (un cadenas, un petit arbre de Noël qui était collé au mur, un bonbon, un livre, etc.).

choisir

**JYM** [...] *Comment as-tu agencé l'ensemble des figures que vous avez créées à partir des objets ?*  
Dans le même esprit, en écoutant ce qui surgit, sans trop essayer de faire surgir

<sup>12</sup> Voir au chapitre Adresser la description du travail de *No Change or « freedom is a psycho-kinetic skill »* (2005).

quelque chose. Au lieu de le faire moi-même, il s'agit de faire comme si ensemble on était un tout.

**JYM** *Comment s'est fait le choix des figures ?*

Chacun choisissait...

**JYM** *... son objet et la figure associée ?*

Oui. Chacun choisissait deux ou trois objets. Je choisis la lampe, j'étudie la lampe et j'essaie, avec mon corps, de reproduire la forme de la lampe. Et cela devient ma figure. Et je fais pareil avec le petit chat en porcelaine. Je reproduis ces deux choses, je travaille dessus pendant une demi-heure ou quarante minutes. Je reviens et je montre. Nous nous sommes demandé s'il était important de montrer l'objet à ceux qui regardent. À un moment, oui, parce qu'on veut être très précis. C'est ludique aussi. On reste léger. On n'est pas studieux. On a donc cette liste d'objets. Et, pour les agencer, on a dû tous les regarder, on a rigolé, on s'est raconté des choses. Mais le public ne sait pas que nous reproduisons un bonbon par exemple. C'est seulement une drôle de figure.

**JYM** *Vous regardiez ainsi les figures produites par chacun ?*

Oui. L'auteur de la figure a aussi la chance de voir les autres la faire. Elle peut dire : « C'est bien quand vous le faites tous ensemble. » Et c'est comme ça qu'on décide de le faire tous ensemble. Ou un autre dit : « Est-ce qu'on ne peut pas le faire un peu dans l'espace où on veut ? J'en ai marre de faire toujours la même chose. » Ou, pour certaines figures, depuis l'extérieur je disais : « C'est chouette quand tu contrastes ça et ça. Est-ce qu'on peut voir les contrastes qui se produisent un peu automatiquement ou par défaut ? On peut les garder dans l'ordre. » Il y avait évidemment un ordre parce que chacun a montré un objet à la fois. On a gardé des parties de cet ordre-là parce que ça marchait.

**JYM** *Tu te laissais guider par les hasards du travail de la journée.*

Oui. Mais ce n'était pas non plus le hasard pour le hasard. Quand on en arrivait là, on avait déjà travaillé avec les cordes et une autre pratique qui apparaît dans la même partie. Les relations dans le groupe étaient donc déjà assez évoluées. Nous savions que, si nous changions un élément, il ne fallait pas en changer cinq autres. On modifiait un ou deux aspects et on voyait ce qu'il en était le lendemain. On n'avait pas besoin de tout régler et fixer immédiatement, parce que c'est tout de même une structure assez simple. Chacun peut se souvenir de deux formes. Si tout le monde oublie les autres, ça va parce que le lendemain on peut de nouveau pratiquer. Je prends la responsabilité d'une partie du travail, pas de tout. C'était ainsi que l'on travaillait. On se disait : « On va voir ce que cela donne déjà, avec le temps. » Et si on faisait des ajustements, ce n'était pas pour que ça devienne plus intéressant, c'était pour une question de rythme. C'est peut-être le rythme qui a produit l'agencement. Il ne fallait pas qu'il y ait la même manière de se déplacer ou le même temps dans une figure.

rythme

**JYM** *Rythme et contrastes.*

Voilà.

**JYM** *Les neuf personnes font-elles systématiquement une figure en même temps ?*

Oui. Il y a des petits moments où quelqu'un par exemple, quand on répétait, systématiquement oubliait qu'il était censé faire un autre objet que celui qu'il faisait. Et on l'a gardé. Cela aboutissait à une petite guerre. S'il y avait deux objets [interprétés par deux danseurs] sur scène, l'un « de plein droit », l'autre par erreur, on devait passer au suivant d'une manière différente. Certains d'entre nous qui étaient dans un camp allaient dans l'autre pour passer au prochain objet. Il y a des paramètres comme ça qui n'auraient pas évolué si tout le monde avait été parfait et rigoureux. Les danseurs étaient certes très rigoureux, mais c'était doux. C'était pour voir ce que cela donne.

Je pense qu'une ligne politique croisait aussi ce travail. Je voulais arrêter de me sentir obligée de produire des gestes dansés, alors qu'il y a ces gestes précieux que l'on fait tous les jours. C'était un peu comme mes prédécesseurs d'il y a cinquante ans<sup>13</sup>. Cela avait aussi à voir avec l'économie et les modalités de production. Notre pratique et notre manière de travailler ensemble étaient en jeu. On reproduisait des objets avec le corps. On pourrait dire que ce n'était pas valable comme proposition artistique. Pourquoi pas ? Bien sûr que ça l'était. On se disait que l'on pouvait faire ce que l'on voulait. Et ça a des conséquences. C'est encore la liberté. Il y a encore des choses à dire et à faire sur le sujet.

contexte

[...]

citer

*A catalogue of steps*<sup>14</sup> (2012) concerne tous mes travaux réalisés entre 1990 et 2004. J'ai rassemblé les vidéos de tous ces travaux. Je les ai tous coupés. Il y a au moins 300 fragments qui sont répertoriés et que j'ai catégorisés avec un groupe de danseurs. Pour faire ce travail de catégorisation nous les dansons. Nous enlevons tout ce qui n'est pas la danse : la musique, les costumes, la scénographie, etc. Et nous discutons pour formuler les bonnes catégories. Nous dansons aussi certains fragments en public dans différents contextes. Dans ce cas, nous enchaînons plusieurs fragments.

assembler

**JYM** *Dans ces anciens travaux tu n'es pas la seule interprète, n'est-ce pas ?*

Oui, il y a Jennifer Lacey, Sarah Michelson, Peter Jacobs... et de nombreux autres danseurs.

**JYM** *Ce projet a-t-il pour objectif de comprendre ta manière de produire du mouvement ?*

Non. Car dans toutes ces pièces, il y a ma manière de produire du mouvement et il y a aussi celle des autres. Il y a aussi ma manière de dire aux gens « On va garder ça de ton mouvement, on va l'organiser comme ça », ma manière de travailler avec les autres, en collaboration. Au fil du temps, le travail devient vraiment un processus collaboratif avec les interprètes. Leur style devient notre style. C'est un mélange d'esthétique et de forces.

**JYM** *Est-ce ce que tu décrivais de Rémy [Héritier] interprétant un fragment du catalogue et laissant apparaître, pour ceux qui la connaissent, Jennifer [Lacey] ?*

Voilà.

<sup>13</sup> DD Dorvillier fait référence ici à la scène chorégraphique new-yorkaise des années 1960, et plus particulièrement aux danseurs du Judson Dance Theater, qui ont remis en question la notion de virtuosité, portant leur intérêt vers les mouvements ordinaires.

<sup>14</sup> Voir la note 5 du chapitre Assembler.

**JYM** *D'une certaine manière, ce travail du Catalogue rend visible la dimension plurielle du mouvement ?*

Oui. On le rend visible ensemble. Cela me fait très plaisir de voir que Rémy rend visible Jennifer. Parfois, il n'y a que moi qui le vois, et personnellement, c'est très émouvant. Néanmoins j'essaie de me distancier de cette émotion pour voir si je vois autre chose, ce que va voir quelqu'un qui ne connaît ni le projet ni Rémy ni Jennifer, et qui n'a pas vu le fragment d'origine. Par exemple, si on voit Rémy jouer le fragment pour la première fois, sans jamais avoir vu le fragment, cela devient alors le fragment, Rémy et son corps qui effectue le fragment. C'est à lui. C'est très intéressant pour moi. Personnellement, dans mon histoire, cela produit une distance avec une chorégraphie qui était la mienne. Je ne reste pas dans le passé en la regardant. C'est une espèce de trucage. Je tourne la page et le fragment n'appartient plus ni à DD, ni à Danspace Project ni à Jennifer Lacey.

**JYM** *À travers ce travail essaies-tu de faire apparaître un objet, c'est-à-dire quelque chose qui se détache, qu'on isole et qu'on étudie selon une méthode quasi scientifique ? On retrouve cet aspect dans le principe de fragmentation que tu effectues.*

Avec Katerina Andreou avec laquelle je collabore étroitement pour ce projet, on a beaucoup discuté de cette notion d'objet d'étude. Au départ, on utilisait volontiers l'expression « objet chorégraphique ». Mais quand nous l'avons mis en place dans le contexte d'un musée, on s'est aperçu que c'était traître de penser ainsi. En effet, le danseur n'est pas un objet, la danse n'est pas un objet. C'est autre chose, c'est une danse.

## ÉTHIQUE

### Nathalie Collantes

contexte

Je ne fais pas d'audition. Je considère le travail avec quelqu'un comme une cooptation. En plus, il n'y a pas d'argent. Julie [Salgues] s'engage dans mes projets sans que j'aie besoin de le lui demander. C'est une chance. Mais elle le fait quand elle peut. Sur ce principe, on est dans une optique de collectif de travail (différent de travail collectif). Nous partageons des valeurs, des déterminations esthétiques. Plus précisément, il s'agit de fuir l'effet, l'exhibition, le show (dans le sens français du terme). Je cherche plutôt à mettre au jour les rivières souterraines et à me laisser conduire. Que ce soit avec Suzon Holzer, Julie Salgues, Claude Sorin ou Anita Praz, inutile de se le dire, « c'est le terrain qui voyage, pas le bateau ». On parlait tout à l'heure de la constitution d'un terrain commun. C'est le terrain qui bouge.

Pour reprendre les enjeux qui nous rassemblent, il y a le goût du détail et la volonté de faire en sorte que la danse dessine le portrait, loin des gros traits de l'apparence. Il s'agit de regarder, de montrer en plan rapproché. J'ai appelé une pièce *Plan rapproché* (1994-1995) il y a longtemps. C'était avant que j'utilise une caméra. J'ai voulu faire une caméra sans caméra.

Il y a le *je-ne-sais-quoi* et le *presque-rien*. Il y a aussi l'apparente facilité. Par exemple, au moment de *Vertus* (2005), une personne m'a conseillé de reprendre la performance avec des amateurs. Elle repose sur un principe de marche. Mais la partition de déplacements d'attention requiert une finesse et une expérience de l'écoute qui n'est pas facile à engager. Précisément, plus le geste semble simple, plus il est



Nathalie Collantes, *Vertus* (2005). Avec : L. Sămy, D. Stutz, C. Sorin, S. Holzer, A. Praz, J. Salgues, B. Caillieu ; (en gros plan) A. Praz, B. Caillieu, J. Salgues. Photo : Fanfare blême

complexe à interpréter. Je lui ai donc répondu que ce n'était pas possible. Il y a toujours des gens pour dire « Tout le monde peut le faire ».

### Myriam Gourfink

choisir

J'aime dès qu'il y a des lignes de fuite, des volumes, dès qu'il y a des rondeurs, dès qu'il y a un bras ou autre qui n'est pas sur-tendu, qui se laisse aller et qui accepte de se laisser aller, parce que ça ne tire pas sur une structure du corps. Si je tiens les bras tendus vers le haut, si j'exige que tous les corps finissent un parcours bras tendus vers le haut, forcément des tensions se créent au niveau de l'articulation de l'épaule. En revanche, si j'accepte avant tout de lâcher l'articulation de l'épaule, les coudes seront probablement fléchis, les poignets seront un peu plus fléchis, les doigts plus détendus, et le corps sera, selon moi, dans une forme plus végétale (ce que j'appelle une forme plus végétale). De cette manière, on n'abîme pas les articulations. Il y a une perspective qui revient très souvent : la protection de la vie, parce que je trouve ce phénomène merveilleux. Le fonctionnement du vivant m'émerveille, et j'essaie, dans la mesure du possible, de ne pas lui nuire, donc de préserver un équilibre. Le yoga participe de cette attitude.

indétermination

[...] L'une des grandes qualités de la notation Laban est qu'elle fonctionne par notions emboîtées. Dans l'écriture de mes partitions, mes choix personnels pointent souvent vers des notions larges et le choix précis est effectué par l'interprète. Pourquoi ? Parce que c'est son corps qui agit et pas le mien. C'est l'interprète qui en dernier recours saura ce qui est ergonomique pour elle. Ainsi, je n'indique jamais comme chez Laban le degré précis de flexion du coude par exemple, c'est elle qui le détermine avec sa sensorialité. Pour ma part, sur la partition j'indique seulement : flexion du coude. Ainsi, je n'évalue pas tout minutieusement comme Laban. Cela donnera une liberté à l'interprète. C'est aussi une histoire de respect. Chacun sait ce qui est bon pour lui.

**JY** C'est ce que tu appelles « indétermination » ?  
Oui.

### Rémy Héritier

J'ai fait le choix de danser dans mes pièces parce que j'ai besoin d'éprouver le matériau. Je me suis également rendu compte que pour moi, fabriquer de la danse ne passait pas par le fait de regarder la danse. Elle n'est pas pour moi un art de la vision. Sachant que je n'écris ni le geste ni le mouvement, au sens où le mouvement ne pré-existe pas au début des répétitions, j'élabore des processus qui font accéder au mouvement. Pendant tout le temps des répétitions, il y a un aller-retour permanent entre le fait d'être celui qui impulse les choses et celui qui fait avec les autres. Quand je suis sur le plateau ou quand je danse, je ne veux pas avoir plus d'informations que mes collaborateurs. La question est alors : comment fabriquer des processus qui distribuent le même niveau d'information à chacun ?

[...] Par exemple, dans *Une étendue* (2011) qui dure une heure et demie, dans la dernière séquence d'une demi-heure « Relier les traces », le processus est tout simple. Il est lié au fait que les répétitions avaient été espacées et que les dernières



avaient été isolées par rapport aux autres périodes de création. J'avais ainsi proposé à chacun que l'on revoie la pièce, comme une pratique. Et c'est devenu un processus de fabrication : refaire la pièce tout seul comme pour se la remémorer. Dans la pièce, dans cette dernière séquence, chacun l'a refait depuis un angle particulier. Éric [Yvelin] reprend pendant dix minutes tout le sonore de la pièce. Je reprends tout l'espace de la pièce. Audrey [Gaisan Doncel] reprenait tout ce qui avait été verbalisé. Et Loup [Abramovici] reprend tout le mouvement. Chacun traverse ainsi seul l'intégralité de la pièce, depuis un point de vue. C'est un processus dans le sens où il comporte de l'invention. Un mouvement a été inventé et produit à un moment donné. Pour le refaire exister, il faut en inventer un nouveau.

[...] Je suis assez clair sur le fait que c'est moi qui propose les processus et les dispositifs. C'est ma responsabilité. Mais je veux être au même endroit que les interprètes sur le plateau au moment où l'on fait advenir les choses que j'aurais pu initier.

J'ai dansé avec des chorégraphes qui interprétaient aussi leur pièce et qui me dirigeaient depuis le plateau pendant la représentation. Je n'ai jamais eu envie d'agir ainsi. On est à égalité et on est là pour fabriquer la même chose. Personne ne peut sauver la pièce à la place d'un autre.

Cette égalité avec les autres interprètes est aussi une manière pour moi de ne pas choisir par goût – même si cela doit certainement arriver parfois – dès lors que je suis au clair sur l'endroit d'où doit provenir le mouvement. Quant aux formes produites, parfois elles peuvent ne pas me convenir, mais je crois que c'est de moins en moins le cas.

[...] contrainte L'idée des processus que je mets en place est de disposer d'un système de filtres [ou de contraintes] qui génèrent du mouvement et une situation. À partir de là, je suis un agent de la fabrication au même titre que les autres.

**MB** *Mais tu as quand même plus d'informations que les autres à partir du moment où c'est toi qui les sollicites pour travailler avec toi.*

Bien sûr. Ce que je décris est une visée de travail. Évidemment que j'ai toutes les informations et que c'est moi qui ai choisi l'équipe. Il s'agit en fait d'inhiber certaines réactions dans le moment spécifique de la création de la danse. Quand je demande à des interprètes de travailler, j'ai tendance à ne jamais les couper. Si je les interromps, c'est avec quelque chose d'extérieur à moi, comme un chronomètre. J'essaie de trouver des durées spécifiques, par exemple treize minutes. Et même si je vois dès la deuxième minute que ce n'est pas l'endroit recherché, ce n'est pas à moi de couper. Dans ces treize minutes, d'autres choses peuvent se passer.

### Laurent Pichaud

Au début de mon parcours [1996], je comprends que la responsabilité du chorégraphe consiste à inventer des processus de génération de mouvements, et par conséquent d'espace. Cette invention fonde mon rapport aux interprètes. Comme je danse dans mes pièces, ces processus sont un tiers entre l'interprète et moi.

Je vous ai parlé de l'écoute aveugle [deux danseurs sont côte à côte et mettent en place un regard périphérique. L'un lance un premier mouvement. Il s'agit de

adresser

s'ajuster au mouvement que l'on perçoit et qu'on ne voit pas complètement. Très vite, les danseurs ne savent plus qui génère le mouvement]. On fait cette action, on a une responsabilité, on est sur scène et on est au présent. On fait ce qui doit être fait au moment où on le fait. Je l'expérimente avec Christine Jouve au moment de *viva* (1996), c'est une révolution. Je n'ai pas eu cette possibilité jusque-là. L'interprète, avec ce tiers processus, me permet d'être moi-même interprète de mes propres pièces. Je ne suis pas trop empêtré dans le vouloir-dire. Et de la place est laissée au spectateur. Il construira du sens, ou le co-construira. Par conséquent la composition n'est pas une clôture. Ce n'est pas un jeu d'échecs. Ce n'est pas la bonne organisation qui dit tout. Elle permet. Elle permet à l'interprète d'interpréter. Elle permet au chorégraphe d'inventer. Elle permet au spectateur de trouver sa place. Je fais un petit triangle : œuvre, auteur, spectateur (l'interprète crée un autre triangle).

**JP** *Tu acceptes que l'œuvre t'échappe.*

Oui, et c'est une révolution, qui me permet notamment de travailler ma relation aux interprètes. Je comprends que l'interprète ne doit pas travailler pour tel ou tel chorégraphe, mais pour telle pièce. C'est ce qui clarifie aussi pour moi la notion d'interprétation. J'interprète une œuvre. Et le travail du chorégraphe, ma relation à lui en tant qu'interprète, c'est autre chose. Je travaille *via* l'œuvre, pour l'œuvre, par l'œuvre. Je travaille pour une œuvre *via* un processus amené par le chorégraphe. J'interprète des choses que, peut-être, je ne comprends pas, j'en suis capable et j'interprète peut-être même des choses que je n'aime pas. Je peux y consentir, de part et d'autre. Cela va me préoccuper. Ce sont des enjeux importants dans l'éthique compositionnelle. Le processus de création est un outil qui permet à chacun de travailler quelque chose.

[...] C'est drôle, je n'ai aucune culture de l'improvisation. Cela me fait penser au discours récurrent des interprètes qui reprochent aux chorégraphes de ne pas avoir d'idées et de se contenter de voler les leurs, sous-entendant : « Je te fais improviser et je prends ce qui m'intéresse. » Être chorégraphe, c'est une autre responsabilité. Il faut inventer des processus. De cette manière, chacun est à sa place. Je ne sais pas ce qu'est l'improvisation. Je ne connais pas la qualité d'écriture qu'elle offre. C'est un univers auquel je n'ai pas eu accès.

**MB** *Au-delà de la réflexion que l'affirmation « Je suis là pour interpréter une œuvre, et non pour dire amen à tout ce que le chorégraphe demande » provoque en toi, comment est-ce que cela pourrait être différent ? Comment la relation employeur-employé pourrait-elle être différente ?*

Elle peut être différente dans le processus de création précisément. Je n'interprète pas ce que le chorégraphe me demande. J'interprète son processus. Je ne veux pas du vouloir-dire.

**MB** *C'est une question de langage je crois.*

**MG** *Non, Laurent décrit la nécessité d'une distance entre l'œuvre et le chorégraphe. L'œuvre est à la fin d'un processus. Elle se co-fabrique.*

**LT** *Ce qui est en question concerne aussi la manière dont on interprète les cadres qui sont proposés par le chorégraphe aux interprètes [...]. On est dans des espaces de relations très complexes.*

Il m'est souvent arrivé, en tant qu'interprète, d'inventer des cadres à l'intérieur d'un travail où il n'y avait pas de cadre justement. Le chorégraphe n'a peut-être pas besoin de cadre pour travailler, mais moi, en tant qu'interprète, j'en ai besoin d'un, parce que je n'ai pas envie d'être collé à lui et à ses désirs. Encore une fois, ces cadres sont une manière de s'outiller, de continuer à s'outiller pour ne pas subir des choses qui t'échappent et auxquelles tu peux pourtant consentir. Nous avons tous nos limites. On peut être pénibles aussi. Je peux être fatigant, en tant que chorégraphe. J'essaie de trouver mes outils pour que la composition s'organise, en ménageant une place plus ou moins émancipatrice pour chacun. Quel choix faire ? Où me placer ? Ce fonctionnement s'est imposé comme une évidence, et il se travaille.

### Marco Berrettini

On peut faire une première réflexion superficielle concernant le groupe en danse. Le chorégraphe, ou le directeur artistique, se réclame être comme ceci ou comme cela. Les gestes pratiques (salaires, déclarations, droits d'auteur, décisions dans les répétitions, nom sur le programme) reflètent, mais sont aussi souvent différents de ce qui est énoncé. Le moindre effort est-il fait pour signifier aux programmeurs qu'il s'agit d'un travail de groupe ? Comment laisse-t-on la place aux interprètes pour qu'ils n'aient pas besoin du chorégraphe pour dire qu'ils ont les mêmes droits que lui ? On observe ainsi des compagnies où c'est le chorégraphe qui défend le statut du danseur, comme si les danseurs étaient incapables de dire qu'ils ont des responsabilités et des libertés. Il est étrange que les « pères » doivent défendre les droits de leurs « enfants ».

Si on annonce que le groupe décide, il s'agit de ne pas revenir en arrière et de reprendre le dessus après trois jours de répétitions pour résoudre un problème. C'est presque pire que de travailler avec un dictateur, puisque une certaine liberté a été promise. Si on traduisait cette situation en sensibilité politique, on en extirperait des méthodes post-trotskyistes. Se rapproche-t-elle davantage des républicains ou de la social-démocratie ?

**LP** *As-tu été tenté de reprendre la mise ?*

Je l'ai fait par moment. Mais je travaillais avec des personnalités très fortes. Et je me suis rendu compte qu'au final, le résultat était médiocre. Certes, j'ai pu être content d'avoir repris le dessus, je sais pourquoi je l'ai fait. Mais les changements de cap induisent toujours des incohérences. Il vaut mieux aller au bout et mettre les gens face à leurs responsabilités.

Avec Chiara Gallerani, j'ai passé autant de bonnes que de mauvaises années. Quand une interprète réclame la même liberté et la même responsabilité que celle du chorégraphe, il peut arriver que l'interprète atteigne ses limites. Elle ne peut plus s'en prendre au chorégraphe puisqu'il lui a cédé la place qu'elle réclamait. Je l'ai fait par conviction et non par générosité.

Cela conditionne les outils de composition, parce que l'interprète a une vision forte qui s'oppose à la mienne. Deux esthétiques se mélangent. On ne sait plus

comment naviguer. Cela fait faire peut-être de « mauvaises pièces », mais cela fait se poser de bonnes questions. Jusqu'à quel point suis-je sûr de ce que j'ai proposé ? Pourquoi ai-je laissé cette porte ouverte ? Pourquoi est-ce que je m'oppose à l'autre ? Existe-t-il un moyen de marier les deux positions ?

**LT** *La légitimité est-elle un outil de composition ? Sa propre légitimité à composer est-elle un outil de composition ?*

Je dirais que oui, je le mets de plus en plus à l'œuvre. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai abandonné la danse-théâtre. Non seulement je commençais à m'ennuyer et à disposer de formules, mais je continuais aussi à utiliser un certain style parce qu'il fonctionnait et arrangeait tout le monde.

**LT** *Je pense à sa propre légitimité : comment, soi-même, assume-t-on ou se sent-on légitime pour produire un objet composé pour d'autres ? Cela a-t-il évolué au fil des années ?*

C'est une question délicate. Mine de rien, les autres sont influencés par toi parce que tu les as engagés au départ. Et, parfois, ils prennent des risques qu'ils ne prendraient pas si tu ne leur donnais pas ce terrain de jeu. J'en ai fait l'expérience avec Carine Charaire<sup>15</sup> qui est presque morte pendant une représentation parce qu'elle aurait fait n'importe quoi à ce moment-là de sa vie. Je « l'ai mise » sur une tour à presque six mètres de haut. La tour est tombée. Elle a fini à l'hôpital. Elle a pris un grand risque, celui d'y laisser sa peau. Je trouvais cohérent et légitime de pousser les gens jusqu'où je me pousserais moi-même. J'ai été forcé de me demander s'il n'y avait pas une voie médiane, et de penser qu'il y a une différence entre ce que je peux attendre de moi-même, étant l'initiateur des projets, et ce que j'ai le droit et le devoir de demander aux collaborateurs.

[...] Les compositions que j'ai réalisées avec le groupe de \*Melk Prod. [entre 1994 et 2004] étaient toujours soumises à des paramètres prioritaires qui concernent la relation entre chorégraphe et danseurs. On mettait ce rapport en question.

Par exemple, en France, les gens ont été relativement admiratifs de Pina Bausch. Peu savaient à quel point la relation était hiérarchique à Wuppertal. Les danseurs pointaient le matin quand ils arrivaient. Il fallait faire un certain nombre d'heures. L'un ne gagnait pas du tout le même salaire qu'un autre bien qu'ils soient tous les deux dans la pièce qui, elle, mettait tout le monde au même régime.

Pendant une dizaine d'années, même en voulant absolument travailler le mouvement, on ne pouvait pas s'empêcher pendant la création d'évoquer ce type de sujets, de se demander s'il s'agissait d'une pièce collective ou signée par une seule personne, d'interroger qui recevait les droits, d'expliquer pourquoi le sonorisateur avait son mot à dire sur la chorégraphie, de se demander si les rôles étaient interchangeable et ce que cela signifiait... Toutes ces questions influençaient forcément nos outils. Avant même la mise en place des outils de composition, qu'est-ce qui est mis en place pour que les outils de composition soient activés ? Si je choisis plutôt ce groupe-ci d'interprètes et de collaborateurs plutôt qu'un autre, les outils seront différents. Je ne dispose pas d'un lexique de mouvements, par exemple.

<sup>15</sup> Marco Berrettini fait référence à *New movements for old bodies* (2003).

**DDD** *Est-ce toi qui avais choisi le groupe ?*

J'en ai choisi la moitié. On a commencé à cinq, on a travaillé parfois à près de dix. Je n'ai jamais fait une audition. On formait un « comité » qui décidait qui intégrait le groupe.

Ce que je tente de dire, c'est que les questions de composition arrivaient bien après que d'autres paramètres aient été mis en place.

**NC** *C'est la communauté qui mettait en place les outils de composition ?*

On peut dire cela.

### Loïc Touzé

contexte

Je peux travailler quatorze semaines et faire une pièce en cinq jours – mais il me faut quatorze semaines. J'ai besoin que le travail s'épaississe et surtout que l'on soit ensemble avec les danseurs pour comprendre. C'est un aller-retour permanent avec le travail que produit l'équipe. Les interprètes ont intégré les informations (et on en produit beaucoup) de manière à ce qu'à un moment donné, ensemble, on se dise une chose ou que quelque chose se dise et que cette chose puisse se faire sans qu'elle soit reçue comme un ordre ou une obligation. (La question de l'éthique revient là.) Tout à coup, on le comprend ensemble. On sait que c'est ce que l'on doit faire.

Souvent, je n'ai pas beaucoup d'idées. J'essaie de retarder le plus longtemps possible l'apparition des idées pour que quelque chose d'autre puisse se passer, notamment pour que l'on puisse partager avec l'équipe un fond sur lequel les idées vont pousser<sup>16</sup>. L'imagination pousse dans l'imaginaire. Mais, s'il n'y a pas d'imaginaire, il n'y a pas d'imagination, il n'y a pas d'idées. Je dois donc d'abord constituer cet imaginaire commun.

**LP** *Est-ce que les outils de composition, au sens de décision de composition, sont différents lorsque tu fais une pièce en quatorze semaines ou bien en cinq jours ?*

Tout à fait.

**LP** *Quelle est la différence ? Comment la cristallisation que tu décris fait-elle évidence ?*

Il y a un moment tout simple, où l'on est en confiance dans le travail. Alors je sens que je peux proposer des choses très directives qui ne sont pas prises comme des ordres.

matériau

[...] Pour *La Chance* (2009), j'ai posé trois questions, qui ont été oubliées. Peut-on faire une danse hors du chorégraphique ? Comment peut-on se défaire de notre éducation, de nos savoir-faire ? D'où venez-vous pour faire une danse ? Et peut-on faire une danse en vérité ?

Je souhaite travailler avec des personnes non pas pour ce qu'elles savent faire. Il ne s'agit pas d'exposer des savoir-faire quand je fais une pièce. Une pièce qui expose les savoir-faire des interprètes pose un problème éthique. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il faut nier ces savoir-faire. Il faut seulement créer les conditions pour que ce ne soit pas seulement l'exposition des savoir-faire.

Peut-on faire une danse hors du chorégraphique ? C'est-à-dire distinguer le chorégraphique et la danse ?

<sup>16</sup> Voir la section Faire un fumier au chapitre Pratiques.

La deuxième question était : « D'où venez-vous pour faire une danse ? » Dans la pièce, cette question du lieu se retrouve. En effet, les danseurs viennent du fond du plateau. Ils viennent d'un fond qui est un trou, une béance, une mémoire. Mais cette question n'a pas à être résolue par l'interprète. Elle est portée. Il n'y a pas de réponse. La question est portée.

La troisième question est plus compliquée, parce qu'elle pourrait être prise pour une question judéo-chrétienne (mais ce n'est pas à cet endroit qu'elle m'intéresse). Peut-on faire une danse en vérité ? Nous étions dans une période où nous, les artistes de la danse, traversions un rapport critique à nos gestes, qui imposait une certaine distance à leur égard. Dans ce contexte, nous souhaitions nous demander si on peut dire que tel geste produit à tel moment est fait « dans ma vérité du geste ». Comment est-ce que je m'engage ? Comment la tonicité et mon imaginaire trouvent-ils un espace différent dans cette fiction de la vérité ? Ce n'est pas qu'il soit vrai ou non, c'est une question de fiction.

Le travail s'effectue presque uniquement dans le studio, dans la pratique. Je ne travaille pas à la table. Je ne travaille pas en amont. En amont, je bouquine, je fais la sieste, je traîne, je regarde des trucs que j'aime bien, j'essaie de m'intéresser à des trucs que je n'aime pas pour comprendre comment ils fonctionnent. Je ne fais pas grand-chose à vrai dire.

**JP** *Ne dialogues-tu pas avec d'autres ?*

Pas tant que ça. Je pense. Je ne parle pas tellement.

**JP** *Ne dois-tu pas présenter le projet, pour des questions de production notamment ?*

Je ne dis pas grand-chose.

**MB** *Par moment, on dirait que tes paramètres de composition sont davantage soumis à une éthique. Depuis que tu nous parles, je trouve que cette dimension traverse tout ce que tu racontes. Y a-t-il certaines règles que tu aimes avoir dans le travail ? Elles priment sur ce que tu voudrais atteindre, n'est-ce pas ?*

Je ne veux rien atteindre. La seule question qui m'occupe je crois est : que peut-on faire en danse ?

**MB** *Avec certaines règles éthiques.*

pratiques

Oui. C'est magnifique quand soudain quelqu'un fait une danse plus large que lui-même. Il y a plusieurs choses que j'ai comprises. La danse est toujours la danse des autres. On n'a pas de danse à soi. On est toujours dansé par autre chose que soi-même. Comment créer les conditions pour que la danse qui opère devant nous ne soit pas sa danse propre, qui se fermerait sur elle-même ? Comment faire en sorte que ce soit la danse du groupe, la danse de ceux qui regardent, la danse de ceux qui nous ont faits, d'histoires précédentes, une danse à venir ? Comment porter une danse qui est à venir ?

**MB** *Ma question était de savoir si tu te freines, par exemple, à solliciter les gens à travailler physiquement sur des choses qui ne correspondent pas à ton éthique ?*

Non. Je ne me freine pas, mais les questions que je pose ne le permettraient pas. Les questions que je pose sont celles que j'entends, en fait. Je suis parlant parce qu'il y a

à parler dans l'espace. Je me mets en disponibilité de travail dans l'espace de la création, c'est-à-dire le studio qui est pour moi l'espace de la création, avec les autres.

**MG** *Tout se construit au fur et à mesure. On pourrait dire que cela s'échafaude.*  
On est ensemble. Évidemment, il y a du goût.

**MB** *Si un de tes collaborateurs te proposait des choses qui ne te conviennent pas éthiquement ?*  
Ils ne le font pas.

**JP** *La pratique du studio est suffisamment cadrée.*  
On pratique beaucoup. On invente des pratiques ensemble. C'est du travail, tous les jours renouvelé.

[...] Dans le fond, je ne travaille qu'avec des auteurs potentiels. Je le fais aussi parce que je pense que ce qu'ils ne trouveront pas avec moi, ils le trouveront ailleurs. Il n'y a pas de bataille parce que, en premier lieu, je ne survis pas au conflit. Pour moi, l'espace de la danse est un espace hors de la guerre. C'est ce que j'aime dans la danse, elle me permet d'agir, d'être avec d'autres, mais ce n'est pas la guerre. Je ne suis pas très bon dans la bataille. Mon imaginaire a besoin d'une détente très grande pour que quelque chose puisse apparaître. J'ai besoin que le travail soit très calme, très doux, très tranquille, parfois inquiétant mais pas dans la bataille.

Dans l'espace que je propose, les interprètes ont agrandi quelque chose. Ils repartent aussi augmentés ou nourris. Mais j'avoue que ce n'est pas un espace de débat. En revanche, c'est un espace dans lequel, ensemble, on essaie de regarder un objet. Il y a de la place pour que chacun, de là où il est, regarde l'objet. Je ne pense pas faire écran à l'objet. Je pense que l'objet commence à pousser entre nous.

**RH** *C'est pour cela que les pièces se font. Il n'y a pas de débat au sens verbal. Tout se passe dans l'incarnation<sup>17</sup>.*

En effet, le débat est dans l'objet, dans la pratique, dans les formes qui s'inventent. On regarde les choses depuis des endroits différents. J'ai compris cela quand je suis sorti de la pièce [2003]. Dans *Love* (2003), j'avais une place qui n'était pas prépondérante sur les interprètes, mais qui permettait de regarder depuis un autre endroit. Leur travail n'était pas d'essayer de prendre ma place, mais de dire ce qui se passait, dans une réponse d'action. Il me revenait de lire ce qui se passait. Le processus consiste ainsi à entendre ce que les interprètes produisent, ce que je peux en comprendre.

[...] J'ai parlé de *La Chance* (2009), je voudrais vous en montrer une danse, de Loup Abramovici.

[Diffusion vidéo.]

**MB** *Là, par exemple, n'as-tu pas d'influence sur ce qu'il danse ?*  
Évidemment, j'ai une énorme influence, au sens où j'ai créé un dispositif et un temps de travail long qui lui permettent de faire cette danse. Mais c'est la danse qu'il fait. Ou bien c'est la danse des autres. Je pense que c'est la danse de toute l'équipe. Il l'a faite comme ça. Je n'ai jamais dit un mot...

<sup>17</sup> Rémy Hénitier a collaboré en tant qu'interprète avec Loïc Touzé pour *Love* (2003) et *La Chance* (2009).

**MB** *S'il faisait des pirouettes classiques, que ferais-tu ?*

Il ne fera pas de pirouettes classiques. Cette danse résulte d'un temps de travail. On en arrive là. Il s'engage dans une suite d'opérations qu'on a partagées, qui correspondent à des choses qui l'intéressent et qu'il cherche lui aussi dans son travail. On arrive à les nommer. On les identifie ensemble.

**MB** *Un peu comme un contrat imaginaire.*  
C'est exclusivement un contrat imaginaire. On passe du temps à tisser ce contrat imaginaire. C'est exactement cela.

**MB** *Et si lors d'une représentation, il voulait changer sa vie et...*  
De toute façon, il la change déjà. Pour moi, la composition n'est pas du contrôle. Il peut m'arriver à la fin d'une représentation de penser que les choses ne se sont pas bien passées, qu'on n'a pas réussi à faire advenir la pièce et cela m'énerve. Parfois, c'est le public qui m'énerve, parce que sa réception ne correspond pas à ce que je cherche à faire exister comme relation avec lui. Je me dis alors que la pièce a sa propre vie, que chacun en est responsable.

## INTERPRÈTES

### Daniel Linehan

pratiques

Depuis que j'ai déménagé en Belgique, la grande majorité des danseurs avec lesquels je travaille sortent de P.A.R.T.S.<sup>18</sup>. C'est une communauté que je connais très bien et avec laquelle je partage une manière de penser la danse et une histoire commune, même si chacun a sa personnalité. Mais au-delà de cette formation commune, je crois que c'est aussi la durée du travail de création (généralement trois mois), le fait de danser ensemble chaque jour à partir de mes retours et de mes indications, qui finit par sédimer des principes de travail et un geste communs.

[...] J'ai travaillé avec Anneleen [Keppens] à plusieurs reprises. Nous étions dans la même classe à P.A.R.T.S., ce qui a sans doute facilité notre collaboration. Pour avoir travaillé quelquefois avec des danseurs ou danseuses qui n'avaient pas fait P.A.R.T.S., j'ai pu constater à quel point l'école créait un vocabulaire et un fonds méthodologique communs.

Dans *The Karaoke Dialogues* (2014), les parcours et les âges des danseurs étaient plus divers que dans les autres pièces. Kennis [Hawkins] est une danseuse new-yorkaise de notre âge, Nestor et Victor sortaient tout juste de l'école. Je voulais que les interprètes soient assez différents les uns des autres. On travaillait tous à partir des mêmes principes et des mêmes règles mais je voulais que chacun puisse s'en emparer à sa manière. Les paramètres étaient partagés mais l'interprétation était assez libre, contrairement à d'autres pièces où je cherche un mouvement plus uniforme.

<sup>18</sup> Voir la note 5 de l'introduction à ce chapitre.

**Marco Berrettini**

Quand on met en place des outils de composition, il s'agit d'abord de savoir de qui on s'entoure. Cela permet à ce que l'on porte en nous et à ce que l'on pourrait apporter à la pièce d'être remis en question, ou pas. Pendant de longues années, plutôt heureuses au début, je me suis retrouvé avec des gens qui me demandaient constamment pourquoi on faisait les choses ainsi et s'il ne serait pas possible de les faire autrement. Il y avait une sorte de questionnement permanent pour mettre en lumière si je savais pourquoi je proposais certaines choses. Et si je n'en étais pas très sûr, elles étaient mises de côté.

Si on engage constamment de nouveaux danseurs, le travail se déroule différemment, c'est évident.

**LT** Dans le processus de composition, avais-tu une manière récurrente, pièce après pièce, de poser des questions aux interprètes au début du projet, de chercher par exemple qu'ils improvisent à partir de ce que tu leur proposais ?  
Oui.

**JYM** Sur quelle(s) base(s) improvisiez-vous ? Comment choisissiez-vous ensuite ce qui était conservé et ce qui ne l'était pas ?

Généralement, je ne retiens pas ce qui ne me paraît pas refléter un état de l'interprète qu'il pourrait retrouver avec joie à chaque répétition. Je ne supporte pas l'idée d'une improvisation qu'il faudrait ensuite « nettoyer ». Précisément, en Allemagne<sup>19</sup>, j'ai plutôt appris à travailler sur l'expression, sur des règles assez strictes avant même de mettre en place l'improvisation. En fait, la qualité de l'improvisation repose sur un ensemble de règles qu'on a mises en place.

Je n'ai jamais demandé à un interprète d'improviser du mouvement sur un simple mot ou un thème, sans le cadrer davantage. La première improvisation pour *No Paraderan* (2004) fut de marcher dans l'espace sur la musique et de s'arrêter quand la musique s'arrêtait. C'est tout.

[...] transposer Sloterdijk n'est pas très facile à comprendre. Pendant des années, j'ai voulu en imposer la lecture aux interprètes. Ils me sollicitaient pour que je leur explique ses livres. Cela créait un vrai conflit. Soit ils étaient en désaccord avec les idées du philosophe ou la lecture que j'en faisais, soit ils ne comprenaient pas ce qu'il fallait faire avec cette matière. Et je n'étais pas en mesure de leur livrer les clés.

Pour moi, les courbes déduites de la structure des livres de Sloterdijk étaient claires et j'attendais des interprètes qu'ils créent les maillons entre ces courbes. Or, ils en étaient incapables. Et de mon côté, j'étais incapable de leur indiquer une façon d'y arriver. Par exemple, on discutait sur des passages de *Colère et Temps*<sup>20</sup> avec Antonio Pedro Lopes, Sébastien Chatellier et Laetitia Dosch. Je leur demandais d'avoir un échange sur un passage. Ils n'y arrivaient pas. Après maintes tentatives, ils en ont fait une danse avec des livres, un truc rythmique où ils jettent des livres par terre en disant « Peter Sloterdijk ». C'est assez dada.

<sup>19</sup> Voir le portrait de circonstance de Marco Berrettini en troisième partie.

<sup>20</sup> Peter Sloterdijk, *Colère et Temps*, Paris: Libella-Maren Sell, coll. « essais-documents », 2007 (trad. O. Mannoni).

**JYM** Ta proposition initiale était d'avoir un échange sur le livre ?

Il s'agissait de faire une sorte de ping-pong sur certains passages, le livre à la main : « Moi, je pense ceci et toi tu penses cela... », etc.

**JYM** Le point de départ du travail était ainsi verbal ?

Oui.

pratiques

**JYM** Avais-tu pour horizon de créer du mouvement ?

Oui. Mais je commence à peine à comprendre que je me suis peut-être trompé en insistant pendant des années pour que les danseurs lisent tout, comprennent et fassent des propositions en retour. En réalité, ces livres ne les intéressent pas. Moi-même, je ne les comprends qu'à moitié. Ce n'est peut-être pas par là qu'il faut passer. Et les productions ne permettent pas que l'on passe par là. Les interprètes ont changé aussi. À l'époque de Chiara Gallerani ou de Gianfranco Poddighe, ils travaillaient chez eux sur ces matières sans que je le leur demande, parce que c'était des sujets que l'on partageait au sein d'un groupe. Aujourd'hui, avec tout l'amour que j'ai pour les interprètes avec lesquels je travaille, je peux dire qu'ils attendent mon appel, viennent le premier jour des répétitions et se mettent alors à travailler. Et quand ils sortent, ils règlent leurs ASSÉDIC [Assurance chômage] pour d'autres compagnies. Ces pratiques se reflètent dans le travail. C'est donc à moi de changer un peu.

[...] Ainsi, depuis *iFeel* (2009), j'ai totalement changé de cap dans ma façon de faire des pièces. Elles ne ressemblent plus du tout aux précédentes, elles sont notamment beaucoup moins drôles. Elles ont un aspect un peu « spirito »... Elles sont beaucoup plus dansées. Il n'y a plus de mots. On ne parle plus. J'ai voulu réagir. Ce n'est pas forcément positif. Mais je n'ai pas voulu subir les conditions actuelles de la création. Je n'ai plus l'occasion de travailler pendant des mois avec des personnes. Et je n'ai plus de troupe fixe comme à l'époque. Je connais beaucoup moins les interprètes avec lesquels je travaille. Or, j'ai besoin de pouvoir réengager un interprète parce que dans la pièce précédente on s'est arrêté à un endroit et que je voudrais aller plus loin. J'ai donc opté pour une autre façon de chorégraphier. Les danseurs arrivent le premier jour de création et on passe directement au filage<sup>21</sup>.

**Nathalie Collantes**

La relation à l'interprète est une chose très importante pour moi. Le travail ne se situe pas de mon côté ou de son côté, il se situe entre nous. De la même manière, quand je fais des entretiens avec Jacqueline Robinson<sup>22</sup>, la pensée se situe entre nous. C'est ce que je cherche à faire entendre, et ce qui reste difficile à faire comprendre.

[...] Dans mon travail, il y a d'abord des personnes. Il n'y a pas de matière préétablie. C'est quelque chose qui se construit au fur et à mesure. Depuis 2000, je danse autant

<sup>21</sup> Voir la section Multiplier les filages au chapitre Pratiques.

<sup>22</sup> Voir *Le Projet Robinson*, op. cit., qui présente, entre autres, des extraits de conversations entre Nathalie Collantes et Jacqueline Robinson, pionnière de la danse moderne en France. Réalisés entre 1999 et 2000, ces entretiens abordent de nombreux sujets sur la figure du danseur et du chorégraphe, les conditions de travail ou encore la transmission de la danse (leprojetrobinson.org).

contexte

pour l'autre que pour moi et je tente qu'il en soit de même pour les personnes avec lesquelles je travaille. J'ai à mon actif des partenariats très longs avec des interprètes. Quand la collaboration n'est pas longue, c'est qu'elle ne fonctionnait pas ou que la personne avait d'autres engagements ou d'autres intérêts. Ces dernières années, la durée nous donne un contexte de travail. Le plus souvent, on travaille sans argent, parce que les demandes de subvention ajourneraient le moment de travailler. Nous sommes au travail et, à un moment, il y a un objet et un contexte pour le montrer.

Les chorégraphes qui m'ont fait danser à la fin des années 1980 me demandaient de m'approprier un style, une façon de bouger. Je captais leurs spécificités physiques et kinesthésiques. Ce rapport d'identification était très formateur et j'adorais ça. C'est ainsi que je comprenais le travail de l'interprète. J'essayais de prendre chez l'autre ce qui était un peu de moi, mais qui allait me conduire ailleurs. Il s'agissait d'enrichir ma danse et de me déplacer. Ma déception d'interprète a relevé du fait qu'on n'avait pas assez exigé de moi.

Lorsque, à mes débuts, j'écrivais « toute » la danse, je la travaillais en tant que danseuse interprète pour la peaufiner avant de la donner à un autre interprète. C'est ce travail de peaufinage et donc d'appropriation que j'ai délégué au fur et à mesure. J'évoque là le travail de l'interprétation et toute la marge de réinvention à chaque fois nouvelle. D'autre part, même en portant la plus grande attention au corps de l'autre, avec ce désir d'être « fidèle » à l'autre, la danse que je chorégraphiais était instantanément changée quand l'autre l'interprétait, quand elle passait par le corps de l'autre. Le travail sur le temps entérine et actualise cette transformation.

[...] Dès les années 1990, ce qui m'intéressait consistait à regarder l'autre et l'emmener quelque part... C'était une façon d'être l'interprète de l'interprète. De fait, il s'agissait d'amener l'autre à des endroits qui m'intéressaient, avec son consentement, bien sûr.

[...] Pour *Blanc-Noir/Noir-Blanc*, en 1990, je fais six solos et un duo avec des danseurs avec lesquels je travaillais déjà. Mais surtout, j'arrête de faire une pièce globale et j'arrête de dire « Toi, tu vas faire ça. » Je demande aux danseurs d'exposer leurs propres désirs, ce qu'ils aimeraient que je fasse pour eux. À partir de cette situation, je leur ai proposé des formes brèves (trois minutes), sans lien formel, si ce n'est le souvenir d'une danse que nous avions partagée. [...] Chaque solo avait un titre. Il s'agissait de travailler sur des paramètres personnalisés : l'outré, la caricature, la violence, le cassé, etc. Le solo d'Alice [Normand] s'intitulait *L'Épreuve du contraire*. Je retrouve ces mots dans mes notes : « Dérober au répit, dévoiler, oser la face, risquer, intensité longue sans pause, début qui ne ressemble pas à un début, style performance. » Nathalie Coll (homonyme) dansait *Portrait craché*, Catherine Rosec, *Attitré*. Pour Brigitte Danet, on peut lire : « La forme légère du temps, l'épine dorsale, pas de violence, quelque chose de printanier, ouvert avec l'idée du sourire, Simple et positif, presque joyeux, un solo de santé. » Pour Nadège MacLeay : « Mouvement qui ne s'arrête pas, perdre le contrôle, sensualité, changement de caractère. » Claire Didier, dans *Désordre* : « Quelque chose qui passe, un rien, l'alcool, le lambeau, la pauvreté des signes, cracher sans le vouloir, pas de belles lignes, l'idée d'une porte toujours ouverte sur le monde, rature. » Ces notes témoignent de l'intention de travail avec chacune.

À présent, quand je prévois, pense, pressens, goûte une danse avant de la faire, quand je veux une danse avant le moment des (de tous les) possibles, quand je la désire, ou quand je désire la donner à un danseur, il y a ce que j'appelle la « partition adressée ». Le désir vient aussi de ce que je vois de l'autre, il est souvent lié à une personne précise. Je me mets dans des situations de danse (je vais dans le studio improviser, chercher des matières) qui me donnent envie d'amener l'autre à tel endroit de ce que je vois ou à côté, ou quelque part par rapport à ce que je vois de l'autre. Clairement, le désir vient de l'autre, de la façon dont je vois l'autre. Bien sûr il y a des questions existentielles ou des préoccupations du moment. Mais j'ai toujours besoin de travailler seule à seul. J'ai beau travailler avec sept personnes – dans *Algo Sera* (2001) où on était huit en me comptant –, avec beaucoup de monde, je travaille toujours seule à seul. J'ai du mal à diriger un groupe avec un porte-voix. Ce n'est pas possible. Je préfère être dans une conversation intime avec l'autre. La danse se fabrique aussi dans cette intimité. De fait, la partition est adressée parce qu'elle porte mon regard sur l'autre. Mais c'est aussi ce que l'autre a bien voulu me donner à voir : un état, une façon inédite d'investir l'espace, une facette qui m'interroge, m'intéresse, que j'ai envie de fouiller, de déplacer.

C'est pour cette raison qu'il n'y a pas un répertoire de mon travail. On ne va pas reprendre le rôle d'un tel.

### Myriam Gourfink

**JY** *Que projettes-tu quand tu écris tes partitions ?*

Je projette des formes en mouvement. Je fonctionne de manière assez visuelle. C'est-à-dire que je vois souvent les interprètes, leur corps. Il est très important pour moi de m'appuyer sur ce que je connais d'elles. C'est-à-dire que je pourrais difficilement – je ne l'ai jamais fait et je crois que je n'aimerais pas le faire – écrire pour quelqu'un que je ne connais pas.

[...] Le choix des interprètes est capital. Il faut que leur corps me parle. Je ne sais pas vraiment comment je les choisis. J'aime bien des corps assez différents finalement. Entre la minuscule Véronique Weil, la très charpentée Céline Debyser..., il y a un peu toutes les configurations. Ce goût de mettre sur scène des corps très différents, parce que cela crée du volume, me vient d'Odile Duboc<sup>23</sup> je crois. Ce qui m'attire beaucoup chez les danseurs quand je les vois danser pour la première fois, c'est leur rapport à ce volume.

pratique

Je pense à *Corbeau* (2007), une pièce pour laquelle on m'a présenté de nombreuses danseuses classiques différentes, toutes meilleures en classique les unes que les autres... Pourtant, une seule a retenu mon attention, précisément parce qu'elle avait le sens du volume. Je ne sais pas comment l'expliquer. Je pense que le sens du volume vient beaucoup de la manière dont on se sert du sol, dont on descend dans le sol. [...] Cette façon de prendre la terre est aussi reliée au temps. Chez Duboc, il y a comme dans mon travail ce ralentissement, pas aussi extrême mais il est présent. Une façon très verticale de prendre la terre, presque sous la terre, pour voir comment

<sup>23</sup> Voir le portrait de circonstance de Myriam Gourfink en troisième partie. Odile Duboc (1941, Versailles – 2010, Paris) est danseuse, chorégraphe et pédagogue. Elle s'inscrit dans le courant de la danse française qui se développe dès le début des années 1970. Elle signe en 1993 *Projet de la matière*, œuvre emblématique de son parcours. Voir à ce sujet Julie Perrin, *Projet de la matière*. Odile Duboc : mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique, Dijon : Les presses du réel, 2007.



Laurent Pichaud, *référentiel bondissant* – pièce pour gymnase et gradins (2005).

Avec : A. Aubry, A. Juren, O. Schram (au sol), D. Subal, A. Collod (au sol), L. Rivière (à quatre pattes), O. Cloez, A. Lopez, Y. Guédon, R. Héritier (suspendu), B. de Lavenère. Répétitions au gymnase Jean-Bouin, Montpellier, 2004. Photo : Thomas Bernardet

elle peut vous soulever. Mon choix du yoga de l'énergie<sup>24</sup> plutôt qu'un autre est lié à ce goût. Ce yoga demande d'abord de comprendre le poids, d'aller dans le sol, parce qu'il travaille sur les organes génitaux. Odile avait les mêmes attentes finalement, même si elle ne les nommait pas ainsi. En tous cas, dès que j'avais les organes génitaux contractés comme en yoga, elle disait comme par hasard que c'était juste. Quand un danseur possède cette qualité, tout ce qui est technique est secondaire.

**JY** Veux-tu dire que cette qualité ne s'acquiert pas ?

Elle peut s'acquérir avec le temps, mais j'ai remarqué que pour certains l'acquisition peut être très longue... Elle est reliée selon moi à *mulâdhâra chakra*<sup>25</sup>.

### Laurent Pichaud

*in situ*

*référentiel bondissant*, pièce pour gymnase et gradins (2005) est une pièce qui s'est trouvée dans ce que je voyais de la vie du groupe à un moment donné. Nous étions nombreux, treize au début. J'ai été un peu pénible, le groupe a été pénible. J'avais l'impression d'être seul, je me crispais. Je voyais le groupe, comme tout groupe, régresser par moment. Comme, par exemple, les hommes d'un côté et les femmes de l'autre. Séparation des vestiaires, qui fait apparaître des réflexes de pudeur, inattendus pour des danseurs, en tous les cas ceux-ci que je connais bien.

Je me dis alors qu'il faut travailler cela dans la pièce, accepter ce que la pièce nous fait rejouer de nous-mêmes, de nos expériences de ces gymnases. Dans les grandes lignes, c'est l'adolescence, les odeurs, le froid, la puberté, un corps... Pour le dire en accéléré, grâce à *référentiel bondissant*, j'ai trouvé le non-danseur chez le danseur, c'est-à-dire que je ne faisais pas appel à sa compétence, mais à son vécu du gymnase, intime, citoyen. C'est ce qu'il fallait chercher chez l'interprète. C'est ce qui allait construire le travail.

### Cindy Van Acker

Claude Ratzé<sup>26</sup> avait proposé à Tamara Bacci de choisir trois chorégraphes pour lui composer un solo. C'est le point de départ d'*Obvie*, qui a vu le jour en 2008. Il a été

<sup>24</sup> Le yoga de l'énergie est d'origine indo-tibétaine. Il est constitué de pratiques respiratoires distinguant manière et art de respirer, de pratiques posturales et d'enchaînements. Ce yoga propose un entraînement progressif de la concentration conduisant à la méditation. Il tient compte également des valeurs transmises par Patanjali (auteur d'un traité de yoga) : telles que ne pas nuire à son corps ou ne pas être compétitif. Selon Marie-Jeanne Laffez et Jean-Pierre Laffez, *Yoga de l'énergie. Les essentiels*, éditions BoD-Books on Demand, 2016, pp. 19-23 et p. 171.

<sup>25</sup> *Mulâdhâra chakra*, racine de l'être où est accumulé ce qui caractérise l'espèce. Centre d'énergie qui régit le physique, ce *chakra* est par ailleurs le plus psychique après le *chakra* du sommet du crâne (*sahasrara*). Il est le seul *chakra* qui possède une glande endocrine subtile (*kanda*) point de départ de la *kundalini*, la puissance cosmique latente qui repose en nous, enroulée comme un serpent. Lors de l'éveil de la *kundalini*, les impressions sensorielles se confondent dans le passé, le présent et le futur. Il est conseillé d'agir sur ce *chakra* avec précaution, et de s'assurer de l'enracinement et de l'ancrage du pratiquant. Les sécrétions endocriniennes sont très importantes dans ce *chakra* racine : glande interstitielle du testicule ou de l'ovaire, glande coccygienne. Il est influencé par les plexus sacré, hémorroïdal moyen, vésical et, chez la femme, par les plexus vaginal et utérin, chez l'homme les plexus prostatique, caverneux et séminal. D'après les explications de Lucien Ferrer et Roger Clerc, *Yoga énergie*, n° 82, juillet 2000, éditions Shanticercl de Yoga, pp. 23-25.

<sup>26</sup> Claude Ratzé a été le directeur de l'Association pour la danse contemporaine de Genève (Adc) de 1992 à 2017. Il est aujourd'hui le directeur du festival de la Bâtie à Genève.

composé à partir de neuf mouvements, et dure environ vingt-sept minutes.

rythme

Je suis partie du corps de Tamara. J'ai pensé à un cheval. Elle a une musculature très vive. Je voulais la pousser dans la vitesse. Le rythme est très écrit.

**YM** Est-il donné par une qualité qui appartiendrait à l'interprète ?

Non. Le travail d'interprétation se situe dans une lutte pour conserver la fluidité et la qualité du mouvement malgré la vitesse. Nous avons fait un travail énorme à ce niveau-là. On a découvert que plus le corps entre dans le sol, plus il se pose, plus vite il peut aller. Plus elle avait tendance à tenir sur le sol plus elle se faisait mal, moins le corps trouvait le chemin de la vitesse.

Cette expérience m'a beaucoup plu, travailler à partir d'un autre corps, sans pervertir l'identité de mon mouvement. Il y avait un échange qui me permettait une nouvelle direction de travail. Même si j'étais à l'origine des mouvements, c'est Tamara qui a induit le fait de travailler dans l'accélération comme je ne l'avais encore jamais exploitée. Cette expérience de chercher à partir d'un autre corps que le mien m'a beaucoup plu. Je l'ai donc réitérée. J'ai choisi cinq autres interprètes – j'en faisais partie –, deux hommes et trois femmes. J'ai fait six solos en deux ans, à partir de ces corps différents. *Lanx* (2008) que j'ai dansé pour le Festival Électron avec Mika [Vainio] au son. *Antre* et *Nodal* en 2009 avec Rudi van der Merwe et Pascal Gravat, puis *Obtus* et *Nixe* la même année avec Marthe Krummenacher et Perrine Valli.

[...] Cette série de six solos était une façon de rencontrer chacun des interprètes avec lesquels je prévoyais de faire ensuite une pièce de groupe, *Diffraction* (2011), en partant d'un espace et d'un niveau communs. Ils n'ont finalement pas été tous disponibles ou prêts à poursuivre.

Pour les solos, chacun est devenu une ressource. Je voulais me laisser déplacer par l'interprète. Avec Marthe Krummenacher par exemple, qui sortait de chez [William] Forsythe<sup>27</sup>, j'ai laissé la porte ouverte à l'improvisation, ce qui était très nouveau. On a écrit le mouvement ensuite. Avec Rudi van der Merwe, j'ai travaillé sur un texte d'Elio Vittorini, *L'Œillet rouge*, à la fois politique et poétique. Je savais qu'il y avait là une dimension commune entre nous. On est partis de ce texte, ce que je n'ai fait avec personne d'autre. Il a aussi parlé sur scène.

### Loïc Touzé

contexte

Je passe beaucoup de temps à réfléchir à qui pourrait faire la traversée de la forêt avec moi. 75 ou 80 % du travail consistent à réunir une équipe.

[...]

Je considère *Love* (2003) comme ma première pièce alors que j'avais déjà fait vingt projets auparavant, et ce pour deux raisons. D'abord, c'est la première fois que je me place à l'extérieur de l'espace scénique, que je ne danse pas. La conséquence est directe : j'ai moins de points aveugles. Par ailleurs, je commence alors à beaucoup enseigner, notamment à *exerce*<sup>28</sup>. Dans le cadre de cette formation, je rencontre des



Cindy Van Acker, *Diffraction* (2011). Avec : C. Garriga, L. Nava, T. Bacci, R. van der Merwe. Photo : Louise Roy

<sup>27</sup> William Forsythe, né en 1949 dans l'État de New York, danseur et chorégraphe américain. En 2004, il fonde la Forsythe Company dont Marthe Krummenacher sera membre jusqu'en 2007.

<sup>28</sup> La formation chorégraphique *exerce* est créée en 1998 par Mathilde Monnier au Centre chorégraphique national de Montpellier-Languedoc Roussillon.



interprètes âgés d'une vingtaine d'années. C'est avec eux que je peux le faire. Je le perçois, je le vois. Ils ne sont pas des danseurs classiques et ils ne sont pas des danseurs qui ont participé à la révolution<sup>29</sup>. Ils sont délibérément contemporains dans leurs manières de penser le geste. Le travail de déconstruction n'est pas nécessaire avec eux pour qu'un geste soit possible. Ils sont déjà déconstruits. Ils sont là, et quand je parle avec eux, on a beau avoir vingt ans d'écart, ils ont la modernité que je cherchais à atteindre. Le dialogue se fait tout de suite. Je propose à Yves-Noël [Genod] de rester sur le plateau [il fait partie du projet précédent, *Morceau* (2000)] et d'intégrer cette nouvelle équipe, donc de travailler et d'influencer la composition depuis l'intérieur.

[...] Je voudrais aborder *La Chance* (2009), elle est importante pour moi. Il y a d'abord des retrouvailles avec une partie de l'équipe de *Love*. Rémy Héritier, Audrey Gaisan Doncel, Carole Perdereau et Loup Abramovici reviennent.

Il y a toujours des contextes. C'est un moment très désespéré, difficile. En voyant ces danseurs et d'autres qui [nous] ont rejoints – Marlene Freitas et Ondine Cloez – en travaillant avec eux, je suis profondément bouleversé par leur capacité à maintenir vivante la poésie de leurs gestes en toutes circonstances. Je voudrais faire un film sur cette capacité des interprètes et sur les stratégies qu'ils mettent en œuvre pour la conserver, dans des vies parfois précaires ou difficiles. Ce n'est pas une disponibilité offerte au chorégraphe. C'est une conscience, parfois politique – il y a une éthique – qui fait que, pour que le geste arrive, des choix de vie sont faits. Comme chorégraphe, je suis parfois bouleversé de voir que je peux engager une conversation avec des gens qui ont protégé et préservé cette poésie. *La Chance* correspond à l'envie de voir leurs danses, à l'envie de les voir danser dans la fabrique de leur danse.

**JYM** *Qu'est-ce qui organise la durée de tes collaborations avec les interprètes ?*

Je n'ai pas de réponse fixe. Je vois bien qu'il y a des époques dans mon travail et un renouvellement des interprètes par tiers au bout d'un moment. Il y a toujours des anciens qui sont là et des plus jeunes qui arrivent. Il y a de la transmission. Il y a comme une organicité qui s'organise naturellement.

Un des points de départ de mon travail chorégraphique a été deux lettres que j'ai reçues, l'une de Latifa Laâbissi, l'autre d'Yves-Noël Genod. Ils me demandaient de travailler avec moi et cela a donné lieu à un trio *Dans les allées, les allées...* (seconde partie) (1995) composé d'Yves-Noël Genod et Latifa Laâbissi accompagnés de la chanteuse mezzo-soprano Isabelle Soccoja, chantant *a cappella* une pièce de Kasper T. Toeplitz à partir d'un poème de Paul Celan. Cela a commencé ainsi. Avec ce trio que nous formions une poésie a germé. Nous avons passé trois mois à Narbonne ensemble dans un studio. Le premier résultat était horrible, nul. Mais ce n'était pas grave, nous en étions là et nous avons progressé.

[...] Quand j'ai rencontré des jeunes gens à la formation *exerce*, j'ai donc pensé que je pouvais sortir du plateau, sans avoir besoin de faire les gestes que je pensais justes pour la pièce. Ils pouvaient les faire, ils les comprenaient. C'était clair. La pre-

<sup>29</sup> Loïc Touzé fait ici référence à une histoire de la déconstruction performative, voir la note 4 du chapitre *Tâche*.

mière compagnie s'est créée avec leur arrivée.

Auparavant [entre 1997 et 1999], le travail était purement expérimental. Nous étions onze sur le plateau, je travaillais avec Francisco Ruiz de Infante<sup>30</sup>, un artiste plasticien, Fabienne Compet, Annabelle Pulcini et d'autres interprètes. Une petite famille s'était constituée. Je ne savais pas que je pouvais être chorégraphe. Sur les programmes, j'indiquais « maître de jeu », à la façon dont Zidane définissait sa place dans son équipe de football. Je n'assumais pas encore l'écriture, la dramaturgie, la composition. Je ne savais pas. Je mettais simplement en place les conditions pour que quelque chose apparaisse.

[...] Chaque projet commence par une intuition, un mot, un terme, un lieu que j'essaie d'identifier, et très vite, il y a une équipe. Je pars avec cette équipe vers ce lieu que j'ai plus ou moins aperçu. Il faut beaucoup de qualités différentes pour travailler avec moi. En fonction des projets, les qualités se modifient. Si quelqu'un quitte le projet alors que je considère le travail inachevé, voire sur le point de commencer, je le vis difficilement.

À l'inverse, parfois, je perçois que certains doivent s'en aller. Je le leur dis. On se retrouvera peut-être plus tard. Je dois faire un projet sans eux pour voir où j'en suis, moi aussi, sans l'influence majeure de ces interprètes. J'écoute beaucoup les interprètes. J'ai besoin de savoir où j'en suis, avec mes difficultés aussi, sans toujours suivre ceux qui sont les plus solides. Je ne peux pas les piller. Je veux apporter des choses. Je finis aussi par les employer pour ce qu'ils savent faire alors que je cherche à créer un espace où chacun d'entre nous puisse faire une expérimentation, qui nous augmente. Si je n'augmente pas les capacités de l'interprète, ses savoir-faire, son intelligence et son imagination, si le projet ne l'augmente pas, je trouve que l'on rate le projet. Et il y a des moments où je pense qu'on est arrivés à terme.

Quand des danseurs viennent travailler avec moi, ce n'est pas tant pour les tournées et pour l'argent, c'est plutôt parce que dans l'espace que je propose il y a une durée expérimentale. Les pièces arrivent en effet très tardivement. Je les construis après un long processus. Je cherche la pièce cachée dans la pièce. Je fais d'abord une pièce. Et, dans cette pièce qui va disparaître, il y a une pièce que nous devons trouver. Il me semble que c'est ce temps-là qu'ils choisissent de rencontrer.

Il est rare que je fasse une pièce *tabula rasa*. Il y a toujours quelqu'un qui est le porteur de la mémoire de ce qui vient de se passer et il y a souvent quelqu'un de nouveau. Les pièces germent les unes dans les autres. À chaque fois, je me dis que je suis sec, que c'est fini. Mais, en réalité, quelque chose demande à venir encore. Je recrée un écosystème. Et cet écosystème, c'est aussi les personnes avec des questions qui ne sont pas abouties ou qui ont germé dans la pièce précédente et que l'on a besoin de faire éclore dans la pièce qui vient.

<sup>30</sup> Voir la description de cette période au chapitre *Adresser*.

# CONTEXTE

<sup>1</sup> Jonathan Burrows, *Un manuel de chorégraphe*, op. cit., p. 61. Cette référence à la cuisine n'est pas sans rappeler le récit par Jérôme Bel de la création de sa première pièce : *Nom donné par l'auteur* (1994) a été répétée avec Frédéric Séguette, en partie dans sa salle de bain. Cf. *Nom donné par l'auteur. Catalogue raisonné (1994-2005) – DVD*, Aubervilliers : Les laboratoires d'Aubervilliers, 2007.

Le questionnaire initial envoyé aux dix chorégraphes au début de cette recherche ne comportait pas d'entrée spécifiant un rapport entre la composition et le(s) contexte(s) de travail. Nous n'avons pas pour projet d'écrire une histoire sociale de l'art chorégraphique qui s'intéresserait au contexte – économique, institutionnel, social – ou au fonctionnement du monde de l'art. Il ne s'agit en effet pas tant de parler des moyens de production ni des conditions de réception des œuvres, que des conduites créatrices, autrement dit de poïétique. Pour autant, l'importance du contexte a surgi lors des échanges, venant enrichir la compréhension des choix artistiques, et parfois précisément des modes de composition. Bien que cet aspect n'ait pas fait l'objet d'une enquête aboutie, ni même raisonnée, les témoignages n'en demeurent pas moins éclairants sur la façon dont chacun met en place les conditions nécessaires au développement de son travail, bon gré, mal gré. Ou sur la façon dont la réaction à un contexte souvent précaire ou insatisfaisant oblige à renoncer ou bien à ruser avec les contraintes. Comme l'écrit non sans humour le chorégraphe Jonathan Burrows dans *Un manuel de chorégraphe* : « Qu'est-ce que votre situation en matière de budget et de logistique vous permet de faire ? / Cette situation va influencer sur ce qui se passe, pour le meilleur ou pour le pire ; admettre vos limitations fait partie du processus. / Des restrictions d'ordre pratique peuvent merveilleusement vous pousser à prendre des décisions créatives. / Moi, je travaille dans la cuisine<sup>1</sup>. » Ainsi s'inventent, dans les marges de l'inconfort, des pratiques, ou plus précisément une forme d'articulation entre certaines pratiques et les contextes de création (cf. le chapitre Pratiques) ; ou encore des manières nouvelles de penser la temporalité du processus de création ou de prendre des décisions compositionnelles.

Par contexte, il faut entendre ici des sujets aussi divers que l'économie dans laquelle le projet s'inscrit, le statut social de l'artiste chorégraphique, le lieu où le processus de création prend place (accueil en résidence de création, lieux de répétition, etc. – cf. le chapitre *In situ*), la constitution d'une équipe de travail ou la mise en place d'une communauté esthétique (cf. le chapitre Collectif), le statut accordé au moment des répétitions ou au nombre des filages, le temps imparti pour créer une pièce ou plus généralement la temporalité du travail. Ce dernier aspect est le plus prégnant : c'est, selon les mots de Myriam Gourfink, un « élément capital [qui] agit sur la composition ». La temporalité concerne aussi bien la durée globale du processus de création (de trois jours à trois ans, dira Loïc Touzé), la pérennité des collaborations avec les interprètes, que la réflexion politique sur les logiques de production et les effets des temporalités réduites sur les œuvres et les relations de travail.

<sup>2</sup> Ce groupe réunit une cinquantaine de danseurs-chorégraphes-chercheurs. Il voit le jour le 20 août 1997 en réaction à la politique du ministère de la Culture de déconcentration des crédits en région. Les Signataires du 20 août engagent un travail de réflexion et interpellent le milieu chorégraphique comme les politiques. Ils formulent un certain nombre de griefs à l'encontre de la situation économique, politique, pédagogique et esthétique de la danse en France. Le groupe cesse progressivement ses activités vers 2002.

<sup>3</sup> Extrait de la « Lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains. Quel avenir pour la création chorégraphique contemporaine ? », décembre 1999, publiée sur mouvement.net. *Idem* pour la citation suivante. Dominique Wallon était alors directeur de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles vivants au ministère de la Culture.

Ces réflexions ne sont pas sans rappeler le cri d'alerte lancé en décembre 1999 par les Signataires du 20 août<sup>2</sup>, dans un texte intitulé « Lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains. Quel avenir pour la création chorégraphique contemporaine ? » Nathalie Collantes, Laurent Pichaud et Loïc Touzé ont fait partie de ce groupe militant réuni pour « pour penser les conditions de leurs pratiques artistiques, pour résister à l'aliénation organisée des corps dansants dans les écoles les plus renommées, comme à la docilité consentie de nombreuses structures à l'égard d'un système marchand, bref pour prendre leur histoire à bras le corps<sup>3</sup> ». La lettre rappelait aussi : « Nous ne cherchons pas à « gérer » nos carrières mais à créer les conditions de notre travail [...]. Prendre le temps de mesurer les exigences d'un contexte pour définir des propositions artistiques qui remettent en cause tout rapport marchand au corps, le temps de penser à la fois le projet et ses moyens et le projet comme processus. »

Les huit chorégraphes qui interviennent ici successivement n'ont pas été placés par ordre alphabétique, mais selon une logique qui nous semble pouvoir les faire dialoguer et se répondre, rappelant que cette recherche s'est d'abord déroulée dans le cadre de discussions tous ensemble puis en entretien individuel.

Julie Perrin

**Thomas Hauert**

**LT** *Quelle est la fréquence de ta production ? Combien fais-tu de pièces par an ?*

C'est assez irrégulier. Il y a eu une période où je faisais une pièce tous les ans. À présent, avec ma compagnie Zoo, c'est plutôt tous les deux ans, et de temps en temps, j'ai des commandes.

**LT** *Combien de temps de travail vous faut-il pour faire une pièce ?*

Entre trois et quatre mois avec ma compagnie. Quand il s'agit de commandes, j'exige au moins six semaines. Pour le ballet de Zurich [*Il Giornale della necropoli*, 2010], ils n'ont pas répondu à mes exigences et c'était assez cauchemardesque comme expérience.

**NC** *Cette durée est-elle la même depuis le début ? As-tu toujours eu trois ou quatre mois de temps de travail de création ?*

Oui.

**NC** *Ça ne varie pas ?*

Si, parfois. J'ai fait des pièces avec un nombre d'interprètes plus important, et par conséquent j'ai dû réduire le temps.

**NC** *Quelle est la durée minimale ?*

J'ai mis un mois pour faire une courte pièce pour dix personnes – c'était il y a longtemps.

**RH** *La fragmentation du temps de répétitions est un point sur la composition dont on n'a pas encore parlé.*

**Loïc Touzé**

Je fais une pièce tous les trois ans, j'ai besoin de ce temps entre deux créations. *Love* (2003), c'est quasiment dix-sept semaines de travail. C'est énorme, les conditions n'étaient pas les mêmes qu'aujourd'hui.

**LP** *Rémunérées ?*

**RH** [qui est interprète de la pièce *Love*] : *Très bien rémunérées.*

Très bien rémunérées. Les conditions économiques influent sur la composition, c'est évident. L'économie du temps permet une économie des objets. C'est complètement impliqué dans la composition.

**MB** *Pourquoi dis-tu qu'il y a une analogie entre l'économie du temps et l'économie des objets ?*

Leur facture est déterminée par l'économie du temps. Si je fais une pièce en trois jours – ça peut arriver –, je ne fais pas la même pièce qu'en dix-sept semaines. Dix-sept semaines de travail permettent la sédimentation des matériaux, le partage d'un imaginaire avec l'équipe. J'ai une ambition de compagnie d'une certaine manière, l'idée de partager un état d'esprit, qui pourrait s'augmenter. Les conditions qui nous sont offertes ne sont pas celles-ci. On doit donc inventer des stratégies pour durer,

avec l'imaginaire que l'on constitue, et continuer à faire en sorte que nos gestes s'augmentent de cette durée.

**pratiques** [...] Souvent, je fais des pièces fantômes. Je fais des pièces échafaudages dans lesquelles la pièce va venir. Le temps du travail consiste à fabriquer des choses et à les laisser reposer. Il s'agit de fabriquer un terrain, de faire un fumier. Pour *Love*, ce travail est passé par des pratiques : apprendre à faire des claquettes avec tout le monde, regarder beaucoup de films, faire de l'aïkido...

**collectif** Je passe beaucoup de temps à réfléchir avec qui je pourrais faire la traversée de la forêt. 75 ou 80 % du travail consistent à réunir une équipe.

[...] Je peux travailler quatorze semaines et faire une pièce en cinq jours – mais il me faut quatorze semaines. J'ai besoin que les choses s'épaississent à l'intérieur et surtout que l'on soit ensemble pour comprendre. Nous avons besoin de temps pour intégrer les informations (et on en produit beaucoup) de manière à ce qu'à un moment, ensemble, on se dise une chose ou que quelque chose se dise et puisse se faire sans que cela soit la réponse à un ordre ou soit considéré comme une décision arbitraire. (La question de l'éthique revient là.) Tout à coup, on comprend ensemble : on sait que c'est ce que l'on doit faire.

**LP** *Comment arrive ce moment de cristallisation ou d'évidence que tu évoques ?*

Il y a un moment tout simple, un moment où on est en confiance dans le travail. Je sens alors que je peux proposer des choses très directives aux interprètes qui ne sont pas prises comme un ordre.

[...] Avec *Morceau* (2000) s'est posée la question de savoir comment maintenir actif le processus de travail, de composition, d'agencement lors des représentations en tournée.

**in situ** Pendant cinq ans, on a décidé avec l'équipe artistique qu'on demanderait à ceux qui voulaient présenter le projet de nous accueillir au minimum une semaine, parfois quinze jours, en amont, afin que l'on puisse disposer du lieu pour réinventer de nouveaux matériaux. La pièce est un processus exposé, elle n'a pas forcément besoin d'un théâtre. On invente un théâtre quel que soit l'espace : elle peut donc avoir lieu dans une salle de classe, un garage, un théâtre ou un opéra (on a joué dans celui de Rouen). Nous demandions surtout d'avoir du temps pour réinventer les matériaux à partir des principes qui étaient les nôtres<sup>1</sup>.

**Daniel Linehan**

Je travaille généralement onze ou douze semaines sur chacune de mes pièces. Au fil du temps, le niveau de compétence augmente.

**LT** *Qu'est-ce qui s'améliore ?*

C'est un peu vague, mais il me semble que les danseurs finissent par développer un sentiment d'autorité vis-à-vis des matériaux que je leur propose. Au début, ils ne voient pas très bien ce qu'ils peuvent en faire, et puis ils se les approprient, ils

<sup>1</sup> Voir la description de *Morceau* au chapitre Dramaturgie.

découvrent comment s'y engager singulièrement. Et tout simplement, ils les mémorisent. C'est la première étape ; savoir ce que la suite de la partition va être à chaque instant. Mais même dans des protocoles plus ludiques, on finit par gagner en compétence dans la manière de jouer le jeu. Dans *dbddb* (2015) par exemple, où il s'agit de faire évoluer un espace relationnel, nous devenons de plus en plus fins, de plus en plus intelligents dans notre manière de répondre intuitivement et rapidement aux choix que font les autres. Au début, nos choix sont moins précis, ils semblent plus aléatoires, moins réfléchis. Avec le temps, on progresse dans notre capacité de réaction les uns aux autres.

[...] On parle de méthodologie de travail comme d'une chose un peu monolithique, mais en réalité c'est assez complexe. Ce n'est pas comme si j'avais une formule toute faite que j'appliquais à chaque fois. Parfois par exemple, je prépare la structure de la pièce bien en amont des répétitions avec les danseurs. J'ai réfléchi à des idées, à des protocoles d'expérimentation, à des consignes qui serviront à fabriquer le matériau en studio.

J'ai essayé de faire une liste des différentes étapes du processus de composition : créer les matériaux, en sélectionner certains, essayer différents enchaînements ou différentes combinatoires à jouer simultanément. Établir un ordre, préciser les rapports, puis affiner, distiller, complexifier, simplifier, répéter chacun des matériaux.

Toutes ces étapes ne sont pas nécessairement faites dans le même ordre à chaque fois. Bien souvent il y a des allers et retours, je saute de l'une à l'autre. Parfois je crée les matériaux avant de travailler en studio avec les danseurs, et parfois nous le faisons ensemble. Parfois j'écris aussi les textes en amont. Pour *Montage for Three* (2009), j'avais choisi au préalable les photographies qui allaient constituer le matériau chorégraphique, dont nous allions incorporer les gestes, les postures, les expressions faciales.

Dans *The Karaoke Dialogues* (2014), le texte était en grande partie écrit en amont des répétitions. Dans *Not About Everything* (2007) au contraire, il a pris forme au cours du travail en studio. Parfois, j'imagine un dispositif, un ensemble de contraintes ou de principes à partir desquels le matériau de la pièce sera créé.

[...] J'aime à penser que dans le travail en studio, si on répète inlassablement des matériaux, c'est moins pour les stabiliser en une forme immuable qu'au contraire pour qu'ils soient à chaque fois différents, singuliers. Ce qui ne veut pas dire que les choses deviennent de plus en plus vagues et floues, en contraire. Je crois que c'est un objectif (je ne sais pas si je l'ai atteint). Dans la répétition, même d'un matériau très écrit, nous nous donnons la règle de prendre des chemins différents, de trouver du jeu, de moduler les paramètres du geste pour en révéler des aspects inédits. Que la répétition soit toujours une exploration du matériau.

Quand on n'a pas joué une pièce depuis un certain temps, je me sers d'une captation vidéo pour en réactiver la mémoire physique<sup>2</sup>. Mais au bout d'un moment, on finit par se détacher du référent filmé pour laisser au matériau la place de grandir, de continuer à se transformer dans nos corps. Nos corps changent ; comment faire pour que les matériaux changent avec eux ?

<sup>2</sup> Daniel Linehan s'appuie aussi sur la charte ou la partition initiale pour ses reprises. Voir le chapitre Partition.

### Nathalie Collantes

collectif

J'ai de longs partenariats avec certains interprètes. Nous travaillons sur la durée. Ces dernières années, cette continuité implique une certaine économie : le plus souvent, on travaille sans argent, car attendre d'avoir des moyens financiers ajournerait le moment de se mettre au travail. L'idée consiste à se retrouver le plus souvent possible sur le chantier de nos recherches. De loin en loin, la permanence du travail rejoint la discontinuité de l'emploi. On travaille et, à un moment, il y a un objet, il y a un contexte qui le rend possible.

**LP** Comment cette danse se construit-elle ? En improvisation ?

Oui, en improvisation.

**RH** Quel est le point d'origine ? Des textes ?

Le point d'origine se situe dans ce que Kandinsky nomme « la nécessité intérieure<sup>3</sup> ». J'ai un désir de danse qui évolue suivant ce que je vis et suivant le contexte dans lequel je suis. Cela ne vient pas nécessairement de moi. C'est quelque chose qui vient de l'autre paramètre qu'est le contexte. [...] Le contexte est très important, c'est là que les choses se font. Par contexte, j'entends l'état du corps : être en bonne ou en mauvaise santé, identifier ses faiblesses, ses forces, etc. C'est fluctuant. Le contexte, c'est aussi le groupe, le lieu et l'argent.

La façon de constituer le groupe est déterminante. Je prends le temps, j'engage des conversations. Il m'est arrivé d'organiser quelques auditions, mais très peu. Le groupe est très important parce qu'il crée une énergie.

Quant à l'argent, cela se passe de commentaires. Peut-on payer les gens avec qui on travaille ? Combien de temps ? Les moyens financiers conditionnent le temps de travail. Aujourd'hui les équipes sont amenées à créer dans un temps trop court faute de budgets adéquats. J'ai résolu le problème : je travaille sans argent.

Plutôt que du lieu, il faudrait parler des lieux. Les lieux de fabrique ont une incidence très forte sur la création de même que les lieux de représentation : théâtre, bibliothèque, récemment les Archives nationales<sup>4</sup>, etc. Il s'agit de penser une pièce par rapport à un lieu. [...] Quand je dissocie performance et pièce chorégraphique, c'est lié au lieu : la performance suppose une adaptabilité à des lieux multiples ; la pièce chorégraphique en théâtre dépend d'une technique et d'une architecture théâtrales. *Le Bruit de la danse* (2000) est une pièce pour un public proche. Elle a été présentée dans des configurations diverses : sur la péniche Le Batofar à Paris (2000), à l'école d'architecture de Nancy (2000), au musée des Beaux-Arts de Valenciennes (2000), au lycée J. B. Dumas d'Alès (2001), mais aussi dans des théâtres comme au Vivat d'Armentières (2001). Lorsque la pièce a été présentée dans un théâtre, le public était sur scène. [...] En 2003, je crée *Une danseuse dans la bibliothèque* avec Julie Salgues. Il s'agit d'une performance qui pose les principes que j'énonçais tout à l'heure. Je fabrique ce projet avec les fonds propres de la compagnie, sans production spécifique. Je viens de publier deux ouvrages sur la danse dont un coécrit avec Julie

<sup>3</sup> Cf. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (1912) ou *Point et ligne sur plan* (1926).

<sup>4</sup> Pour *Fonds d'écran* (2016), voir la note 5 du chapitre Citer.



Nathalie Collantes, *Isso* (2001). Avec : S. Holzer, N. Collantes, V. Druguet, un patient. Photo : Peggy Kleiber

pratiques

Salgues avec qui je travaille depuis 2000<sup>5</sup>. La bibliothèque est un lieu de culture, d'écoute et d'attention qui m'intéresse. Je me glisse dans le créneau familial des rencontres d'auteurs. Le projet consiste à danser entre les rayonnages, devant un public d'enfants en âge d'apprendre à lire et à écrire. Nous posons ensemble des mots sur la danse qui vient d'avoir lieu. Puis les enfants s'engagent à tour de rôle dans une expérience qui s'avère être une danse. Enfin nous allons à la découverte des deux livres que j'ai coréalisés dont ils s'emparent instantanément. Cette configuration et ce que je mets en jeu engagent un rapport inédit avec ce que je nomme désormais « le public vivant ». Ensemble on lit, on regarde, on se parle, on danse.

indétermination

[...] Je crée ce projet en mai 2003. C'est une année très importante pour moi parce que c'est la grève de l'intermittence<sup>6</sup> et je ne me projetais plus comme artiste travaillant comme si de rien n'était dans des théâtres avec des équipes qui ne changeaient rien dans leur fonctionnement... J'ai arrêté de « démarcher » les théâtres à ce moment-là. [...] Beaucoup de choses se sont déplacées. Je n'ai plus été dans le théâtre jusqu'en 2008.

Enfin, il y a la contingence, ce qui arrive. Il y a un exemple très spécifique d'une époque qui illustre bien cette notion. Lors d'une résidence pour la création de *Isso* (2001), j'occupais un bâtiment désaffecté de l'EPSM (Établissement public de santé mentale) d'Armentières. J'ai travaillé seule durant un mois et j'étais isolée dans cet hôpital. Je me rends compte à présent, en pensant à ce moment-là, qu'il inaugure une disposition à laisser entrer la contingence dans l'espace de travail, avec toute la violence que cela peut avoir parfois. Ce peut être un patient qui entre dans la salle alors que je suis toute seule, ou le fait que j'habite dans un foyer d'infirmières. Ce peut être une personne qui vient changer une prise dans le studio alors que je suis en train de travailler quelque chose de délicat avec quelqu'un. Ou bien encore une musique qui retentit à l'extérieur et envahit mon espace de travail... Tout cela forme le contexte. Comme je ne peux pas lutter, j'accepte. L'imprévu arrive (une personne entre) et mon contexte change. Le travail est interrompu. Je ne cherche pas la contingence, elle arrive.

#### DDD L'as-tu exploitée ?

Je n'en fais pas un processus. Mais je me rends compte aujourd'hui que je suis dans cet état d'esprit. Et je m'en étonne d'ailleurs. Si j'en parle, c'est parce que c'est plutôt violent pour moi.

<sup>5</sup> Nathalie Collantes, Julie Salgues, *On danse ?*, Paris : Autrement Junior Arts, 2002. Nathalie Collantes, Jocelyn Cottencin, *J'ai dix orteils*, Rennes : Lieux communs, 2003.

<sup>6</sup> Le système de l'intermittence permet aux allocataires dépendant des annexes 8 et 10 du régime d'indemnisation du chômage d'être pris en charge entre leurs périodes de travail. L'annonce en 2003 du durcissement des conditions et de réduction de la durée d'indemnisation conduit à un mouvement de grève lancé par les chorégraphes qui annule le festival de Montpellier Danse. Plusieurs festivals seront annulés dans la foulée, dont celui d'Avignon.

**DD Dorvillier**

Je n'avais pas d'idée de pérennité [pendant la période de 1991 à 2004 où je partage avec Jennifer Monson l'espace de la Matzoh Factory à New York]. Je ne pensais pas qu'on allait rejouer les pièces qui étaient présentées le temps d'un week-end. Je travaillais dessus quand je pouvais, parce que j'avais cet espace. C'est comme ça que j'ai pu créer autant, alors que je n'avais pas d'argent. Les périodes de travail étaient connectées à ma vie, tandis qu'aujourd'hui elles sont de deux semaines ou de dix jours, parfois trois semaines. Et il peut y avoir deux mois ou plus entre ces périodes de travail, parfois six mois.

**NC** À *new York*, recevais-tu l'argent de la billetterie ? Ou bien n'y avait-il pas d'argent du tout ?

À la Matzoh Factory certains spectateurs donnaient de l'argent dans le chapeau. On vendait des bières, mais juste pour payer les bières. Les gens contribuaient tout le temps, pour payer le chauffage... Certains venaient répéter quand on n'était pas là, quand on était au boulot. Si je dansais dans une pièce de quelqu'un, alors quelqu'un d'autre venait répéter chez nous, et payait un peu pour le chauffage.

**NC** Le boulot, c'était danser avec d'autres ?

Non, le boulot, c'était serveuse, masseuse, comptable, surtout serveuse.

Cet outil de travail qu'est la Matzoh Factory a vraiment déterminé l'espace chorégraphique et les pratiques physiques. [...] La notion de non-durabilité était très importante. C'était tout ou rien. Il fallait le faire ou ce n'était pas la peine de le faire. On pouvait être dès lors très exigeants pendant les répétitions parce qu'on avait très peu d'occasions de performer ensuite le spectacle.

**Rémy Héritier**

[*Chevreuil* (2009)] Aux Laboratoires d'Aubervilliers, j'ai été accueilli pour « faire ce que j'avais à faire ». C'était les termes de l'invitation d'Yvane [Chapuis]. Ainsi, j'ai pu me lancer dans l'expérimentation. J'ai travaillé avec les interprètes par petits groupes, pendant un an et demi, hors d'une production. On n'a pas travaillé tous les jours, mais par période. Par exemple, on a travaillé vingt-quatre heures durant avec Yannick Guédon et Éric Yvelin. On avait une question, dont l'énoncé était : « traduire la traduction ». On tirait au sort l'un d'entre nous et le temps qui lui était imparti. On disposait du studio blanc des Laboratoires. Pendant une heure et demie, je devais par exemple faire quelque chose avec cette question, un quart d'heure avant la fin de l'heure et demie, je devais donner mes résultats en présentant quelque chose aux deux autres. Et on tirait au sort qui prenait la suite. Cela a duré vingt-quatre heures.

**MG** Vingt-quatre heures où vous avez dormi et mangé aux Laboratoires ?

On a dormi et mangé à tour de rôle. L'idée, c'était la contribution. Il s'agissait de souffler sur les braises d'un feu de camp.

[...] Depuis que les temps de création sont plus courts qu'auparavant, j'essaie vraiment de créer à l'échelle de ce que j'ai. Si je dispose de trois semaines, je condense les durées. Avant, je pensais que j'avais besoin de beaucoup de temps pour faire une

pièce. Il se trouve que je n'ai pas besoin de tout le temps dont je pensais avoir besoin. De ce fait, je peux faire des filages assez tôt, c'est-à-dire pendant la moitié du temps.

**Marco Berrettini**

Si je me tiens *stricto sensu* à notre sujet général de la composition, j'ai l'impression que j'ai traversé différentes phases. À ces phases se greffent des contextes très variés. Avec la compagnie, qui a compté jusqu'à douze personnes, on pouvait s'engager dans des spectacles que l'on préparait le jour même de la représentation, cinq heures avant la représentation. Il s'agissait de happenings, ce qu'on appelait à l'époque *Les Petits Roberts* (1998-1999). En même temps, on faisait aussi des créations de deux ou trois mois. Les outils ne sont alors pas les mêmes.

[...] Depuis *iFeel* (2009), j'ai totalement changé de cap dans ma façon de faire des pièces. Elles ne ressemblent plus du tout à ce que je faisais avant, elles sont beaucoup moins drôles. Elles ont un aspect un peu « spirito »... Elles sont beaucoup plus dansées. Il n'y a plus de mots. Depuis trois pièces maintenant, on ne parle plus sur scène. Ce n'est pas nécessairement positif. Mais je n'ai pas voulu subir les conditions de création actuelles. Je n'ai plus l'occasion de travailler des mois et des mois avec des danseurs. Et je n'ai plus de troupe fixe. Je connais donc beaucoup moins mes interprètes. Or j'ai vraiment besoin, dans le travail, de pouvoir réengager un interprète parce que dans la pièce précédente on s'est arrêtés à un endroit et que je voudrais aller plus loin. Et cela ne concerne pas que le danseur. À présent, je connais moins les interprètes. J'ai donc opté pour une autre façon de chorégrapier. Les danseurs arrivent le premier jour de création et on passe directement au filage<sup>7</sup>.

**Myriam Gourfink**

Dans *Bestiole* (2012), il arrive que les danseuses n'aient pas un aspect, qu'elles me demandent d'éviter de leur donner telle chose à danser. Au fur et à mesure des répétitions, une histoire va se construire. [...]

De plus en plus, je voudrais me donner les moyens pour que les danseuses soient davantage impliquées dans la composition. L'idéal serait d'avoir un studio en permanence, avec un développeur présent tous les jours. Il se trouve que Véronique Weil s'est foulé la cheville à la reprise de *Bestiole* au théâtre de la Cité internationale à Paris, en 2013. J'ai dû la remplacer, et Véronique composait en direct grâce à sa connaissance de l'évolution de la pièce. J'avais pensé à cette possibilité dès le début, et cela fonctionne. En fait, chacune pourrait tenir cette place à tour de rôle. Mais il faut être installé dans un lieu et avoir un peu plus de temps que vingt jours pour créer une pièce.

[...] Pour *Souterrain* (2014), j'ai tracé des lignes au sol avec du scotch en pointillés. Ces repères sont indispensables aux danseurs, surtout quand on dispose de si peu de temps de répétitions. Avec trois mois de répétitions, on aurait pu les enlever, d'autant qu'ils ont posé problème pour la lumière, mais nous avons tout au plus un mois de répétitions avec dix danseurs. En vingt jours, on ne peut pas leur demander

<sup>7</sup> Voir la description de *iFeel3* au chapitre Pratiques.

l'impossible. C'est un élément important qui agit sur la composition. C'est capital. Le temps agit sur la composition, en tout cas, sur le résultat.

[...] De plus en plus, j'aime avoir du temps entre les différentes phases de répétitions, pour avoir le temps de corriger la partition. Je pourrais dire la peaufiner, la réajuster. Il s'agit d'affiner certaines indications, ou de reposer des questions. Ce temps permet un travail d'aller-retour entre les interprètes, la partition et moi. C'est-à-dire que je n'écris pas une partition sans les interprètes.

Il n'y aura pas une recomposition importante à la suite de répétitions, ce sera dans les détails que des petites permutations auront lieu. En tout cas, je n'ai pas d'exemple en tête de modifications majeures. J'ai de nombreux exemples de petits changements. Certains éléments seront supprimés. Par exemple, dans *Almasty* (2015), j'ai enlevé certaines partitions. Mais il ne s'agit pas de modifications importantes. J'ai tout de même un désir d'anticipation.

# CONTRAINTES

Un certain nombre de termes utilisés par les chorégraphes de cette recherche renvoient à un même champ sémantique qui tourne autour de l'idée de règle. Non pas une règle qui serait instaurée de l'extérieur (comme un code imposé, un règlement, une norme, une convention), mais bien plutôt une règle que l'on se donne à soi-même ou à l'ensemble du groupe pour composer ou donner un cadre au travail : une « indication », une « consigne », une « dominante », un « protocole », une « méthode », une « stratégie »... ou encore une « contrainte ». C'est sous ce dernier terme que nous avons choisi de rassembler huit témoignages (parmi les dix chorégraphes de l'étude), tout simplement parce qu'il était le plus fréquent dans l'usage. Pour autant, la « contrainte » doit donc être entendue au sens large, avec toute la constellation des termes qui l'entourent, y compris des termes plus circonstanciels comme le « mantra » de DD Dorvillier, ou les « filtres » de Myriam Gourfink et Rémy Héritier. Les connotations de chacun de ces termes sont évidemment différentes : elles témoignent tout autant de la sphère culturelle dans laquelle l'artiste évolue que d'un rapport à la règle qu'il a définie – plus ou moins strict, plus ou moins ludique.

Dans cette constellation de termes, certains font l'objet d'un chapitre à part : c'est le cas pour Partition ou Tâche. Différentes contraintes pouvant conduire à définir une partition (orale, mentale, pas nécessairement graphique), il est parfois malaisé de distinguer entre les deux dès lors que la contrainte prend la forme d'un petit texte poétique (Thomas Hauert) ou bien que l'on glisse de l'une à l'autre : parce que la succession des contraintes sert de support au déroulé de la pièce (Nathalie Collantes) ou qu'une grille de contraintes est définie au départ pour organiser la chronologie de la chorégraphie (Myriam Gourfink).

Par ailleurs, certaines contraintes sont qualifiées de « tâches » (Daniel Linehan ou Rémy Héritier), les termes pouvant être interchangeable. On trouvera ainsi parfois les mêmes artistes dans ces deux chapitres, car ils emploient alternativement les deux termes, selon les pièces (Nathalie Collantes, Daniel Linehan, Laurent Pichaud). La tâche relève effectivement d'une forme de contrainte – un cadre – qui définit la finalité de l'action ou du mouvement, en donnant une orientation au geste ou plus généralement au travail, sans forcément donner d'indication sur la technique ou la manière de l'effectuer (Laurent Pichaud souligne à ce titre combien elle est opérante pour travailler avec des non-danseurs). Ainsi, contraintes et tâches orientent les façons de travailler le geste (de nouvelles coordinations, de nouvelles mobilités de certaines parties du corps, etc.) ou bien de trouver de nouveaux chemins pour interpréter le mouvement. On aurait pourtant tendance à dire que la contrainte diffère de la tâche ou qu'elle apporte une forme de nuance : d'abord, la

<sup>1</sup> Voir par exemple Sally Banes, *Greenwich village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham et Londres : Duke University Press, 1993 ; Yvane Chapuis (dir.), *Life-forms : vita formae*, Ajaccio : musée Fesch, 1999.

<sup>2</sup> En musique, le terme « filtre » est utilisé pour désigner les façons de sélectionner les différentes composantes du son, afin de les réduire, accentuer ou retirer : par exemple lorsqu'une sourdine change le timbre ou la puissance sonore d'un instrument, lorsqu'un filtre Hi-Fi modifie la fréquence du signal sonore (en répartissant les graves et les aigus) ou lorsqu'un ordinateur est programmé pour sélectionner parmi une multitude de sons générés par l'ordinateur.

contrainte semble souvent (mais il y a des exceptions) se rapporter à l'effectuation du mouvement par une indication kinesthésique (de flux, de poids, de temps, d'espace), alors que la tâche pourra orienter l'effectuation du geste en définissant plutôt sa finalité, sa visée. Ensuite, malgré la polysémie du terme, la tâche continue de charrier avec elle l'idée d'un geste fonctionnel ou quotidien, ou encore d'un mouvement qui s'effectue en lien avec un objet, alors que la contrainte peut concerner tout type de mouvement. On aura à ce titre tendance à privilégier une définition du terme « tâche » en référence précisément à l'héritage d'une culture chorégraphique qui date de la fin des années 1950 aux États-Unis. La « tâche » pourrait certes qualifier aussi les actions au théâtre (Living Theatre) ou dans les happenings (Allan Kaprow, Fluxus), ou les performances de plasticiens (Robert Rauschenberg, Bruce Nauman, Richard Serra, Gordon Matta-Clark ou Robert Morris, etc.). Ce sont en fait des artistes qui ont côtoyé de près les danseurs et chorégraphes new-yorkais des avant-gardes des années 1960<sup>1</sup>. Ils ont pour certains participé aux ateliers d'Anna Halprin ou Robert Ellis Dunn où la pratique de la « tâche » s'est développée. C'est en tout cas à ces avant-gardes américaines que le terme « tâche » semble d'abord renvoyer. En revanche, on pourrait dire que le terme « contrainte » puise à une culture plus vaste : une culture littéraire, lorsque Laurent Pichaud mentionne la contrainte chez Georges Perec ; une culture musicale, lorsque Myriam Gourfink ou Rémy Héritier emploient le mot « filtre », autrement dit une façon de passer au tamis les composantes d'une danse ou d'une chorégraphie et d'en sélectionner certaines plutôt que d'autres<sup>2</sup>. Enfin, contrairement à la « tâche », le terme « contrainte » ne s'applique pas uniquement au mouvement. La musique est par exemple parfois qualifiée de contrainte de départ pour composer (DD Dorvillier, Thomas Hauert, Loïc Touzé) et on trouvera donc au chapitre qui lui est consacré des compléments utiles. L'espace peut aussi devenir un aspect de la contrainte : non seulement la kinesphère du danseur peut être restreinte (Myriam Gourfink), mais encore l'aire de jeu délimitée par les trajectoires et emplacements peut devenir une contrainte à respecter (Nathalie Collantes, Thomas Hauert, DD Dorvillier, Cindy Van Acker), de même que l'espace scénographique impliquant des trajets, des actions ou une certaine façon de penser le mouvement (DD Dorvillier, Daniel Linehan, Laurent Pichaud).

Le chapitre s'organise par ordre alphabétique des huit chorégraphes dont les propos ont été retenus pour cette entrée. À sa lecture, on pourra être attentif à ce qui, précisément, est contraint et ce qui en revanche ne l'est pas. La contrainte concerne, selon les cas, la nature du geste, le degré d'interprétation des danseurs, l'écriture de la pièce, le rapport au temps. Il est intéressant par ailleurs de voir à quel moment la contrainte intervient dans le processus de création. Elle apparaît comme un moteur de la création à différents moments, selon les chorégraphes. Elle peut être définie d'emblée (Myriam Gourfink, Cindy Van Acker, par exemple) et c'est alors un cadre nécessaire qui préfigure le surgissement du matériau ou qui permet de l'organiser. La contrainte peut aussi s'inventer au fur et à mesure, au cours de l'expérience, face à ce qui apparaît en studio (Thomas Hauert). Ces deux modes peuvent aussi se combiner (Daniel Linehan ou Myriam Gourfink).

On verra enfin ce que la composition par contraintes implique. Elle met en jeu assurément une réflexion sur la liberté ou les degrés de contraintes (cf. le chapitre Indétermination). Un système très contraignant est pour Daniel Linehan ou Cindy

Van Acker la garantie et le moyen d'une inventivité gestuelle. La contrainte, pour Thomas Hauert, est à la base de l'improvisation et lui donne les moyens de sa structure et de son développement. Elle permet par ailleurs que la composition soit prise en charge collectivement au lieu d'être le fait d'un seul : les règles sont communément partagées et appliquées par tous, ainsi que le soulignent Thomas Hauert ou Rémy Héritier. La contrainte peut en revanche être une façon de prendre ses distances avec l'idée d'improvisation entendue comme une pratique assez libre (Rémy Héritier, Daniel Linehan). Plusieurs chorégraphes insistent enfin sur la superposition des contraintes : addition de contraintes et tâches chez Laurent Pichaud ou Rémy Héritier ; accumulation de consignes chez Nathalie Collantes ; réseaux de filtres chez Myriam Gourfink ; contraintes trop nombreuses pour être mémorisées chez DD Dorvillier. Il peut s'agir de complexifier, de sortir de ses habitudes physiologiques (Thomas Hauert, Cindy Van Acker), de mettre en difficulté (Daniel Linehan, Cindy Van Acker), d'éviter un mode de présence redouté (Laurent Pichaud) ou l'« expression personnelle » (Rémy Héritier), ou d'atteindre un certain état de concentration ou d'attention (Myriam Gourfink, Rémy Héritier), voire un état mental ou un processus de pensée (Daniel Linehan, Cindy Van Acker). La contrainte peut devenir enfin l'enjeu même de la pièce, lorsque Daniel Linehan suggère qu'au fond, toutes ses pièces traitent de la façon dont les limites du système de contraintes qu'il met en place seront éprouvées.

Julie Perrin



**Nathalie Collantes**

**MG** Pourrais-tu décrire brièvement la pièce *Vertus* (2005) ?

Sept danseuses marchent sur place pendant vingt-six minutes, au son mesuré d'un tempo enregistré. Elles sont regroupées, debout et face au public, dans un espace circonscrit. Il n'y a pas de repères au sol, mais elles savent exactement où elles sont.

**MG** Par exemple, une interprète sait qu'elle se déplace de plus en plus vers jardin.

En réalité les interprètes restent sur place.

**MG** J'ai pourtant l'impression sur la vidéo qu'elles se déplacent.

adresser

C'est l'illusion recherchée. Elles partent du pied de leur choix et en changent également à leur convenance. La première consigne consiste à garder le tempo tout en changeant de pied. Par exemple, si elles marquent deux temps qui se suivent avec le même pied, cela crée un contretemps qui modifie toute l'organisation du groupe. Celles qui sont derrière sont en mesure de nettement le remarquer. Le balancé des corps des unes par rapport aux autres entraîne entre elles des rapprochements, des éloignements ou des effets de disparition partielle.

[...] Je suis derrière la caméra [derrière le public] et je leur fais des signes selon un timing prédéfini. Par exemple, à un moment précis, je leur envoie la consigne suivante : « Se concentrer sur le fait de défaire les tensions accumulées et tenter de les dénouer. » Elles maintiennent le tempo et continuent de changer de pieds si elles le souhaitent. Elles accumulent ainsi les consignes – comment lâcher le regard, comment ne pas le lâcher, comment regarder ailleurs. Au bout d'un moment, elles vont se concentrer sur leur gorge puis vont commencer à murmurer. Une ritournelle émerge de façon inaudible et gagne progressivement jusqu'à avoir une incidence sonore. Tout le groupe finit par chanter à tue-tête avant de retrouver *decrecendo* le calme du début de la marche.

**DD Dorvillier**

Dans *No Change or « freedom is a psycho-kinetic skill »* (2005), je mets toujours plus ou moins tous les câbles au même endroit, dans un dessin un peu différent. Le seau est toujours placé plus ou moins dans la même relation aux micros. Tout est préparé assez soigneusement.

indétermination

Il y a des étapes dans une partie de la pièce qui passent par l'improvisation. J'ai une longue liste des raisons, règles, ou mantras, impossible à se rappeler, et une manière de réagir que j'ai cultivée à partir de certains d'entre eux. En particulier, des choses à éviter :

*Pushing it, being to forceful, avoid drama, avoid acting, avoid identifying with the action you're making, avoid acting like a bambin, avoid stepping on the cables; and then practice real tenderness.*

*Sometimes go fast.*

*Try not to use your hands.*

*Take a picture by stopping all activities. Hold the shape for a while.*

*Skip to the end: Shape your body to extend, define point to extend, define the space by pointing to the walls, the floor, the objects.*

*You are the black curtain. The bucket is the mike. The mike is the sandbag. The sandbag is Elizabeth. Elizabeth is the cable. Don't step on the cable.*

[Ne pas forcer les choses, éviter le drame, éviter de jouer la comédie, éviter de s'identifier à l'action qu'on est en train de faire, éviter de se comporter comme un bébé, éviter de marcher sur les câbles, puis faire des essais de tendresse réelle. Parfois, aller vite.

Essayer de ne pas se servir de ses mains.

Suspendre toutes les activités, faire image. Tenir cette forme pendant un moment.

Aller directement à la fin : mettre en forme son corps pour l'étirer, définir un point d'extension, définir l'espace en pointant vers les murs, le sol, les objets.

Tu es le rideau noir. Le seau est le micro. Le micro est le sac de sable. Le sac de sable est Elizabeth. Elizabeth est le câble. Ne marche pas sur le câble.]

Ce type de consignes est devenu mon attitude envers le travail depuis. Avant le spectacle, Elizabeth [Ward] et moi, on se les répétait pour se préparer un peu mentalement, pour être avec un public dans cette pratique.

pratiques

C'est lié au fait que pendant les quinze premières années de mon parcours, j'avais un trac très fort en jouant. Avec *No Change*, je voulais un peu m'en libérer. C'est d'ailleurs inscrit dans le titre<sup>1</sup> : je voulais trouver une liberté dans la création et en laisser aussi pour le spectateur. Ce trac m'étouffait et était peut-être étouffant pour les spectateurs également. Les consignes étaient donc une façon d'aborder ce trac juste avant d'entrer en scène et une façon de ne pas se décourager, de ne pas rester dans le doute, pendant le travail en studio. Ces deux aspects rongeaient vraiment mon processus. Il fallait une hygiène de travail, me donner un cadre qui ne soit pas celui de la négativité. C'est devenu un cadre très concret.

**JYM** Est-il toujours à l'œuvre ?

Il me semble. Dans *Only One of Many* (2017), on ne travaille certes pas avec des objets. Les danseuses sont tellement dans le mouvement et dans le geste qu'elles n'ont pas le temps de penser à comment elles vont l'interpréter. Ceci dit, parfois, on travaille sur comment être avec l'objet d'un geste. Oui, c'est encore à l'œuvre, aussi en ce qui concerne ce qui entoure le travail, les questions de production.

**Myriam Gourfink**

Selon la logique de la communauté Laban dont ma pratique est empreinte, une partie de mon travail consiste à prévoir et organiser la façon dont je peux agir (ce mot est très important pour moi) sur les facteurs de mouvement. C'est-à-dire que j'interviens sur ce qui est, et non sur ce que je projette du mouvement. [...] Dès que l'on trace un trait sur la partition, on agit sur la personne en mouvement, sur les facteurs de mouvement (flux, espace, temps, poids).

<sup>1</sup> Le titre évoque la question de la liberté : *No Change or « freedom is a psycho-kinetic skill »* pourrait être traduit par : Pas de changement ou « la liberté est une compétence psycho-kinétique ». Mais le mot « *change* » peut être compris à double sens : pas de changement ou pas de moyens. Il renvoie aussi pour DD Dorvillier au fait qu'elle n'instaurait pas de différence (*change*) ni de hiérarchie entre les différentes actions.

Chez Laban, tracer un trait, c'est définir un espace-temps. Un processus de composition s'engage à partir du moment où je tire un trait. Si je tire deux traits, j'avance en précision. C'est comme un plan japonais : une boîte dans une boîte dans une boîte... En allant plus loin, en traçant encore un trait, je peux préciser que c'est la jambe droite qui est en action par exemple, etc. Il s'agit donc de penser en passant d'une focale très large à une focale très étroite.

Pour agir sur les facteurs du mouvement, on utilise en cinégraphie Laban ce qu'on appelle les composants du mouvement : ce sont les notions de direction, niveau, orientation, déplacement, situation. Ce sont les actions consistant à s'enrouler, tourner, effectuer une rotation, se fléchir, porter, s'appuyer, rentrer en contact, effleurer, s'adresser à. Il y a aussi toutes les actions reliées aux signes de corps. Un signe de corps étant déjà une action. Il y a aussi les accents. Il y a enfin l'effort. On peut mettre l'effort sur les partitions depuis quelques années<sup>2</sup>. L'effort shape peut s'écrire et s'inclure dans la partition.

[...] Je développe également des principes plus petits qui sont de l'ordre de la respiration, de la concentration et des techniques de yoga. Ces composants du mouvement agissent en induisant des changements d'état.

[...] Dans la première partie de *Contraindre* (2004), je voulais une force d'ancrage très puissante dans le sol. Je me suis donc servie de ce que j'appelle un réseau de contraintes, de filtres, de suggestions, de dominantes qui cernent, qui amènent le corps à s'ancrer dans le sol. Dans la deuxième partie, je voulais que le corps s'allège à nouveau. De même, il y a des filtres et des contraintes qui s'organisent en fonction de ce désir d'allègement. Ensuite, le corps chavire complètement, bascule, tombe presque, crée des obliques, comme un navire qui sombre. Différentes contraintes permettent également de cerner cela. Pendant cette période, les danseuses n'ont jamais toute la surface des pieds au sol. Elles sont toujours en train de chercher leur équilibre sur les arêtes des pieds. C'est l'idée de presque tomber. Il peut s'agir d'avantage de suggestions que de contraintes. C'est alors indiqué en bleu sur la partition. Dans ce cas, les danseuses peuvent suivre leur chemin et étaler leurs plantes des pieds quand c'est nécessaire, il y a une ouverture dans la contrainte.

[...] La chorégraphie de cette pièce est destinée à être écrite et lue en temps réel. Je voulais écrire pour la danse une partition ouverte du type de celle de *Klavierstücke*<sup>3</sup> (1952-1979) de Stockhausen. C'était la visée. Il y a deux danseuses et deux chronologies. On tire au sort avant d'entrer en scène la chronologie que chacune dansera. S'il y a plusieurs représentations, celle qui danse la chronologie 1 un soir dansera la chronologie 2 le lendemain. Rester dans la même chronologie aurait été trop ennuyeux.

Dans les grandes peurs qui motivent l'écriture, il y a celle de l'ennui. Elle motive tout mon travail. Il y a donc une espèce de flux d'informations colossal qui vient de toutes parts. Ma composition fonctionne par le trop-plein. Le zen japonais

<sup>2</sup> Jacqueline Challet-Haas et Angela Loureiro de Souza font état des recherches de Vera Maletic (1928-2015) sur le phrasé de l'effort (*effort phrasing*) et engagent l'idée d'une notation qui fait le lien entre les signes de force de la cinégraphie Laban (1928) et les signes du système *Effort* développé par Laban (à partir de 1947), in Jacqueline Challet-Haas, *Grammaire de la notation Laban. Cinégraphie Laban*, vol. 3, Pantin : Centre national de la danse, 2011, pp. 184-187.

<sup>3</sup> Voir la description de cette partition au chapitre Choisir.

me fait du bien, mais je ne tiens pas deux minutes. Heureusement, les danseuses me rappellent : « Tu sais, Myriam, on ne s'ennuie pas tant que tu le redoutes. »

[...] Des capteurs sont accrochés sur les danseuses au niveau des articulations. Il s'agit en l'occurrence de capteurs très simples. Nous avons peu de moyens. C'est la première pièce que j'ai faite avec des capteurs. Il s'agit de capteurs de flexion, ils ne coûtent pas cher (environ cinquante centimes). On peut les mettre aux coudes, aux genoux. On ne peut pas les mettre sur les épaules parce qu'ils sont trop fragiles.

Mon écriture était contrainte par le capteur lui-même et par ses possibilités. Celui-ci peut prendre en compte les mouvements de flexion, mais c'est quasiment tout. Nous avons également utilisé des capteurs boussole. Ils prennent les coordonnées de l'espace. Il s'agit donc d'un univers de flexions et de changements de niveaux.

partition J'écris ainsi une partition pour les mouvements de ces capteurs. Chaque chronologie contient dix-huit moments. À chaque moment, on analyse la vie des capteurs, on cherche à savoir quels sont ceux qui s'activent. Par exemple, l'analyse de l'activité des capteurs au moment 9 va générer, en fonction de règles préétablies, la partition du moment 10. Les règles consistent à ce qu'il y ait de grandes amplitudes au début. Je travaille par strates : une couche de règles (différentes divisions de l'espace qui vont procéder à l'évaluation d'une classe de mouvements : un enroulement, une rotation, etc.)<sup>4</sup>, une couche de contraintes et une couche de capteurs.

[...] On peut voir par exemple sur la partition la règle balisant l'ensemble des paramètres possibles pour un mouvement de flexion du segment allant de la taille au thorax. On peut voir – via les angles du signe de direction – que l'espace est assez petit, l'espace sphérique autour de chaque articulation étant divisé en 25 pour ce moment de la partition. Dans la grille n° 10, le mouvement est léger. Au niveau de la dramaturgie, les danseuses vont rechercher non pas de grandes amplitudes mais quelque chose de très petit.

[...] On peut dire qu'elles disposent d'informations qui sont de l'ordre de contraintes, par exemple toujours au moment 10 : mettre le plus souvent possible un membre ou le tronc à la verticale, ou travailler avec des actions résultantes, c'est-à-dire des espèces de résonances d'une action (ce qui signe une qualité de mouvement).

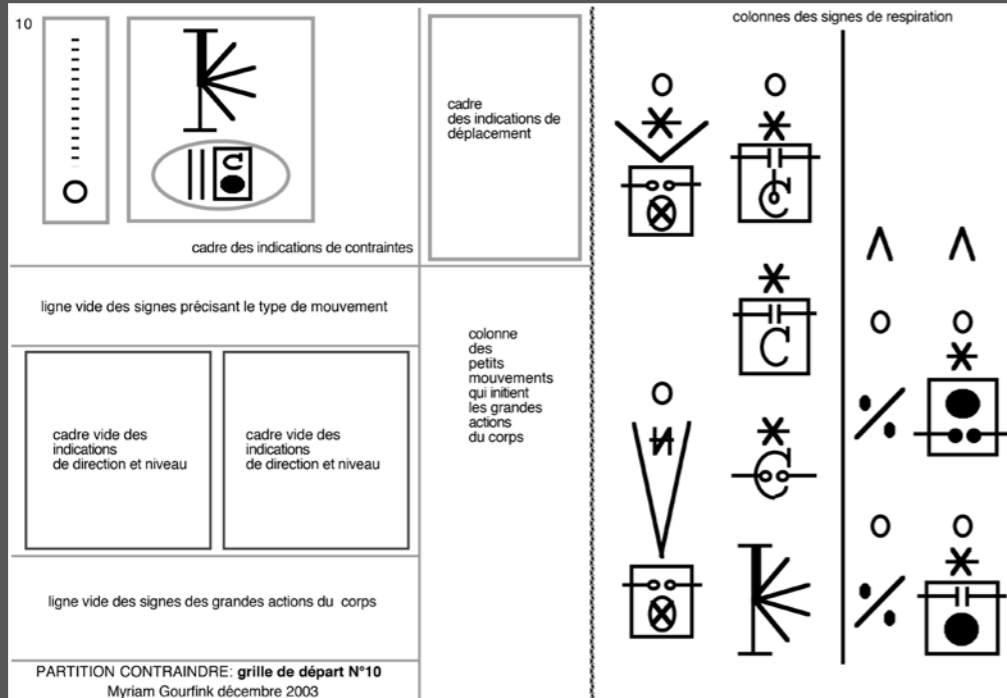
### Thomas Hauert

Dans *The Measure of Disorder* (2015), les danseurs improvisent la composition spatiale avec des contraintes ESPACE. Ils constituent une ligne et la font évoluer dans l'espace. Ils tournent en même temps autour d'eux-mêmes. Les principes spatiaux ont été compris par tous, parce que pratiqués. Ils peuvent jongler avec les possibilités et les contraintes. Chacun a un certain pouvoir d'initier des changements et des mouvements dans l'espace. On joue à suivre et imposer des choses. [...]

**JYM** Peux-tu donner des exemples de contraintes à partir desquelles vous dansez ?

On recourt toujours à des contraintes. L'improvisation n'est pas ouverte, sans rien de préconçu.

<sup>4</sup> Voir le chapitre Espace, où Myriam Gourfink expose la logique de ces divisions et les différentes façons de se référer à l'espace chez Laban.



Myriam Gourfink, grille n°10 de *Contraindre* (2004)

[...] L'improvisation comporte le risque de la répétition des habitudes, des connaissances, des réflexes, si on ne la contraint pas. C'est ainsi que l'être humain fonctionne, il fait ce qu'il a toujours fait. Dans un groupe donné, une sorte d'interaction suit toujours le même chemin.

Les contraintes que nous proposons sont souvent un peu malicieuses, au sens où elles se définissent en fonction de ce qu'on connaît des autres. Par exemple, dans *Modify* (2004), on a demandé à Sara Ludi de faire le sumo, sachant que ses mouvements sont toujours très précis, très détaillés, très articulés, et dans une certaine légèreté. Elle est très agile dans l'espace, aérienne. On peut proposer une image ou deux qu'on essaye de combiner.

**JYM** Les deux images simultanées devaient lui permettre de contrecarrer sa légèreté ?  
Oui. C'est un exemple d'indications possibles.

**JYM** Est-ce que cela aurait pu consister à lui proposer de toujours danser les jambes pliées ?  
Oui.

**JYM** La contrainte peut aller jusque-là ?  
Oui. L'intérêt des images est qu'elles offrent la possibilité de nuances, et leur combinaison permet de complexifier. Dans le cas d'un duo, la contrainte peut être de ne pas glisser l'un sur l'autre. Il s'agit alors de rester au point de contact, ne pas le déplacer.

[...] J'aime la complexification. Souvent, plusieurs partitions se superposent, ce qui met les danseurs dans un état de concentration extrême, un état d'alerte, d'investissement physique très élevé. Par exemple : oscillation entre plusieurs consignes de connexions spatiales, à quoi s'ajoutent l'unisson improvisé puis la connexion à la musique, ainsi que la composition chorégraphique du groupe (phrases, trajectoires, densité, placement, sous-groupes, etc.).

Dans *Accords* (2008), certaines des parties où l'on danse à plusieurs en silence se déroulent sur une musique que nous avons mémorisée. C'est une contrainte de temps, et les rythmes sont définis par cette musique que nous avons mémorisée et qui organise le rapport à notre propre mouvement comme à celui des autres danseurs.

[...] Dans *Inaudible* (2016), il y a un moment où on essaye de tous avoir une jambe en l'air (on est dans une espèce de cercle par terre). On se soutient les uns les autres jusqu'à ce que tous aient les bras tendus.

Autre exemple : si l'on doit tous avoir le buste dans la même orientation et que le danseur positionné devant le groupe change son orientation, on doit tous changer avec lui. Autre exemple : on décide d'un angle et d'une distance par rapport à un autre danseur, et on doit s'y tenir. Si celui-ci tourne, je dois maintenir ma relation avec lui. D'autres variations peuvent se greffer là-dessus. Il s'agit de créer des coordinations qui semblent intéressantes. Les contraintes sont spécifiques : combinaisons, trajectoires dans l'espace, etc.

**JYM** Comment les contraintes sont-elles formulées aux danseurs et à quel moment ?  
Ça dépend. Dans le travail en groupe, elles se formulent vraiment en pratiquant et en essayant. On cherche à créer une mécanique entre les corps, une spécificité, une



Thomas Hauert, *The Measure of Disorder* (2015). Photo : Tristan Pérez-Martin

complexité. Là, les contraintes sont issues d'expériences. On essaye, et on se rend compte que si on n'utilise pas une contrainte claire, on devient très vite un seul corps.

Quand je travaille avec d'autres danseurs que ceux de ma compagnie, je peux apporter des petites partitions écrites sur papier.

### Rémy Héritier

L'idée des processus que je mets en place est de disposer d'un système de filtres qui génèrent à la fois du mouvement et une situation. À partir de là, je suis un agent de la fabrication au même titre que les autres membres de l'équipe.

[...] Quand je parle de filtres, cela concerne la première pièce, *Arnold versus Pablo* (2005). Je pense à une séquence précise, qui était un duo. Il fallait que l'on fasse au moins trois choses : rester tout le temps en contact, avoir une adresse extérieure à notre contact et maintenir le trajet d'un parcours prédéterminé.

pratiques

Dans cette pièce, il y avait aussi cette pratique, qui a été formalisée ensuite sur le plateau, qui consistait à expérimenter dans une certaine durée « Ce que j'ai fait », « Ce que j'ai vu », « Ce qui s'est fait » et « Ce que je fais »<sup>5</sup>. [...] Mon ambition était que notre danse soit ouverte tout le temps, que les quatre consignes soient faites au présent. J'ai souvent proposé ces consignes lors de workshops.

À l'époque, des chorégraphes pour qui je travaillais proposaient souvent de composer une chorégraphie à partir du collage des meilleurs moments d'une improvisation. J'ai préféré procéder autrement. Être actif à plusieurs tâches simultanément permet d'éviter l'improvisation, ou l'expression personnelle si j'ose dire. Être actif à trois tâches en même temps demandait à chacun de nous d'être au présent, d'être au travail et non pas de dérouler un mode d'interprétation connu (de nous). C'est enfin une manière de permettre l'horizontalité ou l'égalité entre interprètes sur le plateau, alors même que je signe aussi la chorégraphie.

### Daniel Linehan

Myriam Gourfink a évoqué l'idée de commencer le processus avec un objectif, une « visée ». Pour ma part, je n'ai pas vraiment de but précis ou d'idée préconçue quant aux formes que je veux fabriquer. Je démarre avec un concept qui me guide soit vers des règles [*rules*] spécifiques soit vers des contraintes [*constraints*] particulières qui me fournissent un cadre. Celui-ci me permet de commencer le processus et de choisir les méthodes de travail. À mesure que j'avance, peut-être qu'une finalité va se dessiner. Mais pas d'emblée. D'abord : avec quels matériaux est-ce que j'ai envie de travailler ? Avec quelles règles ? Quelles contraintes ? Et puis avec le temps une finalité ou une direction finit par se dégager.

La question du thème, par exemple, est très secondaire dans mon travail, elle arrive assez tard, si elle arrive. Pour ma prochaine pièce [*Flood*, 2017], je vais commencer le travail à partir d'un thème. Mais c'est une première.

Au début, je n'ai pas une idée très précise de ce à quoi la pièce va ressembler. C'est quand les choses finissent par prendre forme que je me rends compte : ah voilà,

<sup>5</sup> On trouve une description plus précise de la mise en œuvre de ces consignes au chapitre Citer.

c'est cette image-là que je veux créer. Mais je ne commence jamais par là. La finalité se révèle chemin faisant. De la même manière, quand je travaille avec du texte, je ne commence jamais avec l'intention claire d'exprimer ceci ou cela. Le sens se dégage au fur et à mesure du travail. Et une fois que cette direction a pris corps, une fois que je me suis rendu compte que c'était telle image, tel sens, ou tel rapport sémantique que je voulais créer, alors j'adapte mes stratégies en fonction.

C'est difficile de faire des généralités sur la manière dont je travaille parce que je crois que je croise plusieurs méthodes, parfois même au sein d'une pièce. S'il y avait une constante, ce serait peut-être la manière dont je travaille toujours à partir de règles et de contraintes assez rigoureuses, dont j'essaie de déplier tout le potentiel. Comment découvrir de nouvelles possibilités dans un espace strictement circonscrit ? Comment pousser un système jusqu'à son point limite, voire jusqu'à en dépasser les limites ? Comment épuiser le système ? À quel moment briser les règles ? Je crois que toutes mes pièces concernent plus ou moins cela.

Une question m'aide beaucoup à l'amorce de chaque nouvelle pièce : dans quel espace est-ce que je travaille ? Quelles sont les limites de cet espace ? Paradoxalement, réfléchir dans un espace limité, circonscrit, me donne de la liberté. Dans les limites du système que je me fixe, il y a déjà énormément à explorer. À l'inverse, si tout est possible, je me sens perdu. D'une certaine manière, un système contraignant me donne la liberté d'inventer et d'essayer beaucoup de choses.

**JYM** En quoi le fonctionnement par thème (plutôt que par contraintes ou par tâches) modifie-t-il le mode de composition ?

Généralement, je ne travaille pas à partir de thèmes, ou bien les thèmes émergent des contraintes. Dans *Montage for Three* (2009) par exemple, comme nous travaillions à partir de photographies, un certain nombre de questions ont émergé d'elles-mêmes. Comment fonctionne une photographie ? Qu'est-ce qu'elle signifie ? Des thèmes se sont alors mis à irriguer le travail : la mémoire, l'oubli, le document, le changement. Ils étaient d'une certaine manière impliqués par la contrainte initiale.

*Flood* (2017) est un peu différent parce que j'avais des thèmes en tête avant de réfléchir aux contraintes. Je pensais à la manière dont notre époque est faite d'accélération permanente, à la manière dont des choses apparaissent et disparaissent très rapidement, certaines technologies, par exemple. Sans cesse des choses nouvelles rendent obsolètes des choses à peine plus anciennes qui disparaissent à une vitesse étourdissante. Toutes ces considérations avaient déjà des implications physiques : l'accélération des corps et du mouvement. Ici, le thème a généré à la fois des contraintes physiques – l'accélération – et des principes scénographiques – l'apparition et la disparition derrière un rideau.

Comme je le disais, il y a peu d'improvisation dans mes pièces mais je m'en sers parfois au cours du processus de création. Je cherche des manières de convertir le matériau issu des improvisations en quelque chose de plus organisé, que je puisse m'approprier. Il y a un protocole dont je me suis servi à plusieurs reprises, notamment dans *dbddb* (2015) je crois. À partir de mes indications, les danseurs improvisent pendant trois minutes. Puis je retiens certaines des propositions que je viens de voir, je leur redonne, et ils improvisent à nouveau pendant trois minutes. Et nous



Daniel Linehan, *Montage for three* (2009). Avec : D. Linehan, S. Ardal Rosengren. Photo : Vincent Jeannot

reprenons encore. De reprise en reprise, on bâtit une séquence dansée à partir de ces petits extraits que j'ai sélectionnés et leur ai renvoyés.

**JYM** *Que veux-tu dire exactement par « je leur redonne » ? Et est-ce un procédé spécifique à dbddbb ou bien est-ce une pratique plus courante dans ton travail ?*

J'évoquais dbddbb mais en fait je ne suis pas sûr d'avoir utilisé cette méthode pour cette pièce. C'était plutôt dans *Gaze is a Gap is a Ghost* (2013) et *Un sacre du printemps* (2015). Parfois je me sers de la vidéo, parfois pas. Simplement, je regarde une improvisation, et peut-être que certains gestes m'interpellent ou que certaines actions me semblent remarquables, alors je les note et puis les refais à l'attention des danseurs, je les leur enseigne. Ou bien je leur signale verbalement ce qui m'a intéressé et ils cherchent à retrouver le geste en question et nous finissons par aboutir à un geste nouveau, qui n'est pas exactement ce qu'ils ont fait à l'origine mais qui est à la croisée de ce que je pense avoir vu et de ce dont ils croient se souvenir. On finit par bâtir un vocabulaire commun puis on agence ces différentes actions en une séquence ordonnée. L'idée est de se servir de l'improvisation comme d'une ressource, de se servir du corps du danseur comme d'une ressource.

matériau

**JYM** *La question est donc plutôt : quelle est la base pour improviser ? Comment enclenches-tu, provoques-tu l'improvisation ?*

Je ne travaille jamais à partir d'improvisations complètement libres, il y a toujours une consigne. Dans *Gaze is a Gap is a Ghost*, la consigne était de toujours penser au geste qu'on venait de faire. Les danseurs étaient sans cesse en train de produire de nouveaux gestes mais leur attention se portait toujours un peu en amont, dans les quelques secondes qui venaient de s'écouler. Je crois que cela leur a permis de trouver de la liberté dans le mouvement. Sans doute pas une liberté mentale parce qu'ils étaient très accaparés par leur tâche, mais une sorte de liberté de mouvement liée au fait qu'ils n'étaient pas sans cesse en train de préparer le geste d'après. Cela leur permettait d'avancer assez librement, cela désentravait quelque chose dans la fabrication du geste. Mais en même temps, je voulais capturer certaines de ces trouvailles. Comme les danseurs ne pensaient pas à ce qu'ils étaient en train de faire, il fallait quelqu'un qui puisse observer et recueillir ces mouvements créés en quelque sorte à l'aveugle.

Cette pratique est liée à la question du point de vue du danseur au cœur de *Gaze is a Gap is a Ghost* mais d'une manière un peu oblique. Il s'agissait moins d'activer ce que le danseur voit quand il danse qu'un certain rapport à son intériorité. Dans ce protocole, le danseur est plus occupé par son processus de pensée et par le geste qu'il vient de faire que par la forme du geste à venir ou le fait de performer pour le public. D'une certaine manière cela rejoignait l'objectif de la pièce : essayer d'entrer dans la tête du danseur, de voir les choses depuis son point de vue.

### Laurent Pichaud

Dans *feignant* (2002), je me suis attaché à montrer des choses qui nous échappent, à essayer avec des contraintes (dans un sens perecquien, pour qui la contrainte permet de faire émerger de l'inconscient) d'exposer du geste qui surgit, qui n'est pas choisi, et à accepter le fait que la conscience travaille un peu en retard. J'avais mémorisé cette phrase de Deleuze : « La littérature, c'est comme la conscience, elle est

indétermination

toujours en retard<sup>6</sup>. » La séquence intitulée « Faire néant » est un processus qui permet cela : au moment où je lance un geste, au moment où ma conscience se rend compte de la direction qu'il prend, je change de geste. C'est un régulateur inconscient et conscient. *feignant* est une pièce matricielle dans mon parcours : une chorégraphie « d'actes manqués », où ce que l'on voit, c'est que ce qui nous échappe. J'invente donc de nombreuses contraintes pour que ce que l'on fait ne soit que des choses qui nous échappent : des mouvements réflexes, des gestes jamais aboutis. La pièce va devenir une chorégraphie d'intentions. Les entrées et sorties étaient travaillées elles-mêmes suivant des contraintes. Par exemple : comment entrer sur scène comme si on sortait, et inversement comment sortir pour commencer ? « Feignant », du verbe « feindre », faire semblant ; et « feignant », être flemmard.

[...] Les titres des séquences sont importants. « Faire néant », « Faire semblant », « Peur seul », etc. Pour « Peur seul », on se déplace à trois sur le plateau les yeux fermés, sans montrer aucun stigmate de la peur. Cela nous met dans un état très particulier, car une plaque « floutante » rectangulaire, assez grande, est suspendue en milieu de scène et qu'on doit l'éviter. Les spectateurs ne la voient que quand l'un d'entre nous passe derrière : d'un seul coup, le haut du corps est flouté. C'est une brèche, un effet dramaturgique. [...] Une autre séquence s'intitule « Faire semblant de danser ». Ce n'est que de l'intention. L'objectif est de ne jamais aboutir. Une des questions de composition était : « À quoi bon finir un geste quand le spectateur l'a déjà imaginé ? » [...]

La séquence « Faire néant » consiste justement à ne jamais aller jusqu'à la résolution du geste. Il n'y a pas plus contraignant. Je pense que la danse devient à ce moment-là un état de présence<sup>7</sup>. Je ne suis plus dans la question de la création d'un geste avec une symbolique ou je ne sais quoi. L'intention du geste peut suffire, et c'est d'ailleurs ce qui me permet aujourd'hui de travailler régulièrement avec des non-danseurs. Orientés vers l'intention, ils ne sont pas perturbés par le geste, sa qualité, sa technique, etc. Ils sont au travail autrement.

[...] Comme les autres projets, *feignant* n'a pas une grande aura publique. Mais cette pièce sera revivifiée par ma rencontre avec Deborah Hay en 2006<sup>8</sup>.

### Cindy Van Acker

Quand j'étais enceinte de ma première fille, en 1997, j'ai fait une pause. Je me suis vraiment retirée de la danse, du milieu professionnel. Ce n'était pas naturel pour moi de continuer à danser. J'ai alors pensé que si j'investissais à nouveau l'espace scénique de la danse, je me devais d'y aller avec une nouvelle proposition.

Je suis donc retournée dans les studios pour chercher. Je suis arrivée uniquement avec mon corps, rien d'autre. Je me suis mise par terre. J'ai posé mon corps par terre, comme un tas d'os, un tas de viande, inerte. Il fallait que ça bouge. Il fallait que quelque chose se passe. Mais, pendant longtemps, il ne se passait rien. En étant

<sup>6</sup> La citation faite de mémoire serait tirée d'un des textes publiés dans *L'île déserte et autres textes (1953-1974)*, Paris : Minit, 2002.

<sup>7</sup> Sur cet aspect, voir Myrto Katsiki, Laurent Pichaud, « *faire néant* pour potentialiser des appuis », *Repères. Cahier de danse*, CDC du Val-de-Marne, vol. 33, n°1, 2014, pp. 19-21.

<sup>8</sup> L'adaptation du solo *Room*, à travers les choix d'interprétation, aura été une façon de réactiver les processus de *feignant*. Voir Julie Gouju et Laurent Pichaud, « À l'œuvre », *Recherches en danse* [En ligne], 02 / 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014. URL : <http://journals.openedition.org/danse/781>.



Cindy Van Acker, *Balk 00:49* (2003). Photo : Isabelle Meister

inerte au sol, une sorte d'objectivité, d'aperçu objectif du corps m'est apparu. Le poids de ce corps. Sa masse. La notion qu'il fallait entrer en lutte avec la gravité pour faire le moindre mouvement. Cette situation va devenir *Corps 00:00* (2002), comme un *timer*, un chronomètre à zéro. Il s'agissait véritablement d'une mise à plat de tout. Je l'appelais le « *check point 0* ».

Je cherchais de nouvelles formes corporelles, un déplacement de la maîtrise mentale. Il y avait aussi cette idée de décorer ma prison. Les contraintes peuvent donner lieu à une liberté, mener à une ouverture insoupçonnée. J'ai plutôt tendance à partir des contraintes, à voir comment décorer ma prison. Je pouvais me sentir comme ça dans la société : ne pas être à l'endroit qui me convient. Est apparue cette objectivité du corps. Je n'avais pas envie que ce corps soit sensuel. Il fallait qu'il soit cru, brut, afin de créer la possibilité de laisser advenir un corps inconnu, nouveau.

Comment faire bouger ce corps ? Comment l'activer ? Je me suis souvenue des séances de physiothérapie que j'avais suivies à l'âge de dix-huit ans. On avait posé des électrodes sur ma hanche et cela faisait bouger mon pied. Ça m'avait beaucoup marquée. J'ai pensé : « Voilà comment je peux faire bouger mon corps. » J'ai acheté dans le commerce une machine de ce type. Elle dispose de programmes très précis. Après avoir fait un peu de recherche, je pouvais faire varier la durée et l'intensité des impulsions. J'ai appris à programmer les puces. Je cherchais à faire bouger mon corps malgré moi, dans une quête de détachement personnel.

À l'opposé, j'ai pensé que je pouvais faire tomber mon corps, comme si c'était un objet. Comment faire ? Avec la même maîtrise mentale extrême. J'ai commencé à faire des chutes. Je me suis rendu compte que, plus j'enlevais le réflexe de me rattraper, moins je me faisais mal. Soit on se rattrape vraiment, soit il ne fallait même pas cligner des yeux. J'ai ainsi beaucoup travaillé d'un côté cette chute et de l'autre les impulsions électriques, où le corps passif se plie à des contraintes externes. La chute représentait pour moi l'exemple le plus extrême de la maîtrise mentale. Entre ces deux pôles, la chute et les impulsions électriques, on traverse des moments où le corps est plus ou moins actif, où il y a des variations de nuances dans le jeu d'opposition entre la contrainte externe et la maîtrise mentale.

Les patches des électrodes sont reliés à de longs câbles qui suivent mon corps. Mon corps est relié à la machine par la tête, les câbles étant intégrés à une coiffure étudiée. Il était important pour moi de rester attachée pendant toute la durée de la pièce même quand il n'y avait plus d'impulsion. Ne pas me prendre dans les câbles n'était pas facile à gérer.

J'avais des patches sur les cuisses, sur le visage, sur le ventre et sur l'abdomen, des endroits stratégiques pour faire bouger au mieux. Bizarrement, ces impulsions électriques ont induit un mouvement. De fait, j'ai choisi une position de départ, comme un objet replié sur lui-même. Petit à petit, je laissais ces impulsions vibrer et je cherchais à évoluer contre le mur où je me tenais. Je laissais les mouvements d'impulsion guider le mouvement global. Leur effet dépend de la position que le corps prend. Comme elles agissent sur les nerfs qui activent les muscles, selon la position du muscle, l'effet peut être altéré. Le changement de position induit un autre effet.

Dès que l'on prend appui, que l'on utilise le muscle stimulé, les vibrations s'arrêtent. Il y avait ainsi tout un jeu de relâchements nécessaires pour permettre aux impulsions d'agir. Ce que je trouvais intéressant et que j'ai continué à travailler par la suite, mais sans les électrodes, c'est le fait de diriger mentalement les muscles.

Une de mes obstinations à ce moment-là est liée à la gravité : « Qu'est-ce que je dois faire pour faire bouger ce corps ? » Je luttai aussi contre le mouvement naturel, je me l'interdisais. Trouver des situations ou des chemins corporels non organiques est récurrent dans mon travail : il s'agit de m'exercer jusqu'à ce que ceux-ci deviennent de nouveau organiques. Je voulais, si je puis dire, écrire une nouvelle organicité. Il y a donc ce défi à la loi de la gravitation et la volonté d'aller chercher une induction mentale. Il y a une tension entre ce que l'on pourrait appeler la partition volontaire et celle qui serait non volontaire : je voulais simplement que ce corps traverse l'espace, qu'il évolue, qu'il « renaisse » autrement. Il va se détacher du mur, il va venir vers la face, il va se mettre debout. Ce parcours dure douze minutes environ. Et, à peine est-il debout, il va retomber au sol. Première chute. Retour à zéro. Et ça va devenir davantage un corps animal. Je voulais créer des images avec le corps : qu'il soit autre qu'un corps humain, qu'il évolue petit à petit, qu'il gagne progressivement en autonomie. Au début, il subit vraiment les impulsions. Et au fur et à mesure du parcours, il devient plus autonome jusqu'à se mettre debout. Le travail s'est régulé ainsi.

Plus tard dans la pièce, j'évolue sur un tapis de cinq mètres de long sur un mètre. J'avais trouvé une espèce de formule pour écrire en carré les mots « neutre », « poids » et « masse ». J'ai poncé sur le tapis brillant les carrés élus par cette petite formule. Le tapis était mat en ces endroits. La lumière révélait progressivement les carrés. Les mots eux-mêmes ne sont pas écrits, je voulais simplement avoir des carrés à des endroits que je n'avais pas choisis. L'idée était de considérer ces carrés comme des contraintes pour des appuis. Respectant ces contraintes, le corps est obligé de trouver de nouveaux chemins.

[...] Pour le Ballet Junior de Genève, je crée *Magnitude* en 2013. Je me suis demandé ce que je pouvais bien apporter à ces danseurs, virtuoses, dont les corps se sont livrés à maintes expériences. J'ai eu envie d'entraîner la concentration et le mental, de travailler un autre type de présence sur scène, j'ai eu l'intuition du saut. Je me suis dit que j'allais faire sauter les danseurs à pieds joints, autrement dit un mouvement simple. Ils sont disposés en carré. Ils forment cinq lignes. Quand on a commencé le travail, j'ai soumis les premières séquences de la partition : ils ont réalisé que ce serait difficile. Tantôt ils doivent sauter sur le 6, la phrase d'après sur le 7, tantôt sur le 4... Chacun avait sa partition. D'un jour à l'autre, elle pouvait changer parce qu'il fallait faire des ajustements. Au début, ils sautaient avec le papier dans les mains. Après, ils ont dû apprendre par cœur cette partition de trente minutes, un vrai défi. C'était vraiment un grand défi. On avait affiché un écran en face d'eux, qui permettait de donner le rythme. Ils devaient néanmoins tout compter. S'ils devaient sauter seulement sur le 18, il fallait tout de même compter les 17 temps précédents. Ils n'en ont pas l'habitude. Ils retiennent les mouvements, mais ils n'ont pas l'habitude de retenir une partition, de travailler avec les chiffres. Certains m'ont dit : « Je n'ai jamais fait un truc pareil dans ma vie. Je n'ai jamais été autant stressé. » La concentration, l'attention aiguë posent les danseurs dans un état de présence particulier. Ils sont entièrement dans l'instant présent, vifs, aux aguets. Une certaine animalité réapparaît.

partition

# DRAMATURGIE

<sup>1</sup> *Dictionnaire de la danse*, Paris : Larousse, 2008.

<sup>2</sup> Bernard Dort, in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* [1991], dir. Michel Corvin, Paris : Bordas, 2008, p. 447.

<sup>3</sup> On verra que c'est également le cas de *structure*, voir le chapitre qui lui est consacré.

<sup>4</sup> Marianne Van Kerkhoven, « Le processus dramaturgique », *Nouvelles de danse*, n° 31, Bruxelles : Contredanse, printemps 1997, p. 21. Marianne Van Kerkhoven est dramaturge, associée notamment à Anne Teresa De Keersmaeker.

Le dictionnaire de la danse<sup>1</sup>, dans la partie qu'il consacre aux « concepts esthétiques » et « termes de métier », ne propose pas d'entrée pour *dramaturgie* ; et le dictionnaire de théâtre<sup>2</sup>, qui pour sa part est familier du terme, précise dès le premier paragraphe que « la dramaturgie apparaît souvent comme un concept flou, de contours et de portée variables ». Dans les premiers exposés que les chorégraphes ont fait de leur travail au cours de notre enquête, six d'entre eux l'utilisent. L'usage qu'ils en font est pluriel et renvoie à différents aspects de la composition qui ne nous paraissaient pas toujours simples à identifier. Il nous a alors semblé nécessaire de lui consacrer un chapitre, et d'y revenir en soumettant cette notion à la réflexion collective dans le cadre d'une discussion. Le lecteur pourra ainsi naviguer dans le livre à travers ces deux registres de propos rapportés sur lesquels la présente introduction prend appui. Nécessité d'autant plus grande que, lorsqu'on poursuit la recherche de définition, il apparaît que *dramaturgie* et *composition* peuvent se superposer<sup>3</sup>. Selon le dictionnaire de la langue française Littré, elle « est l'art de la composition des pièces de théâtre » ; et Marianne Van Kerkhoven, tentant de repérer les différences entre dramaturgie de théâtre et dramaturgie de danse, arrive à la conclusion que « [l]a dramaturgie a toujours à voir avec des structures : il s'agit de « contrôler » le tout, de « peser » l'importance des parties, de travailler avec la tension entre les parties et le tout, de développer la relation entre les acteurs / danseurs, entre les volumes, les dispositions dans l'espace, les rythmes, les choix des moments, les méthodes, etc. : bref il s'agit de composition. La dramaturgie est ce qui fait « respirer » le tout<sup>4</sup> ».

Dans les propos qui suivent, la notion est en effet régulièrement associée à des conceptions de structure. Marco Berrettini explique par exemple comment les différentes couches d'une part et la succession de scènes de mouvements et de dialogues d'autre part forment la dramaturgie de *No Paraderan* (2004) ; Myriam Gourfink précise que si le terme n'est pas très adapté s'agissant de son travail (nous y reviendrons), il désigne néanmoins l'opération qui pour elle consiste à « tracer les grandes lignes qui vont organiser la pièce dans ses grandes parties » ; Loïc Touzé décrit comment « seul le dispositif [de *Morceau* (2001) générant une succession systématique d'unités de temps et d'action] organisait la dramaturgie » ; et Daniel Linehan, quant à lui, lie directement les deux termes : « je m'intéresse en premier lieu à la structure ou à la dramaturgie de la pièce plus qu'à ses matériaux » ou encore « j'essaie de tenir compte [de l'expérience des danseurs] dans les discussions sur la structure ou la dramaturgie de la pièce ».

La structure, comme le rappelle Van Kerkhoven, et comme le lecteur le verra également dans le chapitre qui lui est consacré, concerne le tout et ses parties, mais



aussi et surtout les relations établies entre elles. Associer *dramaturgie* à *structure* implique par conséquent une vision d'ensemble quand on la convoque soit pour décrire un travail soit pour le penser. Ce point de vue général qu'induit la notion de dramaturgie est particulièrement perceptible quand Marco Berrettini dit que « [s]a « grille de lecture » [lui] imposait de veiller à ce que la pièce intégrale ait un dynamisme », ou quand Myriam Gourfink explique que les grandes lignes qui dessinent la dramaturgie correspondent au dessin du dispositif scénique, au son et à ses interactions avec les interprètes ainsi qu'à l'environnement chorégraphique (la façon dont elle va collecter les composants du mouvement) organisés en fonction d'une ligne de temps, autrement dit tout un ensemble de paramètres qu'il s'agit d'orchestrer, ou encore, quand elle compare dramaturgie et « ligne de temps », fixée par le début et la fin de la pièce (que celle-ci soit liée à la présence de spectateurs ou non).

On comprend dès lors que ce point de vue général induit en retour une forme de mise à distance qui, dans certains cas, peut se voir confier à un œil extérieur, nommé précisément souvent *dramaturge*. Mais celui-ci, et par extension la dramaturgie, comme le relève Daniel Linehan, pourra s'intéresser autant à la macro-structure de la pièce, autrement dit sa structure globale, qu'à ses micro-structures tels « un moment ou une transition, une qualité de corps ou un état du danseur à un moment précis... »

La dramaturgie ainsi se joue à différents niveaux et tisse une relation avec celui qui regarde. Il semble même que le spectateur soit sa focale. Daniel Linehan dira : « Mais qu'il s'agisse de macro-dramaturgie ou de micro-dramaturgie, il s'agit toujours de fabriquer le lien avec le public ». Laurent Pichaud : « J'adosse la dramaturgie à l'« adresse ». Penser la dramaturgie d'une pièce, c'est chorégraphier la perception des spectateurs. » Loïc Touzé : « Ce que la dramaturgie peut soutenir dans mon travail, c'est la confiance que je pourrais avoir dans un récit sans fable et sans énigme. Ces récits rythmiques, sonores, graphiques, de gestes, de mouvements et d'actions, conduisent par leur agencement l'attention du spectateur. » Marco Berrettini explique de son côté que la dramaturgie est le lieu d'un jeu avec les attentes du public, dont la nature définit la politique même de l'œuvre, critiquant l'idée selon laquelle ce serait le sujet d'une pièce ou d'un film (on peut ajouter de tout travail artistique) que d'assumer cette dimension. C'est du sens dont il est question ici. Daniel Linehan le dit clairement : « Il y a beaucoup de manières de concevoir [la dramaturgie] sans doute – mais je dirais qu'elle travaille le sens, ou la perception du sens. » Ce que Myriam Gourfink nomme « visée » ou « enjeu » d'une pièce, qui définit un « univers » (Linehan emploie également le mot) ou une esthétique.

Or, il est régulièrement précisé que le sens dont est porteur la dramaturgie ne se donne pas *via* la narration ou le récit, et ne se développe pas selon une logique linéaire « début-milieu-fin », marquant l'attachement des chorégraphes à la qualité d'abstraction de la danse. Il prend forme à travers un ensemble de rapports. Loïc Touzé remarque ainsi au sujet de *Love* (2003) : « Des choses se sont ainsi mises l'une à côté de l'autre, en juxtaposition. Par frottement, par choc, la juxtaposition produisait du sens. » Daniel Linehan précise : « Pour moi, ce qui compte c'est moins les choses isolément, « l'invention du geste » si l'on veut, que ce qui se produit quand on met plusieurs éléments côte à côte. C'est l'espace entre les matériaux qui crée de la friction et du sens. » Laurent Pichaud dit : « La distance entre les spectateurs et les danseurs, c'est une émotion. J'appellerai cela plus tard la « dramaturgie de l'espace » ».

<sup>5</sup> Bernard Dort, *op. cit.*, p. 448.

<sup>6</sup> On ne résiste pas ici à donner un extrait du portrait que dresse Alain Neddiam (dramaturge associé notamment à Dominique Bagouet) non sans humour : « Avec lui on le sent bien on ne rigole pas : il a toujours en réserve une citation philosophique ou un point d'érudition prêt à être décoché comme une flèche dès qu'on s'avise de contester son point de vue. Il est le fondé de pouvoir, celui qui met sa culture et son poids intellectuel au service du metteur en scène qui fait appel à son érudition comme on s'offre en informatique une extension de mémoire vive », in « Texte et danse : une dramaturgie de l'insaisissable », *Nouvelles de danse*, n° 31, *op. cit.*, p. 45. Un portrait qui croise la description que Rémy Héritier fait de son expérience.

Et Marco Berrettini fait remarquer que « *No Paraderan* aurait pu durer une heure et cinq ou dix minutes, j'aurais pu enlever 20 % de la durée de chaque scène. Cela aurait totalement changé « le message » ».

Rapports de distance entre les corps donc, rapports de durée des séquences également, mais aussi de qualités de mouvement, du son, de la lumière, qui s'expérimentent et se fixent au cours des répétitions, construisent du sens perceptible par bien d'autres chemins que la logique ou le raisonnement, et qui conduisent les chorégraphes à parler de dramaturgie en termes de « relief » (Thomas Hauert), de « courbes » (Marco Berrettini), ou de « lignes » pour Myriam Gourfink. Cette dernière cherche par exemple « comment proposer une expérience sensible où le sens de la vue n'est pas le seul canal de réception » ; Thomas Hauert parle de « développement dramaturgique sensoriel, sensible », et Daniel Linehan « d'expérience perceptive du spectateur » ; Loïc Touzé insiste sur l'imaginaire, et Marco Berrettini évoque « un espace blanc dans lequel on ne reconnaîtrait aucun mouvement et aucun corps ».

Cette abstraction, cette non linéarité du développement de la signification, la possibilité de multiplier les lieux de sa circulation et de sa captation, qui caractérisent la dramaturgie en danse telle que les chorégraphes de notre étude en dessinent les contours, s'accordent mal avec la notion de « contrôle » que mentionne Van Kerkhoven dans la définition du mot qu'elle propose. Un aspect néanmoins lié à l'histoire de la dramaturgie dans le champ théâtral dont elle émane, où elle a d'abord été pensée comme un ensemble de règles, puis un « système idéal<sup>5</sup> » garantissant le respect de l'œuvre dramatique (le texte) lors de son passage à la scène (littéralement : mise en scène). Une histoire qui fait du dramaturge « le gardien du sens<sup>6</sup> », et de la dramaturgie son écriture ou sa mise en forme scénique. Une histoire qui connote le mot et génère des résistances à son égard. Une histoire dont chacun se départit : « Comment ne pas vouloir tout maîtriser du sens ? demande Loïc Touzé. Maîtriser (et non contrôler, c'est différent), et en même temps laisser des zones ouvertes pour qu'elles trouvent leur sens. Le sens que j'attribue à la pièce se doit d'être pauvre pour qu'elle puisse accueillir des possibilités plus vastes. Elle sera regardée comme forme, et cette forme est un leurre, par une myriade d'intelligences qui vont recomposer le sens. Je ne cherche pas à être explicite. Je crée des formes que je tente de rendre vivantes. Les spectateurs vont s'y investir. Par cet investissement ils font leur pièce à partir de celle que je leur propose. »

Cette volonté de maîtrise aussi ouverte soit-elle, la mise à distance qu'elle nécessite au cours du travail de composition, la relation au spectateur qu'elle établit renvoient-elles la dramaturgie à « une écriture de l'effet ? » comme le relève Nathalie Collantes. Une conception de cette pratique qui fait d'elle un outil qui n'est pas toujours adéquat pour le travail de composition en danse. Dans la discussion que nous lui avons consacrée, Rémy Héritier dit par exemple ne jamais l'utiliser, et DD Dorvillier insiste pour la tenir à l'écart, soit parce qu'elle n'a pas de place dans l'économie de ses premières performances, soit parce qu'elle ne correspond pas à la démarche expérimentale et analytique de ses travaux plus récents. Et elle ajoute, comme en réponse à Van Kerkhoven quand elle écrit « nous nous occupons tout le temps de dramaturgie, même quand nous ne nous en occupons pas. Dès que l'on sait en quoi consiste la dramaturgie on la voit partout on la trouve partout, c'est une continuité<sup>7</sup> », qu'il ne s'agit pas d'un point aveugle de sa pratique, précisant que si la dramaturgie peut être un outil de lecture de tout travail de composition, il n'est

7 Marianne Van Kerkhoven,  
art.cit., p. 19.

pas en revanche pour elle un outil pour l'engager, le développer, ni même le penser : « Je suis consciente qu'il y a une composition, un arrangement, un phrasé, une attention au *timing* [durée] des choses. Je ne suis pas sauvage. [Mais] je préfère ne pas accepter la dramaturgie dans notre conversation. Je préfère vraiment trouver une manière plus adaptée à la façon dont je pense cette réunion de spectateurs autour d'un événement qui a une durée, qui aura une fin et qui a lieu dans un théâtre ou un espace de ce type. » Elle préfère la définition que proposait Myriam Gourfink au cours de cette même discussion : « En danse, dramaturgie égale < adresse >, < durée >, < structure >. »

Yvane Chapuis

### Thomas Hauert

musique

La façon dont je pense la dramaturgie dépend des pièces. Il y a des pièces, surtout à mes débuts, qui étaient presque didactiques [comme *Cows in Space* (2008)], où est énoncé le fonctionnement du jeu, à travers des indications prononcées à haute voix. Il y a souvent eu une espèce de volonté de composer quelque chose qui ait un relief et une espèce de développement dramaturgique sensoriel, sensible. Ce n'est pas du tout une dramaturgie linéaire ou théâtrale. Nous avons aussi fait des pièces plus théâtrales. Mais ce n'est jamais linéaire, en tout cas. Je perçois la composition générale, aussi bien dans les détails que dans l'ensemble, comme une composition musicale, avec des textures qui changent, des contrastes ou des développements graduels.

### Marco Berrettini

rythme

Il y a le fait que je viens d'Allemagne. Quand j'ai débarqué en 1988 à Paris, la vague de la danse contemporaine<sup>1</sup> était déjà là. Mes outils étaient ceux de la danse-théâtre. Je me sentais franchement un *alien*. Nombreux sont ceux qui questionnaient ce que je faisais, non pas parce que cela ne leur plaisait pas, mais parce que cela se faisait vraiment peu. Très peu. Des assemblages de scènes très théâtrales, très visuelles, avec des dialogues et des scènes de danse, catapultées. Toutes les quatre minutes, une scène de danse. Toutes les quatre minutes, une scène de théâtre...

**MG** « *Catapultées* », c'est un superbe processus ! J'adore.

**LT** Toutes les quatre minutes, réellement ?

C'est un peu pour rire que je le dis. C'est une durée moyenne, qui te coince néanmoins, par peur de perdre le contact avec l'abstraction du geste. Quand ça danse, on cherche en effet à ce que le public soit concentré sur des corps qui dansent et qui s'expriment à travers les corps. Passer à une scène de danse après quinze ou vingt minutes de dialogues est plus compliqué que de disposer d'un rythme dans lequel, à tout moment, on peut passer de l'un à l'autre.

**JYM** Qu'est-ce qu'une scène pour toi ? Comment commence-t-elle, comment prend-elle fin ? Quelle est son unité, son développement ?

Ma réponse est terriblement banale. Si à l'époque je voyais par exemple un film dont j'aimais un dialogue, je le notais et demandais aux interprètes de le reproduire. C'est une scène, à laquelle je collais peut-être une scène de danse. Bien sûr, ma « grille de lecture » m'imposait également de veiller à ce que la pièce intégrale ait un dynamisme, et que les scènes ne s'annulent pas mutuellement. J'avais à l'esprit, et j'ai encore, des idées de « courbes générales » d'une pièce. Un peu comme l'ascension d'une montagne, à quel moment être à quel endroit dans la pièce ? Quand l'accélérer ? Quand ralentir le récit ? *Happy End* ? Mais cela ne change en rien le fait qu'à l'époque je faisais des puzzles de scènes « hermétiques » entre elles.

<sup>1</sup> Sur cette idée de « vague de la danse contemporaine » en France, voir Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II, op. cit.*, pp. 188-198.

[...] J'ai commencé à me décoller des outils de composition de la danse-théâtre pure quand on a commencé à expérimenter sur les durées d'interprétation. Comment mener à bout les rythmes et les danses pour que celui qui les interprète se retrouve presque dans un « espace blanc », pour reprendre les termes de Kenneth King<sup>2</sup>? La danse absolue serait un espace blanc dans lequel on ne reconnaîtrait aucun mouvement et aucun corps. Comment dissoudre la matière au point de ne plus avoir besoin de mots et de mouvements? Dans cette perspective, on commence à chercher des outils dramaturgiques qui proposent aux interprètes de ne pas se limiter à trois ou quatre minutes, mais d'avoir des élans d'énergie dans le fait de jouer sur scène, de danser comme de parler, et de ne pas avoir forcément une fin. La seule fin qui existerait serait son énergie qui s'estompe. La chorégraphie s'adapte alors à la façon dont cette énergie est véhiculée par Untel ou par Untel.

Cela reste quand même une période de danse-théâtre qui essaie de renouveler le genre. On ne peut pas le nier. Même quand j'ai commencé à me dire qu'il ne s'agissait plus de danse-théâtre, on était encore dedans. Il y avait quand même une scène comme ci, une scène comme ça, ce que l'on considère généralement comme de la danse-théâtre. Il vaut mieux se tenir à des termes très simples. Sinon, pour chaque chorégraphe et chaque pièce, il faudrait trouver un nouveau terme. Ce n'est pas possible. Nous étions encore vraiment là-dedans, mais en travaillant beaucoup sur le temps.

**JYM** À quel moment inaugures-tu cette expérimentation sur les durées d'interprétation? Peux-tu revenir sur cette dissolution de la matière? En quoi cette nouvelle forme de dramaturgie a-t-elle eu un impact sur la forme globale de tes pièces (leur durée, leur structure)? Je l'inaugure en premier lieu avant la création, dans ma tête. Je ne peux pas séparer le travail avec mes collaborateurs de la matière que « j'injecte » au départ. Il est évident pour moi qu'il y a un lien. Aussi bien qu'on puisse transformer ou tordre toute matière, il y a une limite espace / temps dans une création et il y a des idées qui se prêtent mieux à certains exercices chorégraphiques.

Je n'utiliserais pas le terme de « dissolution de la matière ». En aucun cas je n'ai l'impression que quelque chose s'en va, se dissipe, se liquéfie ou dégouline. J'ai davantage l'impression que la matière est révélée véritablement, comme un bout de verre qui serait exposé à la lumière et qui révélerait tous ses reflets et toutes ses couleurs, traversés par le soleil.

L'impact de cette dramaturgie de type nouveau est énorme. Et pas seulement dans mon travail, elle s'applique bien entendu dans ma vie de tous les jours. Pour donner un exemple plus concret, je suis passé de ce qui en musique pourrait représenter la comédie musicale à ce que seraient Henze<sup>3</sup>, Wolfgang Rihm<sup>4</sup>, mélangés à Steve Reich<sup>5</sup>.

musique

<sup>2</sup> Kenneth King, « SuperLecture » in Richard Kostelanetz (dir.), *The Young American writers*, New York: Funk and Wagnalls, 1967, pp. 223-230, cité par Sally Banes in *Terpsichore en baskets : post-modern dance*, Pantin: Chiron, Centre national de la danse, 2002 (trad. D. Luccioni), p. 221.

<sup>3</sup> Hans Werner Henze (Gütersloh, 1926 - Dresde, 2012) est un compositeur allemand, notamment connu pour ses opéras (*Der Prinz von Homburg* [1958]) et ses positionnements politiques, déployés dans des œuvres comme *El Cimarrón* ou *Natascha Ungeheuer* (1971). Son style prend appui sur la musique sérielle, tout en s'inspirant de Stravinsky, de la musique italienne ou du jazz.

<sup>4</sup> Wolfgang Rihm, né à Karlsruhe en 1952, est un compositeur et essayiste allemand. Prolifique dans son œuvre, il est également connu pour ses prises de position esthétiques, et notamment pour sa critique de la musique de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>5</sup> Steve Reich, né en 1936 à New York, est un compositeur américain pionnier de la musique

[...]  
rythme

Je trouvais que les sujets politiques et les sujets sociaux étaient bien plus déterminés par les lois de Laban que par des facteurs extérieurs. On observait des artistes qui se réclamaient de gauche ou de droite, ou revendiquaient de traiter du sida dans la chorégraphie, ou de traiter des injustices dans le monde par des costumes, des titres de spectacle, des mouvements extrêmement mélodramatiques qui devaient symboliser le sujet du spectacle. Mais je me demandais si le fait de se réclamer d'une certaine esthétique ou d'appartenir à un certain courant politique n'était pas davantage déterminé par la façon de traiter le mouvement. Si l'on considère que c'est force [ou poids], vitesse et espace, si l'on modifie un paramètre, change-t-on ainsi notre positionnement par rapport au monde, au lieu de le faire par un spectacle sur la guerre en Irak, par exemple?

**MG** Tu as joué avec force, vitesse, espace? Tu t'es concentré sur ces paramètres?

Oui. Et on arrive en 2006-2007, à *No Paraderan* (2004) où, effectivement, on a vraiment voulu enlever les contenus. On commençait à jouer fortement sur le temps. [...] La gestion du temps dans cette pièce engageait une grande responsabilité de chaque interprète. Le temps détermine la dynamique. La dynamique détermine aussi des déplacements sur le plateau. On a vraiment voulu faire une pièce dans laquelle le temps n'existait plus, même si elle reste cadrée. Elle conserve quelques scènes de mouvement intercalées avec des scènes un peu plus théâtrales... Il y a quelques dialogues. Il y a une dramaturgie. Il y a plusieurs couches. Certains éléments traversent toute la pièce, comme le mouvement du décor sur deux heures (le rideau de scène qui ne s'ouvre pas et qui recule lentement), la bande-son, les univers dans lesquels on est allé piocher, ceux de John Cassavetes, Claude Chabrol... [...]

transposer

**JYM** Peux-tu revenir sur les facteurs du mouvement sur lesquels tu as joué dans différentes pièces et leur impact politique?

[...]

Ce que je prétends dans la pièce est-il vrai? Cette vérité réside selon moi davantage dans la façon de traiter les matériaux que dans l'image qu'on en donne. [...] Je reviens à Laban et je me dis que le secret de la chorégraphie, la vérité en chorégraphie, réside dans le fait de réussir à être suffisamment détendu quand on travaille une pièce pour ne pas être obsédé par le sujet. Le sujet est de toute façon en moi. On ne travaille que ce que l'on arrive à dégager de soi-même. Mais en tant que chorégraphe, je me dois de faire un exercice sur moi-même pour savoir comment ce sujet peut se laisser traduire par des éléments de danse (vitesse, espace et dynamisme). Il ne s'agit pas de mettre un drapeau quelque part. [...] *No Paraderan* aurait pu durer une heure et cinq ou dix minutes, j'aurais pu enlever 20 % de la durée de chaque scène. Cela aurait totalement changé « le message ». [...] Pendant la création, on prenait comme exemple des gens qui rentrent du travail. Et le partenaire demande: « Alors, ta journée s'est bien passée? » Et l'autre dispose de trente secondes pour boucler le thème. Car s'il prolonge au-delà, l'autre n'est pas content parce que ce n'est pas ce qu'il voulait. Il ne veut pas vraiment savoir comment s'est passée la journée. Il n'est pas prêt à l'entendre. Il est prêt à l'entendre dans le cadre qu'il a préfixé au moment où il a posé la question.

minimaliste, qu'il décrit, en ce qui concerne son œuvre, comme une « musique de phases ».

adresser

On se disait avec l'équipe que ce que le public réclame de ces gens en smoking qui boivent sur scène, c'est une succession de moments légers. Mais ces moments légers ont une durée. Nous la dépassons. Et ce dépassement est revendiqué par les interprètes sur scène, dans le sens où ils tiennent, où ils ne s'ennuient pas – eux. Et ce ping-pong avec le public devient insupportable. Certaines scènes sont plus légères que d'autres qui demandent un peu plus de concentration. La pièce commence par une scène très dansée et, vingt minutes plus tard, l'une des interprètes, Carine Charaire, ne fait plus que frapper dans les mains parce qu'elle cherche le temps fort dans *Le Sacre du printemps*. Quarante minutes plus tard, on ne fait carrément plus rien ou presque. On voit ces mêmes gens en smoking et robe du soir qui font leurs adieux et qui disent : « Si vous voulez encore voir un truc, je peux vous le faire. » On joue ainsi sur les durées et le dynamisme de chaque scène.

**JYM** *L'endroit du politique se situe donc pour toi dans le jeu sur certaines attentes, certains codes ?*

Oui. C'est la question de la satisfaction du public. C'est comme dans *Matrix*<sup>6</sup>. Choisis-tu la pilule bleue ou la pilule rouge ? J'en reviens à [Carl] Jung. Une partie de moi peut-elle faire un petit effort pour rencontrer l'artiste et son œuvre quelque part sur le chemin ? Ou bien s'agit-il de faire une œuvre plus commerciale en cherchant le plus petit dénominateur commun en termes de durée du spectacle et de sensibilité ? Les préjugés que nous avons envers le cinéma hollywoodien se situent là. Certains films d'action sont des œuvres incroyablement profondes. Ce n'est pas parce que c'est un film de guerre qu'il est superficiel. Tout dépend de la façon dont il est fait. Les vingt dernières minutes sont-elles consacrées à la résolution du problème ou bien l'inverse ?

### Myriam Gourfink

Je voudrais aborder les questions de dramaturgie. En réalité, jusque vers 2001, je n'employais jamais le mot « dramaturgie ». J'étais un peu contre. Tracer les grandes étapes, c'est beaucoup plus juste. Certes, aujourd'hui, la dramaturgie n'est plus tout à fait liée au récit, ni au théâtral. Mais, dans mon cas, je sais que ce n'est pas le bon mot. « Tracer les étapes » ou « tracer les grandes lignes », c'est mieux. Il s'agit de tracer les grandes lignes qui vont organiser la pièce dans ses grandes parties. (S'agit-il d'ailleurs de parties ? Est-ce que je crée des parties ? C'est encore un autre sujet.) La première chose que je fais peut consister à tracer les grandes lignes permettant de cerner la cible. J'ai une visée. Il ne s'agit pas d'une vision – ce serait trop romantique. Il s'agit d'une cible à atteindre. Au début d'un projet, je vise quelque chose. La cible est toujours de l'ordre du sensible. Il s'agit de cerner du sensible. Il y a des grandes visées générales assez permanentes dans mon travail, comme celle de décadrer l'espace et le temps. Ou bien : comment brouiller les pistes entre spectacle de danse et concert ? Comment proposer une expérience sensible où le sens de la vue n'est pas le seul canal de réception ? Comment rassembler ou rendre intime ce qui est de l'ordre du mental et de l'ordre de l'organique ? (Ce rapprochement m'obnubile.) Ce

<sup>6</sup> *Matrix* (1999), réalisé par Lana et Lilly Wachowski. Le héros Néo doit choisir entre la pilule bleue (rester dans un quotidien illusoire) et la pilule rouge (accéder à la réalité dissimulée par le système).

pratiques

sont les grandes visées. Mais il n'y a pas qu'une seule visée par pièce. Chaque pièce a sa propre histoire. D'autres visées peuvent venir d'un vécu, d'une expérience, souvent dans le champ musical ou dans le champ des pratiques somatiques (yoga, haptonomie, pratiques chamaniques et kabbalistes). Très vite, à partir du moment où je rencontre quelque chose qui fait que ce que je vise devient clair, il y a une espèce de dramaturgie qui apparaît. C'est une espèce de *time line*, une ligne de temps, qui s'écrit avant que la création ait lieu.

espace

[...] J'essaie de tracer les grandes étapes. Il y a toujours une sorte de dessin du dispositif. Il s'agit de situer tout de suite mon plateau et de savoir concrètement où je suis. C'est très important. Je fais toujours cela. J'essaie de voir dans quel lieu la pièce va se dérouler, si je veux que ce soit un théâtre ou non, et comment je vais disposer les éléments. J'ai besoin de repères. C'est une phase qui se décide aussi avec les collaborateurs, assez tôt. Dès la réflexion sur la dramaturgie, j'ai besoin de clarifier l'action du collaborateur en musique, du technicien pour le son, de la personne qui va faire la lumière, etc. Il s'agit d'entrer tout de suite dans l'univers du projet avant même l'écriture de la partition. En général, la spatialisation est pensée après la *time line* dramaturgique. Concrètement, si le son a telles caractéristiques, les musiciens ne pourront pas être disposés n'importe comment sur le plateau, etc. Si l'on veut une interaction musicale de la danseuse sur la musique, la danseuse est forcément musicienne au même titre que les autres musiciens sur le plateau. Dans ce cas, faisons une chorale. C'est donc toujours une imbrication beaucoup plus concrète de ce qu'il est possible de faire, de ce que l'on veut faire et comment on le réalise. Il s'agit d'entrer tout de suite dans le cambouis avant d'écrire la partition.

Une autre étape concerne l'environnement chorégraphique. L'environnement chorégraphique correspond à la façon dont je vais collecter les composants du mouvement. C'est toujours en relation avec ce que je vise, c'est-à-dire le grand sujet ou le grand enjeu de la pièce – appelez-le comme vous voulez. C'est ce que je vais indiquer aux danseurs comme étant important. Les zones sont très poreuses entre la création de l'environnement chorégraphique, la collecte des composants et des opérateurs du mouvement que je vais utiliser pour traduire l'enjeu, l'écriture de la partition, la dramaturgie détaillée. C'est forcément imbriqué. Mais j'essaie de les discerner puisque c'est la demande ici.

[...]

Qu'est-ce qu'une visée ? Par exemple, pour *Une lente mastication* [2012], il y a la rencontre avec la notion de *Rasaesthetics* dans le livre *Performance Theory* de Richard Schechner<sup>7</sup>, et le cours d'Ananda Ceballos à Royaumont<sup>8</sup> sur la théorie du Rasa dans la danse indienne. C'est-à-dire l'idée de la transformation de l'aliment en jus par la mastication et la transposition qu'en fait la danse indienne : par le travail du corps, du souffle, la danse se transforme en jus donné à boire à l'audience.

adresser

<sup>7</sup> Richard Schechner, *Essays on Performance Theory*, New York : Ralph Pine, 1977, pp. 333-367.

<sup>8</sup> La Fondation Royaumont est une fondation privée française à vocation culturelle établie dans l'ancienne abbaye de Royaumont. En 1999, sous l'impulsion de Susan Buirge, est créé le programme de recherche et composition chorégraphiques que Myriam Gourfink dirigera de 2008 à 2013, sous la dénomination *Transforme*. Ananda Ceballos est docteur en études Indiennes et psychologue spécialisée en troubles du comportement alimentaire. Elle enseigne le yoga et est chargée des cours à l'université Complutense de Madrid. Elle donne également des conférences sur l'histoire et la philosophie du yoga en tant que formatrice dans plusieurs écoles de la fédération nationale des enseignants de yoga.

Dans la pièce, j'ajoute une touche personnelle, en demandant aux danseurs de donner une direction à leur danse en formulant une intention. Chacun travaille ainsi sur des intentions, des dons pour soi et pour le public. Puis ensemble, nous faisons un travail d'agriculteur avec toutes ces intentions. L'intention est comme une graine qu'il faut planter, faire germer, laisser pousser, en récolter le fruit, le manger, le mastiquer et en offrir le jus.

Les danseurs traversent le plateau (de cour à jardin), avec leurs corps ils forment 12 sillons, chacun dans son sillon plante son intention, sa graine (chacun cherche sa direction, son orientation, ses axes, il se retourne, cherche encore). Cela dure toute la première moitié de la pièce, ils vont et viennent dans le premier tiers de leurs sillons (donc plutôt à cour), puis une bascule dramaturgique les fait tous se rejoindre au tiers du plateau (dans l'axe de cour à jardin) pour former un sillon à l'échelle collective dans l'axe de lointain à face. Pendant la première moitié de la pièce, la musique suit elle aussi son sillon, elle ne s'occupe pas de la danse. Puis, quand le groupe se forme dans l'axe de lointain à face, la musique s'engouffre avec la danse, elle fait corps avec la danse, c'est comme une montée de sève, ça enfle, les graines plantées dans le premier tiers de la pièce se mettent à pousser, les corps remontent du sol très lentement. La qualité de la danse soutenue par le flot musical s'effectue dans cette seconde moitié dans un grand lâcher-prise, car les corps ont beaucoup travaillé dans la première moitié, dans cette seconde moitié ils se laissent porter et ils se donnent.

[...] Je prends l'exemple des *Temps tirillés* (2009). [Comment s'est définie la visée?] C'était la Fête de la musique, boulevard de Belleville à Paris, on pouvait entendre de manière concomitante plusieurs réalités musicales correspondant à différentes périodes de l'histoire. J'ai été saisie. Il me paraissait incroyable de vivre ce moment où de la musique du Moyen Âge côtoyait un groupe de punks complètement trash qui saturait l'espace sonore. Je suis donc partie de cette cohabitation de réalités différentes. J'ai choisi ce titre, et j'ai calé la dramaturgie sur les sens subtils, ce que l'on appelle les « *indriyas* », c'est-à-dire les différents canaux sensoriels du cerveau. Dans une première partie de la pièce, on essaie de goûter le mouvement, de le sentir, de le visualiser intérieurement ou de le toucher, etc. Dans une deuxième partie de la pièce, on sollicitera davantage le sens du toucher, avec chacun des quatre autres sens qui y sera associé, pour des mouvements plus mordus, plus en contact. Il y a ensuite une sorte de glaciation – je me trouvais saisie sur le boulevard de Belleville – qui serait dominée par le sens de l'écoute, du début jusqu'à la fin, qui va prendre les corps comme dans une glace.

[...] La dramaturgie peut jouer avec une gradation des niveaux du corps. Ce jeu sera différent selon les pièces. Par exemple, pour *Corbeau* (2007) dont le point de départ était tout simplement un documentaire animalier sur un corbeau, j'avais l'envie d'avoir une surface réduite d'appui et de faire appel à une danseuse classique. La surface d'appui la plus réduite possible c'est l'espace d'un pied. Cela crée un jeu de déplacement dans des volumes qui peuvent être proches du corps (comme un oiseau qui a les ailes très proches de lui) ou très étendus. J'ai fait une gradation systématique de ce qui est proche du corps et de ce qui en est éloigné. J'utilise beaucoup la série. Mon écriture est très sérieuse. J'ai construit la dramaturgie à partir de cette gradation et de cette série.

[...] **JYM** Peux-tu expliquer en quoi la dramaturgie s'articule à ce choix de travailler sur les gradations des niveaux du corps ? Comment passes-tu de la ligne de temps (forme globale) à un choix de gestuelle ?

Dans *Inoculate* ? (2011), la *time line* est structurée par différents niveaux du centre du corps. On est parti d'une phrase avec Kasper [Toeplitz] : « Je t'inocule le virus de la destruction. » C'était une phrase punk. Si je t'inocule le virus de la destruction, je te donne la possibilité de résister à la destruction et t'alimenter en force de vie...

**JYM** C'est le principe du vaccin.

Effectivement, il s'agit d'essayer d'aller au-delà de la destruction. La raison pour laquelle la danseuse [Deborah Lary] est sur un mode d'auto-guérison est que j'ai intégré dans son corps le symbole du chakra du cœur, deux triangles inversés. Ils représentent aussi l'étoile de David, que j'ai complètement détruite au niveau de l'espace, n'empêche qu'elle fait quand même un parcours sur cette étoile que j'ai intégrée à son chakra du cœur. Pour ce faire, il fallait à un moment donné dans une position debout normale faire travailler cet espace du cœur et donc aller sur des appuis très forts. Ce qui explique qu'il y ait toute une partie où elle descend son centre du corps en le gardant constamment juste au-dessus du sol pendant très longtemps. De fait, elle est obligée par cette contrainte de trouver des appuis sur les bras très puissants. Deborah a cette puissance, sans problème. Je sais à qui je le demande. Je savais qu'elle n'allait pas souffrir, au contraire qu'elle allait aimer cette puissance. C'est vraiment par ces exercices que j'ai travaillé le chakra du cœur, c'est une méthode classique en yoga, à la différence que j'ai utilisé un peu plus les volumes que j'aime tant !

[...] Les débuts et les fins de pièce ne sont jamais pareils. Ils sont en fonction de la pièce. *Überengelheit* (1999) et *Les temps tirillés* commencent avant l'entrée du public par exemple. *Überengelheit* se termine avec la sortie du dernier spectateur. La durée de la pièce est donc variable. Pour la fin, je peux avoir une idée, mais « je l'écoute » de plus en plus [durant les premières représentations]. Elle se verra peut-être modifiée. Elle peut être nette, ou bien se diluer comme dans *Gris* (2002). Pour *Rare* (2002), on arrive et, six heures plus tard, on part. C'est vraiment la grosse caisse symphonique qui pose la fin, avec le dernier coup que faisait très bien Didier Casamitjana. C'est une fin vraiment musicale. Ce n'est pas toujours la musique néanmoins qui donne le ton de la fin. Dans *Souterrain* [2014], c'est plutôt le contraire, Kasper [Toeplitz] attend que Carole [Garriga] et Deborah [Lary] se relèvent. Elles arrivent contre le mur de cour et se retournent pour arrêter *cut*. Il se cale vraiment sur elles. Les autres danseurs finissent en général trois minutes avant. Elles sont dans une pratique inextricable. On est obligé de les attendre. La musique s'arrête comme un moteur qui toussotait déjà et qui soudain tombe en panne. Il faut dire aussi que la préoccupation de cette pièce c'est la vrille, l'hélice, chaque interprète descend en lui-même, creuse, tout le groupe se déplace en hélice.

Pour *Gris*, la préoccupation était de diluer les peurs, les dissoudre. Lors de l'entrée du public, les danseuses sont présentes sur le plateau, assises en méditation, puis de cette posture d'assise elles entrent doucement dans la danse en se berçant, la dissolution s'effectue au fur et à mesure. À la fin, elles disparaissent lentement de l'aire de jeu et sont assises un moment autour alors que la musique continue et ne s'arrête pas. Elles partent quand elles veulent, les temps du début et de la fin sont dilués.

[...] **JY** Peux-tu nous parler de ton rapport à la durée des pièces (tu as trop rapidement évoqué les 6 heures de *Rare*) ? Peux-tu nous parler de la lenteur qui est une caractéristique de ta danse, dans son rapport à la composition ?

« Tu connais Myriam Gourfink, celle qui fait des trucs super lents... », pour moi ce n'est tellement pas lent !

**JY** Mais tu sais que vu de l'extérieur ta danse est très lente ?

Oui je sais. Les retours que m'avait faits Odile [Duboc] sur mon premier solo [Beith (1996)] étaient qu'il n'y avait pas assez de changements rythmiques. Après avoir été très en colère contre elle, je me suis dit que si elle l'avait dit c'était qu'il y avait sans doute quelque chose qui ne collait pas dans ce que j'avais présenté. J'ai pensé que ce que je cherchais n'était pas assez visible, qu'il fallait que je ralentisse. Ensuite, je me suis rendu compte que plus je pratiquais le yoga, plus j'allais là-dedans. Je n'avais pas besoin de ralentir, ni de faire l'opération mentale du ralentissement, le yoga me conduisait dans une vraie lenteur.

**JY** Pourquoi est-ce qu'« il fallait » ralentir ?

Pour que ce soit visible. Pour que cette absence de rythme que pointait Odile ne soit pas perçue comme une erreur de jeune chorégraphe qui n'aime pas beaucoup les ruptures rythmiques. Je devais le conceptualiser au départ parce que je n'avais pas encore tout le potentiel dans mon corps. Quelque chose n'allait pas et elle l'avait repéré. Et quand je lui ai montré une danse plus lente, elle était d'accord. Elle m'a dit : « À présent ça va dans le bon sens » parce que j'affirmais quelque chose davantage et de fait c'était visible.

musique [...] Ce que je souhaitais rendre visible c'était un temps lisse. Je venais de la musique et je ne voulais pas du tout d'élément rythmique. J'étais informée de toute une réflexion sur l'origine même du mot « rythme ». « Rheo » signifie « couler »<sup>9</sup>. Pour les yogis, le vrai rythme, le rythme de la vie nous absorbe dans notre sensation, dans notre perception. Et cette absorption dilue le temps. Cela allait aussi avec le fait que le temps n'existe pas, et qu'il est un concept occidental. Je l'ai alors questionné à chaque fois.

### Daniel Linehan

C'est parfois assez tard dans le processus de création que je me pose la question du déroulé de la pièce, de ce qui en sera le début, le milieu et la fin. Parfois, cela se fait aussi en dialogue avec les danseurs. Tout dépend de si je danse ou non dans la pièce. Si je suis à l'extérieur, les danseurs ont une expérience de la pièce qui n'est pas la mienne. Ils ont des informations dont je ne dispose pas, et j'essaie d'en tenir compte dans les discussions sur la structure ou la dramaturgie de la pièce.

[...] adresser Mes compositions ne sont pas arbitraires. L'ordre et la durée de chaque séquence sont plus ou moins réglés. J'essaie par exemple de moduler les durées pour que tout ne soit pas pareil, pour que les matériaux aient des valeurs différentes. Certaines

<sup>9</sup> Myriam Gourfink se réfère ici à l'ouvrage de Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris : Presses universitaires de France, 1999.

séquences sont très brèves, d'autres beaucoup plus longues. Il s'agit de créer une sensation de durée un peu imprévisible pour le spectateur. Quelque chose commence et on n'a pas idée de combien de temps cela va durer.

**JYM** Joues-tu sur des durées différentes d'un même matériau, ou chaque matériau a-t-il une durée qui lui est propre ?

C'est plutôt l'idée que chaque matériau de la pièce a une durée différente. Quand je dis que les choses peuvent apparaître et disparaître à tout moment, je parle du point de vue du spectateur. Nous savons combien de temps dure chaque séquence mais le spectateur l'ignore.

**JYM** Est-ce un principe que tu utilises dans plusieurs pièces ?

C'est le cas dans *Un sacre du printemps* (2015) et dans *dbdabb* (2015). De manière générale j'essaie de faire que les choses n'aient pas une durée égale. Dans *Not About Everything* (2007), il y a d'abord une longue séquence, trente minutes de mouvement continu, puis une coda ou une fin de cinq minutes d'une nature tout à fait différente. Cette disparité de durées est importante à mes yeux. Quand je commence la deuxième séquence on peut penser « allez, on est reparti pour une demi-heure » alors qu'en fait, elle ne va durer que cinq minutes.

**JYM** Comment agences-tu ces durées ?

D'un côté, il y a la durée mathématique des choses, et de l'autre il y a l'expérience perceptive du spectateur. Les deux sont parfois assez disjointes. Dans *dbdabb* par exemple, j'ai pu vérifier sur la captation vidéo que certaines séquences avaient des durées différentes, alors que des spectateurs nous disaient qu'ils avaient l'impression que tout était égal. Alors il a fallu accentuer les différences pour créer davantage de contraste. Par exemple, une courte séquence de deux minutes devra être encore raccourcie à une minute sans quoi tout paraîtra encore trop semblable.

**JYM** Fais-tu ainsi souvent appel à un spectateur, un regard extérieur pendant le processus de création ?

Oui, je travaille avec plusieurs personnes à la dramaturgie<sup>10</sup>, et j'invite des collègues à venir voir les répétitions. Je voudrais revenir sur la manière dont les choses apparaissent et disparaissent dans les pièces. Dans *Being together without any voice* (2010) chaque matériau se produit deux fois exactement. La première fois, comme un aperçu ou une petite pépite – vingt ou trente secondes –, et la seconde fois de manière plus étendue – deux, quatre ou cinq minutes.

**JYM** C'est ce que tu signales par le chapitre « Mémoire et Changement<sup>11</sup> » de ton livre.

Oui, tu me demandais s'il y a des règles qui organisent l'apparition et la disparition des matériaux. Parfois ce n'est pas une règle claire, mais dans le cas de cette pièce, ça l'est : chaque matériau intervient deux fois, une première fois brièvement, la seconde fois longuement.

<sup>10</sup> Les dramaturges avec lesquels Daniel Linehan a travaillé sont précisés dans l'index des pièces citées.

<sup>11</sup> Voir la note 17 du chapitre Adresser.

assembler [...] Dans le questionnaire<sup>12</sup> que vous nous aviez envoyé figurait : « L'invention d'une forme (au sens de structure) ou la construction dramaturgique prévaut-elle sur l'invention du geste ? »... Je comprends bien la question ! Je crois que de manière générale, je m'intéresse en premier lieu à la structure ou à la dramaturgie de la pièce plus qu'à ses matériaux. Bien sûr les deux aspects sont importants dans le processus, mais je crois que d'une certaine manière, les matériaux « en contexte » m'importent plus que le matériau gestuel pour lui-même. Pour moi, ce qui compte c'est moins les choses isolément, « l'invention du geste » si l'on veut, que ce qui se produit quand on met plusieurs éléments côte à côte. C'est l'espace entre les matériaux qui crée de la friction et du sens. Les choses sont bien différentes si on considère chaque matériau isolément.

**JYM** Peux-tu préciser ce que tu entends par « contexte » ?

Quand je parle de matériaux ou actions en contexte, je me réfère à l'endroit où ils se situent dans le déroulé de la pièce.

**JYM** Opposes-tu les matériaux et le contexte ?

Je veux dire l'ordre des événements. Si on a trois actions, A, B et C, c'est différent si B est placé entre A et C ou si je déplace B après A et C. C'est un autre contexte pour B. Je me pose toujours la question du matériau en contexte, c'est-à-dire dans la durée et l'ordre de la pièce. Bien sûr le matériau en soi a son importance, B en soi, par exemple. Mais selon que B se trouve au début ou à la fin de la pièce, la différence est énorme. À quoi cela fait suite, qu'est-ce qui vient après... Pour moi ce qui importe ce sont moins les matériaux pris isolément que ce qui se produit quand on les joue l'un après l'autre, ou simultanément. C'est cet espace, cet endroit de « jeu » qui crée de la friction et du sens.

Dans *Not About Everything* (2007), ce serait très différent si je disais le texte assis sur une chaise, puis après seulement me levais pour tourner sur moi-même. Chacun des matériaux a son importance, mais une transformation se produit sitôt qu'on les met ensemble. Si je travaille avec du texte et du mouvement, une partie du travail va être de déterminer ce qui se produit en assemblant tel texte avec tel matériau physique. C'est difficile de prédire la nature des transformations qui vont se produire. C'est vraiment assez expérimental, assez empirique. Je peux organiser les choses sur le papier, mais cela ne suffit pas. Il faut les physicaliser, les voir en acte. C'est la seule manière de se rendre compte des différentes relations entre les matériaux et des significations qu'elles produisent. Une grande part du travail se fait en tâtonnant. On expérimente, on essaie d'autres ordres, d'autres modes de composition. Par tâtonnements successifs, je finis par comprendre les significations de ce qu'on est en train de fabriquer. Les matériaux m'évoquent des choses différentes en fonction de leur ordre, et de la nature des relations qu'on essaie entre eux. Je dirais que cette phase combinatoire, empirique, a une large part dans la manière dont je structure mes pièces.

<sup>12</sup> Voir annexe.

choisir **JYM** Comment décides-tu de ce qui a de la valeur ? La question n'est pas facile. Oui, c'est une question difficile. Prenons par exemple la fin de *Not About Everything*. C'est donc une courte séquence silencieuse de cinq minutes pendant laquelle je vais au sol puis m'en relève, au ralenti. Elle fait suite à trente minutes de giration intense. Plusieurs personnes m'ont demandé, après avoir vu la pièce, pourquoi j'avais choisi de garder cette séquence finale. Elle ne semble pas découler de ce qui précède mais j'y tiens beaucoup. Parce que la pièce est très sonore, énergique et physique, il lui fallait une sorte de « dénouement », un moment de suspension, pas de silence à proprement parler, mais disons, de calme, avant que les spectateurs se mettent à applaudir. Devais-je garder cette séquence, m'en débarrasser, ou faire complètement autre chose ? J'ai choisi de la garder même si elle peut sembler problématique, parce qu'il me semblait important d'avoir ce moment d'accalmie à la fin.

**JYM** Qu'est-ce qui motive au fond ce choix de finir ainsi ? Le sais-tu ?

Je sais d'où il vient d'une manière un peu abstraite. Disons pour être plus explicite que toute la pièce se passe sur un plan horizontal et que j'avais envie de créer une fin en contrepoint. Le fait de passer au sol me permet d'équilibrer la pièce en basculant sur un autre plan.

Je cherche toujours à créer des fins qui ouvrent plus qu'elles ne concluent. Moins un « point final » qu'une sensation de « trois points de suspension »... Généralement mes fins ne résolvent rien, elles ne délivrent pas de solutions définitives aux problèmes que la pièce a cherché à formuler.

Dans *Not About Everything*, après avoir beaucoup parlé, je propose simplement un moment de silence, une durée qui permette au public de réfléchir à ce qu'il vient de voir. Enfin, je l'espère. Il ne s'agit pas de dire au public quoi penser de ce à quoi il a assisté. C'est la raison pour laquelle je ne voulais pas terminer à la volée, en m'arrêtant de tourner brusquement. Si les spectateurs se mettaient à applaudir directement après, il me semble que l'on passerait à côté de quelque chose. Je ne voulais pas accentuer le côté « tour de force » de cette giration ininterrompue, donc j'ai ajouté une petite durée qui ouvrirait vers autre chose. Je fais souvent des choix semblables, je crois.

Quant aux débuts, je crois que mon approche est assez élémentaire : au début d'une pièce, il faut simplement commencer. C'est-à-dire qu'il ne faut pas être tout de suite trop complexe. Mais je ne crois pas non plus qu'il faille trop prendre le public par la main pour l'engager dans l'univers ou le style de la pièce. On commence, c'est tout. Les danseurs sont dans l'univers de la pièce et ils y commencent de plain-pied. Le temps dont le public a besoin pour y entrer, c'est la durée de la pièce qui l'organise.

[...] L'utilisation du texte engage de manière assez évidente la question du sens. En effet, tout texte est porteur d'un sens premier, littéral. Mais j'aime pervertir ou compliquer le sens explicite des énoncés. Dans *Not About Everything* (2007) par exemple, je répète : « This is not about repetition, this is not about rhythm, this is not about the war in Iraq, this is not about America, this is not about identity »... [Ce n'est pas au sujet de la répétition, ce n'est pas au sujet du rythme, ce n'est pas au sujet de la guerre en Iraq, ce n'est pas au sujet de l'Amérique, ce n'est pas au sujet de l'identité] Je nomme toutes les choses dont la pièce ne parle pas.

**JYM** *As-tu écrit ce texte ?*

Oui. Il y a donc le sens littéral du texte, qui affirme que la pièce ne traite pas de toutes ces choses qu'elle énonce. Mais il y a aussi une dimension de sens performative, qui dément ce sens premier : si j'énonce toutes ces choses à voix haute (si je dis qu'il ne s'agit pas de répétition, pas de rythme, pas des États-Unis, pas d'identité), alors je convoque toutes ces choses dans l'esprit du spectateur et inévitablement, c'est d'elles dont il est question dans la pièce. Il y a une logique de la dénégation : le texte a un sens mais sa performance en propose un autre. Par ailleurs l'action physique dans laquelle je suis engagé à ce moment-là, tourner sur moi-même, n'est pas anodine. C'est comme si j'étais débordé par les questions que j'énonce, comme si je tournais en rond, dans ma tête comme dans l'espace. D'une certaine manière cette action physique simple devient signifiante. Certains spectateurs m'ont dit qu'elle avait une valeur cathartique. Comme si la force centrifuge de la giration pouvait me permettre de me débarrasser des concepts que j'énonce. L'action apporte un supplément de sens au texte qui serait entendu très différemment si je le déclamaï simplement debout derrière un pupitre. De le dire en tournant sur moi-même le fait résonner différemment. Quant à la question de la fabrication du sens, je crois que les matériaux physiques fonctionnent comme le texte à ce moment-là. Ils peuvent signifier une chose isolément, mais quand on les combine, dans la relation créée entre eux, ils acquièrent d'autres significations.

### Laurent Pichaud

[...] espace Je voulais appeler *viva*, une pièce de 1996, *présenter*, dans l'idée que la chorégraphie, c'est le présent. Avec *présenter* je vois la dramatique de l'espace. [...] Situer des corps sur une scène, c'est l'acte chorégraphique premier. J'imagine presque un jeu d'échecs. Il n'y aurait que des situations, même pas besoin de bouger. C'est juste placer des éléments. Mais, à l'époque, je n'ai pas le courage, je n'ai pas la maturité pour le faire. J'ai besoin de tout nettoyer : mes acquis, mes fausses idées, etc.

[...] Au fur et à mesure, je n'appellerais plus cela la dramatique. Il y a une portée sensible qui m'intéresse : la distance entre les spectateurs et les danseurs, c'est une émotion. J'appellerai cela plus tard la « dramaturgie de l'espace ». C'est très important pour moi. Quand je suis sur une scène à gérer les présences, placer à jardin, à cour, ce n'est pas la même chose.

[...] Deborah Hay emploie le très beau terme de « sensualité de l'espace » dans une conversation avec Cunningham, me semble-t-il. Quand je vous parlais de mon rapport aux lieux, aux sites<sup>13</sup>, il y a une sensualité de l'espace.

[...] adresser & *in situ* Dans *mon nom* (2010), une pièce dans l'espace public consacrée aux monuments aux morts, la chorégraphie de la présence des spectateurs et l'organisation spatiale de leur présence informent le projet. Mettre en mouvement les spectateurs c'est très compliqué. Mais cela me fait ré-accepter la frontalité. Un effet dramatique frontal, c'est fort. À un moment donné, on fait une séquence face à un mur. Un performeur est en vis-à-vis. En augmentant la proximité des spectateurs, une pression s'exerce

<sup>13</sup> Voir plus particulièrement le chapitre *In situ*.

sur lui. La frontalité devient autre chose que le simple code du spectacle. Des corps et leur masse qui font pression sur un soliste... On peut penser au mur des fusillés, être face au mur, etc. Les spectateurs sont pris dans des effets que j'organise.

[...] Ces états d'être spectateur ont à voir avec un point de vue, d'où l'on regarde ce qui est à regarder pour bien le voir. Il y a des séquences qui peuvent se regarder de n'importe où. Les performeurs sont toujours présents, même quand ils ne sont pas actifs. L'air de rien, ils se font repérer et peuvent ainsi être suivis par les spectateurs. Cette fonction de guide ou de balise discrets organise les espaces. Les spectateurs, en cherchant où se mettre, s'organisent tranquillement avec nous. Il y a une séquence que j'aime beaucoup, un rituel avec des boules de pétanque. Il faut qu'il y ait une pente et idéalement une plaque d'égout. En tombant sur la plaque la boule produit un gong, puis elle roule tout doucement, et prend de la vitesse. On analyse la pente, c'est très technique, et les boules prennent un ou deux chemins sur lesquels des corps allongés interrompent leur parcours. Les corps allongés peuvent être là ou arriver en cours de performance. Les boules s'y entassent, et, suivant d'où elle est regardée, la scène se charge d'un effet plus ou moins dramatique. Regarder de loin des corps inertes au sol, ou être obligé de bouger pour que les boules ne s'arrêtent pas dans nos pieds crée une forme de drame. Les boules sont apparues parce que nous étions précisément sur un terrain de pétanque, mais renvoient dans le même temps aux obus.

[...] Face à un monument aux morts, on n'échappe pas au glorieux. Comment travailler le glorieux avec nos codes et nos corps ? Je l'ai fait à partir d'une charge dramatique : une déambulation au cours de laquelle apparaît dans un sous-bois un corps qui pourrait être celui d'un parachutiste emmêlé dans les branches des arbres. C'est un jeu avec les codes de la représentation de la guerre, une forme d'illustration anachronique de la statuaire du poilu. Je le ramène à du figuratif un peu plat, mais qui met en relief la visibilité du monument aux morts.

### Loïc Touzé

En 2000, alors que j'ai déjà fait de nombreuses pièces, je me retrouve dans une impasse. C'est un moment où je suis perdu. Je décide d'inviter d'autres artistes à me rejoindre car je veux apprendre de leurs façons de composer. J'invite Yves-Noël Genod et Latifa Laâbissi avec qui je travaille déjà depuis quelques années, et j'invite Jennifer Lacey que je rencontre dans le cadre d'un projet avec le Quatuor Knust<sup>14</sup> à nous rejoindre. Elle amène une hétérogénéité par rapport à ce que nous partageons déjà avec Yves-Noël et Latifa. Elle est de culture anglo-saxonne dans sa manière de *performer*.

Yves-Noël vient du théâtre. Latifa et moi sommes tous deux d'une culture chorégraphique contemporaine relativement proche.

Je leur pose cette question : « Comment composez-vous ? »

**MG** *Tu leur poses précisément cette question ?*

Pas si explicitement, je crée un dispositif qui la pose en quelque sorte. Je propose que l'on revienne dans l'espace du théâtre [quitté pendant trois ans pour des

<sup>14</sup> Voir la note 14 de l'introduction au chapitre Citer.



structure expérimentations hors de l'espace scénique traditionnel<sup>15</sup>). J'appelle cette première étape *Morceau-les fondations*. Je propose que l'on vienne dans cette zone que nous appelons « zone d'impact populaire », c'est-à-dire au centre de l'avant scène, de face, là où l'activité des yeux, des mains et de la parole est bien audible et visible [pour le spectateur]. Je propose d'y faire une seule action, chacun notre tour. Ce peut être faire une danse, ou manipuler un objet, raconter une histoire, chanter... Chaque proposition doit avoir la valeur d'une unité. Celle-ci dure cinq minutes.

assembler On travaille à quatre. Pendant que l'un d'entre nous *performs*, deux regardent et un autre est sorti, et ne sait pas ce que celui qui est sur scène fait. La personne qui est sortie a un réveil. Au bout de cinq minutes, elle rentre, celle qui est sur scène sort et va dans les gradins pour regarder pendant qu'une des deux personnes jusqu'alors spectatrice sort de la salle. On va faire des rotations de cette façon. On met en place un système qui sera pour moi le début de la compréhension du montage, c'est-à-dire un système d'apparitions qui sont une unité (un plan-séquence). La performativité utilisée par chacun va donner l'esprit de ce qui deviendra la pièce *Morceau* (2001).

choisir Ce projet a consisté à utiliser les matériaux les moins valides que nous pouvions imaginer. Nous nous sommes amusés à cela. Nous avons décidé de nous servir de tout ce qui nous semblait être le plus faible, le plus bête, le plus inintéressant, ce qu'habituellement nous aurions mis à la poubelle. Les rebuts, les restes.

**LP** *Comment ce plus bête, ce rebut était-il lié à la question première « Comment composez-vous ? » ? Quel est le lien ?*

Sur une échelle de 1 à 20, nous nous sommes rendu compte que jusque-là nous utilisions plutôt tout ce qui se trouvait dans la zone entre 13 et 18 en termes de valeurs d'idées et de gestes. Nous sommes ensemble descendus dans une zone entre 0 et 3.

Il s'agissait de porter son intérêt et son attention dans l'affaiblissement du matériau en termes d'émission de signes et de sens. Comment tenir dans ce « pas grand-chose, ce presque rien » ? Comment lui donner une durée ? Comment faire pour que ce « pas grand-chose » reste une seule chose et trouve une valeur en soi, déploie une poésie sans effort ?

**YC** *C'est là qu'intervient la composition propre à chacun, dans le développement de la chose ? Oui. Il y a une dimension de composition qui appartient à chacun, bien sûr. À commencer par le choix des matériaux proposés et sur lesquels je n'intervenais pas. Il y a aussi la façon que chacun avait de penser l'espace d'exposition de ce qu'il faisait. Ce qu'il vient faire devant les autres. Comment construit-il un récit avec ce matériau ? Comment commence-t-il ? Comment développe-t-il ? Comment finit-il ?*

Des choses se sont ainsi mises l'une à côté de l'autre, en juxtaposition. Par frottement, par choc, la juxtaposition produisait du sens assumé mais non décidé. Seul le dispositif organisait la dramaturgie. Ce n'était pas une décision du chorégraphe qui avait vu ce qui se passait et venait compléter, arranger, augmenter ou faire autre chose, ou le contraire. Non. Chacun pensait quelque chose, arrivait et faisait la chose. La succession des séquences composait la pièce en abordant les questions du temps, de l'abandon, de l'hésitation et de l'indécidé.

<sup>15</sup> Voir le chapitre *In situ*.

[...] Je cherche comment on peut exposer une communauté. La question de *Love* (2003) a démarré ainsi. Mais aussi, comment faire une pièce très belle, dont la beauté devient un leurre et favorise l'accessibilité aux images et aux fictions ? Comment se tenir au début d'une pièce tout au long de la pièce même ? Pour maintenir l'activité si importante du spectateur, pour maintenir son désir de voir. Comment rester au début du récit ?

*Love*, c'est la possibilité de penser la composition comme si la pièce n'avance pas. Il n'y a pas un récit qui se développe avec une énigme, une histoire, une intrigue qui devrait se révéler à la fin. Chaque fois que les danseurs engagent une séquence, l'action déployée tente de rester au début, et elle s'interrompt.

adresser Comment faire une danse de groupe hors d'un code gestuel provenant d'un héritage chorégraphique mais à partir d'actions simples, voire très simples, à investir d'une qualité de danse ? Il s'agit de proposer des actions immédiatement reconnaissables. Ce que les danseurs font se comprend tout de suite. Ils arrivent, ils meurent ; la séquence suivante ils se battent. Ensuite, ils se mettent à quatre pattes, et font des animaux. Ils font des claquettes en souriant, ils se battent à nouveau mais en duel avec des armes blanches imaginées. Chaque action est générique. On la comprend parfaitement.

Il s'agit plutôt de participer à ce qui bouge sous nos yeux quand ils font tous ensemble la même chose. Qu'est que ces actions toujours un peu trop longues ou trop lentes génèrent comme excès de vision ? Où dois-je regarder ? Dans les écarts qu'il y a entre les façons de faire de chacun des danseurs ?

L'utilisation de la continuité et de la discontinuité apparente des séquences est un principe compositionnel que j'utilise depuis et qui était apparu dans *Morceau*. Éviter, creuser entre les séquences permet de renouveler l'attention. Il s'agit de ne pas épuiser l'attention de celui qui regarde. De lui permettre des espaces de relâchement. Il ne s'agit pas pour autant de lui donner un confort parce qu'il faut garder de l'inquiétude. J'ai besoin de la mobilisation de celui qui regarde pour que la pièce se révèle. Alors je compose en laissant de l'espace vacant pour que son attention puisse se remobiliser tout au long de la durée de la pièce. Et parfois, je n'y arrive pas. Quand les pièces ne fonctionnent pas, c'est que je n'ai pas compris comment mobiliser cette attention.

# ESPACE

Quels liens la composition entretient-elle avec l'espace ? Comment la spatialité intervient-elle dans les opérations de composition ? À quel moment devient-elle une composante majeure du processus de création ? Ce chapitre déploie différentes façons d'articuler composition et espace. Il est divisé en six sections qui envisagent successivement six aspects de la spatialité relativement à la composition.

La première section intitulée « Dispositif scénique » aborde la façon dont les partis pris scénographiques déterminent les recherches gestuelles ou influent sur l'écriture du mouvement, voire engagent l'ensemble de la structure chorégraphique. Il sera là question des choix en matière de scénographie et de création lumière. À quels moments ces choix sont-ils faits ? Et comment s'articulent-ils précisément avec la composition ? Cinq chorégraphes évoquent ici quelques-uns des exemples marquants qui jalonnent leur parcours. Myriam Gourfink parle de son attention à disposer sur le plateau – en diverses configurations selon les pièces – musiciens, danseuses et spectateurs. DD Dorvillier rapporte un exemple d'autonomie entre lumière, musique et chorégraphie – autonomie figurée sur le plateau par des zones réservées. Autrement dit, le dispositif scénique figure en soi le processus de composition par collage. Cindy Van Acker développe différents exemples d'une exploration cruciale de la création lumineuse et sa longue collaboration à ce titre avec Victor Roy. On saisit combien il s'agit au fond de « chorégrapheur » la lumière (son mouvement, son rythme, ses qualités ou densités...), mais aussi de penser la structure chorégraphique en regard d'une conception lumineuse (qui vient parfois donner la solution à la forme de l'œuvre). Chez Marco Berrettini, la scénographie peut aussi déterminer la dramaturgie de la pièce, ou tout au moins la durée des scènes. Il rapporte qu'il a été nécessaire dans bien des cas de connaître assez vite « dans quel espace, quelles lumières ou quelle atmosphère » la pièce allait se dérouler. Loïc Touzé enfin décrit le dispositif de *Love* (2003) rappelant combien le plateau de théâtre est pour lui un studio d'exposition d'images, un lieu d'où surgissent des figures. Un dispositif scénique engage en effet plus largement un travail sur le visible, autrement dit une pensée du corps dansant et de ses modes d'apparition, déterminante dans l'expérience perceptive et signifiante du public. Les caractéristiques spatiales qui soutiennent cette construction du visible s'associent entre elles : les spatialités kinesthésiques et scéniques, au sein même de la machine de vision que représente le lieu théâtral, se combinent et entraînent des logiques sensibles, figuratives, parfois narratives de l'œuvre chorégraphique.

La deuxième section intitulée « Espace imaginaire » développe plus spécifiquement les imaginaires spatiaux qui sont projetés sur la scène. Cela peut être des

**1** Le théâtre à l'italienne (dans ses formes successives) tend à organiser les regards des spectateurs selon une logique qu'il partage avec le développement de la perspective à la Renaissance. Entre peinture et architecture théâtrale, on peut retracer une histoire parallèle qui tient de la pensée des spatialités et de l'organisation des regards. Cf. Julie Perrin, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, op. cit.

**2** À propos de *Percée Persée*, voir le chapitre Adresser.

imaginaires sinon figuratifs du moins dramatiques, parce que la chorégraphie conjointement au dispositif scénique invite à construire un espace fictif. Il peut s'agir de créer une atmosphère particulière ou de lier la scène à un lieu autre auquel elle semble faire référence (Loïc Touzé, Laurent Pichaud). Cet imaginaire est assurément actif du point de vue du spectateur, mais il est aussi fondamental du point de vue du danseur : il est la condition de son geste, de sa façon d'être là, de construire sa présence sur le plateau. Cet imaginaire peut être abstrait, qualitatif, sensible, par exemple lorsque Cindy Van Acker dévoile sa représentation de lignes : celles que le geste dansé et la scénographie dessinent, comme un réseau.

La troisième section intitulée « Espace relationnel » traite d'une conception de la spatialité qui met en exergue les liens entre les interprètes. Ces liens reposent sur les emplacements (ou les positions comme sur un jeu d'échecs, dira Laurent Pichaud), les distances, les situations créées à plusieurs, les influences du mouvement de l'un sur les autres. Laurent Pichaud, Rémy Héritier, Daniel Linehan et Thomas Hauert exposent ainsi successivement la façon dont l'espace est pensé de manière relationnelle, ce qui suppose, dans certains cas, une forme de variable ou d'indéterminé géographique dans la chorégraphie : les emplacements sont relatifs non pas à la structure architecturale ou géométrique du plateau, mais à la position de chacun, au présent. Cette dimension relationnelle implique une pensée chorégraphique de l'organisation du groupe : elle est conçue par exemple de manière assez élastique chez Daniel Linehan et graphique chez Thomas Hauert. Le rapport au dessin apparaît à plusieurs reprises dans différentes sections de ce chapitre et de plusieurs façons : chez Myriam Gourfink, Rémy Héritier ou Cindy Van Acker. Que ce soient des dessins préparatoires pour penser le dispositif scénique, pour situer la chorégraphie (en particulier les trajets et les emplacements), ou qu'il s'agisse de penser de manière métaphorique le tracé du geste dans l'espace.

La quatrième section intitulée « Trajectoire » insiste sur les systèmes de déplacement que la chorégraphie comporte. En réalité, le témoignage de Thomas Hauert qui termine la section qui précède aborde déjà très précisément cette question. La répartition en sections successives ne doit pas faire oublier de possibles passerelles entre sections du chapitre, tant les dimensions spatiales présentées ici successivement sont parfois imbriquées. Chez Thomas Hauert, la trajectoire se noue à l'espace relationnel et à un goût esthétique pour la géométrie ou le graphisme des trajets. Chez chaque chorégraphe, on apprend de quelle façon et à quel moment le dessin d'une trajectoire est conçu : par exemple, très tôt dans la conception de la dramaturgie chez Myriam Gourfink ou Rémy Héritier. Marco Berrettini développe quant à lui les implications d'un travail sur la diagonale non pas dans une logique graphique et encore moins relationnelle. Cela le conduira à mettre en regard l'espace du studio, du plateau et du tableau, ce qui nous rappelle au passage la connivence historique culturelle entre peinture, scénographie et architecture théâtrale<sup>1</sup>. En outre, chaque diagonale constitue moins un tracé qu'une forme de remise à zéro ou d'effacement, à la façon dont Rémy Héritier parle par ailleurs d'une ligne oblique vive qui efface ce qui s'est produit sur le plateau, comme un coup d'éponge<sup>2</sup>. Chez ce dernier, le parcours peut donner sa structure à la pièce entière, comme sa dramaturgie – l'intentionnalité de la trajectoire donnant sa qualité à la pièce.

L'idée du parcours s'articule chez lui aux notions d'emplacement et de seuils. La cinquième section intitulée « Seuil » est donc consacrée à cette notion chez Rémy

Héritier, qui renvoie à l'idée de l'apparition *via* le travail topologique et proxémique, mais aussi à partir de la lecture du lieu, de zones d'influences ou d'attraction et de forces de gravitation imaginaires et néanmoins très opérantes.

La dernière section intitulée « Penser l'espace avec Laban » aborde la façon dont Myriam Gourfink fait référence au système de conceptualisation de l'espace chez Rudolf Laban. L'espace est un des quatre facteurs du mouvement (espace, temps, poids, flux) à partir duquel la chorégraphe peut commencer d'agencer les composants d'une danse à venir. Elle expose en effet comment la façon analytique dont Laban décompose les paramètres spatiaux du mouvement en termes de niveaux, directions et orientation est un point de départ pour composer une danse, à partir de la sélection et de la combinaison de certains de ces paramètres. Par ailleurs, la conceptualisation géométrique chez Laban où prédomine la figure de l'icosaèdre – conséquence d'un découpage de l'espace en huit directions et trois niveaux – est revisitée par Myriam Gourfink qui explore une poétique de l'espace la conduisant aussi à prendre ses distances avec le découpage conceptuel de Laban. Il s'agit de jouer avec des composants très fins de l'espace, afin de guider la danse vers une recherche sensible du geste. Mais aussi d'ouvrir un imaginaire spatial qui laisse place à d'autres volumes géométriques. On pourrait dire que la chorégraphe propose une forme de sculpture spatiale en mouvement (elle insiste sur les volumes formés par le corps, l'ancrage, l'architecture de lignes obliques, etc.). Cette poétique de l'espace est à rapporter aux dimensions politiques et symboliques que la chorégraphe lui accorde. On notera que cette dernière section aborde l'espace depuis le point de vue ou à partir du corps du danseur : il est le référent à partir de quoi se construisent des vecteurs, des points fixes, des volumes ou des tracés corollaires aux déplacements.

Un autre aspect de la spatialité a été abordé lors de cette recherche : il concerne le rapport des chorégraphes au lieu, que ce soit le lieu théâtral, son architecture et la façon dont cette dernière organise aussi bien la relation spectaculaire que les choix de composition. Ou bien que ce soient d'autres lieux dans lesquels la chorégraphie a pu aussi prendre place. Ces réflexions sur le lieu ont été rassemblées dans un chapitre à part intitulé *In situ*. Celui-ci tisse parfois des liens évidents avec la section « Dispositif scénique » du présent chapitre.

Quant aux autres facteurs du mouvement, ils ne donnent pas forcément matière à des chapitres spécifiques : ainsi la notion de poids est disséminée dans différents témoignages. Celle de flux également, mais on trouvera dans la discussion sur le phrasé nombre de données relatives au flux. Il faudra se reporter, concernant le temps, aux chapitres Dramaturgie, Musique, Rythme, Structure et Unisson. Évidemment, les notions de temps et d'espace sont parfois intimement associées : une trajectoire permet par exemple de relier le facteur espace au facteur temps.

Julie Perrin

## DISPOSITIF SCÉNIQUE

### Myriam Gourfink

adresser

Selon les dispositifs que j'ai créés, le public a des présences différentes : soit très proches, soit vraiment classiques, soit plus ou moins proches selon son désir. Dans un dispositif immersif de six heures comme *Rare* (2002) par exemple, le spectateur peut vraiment s'approcher ou rester au bord. Mais, pour l'instant en tout cas, je ne cherche pas à ce qu'il soit interactif dans la composition. [...] Très tôt quand je conçois une pièce, je fais une sorte de dessin du dispositif. Il s'agit de situer tout de suite mon plateau et de savoir concrètement dans quel lieu elle va se passer – si je veux un théâtre ou non, et comment je vais disposer les éléments. J'ai besoin de repères. Cette phase se décide aussi avec les collaborateurs. Dès la réflexion sur la dramaturgie, j'ai besoin également de clarifier l'action du collaborateur en musique, du technicien pour le son, de la personne qui va faire la lumière, etc. Il s'agit d'entrer tout de suite dans l'univers du projet avant même l'écriture de la partition. La spatialisation arrive juste après, à partir des propositions faites par chacun. Concrètement, si le son a telles caractéristiques, cela peut vouloir dire que les musiciens ne pourront pas être disposés n'importe comment sur le plateau, etc. Si on prévoit une interaction de la danse sur la musique, cela veut dire que les danseuses sont musiciennes au même titre que les autres musiciens sur le plateau. Dans ce cas, organisons un espace choral. Le dispositif scénique est donc toujours une imbrication concrète de ce que l'on voudrait faire et de ce qu'il est possible de faire, et de la manière dont on le réalise. Et ces questions sont envisagées avant d'écrire la partition.

dramaturgie

### DD Dorvillier

Pour *Extra Shapes* (2015), j'ai engagé un travail avec musique, son et danse où les partitions des trois registres sont effectuées simultanément dans le même espace, mais de manière totalement autonome. C'est DD Dorvillier à la composition chorégraphique, mais c'est aussi Sébastien Roux à celle de la musique et Thomas Dunn à la création lumière. [...] C'est la tranche napolitaine : fraise, vanille, chocolat. Le son, c'est fraise. La lumière, c'est vanille. La danse, c'est chocolat.

### MB *La cassata* ?

C'est un peu comme la *cassata* en effet. En Amérique, on appelle ça *Napolitan ice*. Aujourd'hui, elle est standardisée et chimique : les goûts ne se mélangent pas. Donc chacun reste dans sa bande. Le son est spatialisé dans la bande-son. La lumière fait son *light show*. Et nous, on danse parfois dans le noir, ou dans l'ombre, ou dans le reflet de la lumière du *light show*. Le public est assis autour, sur quatre côtés. On joue une séquence de dix-sept minutes. À la fin de la séquence, le public se lève et change de côté. Les spectateurs voient trois perspectives sur les quatre.

[...]

### MB *Avez-vous travaillé les relations entre les trois registres ou non ?*

La règle cardinale était que je ne pouvais pas demander à Thomas de garder la lumière un peu plus longtemps à tel moment. Je ne pouvais pas demander à Sébastien de baisser le son parce qu'on n'entendait pas les pas. Lui ne pouvait pas nous demander d'aller plus lentement avec les pas. Mais nous échangeons sur nos partitions individuelles.

### Cindy Van Acker

Au début de *Nixe* (2009), vingt-et-un fluos sont posés parallèlement au sol et reliés entre eux à une distance de quinze à vingt centimètres les uns des autres. Ils sont soulevés aux extrémités par deux câbles. Les fluos sont d'abord en très basse intensité. Cela crée une très belle image. Le centre des fluos est presque éteint. Cela m'a fait penser à un chemin. Perrine Valli se pose devant cette sculpture. Elle entre dedans, elle marche, elle avance dans la partie la plus sombre. Au fur et à mesure qu'elle avance, l'extrémité de la sculpture se pose au sol et s'aplatit. Ensuite, elle est derrière et elle est éclairée par ce que l'on appelle la « piscine », puis elle rentre à l'intérieur.

J'ouvre une parenthèse. *Nixe* a été créée à partir de Perrine Valli. En tant qu'interprète, elle a un rapport au rythme unique, très fort. Elle a une manière de bouger qui a un côté mécanique aussi. Elle m'a fait penser à une sirène qui aspire les gens dans l'eau. Il y a donc une espèce de tourbillon. Je l'imaginai tourner. On a passé beaucoup de temps à l'entraîner à tourner sans cesse en faisant des mouvements de bras. Elle va ensuite traverser tous ces fluos en posant son corps, en travaillant la matière de son corps en rapport avec la matière de la lumière.

Il y a comme une petite dramaturgie au sens où, quand elle entre dans cette lumière, c'est le premier contact avec cette matière. Ça lui fait quelque chose, ça la transforme. Au départ, c'est comme une découverte. Elle marque une sorte de résistance, puis se familiarise pour ne faire plus qu'un avec cette matière. Une certaine poésie guide cette écriture. Pour la première fois, la lumière était partie intégrante de la composition.

[...] Je cherchais une manière de sculpter la lumière, de la rendre active. Quand on a commencé à travailler sur *Obtus* (2009), l'idée de scénographie n'existait pas. Nous avons créé la matière du mouvement en amont, en studio. Elle n'a trouvé son assemblage, son écriture qu'à travers l'espace scénographique. Je voulais simplement des objets lumineux sur scène. J'ai interrogé Victor [Roy] : que se passe-t-il si on pose une dizaine de néons (des fluos, pour utiliser le nom exact) au sol afin que le corps de la danseuse puisse se mêler à la matière de la lumière ? Il a proposé de relier les tubes ensemble, créant ainsi une rampe de sept mètres de largeur et de la déplacer sur la durée de la pièce du fond à l'avant de la scène.

adresser Ce n'est que quand on a trouvé cet objet lumineux constituant la scénographie, que j'ai pu avancer sur la structure chorégraphique. En expérimentant avec cette barre de lumière au sol, on s'est rendu compte qu'elle pouvait produire un effet aveuglant. Dirigés vers le public, vers la face et non vers le plafond, les fluos créent une zone de noir à l'arrière. On revient alors à cette idée importante pour moi de visibilité / non-visibilité, présence / absence. Marthe Krummenacher met en jeu la matière de son mouvement à partir de ce phénomène. Selon la distance qu'elle a par rapport à la barre, elle peut faire disparaître son bras. La matière du corps se confond réellement avec la matière lumineuse. On la perçoit entièrement pendant vingt-cinq minutes, alors que cette barre de fluos avance de six mètres imperceptiblement. Une bascule progressive de l'espace s'effectue. Cette bascule de la perception spatiale porte l'espace imaginaire.

À partir de là, on a continué avec Victor à développer le travail avec des objets lumineux en mouvement sur scène. Nous avons cherché à intégrer complètement la lumière dans la partition de l'image scénique. De plus en plus dans mon travail,

les matières deviennent horizontales. Le mouvement n'est pas plus important que la lumière ou le son. J'aime beaucoup ça. J'ai perdu ainsi cette « frustration lumineuse » où la lumière était réduite à sa fonction primaire d'éclairer.

### Marco Berrettini

**JYM** À quel moment la scénographie intervient-elle dans le processus de composition ? J'ai évolué dans mon rapport aux théâtres en tant que lieu de représentation. Quand j'étais plus jeune, je remettais davantage en question le lieu où mon art se déroulait. Aujourd'hui, je me pose davantage la question des sensations que je voudrais véhiculer. Le gros de ma réflexion concerne ce que j'ai à transmettre et comment je peux y parvenir n'importe où, du garage à la grande salle de théâtre...

Concernant la scénographie, c'est compliqué de répondre. Je n'ai pas d'habitude à cet égard. Il y a certes toujours une scénographie. Scénographie et composition sont étroitement liées. Je ne me souviens pas avoir travaillé la scénographie avec quelqu'un alors que la création aurait été en route depuis des semaines. J'ai besoin très vite de sentir et d'imaginer dans quel espace, dans quelles lumières, dans quelle atmosphère la pièce va être créée. Je n'ai aucun souvenir d'une de mes pièces où la scénographie n'aurait pas été décidée avant la création, ou bien envisagée dans la première semaine.

Pour *No Paraderan* (2004), Jan Kopp [qui est un artiste plastique et visuel] a fait plusieurs propositions de rideau avant qu'on en arrive à celui choisi : un rideau qui recule imperceptiblement<sup>1</sup>. La scénographie a déterminé la structure de la pièce. Pourquoi le rideau de scène, qui reste fermé tout le long du spectacle, recule-t-il au lieu d'avancer ? Le rideau de théâtre, qui est une symbolique du spectacle, s'en va... Les scénographies peuvent avoir un impact sur les durées et la qualité des scènes.

On peut évoquer deux périodes. Les éléments plus narratifs de certaines pièces qu'on pourrait davantage qualifier de danse-théâtre, comme *Multi(s)me* (2000), ont fait naître des objets qui étaient au service de la pièce et de la narration. Il y avait déjà un travail d'abstraction, de déconstruction, de contextualisation de ces objets.

Pour *iFeel3* (2016) [qui appartient à la période suivante], j'avais d'abord pensé à un panneau publicitaire américain, comme il en existe sur les *highways* [autoroutes]. Certains sont là depuis trente ans. À la musique, Samuel [Pajand] et moi aurions évolué autour par défaut, car on ne savait pas trop où se mettre et on n'avait pas envie d'être sur le côté du spectacle, comme c'est parfois le cas des DJ. C'est une place indigne. J'avais aussi proposé à Marie Collin<sup>2</sup> de faire une version pour le Festival d'Automne où la grosse boîte sur laquelle nous nous tenons et derrière laquelle les danseurs passent à la fin de chacune de leur diagonale aurait été noire... Une *Kaaba*, avec cent-cinquante figurants progressivement sur scène pendant la pièce, et la diagonale des danseurs qui se transformerait en un cercle collectif. Une vraie *Kaaba*, avec des animaux et des gens habillés en blanc qui envahiraient le plateau. Tant et si bien qu'on ne verrait plus les interprètes. À un moment, tous les figurants auraient disparu, il resterait les interprètes et la boîte se serait retournée... Mais Marie Collin a dit que c'était exclu.

<sup>1</sup> Pour une description du rideau, voir le chapitre Transposer.

<sup>2</sup> Directrice artistique du Festival d'Automne à Paris depuis 1982.

Les scénographies de ces dernières trois ou quatre années sont beaucoup moins liées à la narration qu'auparavant. Elles sont relativement plus libres. Pour *iFeel4* (2017), Victor [Roy] a pratiquement reçu carte blanche. C'est nouveau pour moi. Je suis un peu déstabilisé de ne pas avoir la mainmise sur la scénographie. Je suis obligé de faire davantage confiance à mes collaborateurs. Et j'ai l'impression que cela dégage de l'énergie là où il faut. J'ai envie de faire passer certaines choses qu'il n'est pas possible de faire passer en contrôlant chaque parcelle de la création. Je fais mon travail, le musicien a fait son travail, le scénographe fera le sien.

### Loïc Touzé

Le dispositif de *Love* (2003) est simple : un praticable de 20 cm de hauteur, 6 mètres de large et 4 mètres de profondeur avec un fond de 2,45 mètres de hauteur ; le tout posé au centre d'une scène de 16 mètres d'ouverture. Ce praticable est placé à l'avant-scène à 3 mètres du premier spectateur. C'est une sorte de grande table de ping-pong. L'image me plaît au sens où la pièce n'est qu'une surface de rebond. Le dispositif sera un élément déterminant de la composition, il est cohérent par rapport à l'action que l'on y mène.

transposer

Cette scénographie dessine trois espaces : la table de ping-pong qui se constitue comme écran, ou théâtre, cabaret, studio – tel un studio de photographe, un studio d'exposition d'images, car les corps vont produire des images. Au-dessus, suspendue, il y a une photographie qui n'est pas éclairée. C'est celle d'une forêt. Dans presque toutes mes pièces, il y a le motif de la forêt, qui est important dans mon travail. (Je suis né à Fontainebleau...) En fait, tout se passe dans la forêt, depuis toujours. Faire une pièce, c'est aller avec une bande – pas forcément des copains –, les yeux fermés, dans la forêt. Et il s'agit d'essayer de la traverser.

Sur le côté, il y a un troisième espace. En sport, ce serait la touche, c'est-à-dire l'endroit de la réserve. La réserve du potentiel de ce qui va venir. En l'occurrence, dans cet espace, ce qui vient, ce sont les danseurs, les performeurs, les acteurs. Avant qu'ils viennent, ils ne sont pas dans leurs loges, ils sont à vue. Ils sont face à l'espace de cette petite scène de 6 mètres sur 4, et de profil pour le spectateur. Ils sont en train de se concentrer ou de se préparer à monter sur ce petit plateau pour amorcer leur pratique. Pratique qui consiste à faire apparaître des images pour ceux qui regardent et des actions (contenant ces images) pour ceux qui les font.

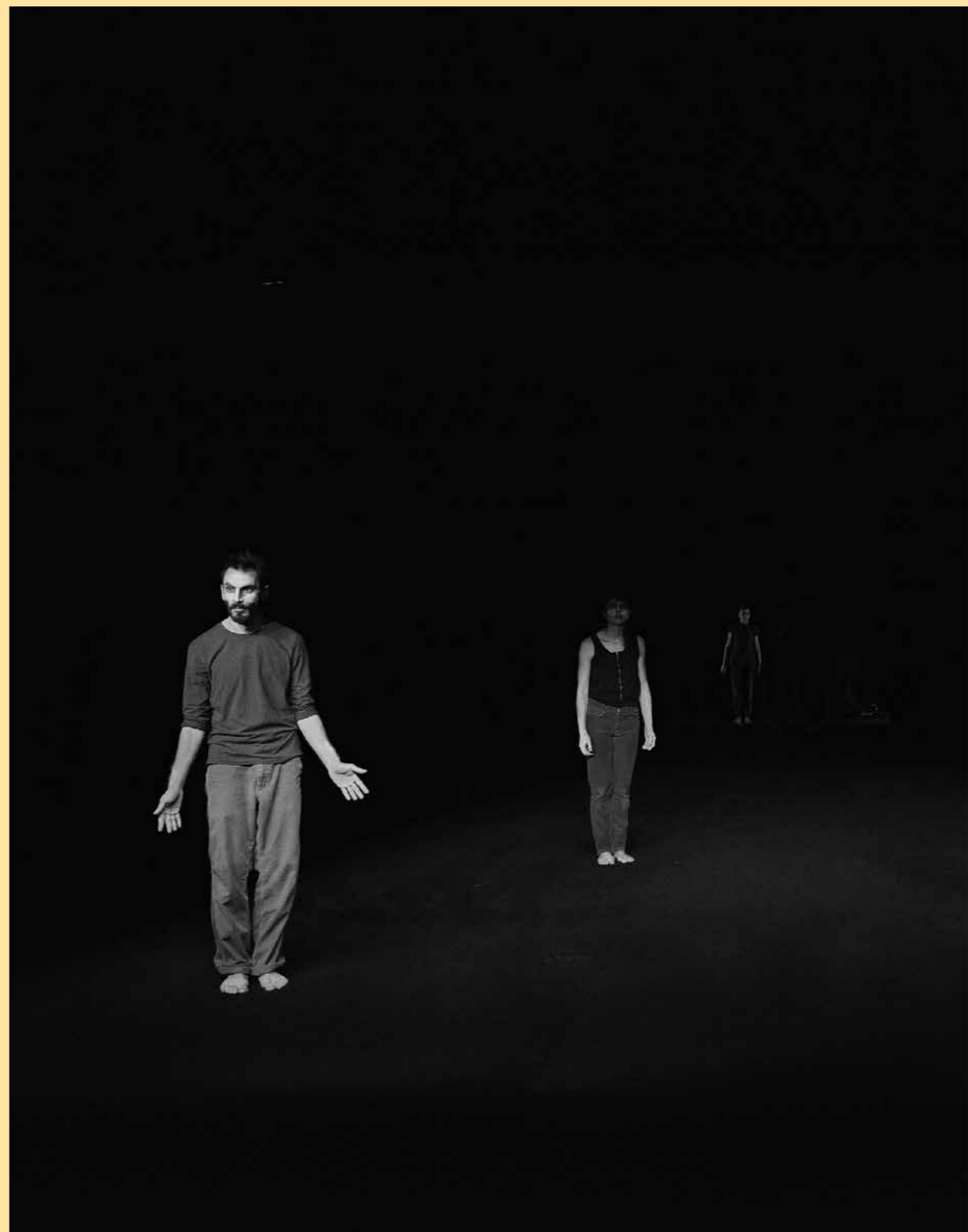
## ESPACE IMAGINAIRE

### Loïc Touzé

*Love* (2003) est une pratique. C'est la pratique de l'image. Cette pratique détermine une suite d'opérations extrêmement précises qui consistent à se tenir là en groupe, ensemble, et à entrer sur le plateau. Évidemment, une image apparaît, mais il ne s'agit pas de prendre en charge l'image qui apparaît. Il s'agit de franchir. Et ce franchissement est contenu dans un pas [pour monter sur le petit plateau] puis tourner la tête, se déplacer dans l'espace et faire face au public.

tâche

Je propose aux interprètes pour cette pièce d'investir les actions d'une manière ou d'une autre, avec plus ou moins de tonicité. Où se situe l'imaginaire ? Le travail



Loïc Touzé, *La Chance* (2009). Avec : L. Abramovici, A. Gaisan Doncel, O. Cloez, M. Monteiro-Freitas. Photo : Martin Argyroglo

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

**JYM** Quand tu dis « d'une certaine manière », parles-tu de tonicité ? Y a-t-il d'autres paramètres que la tonicité pour faire varier la manière dont les danseurs investissent une action ? Il y a de nombreux paramètres différents. Il y a en effet la tonicité. Il y a la capacité à comprendre sur quel sol je suis posé. La tonicité dépend aussi du sol. Je ne vais pas parler tout de suite d'imaginaire parce que l'imaginaire sera le résultat de tout cela. Comment la sensation du contact avec le sol me renvoie-t-elle une information qui va modifier la qualité de mon geste ? C'est une histoire tonique, mais je peux concevoir la qualité du sol plutôt par le contact, par contact et par imagination.

L'espace dans lequel l'interprète s'engage change de nature en fonction de ses actions. C'est un travail d'interprétation : changer la nature même du sol, et même du volume de l'espace. Quand l'on passe de l'action des « morts » à celle des « lions »<sup>3</sup>, ce n'est pas le même lieu. Les interprètes en changent la taille, l'histoire et la géographie. C'est tout en finesse à l'intérieur de leur action. L'espace des « lions » est un espace sauvage ; c'est une steppe, un espace qui s'élargit, où il fait chaud. L'action de la bagarre à coups portés est un décor en carton, qui va craquer. [...] Bref, c'est une scène de cinéma, c'est une scène de danse, c'est une scène de performance. À chaque fois que les danseurs arrivent sur ce petit plateau, j'ai l'impression que le sol n'est pas pareil et que la scène est différente.

[...] *La Chance* (2009) est construite comme un passage. Dans l'espace, il y a un lointain vaguement visible. Les danseurs sont en fond de scène, ensemble, et viennent chacun leur tour faire une danse à l'avant-scène. C'est la danse de celui qui la fait tout en étant aussi la danse du groupe. Au milieu, il y a un espace qui est une béance. Il y a toujours trois espaces.

*Love* et *La Chance* se répondent. *Love* est en surface, en rebond, et *La Chance* est en profondeur. C'est un trou. C'est l'inverse. Mais il y a trois espaces. Dans la première, il y a un extérieur à jardin, une surface de projection et une image suspendue en hauteur. Dans l'autre, il y a une avant-scène, un lointain (ce que j'appelle un « arrière-pays ») et, au milieu, une béance qui sera traversée, dans laquelle on est peu. L'espace est comme un trou de mémoire qu'on doit traverser pour pouvoir faire une danse. Cela agit pour ceux qui dansent et pour ceux qui regardent.

matériau

### Cindy Van Acker

À la création de *Lanx* (2008), solo créé pour le festival Électron<sup>4</sup>, nous avons peu de temps de plateau, peu de temps de création lumière. Il fallait donc rester simple au niveau scénographique. Pour ce solo, j'étais partie de lignes dans l'espace. Je voulais travailler sur la perte des dimensions spatiales. Pour cela, j'ai travaillé avec des lignes

<sup>3</sup> Loïc Touzé fait ici référence aux séquences successives de *Love*.

<sup>4</sup> Festival des cultures électroniques de Genève.



Cindy Van Acker, *Lanx* (2008). Photo : Isabelle Meister

phosphorescentes qui traversent l'espace, posées au sol et qui grimpent sur les murs. Au début de la pièce, on les voit à peine sur le sol blanc. Au fur et à mesure de l'avancée du solo, la lumière diminue et les lignes deviennent perceptibles jusqu'à devenir la seule source lumineuse.

Nous avons étudié avec Line Fontana les angles des lignes horizontales et verticales afin de créer un espace en volume qui semble flotter. On perd les angles, on perd l'architecture de l'espace. On a ainsi une sensation de perte de la gravité alors que mon corps est plaqué au sol du début à la fin. [...] Mes bras dessinent de nombreuses lignes. Ce n'est qu'une histoire de poésie de lignes, tout du long. Elles ne sont pas toujours moteur du mouvement. Je joue avec l'extension de ce qui se passe dans le corps, avec les résonances entre mes bras et les lignes qui filent sur l'architecture du lieu.

J'ai beaucoup travaillé avec les bras dans le dos. Ma tête est très peu visible. De fait, on perd le corps. On ne sait plus s'il est sur le ventre ou sur le dos. J'ai éprouvé un malin plaisir à créer de nouveaux espaces avec mes quatre membres. J'ai travaillé sur leur « dis-coordination ». Le bras droit fait un mouvement à une certaine vitesse, le bras gauche fait le même mouvement mais à une vitesse différente. J'accélère le bras droit tandis que le bras gauche ralentit. Les deux bras se rencontrent furtivement dans l'unisson, mais le bras droit continue à accélérer, ça se décale à nouveau. Les jambes guidées encore par une autre vitesse. Plongeant dans la concrétude corporelle, on rentre dans une autre dimension...

### Laurent Pichaud

matériau

Pour *référentiel bondissant, pièce pour gymnase et gradins* (2005), j'ai commencé en interrogeant chaque interprète sur des moments personnels de puissance, du sentiment de puissance. J'ai récolté de nombreuses réponses, dont j'ai tenté de tirer à chaque fois des séquences. Anne Collod a restitué deux souvenirs : le premier, un départ de bateau en Bretagne ; le second, dans des paysages de montagne quand elle était enfant dans l'ambiance de la vie familiale, en particulier avec ses deux grands frères très sportifs. Elle décrit un souvenir de course, d'une grande balade dans les Alpes, avec un dénivelé, un névé ou un éboulis. Avec son récit, elle nous charge, nous autres danseurs. On va essayer de réactiver ce souvenir pour elle, simplement avec nos corps, ou bien avec l'aide d'objets. En tant que spectateurs, on comprend qu'un événement a lieu sans pouvoir expliquer ce dont il s'agit. [...] Lors de nos essais, on se rendait bien compte qu'il y avait des manques, des choses trop naïves... Il fallait atteindre la dimension sensorielle qui fonde l'expérience d'une personne. Il y avait du paysager dans son souvenir, donc du lointain. L'espace du gymnase a répondu. Quelqu'un a eu l'idée de faire du parapente, un geste de montagne, en s'accrochant aux filets des cages de handball, et il trouve un état de grâce. Pour l'équipe, cette action est rattachée précisément au souvenir de parapente, mais j'ignore ce que le spectateur voit. Quoi qu'il en soit, toute une organisation spatiale se met en place autour d'Anne et de son souvenir, du plus sensoriel au plus paysager : la météo, les sons...

**JYM** Vous procédez à une forme de transposition du souvenir. Oui. Et cette perspective nous guidait.

## ESPACE RELATIONNEL

### Laurent Pichaud

Situer la danse sur une scène, c'est l'acte chorégraphique premier. Pour *viva* (1996) j'imagine presque un jeu d'échecs. Il n'y aurait que des situations. Il n'y aurait même pas besoin de bouger. Placer seulement des éléments. Mais à ce moment-là, je n'ai pas le courage, ni la maturité pour le faire. J'ai besoin de tout nettoyer : mes acquis, mes fausses idées, etc.

[...] Parmi l'un des processus de génération de mouvements, s'invente une drôle de chose : on est deux, côte à côte. Il active notre regard périphérique. Il y en a un qui lance un mouvement et on ne fait que se réajuster à l'autre. On ne sait plus qui génère le mouvement. Je l'appelle « l'écoute aveugle », parce qu'on ne se voit pas. Ce processus de création du mouvement génère son espace propre, c'est-à-dire que je ne choisis pas l'espace. Je me dis qu'il y a une organicité possible de l'espace suivant le processus de création du mouvement. C'est grâce à ce genre de mécanisme que surgit la notion de regard du spectateur. En tant que chorégraphe, quand je place « les pions » dans l'espace comme je le ferais sur un échiquier, ma composition est une conduite. Je me demande comment le spectateur voit, ce qu'il en fait.

adresser

dramaturgie

[...] Je découvre aussi que la distance, c'est une émotion. J'appellerai cela plus tard la « dramaturgie de l'espace ». C'est très important pour moi. Quand je suis sur une scène à gérer les présences – placer à jardin, à cour – ce n'est pas la même chose. [...] Deborah Hay restitue une conversation avec Cunningham, me semble-t-il. Elle emploie le très beau terme de « sensualité de l'espace <sup>5</sup> ». Cette expression m'accompagne. Dans mon rapport aux lieux, aux sites, il y a une sensualité de l'espace <sup>6</sup>. Mais à l'époque, il s'agissait de placer les choses dans l'espace, peu importe ce que l'on montre. À l'époque, j'étais dans la fabrique du mouvement. La danse, c'était fabriquer du mouvement.

### Rémy Héritier

Pour essayer de répondre à votre question sur la nature du geste, je peux dire qu'il vient de l'espace. Si on me demande de faire un geste, je n'ai pas vraiment d'idée ou d'envie particulière. Je ne produis du geste qu'à partir du moment où il entre en relation avec quelque chose ou avec quelqu'un... avec l'espace en général.

**JYM** Cet espace est-il concret ou relatif ? Parles-tu d'un imaginaire de l'espace ? Tu joues avec le Far West dans Percée Persée (2014). Est-ce seulement une image qui naît de ton geste ?

C'est une conséquence. Je n'ai aucun tropisme *western*. Mais si on parle du fond tonique de mon mouvement, et pas seulement d'un geste unique, alors, oui, ma pratique de l'équitation et mon observation des chevaux sont centrales. À partir de là, tout – ou presque – vient s'accrocher. Quand je marche sur un plateau, ma façon d'avancer droit et de partir sur le côté vient de l'équitation. Ce sont des histoires de poids. L'équitation conduit à développer des outils physiques et mentaux de présence. Comment faire pour être capable d'être au présent afin d'accueillir la

<sup>5</sup> Conversation personnelle entre Laurent Pichaud et Deborah Hay en 2010.

<sup>6</sup> Voir le chapitre *In situ*.



Laurent Pichaud, *lande part* (2001). Parking du Nemausus 1, Nîmes, octobre 2001. Photo : Bruno de Lavenère

possibilité que le cheval ait peur à n'importe quel moment ? Pour moi, le rapport à la danse est un rapport au regard et aux différents points de vision. Par exemple, c'est très beau d'entendre un moniteur d'équitation parler à un cavalier sur un cheval. Au lieu de dire « Arrête ton cheval », il dit « Desserre tes doigts » ou « Penche tes épaules en arrière ». Ni le bassin ni le dos, mais les épaules. « Regarde par ici mais va là-bas. » L'équitation occidentale n'est qu'un système de contraintes permanent, pour déplacer le poids du cheval et le faire avancer plus vite ou moins vite, s'arrêter et faire toutes sortes de choses compliquées. Un système de micro-mouvements entre un homme qui pèse 60 kilos et une bête qui pèse 1 tonne. C'est là, à mon sens, le croisement entre l'équitation et la danse. Ce sont des questions d'attention et de rebond. Il s'agit d'être prêt à ce qui peut se passer.

### Daniel Linehan

[...] Dans la plupart de mes pièces, je ne pense pas l'espace de manière géométrique (par dessins ou motifs), mais de manière relationnelle. Chaque danseur a une partition spatiale particulière, indexée sur les placements et déplacements des autres danseurs. Ces relations entre les danseurs finissent par créer une géométrie, des motifs, mais de manière élastique, variable chaque soir selon les placements relatifs des uns et des autres. Je ne pense pas à l'espace comme à un ensemble de chemins fixes mais plutôt comme un réseau. Une séquence de la partition peut consister à faire le tour du groupe puis le traverser, et à répéter cette action en boucle. Si chacun est occupé à cette tâche, cela finit par créer une sorte d'espace relationnel, changeant et complexe.

[...] Dans *dbddb* (2015) par exemple, où il s'agit de faire évoluer un espace relationnel, nous devenons de plus en plus fins, de plus en plus intelligents dans notre manière de répondre intuitivement et rapidement aux choix que font les autres. Au début, nos choix sont moins précis, ils semblent plus aléatoires, moins réfléchis. [...] Je ne travaille jamais à partir d'improvisations entièrement libres, mais il y a une gradation dans la contrainte. Le degré de contrainte de l'improvisation crée des qualités différentes.

indétermination

### JYM Pourrais-tu nommer ces qualités ?

Sans doute pas. Je crois que je cherche à résister à l'idée que les choses sont soit complètement improvisées soit complètement écrites. Certaines choses peuvent être à la fois écrites et improvisées. Dans *dbddb*, le texte du début de la deuxième partie est écrit, mais chaque danseur s'en empare à sa manière. Ils ont chacun un nombre de phrases préétablies, mais ils sont libres de les dire dans l'ordre qu'ils veulent. Ensuite, lorsqu'on revient à une partition textuelle fixée, les danseurs peuvent choisir les directions de leur marche. Ils peuvent suivre un autre danseur, ou s'en éloigner, tout cela n'est pas écrit. Ils doivent marcher au rythme de la musique mais les trajets sont les leurs. Certains paramètres sont écrits et d'autres sont laissés à la libre appréciation des interprètes. C'est en ce sens que j'emploie la notion de spectre<sup>7</sup> : il y a différents degrés de liberté dans chaque matériau. Ainsi l'orientation est plus ou moins fixée, tout comme les gestes ou le texte.

<sup>7</sup> Daniel Linehan explicite la notion de spectre au chapitre Indétermination.



**JYM** *Le trajet est-il décidé ou peuvent-ils choisir n'importe quel trajet ?*

Ce sont eux qui choisissent leurs trajets, mais ils doivent toujours penser en termes de relation. Ils peuvent emboîter le pas à un autre danseur ou marcher à ses côtés, ou aller à sa rencontre, ou au contraire prendre de la distance. Tous ces choix sont faits sur le moment. Le vocabulaire est assez simple mais ils peuvent en moduler la vitesse : marcher deux fois plus vite, deux fois plus lentement ou au tempo. Les paramètres de direction et de vitesse sont modulables, mais ils ne sont pas non plus totalement libres. Ils ne sont pas complètement improvisés.

### Thomas Hauert

Dans mon travail, il y a deux trames importantes de composition : le mouvement dans le corps, qui correspond à une recherche de vocabulaire, et les mouvements de groupe dans l'espace. Les connexions entre plusieurs danseurs et le mouvement du groupe m'intéressaient dès mes débuts. Je pensais que pour faire un groupe il fallait au moins cinq personnes. Quatre, ça fait un carré. C'est à partir de cinq qu'il me semblait possible de faire un groupe qui fasse groupe. [...] *Juppe*<sup>8</sup> (1991), ma première pièce de groupe, était très géométrique, avec des systèmes de déplacements dans l'espace en parallèle. Ces constructions ont été importantes, elles sont la base de mon travail. Cette pièce était très inspirée par mes recherches sur la *postmodern dance* à New York dans les années 1960 (Laura Dean<sup>9</sup>, Trisha Brown, Lucinda Childs, etc.). À l'époque, l'accès aux vidéos n'était pas très facile. Le Theater Instituut d'Amsterdam avait une collection de vidéos, mais elles restaient difficiles d'accès. J'ai donc surtout lu et vu des dessins.

[...] Dans *Cows in Space* (1998), la trame était un peu la continuation de la petite pièce que j'avais faite à l'école de Rotterdam<sup>10</sup>, à partir de croquis des New-Yorkais de la *postmodern dance*. On voit bien sur quelques dessins que j'avais faits pour construire l'espace et coordonner le mouvement des danseurs dans l'espace que l'idée était que chaque mouvement de chaque danseur soit lié à ceux des autres. Ces dessins<sup>11</sup> étaient notre plan, notre partition. [...] La pièce demande une grande précision. On comptait trois cent cinquante scotchs de couleur au sol, nécessaires pour réaliser la cohésion du groupe recherchée. Nous devions comprendre précisément les trajectoires et les tempos, analyser comment le système fonctionnait.

Quand j'enseigne, j'arrive à transmettre la compréhension de ce système sans mettre de scotchs au sol. Ces relations sur le papier sont des relations entre des danseurs. On peut les construire en faisant, et maîtriser des compétences spatiales en réagissant.

<sup>8</sup> Thomas Hauert précise : « Le titre de la pièce est le nom d'un professeur de mathématiques que je détestais. Mais j'aimais beaucoup les mathématiques. »

<sup>9</sup> Laura Dean, née en 1945 à Staten Island à New York, participe comme interprète aux pièces du Judson Church Theater en 1966. Après une période à San Francisco où elle élabore un style dansé caractérisé par des trajectoires courbes ou circulaires et des tours sur soi hypnotiques, elle fonde sa compagnie en 1972. Son travail est étroitement corrélé à des musiques répétitives ou minimalistes, qu'elle compose parfois elle-même. Trisha Brown (1936, Aberdeen - 2017, San Antonio) est une danseuse et chorégraphe nord-américaine à la renommée internationale. Elle est une figure majeure du Judson Dance Theater et fonde sa compagnie en 1970.

<sup>10</sup> L'école porte aujourd'hui le nom de Codarts.

<sup>11</sup> Voir au chapitre Partition.

Nous avons utilisé différents procédés pour y parvenir. Nous avons appris sur papier, on s'est reliés avec des fils, et on a mis des scotchs par terre. D'autres partitions se sont construites dans l'espace.

Le titre de *Cows in Space* vient de l'observation des vaches dans les champs, depuis le train. Je faisais alors beaucoup d'allers-retours entre Bruxelles, Rotterdam et Amsterdam. Face à ces vaches qui semblent ne pas bouger, alors que le train se déplace, les espaces changent. En l'occurrence, ce sont des formations aléatoires. J'ai cherché à renverser cet effet. Le public est immobile. Il s'agissait de recréer ce mouvement en quelque sorte. [...] La pièce était basée en partie sur un travail de composition à partir du mouvement du groupe. Elle reposait aussi sur une volonté très consciente de se détacher du vocabulaire de la compagnie Rosas / Anne Teresa de Keersmaeker<sup>12</sup>. Quatre des cinq danseurs venaient d'y passer un certain nombre d'années. De nombreux automatismes étaient inscrits dans nos corps. La volonté de s'arracher à ces schémas était évidente. On a donc travaillé à décomposer le mouvement, à se forcer à faire autre chose que ce dont on avait l'habitude. On s'est servi de ce que l'on appellera plus tard les « solos assistés » où deux personnes donnent des impulsions ou des points d'appui au soliste. J'utilise encore beaucoup dans mes cours ce système d'impulsions extérieures. Un des étudiants l'a appelé « *exogenous movement* » [mouvement exogène].

[...] Le mouvement vient du contact avec les autres danseurs, il s'effectue en collaboration. Il prend la forme d'impulsions ou d'appuis. Il y a toute une gamme de touchers. On peut prolonger dans l'espace l'indication reçue, ou au contraire aller contre elle. Il y a un toucher guidé. Il y a un toucher lancer-lâcher. Il y a aussi un toucher qui indique seulement l'articulation où le changement devra se passer.

[...] Dans la suite de mon travail, la géométrie est moins présente. Les systèmes deviennent plus complexes, il n'y a plus de partitions écrites préalables à la réalisation du spectacle.

## TRAJECTOIRE

### Myriam Gourfink

Le dessin de la trajectoire de la danse est très souvent prévu à l'avance au moment de la conception de la dramaturgie. Si le déplacement des danseurs n'est pas nécessairement ce qui vient en premier, il est néanmoins pensé très vite, à partir de la visée ou des enjeux de la pièce.

La méditation me permet de visualiser les mouvements dans l'espace. Pour *Souterrain* (2014), par exemple, lors d'une méditation où j'étais assise dans le studio de danse du dernier étage à la Fondation Royaumont, j'avais visualisé des danseurs qui travaillaient avec moi dans l'espace d'une galerie de l'abbaye (l'ancien réfectoire). Dans cette visualisation, cinq étaient placés en ligne debout, alignés sur une diagonale, séparés de un à deux mètres les uns des autres, les cinq autres roulaient au sol dans les espaces laissés vides entre eux. La ligne que formaient les cinq danseurs debout se mettait à vriller dans le sens horaire,

<sup>12</sup> Voir le portrait de circonstance de Thomas Hauert en troisième partie.

et dans cette visualisation la ligne en tournant ratatinait le groupe. Ensuite, des météorites sortaient !

Il existe en yoga une technique de méditation où l'on visualise un cône dans l'espace du crâne, on y laisse venir des images, des impressions, puis on fait tourner ce cône très vite. À partir de là, j'imagine une *time line* [une ligne de temps] pour tous les déplacements des danseurs de la pièce. Cela m'oblige à tracer toutes les lignes sur le plateau. Les lignes sont les axes. Au début, cinq danseurs sont debout, placés de part et d'autre de la diagonale (ou ligne) matérialisant cet axe. Les cinq autres danseurs roulent au sol entre les danseurs debout, puis se relèvent pour matérialiser à leur tour cette diagonale qui a tourné de 30° en sens horaire, alors que ceux qui étaient debout viennent au sol pour passer entre eux. Un couple se forme, cette diagonale vrille encore de 30° toujours en sens horaire. Un second couple se forme, la diagonale que matérialisent les danseurs continuant à se déplacer sur un nouvel axe de 30° vers la droite. À chaque changement d'axe, le groupe (et donc la ligne) se rata-tine encore un peu plus, etc.

### Marco Berrettini

pratiques

J'ai conçu *iFeel3* (2016) seul dans mon coin. Depuis deux ans, j'enseigne les diagonales dans mes cours techniques. Il n'y a que des diagonales : « Tu fais la diagonale, tu arrives à l'avant-scène, tu contourne l'espace et tu recommences. » Or je me suis dit que je n'avais jamais transformé mon cours technique en chorégraphie.

Avant les répétitions, j'ai donc écrit aux interprètes que la chorégraphie était prête et que l'on commencerait par des filages. Ils étaient contents en arrivant. Ils se disaient que le travail était quasiment réalisé. C'est vrai que l'on n'a pas fait une seule improvisation. Je leur ai dit de commencer dans le coin [au fond, à jardin], de venir jusqu'à l'avant scène [à cour], de retourner en fond de scène en marchant et de recommencer. La bande-son était déjà créée. On n'a fait que des filages, soixante-cinq environ.

[...] Les diagonales posent une certaine structure. Les regards sont également chorégraphiés de A à Z. Pour un certain nombre de diagonales, les danseurs doivent regarder le public dans un certain angle. De cet angle, ils ont vingt diagonales pour diriger progressivement les yeux vers le sol, puis vingt diagonales pour les diriger du sol vers le haut. Et de la diagonale en haut, ils ont encore vingt diagonales, me semble-t-il, pour que le regard se pose sur les autres danseurs du groupe.

### JYM *Comment l'écriture de ces regards est-elle apparue ?*

En cours de route. *Tu dois changer ta vie* réclame une sorte de mini révolution spirituelle de l'être humain<sup>13</sup>. Je suis allé à Londres, dans les musées, pour regarder des tableaux de la révolution chinoise, et ceux de l'époque de Staline et de Lénine. Dans tous les tableaux, le regard des personnages suit la diagonale gauche vers le haut. On peut rebondir sur les vidéos des ballets chinois, les grandes manifestations des années 1950, 1960 et 1970. Le regard est toujours porté vers le haut, vers le futur. Le

<sup>13</sup> Marco Berrettini fait référence ici au livre de Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie*, Paris : Libella-Maren Sell, coll. « essais-documents », 2011 (trad. O. Mannoni). Il s'explique sur l'influence que le philosophe exerce sur son travail au chapitre Transposer.

futur serait donc plutôt en haut qu'en bas, et à gauche. Ce doit être une sorte de grille de lecture dans notre cerveau. J'ai traduit cela en danse par un regard porté vers le public. Mais on procède par étape dans la pièce. Une certaine direction symbolise la dépression, un retour sur soi avant de pouvoir rouvrir sur les autres. Et je pense que les spectateurs peuvent le percevoir.

### JYM *Ces regards ont-ils été élaborés avec les danseurs ?*

Oui, et ils pouvaient me dire par exemple : « C'est très difficile de tenir si longtemps le regard vers là plutôt que vers là. » [...] Il y a eu un moment intéressant que je n'avais pas anticipé. C'est un moment un peu plus aléatoire, ce moment où dans la diagonale les danseurs sont espacés, ne sont plus ensemble. L'un peut être dans la diagonale et un autre à huit mètres derrière lui. Je leur avais demandé de faire des duos à distance, sans être physiquement à côté l'un de l'autre mais en se suivant du regard. Comment parvenir à le réaliser sans être déconcentré par ce regard posé sur l'autre ?

### Rémy Héritier

Ma manière principale de composer consiste à me placer dans l'espace, à savoir où je place les choses dans l'espace, quelles qu'elles soient. C'est seulement après que vient la question de savoir quoi y faire. [...] Ainsi, très vite j'envisage un espace. Quand je dis « un espace », il ne s'agit pas d'un décor ou d'une scénographie, mais de lignes de force dans un espace.

in situ

Le dessin préparatoire de *Here, then* (2015) n'est pas un dessin de parcours. Ses lignes délimitent des zones. À quel endroit j'appartiens à tel espace ou à tel autre ? Comment laisser des zones non foulées ? Comment en saturer d'autres ? [...]

citer

Dans cette pièce je combine l'espace et la pratique de la « danse du milieu »<sup>14</sup>. Il s'agit d'un parcours en boucle avec des stations et une manière d'investir ce parcours identique pour tous les danseurs, mais suivant un processus ou un filtre de dégradation, d'érosion, ou de sédimentation de la danse qui fait qu'ensuite, on n'a plus rien à faire. Ce sont de faux unissons, ou l'évocation d'un unisson. Je décris le dispositif : un premier danseur fait la boucle en entier suivant le parcours qui a été dessiné. J'ai dessiné un espace sur le papier que j'ai transposé dans l'espace réel. C'est la première fois que je conçois l'espace d'une pièce en amont. En fait, cet espace est une forme de condensation de mes pièces de plateau précédentes. Je m'en suis rendu compte *a posteriori*. Un point précis de l'espace correspond à *Percée Persée* (2014), qu'on pourrait jouer là en miniature. La boîte qui contient la *camera oscura* pourrait correspondre à l'espèce de cabane que nous avons fabriquée avec les pendrillons dans *Atteindre la fin du western* (2007). Il y a ainsi une résurgence des espaces de pièces antérieures.

Donc, un premier danseur a fait la boucle. Un second danseur arrive et reprend le parcours en imitant le premier ; et quatre personnes font cela successivement. Et, ainsi de suite : le premier imite le cinquième... On a donc tous le même parcours, mais pour le dernier – je crois que c'était moi –, il n'y a plus grand-chose en termes de nombre de mouvements à faire. Tout s'amenuise à

<sup>14</sup> Voir la description au chapitre Pratiques.

travers l'imitation. Au bout d'un certain temps, on se retrouve sur des formes presque identiques, dans des espaces très proches. On peut penser à l'unisson, si ce n'est un léger décalage temporel, parfois très minime. [...] On assiste à une forme d'érosion de la danse.

L'espace a été construit à partir d'un parcours sinueux où l'on ne revient pas sur nos pas. Certaines zones du parcours ne sont pas à vue. Et à certains moments, deux points du parcours sont très proches : si on tend le bras, on se touche. La durée d'un parcours est de huit minutes environ.

**JP** *Ce parcours a des similitudes avec celui de Percée Persée. Il y a donc peut-être la continuité d'une question, qui file d'une pièce à l'autre et qui trouve des résolutions ou des formes de réponse différentes. En tout cas, tu parles de station, de parcours, de rapport à la mémoire. J'ai l'impression que c'est présent dans les deux pièces.*

*Percée Persée* est un peu plus compliqué dans le sens où j'étais le seul à porter la pièce. Il y a comme un catalogue de gestes et un nombre de stations où les gestes s'articulent les uns avec les autres. Pour la plupart d'entre eux, on peut très facilement passer de l'un à l'autre. Sur la boucle 1, j'arrive à un point du plateau vers l'avant-scène et je fais une combinaison d'un certain nombre de gestes. À partir du moment où je pense que je ne vais plus me souvenir de cette combinaison, je m'arrête et je reprends. Forcément, je me trompe. Le moment où je me trompe ne m'interrompt pas. Mais au moment où je sens que je ne vais plus me souvenir du début jusqu'au moment où je m'étais trompé, je m'arrête. Et avec ce que j'ai rajouté, je repars au début. Au premier point de l'espace du plateau, je n'active que les jambes, le bas du corps ; au second j'active le corps jusqu'au bassin ; au troisième, jusqu'aux clavicules ; et au dernier, il y a les bras et la tête. De station en station, tout s'accumule.

**MG** *Même si tu suis le chemin d'une erreur, tu te conformes aux règles de chaque station.*  
Oui. Une fois que je suis passé de la première à la deuxième station, je reprends le même principe. Je n'accumule pas ce que j'ai fait à la station précédente. Je reprends à chaque station avec ce principe premier.

Pour la boucle 2, mon enjeu est de refaire la même boucle que la boucle 1. C'est un enjeu disproportionné, mais qui me permet de faire ce que j'ai à faire. Il y a quatre boucles.

Et Éric [Yvelin] joue de la musique en deux zones du plateau : toujours à cour, alternativement à l'avant-scène et au lointain. Il est sur un même dispositif musical. Il fait la même chose, sauf qu'il rentre en décalé par rapport au début de la danse. Au fur et à mesure, il y a ainsi un déphasage entre ce que nous faisons. Au départ, je rentre en premier, il rentre juste après. À la première station, on est tous les deux à la face. Puis il s'en va, je le remplace. Cela semble assez logique au départ et, au fur et à mesure, cela se déphase. Ceci concerne la première partie. Pour la seconde partie, quand je ressors, je reviens comme si j'allais le faire une cinquième fois. Mais pour mon dernier parcours, je viens uniquement me présenter aux endroits où j'ai dansé, sans danser. Pendant cette deuxième partie, je ne reste que sur un seul point. Je suis toujours sorti d'un côté depuis vingt-six minutes. Et là, je sors de l'autre côté. Je change la boucle.

**JYM** *Dans Percée Persée les parcours et les stations sont déterminés très précisément, avec une chronologie. Le niveau du corps qui est travaillé est également déterminé à chaque station. L'indéterminé repose quant à lui sur une forme d'incompétence à mémoriser parfaitement les mouvements, amenant de l'erreur et donc de l'ouverture.*

Ce qui est écrit aussi, ce sont toutes les marches d'une station à l'autre, pour faire en sorte que, par exemple, ce même trajet soit toujours différent, bien que semblable géographiquement. Cela joue sur la nature des pas pour aller d'une station à l'autre et sur l'orientation du corps : comment faire en sorte que l'on sache que je vais arriver au même endroit – on s'en doute –, mais que tout le temps du trajet on puisse se le demander ? Cela engage des questions de poids et des questions de direction du regard – regarder là et avancer ailleurs.

Il y a aussi la vitesse et l'amplitude de la marche. C'est une des premières intuitions de travail, dès ma première pièce.

**JP** *Veux-tu dire que les parcours suivent une constante ? Et que dans tes pièces, il y a ce jeu sur une intentionnalité des parcours un peu biaisée ?*  
Oui.

**MG** *Les directions de la tête, du torse, du bassin sont différentes de la direction de la marche. Il y a ainsi une intention adressée dans plusieurs directions.*

Voilà. C'est inscrire de la courbe dans la ligne et inscrire de la ligne dans la courbe. C'est penser au bas quand tu vas en haut. Ce sont des possibilités simples qu'on traverse en atelier de danse mais, pour moi, à la fois dans la composition et dans la fabrication du geste, elles sont toujours là.

**JYM** *Dans Percée Persée, cette dimension géographique se retrouve dans un geste qui est un geste de territoire, une frappe du pied, un martèlement du sol, comme un rappel d'appartenance à un lieu. Tu évoques plus volontiers l'effacement, l'érosion. Qu'efface-t-on ? Quel est ce geste avant que l'on ne l'efface ?*

Parler du geste est compliqué. La trace n'existe que parce qu'il y a ce que j'appelle le *landmark* [point de repère]. Dans toutes mes pièces, les éléments qui structurent l'espace et la production de gestes sont le seuil, le *landmark*, l'espace relatif, le témoin<sup>15</sup>.

## SEUIL

### Rémy Héritier

Parmi les références qui ont été importantes et qui le sont toujours, il y a Jean Oury pour l'espace et la question des seuils, et Fernand Deligny pour l'espace<sup>16</sup>. Le

<sup>15</sup> Sur la notion de témoin, voir aussi le chapitre Adresser. « L'espace relatif, écrit Remy Héritier, est une façon de considérer l'espace et ses quatre dimensions (hauteur, largeur, profondeur, temps) en perpétuels changements. L'idée est de pouvoir développer un sens permettant de reconnaître une variation et de la prendre en compte. [...] Il s'agit de concevoir et rendre tangible qu'il n'y a pas de différence entre soi et son environnement », in dossier du projet Remy Héritier, Léa Bosshard, *L'Usage du terrain* (2018). Les notions de seuil et de *landmark* sont développées ci-dessous.

<sup>16</sup> Jean Oury, père fondateur de la psychothérapie institutionnelle dans les années 1960, repense l'institution comme sujet de transfert et la fonction du soigné et du soignant. En 1953, il fonde la clinique

adresser *landmark* est apparu dans *Percée Persée* (2014). C'est un repère gestuel visuel que j'adresse au public, en termes de forme et de localisation. Il se répète. Par exemple, alors que je fais toujours la même chose avec mes pieds, à un moment donné, je vais faire quelque chose qui est complètement différent, comme me trouver à quatre pattes. Cela dure vraiment très peu de temps, mais tout le monde l'a mémorisé. Je combine plusieurs *landmarks* de cette façon, qui vont passer de la face au lointain, au milieu et qui vont créer du trouble pour le spectateur.

Je définis le seuil ainsi : c'est « une zone de l'espace qui se constitue en relation avec les différents agents qui le modèlent. Ces agents constitutifs de l'espace sont d'au moins deux natures, les agents fixes comme l'architecture ou le mobilier, et les agents de passage comme les êtres vivants. Pour autant, on peut imaginer qu'un buisson poussé par le vent entre dans cette seconde catégorie. Le seuil est une zone d'influence plutôt qu'une simple limite, comme on dirait du seuil d'une porte. À l'image de l'attraction terrestre, le seuil est une zone dans laquelle agit une force de gravitation. En franchissant ces limites, on entre dans une autre zone, un autre seuil, une autre force de gravitation. Dans l'espace tangible de la danse, des lieux sont à la croisée de plusieurs seuils, et donc soumis à plusieurs forces de gravitation. »

Avec Fernand Deligny, les parcours et les traces, ce qui reste une fois qu'il n'y a plus rien, a pris de l'importance.

Il me semble que la danse fonctionne tout le temps ainsi. Quelque chose se produit ici et maintenant, et c'est fini. Mon enjeu est de pouvoir trouver une durée maximale à l'échelle d'une pièce... Comment faire un geste au début et pouvoir m'en resserrer sans le refaire trente minutes plus tard ? C'est la raison pour laquelle je porte tant d'attention au lieu dans l'espace. Si je fais un geste ici, ce geste dure trois secondes et personne d'autre n'ira à cet endroit précis. Si je fais un geste là dont je veux me servir plus tard, il faudra trouver le seuil d'attraction pour savoir à partir de quel moment on est sur ce point-là, même si ce n'est pas un point GPS. J'ai l'impression que vous ne comprenez pas.

**JYM** *Nous comprenons que le geste effectué à un endroit produit une forme de marquage sur le plateau dont tous les interprètes vont prendre note au moment où il se produit. Et ils vont devoir agir en conséquence ensuite. S'ils passent dans cette zone, ils franchissent un seuil. Ils franchissent un seuil. Je fais un geste en un certain lieu, dont je veux me resserrer plus tard, sans avoir à le refaire. Je vais faire en sorte de souffler sur les braises sans jamais revenir à cet endroit, je vais marquer par cernes (voir Fernand Deligny) cette zone, pour qu'au moment où je veux me resserrer du geste, l'endroit soit déjà chaud et que je n'aie plus qu'à y revenir sans même rien y faire. Le geste ressurgit.*

**JYM** *Tu entretiens sa mémoire.*

---

de la Borde où il invite Fernand Deligny en 1965. Fernand Deligny ouvrira ensuite dans les Cévennes un lieu où vivre « en présence proche » avec de jeunes artistes. Il y développe l'idée de « la proximité non pas en termes de relation, ni en termes de collectif mais en termes de milieu médiatisant la vie humaine ». Il rend compte des circulations de ces jeunes dans leur espace, des nœuds par lesquels ils passent sans cesse, à partir des « traces », des dessins, des cartographies. Cf. Catherine Perret, « La vie fossile. Hommage à Fernand Deligny », *Poésies*, Paris : Belin, vol. 156, n°2, automne 2016, p. 100-109 ; Serge Didelet, « Chapitre I. Une brève biographie de Jean Oury », in *Jean Oury... Celui qui faisait sourire les schizophrènes*, Nîmes : Champ social, coll. « Psychothérapie institutionnelle », 2017, pp. 35-52.

Voilà. Et, dans le meilleur des cas, je peux même faire deux choses : activer la zone du passé et la rendre présente et, en même temps, en constituer une autre.

[...] Ce que je cherche par exemple, c'est trouver l'endroit pour me placer entre ce rideau et moi. Et il y a des spectateurs là-bas. Où vais-je me mettre ? Quelle orientation ? Qu'est-ce qui va faire que, si j'ai une flexion en avant et si je vais plus loin, je crée un espace ? Le mouvement se crée dans ce rapport. Avec un rideau très haut, si je lève un bras ou deux bras, que se passe-t-il sur une perception de hauteur et, par conséquent, d'échelle ?

---

## PENSER L'ESPACE AVEC LABAN

---

### Myriam Gourfink

Selon le système de notation de Laban, dont ma pratique est empreinte, les facteurs de mouvement sont le flux, le poids, l'espace et le temps. Dans ma pratique, je m'intéresse aux outils et à la façon d'agir sur ces facteurs. Par exemple, concernant l'espace : la direction [des parties du corps], le niveau, l'orientation, les directions et formes des déplacements, le changement de situation. Je peux aussi opérer, agir sur le corps en mouvement en utilisant les notions d'enroulements, flexions, rotations, culbutes, tours, etc. J'utilise aussi d'autres opérateurs, à titre d'exemple les pauses, qui donnent une idée différente de l'espace.

« La pause dans le corps » permet de maintenir deux parties du corps dans un même rapport d'espace alors que le reste du corps est en mouvement.

« La pause dans l'espace » permet de maintenir une partie du corps dans un même rapport d'espace. Imaginons une partie du corps dans une direction, elle est sur la ligne d'un vecteur, quand le corps bouge elle se déplace avec lui sur l'ensemble des vecteurs parallèles à cette première ligne. La pause dans l'espace va faire que je vais pouvoir me déplacer, mais, par exemple, qu'un bras restera orienté vers un point dans l'espace.

« La pause au lieu » quant à elle permet de maintenir une partie du corps au point de contact ou d'appui, elle reste comme collée à l'endroit de départ. Dans la pause au lieu, le corps est alors obligé de se plier pour garder un point fixe. Au niveau de la poétique, on voit comment le corps se plie à la contrainte du lieu. Alors que si on utilise la pause dans l'espace ce qui sera visible est l'intelligence articulaire du corps en mouvement. Enfin, avec la pause dans le corps le danseur dessinera l'espace et le révélera.

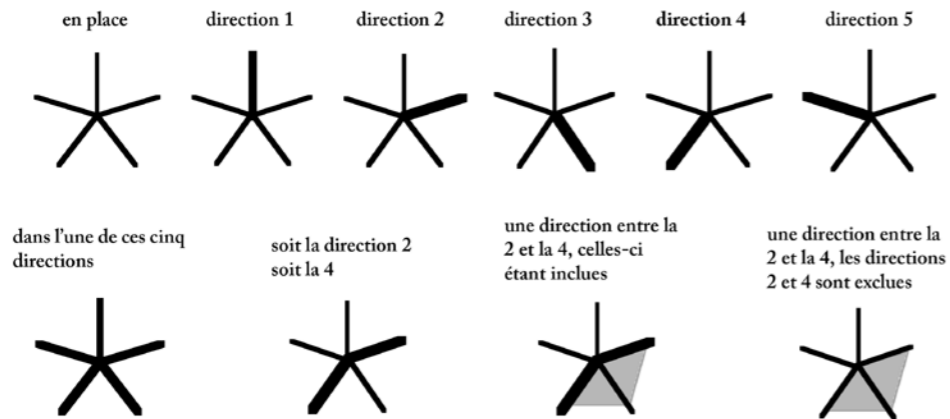
[...] L'informaticien Frédéric Voisin m'avait demandé pourquoi il n'y a pas d'environnement chorégraphique avec des logiciels en danse. Je lui ai répondu qu'il existait *LifeForms* de Merce Cunningham<sup>17</sup>, un logiciel qui ne correspond pas du tout à mon vocabulaire. Il m'a interrogé sur mon vocabulaire. Je commençais à m'intéresser de

---

<sup>17</sup> À partir de 1989, Merce Cunningham collabore avec des informaticiens de l'université de Simon Fraser à l'élaboration de ce qui deviendra *LifeForms*. Ce logiciel permet de noter des exercices et des enchaînements à partir de cellules chorégraphiques informatisées. À partir de ces données, le logiciel peut créer une chorégraphie aléatoire et originale. Un autre rôle de *LifeForms* est de créer des images à partir des informations fournies par des capteurs de mouvement posés sur les danseurs.

## 10/La direction - plan horizontal

Une famille de signes désigne les mouvements effectués par le danseur sur un plan horizontal (la direction). Dans l'exemple qui suit l'espace horizontal est divisé en cinq de façon régulière. La tige noircie correspond à la direction que doit prendre le danseur.



Myriam Gourfink, signe d'espace, extrait du lexique de la partition de *Gris* (2016)

assembler

près à Laban. L'idée est apparue d'élaborer un outil qui soit une aide à la composition en danse. Nous avons travaillé sur le logiciel LOL (Laban Orienté Lisp) dès 1999, à partir de et pour les pièces *Glossolalie* (1999), *Taire* (1999). Le logiciel a connu une seconde phase de développement en 2000 à partir de et pour *Too generate* (2000). La dernière phase de développement s'est déroulée en 2001 pour la pièce produite par l'Ircam *L'Écarlate* (2001). Cette collaboration a engagé une analyse et une systématisation de la notation Laban. La systématisation apparaît sous la forme d'un tableau à deux entrées. D'un côté (première entrée), des classes de mouvement : appui, direction, niveau, orientation, situation, rotation, flexion, enroulement, adresse, contact (je pouvais rajouter autant de classes de mouvement que je le souhaitais). De l'autre côté (seconde entrée), les parties du corps ou objets (là encore je pouvais en ajouter autant que je le souhaitais). Ensuite, chaque partie du corps ou objet pouvait être systématiquement évalué dans la classe de mouvement que j'ouvrais au calcul. Je pouvais décider des paramètres d'évaluation pour chaque classe de mouvement. Par exemple, 8 valeurs pour le mouvement de rotation, 2 valeurs pour l'appui (*Yes* ou *No*), 27 valeurs de directions, etc. Plus j'avais de parties du corps, de classes de mouvement et de paramètres d'évaluation et plus le nombre de combinaisons possibles était élevé. Pour ne pas m'y perdre, je pouvais ensuite faire des tris selon des préférences, c'est-à-dire demander au logiciel uniquement les résultats où sont présents certains paramètres d'évaluation pour une classe de mouvement précise.

Frédéric Voisin a développé LOL sur le modèle d'un tableau à deux entrées. Aujourd'hui, à mon sens, c'est une limitation. Toutefois, [en inventant un logiciel pour chorégraphe], on pouvait ouvrir cette phase d'évaluation, accepter les 360° d'un cercle ou accepter le fait de ne pas avoir de côtés, de ne pas avoir d'avant, etc., ou d'avoir des sphères divisées en 7, en 6 ou en 5 [pendant que le système Laban repose sur le modèle de l'icosaèdre avec ses 24 directions imbriquées avec les niveaux].

Dès lors que l'on exploise le système de l'espace chez Laban, on n'a plus de signe pour écrire les notions de direction et niveau. On est donc obligé d'en inventer. D'où de nouveaux signes comme la petite étoile, qui proposent un univers spatial aux danseurs. Ce qui est surtout remis en cause, c'est le fait de pouvoir indiquer les directions d'un côté et les niveaux d'un autre côté. Dans mon système, la division de la sphère autour du danseur n'est pas nécessairement rationnelle. Contrairement à Laban qui quadrille l'espace de façon systématique et pratique et le divise en 12 ou 24, mon système de symbolisation a quelque chose de plus intuitif. Avec ce signe en forme d'étoile, on a proposé un découpage personnel de l'espace (en 5), là où on veut que se situe le bras du danseur on noircit le trait. Ce sont des environnements un peu plus ludiques. [...] Si je m'intéresse plutôt à l'amplitude du mouvement et non à la forme produite à la fin, je vais signifier à l'interprète d'auto-évaluer là où elle en est et de déplacer son bras de 1, 3 ou 5 angles vers la droite ou vers la gauche selon la physicalité que je recherche. Mon action de composition se situe dans le fait d'opérer, d'agir.

J'ai inventé un cylindre, qui n'existe pas chez Laban puisque l'espace du danseur est chez lui représenté par une sphère. Pour *Corbeau* (2007) et *Les temps tirillés* (2009), les interprètes dansent dans ce cylindre, et jouent des distances avec un cylindre plus ou moins proche ou éloigné.

Sur le plan des niveaux, j'ai également modifié les signes de la cinétophographie. Au lieu des couleurs, je joue avec l'axe vertical. Toutes nos articulations bougent en

compas. Par rapport à ce « compas », on cherche la tige noircie. À la lecture, cela devient très organique. Les danseuses ne se posent pas la question de la division, elles sont dans l'image. Elles dansent avec cette petite étoile, avec l'image de cette configuration spatiale.

**JY** Pourquoi as-tu besoin de créer un cylindre plutôt que de rester dans la logique de la sphère ? Cela me vient de Beckett. J'ai été très marquée dans *Le Dépeupleur* (1970) par le fait que les personnages vivent en permanence dans un cylindre et essaient de s'en échapper. Il y a là l'idée pour moi de vivre un espace horizontal. J'en prends conscience au moment où je me rends compte que le yoga [qui est partie prenante de ma pratique] correspond à un espace vertical. J'en déduis que si je veux faire du micro politique tous les jours, dans mes relations personnelles il va plutôt falloir envisager un espace horizontal.

[...] Dans *Contraindre* (2004), j'oriente la danseuse vers une condition physique un peu spéciale : le segment qui agit va de la tête au bassin. Il y a dans sa partition une interdiction de mettre le corps à la verticale pendant une durée de quatre à cinq minutes. C'est un décadage de l'espace. La vision du corps à la verticale, chrétienne et occidentale, est remise en question. C'est pour cette raison que j'ai inventé des signes nouveaux. Le problème avec Laban est cette division en 12 directions (avant, arrière, côté droit, côté gauche, haut, bas, et avant gauche ou droite, haut gauche ou droite, etc.). C'est l'espace du navigateur occidental, certes très pratique. Mais il s'agit pour moi de proposer une poétique à un danseur et non de lui indiquer uniquement le geste à faire. Il faut donc organiser une focale, quelque chose de plus précis à percevoir. Par exemple cette précision passe par la contrainte consistant, pour le tronc, à ne jamais passer par le niveau haut (cela correspond au signe de niveau dont la tige verticale est un trait presque invisible. Le tronc est le segment qui va de la tête au bassin pris dans son ensemble). Selon que le signe de tronc est en bleu ou en noir, cela change le degré d'ouverture de la contrainte : le signe de tronc en noir indique qu'aucune partie du tronc ne peut passer par le niveau haut. Le signe de tronc en bleu indique que le danseur peut choisir un ou plusieurs sous-segments dans l'ensemble du tronc, ou le segment du tronc dans sa globalité, qui ne passeront pas par le niveau haut. Il choisira soit le bassin, le thorax, la tête, ou le segment du thorax à la tête, ou le segment du bassin au thorax, ou les segments tête et bassin, ou enfin le segment entier de la tête au bassin.

Dans le cas de l'emploi du signe en noir, il y a une relation des surfaces corporelles avec la pression atmosphérique, le recentrage est puissant dans le petit bassin (au niveau des organes génitaux). Dans le cas du signe bleu qui inclut le signe noir, il peut aussi y avoir un flux qui serpente dans le corps, en des ondulations.

[...] La *time line* [ligne de temps] d'*Inoculate?* (2011) est basée sur une gradation des niveaux du corps : le niveau haut, le niveau bas et les niveaux moyens, du centre du corps. J'ai très souvent disséqué les notions de Laban (en particulier les notions de direction, de niveau, d'orientation) pour les analyser en tant que notions autonomes. Chez Laban, les notions de directions et de niveaux sont imbriquées, comme elles le sont dans la vie. C'est une analyse de ce qui est. Or, j'utilise beaucoup un travail de focalisation sur une chose pour donner une indication claire à une danseuse, une indication à partir de laquelle elle va pouvoir travailler. C'est une indication de

niveau sans la direction, c'est-à-dire qu'elle travaille sur le concept de niveau, séparé du concept de direction. Quand le niveau est précisé, le choix de la direction est laissé libre. Ce n'est pas important, ce n'est pas dans la focale, dans la visée de la danseuse.

Par exemple, si j'indique sur la partition « direction avant » sans préciser le niveau, l'interprète peut tout aussi bien effectuer un mouvement du bras en avant/bas, ou en avant/haut, ou en avant/moyen. Dans *Inoculate?*, j'ai demandé que le niveau du centre [du corps] soit élevé jusqu'à la mi-pointe, alternant avec un niveau du centre au contraire plutôt en bas et assez constant, sans être au sol. La danseuse, bien qu'elle change de mouvement, va essayer de garder pendant un laps de temps relativement long la constante du niveau du centre [du corps vers le bas]. Ensuite, elle passe à nouveau dans une élévation. Elle n'arrête pas de « yoyoter » au niveau du centre. Elle passe ainsi par des moments qui sont relativement hauts et des moments qui sont relativement bas. Elle est alors dans un effort physique différent, parce que la remontée avec la lenteur demande de la force. Cela se termine par une légèreté, elle est de nouveau à la verticale.

En parallèle à chaque changement de niveau du centre, je lui indique des intentions poétiques à formuler, par exemple : « en relation avec deux guérisons physiques, demander l'augmentation de l'instinct » ; « en relation avec deux guérisons psychiques, demander de développer des valeurs qui font du bien » ; ou bien encore « visualiser un petit point doré au centre de la poitrine (à l'intérieur d'un triangle pointe en haut et d'un triangle pointe en bas mêlés), laisser résonner en développant un sens, jusqu'à fermer les yeux ».

[...]  
adresser

À mes débuts, il n'y avait pas l'outil informatique. Ce que je recherchais alors était de donner à voir la respiration, le mouvement venant de l'intérieur. Je cherchais aussi déjà un décadage de l'espace produisant du volume.

Par exemple, dans la première partie de *Waw* (1998), ou dans *Überengelheit* (1998), *Almasty* (2015), *Insensiblement* (2014) ou *Gris* (2016), il y a une recherche de tout ce qui est désaxé, tordu, qui propose par le placement du corps dans l'espace, par le placement des parties du corps entre elles, ou des corps entre eux, des disproportions. Cependant, dans la continuité du mouvement, pour mettre en relief cette recherche, ou pour reposer le regard, ou tout simplement pour offrir au regard un point de repère plus plat permettant de mieux apprécier le volume, je choisis des actions plus simples (moins inattendues, communes sur le plan formel), ou bien j'architecture les volumes avec des lignes obliques.

[...] partition

Pour induire des mouvements qui provoquent des volumes, je travaille avec des orientations qui n'aplatissent pas (éviter la division de l'espace en 8), des rotations, des enroulements, des contraintes, pour éviter l'axe gravitaire. Pour amener des disproportions, je crée une ligne à partir d'une partie du corps qui sera en pause « dans l'espace » ou « au lieu » (plutôt dans une orientation vers la face ou le lointain, un jeu avec la profondeur du plateau), et je propose un changement d'après, et/ou des mouvements de flexions, d'enroulements, de rotations pour les autres parties du corps dans une des orientations opposées à celle de la partie du corps qui crée la ligne, c'est-à-dire dans une orientation qui va créer une cassure entre la ligne et la partie plus recroquevillée.

Si je veux proposer un corps pratiquement en lévitation (*Gris*, *Data\_Noise* [2013], *Marine* [2001], *Inoculate?*), je vais assurer une base d'enracinement massive à

la personne en mouvement. Cette base, je la pose plutôt dans des orientations vers la face, et je fais basculer le reste du corps sur un axe plutôt vers des orientations vers le lointain (en opposition à la base). Je recherche des situations où les parties molles du ventre vont être soutenues par la pression atmosphérique, entraînant un travail spontané des organes génitaux et du diaphragme.

Pour travailler avec la pression atmosphérique, je peux suggérer des appuis sur les genoux ou les pieds, la prise d'une contraction très douce des organes génitaux, et contraindre l'axe médian du corps à ne jamais passer par la verticale ; ou bien proposer des appuis sur les arêtes du tronc avec un travail de contraction des organes génitaux et le corps dans des orientations « entre ».

# INDÉTERMINATION

- 1 Sarah Troche, *Le Hasard comme méthode*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 21.
- 2 Julie Perrin, *Figures de l'attention*, op. cit., p. 214.
- 3 Geisha Fontaine, *Les Danses du temps*, Pantin : Centre national de la danse, 2004, pp. 71-83.
- 4 Selon Julie Perrin, op. cit., p. 215.

Le spectacle vivant – et donc tout spectacle ou performance dans le champ de la danse – contient une part d'imprédictibilité due à sa temporalité même. Il se déroule au présent et cette dimension fondamentale induit une part d'indétermination.

Dans son ouvrage *Le Hasard comme méthode*, Sarah Troche, après avoir fait remarquer que l'imprévisible, l'accident, le hasard ont toujours eu leur place dans la création artistique, souligne que « le hasard ne devient acteur à part entière de l'œuvre qu'au xx<sup>e</sup> siècle, lorsqu'il n'intervient plus simplement à la marge ni sous les traits occasionnels de la chance, mais comme un paramètre du processus de création parfaitement intégré à l'œuvre et revendiqué par l'artiste<sup>1</sup> ». Le champ chorégraphique n'échappe pas à ce phénomène. Ainsi Merce Cunningham, pour déconditionner ses critères de goût, s'adonne à la différence en produisant des formes non conventionnelles, prendre à rebours les habitudes motrices concernant les transitions, recourt au hasard. Il commence dès 1951 à effectuer des tirages au sort pour *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*, puis poursuit au fil des pièces l'emploi de ces procédés : pile ou face, dés, Yi King... « Il entend susciter par l'aléatoire un événement qui est le prolongement d'une [conception du monde] plus globale, dont l'œuvre vient éventuellement révéler la nature<sup>2</sup>. » Nous savons que « selon les danses, différents éléments sont déterminés par le hasard : les durées des séquences, leur ordre, le nombre de danseurs, les entrées et sorties de scène, les directions, les rythmes, les enchaînements de mouvements, les parties du corps sollicitées, etc.<sup>3</sup> ». Cependant, les danseurs témoignent qu'ils ignorent comment Cunningham procède précisément. Il opère en amont, en tête-à-tête avec le hasard, sans inclure ses interprètes dans le processus d'imprévisibilité<sup>4</sup>. C'est dire la difficulté à décrire les façons dont l'indétermination peut intervenir dans le travail d'un chorégraphe, dès lors qu'elle intervient à différents moments du processus et selon des degrés ou des modes très variés.

Le parti pris de notre étude pour ce chapitre concernant l'indétermination est de faire uniquement état des démarches où les imprévus ou accidents – pensés comme possibles lors de la conception de l'œuvre, mais contenant une part d'inconnu – s'actualisent, en d'autres termes trouvent leur forme, lors de la représentation. Ces démarches remettent en question la suprématie du chorégraphe en déléguant aux interprètes une part de responsabilité dans le processus du choix, et prennent le risque de l'inattendu en live. Ce qui fait la force de ces œuvres qu'on qualifiera d'œuvres ouvertes est le déplacement éthique qu'elles opèrent en interrogeant, au sein même de leur structure, le statut de l'auteur. La notion de choix et de décision

5 Sarah Troche, *op. cit.*, p. 39.

étant partagée non seulement avec l'aléa, l'accidentel, l'erreur, mais aussi entre chorégraphe et interprètes. Aussi, comme le précise Sarah Troche, les œuvres processuelles comportant sciemment une part d'imprédictibilité « permettent-elles de repenser, sur un mode technique, la distinction classique entre génie et talent ; l'aléa de l'œuvre ouverte déploie la construction de l'œuvre en interrogeant le rapport à l'invention et à l'interprétation<sup>5</sup> ».

Au cours de notre recherche, nous avons isolé les formes d'indétermination qui concernent les processus de création en amont de la représentation et donnant lieu à des œuvres dont la danse sera (relativement) fixée. On trouvera de tels cas de figure dans les chapitres Assembler, Contrainte, Partition, Structure, Tâche. Comprenons bien que ces processus d'imprédictibilité, en amont d'un assemblage final fixé, ne conduisent pas nécessairement à évacuer l'avis des interprètes. Bien au contraire, au vu des propos collectés, on observe que de nombreuses stratégies processuelles s'inventent pour solliciter leur choix y compris lors du processus de création (voir les chapitres Collectif et Pratiques).

Le chapitre sur l'indétermination tel que nous l'avons ici pensé se divise en deux sections. D'une part ce que nous qualifions de « forme ouverte », et d'autre part ce qui concerne la « composition instantanée ».

Dans la forme ouverte, l'assemblage des paramètres fixes se combine avec des éléments, qui, bien que prédéterminés, laissent une marge d'interprétation. La marge (l'ambitus) d'imprévu inhérente au spectacle vivant, qui est dans un cas de figure classique la marge de l'interprétation, est l'objet ici d'une intention, elle est travaillée : on peut la réduire, l'augmenter, prévoir des probabilités en jouant sur la variabilité des paramètres.

Dans le cas de Laurent Pichaud, comme dans le mien, nous avons parfois, dans nos formes ouvertes, recours au tirage au sort. En fonction de nos enjeux – « une chorégraphie d'actes manqués » (Laurent Pichaud, *feignant*, 2002), rendre lisible un mouvement léger (moment 10 de la dramaturgie que j'ai conçue pour *Contraindre*, 2004) –, nous inventons tout deux des réseaux de contraintes qui viennent cerner des actions avec un degré de précision choisi. En représentation, l'interprète s'appuie sur les contraintes pour générer sur le moment un geste, une danse, une réponse inédite. Laurent Pichaud peut y adjoindre l'inattendu inhérent à l'*in situ*, forme dans laquelle s'immisce, sans contrôle possible, le réel. Rémy Héritier, pour sa part, tire parti des failles de la mémoire humaine dans un écosystème fait de cycles d'accumulation de mouvements *générant de l'erreur* (*Percée Persée*, 2014). Celle-ci est prévue par le dispositif qui la génère, mais la nature de cette erreur échappe au chorégraphe et à l'interprète. Marco Berrettini et ses interprètes, dans *No Paraderan* (2004), n'hésitent pas, quant à eux, à employer stupéfiants ou alcool pour soumettre en *live* la durée des scènes aux modifications physiologiques que ces substances induisent. S'ensuit que l'amplitude des durées probables d'une scène s'expérimente intuitivement, dans le présent de la représentation. Les propos recueillis portent même à croire que l'unité de mesure de cette marge intuitive, mise en place par Marco Berrettini, est le degré de délire. Dans un spectre plus resserré, c'est sur l'élasticité de la vitesse des mouvements que joue Cindy Van Acker, pour être à l'écoute du temps (*Lanx*, 2008).

Souvent, dans les formes ouvertes, les chorégraphes envisagent des probables en s'appuyant sur des variables. Ainsi Nathalie Collantes, Daniel Linehan et

6 Pour Nathalie Collantes il s'agit de : *Phase* (1999), *Vertus* (2005), *Le curator, l'artiste et le médiateur* (2008). Pour Daniel Linehan : *dbddbb* (2015), *Flood* (2017). Pour ma part : *L'Écarlate* (2001), *Contraindre* (2004), *This is my house* (2005).

moi-même<sup>6</sup> pouvons formaliser des séries de variables, ou utiliser les spectres inhérents aux paramètres avec lesquels nous travaillons. L'ambitus des variables, par le biais duquel nous définissons les probables, est scrupuleusement déterminé. Ces méthodes probabilistes conduisent de fait les interprètes à choisir en représentation les valeurs avec lesquelles ils vont co-construire le déroulement de la danse. Ils sont, grâce à ces dispositifs inclusifs, co-auteurs d'une pièce en train d'advenir ou plutôt, pourrions-nous dire, en train de s'écrire. C'est d'ailleurs à partir de jeux de probabilité régulés en fonction de la dramaturgie, ou des dramaturgies probables, que je laisse vivre pour ma part des écosystèmes permettant, par le biais de dispositifs informatisés de capture du mouvement, la génération en temps réel de l'écriture d'une partie de la partition chorégraphique ; ou bien encore permettant la génération d'un concert *live* via un réseau de neurones, activé par les réponses que donnent les interprètes aux marges ouvertes de la partition chorégraphique. Les choix qu'effectuent les interprètes étant notés en direct par une labanotatrice se situant sur le plateau (*L'Écarlate*, 2001).

La seconde section de ce chapitre expose le principe de composition instantanée. Ici, c'est la structure même de la pièce qui est ouverte, c'est-à-dire que bien qu'un certain nombre de données structurelles soient prédéfinies, leur ordre et leurs conditions d'apparition sont régulés ou s'inventent sur le moment, en représentation. De fait, ce qui est du registre de l'improvisation lors de la représentation s'y trouve développé.

Ce sont des jeux de probabilité étendus aux structures de la pièce (*Bestiole*, 2012), que nous retrouvons encore dans l'expérience d'écriture de partition en temps réel (ou composition instantanée écrite grâce à une interface) que je conduis : l'écriture s'invente spontanément à l'intérieur d'un ensemble de possibles prédéterminés, en fonction de ce que je perçois des interprètes. Les partitions sont lues et interprétées en *live* par les danseuses, dont les réponses corporelles influencent mon écriture, sachant que je suis sur le plateau. Nathalie Collantes, quant à elle, conçoit en amont une multitude de tâches, qui guident l'improvisation ou la composition instantanée des interprètes. Celles-ci laissent les contingences de l'*in situ* dialoguer avec leur danse qui vise un état de recherche perpétuelle : ainsi, dans son projet *Une danseuse dans la bibliothèque* (2003), les danseuses découvrent les lieux une heure trente avant de jouer.

DD Dorvillier vient de la scène d'improvisation new-yorkaise. Si aujourd'hui, la plupart du temps, l'assemblage des matériaux de ses pièces est fixé, elle évoque quatre projets où des moments improvisés subsistent : par exemple dans la partie centrale d'*Extra Shapes* (2015), les danseurs improvisent à partir d'une partition de tâches.

Thomas Hauert considère que « dans chaque improvisation, il y a de la composition ». Dans son travail, si les improvisations se déroulent bel et bien en représentation, elles sont induites par des processus génératifs pensés en amont par le collectif : tâches, règles, contraintes, principes de déprise des habitudes motrices, ensembles probables de fragments musicaux diffusés selon des règles au moment du spectacle (*Inaudible*, 2016)... Dans sa démarche, tout tend à donner vie à des constructions communes, animées par l'apport créatif de chaque interprète.

En résumé, ce qui donne matière à des aléas dans la section « forme ouverte », c'est uniquement l'interprétation quand dans la section composition instantanée,



<sup>7</sup> Sarah Troche, *op. cit.*, p. 34, et p. 24 pour les deux citations suivantes.

l'imprédictibilité a trait aux données structurelles, à l'assemblage, et à l'interprétation. Dans les deux cas, l'inattendu intervient dans un cadre précis : les opérations et leurs portées, ainsi que les données, sont définies en amont. Elles sont donc paradoxalement déterminées pour prévoir la marge d'indétermination. Le choix et le non-choix fonctionnent conjointement, ils sont indissociables. Sarah Troche le traduit en ces termes : « L'indétermination n'est pas le contraire de la détermination, elle n'est pas synonyme d'approximation, mais caractérise des formes singulières, que l'on ne peut ramener à aucune dualité déterminée (ordre / désordre ; continuité / discontinuité)<sup>7</sup>. » Dans son étude, elle démontre que pour les œuvres ouvertes, il s'agit « de créer artificiellement, par l'intermédiaire de choix concertés, une situation d'imprévisibilité. Le choix ne nuit pas au caractère aléatoire du résultat, mais il le rend possible : on ne joue pas avec le hasard mais avec les données du hasard qui, en tant que telles, sont parfaitement connues. » Aussi ce chapitre s'articule-t-il pleinement avec le chapitre Choisir.

En outre, il serait réducteur de ne penser les processus d'indétermination qu'en termes de tirages au sort, jeux de dés ou de hasard. Même si ces opérations sont souvent utilisées, elles ne représentent pas toutes les opérations et processus mis en œuvre par les artistes faisant le choix de l'imprédictibilité. D'ailleurs, la complexité des procédés adoptés n'est pas gratuite mais préméditée. À ce sujet, nous partageons l'analyse de Sarah Troche selon laquelle « le hasard n'est critique que lorsqu'il est *précis*, parfaitement *contrôlé* et intégralement *justifié* ». Nous pourrions toutefois émettre des réserves sur le « parfaitement contrôlé » : *dans le champ de la danse d'aujourd'hui, on parlera plutôt des jeux complexes d'une maîtrise spontanée.*

Myriam Gourfink

## FORME OUVERTE

### Cindy Van Acker

Dans une séquence de *Lanx* (2008), j'ai travaillé sur la « dis-coordination » de mes membres. Le bras droit fait un mouvement à une certaine vitesse et le bras gauche fait le même mouvement mais à une vitesse différente. J'accélère le bras droit tandis que le bras gauche ralentit. Les deux bras se rencontrent furtivement dans l'unisson, mais le bras droit continue à accélérer, ils se décalent à nouveau. Les jambes sont guidées par une autre vitesse. Plongeant dans la concrétude corporelle, on entre dans une autre dimension. [...] Dans cette séquence, tous les mouvements sont définis. Je sais comment je le commence et comment je le finis, mais je peux faire trente mouvements avec mon bras droit comme je pourrais en faire quarante, comme je pourrais en faire moins ou plus. Dans l'exécution, il faut être très à l'écoute et très attentif. Le cerveau guide en permanence les différentes vitesses des différents membres. L'élasticité de la vitesse du mouvement est présente tout au long du solo. Dans mon travail, même si le rythme, les arrêts sur image, les relations entre les pauses et la durée du développement du mouvement sont définis, il y a aussi une élasticité temporelle pour permettre à l'interprète d'être en accord avec son état du moment. Dans ce cas, c'est la musique, ainsi que la lumière et toutes les conduites régies qui suivent le mouvement. J'aime être à l'écoute du temps dans l'instant même.

### Marco Berrettini

structure

Dans *Sturmwetter prépare l'An d'Emil* (1998), on a essayé de chorégraphier les trois quarts de la pièce et de laisser le reste ouvert. Et ce morceau, un peu improvisé, pouvait durer de 4 minutes à 1 heure 45, c'est-à-dire une durée plus longue que la partie chorégraphiée en elle-même. Des interprètes disparaissaient pendant 20 ou 25 minutes dans les loges. Cela pouvait être bénéfique comme l'inverse à la qualité du travail.

Nous avons ainsi fait un grand nombre d'expériences. On nous a souvent dit que les pièces ne paraissaient pas abouties. Nous continuions souvent de travailler après la première, parce que nous avons beaucoup de matériel et que nous étions plusieurs à prendre les décisions. Je ne parvenais pas à conclure les pièces assez tôt pour arriver à la première satisfait. Nous avons changé par exemple une bonne partie de *Melk Prod. goes to New Orleans* (2007) pendant une vingtaine de dates.

[...] Il nous est arrivé de soumettre les outils de composition à nos délires. Nous avons joué une pièce sous drogues, une autre sous l'effet de l'alcool. Il s'agissait de tentatives. On se demandait si nous pouvions faire des pièces avec nos préoccupations de base.

**JP** *La drogue et l'alcool... ?*

Notre propos n'était pas la danse. Il ne s'agissait pas de traiter le mouvement de telle façon et de le développer.

**JYM** *Peux-tu revenir sur la façon dont vous avez « soumis (vos) outils de composition à (vos) délires » ? Comment cela agissait-il ? Comment construisiez-vous dans ce cas ?*

[...]

Cette idée de recourir à l'alcool venait de ce que j'avais observé de Sinatra dans un

transposer

document<sup>1</sup>. Un tour de chant avec Sammy Davis et Dean Martin dans un hôtel de Las Vegas, qui devait durer une heure et quart et qui au final dure trois heures. Nous aussi, on étirait la durée des spectacles. J'ai regardé pour tenter de comprendre ce qui leur permettait cette durée. En fait, les moments où ils ne chantaient pas étaient plus longs que les chansons. De nos jours, tout est extrêmement formaté. Quand un comique français monte sur scène, les sketches ont une durée très déterminée. Sinatra, c'est le contraire. Il arrête la chanson, tourne la tête, voit que ses copains sont en train de faire un truc et il oublie. Il se dit que le public va le suivre. Il est dans une détente, une spontanéité et un recul par rapport à ce qu'il est en train de faire. Cela ouvre un espace qui affirme qu'il n'est pas là juste pour chanter. En réalité, ils sont fatigués parce qu'ils tournent des films la journée. Ils sont déjà à moitié ivres quand ils commencent à chanter.

[...] Dans *Multi(s)me* (2000), Gianfranco Poddighe chante Robert Wyatt<sup>2</sup>. Il a des difficultés avec cette chanson. Il chante, et se laisse aller à parler au public. Bruno Faucher et moi intervenons en direct, avec des corrections dramaturgiques comme si nous étions en répétition : « Cet interprète vient de faire une scène de théâtre. Est-ce qu'elle vous paraît bien ? Peut-on le corriger alors qu'il est en train de le faire ? » Gianfranco nous en veut. Ce n'est pas joué. Il nous en veut vraiment. Il veut nous clouer le bec. Et nous lui répondons. Le public assiste à un moment où la compagnie fait abstraction de la durée. Est-ce que cela vaut la peine d'enfoncer le clou et de se disputer devant les spectateurs ?

[Revenant sur Sinatra], leur attitude est politique. Sammy Davis Jr., qui est le premier artiste noir à monter sur scène à Las Vegas et à avoir fait des apparitions dans des émissions à la télévision américaine dans les années 1950, n'avait pas le droit de dormir à Las Vegas. Il jouait son spectacle avec Sinatra et Dean Martin, et la nuit venue il devait prendre un bus ou un taxi pour aller dormir à l'extérieur de la ville. Il n'avait pas même le droit de dormir dans l'hôtel où il jouait. À un moment du spectacle, il prend une serviette de table blanche qui est posée sur une table, la met sur la tête et ça devient le Ku Klux Klan. Et il court derrière Dean Martin qui, lui, fait semblant d'être un Noir. La scène devant un public hautement blanc. Il y a ainsi plusieurs petits moments de cette facture. Le spectacle s'étire. Les chansons sont extrêmement bien chantées. Ils se donnent complètement.

J'ai ainsi pensé que l'on pouvait à notre tour faire abstraction de la matière première du spectacle, et développer des événements qui sont habituellement considérés comme annexes. La petite blague qui introduit la chanson, le petit mot de la fin du spectacle. Et ces petits éléments deviennent plus longs que le reste. C'est ce que l'on a fait dans *No Paraderan* (2004). La pièce aurait pu être un spectacle avec beaucoup de danse et, de temps en temps, des personnes qui boivent un petit coup. On s'est demandé si ces moments-là étaient plus importants que la matière même.

C'était aussi une réponse aux Ballets russes. *Parade*<sup>3</sup> est un défilé d'artistes. Picasso pensait déjà que faire défiler seulement les artistes était naïf, qu'il fallait

<sup>1</sup> Marco Berrettini fait allusion à *The Rat Pack* qui réunit Frank Sinatra, Sammy Davis Jr. et Dean Martin au St. Louis' Kiel Opera House, en juin 1965, filmé par la télévision. Les trois artistes se produisaient régulièrement au Sands Hotel à Las Vegas.

<sup>2</sup> Voir l'intérêt de Marco Berrettini pour la musique de Robert Wyatt dans la discussion sur le phrasé.

<sup>3</sup> Le ballet en un acte est créé le 18 mai 1917 au théâtre du Châtelet à Paris. Chorégraphie : Léonide Massine ; musique : Erik Satie sur un poème de Jean Cocteau ; décors et costumes : Pablo Picasso.

également la présence des managers sur scène. On voit d'ailleurs des gens habillés en cheval noir, je ne sais pas pourquoi, ils pourraient rappeler les managers. [...] Dans la pièce, je ne suis pas à l'extérieur, mais je ne pense pas que l'inverse aurait beaucoup changé le résultat.

**JYM** Tu appréhendais de l'intérieur ces nouvelles durées ?

J'avais l'assurance de disposer de beaucoup de matière. Je n'avais en conséquence pas peur des répétitions. Je buvais, j'étais à l'intérieur. On perdait totalement le contrôle sur les durées des scènes. On savait qu'on tenait à un certain nombre de scènes. La présence du rideau de scène, qui reste fermé pendant toute la durée du spectacle (et qui recule lentement), ne nous laissait pas suffisamment de place pour danser. Certaines scènes devenaient impossibles par manque de place. C'était de la provocation facile : la seule scène de danse dure dix minutes, elle est située au début du spectacle lorsque le rideau est collé à l'avant-scène et libère moins d'un mètre en profondeur. Et quand le rideau a suffisamment reculé, qu'on dispose de tout le plateau du Théâtre de la Ville, il n'y a plus aucun danseur qui fait quoi que ce soit... [...] On a fini, on vient juste dire au revoir. Compte tenu de l'âge de la plupart des danseurs de la compagnie, on jouait aussi avec l'idée d'un au revoir à la scène. Quand on reçoit un Oscar pour l'ensemble de sa carrière, on dit merci et on s'en va. Mais, nous, on restait, on faisait durer. Que faire alors pour que le public ne s'en aille pas ? Cela nous sollicitait particulièrement au niveau de l'interprétation. Comment parvenir à tenir le public pour ne pas qu'il rèle trop ou qu'il s'en aille ? Sans pour autant effectuer « des sauts périlleux ».

Une idée initiale avait été que ce moment des au revoir constitue l'intégralité du spectacle, comme si nous étions d'entrée de jeu en post-parade. Nous avions en tête le « no pasaran » [espagnol] de la révolution. La révolution est dans l'alcool à présent ou dans la détente absolue.

### Nathalie Collantes

Dans la deuxième partie de *Insurrection* (1989), Odile Duboc [auteur de la pièce] m'avait permis d'improviser quelques minutes sur scène. C'était tout à fait nouveau pour elle. Les autres danseurs s'étonnaient : « Tu vas improviser, vraiment, tu es autorisée ? » Nous étions deux dans ce projet à assumer cette charge et ce « privilège ». Stéphane Lemaire, qui avait une formation de philosophe, avait lui aussi sa minute d'improvisation en solo. Ces deux moments d'improvisation créent des structures ouvertes dans la pièce. Cet événement m'encouragera à intégrer l'improvisation dans mon propre travail, dont les danses demeuraient alors très écrites.

J'ai été à l'initiative d'un groupe d'improvisation, *Règle d'or*, réunissant une dizaine de danseurs chorégraphes entre 1990 et 1994. Dans la droite ligne de ma formation au Laboratoire de chorégraphie de Jacqueline Robinson à l'Atelier de la danse, j'avais séparé les deux activités : improvisation et chorégraphie. Après cette expérience avec Odile, j'ai pratiqué l'improvisation à la fois en recherche et en représentation. On ne produit pas la même chose selon le contexte.

C'est à l'occasion de la création de *Phase*, un duo avec Sylvain Prunenec en 1999, que je trouve un principe de forme ouverte qui reste une écriture.

[...] Dans une structure ouverte, on localise des éléments et on les remet entièrement en jeu. On peut connaître l'ordre mais il peut changer. On peut éliminer des

éléments, ou les faire revenir. On peut insérer des pseudo-matières (par exemple des blancs). Par conséquent, ce qui en surgit est inconnu. Et chacun a une façon de réagir. Tout dépend, bien sûr, du lieu, du contexte et des matières mises en jeu, des énergies.

**JP** Vertus (2005) *fonctionne-t-elle sur une structure ouverte ?*

Oui. Elle est ouverte à différents endroits dans un cadre précis. Dans *Le curator, l'artiste et le médiateur* (2008), la structure est restée ouverte jusqu'à notre dernier jour de représentation au Bel Ordinaire, à Pau, où nous avons finalisé la pièce progressivement chaque soir sur scène.

[...] Je lie aussi la structure ouverte au travail de l'interprète. L'interprétation peut être tellement fine... Modifier une petite chose là, ou là, ou là... Jouer sur l'espace ou l'orientation, sur le volume, sur le temps bien sûr. Ces modifications peuvent paraître très importantes à l'interprète. Une structure ouverte joue avec ces paramètres, en acceptant leur modification. Par exemple, je peux commencer sur une diagonale mais l'angle de la diagonale peut varier jusqu'à un angle de trente degrés par exemple et c'est là que se situe l'ouverture. La durée de la diagonale peut également changer. C'est dans ce spectre que se situe ma pratique, pas dans l'idée que tout serait possible. Cela consiste aussi à prendre en compte l'état du corps d'un jour à l'autre. Évidemment le tempo global est important, et je suis dans la mesure du possible vigilante à lui. Le temps, c'est ce qui induit le sens selon moi.

### Myriam Gourfink

contrainte

Dans *Contraindre* (2004) et *This is my house* (2005) les capteurs que portent les danseuses activent des inconnues : en fonction du capteur en jeu, des indications vont remplir des partitions qui ressemblent à des grilles. Ces partitions sont classées chronologiquement.

[...] J'ai ainsi développé ce que j'appellerais une composition par inconnues, dans le sens où de nombreux paramètres sont connus uniquement en temps réel, quand la danseuse réalise réellement le mouvement.

Pour *Contraindre*, les capteurs se situent au niveau des articulations. Il s'agit en l'occurrence de capteurs très simples, des capteurs de flexion. Mon écriture était contrainte par ce capteur et par ses possibilités et la pièce se trouve marquée par cet univers de mouvement de flexion. On peut les mettre aux coudes, aux genoux.

J'écris en amont des partitions de mouvements reliés à ces capteurs et les règles de remplissage en temps réel des grilles de contraintes classées chronologiquement. En *live*, les capteurs qui sont actifs au temps 1 vont générer la partition (la grille) du temps 2, les espaces vides de la partition du temps 2 seront alors remplis en fonction des règles qui lui sont inhérentes, par les indications reliées aux capteurs actifs du temps 1.

Les règles impliquent par exemple qu'il y ait de grandes amplitudes au début.

**MB** On pourrait dire que la dramaturgie est un combiné de nombreuses règles à des niveaux différents.

Je compose par strates. Il y a une couche de règles, une couche de contraintes (les indications connues des partitions classées chronologiquement) et une couche d'indications probables reliées aux capteurs. Quand j'écris pour la couche des contraintes, je les écris toutes.

Lorsque j'ai commencé à écrire la partition, il me semble que j'ai d'abord écrit toutes les règles de division de l'espace. Ce sont elles qui procèdent à une évaluation d'une classe de mouvements (un enroulement, une rotation, etc.). J'emprunte ce procédé à la notation de Laban ; chez lui, la direction et le niveau évaluent chaque action.

**MB** Je ne comprends pas la relation établie avec les capteurs. Tu expérimentes avec les capteurs et, ensuite, tu écris ?

Les danseuses lisent les partitions en temps réel sur des écrans LCD, elles les interprètent tout en jouant avec leurs capteurs. Comme les capteurs sont reliés aux partitions, ce sont les danseuses qui génèrent la partition suivante. Elles co-crèent le mouvement. C'est un jeu ouvert. Elles modifient, *via* le système de captation, la partition en direct pendant les représentations.

**RH** Il n'y a donc pas de répétitions ?

Non. Il y a des répétitions. Il faut apprendre à lire.

Il y a ce que j'appelle les grilles de contrainte. Sur ces grilles, les contraintes sont connues et cernent ce que je vise. Mais ces grilles contiennent des cases vides qui seront remplies en temps réel, lors du jeu, par des indications concernant les actions à effectuer et leurs amplitudes. Les cases vides d'une grille de contrainte ont des règles de remplissage. Par exemple, pour la grille de contraintes du temps 10, la règle concerne l'amplitude des gestes de changement de direction et de niveau qui devra être assez petite. En effet, dans la dramaturgie de la pièce au temps 10, le mouvement est léger. Les danseuses vont rechercher de petites amplitudes.

Supposons que Cindy Van Acker au temps 9 ait beaucoup activé ses capteurs du ventre et du thorax à droite. Et qu'au temps 10, le programme informatique autorise les partitions de ces capteurs. Il ira alors chercher la partition n° 31 qui leur correspond, pour l'insérer dans les vides de la grille de contraintes.

Ainsi Cindy pourra lire sur ses écrans au temps 10 la grille de contraintes numéro 10, remplie avec les indications de la partition numéro 31, selon les règles d'espace actives au temps 10 (c'est un exemple probable). Dans l'espace réservé aux contraintes, il est demandé à la danseuse d'amener le plus souvent possible un membre ou le tronc à la verticale ; elle doit aussi travailler avec la résonance d'une action. Dans les espaces réservés aux actions, la partition lui demande de jouer avec une division spatiale induisant des petits mouvements de flexion du segment allant du bas de la taille à la partie haute du thorax. À cela s'ajoute qu'elle peut effectuer quand elle le souhaite des petits mouvements de rotation du segment allant du haut de la taille à la partie basse du bassin. Des barres en pointillés indiquent qu'elle peut organiser les actions dans le temps comme elle le souhaite.

La partition lui propose une respiration. Elle fait le choix de l'effectuer isolément ou de l'associer à d'autres mouvements. Pour cette grille du temps 10, l'inspiration remonte l'axe médian du corps jusqu'au sommet de la tête. Elle est suivie d'un temps plein au niveau de l'hypophyse, puis d'une expiration en paliers successifs à divers niveaux du corps. Elle commence deux travers de doigt en arrière du milieu du front, descend dans l'utérus, pour finir entre sexe et anus. Cette respiration à l'expiration fractionnée est la base de la motricité de la danseuse. Dans cet exemple probable, généré par la danse supposée de Cindy au temps 9, elle travaille avec toutes ces indications pendant une durée choisie aléatoirement et comprise entre 2 minutes 30 secondes et 3 minutes 30 secondes.

[...] En 1999, nous avons développé avec Frédéric Voisin un logiciel d'environnement à la composition chorégraphique intitulé *LOL*<sup>4</sup>. Pour *L'Écarlate* (2001), j'ai détourné le système en donnant à la notatrice (Laurence Marthouret) le rôle de remplir le tableau. À l'origine, en effet, le tableau du logiciel sert à générer des mouvements selon les préférences personnelles du chorégraphe (je l'ai utilisé ainsi en 1999 dans *Taire* et *Glossolalie*, puis en 2000 dans *Too generate*).

Dans *L'Écarlate*, le tableau est ouvert et rempli par la notatrice qui observe comment les interprètes répondent en mouvement aux questions de la partition chorégraphique. Il y a ainsi une partition ouverte avec un certain nombre d'inconnues. La partition interroge l'ordre dans lequel faire les choses. J'ai indiqué T1, T2, T3, T4, T5. Mais on peut tout accomplir dans un ordre différent. Je pose la question à l'interprète: « Dans quel ordre désires-tu effectuer cette suite de mouvements ? La respiration et les mouvements sont-ils simultanés ou non ? » Je lui pose des questions pour qu'elle fasse ses choix. La notatrice analyse en direct les choix que la danseuse exécute en représentation et remplit le tableau du logiciel. Le tableau passe ensuite dans un réseau de neurones que l'on a entraîné pendant les répétitions et qui va produire un concert.

**MB** *Qu'est-ce qu'un réseau de neurones ?*

Un réseau de neurones est un logiciel informatique intelligent. Frédéric Voisin en développe à partir de cellules de limaces. En fait, c'est une entité intelligente que l'on peut entraîner. Cette entité apprend les choix personnels du compositeur. Le réseau de neurones prend les informations collectées en direct lors de la représentation par la notatrice, qui les note dans les tableaux du logiciel. C'est chiffré. Ces chiffres informent le réseau de neurones. Le réseau de neurones a été entraîné à traduire les données de ces partitions en musique, selon les préférences de Kasper Toeplitz.

Finalement, la danse n'est qu'un laboratoire pour générer un concert de musique, raison pour laquelle elle n'est pas entièrement visible, elle n'est pas au premier plan<sup>5</sup>. J'ai donc détourné le logiciel que l'on m'avait créé pour la composition. J'en ai fait autre chose. C'était trop tentant. La musique est géniale, mais elle a vidé toute la salle... On était tristes. On avait commencé cette expérience avec Frédéric Voisin pour la musique de *Taire*. C'était un premier essai. Sur une représentation, on a pris le risque que ce ne soit pas Kasper qui joue la musique, mais que ce soit le réseau de neurones. On l'a testé ensuite pour *L'Écarlate*. Effectivement, il avait une bonne capacité de réactivité et de compréhension *live*. On était satisfaits du concert.

### Rémy Héritier

assembler

Dans *Percée Persée* (2014), Éric [Yvelin] joue de la guitare. Il a un parcours face-lointain alors que moi j'effectue un parcours en boucle. La danse se construit dans le bas du corps, des pieds jusqu'au bassin en passant par les genoux. Il y a des mouvements dans les hanches, mais le moins possible au départ. À partir du moment où je réalise que je ne me souviendrai plus de ce que je suis en train de faire, je reprends du début. Mais je me rends compte très vite que ma mémoire fait défaut. Pour autant, le



Rémy Héritier, *Percée, Persée* (2014). Avec : Eric Yvelin (musique). Photo : Guillaume Robert

<sup>4</sup> Voir la section Combinatoire au chapitre Assembler.

<sup>5</sup> Voir le chapitre Adresser.

moment où je me trompe ne m'interrompt pas. Et avec ce que j'ai rajouté, je repars au début. Je tire le fil de l'erreur. Quand j'en ai fini avec ça (c'est une question de *timing* implicite), je passe à ma seconde position dans l'espace du plateau. À ma première station, seul le bas des jambes était activé ; à la seconde, elles le sont jusqu'au bassin ; à la troisième, le corps est activé jusqu'aux clavicules ; et enfin à la dernière, les bras et la tête sont aussi concernés. De station en station, de nouveaux gestes et de nouvelles erreurs s'accumulent.

Pour la deuxième boucle du parcours, l'enjeu est de refaire la même boucle que la première. C'est un enjeu disproportionné mais qui me permet de faire ce que j'ai à faire. Il y a quatre boucles.

**JYM** *Le nombre de parcours et de stations, le dessin dans l'espace, les parties du corps en jeu sont déterminées. En revanche, une forme d'incompétence à mémoriser les gestes et leur enchaînement entraîne des erreurs et donne de l'ouverture à l'écriture de la danse. Je tire parti de ma mauvaise mémoire. C'est exactement cela.*

### Daniel Linehan

Dans le processus de création, il m'arrive de travailler à partir d'improvisations. Ce n'est pas une fin en soi, mais un outil ou un chemin pour créer des matériaux. Je n'emploie pas souvent le mot « improvisation ». Mais certaines séquences de mes spectacles sont pensées comme des jeux, articulant des éléments fixes et des éléments variables. Les danseurs sont amenés à faire des choix dans l'instant en fonction de règles préétablies. Parfois le mouvement est écrit, mais le danseur peut choisir dans quelle direction il veut le faire, ou quelle relation il veut engager avec ses partenaires. Ou alors le rythme est écrit, mais les mouvements ne le sont pas. Parfois, nous savons que tel interprète va initier la séquence suivante, mais nous ne savons pas exactement quand. Cela crée des moments dans le spectacle où les danseurs doivent s'écouter et se répondre. Souvent les indications sont tout de même assez écrites, mais certains paramètres vont être décidés en réponse au choix de tel ou tel danseur. Ce n'est pas comme si les choses étaient binaires, avec d'un côté une phrase écrite et de l'autre le champ très ouvert de l'improvisation. Je crois qu'entre les deux, il y a un large spectre dans lequel certains paramètres sont fixés et d'autres sont variables. Certaines de mes pièces sont très écrites, d'autres se situent plus librement dans ce spectre.

[...] Dans *The Karaoke Dialogues* (2014), le texte donne la trame des mouvements mais c'est aussi un support de composition en temps réel : le texte est projeté sur un écran que les danseurs lisent. Parfois, les deux danseurs le lisent à voix haute. Ou la danseuse le lit et son partenaire l'écoute et y répond. À d'autres moments, c'est la vitesse de déroulement du texte à l'image qui détermine la vitesse de lecture. Dans *Not About Everything* (2007), je me suis préenregistré en train de dire le texte et je cherche à faire coïncider le texte dit en direct et l'enregistrement. Dans les deux cas, la structure temporelle est donnée par l'enregistrement, auquel nous répondons. Il me semble que cela crée une tension entre l'invariant temporel de l'enregistrement et la manière dont les actions s'adaptent dans le temps de la représentation.

**JYM** *Peux-tu revenir sur ce terme de « spectre » que tu emploies souvent ? Je ne travaille jamais à partir d'improvisations entièrement libres, mais il y a une*

gradation dans la contrainte. Le degré de contrainte de l'improvisation crée des qualités différentes.

**JYM** *Quelles sont ces qualités ? Pourrais-tu les nommer ?*

Sans doute pas. Je crois que je cherche à résister à l'idée que les choses sont soit complètement improvisées soit complètement écrites. Certains paramètres peuvent être à la fois écrits et improvisés. Dans *dbdbb* (2015), le texte du début de la deuxième partie est écrit, mais chaque danseur s'en empare à sa manière. Ils ont chacun un nombre de phrases préétablies, mais ils sont libres de les dire dans l'ordre qu'ils souhaitent. Ensuite, lorsque l'on revient à une partition textuelle fixée, les danseurs peuvent choisir les directions de leur marche. Ils peuvent suivre un autre danseur, ou s'en éloigner, tout cela n'est pas écrit. Ils doivent marcher au rythme de la musique mais les trajets sont les leurs. Certains paramètres sont ainsi écrits et d'autres sont laissés à la libre appréciation des interprètes.

**JYM** *Le trajet est-il décidé ou peuvent-ils choisir n'importe quel trajet ?*

espace

Ce sont eux qui choisissent leurs trajets, mais ils doivent toujours penser en termes de relations. Ils peuvent emboîter le pas à un autre danseur ou marcher à ses côtés, ou aller à sa rencontre, ou au contraire prendre de la distance. Tous ces choix sont faits sur le moment. Le vocabulaire est assez simple mais ils peuvent en moduler la vitesse : marcher deux fois plus vite, deux fois plus lentement ou en tempo. Les paramètres de direction et de vitesse sont modulables, sans être totalement libres. Ils ne sont pas improvisés.

Dans cette même pièce, il y a une séquence qu'on appelle « foom » où les danseurs peuvent faire les gestes qu'ils veulent du moment qu'ils marchent d'un même pas. Mais le geste est totalement libre. À un autre endroit, à l'inverse, on marche tous d'un même pas, dans la même direction, en avant et en arrière, en changeant d'orientation tous les deux pas. C'est très fixé, très écrit. C'est en ce sens que j'entends la notion de spectre, il y a différents degrés de liberté dans chaque matériau : l'orientation est plus ou moins fixée, tout comme les gestes ou le texte.

Dans *Flood* (2017), il y a une séquence de 18 minutes que les danseurs rejouent mais en 9 minutes seulement puis en 5 minutes en l'accélération à chaque fois. À chaque reprise, il y a des choses dont le public se souvient des itérations précédentes, mais aussi beaucoup de choses qu'il a oubliées. Sans compter que l'accélération altère la partition. Les danseurs sont contraints d'abrégé certains matériaux, du fait de la vitesse. À chaque représentation, ils font de petites variations dans leur manière d'accélérer la séquence. Alors on joue à la fois sur la mémoire du spectateur et sur celle du danseur.

**JYM** *Et c'est différent à chaque représentation ?*

Oui, particulièrement lors des deux dernières. Les deux premières fois qu'ils refont la séquence sont presque identiques d'un soir à l'autre, mais les suivantes sont différentes à chaque représentation.

**JYM** *Recherches-tu cette différence ?*

Oui. Mais c'est quand même indexé à une séquence qui est écrite. C'est-à-dire que la séquence de 18 minutes est plus ou moins fixée, et les interprètes ont des stratégies

différentes pour l'accélérer. En fin de compte, la séquence doit être synthétisée en une phrase de 30 secondes, donc tout ne peut pas y être, et chacun fait des choix différents en fonction de l'importance qu'il accorde à tel ou tel mouvement. Cela nous renvoie aux notions de « Choix et de Valeur<sup>6</sup> », parce que les interprètes ont la possibilité chaque soir de choisir de conserver des matériaux différents.

### Laurent Pichaud

*feignant* (2002) est une chorégraphie d'actes manqués ou une chorégraphie d'intentions. Il y a une séquence que l'on appelle « Le centre de la gloire » où l'on court les yeux fermés de mur à mur. On l'a travaillé dans toutes les directions. On ouvre les yeux au moment où on ne peut plus avancer ne sachant pas où l'on se trouve et ayant trop peur des murs. Et, en général, on se trouve au centre de l'espace.

Une des questions de composition qui s'est posée était : « À quoi bon finir un geste quand le spectateur l'a déjà imaginé ? » La séquence « Faire néant » se donnait pour règle de ne jamais aller jusqu'à la résolution d'un geste. Il n'y a pas plus contraignant. La danse devient un pur état de présence, défait des questions de représentation. L'intention du geste peut suffire.

Cette idée me permettra notamment de travailler avec des non-danseurs. S'ils se concentrent sur l'intention, ils ne sont pas perturbés par le geste, sa qualité, sa technique, etc. Ils sont au travail autrement. J'essaie d'affiner la distance entre ce que l'on fait et ce que l'on comprend de ce que l'on voit de ce que l'on fait. J'essaie de réduire au maximum ce que j'appelle « le visible et le lisible », de m'écarter de la symbolique du geste.

La pièce est composée de séquences, de blocs, organisés dans un ordre plus ou moins aléatoire, parce qu'aucune dramaturgie ne peut s'y apposer dans la mesure où ce qu'on voit, c'est ce qui apparaît, c'est le pur présent, on ne peut pas le préétablir.

### JYM Comment s'organise le recours à l'aléatoire ?

Je ne sais plus si la succession des blocs s'est posée par tirage au sort. Ce qui est certain c'est que nous n'avions pas la capacité de dire qu'une séquence en attirait une autre. Le nombre de personnes à l'intérieur de chaque bloc était défini. La distribution était quant à elle aléatoire. Nous étions sept, A, B, C, D, E, F, G. Je ferai en sorte que chacun joue autant que les autres. La première séquence par exemple comprenait trois danseurs, A, B, C ; la seconde deux, E et F, etc. Et nous tirions au sort : ce soir Laurent c'est le A, etc. Ce qui supposait que nous étions tous capables de faire chaque séquence. Une séquence ne disait rien d'autre que le fait d'être au travail, il fallait nous mettre dans un mode turbine. Deleuze dit : « L'inconscient c'est pas un théâtre, c'est une usine. » J'étais là-dedans, dans ces états d'être activés par des contraintes.

[...] Dans mes projets *in situ*, la composition s'élabore avec ce qu'il y a, avec ce qu'on trouve et qu'on ne voit pas, et que les spectateurs découvrent également.

Comment un objet artistique rencontre-t-il le réel dans lequel il s'inscrit, dont il doit aussi témoigner ? Cette question m'empêche d'une certaine manière

<sup>6</sup> Il est fait référence ici au système de classement que fait Daniel Linehan dans un livre qu'il consacre à son propre travail, voir la note 17 du chapitre Adresser.

de revenir dans les théâtres pour chorégrapier : il y a tant à résoudre dans le rapport de l'art au réel.

*in situ*

[...] Mon travail consiste à m'apposer au réel plutôt qu'à l'orchestrer. Dans *référentiel bondissant...* (2005), la pièce pour gymnases, les chaussures qui crissent sur le sol, les échos, les résonances, une porte qui claque... c'est magnifique. Tous ces sons sont générateurs d'états intérieurs pour le spectateur, mais je n'y appose pas une modalité d'écriture particulière. On peut activer des micro-sons. Avec un morceau de tuyau trouvé dans la salle on convoque le vent en le faisant tourner avec vitesse. On est soudainement au bord de la mer ou dans la montagne. L'un d'entre nous porte un plot à sa bouche et crie « hé ! hého ! » Je me souviens avoir activé le filet de volleyball attaché avec des mousquetons de fer au pilier, et ce simple son fait apparaître un bateau. Le gymnase restait encore un théâtre d'une certaine manière : un espace clos dont on générerait l'activité.

En extérieur, il faut accepter d'être là et de prendre le réel comme il est. Le moteur de l'*in situ* consistait pour moi avant tout à être dans un endroit que l'on ne regarde pas d'habitude et à l'activer par nos propositions, le découvrir.

## COMPOSITION INSTANTANÉE

### Nathalie Collantes

Être danseuse dans mes projets correspond à l'idée d'être à l'intérieur de ce que je cherche, d'accepter de ne pas savoir. De fait, je ne sais pas bien ce que sera le spectacle. Comme ce qui m'intéresse c'est la fabrication, la notion de reprise ne fait pas vraiment sens pour moi. Je préfère aller de l'avant. Il ne s'agit pas de chercher nécessairement le nouveau, mais là où j'en suis (et c'est peut-être du très ancien).

*Une danseuse dans la bibliothèque* (2003) commence par une improvisation dansée de 10 minutes suivie d'une expérimentation et d'échanges réguliers avec les enfants. Lorsque je présente mes livres<sup>7</sup>, cela fait quarante minutes que je dialogue avec le public. Ensemble on lit, on regarde, on se parle, on danse. Nous montrons ce projet en alternance, Julie Salgues et moi-même, depuis 2003. Il se déroule dans une bibliothèque que l'on découvre une heure trente avant de jouer, face à un public d'enfants d'âges toujours différents. Chaque fois nous remettons tout en jeu, on s'adapte et c'est très stimulant.

### DD Dorvillier

**JYM** Quelle est la place aujourd'hui de l'improvisation dans ton travail ? Il semble que tu l'aies laissée de côté. Pourquoi ?

J'y ai beaucoup pensé. Il y a une pièce où j'improvise encore. C'est une collaboration. Elle est en deux parties. Il s'agit de *RMW(a)* & *RMW*. La deuxième partie est très écrite, elle a été créée en 1994. La première partie est improvisée, elle a été créée en 2004. Pour Jennifer Monson, qui joue avec moi, je pense que l'improvisation a un autre statut dans la pièce.

<sup>7</sup> Voir la note 5 du chapitre Contexte.



Nathalie Collantes, *Une danseuse dans la bibliothèque* (2003), Ville de Roye. Avec : J. Salgues. Photo : Jeannette Dumeix

J'improvise également pendant deux ou trois minutes dans une pièce récente réalisée avec l'illustratrice Catherine Meurisse, *Vois tu celle-là qui s'enfuit* (2017).

Je pense que j'ai quitté l'improvisation parce qu'il était trop difficile de continuer. Je l'ai développée pendant des années comme une pratique que je pouvais utiliser sur scène. C'est un outil, ou plutôt une procédure, une manière de créer. Une action qui répond à des règles.

Dans *Notthing Is Importantttt* (2007), les danseurs improvisaient également dans la première partie. Il y a une sorte de partition, mais ce qu'ils font est toujours différent. Je n'ai donc pas complètement abandonné l'improvisation, mais elle n'est plus le mode performatif principal. En revanche, j'improvise souvent dans le studio. Je l'utilise souvent comme un outil pour être ensemble. Vous m'avez demandé pourquoi j'ai abandonné ?

**JYM** Oui.

Elle ne me permettait pas d'être assez précise sur mes idées formelles en travaillant avec d'autres. Peut-être n'ai-je pas les moyens de mener un atelier pour affûter ces instruments. Mais ce n'est pas qu'une question de moyens, c'est sans doute aussi une question d'intérêt. En tant que spectatrice je reste sensible à certaines danses improvisées. Mais en termes de pratiques, je ne m'en sers pas actuellement. Je ne l'ai pas tout à fait abandonnée cependant : dans *Extra Shapes* (2015), on improvise dans la partie centrale. On travaille avec une partition de tâches (reculer lentement sans aller en avant), mais les pas sont improvisés.

### Myriam Gourfink

structure

Pour *Bestiole* (2012), j'écris sur le plateau en temps réel. Je dispose d'une interface graphique pour écrire la partition. Différents ensembles y sont ordonnés de façon à ce que je n'aie pas d'efforts de mémoire à faire : haut du corps, bassin et haut du corps, bras, jambes, bras et jambes, tête, mouvements de grande amplitude, orientations. Chacun de ces ensembles comprend des listes d'actions plus précises<sup>8</sup>.

**LP** Les danseuses voient-elles la partition ?

Oui, sur des écrans d'ordinateur. Il y en a vingt-et-un, accrochés selon un certain ordonnancement sur cette sphère.

**LP** Les danseuses savent-elles quels écrans regarder ?

Elles se placent où elles veulent dans l'espace pour commencer.

**RH** Quel logiciel utilises-tu ?

Max MSP / Jitter<sup>9</sup> qui permet de faire très facilement une génération en temps réel.

**NC** Tu fais ce travail seule ?

Non. Je fais développer. Dans le cas présent par Olivier Guillerminet.

<sup>8</sup> Voir la description des actions de *Bestiole* dans la section Boucle du chapitre Assembler.

<sup>9</sup> Sur Max MSP / Jitter, voir la note 11 du chapitre Collectif.



Myriam Gourfink, *Bestiole* (2012). Avec : (1<sup>er</sup> plan) D. Lary ; (2<sup>d</sup> plan) C. Coconnier, C. Garriga, J. Salgues ; (arrière-plan) F. Rognerud, V. Weil, C. Debyser. Centre Pompidou, Paris. Photo : Bertrand Prévost

**MB** *Les signes de tes partitions apparaissent donc sur les écrans.*

Oui. J'envoie les partitions sur les écrans aux danseuses en temps réel. C'est un travail où il me faut être très intuitive et très organique avec elles. Je dois les suivre. Je ne dois pas me tromper. Des répétitions sont nécessaires pour que j'apprenne à « jouer » et que de leur côté elles apprennent à bien lire, à ne pas se tromper d'indication. Par exemple, elles doivent connaître les couleurs des déplacements : j'ai utilisé du bleu et du rouge, cela suffit à clarifier, elles peuvent lire rapidement et savoir où aller sans se tromper. Avec la tête à l'envers, on peut facilement être désorientée, confondre la droite et la gauche. La reconnaissance des couleurs est plus instinctive.

C'est une pièce pour sept danseuses. Des lettres permettent d'indiquer à qui s'adresse la partition : le « J » pour Julie [Salgues], le « D » pour Deborah [Lary], etc. J'envoie la partition sur l'écran proche de l'endroit où la danseuse se situe. Le mouvement, basé sur le souffle, induit une gestuelle lente qui me laisse le temps de les voir évoluer et de réfléchir à ce qu'il faut écrire pour chacune d'entre elles. La technique corporelle fait partie du processus de composition.

### Thomas Hauert

Presque tout ce que je fais aujourd'hui est laissé improvisé sur scène. On travaille des matières. On pratique des principes de mouvement et d'interaction. Là où je fais référence à David Zambrano<sup>10</sup>, c'est dans la pratique de différentes facettes. Des exercices servent à ouvrir la gamme de visibilité, à créer une virtuosité, à multiplier les possibilités dans chacune des tâches. Le résultat de cet assemblage de paramètres donne des pistes de structure. Il y a une espèce de construction et de tissage des matériaux.

**JYM** *En temps réel ?*

Oui. Et c'est en pratiquant qu'on trouve la durée de leur développement et la façon de les articuler. Parfois c'est la musique qui nous guide, parfois les séquences sont chronométrées, il n'y a pas de méthodologie. Parfois c'est un événement dans la lumière ou le son qui donne l'indication de changer.

**JYM** *Fais-tu la distinction entre improviser et composer ? Ou pourrait-on dire que vous composez en improvisant ?*

Oui. Dans chaque improvisation, il y a de la composition.

**JYM** *La structure globale de la pièce se dessine-t-elle également en partie via l'improvisation ?*

musique

Certaines décisions de structure sont fixées. Dans une pièce telle qu'*Inaudible*<sup>11</sup> (2016), la musique est là dès le départ et donne une structure, ou des repères de structure, qui autorisent néanmoins de nombreuses manœuvres.

**JYM** *Peux-tu donner des exemples de ce que vous avez fixé ?*

Elle comporte une espèce de prologue, et la première grande partie est composée comme un jeu pour que le public commence à se familiariser avec la musique et écoute

<sup>10</sup> David Zambrano est un danseur improvisateur, chorégraphe et pédagogue né au Vénézuéla en 1959.

<sup>11</sup> Voir une description de cette pièce au chapitre Choisir.



différentes versions du même morceau. On a découpé la musique en petits morceaux de moins d'une minute, et on a inventé un jeu d'improvisation avec les danseurs.

C'est un concerto pour un piano de Gershwin, mais il a aussi écrit une version pour deux pianos et une version pour grand orchestre, et l'arrangeur qui a travaillé avec lui a fait une version pour petit orchestre et Gershwin. Il existe par ailleurs des versions historiques et plus contemporaines, et des versions de différents orchestres et différents pianistes. Nous les utilisons toutes.

Un des champs de recherche était axé sur le fait d'établir un parallèle entre l'interprétation en danse et celles en musique. Les danseurs sont en ligne, ont les yeux fermés, et ont le choix de danser ou de ne pas danser sur chaque morceau. La règle, c'est que la musique s'arrête dès qu'il y a plus d'un danseur qui danse. On recommence jusqu'à ce qu'un seul danseur ou danseuse danse. Le technicien laisse alors la musique et ça devient le solo de cette danseuse ou danseur. Et à chaque reprise de la musique, c'est une autre version qui joue.

Je dois préciser qu'il y a deux solos à chaque fois : il y a en effet un jeu de juxtaposition, une fois qu'un solo est en place, la version est jouée jusqu'au bout, cependant une autre interprétation du même extrait de concerto commence et interpelle un autre danseur.

C'est une écriture par règle où ce qui est indéterminé c'est d'une part le nom du danseur qui va finalement rester pour le solo, et d'autre part la danse elle-même, car elle est improvisée en relation avec la version de l'extrait musical. Il y a ainsi un élément de hasard, qui pour le public n'ajoute peut-être rien si ce n'est que c'est ce qui permet qu'on entende plusieurs versions.

**JYM** *Ce qui signifie que ce n'est jamais la même pièce d'un soir à l'autre ?*

C'est la même pièce, au sens où sa structure demeure. En revanche, ce ne sont pas les mêmes danseurs qui interprètent les différentes versions musicales. Et dans tous les cas, la danse diffère d'un soir sur l'autre puisqu'elle est improvisée.

[...] Dans *Cows in Space* (1998), il y a plusieurs qualités de mouvement correspondant à différentes indications (« jumps » [sauts], « isolations » [mouvement mono-articulaire], « small » [petit], etc.) qui doivent être combinées. On commence à improviser sur cette base : deux indications sont maintenues et la troisième change.

On a d'abord travaillé avec de nombreux mots : « upside-down » [inversion], « attack » [attaque], « traveling » [déplacement], « round-rolling-rippling » [rond-roulant-ondulant], « floor » [sol], etc.

Bizarrement, ces mots étaient très difficiles à mémoriser. On est tellement occupé à produire et à composer en direct qu'on n'a pas le temps de penser à la prochaine combinaison. Il fallait ainsi que les mots soient dits à haute voix pendant la danse. À chaque représentation, ce sont les mêmes mots. Ils ont une histoire, un sens parfois technique, parfois métaphorique. Ça me semblait intéressant que le public les entende, même s'ils ne veulent rien dire pour lui de spécifique.

Le phrasé ou le rythme, l'espace, tout est improvisé. Mais c'est aussi pratiqué. C'est répété. Le mécanisme à l'œuvre dans le fait de répéter l'improvisation, c'est de développer l'intuition. L'intuition est en relation avec l'expérience, la mémoire, etc. Avec cette règle des trois mots et de leur combinaison, la pensée consciente est tellement occupée qu'on délègue à l'intuition une partie de nos décisions.

contrainte

*The Measure of Disorder* (2015) est une pièce de groupe pour électronique et cuivres. Les danseurs improvisent la composition spatiale avec des contraintes très précises. Les danseurs bougent la ligne qu'ils forment dans l'espace. Ils tournent en même temps autour d'eux-mêmes. Les principes spatiaux ont été compris par tout le monde, parce que pratiqués. Ils peuvent jongler avec les possibilités et les contraintes. Chacun a un certain pouvoir pour initier des changements et des mouvements dans l'espace. Il y a un jeu pour suivre et imposer les choses.

**MB** *À tout moment pour tous ?*  
Oui.

[...] *Mono Duos* (2016) est une pièce pour musée tirée de *Mono* (2013). C'est une composition instantanée à partir de certains principes comme par exemple : « corps en contact », « isolations dans les articulations », « multiples actions en même temps », « directions simples de chaque action », « chaque action concerne les deux danseurs », « principe du levier entre les deux corps (levier rigide, pivot, transfert de force) », « les surfaces d'interaction entre les corps ne doivent pas glisser », etc. Ces principes permettent d'intégrer toute la conscience, la créativité dans le corps même, et l'interaction avec un autre corps qu'il est impossible de concevoir au préalable. Les mécaniques entre deux corps sont trop compliquées à concevoir et à mémoriser.

# IN SITU

<sup>1</sup> Cf. par exemple : Marie-Françoise Christout, *Le Ballet occidental. Naissance et métamorphoses XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris : Desjonquères, coll. « La mesure des choses », 1995.  
<sup>2</sup> Cf. Annie Suquet, *L'Éveil des modernités, op. cit.*, pp. 135-198 et 367-397 ; ou Alexandra Carter, Rachel Fensham (dir.), *Dancing Naturally. Nature, neo-classicism and modernity in Early Twentieth Century Dance*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011.

Ce chapitre aurait pu s'intituler « Lieux ». Il concerne en effet la façon dont le lieu de représentation d'une œuvre engage son écriture, voire en constitue le point de départ. Nous avons choisi finalement l'expression « *in situ* », car elle est employée par deux des chorégraphes ici représentés : Loïc Touzé et Laurent Pichaud. Or tous deux l'emploient autant pour parler de leurs pièces présentées dans des théâtres que de celles hors du théâtre. Ils proposent autrement dit un usage inhabituel du terme, celui-ci étant depuis la fin des années 1960 consacré aux œuvres conçues hors des espaces dédiés traditionnellement à l'art : hors du musée ou de la galerie pour les arts plastiques et visuels, hors du théâtre pour les arts vivants. Il faut donc comprendre ici « *in situ* » comme une interrogation sur la relation au lieu où l'œuvre est produite ou donnée à voir : ce que les trois chorégraphes de ce chapitre interrogent, ce sont les implications artistiques, esthétiques, mais aussi, pour certains, sociales et politiques, du choix d'un lieu de représentation pour la danse.

Rappelons qu'historiquement la danse occidentale a entretenu un rapport complexe aux lieux de représentation : le ballet de cour quitte les salles de bal des cours royales ou princières au moment où être danseur devient une profession (entre 1661 avec la création de l'Académie royale de danse fondée par Louis XIV et 1670, moment où le roi cesse de danser en public). Le ballet quitte alors les parterres et salons pour entrer dans le lieu spécialisé et destiné à l'art de la représentation qu'est le théâtre à l'italienne. Devenu divertissement chorégraphique intégré aux spectacles théâtraux ou lyriques, avant de prétendre au statut d'art autonome avec Noverre au XVIII<sup>e</sup> siècle, le ballet entamera une histoire de connivence avec la logique figurative propre à l'architecture à l'italienne : perspective, point de fuite, frontalité, organisation d'un régime de visibilité des figures dansantes que l'art de la danse dans l'évolution de ses techniques, mais aussi de ses stratégies de composition, n'aura de cesse de réitérer ou au contraire de mettre en question. L'usage de la scène par le ballet classique réitère en effet un certain nombre de logiques figuratives, spatiales et narratives qui sont devenues représentatives du paradigme perceptif que le théâtre à l'italienne a établi : lisibilité de la figure dansante qui va déterminer la technique dite classique, géométrie des ensembles et des trajets, convergence de la chorégraphie vers le centre de la scène, emplacements hiérarchisés, organisation de plans successifs pour mettre en évidence la figure centrale, frontalité, idéologie de l'ordre et de la clarté<sup>1</sup>. La danse moderne qui se développe loin de cette idéologie et prend ses distances avec cette tradition historique sera marquée, au début du XX<sup>e</sup> siècle, par des pratiques du plein air aussi bien en Europe qu'aux États-Unis<sup>2</sup>. Cela ne l'empêchera pas d'adopter assez vite (et non sans interrogations

<sup>3</sup> « Le désir de présenter le récit d'une origine unique pour le développement de la [danse hors des théâtres] est fondamentalement faillible », écrit Victoria Hunter, in Victoria Hunter (dir.), *Moving Sites. Investigating Site-specific Dance Performance*, New York : Routledge, 2015, p. 4.

<sup>4</sup> Appellation passée dans l'usage alors que les artistes ne s'en réclament pas, pour désigner un ensemble d'œuvres apparues à la fin des années 1960 à la confluence de la sculpture élargie, du minimalisme, d'une sortie de l'espace muséal et d'un lien au site, comme d'un changement d'échelle. Cf. Gilles Tiberghien, *Land art*, Paris : éditions Carré, 1993.

<sup>5</sup> Cf. les chapitres Adresser, Assembler ou Contrainte.  
<sup>6</sup> À l'exception sans doute de la critique Laurence Louppe qui l'emploie déjà dans les années 1990.

<sup>7</sup> La dénomination « *in situ* » suppose un rapport d'extériorité entre l'œuvre et le lieu, indiqué par le *in* (cf. Anne Volvey, « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », *Travaux de l'Institut de géographie de Reims*, n° 129-130, 2008, pp. 3-25). Parce que l'œuvre interroge moins un site préexistant qu'elle ne fait surgir une situation qui ne préexistait pas, on préférera l'expression « chorégraphie située » pour désigner les projets qui font véritablement du lieu et du contexte le ressort de la démarche.

chez Isadora Duncan ou Doris Humphrey, par exemple) d'autres lieux plus conventionnels de représentation : cabarets, music-halls, puis architectures théâtrales dérivées de ce théâtre à l'italienne.

Ces pratiques du plein air comme lieu d'expérimentation mais aussi de représentation marquent le début d'une histoire de la danse spectaculaire en relation avec divers types de lieux. Cette histoire suit un fil sinueux et peut-être discontinu<sup>3</sup>, qui part de la célébration de la nature dans la modernité pour envisager aujourd'hui des projets dans tous types de lieux aussi bien urbains (en extérieur ou en lien avec une architecture spécifique) que ruraux, littoraux, sylvestres, désertiques, montagnards... Cette histoire se déroule parallèlement, mais non sans parfois jeter des passerelles, à des pratiques traditionnelles de la danse qui prennent aussi place en extérieur, qu'elles soient religieuses, folkloriques ou sociales. Cette histoire dialogue enfin évidemment avec d'autres courants de l'art occidental, en particulier les *happenings* de la fin des années 1950 (au rang desquels John Cage, Fluxus et d'autres artistes proches du Judson Dance Theater auront joué un rôle majeur), le *land art*<sup>4</sup>, la sculpture *in situ* ou encore l'installation, le *performance art*, le théâtre de rue, mais aussi les pratiques psychogéographiques des situationnistes ou l'écriture littéraire liée à la ville et la description des lieux d'un Georges Perec. Ce dernier est en effet une référence répétée chez Laurent Pichaud<sup>5</sup>, même si c'est ici le plasticien Daniel Buren qu'il mentionne pour son travail *in situ*, ou encore le *land artist* Robert Smithson.

L'usage de l'expression « *in situ* » par les trois chorégraphes ici représentés hérite en effet davantage d'une référence aux arts visuels de la fin des années 1960 et en particulier des pratiques de *land art* : le *land art* anglais que Laurent Pichaud affectionne, mais aussi le *land art* nord-américain auquel Rémy Héritier et Laurent Pichaud se réfèrent (Robert Smithson, en particulier). L'expression est d'ailleurs anachronique pour les époques antérieures. Et les chorégraphes ne renouent du reste pas avec une histoire de la danse moderne et ses pratiques en extérieur. Leur curiosité ira plutôt du côté de la *postmodern dance* américaine, en particulier celle des expérimentations urbaines ou muséales new-yorkaises.

Notons par ailleurs que la danse en France (aussi bien du côté des artistes que des théoriciens) ne fait usage de l'expression « danse *in situ* » que depuis les années 2000<sup>6</sup>. Et que cette terminologie contestable<sup>7</sup> peine par ailleurs à désigner toutes les pratiques chorégraphiques hors des théâtres qui entretiennent des rapports au lieu très contrastés. Les chorégraphes et théoriciens anglo-saxons utilisent quant à eux des termes variés, empruntant largement au champ des arts visuels : *site dance*, *site-specific dance*, *site-specific dance performance*... et ce depuis une période sans doute un peu antérieure. En outre, Rémy Héritier n'utilise ici tout simplement pas l'expression « *in situ* », préférant l'expression de « danse située », justement pour se démarquer de l'expression « *in situ* » employée par Daniel Buren. Loïc Touzé utilise aussi les expressions « lieux non scéniques » et « espaces publics », ou encore, comme Laurent Pichaud, le qualificatif « en extérieur ». L'expression « *in situ* » doit donc être entendue au sens large – un rapport au lieu et au contexte de représentation pour la danse – et chacune des dénominations utilisées charrie ses connotations propres.

On pourra être attentif à la lecture de ce chapitre aux relations particulières aux lieux que les chorégraphes dévoilent. Ces relations – qui sont évidemment différentes pour chacun – sont à mettre en lien étroit avec les raisons et les enjeux d'une

pratique hors des théâtres. Pratique qui occupe d'ailleurs une place différente dans le parcours de chacun : elle fonde la recherche artistique de Laurent Pichaud, occupant à ce titre une place importante à la fin du chapitre ; elle est réservée à une période de son parcours chez Loïc Touzé (1997-2000) ; elle apparaît de manière récurrente chez Rémy Héritier (à partir de *Archives* en 2005 jusqu'au très récent projet *Relier les traces* conçu avec Léa Bosshard en 2018). On verra aussi comment ces représentations hors des théâtres ont un impact sur la façon de penser le lieu théâtral lui-même, d'en interroger la prétendue neutralité.

Ainsi, Loïc Touzé insiste sur l'occasion d'explorer d'autres cadres pour la danse : d'autres cadres de visibilité et de relations aux spectateurs. La danse dans l'espace public est pour lui une première forme de recherche sur la question de la distance au spectateur qu'il tente de réduire – cette réduction trouvera d'autres modes de résolution sur la scène théâtrale (cf. le chapitre Adresser). Rémy Héritier soulève différents enjeux du rapport au lieu, selon les moments de son parcours, sans distinguer la pratique en extérieur ou en théâtre : la « danse située » dont il parle est une façon de prendre acte de là où on se trouve (public comme artistes). L'idée de transposition est centrale dans sa réflexion : transposition de la mémoire d'une configuration architecturale ou scénographique dans un autre lieu, de même qu'il peut transposer des trajets appartenant à des chorégraphies antérieures dans une nouvelle pièce (cf. le chapitre Espace). Laurent Pichaud, enfin, insiste sur la façon dont son travail *in situ* a peu à peu consisté à donner à voir le lieu, travaillant à une forme d'effacement ou de suspension de la présence du sujet dansant au profit d'une mise en évidence du lieu choisi pour la pièce. Sa réflexion, qui retrace un large pan de son parcours artistique, soulève maintes questions, par exemple celles relatives à la nature d'un geste situé, à la possibilité pour des pièces *in situ* de circuler, aux codes de la représentation qui pourraient avoir tendance à s'immiscer y compris hors du contexte théâtral, aux façons de composer propres à sa démarche *in situ*.

Enfin, ce chapitre soulève en filigrane la question plus large des lieux de répétition. Elle sera abordée plus directement dans le chapitre consacré au contexte de travail. Se pose aussi la question d'un rapport au lieu théâtral qui demande à être réévalué au gré des tournées, comme le soulignait Daniel Linehan au cours de nos échanges : « Parfois la pièce est modifiée par l'espace [*space*] dans lequel on joue. Par exemple, s'il est plus grand, les trajets vont prendre un peu plus de temps et certaines séquences vont de ce fait durer plus longtemps. Parfois, je laisse l'espace influencer le rythme de la pièce, sa temporalité. J'aime jouer la même pièce dans des endroits différents et voir comment une même structure temporelle ou dramaturgique peut être modifiée par l'environnement dans lequel elle est jouée. Cela révèle dans certains cas de nouveaux aspects de la pièce. »

Julie Perrin

### Loïc Touzé

Entre 1997 et 2000, j'ai délaissé l'espace du théâtre pour réaliser des pièces et des projets dans des lieux non scéniques<sup>1</sup>. J'ai acheté un chapiteau. J'ai dansé dans des espaces publics. Je me suis promené dans des centres d'art. J'ai cru qu'en modifiant la place de celui qui veut voir, en le manipulant, en le bousculant, en nous transportant nous aussi hors de la scène, la relation pourrait s'engager autrement. À Bilbao, on faisait venir les spectateurs à cinq heures du matin. On les faisait traverser la ria de Bilbao. On les entraînait dans une friche industrielle où on les faisait circuler pendant une heure quarante-cinq en les malmenant et en faisant en même temps de la danse devant eux.

Ces expérimentations ont duré quatre ans. Cela a été notamment l'occasion d'une rencontre forte avec un artiste plasticien, Francisco Ruiz de Infante, avec qui j'ai réalisé plusieurs projets. Changer de géographie, c'est-à-dire de terrain, ou expérimenter dans des espaces extérieurs a modifié notre pratique de la danse. Le geste dansé commençait un peu à en profiter.

Pendant cette période, pour pouvoir déconstruire, j'ai rencontré des pratiques de l'improvisation. Je pense à Julyen Hamilton<sup>2</sup> et, plus tard, à Steve Paxton<sup>3</sup> et Simone Forti<sup>4</sup>. Je me suis outillé avec la composition instantanée. Cela m'a aidé à travailler sur des terrains qui n'étaient pas des théâtres.

Cette période a produit la conviction que quelle que soit la place que l'on propose au public, il se met toujours en face de la chose regardée. Sa relation à l'objet est culturelle. Il reconstruit lui-même un théâtre.

On a allongé les spectateurs dans des lits, on dansait au-dessus d'eux sur des poutres. On les faisait entrer dans des espaces exigus, on leur mettait des morceaux de bois dans les bras et on leur balançait du Mozart. On les bousculait, mais quelles que soient nos stratégies rien ne changeait. Les spectateurs restaient à distance. J'ai donc commencé à comprendre que, si je voulais qu'une relation différente s'engage, ce n'était pas leur place qu'il fallait changer, mais plutôt la nature du matériau proposé. Ça a été important de comprendre cela. Jusqu'alors les compositions que je dansais étaient virtuoses. Comme c'était impressionnant, le public assistait à la chose au lieu de la partager ou de la combler avec son imaginaire. La virtuosité éloigne. Je me suis rendu compte qu'en affaiblissant le matériau présenté, la distance de réception se réduisait. Quand j'affaiblis le geste, je vois le public se redresser, écouter, aller chercher l'information.

[...] Il y a donc eu tout cela : la compréhension de cette relation de désir de voir, de la place du public, et qu'il ne fallait pas désertier les théâtres si la question est une affaire de distance. J'ai revendu mon chapiteau, j'ai quitté les espaces publics.

[...] Avec *Morceau*<sup>5</sup> (2000), je me bats contre l'architecture du théâtre et, à la façon du bernard-l'hermite, on invente un théâtre dans le théâtre. Je travaille donc

<sup>1</sup> *Souvent la forêt* (1997), *Un bloc* (1997), Institut français de Bilbao, Consonni-Centre des pratiques artistiques contemporaines, Bilbao et la Fundicion Bilbao et *S'il y a lieu* (1999), Centre contemporain de La Ferme du Buisson.

<sup>2</sup> Danseur, chorégraphe et pédagogue britannique né en 1954, il développe la composition instantanée, processus d'improvisation mené aussi bien en répétition qu'en représentation.

<sup>3</sup> Danseur, chorégraphe et pédagogue nord-américain né en 1939, il participe au Judson Dance Theater à New York et développe à partir de 1972 le *contact improvisation*.

<sup>4</sup> Danseuse et chorégraphe née en 1935 en Italie, elle développe l'improvisation dans les ateliers d'Anna Halprin dans les années 1950 et présente ses premières pièces à New York dans les années 1960.

<sup>5</sup> Voir une description de la pièce au chapitre Assembler.

indétermination

adresser

*in situ* dans le théâtre. À partir de *Love* (2003) avec Jocelyn Cottencin, nous allons réinventer à chaque fois un dispositif scénique pour exposer la danse.

espace

### Rémy Héritier

*Une étendue* (2011), à sa création à Valenciennes, se déroulait dans des espaces non théâtraux (une salle de réunion, par exemple). La pièce a été jouée aussi dans la nef du collège des Bernardins à Paris. Chaque séquence avait une fonction. L'une d'entre elles concernait l'écoute du lieu. Elle s'appelle « Avant le rythme ». C'était peut-être la partie la plus longue et la plus dure pour les spectateurs : on avait des bâtons en bois, tous différents, qui ne sonnaient pas de la même manière quand on les tapait sur le sol. Nous tapions sur le sol, nous écoutions, et quand la résonance se terminait nous retapions. Ce n'est pas un geste mécanique, c'est un geste d'écoute. C'était comme composer aléatoirement. On était quatre à le faire dans tout l'espace, avec des espaces à vue, et des hors-champs.

La pièce durait une heure et demie. La dernière demi-heure comprenait ce qui s'appelle « Relier les traces ». Éric Yvelin reprenait pendant dix minutes tout le matériau sonore de la pièce. Je reprenais tout l'espace de la pièce. Audrey Gaisan Doncel reprenait tout ce qui avait été verbalisé dans la pièce. Loup Abramovici reprenait tout le mouvement de la pièce. Chacun faisait toute la pièce tout seul, mais depuis un seul point de vue.

La fonction de la première séquence était une préparation de l'espace. Il s'agissait de le préparer comme on prépare un instrument. Préparer l'espace, c'était coller des cibles sur un mur par exemple, ou coudre un élément de costume sur un autre élément de costume, ou disposer des rideaux au lointain. Certains éléments étaient préparés à l'avance, comme la disposition de trois fluos au fond. Cette préparation de l'espace correspondait à une transposition de celui dans lequel on avait travaillé à Lisbonne [où j'avais été deux mois en résidence, à RE.AL<sup>6</sup>].

C'est le début, dans mon travail, de la transposition d'espace. En l'occurrence, il s'agissait de transposer la géographie d'un lieu de travail dans un autre lieu, sans lien avec le premier, et *via* des éléments formels (les trois fluos par exemple). [...] La plupart du temps, j'envisage très vite dans le travail un espace, non pas en termes de décor, mais de lignes de force. [...]

Dans *Percée Persée* (2014), la pièce qui suit *Une étendue*, cette transposition est faite d'une autre manière. [...] La première étape de cette pièce s'est déroulée dans le jardin de la Fondation Cartier à Paris en 2012. J'avais déjà réalisé une pièce dans ce jardin en 2005, *Archives*. (Il s'agissait alors d'organiser des éléments qui relevaient de l'archive télévisuelle.) Comment transformer cet espace du jardin en le cadrant ? C'était du théâtre, je crois, plus que de la danse. J'ai utilisé le jardin parfois comme un décor, en demandant par exemple aux spectateurs de se focaliser sur un de ses détails pendant qu'une action se déroulait, et de transformer mentalement un rocher planté là en un abri. Il y avait une bande-son de coups de feu. Ce rocher devenait ainsi un théâtre de guerre. [...] Alors que, dans *Archives*, j'allais à la rencontre du lieu de manière haptique, j'ai décidé pour *Percée Persée* que le lieu allait venir aux gens à travers moi, et que je ne le toucherai pas. Je le foulerai, mais je ne caresserai pas un rocher par exemple. Pour faire cela, j'ai placé

espace  
transposer

adresser



Rémy Héritier, *Une étendue* (2011). Avec : E. Yvelin, L. Abramovici, R. Héritier, A. Gaisan Doncel. Le Phénix, Valenciennes, 17 février 2011. Photo : Guillaume Robert

<sup>6</sup> L'atelier RE.AL, dirigé par le chorégraphe João Fiadeiro à Lisbonne, accueillait des artistes contemporains en résidence.

les spectateurs debout au seuil de l'espace, à l'endroit où ils ne s'arrêtent pas d'habitude – on a en effet plutôt tendance à chercher la beauté de ce jardin et pour cela à y entrer.

La question de départ était : comment faire voir ce jardin dans lequel nous sommes tous et qui passe à travers moi ? Pour faire venir cet espace à eux, j'effectue un parcours en quatre points, de la face vers le lointain. À la face, je ne travaille qu'avec mes jambes. Un peu plus loin, je remonte dans le corps, puis je remonte jusqu'à la tête. De la danse se fabrique ainsi. Ce parcours se boucle un certain nombre de fois – mais il s'agit d'une boucle un peu spéciale<sup>7</sup>.

**LP** *Est-ce imaginé avant ?*

J'imagine ce parcours en étant dans le jardin. Je n'ai pas expérimenté autre chose que cette danse. Elle émerge du rapport entre ce que j'avais fait avant dans cet endroit et ce que je pouvais faire à ce moment-là. La fois suivante, on était dans un espace à Dunkerque, un hangar beaucoup plus grand que le jardin de la Fondation Cartier. Il fallait quarante secondes pour marcher du lointain jusqu'au public. C'était très grand. Dans cet espace, on a transposé ce qu'on avait fait à Paris. Autrement dit, on a joué la pièce sans adapter le parcours. Ensuite, on l'a jouée dans un théâtre. Là, on a repris une combinaison du dessin du sol du hangar et du jardin, afin de délimiter l'espace de jeu.

[...] Cette deuxième mouture de *Percée Persée* (2014) est un duo avec Eric Yvelin à la guitare. Elle comprend trois parties et se déroule dans un théâtre. Dans la première partie, le plateau est vide. Le projet était d'utiliser le plan de feu du spectacle qui nous aurait précédés chaque fois que nous jouerions et de l'activer six fois plus vite. Il se trouve que c'était trop compliqué à faire. Nous avons donc pris et conservé celui du spectacle qui nous avait précédé dans le lieu où nous avons créé la pièce. En l'occurrence, il s'agissait du spectacle d'une comique, Sophia Aram. On a donc gardé son plan de feu, que l'on monte en plus du nôtre. Et on rejoue le plan lumière de tout son spectacle en accéléré. Comme on n'a pas le même décor, son milieu ne correspond pas à notre milieu de plateau. Or dans un spectacle de stand-up, les lumières centrales sont nombreuses. Elle utilisait aussi de nombreux gobos<sup>8</sup>. Il s'agissait pour moi d'activer une forme de mémoire du théâtre avant nous.

[...] Concernant *Percée Persée*, j'ai écrit en 2012 : « Une danse située sait où elle se trouve. Une danse située ne décrit pas l'endroit où elle se trouve. Une danse située est un objet autonome. Une danse située est une danse qui se déroule invariablement vers le futur, quitte à y rencontrer son passé. Une danse située est une danse qui réconcilie contenu et contenant. Une danse située dépose des indices sur son passage. Une danse située est une danse de la reconstitution, une danse qui enquête pour les performeurs comme pour les spectateurs. Une danse située est une carotte géologique, un mille-feuille, autant de strates à traverser. »

### Laurent Pichaud

Avec *écho anticipé* (2000), je fais une pièce chorégraphique invisible, dans le théâtre. Les spectateurs sont sur le gradin. La scène est vide et dans le noir. Et je raconte la

adresser

<sup>7</sup> On trouve une description plus détaillée de la pièce au chapitre Espace.

<sup>8</sup> Un gobo (qui vient de l'anglais *goes before optics*) est une plaque métallique dans laquelle est découpé un motif et qu'on place devant un projecteur.

danse. Autrement dit, je vais maintenir toutes les parts sensibles de la danse, mais sans jamais la montrer. Je retire le visuel de la danse. Elle n'est pas invisible, elle est plutôt « invisible », si je puis dire. La pièce a un style qui rappelle Perce. On décrit l'espace. L'écriture est blanche. C'est sans doute insupportable pour les spectateurs. À ce moment-là, je veux tout mettre en abîme. Je veux que la pièce dise ce qu'elle est en train de faire, qu'elle se raconte au moment où elle s'invente. Je danse dans le noir. Les gens entendent. Je mets à vue des enceintes et je travaille avec un spatialiste du son, de l'électro-acoustique [Jean-Luc Gergonne]. On entend un danseur qui danse entre quatre enceintes, se rapprochant d'une enceinte ou d'une autre. [...] Je me rends compte que ce n'est pas parce qu'il n'y a pas de danse à voir qu'il n'y a rien à regarder. *A posteriori*, je peux dire que c'est ma première pièce *in situ*. [...] En décrivant le lieu, je découvre ce fantasme de la boîte noire : elle n'existe pas, puisque chaque théâtre est différent. On s'adapte à chaque fois. D'où vient cette prétendue neutralité du lieu ? Quand je m'en rends compte, c'est un choc.

[...] Je danse encore avec Christian Trouillas au moment où je fais *écho anticipé* (2000). Le festival d'Uzès lui passe une commande pour l'extérieur, qu'il transmet à tous ses proches collaborateurs. C'est ainsi que je me lance dans un solo en extérieur. Je le fais avec Bruno de Lavenère, un stagiaire d'Annie Toller qui scénographie les pièces de Trouillas ou de Mathilde [Monnier]. L'extérieur, dans mes références d'étudiant en histoire de l'art, c'est le *land art*. Ce solo s'intitule *lande part* (2001). (Certains le prononcent à l'anglaise.) Pour expliquer le titre, je disais : « Le désert avance, la forêt recule, la lande part. » [...] Je voulais à nouveau faire une pièce invisible et continuer à poser ces questions d'une danse « invisible », mais dans un lieu plein cette fois-ci. Depuis lors, la plupart de mes pièces ont lieu hors théâtre. Une idée apparue à ce moment-là deviendra assez matricielle pour le reste du travail : pour faire de l'invisible, une des solutions est d'être loin des spectateurs ; donc d'être petit. J'expérimente aussi une danse que je qualifie de « productive », c'est-à-dire efficiente. Lors de mes premiers essais, je remarque que je sers de focale au spectateur. Comme il comprend très vite ce que je fais, il peut regarder autour de moi sans me perdre totalement de vue, par exemple grâce à un regard périphérique. Dans le paysage, je suis à vue, je suis au loin. Par ailleurs, je choisis des espaces qui ne sont pas déjà organisés. La danse (la gestuelle, la tonicité, etc.) me sert alors à faire voir ce qu'il y a autour de moi. Cette fonction de la danse, je vais ainsi l'appeler « faire-voir ». Je fais voir par la danse. C'est une fonction d'autant plus importante que, des années plus tard, je vais faire des visites guidées par la danse dans les musées, par exemple. En tant que danseur, je fais voir l'œuvre à côté de moi.

adresser

[...] Je vais vite rencontrer un problème à résoudre. Je suis hors théâtre, mais je reproduis instinctivement du théâtre. Cela me tracasse. Je n'en ai pas envie. Comment désactiver cette esthétisation du lieu que je cherche à éviter ? [...] J'ai aussi tendance à reproduire un temps spectaculaire – alors que je suis en train de découvrir le temps réel. Les durées commencent à ne plus être maîtrisées par la seule volonté chorégraphique. Cela pose des questions de composition. Si je veux continuer à déconstruire les codes de la représentation, ne pas reproduire un théâtre dehors, etc., il va falloir que je trouve une manière de ne pas transformer le lieu en théâtre et que je ne transforme pas le temps de visibilité du projet en temps

matériau  
adresser

spectaculaire. Ce sera un long cheminement. Je n'ai pas encore résolu l'ensemble de la question. Je joue avec des mises en abîme : autant montrer ce avec quoi on travaille, le décoder et le décaler. Dans *lande part*, je sors les fauteuils du théâtre et je les mets dans le paysage par exemple. On dirait des tulipes, des jolies fleurs. [...] J'emprunte un objet aux artistes du *land art* : le miroir. Placé de telle sorte qu'il reflète le sol, comme chez Robert Smithson<sup>9</sup>, il disparaît et je me cache derrière. Bruno de Lavenère était intéressé, comme moi, par le *land art*. Le miroir arrive durant le processus de création du solo. Nous suivons assez vite son potentiel « magique ». Je découvre que les magiciens utilisent beaucoup des miroirs pour faire disparaître des corps ou les couper en deux... Or précisément je cherche à disparaître, ici dans un lieu plein. Donner à voir tout ce qu'il y a à voir avant / sans la danse m'intéressait beaucoup, et une partie de cache-cache avec les spectateurs aussi. [...]

*lande part* a été dansée dans des sites différents : sur un stade à Nîmes, dans le parking de mon immeuble et à Montpellier en 2001, à Barbirey et dans la nuit de Brest en 2002, à la Fondation Serralves en 2003, à Fontainebleau en 2006 [...] J'avais chaque fois un lointain. Je compose la construction d'une perspective, dans la continuité de ma réflexion sur l'invisible, grâce à certains subterfuges. La construction de la perspective, l'organisation du regard, cadrer, m'intéressent dans la suite d'une réflexion sur le dispositif théâtral. Je propose ici au spectateur de faire l'expérience du cadrage, dans un endroit qui n'est pas cadré. À travers ce que je fais au lointain, je lui demande de me cadrer et de faire le lien entre moi et ce qu'il voit.

À l'inverse, une séquence peut se dérouler aux pieds des spectateurs, parce que je ne veux pas qu'ils regardent le paysage immédiatement. Pour leur donner ensuite la possibilité de lever le regard jusqu'au panorama final ou lointain, où je fais une danse. Bien sûr, c'est ce que je présume. [...] Bref, avec *lande part*, je commence à découvrir les richesses de l'*in situ*. Que signifie faire un geste qui viendrait du lieu pour lequel il a été créé ? Par exemple, la création s'est faite dans une zone périurbaine. Des passants promènent leur chien. Le geste du chien qui pisse va devenir une citation du lieu. Je commence à m'imprégner simplement. [...]

Le travail en extérieur m'invite aussi à réfléchir à la notion d'adaptation. Je me rends compte que je dois produire une écriture qui doit tenir dans différents lieux. Je ne fais pas de l'événementiel. Je ne fais pas un *in situ* seulement pour le jour J. Mon passé de chorégraphe fait que j'écris des pièces et non des événements. La qualité de l'écriture doit pouvoir permettre de s'adapter de site en site, avec les mêmes principes. Cependant, au fur et à mesure des invitations, je me retrouve dans des endroits trop propres, trop organisés. Je sens une pression du lieu. Par exemple, un beau jardin est déjà écrit. Il faudra que je trouve des moyens de salir le lieu, de salir la danse. Pour cela, je défais l'écriture, je la modifie.

Un endroit moche est un endroit où il y a de la place parce qu'il est hétérogène. Le geste fait alors partie d'un ensemble qui n'est pas bien organisé. Dans une boîte noire, on peut placer n'importe quel geste. Mais dehors, quel type de geste puis-je placer ? Quel type de geste qui ait une autonomie, qui ait une valeur relative à sa qualité d'intégration ? Quand je dis « salir l'espace », c'est lui donner des volumes pour qu'il puisse être poreux à l'écriture. Daniel Buren dit que dans un geste *in situ*, les

<sup>9</sup> Cf. la note 18 du chapitre Adresser.

deux agents (le lieu et l'artiste) sont tous les deux modifiés. Il faut les préparer. Il faut équilibrer cette modification. Cela reste une bataille, une grande question pour moi.

**JYM** À quel moment choisis-tu les lieux dans lesquels tu intervies, et quels sont tes critères de choix ?

choisir

J'ai placé le trio de *viva* (1996) près de chez moi, à Aigues-Vives, où habitaient mes parents, sur un pont au-dessus de l'autoroute – un de ces espaces que Marc Augé appelle des non-lieux. Il s'agit de la déconstruction d'un certain « beau », d'une certaine organisation. C'est assez bouleversant. C'est comme découvrir le documentaire, au sens où tout est à regarder tout le temps. *lande part* a été créé dans un endroit périurbain, à côté du théâtre de Saint-Jean de Védas, près de Montpellier. Il y avait un théâtre à l'époque, dans un ancien château qui ne ressemble pas à un château, avec un bout de jardin débouchant sur une espèce de terre-plein où des gitans séjournaient parfois. Une barre de football avait été placée pour que les caravanes ne passent pas. Le terrain donnait au loin sur un lotissement, après un château d'eau et une route. Les gens venaient y promener leurs chiens, une séquence s'est ainsi intitulée « Le chien ». De même l'observation des militaires courant avec des sacs à dos remplis de pierres, des VTTistes... a documenté le travail, orienté les choix de costume, comme ce haut de cycliste un peu bariolé. Il n'y a qu'à regarder le lieu, c'est un support.

[...] Je n'utilise plus de musique depuis 2001. Mon parti pris de l'*in situ* consiste à n'amener aucune technique. Je ne transforme pas le lieu en théâtre. Une enceinte, pour moi, c'était comme une verrue. Aujourd'hui, j'ai pu revenir sur cette position, en particulier parce que la technicité a changé, offrant plus de discrétion et de mobilité.

**JYM** Accordes-tu une attention à l'environnement sonore, ou ton approche est-elle avant tout visuelle ?

indétermination

Combien de spectateurs m'ont dit de *lande part* : « J'ai si bien entendu les oiseaux, le silence, etc. » J'étais ravi. Mais je ne me suis jamais consciemment appuyé dessus, parce que l'environnement sonore est changeant et m'échappe. Mon travail consiste à m'apposer au réel plutôt qu'à l'orchestrer. La voiture qui passe, il s'agit juste de l'accepter, de prendre le réel tel quel. Le moteur premier de l'*in situ* consistait surtout pour moi à découvrir et accepter, grâce à la danse, qu'il y a des choses à regarder dans un endroit qui n'est pas beau ou pas organisé d'une manière bien saisissable.

[...] adresser

La chorégraphe Martine Pisani<sup>10</sup> a attiré mon attention sur les outils d'une relation au spectateur en demandant : « Comment réduire l'information pour que le spectateur puisse aller la chercher ? » Il s'agit d'activer un état de curiosité, un état d'activité du spectateur. Cette question est très vive dans mon travail *in situ*. [...] La fonction du lieu dans l'*in situ* consiste à rendre le danseur co-présent avec les éléments de l'espace. C'est tout un cheminement pour se libérer de l'ego : je ne suis pas la personne qu'on vient regarder exclusivement. Je ne tiens pas les rênes. Je suis un

<sup>10</sup> Chorégraphe française née en 1958, elle crée sa compagnie en 1992. Laurent Pichaud est interprète de plusieurs de ses pièces : *Sans* (2000), *Slow down* (2002), *Rien n'est établi* (2014) et *Undated* (2017).



Laurent Pichaud, *lande part* (2001). Parc de la Fundação Serralves, Porto, Portugal, septembre 2004. Photo : Bruno de Lavenère

[...]  
indétermination

passer pour le regard des autres. Certes, je suis la focale, mais je fais agir le regard périphérique du spectateur. Il y a une zone de mon retrait et de mon absence que je vais continuer à travailler dans les projets suivants. Pour laisser de la place aux autres, il faut un peu baisser mon régime de présence spectaculaire. [...] Il y a une concomitance des présences. Je suis équivalent aux éléments du site. Cette équivalence se traduit par une résistance à appeler le regard. Le théâtre, à l'inverse, concentre les regards sur le danseur. Il est centripète. Mon projet en extérieur est centrifuge. Je suis traversé par le regard du spectateur.

collectif

Pour *référentiel bondissant, pièce pour gymnase et gradins* (2005), on répétera uniquement dans des gymnases. Générer des processus n'est pas toujours simple, mais j'ai un goût de l'enquête. En me lançant dans un projet pour un site, j'ai mes *a priori*, et je n'ai qu'eux. Quelle va être la danse ? Quel va être le corps propre à cette pièce ? Je l'ignore. Tout est très empirique. L'empirisme et son acceptation sont aussi des outils de composition. La pièce « se trouve ». On a beaucoup travaillé sur cette pièce, plusieurs années, pendant les vacances scolaires, quand les gymnases sont libres. Je réalise vite que lorsqu'on met de la danse dans le gymnase, c'est ridicule. Le lieu est immense. Il nous dévore. Et si on fait ce qu'il réclame, on fait du sport et, dans ce cas-là, on est un peu ridicules parce que nous ne sommes pas des sportifs. Une fois que ce point est déblayé, par où passe le travail ? La pièce se trouve, à un moment donné, pour moi, dans ce que je vois de la vie du groupe. Nous sommes nombreux, treize au début. Des scènes se rejouent l'air de rien. Je vois le groupe qui, comme tout groupe, régresse par moment. Par exemple, les hommes se mettent d'un côté et les femmes de l'autre : on sépare les vestiaires. Je ne sais pas pourquoi, certains mécanismes de pudeur apparaissent. Je me dis qu'il faut les travailler dans la pièce. Il s'agit de faire accepter ce que la pièce nous fait rejouer de nous-mêmes, de nos connaissances des gymnases. En grossissant le trait, c'est l'adolescence, les odeurs, le froid, la puberté, un corps... Ce constat rejoint les discussions avec les producteurs de la pièce. Quand j'allais chercher de l'argent, cela m'avait frappé. Dans les entretiens avec Jacques Blanc ou Guy Walter, on quittait systématiquement la relation quémendeur-fournisseur et ils me racontaient ce qu'ils avaient fait dans les gymnases de leur enfance. J'observe qu'on a tous une mémoire du lieu. Je le dirais autrement aujourd'hui : on a tous des *a priori* vis-à-vis des lieux. L'objet de la pièce est peut-être de concentrer ces *a priori* communs aux programmateurs, aux spectateurs et aux danseurs. Grâce à *référentiel bondissant*, j'ai trouvé le non-danseur chez le danseur, c'est-à-dire que ce n'est pas sa compétence qui était requise, mais son vécu du gymnase, intime, citoyen. C'est ce qu'il fallait aller chercher chez l'interprète.

[...]

Faire entrer le réel ou m'inscrire dans le réel me plaît beaucoup. La pièce accepte une part du réel qui continue d'avoir lieu pendant que s'écoule un temps spectaculaire. J'aime bien être enfermé dans un théâtre. J'aime bien lire. J'aime bien aller au cinéma. Mais, dans mes tentatives de travail *in situ*, j'avais envie que mon rapport au réel soit plus direct et qu'il ne mette pas seulement en jeu un temps fermé sur lui-même, aussi beau soit-il. [Philippe] Decouflé<sup>11</sup> m'a bien éclairé à cet égard, à

<sup>11</sup> Chorégraphe français né en 1961. Sa première pièce date de 1983.

travers son spectacle *Sombrero* (2006) qui commençait par un discours de Christophe Salengro<sup>12</sup>, en avant-scène, rideau fermé (on retrouve tous les codes). Il déclame en substance : « J'espère que vous êtes bien assis dans vos fauteuils, mesdames, messieurs. Vous avez mis vos affaires au vestiaire, vous avez mis vos catégories socio-professionnelles au vestiaire. Maintenant, vous êtes prêts à la magie du spectacle et à l'artifice. » Pour ma part, j'ai justement envie de travailler avec les catégories socio-professionnelles des spectateurs. Dans la pièce en gymnase, les spectateurs auront froid, ils garderont leur doudoune. Je me souviens qu'à Montpellier tout le monde était bien serré dans les gradins. Le corps du spectateur arrive dans mon travail. J'avais laissé de la place à son point de vue – à présent son corps arrivait. Et je travaille l'équivalence du corps du spectateur et du corps du danseur, en puisant chez ce dernier des codes ou certains états de présence qui ne sont pas nécessairement ceux de la danse.

[...] *mon nom, une place pour monument aux morts* (2010) est un projet que je ne travaille à présent qu'avec des habitants et qui s'intitule désormais *mon nom des habitants 2014 · 2018*. Je lisais alors le petit livre d'anthropologie de Marc Augé sur les non-lieux<sup>13</sup>. Dans un aparté, il dit que les villages français sont construits sur le triangle mairie-église-monument aux morts. Ce que j'aime dans la pièce pour gymnase comme dans *lande part*, c'est que la typologie du lieu demande de s'adapter à ses particularités. L'écriture de la pièce se rejoue à chaque représentation. Le monument aux morts résonne avec mon premier projet de thèse sur l'invisible, l'irreprésentable, la Shoah. Quelqu'un avait dit : « De toute façon, les monuments aux morts sont morts. » Les monuments, on ne les voit plus, en France en tout cas. C'est un code très français, qui parle peut-être moins aux étrangers. Ils sont vivants deux heures par an, au moment des cérémonies du 11 novembre et du 8 mai. Le reste du temps, si on demande aux gens, ils ne savent plus où ils se trouvent. Une sur-symbolique nationale, une sur-symbolique historique et peu de prise en charge par la société. Cela m'intrigue. Comment faire voir quelque chose d'inutilisé, de mort ? On a commencé le travail dans un village de la Creuse où nous étions en résidence, en milieu rural. Nos essais, les expérimentations sont à vue, il y a toujours des passants. Qu'en faire, en tant qu'artiste ? Chercher, se tromper au pied d'un monument aux morts n'est pas évident. L'équipe est crispée. Le gymnase, à l'inverse, est un espace fermé, protégé. Là, c'est un choc méthodologique. Un coup du réel.

[...] J'avais travaillé avec le non-danseur chez le danseur dans la pièce en gymnase. Je vais travailler avec l'habitant chez le danseur dans la pièce pour monuments aux morts. Je projette une pièce trop longue qui s'inscrit dans un temps non spectaculaire. Il y a ceux qui viennent spécifiquement et ceux qui passent par là. Je ne veux pas qu'ils se sentent différents. Je vais ainsi travailler avec ce que j'appelle « l'habitant chez le spectateur » et tenter de désamorcer l'effet spectateur. Comment déjouer le fait qu'il créera un spectacle à un endroit où nous avons tenté d'en défaire les codes ? Comment éviter la frontalité ? Comment éviter une organisation du groupe ?

<sup>12</sup> Christophe Salengro (Lens, 1953 – Paris, 2018) est un acteur français qui a travaillé autant pour la télévision et la publicité qu'avec des chorégraphes et metteurs en scènes plus expérimentaux tels Grand Magasin ou Xavier Boussiron.

<sup>13</sup> Marc Augé, *Les Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992.



Laurent Pichaud, *mon nom, une place pour monument aux morts* (2010). Château d'Espéyran – Archive de France, Saint-Gilles, 11 novembre 2018. Photos : Vincent Montel. Photo 1 avec : L. Schaus, C. Torne. Photo 2 avec : L. Pichaud, C. Torne, Y. Guédon



structure [...] Le corps du spectateur va devenir un outil. Il sera partie prenante de l'acte chorégraphique. Par exemple, je fais une cérémonie avec des boules de pétanque. Un danseur est allongé au sol et produit une danse appelée « face terre », où il agit comme s'il était à la verticale. Le plan de vision est inversé. Puis il se lève et son ombre se dessine au sol. Un autre danseur vient la surligner avec de l'eau ou des feuilles mortes, des cailloux, etc. Puis les autres performeurs essaient simplement d'en remplir le tracé avec des boules de pétanque. C'est comme un cérémonial, un rituel. C'est assez fort parce que, quand on joue aux boules, on pointe ou on tire. Si vous faites un lâcher haut, la boule qui tombe fait un impact sur le tracé d'un corps. Une dramatique apparaît. Les spectateurs, pour bien voir, se mettent en cercle. Je réalise que chorégrapier la présence des spectateurs peut servir la chorégraphie. S'ils se mettent en cercle, ils se rendent compte qu'ils participent à un rituel. Si on se déplace pour une séquence un peu plus loin, en bornant un peu le déplacement, on peut leur faire faire une procession. C'est un chantier de recherche important encore aujourd'hui.

[...] Dans le musée, c'est aussi une déconstruction des codes du spectacle, c'est-à-dire que je m'inscris vraiment dans le protocole de la visite guidée classique. Œuvre après œuvre, on avance de salle en salle. Il y a des salles où je ne fais rien et des salles où j'effectue plusieurs actions, c'est-à-dire où je crée plusieurs situations, que ce soit vis-à-vis d'une œuvre exposée (un tableau, une sculpture, etc.), ou vis-à-vis d'un fait muséologique (telle couleur des murs, tel choix de regroupement d'œuvres), ou encore vis-à-vis d'un fait architectural (l'escalier monumental, la vue par une fenêtre, la perspective d'un couloir). Le groupe me suit, et ne sait pas quand il va me voir agir. C'est une manière de déconstruire un état spectaculaire de la danse et de déconstruire également la visite du musée. Malheureusement, ce sera récupéré par l'animation culturelle, et cette récupération affaiblit certains gestes.

Dans la pièce pour monuments aux morts, il y avait aussi la fonction du « faire-voir ». Dans le musée, l'œuvre est là, je sais qu'elle sera regardée, le monument, lui, est à découvrir avec ses fonctions symboliques, historiques. Il s'agit de faire voir les dimensions, les visibilités du lieu. Parce qu'un lieu a de nombreuses visibilités. Un gymnase, on peut le regarder de nombreuses manières différentes. Le monument aux morts également. Et les œuvres du musée aussi. Il va falloir que toute l'épaisseur des séquences de la pièce puisse intégrer le plus possible de visibilités. Par exemple, le monument aux morts est érigé, il est héroïque, il est phallique. Je me suis vite rendu compte que si on agissait trop à la verticale autour de lui, on avait l'air de vouloir rivaliser, c'est ridicule. Donc on expérimente au sol. L'horizontale me fait découvrir le sous-sol. Le sous-sol me fait découvrir les fouilles archéologiques. Une séquence consistait à nettoyer autour du monument, sans jamais le toucher. Lui il est toujours là. Il est à son endroit. On ne le manipule surtout pas. On coexiste. On cohabite. On nettoie et on transforme ce nettoyage en une fausse fouille. On balise la zone, etc. Tout doucement ainsi la séquence se transforme. Il ne s'agissait pas de résoudre la lisibilité, mais de trouver comment cohabiter physiquement avec un monument aux morts.

Quelque chose de plus dansé, au sens de plus formalisé, à côté du monument se fait dévorer. Il faut donc se mettre plus loin, où un écho peut se construire. La distance inscrit le monument aux morts dans la mémoire du spectateur. Là, on peut

passer à la verticale. La déambulation va orienter au fur et à mesure le processus de création. L'écriture va consister à partir du monument et à y revenir. Mais il s'agit à chaque fois de choses concrètes à résoudre. Comment les résoudre dans la composition ? Il faut épaissir les séquences pour qu'elles puissent évoquer le plus de dimensions possibles du monument aux morts : sa charge, jouer à la guerre... Ce que je cherche dans les projets *in situ*, ce sont des lieux non artistiques, et les contours des objets qui en sortent sont flous.

# MATÉRIAU (GÉNÉRER DU)

- 1** On peut penser à Merce Cunningham, William Forsythe, Lucinda Childs (à partir de 1973), Dominique Bagouet, Daniel Larrieu... évidemment pas pour l'ensemble de leur œuvre.
- 2** Doris Humphrey, *Construire la danse*, op. cit., p. 57.
- 3** Laurence Louppe, « Quelques visions dans le grand atelier », art. cit., p. 18.
- 4** « The four elements of dance movements are [...] design, dynamic, rhythm and motivation. These are the raw materials which make a dance », Doris Humphrey, *The Art of Making Dances*, New York: Rinehart and Company, 1959, p. 46.

Cette entrée du vocabulaire de la composition peut paraître au premier abord assez ordinaire. L'entrée est en effet commune à nombre d'ouvrages sur la chorégraphie. Pour autant, ce terme est à comprendre avec la parenthèse qui suit, qui en modifie quelque peu le sens habituel : *générer du* matériau. On verra en quoi ce chapitre se distingue des développements attendus sur les matériaux de la chorégraphie, en insistant d'abord sur les opérations de génération.

La plupart des manuels occidentaux de composition en danse moderne ou contemporaine sont structurés autour de la définition des matériaux propres à la chorégraphie. Le vocabulaire pour désigner ces matériaux varie d'un auteur ou d'une époque à l'autre, comme varie parfois aussi le périmètre qui circonscrit les différentes composantes de la chorégraphie. Mais il s'agit dans tous les cas de défendre une pensée de la composition qui n'a plus rien à voir avec un agencement de pas ou d'unités simples – comme c'est le cas dans la danse classique ou baroque. Ce modèle historique a été largement balayé par la modernité en danse. Et si des chorégraphes modernes et contemporains semblent continuer parfois d'emprunter à ce modèle plus ancien d'une combinatoire de pas, ou qu'ils ont recours à des pas répertoriés<sup>1</sup>, le cœur de la composition s'est déplacé ailleurs. Autrement dit, les pas répertoriés ne constituent qu'un élément parmi d'autres matières dansées, parmi d'autres pas et mouvements inventés précisément pour la circonstance. Et surtout, la composition ne consiste que plus rarement à combiner entre eux des gestes simples et préexistants pour aboutir à une œuvre complexe.

Dès les années 1950, Doris Humphrey souligne : « Le but du cours de composition est de trouver du mouvement neuf, que l'on découvrira à partir de certains principes<sup>2</sup>. » Elle relie donc étroitement l'acte de composer à l'invention du geste. Pour Humphrey, la combinaison de pas connus est un arrangement et non une création. L'historienne Laurence Louppe formule à sa façon ce lien entre la conception de la composition et l'invention du geste même, lorsqu'elle invite à envisager une « approche globale de l'acte compositionnel qui efface la hiérarchie entre les parties et le tout, et fait coïncider l'invention du matériau ou des micro-organisations au grand brassage qui dans le même élan, organise les combinatoires et produit la texture<sup>3</sup>. » Plutôt que de partir d'un vocabulaire de pas, il s'agit de combiner ce que Humphrey appelle les éléments (ou le matériau à l'état brut) : forme, dynamique, rythme et motivation du geste<sup>4</sup>. L'exploration de ces quatre éléments constitue précisément le principe du cours de composition. Cela renvoie à une pensée analytique de la danse chez Laban, lorsqu'il distingue, quant à lui, quatre facteurs du mouvement : flux, temps, espace et poids. On trouve dans des manuels de composition plus

- 5** Pamela Anderson Sofras, *Dance Composition Basics*, Champaign: Human Kinetics, 2006. Ce manuel de composition est, comme beaucoup d'autres publiés aux États-Unis depuis les années 1950, conçu par une enseignante à l'université (University of North Carolina), pour les étudiants en danse de premier cycle universitaire ou pour les enseignants en danse au lycée. Les danseurs professionnels américains sont formés dans les départements Danse universitaires. Voir aussi les manuels de : Elizabeth R. Hayes, *Dance Composition and Production*, New York: The Ronald press, 1955; Anne Lynn Blom et L. Tarin Chaplin, *The Intimate Act of Choreography*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1982.
- 6** Jacqueline Robinson, *Éléments du langage chorégraphique*, Paris: Vigot, coll. « sport + enseignement », 1981.
- 7** Jonathan Burrows, *Un manuel de chorégraphie*, op. cit., p. 5 et p. 6 pour la citation suivante.
- 8** C'est le terme employé par Karin Waehner, *Outils chorégraphiques. Manuel de composition*, Paris: Vigot, « sport + enseignement », 1993.

récents une structuration semblable des exercices. Ainsi, Pamela Anderson Sofras dans *Dance Composition Basics*<sup>5</sup> organise les leçons de composition successivement autour du corps (impulsion, phrase, geste, forme, solo), de l'espace (trajet, diagonale, symétrie...), du temps (vitesse, pulsation, accélération...), de l'énergie (inertie, contrastes, dynamiques, intensité...) et des techniques chorégraphiques (appel et réponse, canon, travail en miroir, variation...). Chez Jacqueline Robinson, dans *Éléments du langage chorégraphique*<sup>6</sup>, le terme « matériau » est employé et donne son titre à l'un des chapitres : il est consacré à l'espace (lieu, parcours), au temps, à l'énergie-dynamique, au rythme, à la phrase. Dans *Un manuel de chorégraphie* de Jonathan Burrows, les matériaux désignent selon les cas les danseurs eux-mêmes, l'immobilité et le silence, les « mouvements indépendants ou de brefs enchaînements trouvés en improvisation<sup>7</sup> » ou encore « ce qui se passe dans l'intervalle entre deux mouvements ». On constate ainsi que la définition des matériaux de la composition n'est pas stabilisée et qu'elle peut varier d'un manuel de composition à l'autre. En outre, certains des facteurs de mouvement ou des matériaux nommés à l'instant font effectivement l'objet d'une analyse propre dans notre étude : c'est le cas pour rythme ou espace auxquels on a consacré des chapitres à part.

La perspective de ce chapitre-ci est différente de celle considérée par les manuels de composition. D'une part, la pensée de la composition apparue dans les échanges que nous avons eus pendant deux années avec les dix chorégraphes n'a pas forcément consisté à dégager les paramètres ou matériaux d'une danse et certainement pas à énoncer une leçon de chorégraphie. Ainsi s'est développé un vocabulaire souvent propre à chacun et qui n'avait pas vocation à être généralisé et encore moins à tenir lieu d'outillage<sup>8</sup>. D'autre part, parce qu'il ne s'agit pas de synthétiser l'ensemble des matériaux qui constituent les œuvres très nombreuses des dix chorégraphes mobilisés dans cette recherche, on a choisi d'insister ici non sur les matériaux eux-mêmes (poids, temps, etc.) mais sur certaines façons de générer du matériau. De même que Doris Humphrey insiste sur les principes à partir desquels s'inventent du mouvement, on s'intéressera ici à certaines façons de générer du matériau. Autrement dit, aux gestes, aux processus de travail, aux consignes inventées ou encore aux dispositions d'esprit qui amènent un-e chorégraphe à générer du matériau pour une pièce à venir. Il s'agit donc bien d'aborder le matériau en tant qu'opération de composition à proprement parler (et non en tant que composante ou ingrédient servant à la fabrication de l'œuvre).

Ces opérations de génération du matériau peuvent intervenir à différents moments de réalisation de l'œuvre chorégraphique. On aurait pu croire à une sorte de chronologie qui ferait se succéder : générer, identifier, sélectionner puis organiser le matériau. Si générer du matériau est souvent l'une des premières opérations (et l'on a d'ailleurs à première vue l'impression qu'on touchera là à la source du travail : celle liée à l'invention du geste), il est parfois difficile de saisir l'ordre précis du déroulement des différentes opérations. En effet, un matériau a pu par exemple ressurgir d'une pièce qui précède pour être identifié comme l'objet central ou le point de départ d'une pièce à venir (DD Dorvillier, Laurent Pichaud). Il fait l'objet d'un retour non prémédité ou au contraire d'une sélection organisée. La façon de travailler d'un-e chorégraphe peut parfois conduire en effet à mettre l'accent sur la sélection du matériau (un matériau emprunté, préexistant, ou bien généré à profusion, de manière pléthorique), davantage que sur son mode de génération. Enfin,

citer

choisir

cette opération de génération du matériau ne prend pas forcément fin pour laisser place aux suivantes. Il est des démarches (Marco Berrettini, Nathalie Collantes, Myriam Gourfink, Rémy Héritier, Laurent Pichaud, par exemple) où générer du matériau est une entreprise sans cesse remise en jeu dans le protocole d'interprétation même de la pièce. On génère aussi de nouveaux matériaux sur scène, lors de la représentation. Il faut donc tenter de se défaire d'une chronologie trop évidente. L'une des questions initiales faisant partie du questionnaire donné aux chorégraphes était d'ailleurs : « La composition est-elle aussi susceptible de faire surgir de nouveaux matériaux ? » Cette question, dont on voit clairement qu'elle entendait sortir d'une chronologie simpliste du processus de création en suggérant un processus en boucle de génération du matériau, présupposait une définition de la « composition » soit comme forme (presque) aboutie soit comme programme de départ. La recherche menée n'a cessé en fait de conduire à une définition de la composition entendue comme des opérations successives et multiples, au cours du processus de création, y compris dans le temps d'interprétation de l'œuvre chorégraphique.

Parmi ces opérations, celles générant du matériau ont occupé une large place dans le cours de cette recherche, au point qu'il devienne évident de consacrer des chapitres entiers à l'une ou l'autre des façons repérées de générer du matériau. En effet, nous avons choisi de présenter cet aspect du contenu de notre enquête à différents endroits de l'ouvrage. Ainsi, le lecteur est invité à compléter la lecture de ce chapitre par les entrées suivantes, chacune tournée vers un processus singulier de formation du matériau :

L'entrée Pratiques met en évidence des modalités spécifiques à chaque chorégraphe d'entrer dans le travail. De ce fait, nombre de ces pratiques conduisent sinon à générer du matériau, du moins à mettre les artistes dans une disposition particulière qui oriente le matériau à venir.

L'entrée Collectif fait apparaître la façon dont l'invention d'un matériau découle ou bien de la relation de travail engagée avec l'ensemble des partenaires du projet artistique – cette relation étant si l'on veut le socle ou le moteur à partir duquel une disposition créative peut avoir lieu –, ou bien plus spécifiquement du choix même d'un-e interprète (lorsque par exemple, il s'agit de composer avec les compétences singulières d'un-e interprète, considéré-e comme la raison ou le motif du matériau à venir). Cela rejoint là une des questions du questionnaire initial soumis aux dix chorégraphes, qui demandait : « Dans quelle mesure le choix des interprètes concerne-t-il la composition ? »

L'entrée Contrainte rend compte de la façon dont des règles ou consignes préfigurent (entre autres) le surgissement du matériau, en lui donnant un motif tout autant qu'un cadre de développement. À ce titre, la contrainte est précisément une façon de générer du matériau, d'en orienter la forme ou la qualité pondérale, temporelle, spatiale, imaginaire, etc.

L'entrée Tâche renvoie, concernant certain-e-s chorégraphes, au mode d'invention du matériau gestuel. La tâche étant parfois liée à une action qui s'effectue avec un objet (ainsi chez Nathalie Collantes ou Laurent Pichaud), on renvoie le lecteur qui souhaite comprendre plus avant le rapport à l'objet vers cette entrée, afin de la confronter avec ce qui se dit ici également concernant l'objet.

<sup>9</sup> Cf. Laurent Pichaud, Frédéric Pouillaude (dir.), *Pratiquer le réel en danse. Document, témoignage, lieux. Actes du colloque de Cerisy (juillet 2018)*, à paraître.

<sup>10</sup> Ces pratiques, nombreuses depuis les débuts de la danse moderne, sont extrêmement diverses (voir par exemple le chapitre « Œuvres et objets » in Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., pp. 294-302). On pourra renvoyer le lecteur au travail de Jerome Andrews chez qui le geste dansé est noué à la relation à l'objet (Jerome Andrews, *La Danse profonde. De la carcasse à l'extase*, Pantin : Centre national de la danse, 2016), à celui d'Anna Halprin où un objet vient s'adjoindre à l'action ou bien constitue le point de départ d'une tâche (cf. par exemple *Esposizione* [1963] ou mon introduction au chapitre Tâche). On peut renvoyer aussi à la *postmodern dance* américaine évoquée par DD Dorvillier où, par exemple, les objets organisent un geste fonctionnel (*Terrain* [1963] ou *Parts of Some Sextets* [1965] d'Yvonne Rainer) ou bien sont détournés de leur usage quotidien (par exemple dans *Carnation* [1964] de Lucinda Childs). Ou encore au *Tanztheater* de Pina Bausch de la fin des années 1970, où nombre d'accessoires de la vie quotidienne organisent les séquences ou *Stücke* (morceaux). Plus récemment, les pièces de Jérôme Bel (*Nom donné par l'auteur*, 1994), Christian Rizzo (*Avant un mois je serai revenu et nous irons ensemble en matinée, tu sais, voir la comédie où je t'ai promis de te conduire*, 2003), Tiago Guedes (*Materiais diversos*, 2003), Robyn Orlin (*We must eat our suckers with the wrappers on...*, 2002) accordent une place centrale aux objets, comme enjeux dramaturgiques, signifiants ou narratifs, et pour leur matérialité même.

L'entrée Partition développe comment la partition, dans l'une de ses accep-tions, est comparable à une consigne, une instruction ou un protocole de travail qui conduit à générer du matériau.

L'entrée Indétermination présente différents modes d'indétermination (accident, hasard méthodique, aléatoire, composition instantanée, etc.) qui sous-tendent les pratiques de composition et sont parfois au cœur des processus de formation du matériau.

Les entrées Citer et Transposer insistent sur la façon dont des matériaux (mais il s'agit parfois aussi de formes compositionnelles à plus grande échelle) sont générés depuis des sources (littéraires, cinématographiques, théâtrales, etc.) avec lesquelles les chorégraphes dialoguent ou dans lesquelles ils puisent.

Aussi ce chapitre-ci se concentre-t-il uniquement sur certains moyens de générer du matériau qui n'ont pas été traités dans les entrées susnommées. Ces moyens peuvent être propres à un chorégraphe (c'est le cas de la partie intitulée « Document » consacrée à Rémy Héritier), ou au contraire faire converger différents témoignages. Le chapitre s'organise en quatre parties qui se succèdent de manière alphabétique. Chacune rassemble des témoignages sur la façon de générer du matériau à partir, successivement : du Document ; de la Mémoire et de l'Oubli ; des Objets ; de Questions.

La partie « Document » décrit ce que Rémy Héritier entend par ce terme, mais conduit plus généralement à réfléchir à la façon dont un-e chorégraphe peut générer du matériau à partir d'une source d'origine très variable qui est elle-même mobilisée sur le plateau, mise en scène, affichée, commentée. On pourra dans certains cas parler de chorégraphie documentaire, en particulier lorsque ces sources ont un lien avec l'actualité, un événement historique et surtout lorsque la chorégraphie se présente elle-même comme capable de documenter autrement un événement<sup>9</sup>.

Dans la seconde partie, Rémy Héritier, Loïc Touzé, DD Dorvillier, Daniel Linehan et Laurent Pichaud exposent successivement comment ils ont pu générer du matériau à partir de la mémoire ou de l'oubli. Des consignes de travail peuvent en effet conduire à associer l'invention du geste à l'exercice même de la mémoire – une mémoire somatique. Il s'agit de mettre en jeu la façon dont la corporéité du danseur contient des gestes multiples, plus ou moins anciens et parfois très récents, qu'il a effectués ou regardés ou cru voir. Il peut s'agir d'essayer de refaire ce qui a surgi à l'instant précédent, ou encore d'expérimenter la reprise d'un geste oublié ou impossible à mémoriser. Il peut s'agir au contraire d'observer le retour d'un geste connu et su et de tenter de l'endiguer. Ou encore de tenter de reconstituer le souvenir du geste de quelqu'un d'autre. La mémoire s'articule parfois étroitement à l'imagination.

La partie consacrée à la façon de générer du matériau à partir d'objets réunit Laurent Pichaud et DD Dorvillier. Leur témoignage est loin de rendre compte de l'ensemble des pratiques chorégraphiques qui mobilisent des objets<sup>10</sup>, mais il signale déjà des modalités contrastées de les faire intervenir : que ce soit pour leur caractère sonore capable d'évoquer un environnement imaginaire (Laurent Pichaud) ou pour leur forme dont le danseur tire un geste (DD Dorvillier). Chez l'un ils sont visibles pour le spectateur, chez l'autre ils proviennent d'une expérience passée. Dans les deux cas pourtant, ces objets ont été trouvés sur place : ils faisaient partie du lieu de répétition ou de représentation.

La dernière partie montre comment une chorégraphie, une danse ou encore une séquence peuvent être sous-tendues par une question. Ces questions soulevées

par les chorégraphes réapparaissent régulièrement dans les différents chapitres de l'ouvrage. On a retenu ici celles posées par Nathalie Collantes, Loïc Touzé ou Laurent Pichaud. Elles sont, selon les cas, des moteurs pour inventer des matériaux, pour enclencher un processus de travail (une discussion, des improvisations, une enquête, etc.), ou pour orienter l'interprétation (l'état d'esprit dans lequel on est ou bien l'enjeu de la pièce que l'on a pour horizon). La question peut donc tenir lieu de consigne à un moment précis, comme de point de départ ou d'intention beaucoup plus vaste. Elle est le plus souvent ouverte ou complexe : elle implique donc de chercher, de trouver des réponses peut-être différentes à chaque occurrence de l'œuvre. Elle met en évidence aussi la dimension de recherche contenue dans la démarche créatrice.

Julie Perrin

## DOCUMENT

### Rémy Héritier

adresser

*Chevreuil* (2009) est le point de bascule : se posent à ce moment-là les premières vraies questions de composition. Je me suis dit que je ne montrerais plus seulement le résultat des recherches en studio, mais également les sources, parce qu'ils ont à mes yeux un intérêt équivalent, dans leur forme et dans leur fond. Le fait que j'en sois l'auteur ou non ne devait pas constituer un obstacle à leur co-présence sur le plateau dans une forme aboutie. J'ai alors décidé de changer ma façon de nommer les matériaux : une section écrite de pièce généralement appelée « séquence » serait dorénavant nommée « document » et définie comme telle. Ma définition du « document » restait volontairement sommaire, permettant l'usage le plus vaste et le plus opérant possible : *un document est un objet qui permet une compréhension élargie d'un autre objet*. Cette définition est encore active pour moi aujourd'hui. [...]

**LP** *Que signifie présenter le résultat et les sources en même temps ? Est-ce trouver une manière apparente de mettre en scène les sources ? Est-ce que cela veut dire qu'une source génère un processus, un résultat scénique, une séquence et que, par conséquent, il faut que la source soit présente en tant que telle ? Quelle était la concomitance visible pour un spectateur d'avoir à la fois une source, identifiée comme telle, et un processus scénique ?*

À chaque source ne correspondait pas une activation performative spécifique. Par exemple, à ce moment-là, je lisais des entretiens de Judith Butler et Gayatri Spivak, *Who sings the nation-state*<sup>1</sup> ? La lecture d'un extrait de ces entretiens sur scène est un peu le degré zéro de ce que je cherchais à faire.

[...] L'écriture documentaire dont je parle permet de donner accès au spectateur aux sources qui nourrissent mon travail, tel un texte, un film, un souvenir, un événement, une sensation, etc. Au cours du travail de création, les sources donnent lieu à la production de matériaux. Dans certains cas, une source peut devenir un « document » : elle prend ce statut. Un « document » est un objet qui permet une compréhension élargie (ou approfondie) d'un autre objet. Le livre de J. Butler et G. Spivak est une source car je le lis au moment du processus de création de *Chevreuil* sans savoir précisément ce que je vais en faire, ni si je vais l'utiliser. Certes, je ne le lis pas tout à fait par hasard – ce texte m'intéresse pour son contenu politique et j'ai en tête de faire des pièces politiques. Ce livre d'entretiens vient de paraître. Le texte évoque l'histoire d'immigrants illégaux mexicains qui en 2006 manifestent dans le Sud-Ouest américain, dans la région de Los Angeles, pour réclamer la nationalité américaine et obtenir enfin la possibilité de travailler légalement. Ils choisissent de chanter l'hymne américain traduit en espagnol. Pour acquérir de nouveaux droits, ils se mettent dans une double illégalité, c'est une transgression qui peut leur coûter cher : rendre public le fait qu'ils n'ont pas de papiers et transgresser la langue de l'hymne national. Je retiens un court passage de la parole de J. Butler dont la lecture dure une minute. Et j'invente une forme performée, assez rudimentaire, qui relève de ce que j'appelle le « document transposé ». On avait en effet différentes catégories de « documents ».

<sup>1</sup> Judith Butler, Gayatri Chakravorty Spivak, *Who sings the nation-state*, op. cit. Voir le chapitre Adresser.



Rémy Héritier, *Chevreuil* (2009). Avec : O. Cloez. Festival Latitudes contemporaines, Lille, juin 2009. Photo : Guillaume Robert  
 Rémy Héritier, *Dispositions* (2008), L'H du siège, Cabaret de curiosités, Le Phénix, Valenciennes, 19 février 2011. Photo : Eric Yvelin

Par exemple, on achetait toute la presse du jour qu'on trouvait : *Le Parisien*, le *Guardian*, le *New York Times*, *Libération*, *Le Monde*... On ne retenait qu'un passage bref et on travaillait son lien à notre contexte local. Comment une information rapportée dans un journal international pouvait-elle se rapporter à notre contexte local ? On avait cette pratique de la lecture de la presse tous les jours, en fin de journée, comme une pratique de l'actualité. Cela a nourri indirectement la structure de la séquence de la « double discussion ». Il s'agit de prendre en compte les couches successives d'informations, les données géographiques et temporelles, les différentes échelles d'un événement. Il s'agit au fond de rendre perceptible le fait qu'on est inclus dans une réalité qui nous dépasse. La pièce est un micro-événement vu par trois cents personnes tout au plus, mais elle est en contact avec une réalité qui est bien plus vaste. Il s'agit aussi de se dire que cette pièce touche davantage de monde que le nombre de gens qui l'ont vue, parce qu'elle contient par exemple quelque chose lié à la Géorgie (même si elle n'en contient rien factuellement). La deuxième guerre d'Ossétie du Sud avait duré une partie de l'été et je me souviens que je suivais tout ce qui se disait sur la Géorgie, de la première page jusqu'aux petites colonnes.

[...] Il y a donc cette séquence appelée la « double discussion ». On se demandait si nous serions capables de dire quelque chose d'important pour nous – une question qui n'amène pas une réponse du tac au tac, une question existentielle – et d'y répondre à plusieurs sur un plateau de danse. Tous les jours, avant la représentation, on désignait une personne qui devait formuler pour elle-même une question. Mais les questions que l'on cherchait étaient trop compliquées pour en faire une phrase avec un point d'interrogation. On se mettait en ligne dans l'espace, face aux spectateurs, les yeux fermés. Et chaque fois qu'on voulait prendre la parole, on levait la main. Mais on ne se voyait pas les uns les autres lever la main. On levait la main à chaque fois qu'on voulait prendre la parole, mais pas à chaque fois qu'on la prenait. Les spectateurs étaient face à quelqu'un qui parle ou face au silence ; à des gens qui lèvent la main parce qu'ils veulent réagir, mais qui ne prennent la parole qu'à partir du moment où personne ne parle. On ne se coupait pas la parole. La première personne établit un énoncé. Les autres sont là pour poser des questions, apporter des réponses au fur et à mesure. Cela durait vingt minutes. Au bout de cinq, six, sept minutes – je ne m'en souviens plus très bien –, une autre personne parmi nous, par association, formulait une seconde question pour elle-même et adressée à tous les autres. À partir de sept minutes et jusqu'à la fin, deux fils de discussions circulaient. Parfois la réponse donnée à une question était la même que pour une autre question. Deux discussions pouvaient ainsi s'entremêler. [...]

**NC** Des sources pouvaient-elles être seulement posées là ?

Il y a quelque chose que je n'ai pas dit. Pendant le processus de travail, à l'issue de chaque « double discussion », nous sortions les thèmes ou les mots clés de la discussion. On mettait ces mots clés dans Google images. Des images en sortaient. Tous les jours, on imprimait deux ou trois images sur des formats 60 x 80. C'étaient de belles impressions. Le premier jour, cela a eu lieu tel que je vous l'ai décrit. À partir du dixième jour, nous avons accumulé un stock d'images qui constituaient des documents, des résidus des discussions précédentes. Quand nous avons cette double discussion, il y avait toujours une personne parmi nous qui était responsable de ce stock d'images et qui documentait la discussion avec les images des discussions passées. Elle essayait de tisser des relations.

**JP** *Il s'agit moins de sources que de documents produits par le processus de création.*  
Ce sont de nouvelles sources. Une discussion devient une future source des pièces suivantes.

**JP** *Était-il important pour vous que le spectateur distingue dans les matériaux présentés ce qui était de l'ordre de la source de ce qui était de l'ordre du résultat à partir de la source ?*  
Non. Chaque document était introduit par une sorte de cartel audio. Le premier, on l'appelait « rituel ». On essayait de documenter par une danse l'espace dans lequel on se trouvait. Ce premier document fait exception, il n'avait pas de cartel. Mais, pour le suivant (et pour tous les autres), une phrase résumait ce qui allait se passer. Par exemple : « C'est la dernière séquence d'une pièce qui s'appelle *Archives*. Six performers descendent les marches d'un amphithéâtre. Station après station, ils forment un chœur qui fredonne la *Marseillaise*. À leur droite, sur un écran, est projetée la traduction en anglais des sept couplets de l'hymne français. Un bruit aérien est diffusé dans les enceintes. C'est le 17 septembre 2005, dans le jardin de la Fondation Cartier à Paris. Dans les jours précédents, le ministre de l'Intérieur avait réaffirmé la nécessité pour chaque enfant de connaître l'intégralité de la *Marseillaise* en fin de scolarité. C'est le moment d'une longue offensive militaire en Iraq. C'est un moment où une large partie de la population française est anti-américaine. » Ces cartels sont des résumés-descriptions. Il s'agit de donner un titre à chaque chose. Le cartel est toujours pré-enregistré, diffusé en voix off, avec un des danseurs qui se tient debout comme pour porter la description.

[...] Le document peut être une source brute, comme le premier enregistrement sonore d'une voix humaine d'Édouard-Léon Scott de Martinville qui a été exhumé pendant que nous étions en création. C'est *Au clair de la lune* chanté par sa fille en 1860<sup>2</sup>. Il l'avait enregistré, mais il n'avait pas inventé l'outil pour le restituer. Cela a fait partie des choses que j'avais envie de faire entendre, précisément pour réfléchir au fait que l'on sache prendre mais pas restituer. C'est souvent le cas d'un travail de création.

## MÉMOIRE ET OUBLI

### Rémy Héritier

espace Le dispositif de *Here, then* (2015) est très simple. Je vous raconte la fin. Un premier danseur danse dans l'espace que j'avais dessiné au préalable, fait un parcours qui a aussi été dessiné. Pendant ce temps, les autres danseurs le regardent. Puis un second entre et imite le premier parcours. Il reste trois danseurs. Le suivant imite le deuxième. Le quatrième imite le troisième, et le cinquième imite le quatrième. Et, ainsi de suite, le premier imite le cinquième, etc.

<sup>2</sup> Dans les années 1860, Édouard-Léon Scott de Martinville (1817-1879), inventeur français, parvient à capter les sons qui sont portés par l'air et à les inscrire à l'aide d'un stylet, traçant sur le papier des courbes représentant les ondes sonores captées par une membrane. S'il réussit à inventer le « phonautographe », il ne réussit pas à en extraire un texte ni à en écouter le son. Il a fallu attendre 150 ans (en 2008) pour parvenir à lire et à écouter les sons captés. C'est la plus ancienne trace du son d'une voix humaine qui ait été préservée, de dix-sept ans antérieure au phonographe d'Edison.

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

**MB** *Les danseurs peuvent-ils se voir ? Dansent-ils en même temps ?*

Au cours du travail, nous avons fixé la première danse. Nous connaissons l'ordre d'entrée des danseurs. Nous sommes complètement imbibés de semaines de pratiques. On ne se regarde plus pour faire les danses, chacun sait que dans tel espace c'est ce type de gestes qui sera travaillé par le précédent. De fait, il ne s'agit pas d'une reproduction formelle, telle que ma description pourrait le laisser penser.

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

[...] *Here, then* a été co-écrit avec l'artiste Marcelline Delbecq<sup>3</sup>. La question de départ était : qu'est-ce que serait pour nous une danse ancienne ? Non pas au sens historique, mais géologique. Ancien non pas au sens de gestes de danse classique, ou bien encore de danses traditionnelles. Comment faire un scan de ce que serait une danse ancienne ? Cela m'a amené à penser que l'on ne pourrait pas danser une danse ancienne, mais qu'elle pourrait être l'articulation de différents paramètres. Comment avons-nous fait ? Nous avons utilisé l'image de la *camera oscura*, c'est-à-dire l'image avant l'image. L'image de la *camera oscura* est l'image qui se projetterait sur l'arrière de notre crâne si notre cerveau ne renversait pas le haut et le bas, la droite et la gauche. Le phénomène de la *camera oscura* existe avant l'invention de l'image. Il existe depuis que le soleil permet qu'il y ait ce phénomène. C'est une image d'avant l'image. Et, pour moi, la danse ancienne, c'est une danse d'avant la danse. C'est une danse qui existerait avant que le mot « danse » soit appliqué à cette activité. L'image de la *camera oscura* est une image performative, comme la danse. Elle est là quand tu la vois, puis sa forme change, se modifie.

**JP** *C'est la mise en parallèle d'un geste qui n'a pas encore été nommé « danse » avec un phénomène physique qui n'a pas encore été nommé camera oscura.*  
Oui.

[...] La pièce dans son ensemble pourrait être nommée danse ancienne. Cet intitulé peut laisser penser que l'on va faire une danse d'il y a dix ans, cent ans ou deux cents ans. En l'occurrence, il ne s'agit pas de faire une telle danse, mais de l'idée d'une danse d'il y a des milliers d'années. C'est quelque chose d'inatteignable.

[...] Au moment de *Percée Persée* (2014), nous avions déjà présent à l'esprit avec Éric [Yvelin] l'image de ces carottes de terrain qu'utilisent les archéologues. À partir

<sup>3</sup> Née en 1977, Marcelline Delbecq travaille autant l'image que le récit et la voix. Elle collabore avec Rémy Héritier depuis 2013.

d'un échantillon de terrain, on voit apparaître sur le même objet, le présent et un passé millénaire. De là, comment fabriquer une danse qui soit au présent et dans un passé millénaire ?

### Loïc Touzé

citer Je m'intéresse à l'apparition des images. En travaillant avec les étudiants<sup>4</sup>, je me suis rendu compte que j'inversais le rapport entre mémoire et amnésie dans la danse. J'ai le sentiment que les danses contemporaines classiques mettent l'amnésie dans le mouvement et la mémoire dans la pause. Je fais l'inverse. Je cherche, dans l'intervalle entre deux mouvements, à décharger le corps de l'intention de son geste, pour que ce qui suit ne soit pas systématiquement la conséquence de ce qui précède. Le mouvement provient d'un fond tonique – une toile tissée de mémoires. Être attentif à ce fond permet d'être en relation aux mémoires que le geste contient. Je cherche des espaces d'amnésie, de perte de conscience puis d'augmentation de la conscience.

**JYM** Comment articules-tu mémoire et images ?

Mémoire et vision. Une mémoire est la trace active d'une expérience passée. Danser, c'est voir, dans le sens d'accéder à ces mémoires. Je danse avec des traces, des choses vues, connues, visibles. Mais, quand je m'arrête, j'essaie de tomber dans un trou de mémoire de manière à pouvoir retourner dans le mouvement avec d'autres choses qui ne sont pas les mêmes que celles que je viens de faire. Il s'agit d'aller puiser dans d'autres réserves. Danser consiste ainsi à coder par nos gestes des mémoires différentes, et à les assembler.

### DD Dorvillier

RMW(a) & RMW est une pièce qu'on a faite avec Jennifer Monson en 1992 puis 2004. On s'était dit qu'on allait la faire jusqu'à ce qu'on meure. Jennifer Monson est déguisée en Jennifer Monson. Je suis déguisée en Louis XIV. [...] La deuxième partie de cette pièce a été créée en 1992, alors que la première partie a été créée en 2004. On continue à la jouer. Elle a été jouée en 2014.

**MB** Douze ans après, vous créez la première partie ?

Douze ans après, on crée cette partie. [...] La création en 1992 était une commande qui a très bien marché. Il n'y avait pas d'argent. La deuxième partie, c'était une commande du genre « Est-ce que tu ne peux pas réinventer cette pièce ? »...

[...] La première partie est complètement improvisée. On a comme contrainte... C'est super empirique. On travaille avec notre mémoire. « Remember the last time we were together. And try to remember how we dance. » [Rappelle-toi la dernière fois que nous étions ensemble. Et essaye de te rappeler comment nous dansions]. Parfois, il s'est écoulé plusieurs années. Et là, par exemple [à University of Michigan, dans le cadre d'un Queer Dance Festival], il y a une petite partition de temps : l'une danse

<sup>4</sup> Il s'agit d'étudiants de la Manufacture – Haute école des arts de la scène, Lausanne, dans le cadre d'un atelier lié au projet de recherche « Figure » en avril 2017, dont les résultats sont publiés sur [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net), dir. Mathieu Bouvier, Lausanne : La Manufacture-Hes-so, 2018.

une minute, l'autre danse deux minutes, l'autre danse trois minutes. Chaque fois qu'on change, on prend la place de l'autre et on essaie de prendre, d'une manière ou d'une autre, la place de l'autre, que ça soit physique ou que ça soit plus psychique.

### Daniel Linehan

Je convoque peu l'improvisation dans mes pièces, mais je m'en sers parfois au cours du processus de création. Je cherche des manières de convertir le matériel issu des improvisations en quelque chose de plus organisé, que je puisse m'approprier. Il y a un protocole dont je me suis servi à plusieurs reprises : à partir de mes indications, les danseurs improvisent pendant trois minutes. Je retiens certaines des propositions que je viens de voir, je leur redonne, et ils improvisent à nouveau pendant trois minutes. Nous faisons cela plusieurs fois. De reprise en reprise, nous bâtissons une séquence dansée à partir de ces petits extraits que j'ai sélectionnés et leur ai renvoyés.

**JYM** Que veux-tu dire exactement par « je leur redonne » ? Est-ce une pratique courante dans ton travail ?

J'ai utilisé cette méthode dans *Gaze is a Gap is a Ghost* (2013) et *Un sacre du printemps* (2015). Parfois je me sers de la vidéo, parfois pas. Simplement : je regarde une improvisation, et peut-être que certains gestes m'interpellent ou que certaines actions me semblent remarquables. Alors je les note et puis je les refais à l'attention des danseurs, je les leur enseigne. Ou bien je leur signale verbalement ce qui m'a intéressé et ils cherchent à retrouver le geste en question et nous finissons par aboutir à un geste nouveau, qui n'est pas exactement ce qu'ils ont fait à l'origine mais qui est à la croisée de ce que je pense avoir vu et de ce dont ils croient se souvenir. On finit par bâtir un vocabulaire commun puis on agence ces différentes actions en une séquence ordonnée. L'idée c'est de se servir de l'improvisation comme d'une ressource, de se servir du corps du danseur comme d'une ressource.

**JP** Comment enclenches-tu, provoques-tu l'improvisation ?

Je ne travaille jamais à partir d'improvisations complètement libres, il y a toujours une consigne. Dans *Gaze is a Gap is a Ghost*, la consigne était de toujours penser au geste qu'on venait de faire. Les danseurs étaient sans cesse en train de produire de nouveaux gestes mais leur attention devait se porter toujours un peu en amont, dans les quelques secondes qui venaient de s'écouler. Je crois que cette consigne leur a permis de trouver de la liberté dans le mouvement. Sans doute pas une liberté mentale parce qu'ils étaient très accaparés par leur tâche, mais une sorte de liberté de mouvement liée au fait qu'ils n'étaient pas sans cesse en train de préparer le geste d'après. Cela leur permettait d'avancer assez librement et désentravait quelque chose dans la fabrication du geste. En même temps, je voulais capturer certaines de ces trouvailles. Comme les danseurs ne pensaient pas à ce qu'ils étaient en train de faire, il fallait quelqu'un qui puisse observer et recueillir ces mouvements créés en quelque sorte à l'aveugle.

Cette pratique est liée à la question du point de vue du danseur au cœur de *Gaze is a Gap is a Ghost* mais d'une manière un peu oblique. Il s'agissait moins d'activer ce que le danseur voit quand il danse, qu'un certain rapport à son intériorité. Dans ce protocole, le danseur est davantage occupé par son processus de pensée et par le

geste qu'il vient d'effectuer que par la forme du geste à venir ou le fait de performer pour le public. D'une certaine manière, cela rejoignait l'objectif de la pièce : essayer d'entrer dans la tête du danseur, de voir les choses depuis son point de vue.

### Laurent Pichaud

espace Pour *référentiel bondissant, pièce pour gymnase et gradins* (2005), j'ai commencé en interrogeant chaque interprète sur des moments personnels de puissance, du sentiment de puissance. J'ai récolté de nombreuses réponses, dont j'ai tenté de tirer à chaque fois des séquences. Anne Collod a restitué deux souvenirs : le premier, un départ de bateau en Bretagne ; le second, dans des paysages de montagne, quand elle était enfant dans l'ambiance de la vie familiale, en particulier avec ses deux grands frères très sportifs. Elle décrit un souvenir de course, d'une grande balade dans les Alpes, avec un dénivelé, un névé ou un éboulis. Avec son récit, elle nous charge, nous autres danseurs. On va essayer de réactiver ce souvenir pour elle, simplement avec nos corps, ou bien avec l'aide d'objets. En tant que spectateurs, on comprend qu'un événement a lieu sans pouvoir expliquer ce dont il s'agit. [...] Lors de nos essais, on se rendait bien compte qu'il y avait des manques, des choses trop naïves... Il fallait atteindre la dimension sensorielle qui fonde l'expérience d'une personne. Il y avait du paysager dans son souvenir, donc du lointain. L'espace du gymnase a répondu. Quelqu'un a eu l'idée de faire du parapente, un geste de montagne, en s'accrochant aux filets des cages de handball, et il trouve un état de grâce. Pour l'équipe, cette action est rattachée précisément au souvenir de parapente, mais j'ignore ce que le spectateur voit. Quoi qu'il en soit, toute une organisation spatiale se met en place autour d'Anne et de son souvenir, du plus sensoriel au plus paysager : la météo, les sons...

**JYM** Vous procédiez à une forme de transposition du souvenir. Oui. Et cette perspective nous guidait.

## OBJETS

### Laurent Pichaud

in situ Dans *référentiel bondissant, pièce pour gymnase et gradins* (2005), lors de la séquence « Les objets de l'actualité », on cherchait des manières d'intercepter le réel à l'intérieur de la pièce. Nous avons trouvé un dispositif qui est devenu une séquence en soi. Qu'est-il, ce réel ? Comment témoigner de la vie qui continue pendant que le spectacle a lieu ? Pour « Les objets de l'actualité », on sortait en courant, laissant les spectateurs seuls une minute. J'adore montrer des espaces vides. [...] On avait un chronomètre. L'un d'entre nous donnait le top. Il revenait avec un sommier, une poubelle, un charriot de supermarché... qu'il avait trouvé pas loin. Chacun rapportait un trophée du réel trouvé en direct ou non. On a un peu triché avec cela. Une fois, dans un complexe sportif qui comprenait une piscine, Yannick Guédon est allé chercher un nageur qui n'était pas prévenu.

indétermination Dans la composition, il faut faire avec ce qu'il y a – c'est tout simple –, avec ce qu'on trouve et qu'on ne voit pas, que les spectateurs aussi découvrent. C'est une manière de faire travailler le hors-cadre et le réel environnant. Comment un objet artistique rencontre-t-il le réel dans lequel il s'inscrit, mais dont il doit aussi témoigner ?

[...] Mon travail consiste plutôt à m'apposer au réel qu'à l'orchestrer. Dans cette pièce, par exemple, les chaussures qui crissent sur le sol du gymnase, les échos, les résonnances, une porte qui claque, c'est magnifique. Tous ces sons sont sans doute générateurs d'états intérieurs pour le spectateur, mais je n'y appose pas une modalité d'écriture pour les faire jouer. Non, ce n'est pas tout à fait vrai. Par exemple, un des collaborateurs-danseurs avait récupéré des gobelets en plastique et les faisait tomber des escaliers des gradins, comme un bruit de pierres. Nous avons activé des micro-sons. Avec un morceau de tuyau trouvé dans le gymnase qu'il faisait tourner avec vitesse il créait un souffle. Nous voilà entre la Bretagne et les Alpes, et la transition entre les deux souvenirs de puissance d'Anne se fait par le son. Quelqu'un a soulevé un plot et a hurlé dedans « Hé ! Hého ! »... Je me souviens avoir mis en mouvement le filet attaché avec des mousquetons de fer sur des poteaux de volleyball ou de tennis. Un son aussi simple fait apparaître un bateau. Le gymnase est encore un théâtre d'une certaine manière : un espace clos dont on génère tous les éléments.

### DD Dorvillier

pratiques La deuxième partie de *Nothing Is Important* (2007) est la reproduction avec le corps d'objets qu'on trouve dans le studio. Chaque danseur s'est fixé sur un ou deux objets. Il reproduit la forme avec son corps. Il travaille pendant un moment, puis les apprend aux autres. On avait une collection de 27 ou 28 figures empruntées aux objets qu'on trouvait dans le studio (un cadenas, un petit arbre de Noël qui était collé au mur, un bonbon, un livre, etc.).

### MB Et les positions ?

Les positions viennent des objets, comme le cadenas d'une porte ou un interrupteur. Dans la première partie le corps est très silencieux, il répond à une pratique très spécifique pour créer les gestes, les objets. Elle provient de ce que j'ai expérimenté avec Elizabeth [Ward] dans le studio, où j'ai cherché une façon d'être avec les autres et avec moi-même dans un espace de travail<sup>5</sup>. C'est un travail de préparation, que nous avons développé avec ce groupe, puis transporté sur le plateau.

[...] Chacun choisissait deux ou trois objets. Je choisis la lampe, j'étudie la lampe et j'essaie, avec mon corps, de reproduire la forme de la lampe. Et cela devient ma figure. Et je fais pareil avec le petit chat. Je reproduis ces deux choses, je travaille dessus pendant une demi-heure ou quarante minutes et je montre. Nous nous sommes demandé s'il était important de montrer l'objet à partir duquel nous travaillions. À un moment, oui, parce qu'on veut être très précis. C'est ludique aussi. On reste léger. On n'est pas studieux. On a donc cette liste d'objets. Et, pour les agencer, on a dû tous les regarder, on a rigolé, on s'est raconté des choses.

Sur scène, il n'y a finalement pas de vrais objets. Ce sont juste les corps. Le public ne sait pas que nous reproduisons un bonbon par exemple. C'est seulement une drôle de figure.

Je pense qu'il y avait aussi une dimension politique dans ce travail. Je voulais arrêter de me sentir obligée de produire des gestes dansés, alors qu'il y a ces gestes

<sup>5</sup> Voir le chapitre Contrainte.



précieux que l'on fait tous les jours. C'est un peu comme mes prédécesseurs d'il y a cinquante ans à New York<sup>6</sup>. Même si je voyageais beaucoup à cette époque, je ne montrais pas beaucoup mon travail en dehors de cette ville. Notre pratique et notre manière de travailler ensemble avaient aussi à voir avec l'économie et les modalités de production. Est-ce que reproduire des objets avec le corps n'était pas une proposition artistique valable ? Bien sûr que ça l'était. On se disait que l'on pouvait faire ce que l'on voulait. Et ça a des conséquences. C'est encore la liberté.

**JYM** *D'où venaient les objets ?*

Ils étaient dans le studio. On essayait néanmoins de trouver un objet qui avait, pour chaque individu, assez d'intérêt. Par exemple, je ne choiserais pas cette boîte d'encre, car le plus intéressant de cet objet selon moi réside dans sa couleur sur la surface. Je pourrais essayer, mais c'est difficile à transposer. En revanche, cette lampe est presque comme un corps. L'objet peut aussi néanmoins avoir une forme un peu spéciale, qui ne ressemble pas trop à un corps. Donc chacun fait son choix. Quand nous choisissons les objets, parfois, je me disais : « Ce n'est pas vrai... il a choisi ça... » Mais, en fait, c'était drôle. « Ah, oui ? Tu choisis ça ? Ok. Bon. On essaye... »

[...] La troisième partie de la pièce s'intitule « Manipulating Invisible Ropes ». Les danseurs manipulent des cordes invisibles. Ce n'était pas du mime. On a fait beaucoup de pratiques avec des cordes. Nous avons des tops au moment où les danseurs changent leur point de vue pendant qu'ils continuent à bouger. Si une personne dit un mot, l'autre personne la regarde. Je fais mon travail avec mon corps, mais je regarde la personne qui vient de dire le mot. Il faut essayer de bouger constamment, d'être constamment en mouvement, avec la corde évidemment. C'est la manipulation de la corde qui produit le mouvement.

Pendant cette partie, ils font mine de jeter quelque chose contre le mur. Ils courent. Ils attrapent la corde invisible. Ils reviennent. Ils la jettent de nouveau contre le mur. Elle tombe. Ils courent pour l'attraper.

[...] À la toute fin de la pièce, les danseurs montent sur scène derrière un écran, jettent des vraies cordes contre le mur et elles tombent. Ils courent et les jettent. On entend des vraies cordes, mais on ne les voit pas. On ne sait pas ce que c'est. Ils font cela pendant deux ou trois minutes et disparaissent. Il y a ainsi tout un jeu du matériel que l'on entend et que l'on ne voit pas, ou que l'on voit mais que l'on n'entend pas.

## QUESTIONS

### Nathalie Collantes

Au démarrage d'une création, il y a des lots de questions. Elles n'amènent pas directement à des réponses. Il s'agit seulement de se mettre dans des bains de réflexion qui nous amènent à faire.

<sup>6</sup> DD Dorvillier fait ici référence aux danseurs du Judson Church Theater qui ont valorisé les gestes ordinaires au détriment d'une gestuelle technique et virtuose. Yvonne Rainer parle d'un « mouvement comme objet », soulignant la dualité du corps : à la fois entité mouvante, pensante, prenant des décisions ou réalisant des actions, et entité inerte, comme un objet. Voir Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, Halifax, New York : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New York University Press, 1974, pp. 66 et 134.

partition

Les « questions » courent tout au long du travail et ont différents statuts. J'adresse de nouvelles questions à tout le groupe, à chaque nouveau travail. Il se trouve que les personnes avec lesquelles je travaille ont souvent les mêmes préoccupations que moi. Nos corporalités se ressemblent sur certains aspects, comme sur le fait de produire des mouvements plutôt légers, de ne pas être dans une grande dépense d'énergie, même si j'adorerais.

Dans *Vertus* (2005), une question générique est adressée à un groupe de danseuses où chacune a son cheminement : « Qu'est-ce qu'un bon mouvement ? » [...] *Vertus* appartient au cycle 2005-2010 qui comprend aussi *Logique du sujet* (2007), *Le curateur, l'artiste et le médiateur* (2008), puis *Mode d'emploi* (2010). Avec *Vertus*, je suis vraiment l'éponge du temps. Je suis dans un rapport réflexif au travail, c'est-à-dire que je cherche à parler du travail en travaillant. Cela pourrait être résumé ainsi. Je l'ai appelé *Vertus* pour poser une distance et moquer ma démarche qui pourrait sembler vertueuse. C'est un peu ironique. La pièce est une marche sur place qui est filmée et dure 26 minutes. Je pose cette question : qu'est-ce qu'un bon mouvement ? Elle concerne le geste dansé, comme le mouvement vers l'autre. Elle touche nos relations sociales ou artistiques, dans la vie quotidienne ou sur scène. Cela rejoint aussi la question de l'élan. À partir de la question : « Qu'est-ce qu'un bon mouvement ? », nous nous mettons au travail par un certain nombre d'entrées successives. J'avais posé la question en amont, durant quelques séances partagées, car nous ne disposions que d'une semaine pour répéter et tourner les images. Nous avons fabriqué la danse dès le premier jour. J'avais une partition de déplacement d'attention. D'une part, les danseuses devaient être dans un tempo constant de marche sur place. D'autre part, elles devaient déplacer leur conscience. La question « Qu'est-ce qu'un bon mouvement ? » n'attend pas forcément une réponse. Ce qui est important, c'est que chacune puise se poser la question pour elle-même. [...] En fait, le mauvais mouvement serait de ne pas danser, alors qu'un bon mouvement est plutôt celui qui fait danser ou celui qui danse.

Nous partageons ces réflexions, elles forment un contexte. Dans mon cahier, je note les questions et les réponses tirées des conversations avec les interprètes. Certaines n'ont pas fait partie de *Vertus* mais ont participé au processus. Les réponses sont diverses : « un mouvement qui fait plaisir » ; « quelque chose qui prend et qui rend » ; « un mouvement qui fait du bien » ; « un mouvement incarné » ; « un mouvement que le corps appelle » ; « un mouvement plein qui contient tout » ; « c'est celui qui permet de réaliser ce qui était prévu ». [...] J'ai noté aussi des citations de Roland Barthes : « mieux valent les leurres de la subjectivité que l'imposture de l'objectivité » ; « je ne refoule pas le sujet que je suis »... Dans la pièce qui est on ne peut plus sobre du point de vue de l'interprétation, tout cela sourd. C'est en dessous. C'est aussi ce qui fait qu'on marche simplement, qu'on se concentre sur les pieds : il n'y en a pas une qui pose le pied de la même manière alors qu'elles suivent le même tempo. J'observe tous ces paramètres sans les pointer nécessairement, pour garder de la spontanéité, qu'elles continuent d'être à l'aise et qu'elles tracent leur chemin.

### Loïc Touzé

collectif

Pour *La Chance* (2009), j'ai posé trois questions aux interprètes qui ont été oubliées (et cela vaut mieux peut-être) : « Peut-on faire une danse hors du chorégraphique ? »

Comment peut-on se défaire de notre éducation, de nos savoir-faire ? Et peut-on faire une danse en vérité ? »

« Peut-on faire une danse hors du chorégraphique ? » consiste vraiment à séparer le chorégraphique et la danse. Cette question se pose après 9 (2007), où ce qui me préoccupait d'une certaine manière était : « Comment peut-on faire une chorégraphie ? » La deuxième question était : « D'où venez-vous pour faire une danse ? » C'est finalement figuré dans la pièce, puisque les danseurs viennent du fond du plateau à l'avant scène. La scénographie permet que ce fond soit un trou, une béance, une mémoire. Cette question n'a pas à être résolue par l'interprète, mais il la porte. Il n'y a pas de réponse.

La troisième question de *La Chance* est plus compliquée, parce qu'elle pourrait être prise pour une question judéo-chrétienne (mais ce n'est pas à cet endroit qu'elle m'intéresse). « Peut-on faire une danse en vérité ? » La question du « en vérité » pour faire une danse était de se demander, dans cette période où on avait traversé un rapport critique à nos gestes, si on pouvait dire « Ceci, je le fais dans ma vérité du geste ». Comment la tonicité et mon imaginaire trouvent-ils un espace différent dans cette fiction de la vérité ?

### Laurent Pichaud

*in situ* Mon goût de l'enquête personnelle vient de ma pratique de la psychanalyse. [...] Mon intérêt pour les monuments aux morts, qui a donné lieu à *mon nom, une place pour monument aux morts* (2010), est né avec la lecture de Marc Augé, *Non-lieux*<sup>7</sup>, où il mentionne que les villages français sont construits sur le triangle église-monument aux morts-mairie.

Les monuments aux morts sont vivants deux heures par an, au moment des cérémonies du 11 novembre et du 8 mai. Le reste du temps, si on interroge les gens, ils ne savent même plus où ils se trouvent. Il y a une sur-symbolique nationale, une sur-symbolique historique mais peu de prise en charge par la société. Cela m'intrigue. Comment faire voir quelque chose d'inutilisé, de mort ?

Le monument est une typologie de lieu. Le gymnase en est une autre que j'aime beaucoup. Ces lieux de vie commune nous touchent, que l'on soit artistes ou pas. Ce n'est pas un sujet artistique, c'est davantage un sujet qui m'engage en tant que citoyen, habitant, etc. Et je m'engage naïvement. Un format va naître, avec des questions à résoudre dans le rapport au spectacle. Par exemple pour *mon nom*, je veux m'inscrire dans le temps quotidien, je ne veux pas faire spectacle, donc j'annonce une pièce trop longue, quatre heures, un format qui excède les données habituelles du spectacle. Au départ, je n'ai pas encore pensé à quelle heure on jouera, mais cela se résoudra : on jouera le matin. Les choses s'inventent progressivement, à partir de peu. On arrive le premier jour des répétitions dans la Creuse, j'ai quelques outils pour être dans l'espace public, mais j'arrive avec toute notre naïveté. On est au pied du monument, il y a des passants, et c'est difficile d'expérimenter, de se tromper, de risquer d'en faire trop. Nous sommes vite repérés. On a bien sûr les autorisations, mais il y a la pudeur d'être au milieu d'un territoire qu'on ne connaît pas, des

villageois qui regardent un peu en passant... Comment agir ? Pour nourrir et nous sortir de la naïveté initiale, on va devoir explorer le chantier suivant : « Un monument, qu'est-ce que c'est ? Quel est cet endroit où il est placé ? Comment les habitants se l'approprient-ils ? etc. » Ce goût de l'enquête est très empirique, il m'aide à fermenter un imaginaire, mais il m'aide surtout à résoudre ce que j'appelle « nos *a priori* sur un site », c'est-à-dire ce qui n'est plus interrogé, ni regardé, tel un monument aux morts presque réduit à une sculpture qui traîne dans un coin, sur laquelle des noms sont inscrits mais oubliés. Cela fait partie du quotidien, on ne le regarde plus.

### JYM Comment mènes-tu ton enquête ?

Je consulte des livres, et surtout des gens. On rencontre les maires, les habitants, les instances culturelles. [...] Je collecte, je mémorise et le tout devient un matériau sur lequel je travaille physiquement. J'essaie de trouver des processus pour l'activer.

Dans une des dérives au moment de la création, on se posait la question : « Si on devait trouver un autre site du village pour mettre le monument aux morts, quel serait-il ? S'il devait être déplacé où le mettrions-nous ? »

<sup>7</sup> Marc Augé, *Les Non-lieux*, op. cit.

# MUSIQUE

<sup>1</sup> On peut par exemple mentionner les travaux en choréomusicologie – terme employé d’abord par Paul Hodgins (*Relationships between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance: Music, Movement and Metaphor*, Lewiston, New York: Edwin Mellen Press, 1992), puis par Stephanie Jordan dans ses nombreux textes sur la question. Voir par exemple son ouvrage : *Moving Music: Dialogues with Music in 20th Century Ballet*, Londres: Dance Books, 2000. Voir également les actes du colloque: Patrizia Veroli, Gianfranco Vinay (dir.), *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*, Londres: Routledge, 2018. Et *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* [En ligne, Olga Moll, Christine Roquet et Katharina Van Dyk (dir.), n° 21 « Gestes et mouvements à l’œuvre: une question danse-musique, XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles », décembre 2016. URL: <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=774>.

<sup>2</sup> Thoinot Arbeau, né Jean Tabourot en 1520 et mort en 1595 à Langres. Il invente le terme orchésographie qui signifie: écriture de la danse. Voir la réédition: *Orchésographie, traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l’honnête exercice des danses*, Langres: éd. Dominique Guéniot, 1988.

<sup>3</sup> *Ibid.*, on trouve des exemples de ces tablatures p. 82, 84 et 85.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 90 par exemple.

Au fur et à mesure de nos analyses, il est apparu inévitable d’aborder le statut de la musique: elle relève d’une notion de composition. Il existe de nombreuses études des relations entre la danse et la musique à différentes périodes de l’histoire<sup>1</sup>. L’introduction à ce chapitre n’a pas pour objet d’en faire la synthèse, mais permettra de rappeler quelques moments clés, afin de mettre en perspective les propos de huit chorégraphes de notre étude représentés dans ce chapitre. Il s’agit ici de tenter de comprendre comment les modalités relationnelles entre danse et musique opèrent à l’intérieur de l’œuvre.

Si dans leur expression populaire, danse et musique semblent quasi indissociables, en Occident elles connaissent des cheminements différents dans leurs formes savantes. Nombre de musicologues s’entendent ainsi pour dire que le développement de l’écriture a favorisé le rayonnement de la musique en libérant sa transmission et sa pratique, elle s’élabore alors dans des formes de plus en plus complexes sans la danse. Les systèmes d’écriture de la danse sont pour leur part corrélés, à leurs débuts, au système musical et surtout à sa métrique. C’est par exemple le cas de l’*Orchésographie* (1588) de Thoinot Arbeau<sup>2</sup>, un recueil décrivant les pas des danses d’alors en français: la portée musicale est souvent retournée (elle n’est plus horizontale mais verticale) et se situe à gauche de la tablature. À chaque pas est donné un nom, celui-ci est inscrit face à la mesure musicale qui lui correspond à droite de la portée (soit au centre de la tablature). Tout à fait à droite de cette dernière on inscrit – toujours en français – des descriptions concernant les déplacements ou les gestes des mains, bras, ou qualités de mouvements<sup>3</sup>, parfois même des indications pour le jeu des musiciens<sup>4</sup>. Notons d’ailleurs que la musique de danse de la Renaissance, tout comme celle de la période baroque ou celle du ballet romantique, est un domaine du champ musical spécifique avec ses règles et esthétiques reconnaissables.

C’est au tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle que Raoul-Auger Feuillet<sup>5</sup> projette d’établir des partitions pour la danse comme il en existe en musique, pour que l’art de la « belle danse » puisse se diffuser largement à l’instar de l’art de la musique. Ce que vise Feuillet, via la symbolisation du mouvement dansé, est non seulement, comme ses prédécesseurs, les capacités de transmission de la partition musicale, mais aussi son potentiel de (ré)invention<sup>6</sup>. Dans ce système, les barres de mesure inscrites sur le chemin des signes de pas correspondent à celles de la portée musicale<sup>7</sup>.

Rudolf Laban, au début du XX<sup>e</sup> siècle, poursuit le projet de Feuillet et développe la cinétographie, un système de transcription du mouvement présenté en 1928 à Essen<sup>8</sup>. Il fonde ses travaux sur l’étude des dynamiques et des lois physiques propres

<sup>5</sup> Raoul-Auger Feuillet (1659-1710), ses années de naissance et de décès sont probables.

<sup>6</sup> Il apparaît dans les récits de Pierre Beauchamp que l’apprentissage de la danse (par imitation du geste) soumis au maître à danser ait incommodé Louis XIV, qui ordonna « de trouver moyen de faire comprendre l’art de la danse sur le papier ». Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, Raoul-Auger Feuillet reprend le travail élaboré par Beauchamp. Voir Simon Hecquet et Sabine Prokhoris, *Fabriques de la danse*, Paris: Presses universitaires de France, 2007, pp. 23-24.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>9</sup> Pour plus de précisions, voir Rudolf Laban, *Espace dynamique*, op. cit., pp. 27-40.

<sup>10</sup> Jacqueline Challet-Haas énonce la règle ainsi: « La durée du mouvement est figurée par la longueur du signe: plus le pas ou geste est lent, plus le signe correspondant est long, plus le pas ou geste est rapide, plus le signe correspondant est court. Toute valeur de durée peut être choisie. […] L’échelle adoptée sera toujours indiquée au début du cinétogramme. » Jacqueline Challet-Haas, *Grammaire de la notation Laban. Cinétographie Laban*, vol. 1, section: La durée, Paris: Centre national de la danse, 1999, pp. 19-20.

<sup>11</sup> Voir par exemple l’ouvrage important de Julia H. Schröder, *Cage & Cunningham Collaboration: In- und Interdependenz von Musik und Tanz*, Hofheim: Wolke, 2011. Ou Annie Suquet, « La collaboration Cage-Cunningham: un processus expérimental », *Repères – cahier de danse*, n° 20, novembre 2007, pp. 11-16. Voir également Sally Banes, « Dancing [with / to / before / on / in / over / after / against / away from / without] the Music: Vicissitudes of Collaboration in American Postmodern Choreography », in Sally Banes (dir.), *Writing dancing in the Age of Postmodernism*, op. cit., pp. 310-326.

au mouvement. Concernant le temps, son idée est de permettre au danseur de s’appuyer sur ses rythmes internes, interrogeant le modèle dominant selon lequel les danseurs doivent suivre la musique<sup>9</sup>. La cinétographie permet de penser la danse en dehors de la relation à la musique et des modèles rythmiques traditionnels. Dans ce système, la longueur du signe est proportionnelle à la durée de l’action, cela traduit une conception du temps basée sur la perception de la transition, du passage. La définition de l’échelle de correspondance<sup>10</sup> peut s’établir selon de multiples mesures du temps: la longueur de référence des signes peut être tout aussi bien – d’une façon classique – équivalente à un nombre défini de pulsations ou de comptes, comme elle peut figurer des durées. Par exemple: « précisément deux minutes », ou bien « plus ou moins deux minutes », ce qui confère pour ce dernier énoncé une élasticité temporelle à chaque signe. Pour continuer sur ce principe d’élasticité, la longueur de base du trait peut aussi être égale à des phases respiratoires, un nombre de battements cardiaques, ou à des marqueurs temporels découlant de sources sonores externes diverses. La façon dont la labanotation envisage le temps étant inclusive, elle confère au système une ouverture et des possibilités infinies qui peuvent s’inventer en fonction des besoins chorégraphiques. Ainsi Laban et ses collaborateurs opèrent, via ce système d’échelle de correspondance entre longueur des signes et durées (dont on pourra souligner la simplicité pragmatique), une bascule de la relation de la danse à la musique. Car cette symbolisation permet à la mesure temporelle de s’effectuer par l’écoute du silence ou de toutes sources sonores, qu’elles soient internes ou externes, tout bruit, et non plus uniquement par l’écoute de la musique. Le rythme étant souvent le référent temporel du danseur, nous renvoyons ici le lecteur au chapitre que nous lui avons consacré.

À partir du milieu des années 1940, Merce Cunningham et John Cage, dans leurs œuvres communes, parachèveront cette bascule de la relation de la danse à la musique, en revendiquant l’autonomie des deux disciplines. Ils les font co-exister en les juxtaposant au moment de la représentation. Ainsi, ils brisent les chaînes qui lient danse et musique, en ouvrant l’espace relationnel entre les deux arts à tous les possibles et nous permettent d’envisager un spectre sans limite, allant de l’autonomie à la subordination, en passant par des jeux d’interdépendances aux variations et nuances infinies<sup>11</sup>.

Chacune des relations entre danse et musique constitue une opération spécifique de composition. Les chorégraphes de ce chapitre les exposent en les entremêlant. Un spectre possible établi à partir de leurs propos dessine une gradation allant de la corrélation à l’opposition:

1 / Une danse induite par la musique.

Thomas Hauert assume le fait de réactualiser une corrélation, en invitant à l’intérieur du dispositif chorégraphique une réponse littérale, immédiate et spontanée à la musique, de l’ordre du *mickey mousing*<sup>12</sup>.

2 / Une danse induite par la musicalité de la danse.

Chez Nathalie Collantes, le murmure, le chant presque inaudible, les martèlements légers des pieds, le bruit des corps et les contre-temps développés entre eux soutiennent l’émergence du mouvement. Cette musicalité du mouvement et du son peut être accentuée lorsqu’elle est pré-enregistrée et diffusée lors des représentations.

<sup>12</sup> La référence à Mickey Mouse est souvent utilisée en anglais pour désigner une relation à la musique connue et repérée, lorsque l'accompagnement musical ponctue les mouvements des personnages et des animaux.

### 3 / Une nuance *forte* d'interdépendance.

Par une forme d'anachronisme, on pourrait dire que Marco Berrettini et Thomas Hauert réactualisent le statut des maîtres à danser, jadis autant compositeurs de musique à danser que chorégraphes, en créant, chantant et jouant avec leurs collaborateurs la musique de leurs pièces.

### 4 / Des nuances *mezzo forte* d'interdépendance.

Les opérations de transposition créent de multiples relations d'interdépendance. Elles peuvent être d'ordre structurel et organisationnel, relatives à la micro-structure ou à la macro-structure. Par exemple dans *Chant d'encre* (Nathalie Collantes, 1992), les deux danseuses sont chacune assignées à un instrument. À l'instar d'une composition musicale, la pièce est structurée en couplets, refrains, répétitions et variations. Daniel Linehan (*Un sacre du printemps*, 2015), après avoir analysé la pièce de Stravinsky, construit la forme chorégraphique selon la composition musicale. DD Dorvillier (*Danza Permanente*, 2012) transpose chacune des notes de l'*Opus 132 en la mineur* de Beethoven en mouvements et reprend la manière dont le compositeur structure la pièce en déclinant thèmes et variations. La musique ne sera néanmoins pas diffusée pendant la danse.

Il existe bien d'autres façons d'envisager la transposition entre les deux arts, cette recherche ne prétend pas toutes les recenser. Ajoutons deux autres manières recueillies ici : en ce qui me concerne, l'opération de transposition est de l'ordre d'un essai de conversion d'une pensée de la musique (celle de Boulez ou Stockhausen), ou, pour Daniel Linehan, elle est du ressort de la traduction d'un style comme celui d'un concert de rock (*Zombie Aporia*, 2011).

### 5 / Des nuances *mezzo piano* d'interdépendance.

Pointons que certains procédés ou paramètres sont communs aux deux médiums : Daniel Linehan évoque l'utilisation de la rupture ; Thomas Hauert celle du rythme, timbre, tempo, contrepoint, de la dynamique, texture, mélodie. Enfin, Marco Berrettini, Nathalie Collantes, DD Dorvillier, Thomas Hauert, Daniel Linehan et Loïc Touzé recourent à un procédé à l'œuvre autant dans le champ de la musique que dans celui de la danse : l'unisson – question qui fait l'objet d'un chapitre à part.

### 6 / Des nuances *piano* d'interdépendance.

Certains outils sont empruntés à la musique (par exemple, j'utilise des logiciels informatiques issus du monde de la musique), ou sont communs aux deux arts : c'est le cas, comme mentionné au début de cette introduction, de la partition (voir aussi le chapitre qui lui est consacré).

### 7 / Un degré *forte* d'interrelation.

J'évoque une interrelation entre danse et musique qui nous amène à concevoir, avec Kasper Toeplitz, des écosystèmes dont les résultats nous échappent. Je donne notamment l'exemple de l'un d'entre eux, où la lenteur de la danse est induite par le temps lisse de la partition musicale ouverte, mais où la génération en temps réel de tous les paramètres sonores est subordonnée aux espaces que choisissent d'investir les danseuses.

### 8 / Un degré *mezzo forte* d'interrelation.

Cindy Van Acker laisse sciemment, à l'intérieur de la matière chorégraphique, une place vacante destinée à la musique. Elle évoque l'évidence de la rencontre esthétique entre elle et le musicien Mika Vainio : « une puissance froide » qui vient réaffirmer leur relation. Toutefois, elle mentionne comment l'un et l'autre vont articuler différents paramètres pour tenir une tension entre musique et danse.

### 9 / Un degré *mezzo piano* d'interrelation.

Loïc Touzé nous fait part d'un projet dans lequel il s'amuse à varier le spectre des distances avec le médium musical. Il construit ce jeu de façon empirique en s'appropriant, au fur et à mesure du travail, la musique de Luciano Berio dans ses moindres détails.

### 10 / Créer une opposition.

Il arrive aussi à Marco Berrettini de creuser délibérément la distance entre les deux disciplines, en composant une danse qui n'a rien à voir avec la musique. Allant jusqu'à créer une opposition entre les deux médiums.

Myriam Gourfink

**Daniel Linehan**

rythme

Parfois, la structure musicale donne sa forme à la pièce. *Zombie Aporia* (2011) est pensée comme un concert de rock : huit chansons, ou huit pièces chorégraphiques. Pour *Un sacre du printemps* (2015), c'est la musique qui a dicté la composition chorégraphique. À l'occasion du centenaire de l'œuvre, j'avais été invité par P.A.R.T.S.<sup>1</sup> à mener un atelier avec les étudiants. Au départ, il s'agissait d'une recherche pédagogique, sans finalité de production. Mais la consigne m'a intéressé. C'était la première fois que je travaillais à partir d'une partition musicale, mais peut-être pas la dernière. Je ne m'étais jamais imaginé faisant un jour une pièce à partir du *Sacre du printemps*. Mais en m'y attelant, je me suis rendu compte que cette partition vieille d'un siècle était très proche de certaines choses sur lesquelles j'avais pu travailler en termes de structures, de ruptures rythmiques. Cela m'a tellement intéressé qu'à la fin de l'atelier, j'ai décidé de continuer. Quelques années plus tard, j'ai monté la pièce avec certains des étudiants à leur sortie de l'école. C'était en 2015.

J'ai travaillé avec Alain Franco qui est musicologue sur l'analyse de la composition musicale de la pièce de Stravinsky. Il la jouait au piano pour que j'en comprenne la structure, la manière dont elle procède par répétitions de modules, de motifs, de mélodies, de rythmes. Parfois, ce sont de courtes séquences : deux notes répétées en boucle. Stravinsky a composé à partir de ces modules qu'il pouvait faire intervenir à n'importe quel moment de la partition avec une grande désinvolture. Par exemple, parfois, il ne mène pas la mélodie jusqu'à sa résolution mais saute directement à une nouvelle idée musicale. Cela m'a intéressé de travailler sur cette partition parce que je percevais confusément que dans certaines de mes pièces je procédais de la même manière, par coupes, abandon d'un matériau au profit d'un autre. C'est d'ailleurs comme cela que j'ai travaillé pour cette pièce, par ruptures.

**Marco Berrettini**

Pour *iFeel4* (2017), Samuel Pajand et moi avons réalisé la musique l'année précédant la création. Cela nous a permis d'enregistrer, de réécouter, de changer des choses. Samuel a pu répéter. Il joue du piano, plus que de coutume pour cette pièce. De mon côté, j'avais sept mois pour savoir ce que j'allais en faire.

**JYM** *Comment avez-vous composé cette musique, si c'est le point de départ de la pièce ?*

[...] Il y avait des textes et des gens qui m'intéressaient et qui me plaisaient beaucoup dans la vie. Je les avais lus. J'avais des phrases en tête. On est entré en studio. On avait décidé qu'il y aurait un piano. Il y avait un acteur américain<sup>2</sup> qui a fait un disque avec un ami. Ils ont utilisé les voix des enfants d'une chorale. À l'écoute de leur disque, on s'est rendu compte qu'il était exceptionnel dans la façon de gérer ces voix d'enfants. On s'est dit que faire de même nous ferait évoluer en tant que musiciens. On n'avait

<sup>1</sup> Voir la note 5 de l'introduction au chapitre Collectif.

<sup>2</sup> Il s'agit de Ryan Gosling qui décide avec son ami Zach Shields de former le groupe Dead Man's Bones dont le disque éponyme est sorti en 2009. Pour ce disque ils travaillent avec Silverlake Conservatory of Music Children's Choir, une chorale d'enfants co-créeée à Los Angeles en 2001 par Flea, bassiste des Red Hot Chili Peppers.



Daniel Linehan, *Un sacre du printemps* (2015). Avec : (1<sup>er</sup> plan) J. McGinn, A. Dolgova, H. Tenenbaum, J. Colin, K. Sants ; pianistes : A. Franco, J.-L. Plouvier. Photo : Frédéric Lovino

jamais composé pour des voix, en dehors des nôtres. La bande son de *iFeel3* (2016) était très pop. On n'avait pas envie de refaire la même chose. On cherchait une manière de faire évoluer le travail musical. On a composé pour deux voix. On a commencé à inventer des canons comme dans les chants religieux. On écrivait des partitions pour deux voix qui n'étaient pas présentes. C'était très bizarre. Samuel est plutôt musicien, moi pas du tout. Et je devais entendre trois voix différentes dans ma tête sur des textes que j'avais écrits.

On s'est dit aussi que si la musique était la matière première du spectacle, nous avions intérêt à ce qu'elle couvre une certaine durée, et que nous pourrions de toute manière ensuite enlever des choses. La décision n'a pas été plus profonde que cela. Elle aurait pu aussi être constituée de trois morceaux distincts.

[...] Nous sommes souvent dans un élan pour composer des morceaux. On s'est lancé dans une composition d'une heure vingt. On avait donc ce bloc dans les mains. Et les six mois suivants, avant d'avoir le temps de travailler sur la pièce en salle, j'ai réfléchi à la façon de cohabiter avec cet élément. J'ai alors commencé à parcourir toutes les grilles de lecture. Est-ce une danse qui colle à la musique, au rythme de la musique ? Ou pas du tout ?

**JYM** *Et comment fais-tu tes choix ?*

Je voulais rester fidèle à l'idée de la tétralogie et finir en beauté avec un deux temps<sup>3</sup>, chose que je n'osais pas vraiment faire parce que je trouvais cela un peu facile comme solution. Et j'ai tenté. Cela m'aide dans le travail de me dire que je suis allé jusqu'au bout. J'avais besoin de faire cet exercice sur moi-même. J'avais élaboré un six temps dans l'espace avec Marie-Caroline Hominal dans *iFeel2* (2012) et les diagonales dans *iFeel3*<sup>4</sup>. J'avais besoin de passer par le deux temps pour voir ce que cela donne sur mon corps et voir comment le traduire. Je me disais que les retours des spectateurs seraient du type : « Qu'est-ce que ce truc ? La musique est bien mais... bon... la danse... ». Je suis vraiment surpris que la danse et la musique aient créé une atmosphère générale qui semble plaire, alors qu'elles sont en opposition, que la danse n'a rien à voir avec les rythmes de la musique.

**JYM** *C'était le cas aussi pour iFeel3 cependant.*

Exactement. Les danseurs accélèrent à certains moments. Il y a des courbes aussi. Je fais accélérer les danseurs sur certains passages musicaux parce que je ne veux pas qu'ils enfoncent la piste de la lenteur.

### Nathalie Collantes

phrasé

Le paramètre le plus important pour moi, c'est le temps de la danse, la musicalité du mouvement. Je rapprocherais la musicalité de la ponctuation dans l'écriture. Je parle de *timing*, de suspension, d'accélération, de ritournelle, d'accent, de silence ou de blanc... Je peux donc donner la danse par la musique. Je peux l'esquisser, ou juste la chanter.

[...] Il y a un certain nombre de danses où l'on chante la danse que l'on fait. Ce n'est pas du *bel canto*, plutôt un chant *in petto*. Dans mon travail, il accompagne et



Marco Berrettini, *iFeel4* (2017). Avec : M. Berrettini, S. Pajand (piano). Photo : Michela Di Savino

<sup>3</sup> Voir la description du six temps de *iFeel2* au chapitre Transposer.

<sup>4</sup> Voir la description de l'usage de la diagonale dans *iFeel3* au chapitre Pratiques

conditionne l'émergence du mouvement. Dans *Mode d'emploi* (2000), je l'ai insufflé à toute l'équipe. Tous les matins, nous commençons par une heure d'improvisations chantées avant de se mettre en mouvement. Cela a donné lieu à des enregistrements qui ont été réutilisés pour le son de la pièce.

On s'était donné comme consigne, sur toute la pièce, de chanter en continu. Un chant murmuré. Le public pouvait même penser qu'il était pré-enregistré. Selon nos orientations dans l'espace, il ne recevait que des bribes de son.

[...] Le temps, la musique, le chant sont des paramètres qui m'intéressent énormément dans la danse improvisée. Je danse mon chant. Mes improvisations posent une inscription temporelle très forte, si bien qu'elles peuvent parfois paraître écrites. Aujourd'hui, mes danses les plus chorégraphiées gardent une grande part d'ouverture. Certes, j'ai repéré les matières, les élans, les énergies, mais elles fluctuent. La danse est le travail de l'interprète, d'une fois sur l'autre, elle change.

*Le Bruit de la danse* (2000) rejoint cette idée de donner la danse en la chantant, pas seulement en la dansant. On s'éloigne ici de la musique savante pour se rapprocher du « bruit », de son acception la plus triviale (schlack, boum...) à sa plus fine référence au souffle évanescent. On pourrait parler du « grain » d'un geste en référence à Roland Barthes qui parle du « grain de la voix » comme d'une absolue subjectivation de l'être. Par extension je suis très sensible à ce que l'on nomme : « le grain » dans la photographie.

[...] *Chant d'encre* (1992) est un travail qui commence en silence. Tous les mouvements sont fixés. Brigitte [Asselineau] et moi sommes assignées à deux instruments par Gilles Normand, le musicien de la pièce. Brigitte est violon et je suis violoncelle.

C'est une pièce composée de couplets, de refrains, de répétitions, de variations chorégraphiques et musicales. C'est la première fois que je recours à la répétition. Jusqu'alors je faisais toujours des pièces où rien ne se répétait. Écrire une danse me prenait beaucoup de temps ! [...] Un premier refrain musical arrive avant le refrain dansé. On est séparées, on sort du noir, on salue le public au milieu de la scène et on commence chacune notre partition, la musique nous rassemble, et on se rassemble par la musique. Nos partitions sont différentes mais on se retrouve dans de nombreux unissons de temps (très différents des unissons de forme). [...] Les dernières dix minutes nous dansons ensemble les yeux fermés, on se repère uniquement au bruit de la danse pré-enregistré : il y avait ainsi l'idée d'une rémanence, de la trace d'un moment dansé qui a eu lieu avant. L'interprète peut en modifier légèrement le temps. À partir du moment où on modifie le temps on modifie le sens aussi.

Notre danse du « presque rien » se répète, mais elle se rejoue comme au bord d'un précipice. Nous tenons debout grâce à notre écoute qui devient là : coexistence.

L'usage de la répétition est un moment charnière pour moi : j'accepte de me répéter parce que je comprends que le public ne peut pas engranger tout ce que je donne à percevoir.

[...] Je ne recherche pas de phrasé particulier, c'est-à-dire que je ne le pré-pense pas, il arrive. Je chantonne voire même je respire mais de manière sonorisée. Quand je travaille seule, je peux passer des heures à marcher, chanter et à un moment donné une ritournelle arrive, je la prends, j'essaie de la pousser, de la décortiquer, de la « arghe », de la cracher, de la hurler (si le lieu le permet). Au moment de *Mode d'emploi*,

comme je voulais emmener le groupe dans cette expérience, je m'entraînais même dans la rue, quand il y avait beaucoup de bruit de circulation.

Le mode opératoire de *Mode d'emploi* est un échauffement : nous marchons toutes les quatre sur place, comme dans *Vertus* (2005), nous faisons émerger une ritournelle qu'on partage. On est toujours en train de piétiner, on maintient notre tempo. On chauffe la voix, puis chacune se positionne avec ses sonorités propres, ses contrepoints, tout en maintenant un tempo commun. Des qualités sonores se dessinent, provoquent des ralliements. Au bout d'un moment commence une petite transe, une énergie monte, souvent quelque chose de très joyeux ! On enregistrerait tout cela, pour en garder les références. Puis j'ai confié ces expériences à Manuel Coursin qui les a utilisées pour créer le son de la pièce.

Le pas, la pulsation sont des moteurs qui me permettent de tenir le tempo. La marche me permet une endurance, précisément parce que le moteur « tourne », il est continu. Ce tempo permet de multiplier les consciences. J'automatise le mouvement des pieds, ce qui me permet de me ressourcer, me donne de l'énergie et me permet de tenir sur la durée. En studio émergent des ritournelles, qui ne vont pas nécessairement alimenter une danse, mais elles me mettent dans un contexte. Une ritournelle qui prend un caractère russe, ou brésilien et qui me met dans des états spécifiques très différenciés.

**MG** *Ce que tu décris rejoint toutes les pratiques chamaniques qui partent des pieds. Marteler la terre dans un automatisme pour retrouver des chants, et retrouver des mémoires. Ce serait bien de réussir à nommer ces chants parce que cette pratique est comme une forme d'anthropologie des chants traditionnels.*  
En effet, je parle de pays.

**JP** *Le Brésil est central dans cette approche musicale. Tu n'as pas la même culture pop que la majorité des chorégraphes de ta génération.*

L'essentiel de ma culture musicale est brésilien, en effet. De 15 à 40 ans, je n'ai écouté que de la musique populaire brésilienne. [...] Les sources des débuts de mon travail de création, au milieu des années 1980, se situent néanmoins dans le texte et la poésie. Le fait de chanter ma danse arrive plus tard. Je pense que je l'ai conscientisé avec Odile Duboc [qui chantait pendant le cours du matin et faisait chanter dans certains exercices]. Le chant était latent dans ma danse mais il n'était pas formulé. En 1989, la première fois qu'Odile m'a demandé de chanter tout en dansant, je n'ai pas pu. J'étais la seule sur la vingtaine de danseurs à ne pas pouvoir le faire, je suis restée figée... La musicalité était déjà très présente dans ce que je faisais mais je ne chantais pas. Je montrais en disant « tatatitata »... c'était vraiment un instrument de travail. [...] J'ai bien sûr évolué, à mes débuts chanter et danser étaient disjoints. J'aimais trop l'un et l'autre pour les confondre.

### Thomas Hauert

La musique est un élément très important dans mon travail. Dans un certain nombre de pièces, on a joué de la musique, on a chanté, on a écrit des chansons. Pendant les répétitions, on produit aussi beaucoup avec la musique. Elle donne des informations sensorielles capables d'entrer directement dans le corps, sans devoir

passer par la conscience (même si certains éléments passent par la conscience). Le corps peut comprendre et reproduire nombre d'éléments de la musique. De nombreux éléments musicaux (rythme, dynamique, timbre, texture, mélodie, tempo, contrepoint) sont propres aussi à la danse. J'utilise beaucoup le vocabulaire de la musique. Pour informer et apprendre, la musique est un outil que j'utilise volontiers. C'est une source très riche.

*Accords* (2008) croise deux principes : se suivre et avoir le même mouvement en même temps, correspondant à une forme de réponse immédiate, et les *impulses* imaginées qui viennent du principe des solos assistés [où deux personnes donnent grâce à une gamme de contacts des impulsions ou des points d'appui au soliste]. Mais cette fois, tout le monde a les deux rôles. Tout le monde donne des *impulses* et est bougé en même temps. Tout le monde, de sa situation, compose cette danse ensemble. C'est un peu une réaction en chaîne. On peut résister. On peut céder. On peut manipuler. Il y a une petite permission de décoration, mais la mécanique vient vraiment des contacts, du transfert des forces, des *impulses* des autres. On a fait l'expérience d'enlever les assistants et de recréer le mouvement, un genre de coordination où on se donne les *impulses* soi-même. Tout cela produit quelque chose que l'on appelle *complementary movements*, des mouvements complémentaires qui forment comme un ensemble musical, mais qui n'est pas à l'unisson.

La musique était importante pour donner d'autres dynamiques. Dans chaque partie, on se sert de la musique pour créer. Il y a du flamenco, un duo avec un morceau très lent au piano, du Rachmaninov... Le flamenco propose une superposition des rythmes binaires et ternaires.

On a aussi tous appris une chanson que l'on peut chanter à plusieurs voix, sur différents rythmes, ou en unisson. Une chanson espagnole en 12 / 8 qui a aussi cette complexité avec des rythmes binaires et ternaires mélangés. On la chante aussi dans nos têtes en regardant les autres pour rester synchrone : on danse sur des voix silencieuses, telle une chorale visuelle.

indétermination

Il y a des pièces comme *Inaudible* (2016) où tout est très collé à la musique. La musique est là dès le départ et donne une structure, ou des repères de structure. Les manœuvres possibles sont nombreuses. On a beaucoup fixé, comme on fixe par l'écrit.

**JYM** *Peux-tu donner des exemples de ce que vous avez fixé ?*

Il y a une espèce de prologue. Puis la première grande partie est comme un jeu pour que le public commence à se familiariser avec la musique et entende différentes versions du même morceau. On a découpé la musique en petits bouts d'une minute voire quarante secondes, et on a inventé un jeu d'improvisation. Il y a six ou sept parties avec chaque fois plusieurs versions musicales de ces fragments. Il s'agit d'un concerto pour un piano de Gershwin. Il a écrit une version pour deux pianos également. Et l'arrangeur qui a travaillé avec Gershwin a fait une version pour petit orchestre, et Gershwin a aussi écrit une version pour grand orchestre. Il existe par ailleurs des enregistrements de différents orchestres et différents pianistes. Nous utilisons ainsi différentes interprétations.

Un des champs de recherche était axé sur le fait d'établir un parallèle entre l'interprétation de la danse et celle de la musique. Pour notre jeu donc, les danseurs ont les yeux fermés, ils sont en ligne, et ont le choix de danser ou de ne pas danser sur



ZOO / Thomas Hauert, *Inaudible* (2016). Avec : M. Voorter, L. Kinoshita, F. Barba, A. Quesada, G. Schenker.  
Photo : Massimiliano Rossetto



chaque morceau. La règle c'est que la musique s'arrête dès qu'il y a plus d'un danseur qui danse. On recommence jusqu'à ce qu'il n'y ait qu'un danseur ou une danseuse qui danse. Le technicien laisse alors la musique et ça devient le solo de cette danseuse ou ce danseur. À chaque reprise, c'est une autre version qui joue.

Je dois préciser qu'il y a deux solos à chaque fois. Il y a un jeu de juxtaposition : une fois qu'un solo prend place, la version est jouée jusqu'au bout, cependant une autre interprétation du même extrait de concerto commence et interpelle un autre danseur. C'est une écriture par règle où ce qui est indéterminé c'est d'une part le nom du danseur qui va rester pour le solo, et d'autre part c'est la danse elle-même car elle est improvisée en relation avec la version de l'extrait musical et son interprétation. Il y a un élément de hasard qui, pour le public en principe ne rajoute peut-être rien, mais qui permet d'entendre plusieurs versions.

Ce dispositif donne une logique à la répétition de chaque fragment. On peut par exemple entendre trois variations du premier fragment et sept ou huit du deuxième. Notons qu'il y a toujours au moins deux versions d'un extrait musical puisqu'il y a deux solos à chaque fois.

**JYM** *Combien de temps dure la séquence du jeu ?*  
Dix ou quinze minutes.

**JYM** *Comment sont apparues les règles de ce jeu ?*

Avec le procédé de traitement du matériel musical, et notre pratique de l'improvisation. La pièce est constituée d'un prologue, puis du jeu, ensuite le concerto commence, il est joué en entier. Dans le premier mouvement du concerto, la musique est très virtuose. Elle comporte plein d'événements, plein de changements de rythmes et de couleurs. Je voulais qu'un seul corps intègre tous ces éléments. On a beaucoup travaillé sur la partition musicale et l'écoute. On essaye de montrer chaque élément de la musique, chaque note qu'on entend, on la voit dansée et représentée.

partition

**JYM** *Peut-on dire que c'est un principe de transposition de la musique ?*

Je suis parti de cette idée. En tout cas dans la partie du jeu, il y a une forme de traduction assez littérale, on joue avec les attentes et les clichés. C'est le principe du *mickey-mousing*, chaque mouvement ou chaque action correspond à un son. En danse contemporaine, c'est un tabou de danser sur la musique, avec la musique.

[...] On a beaucoup dansé, on a découpé la musique en séquences de deux minutes et chaque jour tout le monde dansait tout plusieurs fois. En le faisant, on aimait beaucoup voir les différentes interprétations de chacun. Avec toutes les contraintes, il n'y a pas beaucoup de liberté, on est très « occupé ». Les informations à reproduire sont nombreuses, ce qui fait émerger des mouvements très distincts entre chaque danseur. Comme la danse est improvisée, elle est une espèce de réaction immédiate. Elle est guidée par une créativité consciente, mais nombre de ses qualités relèvent des *impulses* inconscientes qui ouvrent sur des solutions très différentes.

[...] Je voulais faire écouter au public plusieurs versions du même fragment – ce qui constitue une contrainte, car le fragment ne peut pas être trop long, sinon le public ne mémorise pas. À la première écoute en effet, on ne sait pas si on entend

la même version que précédemment, une fois avec deux pianos, une fois avec un grand orchestre, ou avec une autre orchestration. Il fallait trouver une dramaturgie pour faire écouter tous ces morceaux.

**JYM** *Étiez-vous accompagnés d'un musicologue ou avez-vous travaillé seuls ?*  
La pièce est une coproduction de l'Ircam, mais je n'ai pas demandé d'aide.

**JYM** *Vous vous êtes donc davantage fondés sur une écoute sensible, la vôtre.*

Oui. Mais c'est une écoute informée, car de nombreux membres de la compagnie jouent de la musique, ont de l'expérience. On a souvent travaillé dans la compagnie à partir de partitions musicales, voire écrit la musique nous-mêmes, fait des arrangements pour des chansons. On a déjà joué de la musique sur scène. Ça ne nous est pas étranger. Mais il m'importe beaucoup effectivement d'adopter une approche sensible et personnelle, intuitive, qui n'est pas celle forcément d'un connaisseur. Avec les costumes également. Des artistes textiles sont venus nous donner un stage. Ils nous ont donné des outils pour inventer nous-mêmes des costumes. Ils se sont basés ensuite sur nos prototypes pour confectionner nos costumes de scène.

[...] La pièce comporte une autre musique que celle de Gershwin. Une pièce de Mauro Lanza<sup>5</sup>, un compositeur lié à Freddy Vallejos [musicien, percussionniste], qui travaille aussi à l'Ircam, italien d'origine (il a vécu à Paris et à Berlin et travaille de nouveau en Italie). Elle est très grinçante, sombre, et comporte une espèce de folie presque hystérique. C'est une pièce chorale qui s'intitule *Ludus de Morte Regis* (2013). Mais les chanteurs ne chantent pas, ils jouent avec des instruments singuliers, des espèces de coussins de *pets* [animaux de compagnie], des jouets, des instruments d'enfant ou de carnaval. Cette musique vient en partie coller, donner un commentaire, dialoguer, déranger la musique de Gershwin.

### Loïc Touzé

pratiques

Au moment où je fais *Élucidation* (2004), qui a un rapport avec la musique de Luciano Berio<sup>6</sup>, et plus précisément les *Sequenza 7b* (1969) et *9b* (1981), la question consiste à trouver un moyen de survivre à l'espace musical puissant que ce compositeur propose. Il s'agit de trouver une spatialisation des rapports avec la musique, c'est-à-dire de ne pas essayer d'être uniquement avec la musique, même si cela peut arriver à un moment ou à un autre. Il s'agit de comprendre comment la musique peut être un axe autour duquel on tourne, soit dessus, soit dessous, soit à côté, soit autour, soit dedans. Il s'agit de chercher une relation de distance et de réception de l'information musicale, de la recevoir en différents endroits. L'avantage d'une musique comme celle-ci pour *Élucidation* est qu'elle n'est pas du tout figurative. Ce sont des sons, des blocs, des notes, des attaques, des percussions (même si elles sont jouées à la

<sup>5</sup> Mauro Lanza est un compositeur de musique contemporaine né en Italie en 1975. Son écriture mêle instrumentarium traditionnel, électroacoustique ainsi que tout un éventail d'instruments joués et de machines. Ircam Centre Pompidou, 2019, <http://brahms.Ircam.fr/mauro-lanza>.

<sup>6</sup> « Luciano Berio est un compositeur italien né en 1925, décédé en 2003. Son principal objet d'attention est la qualité du matériau sonore. [...] Son adhésion au sérialisme revêt un caractère éminemment concret et empirique, [...] il s'ouvre dès les années 1960 à des matériaux disparates tels que le folklore ou les chansons des Beatles », *Encyclopédie de la musique, op. cit.*, p. 70.

clarinette), des *impulses* que l'on reçoit. Leur écriture peut laisser penser parfois qu'elles sont improvisées. Ces informations viennent se loger dans le corps ou dans l'espace à différents endroits.

L'outillage de l'improvisation permet de capter les signaux. Cette captation en temps réel permet d'organiser une manière d'être là, une manière de faire forme. Il réveille aussi à l'intérieur du corps une multitude de qualités rythmiques qui y sont logées. C'est ainsi que j'ai travaillé *Élucidation*. C'est là que je parle d'images, à l'époque je ne le nommais pas ainsi, on pourrait parler d'« apparition des figures<sup>7</sup> ». Ces figures sont aussi nommables qu'un toréador, un voile, un homme qui joue au golf, une montagne... Elles traversent l'imaginaire avec lequel je compose un récit, qui n'a pas de dramaturgie claire. Il y a des figures identifiées dans le corps. Je peux les retrouver. Elles sont constitutives de la partition d'*Élucidation*. D'une représentation à l'autre, elles ont des manières différentes d'arriver, mais je vais passer par une suite de figures que j'ai identifiées et avec lesquelles je joue, je jongle.

*Élucidation* est un duo entre un saxophoniste, Claude Delangle, et moi. [...] Depuis le processus de travail en studio jusqu'au nombre de fois où j'ai dansé cette pièce – je la danse pendant huit ans –, à force de la faire et de la refaire, quelque chose s'est stabilisé dans l'écriture. Mais elle ne s'est pas stabilisée tout de suite. C'est une écriture qui, représentation après représentation, en plusieurs années, a fini par trouver sa relation la plus distinguée, la plus cohérente pour moi dans le rapport à la musique qui, elle, est stable. Sur les quatre ou cinq dernières représentations, on peut voir à présent les mêmes figures arriver au même moment musical. C'est notamment lié au fait que j'ai acquis une connaissance de la musique par cœur. Mon idée était aussi de devenir cette musique. Je n'ai pas une connaissance musicale théorique construite. Ma relation à la musique est empirique. À force de la danser, de la laisser s'imprimer sur moi, de la repousser, je connais cette musique dans ses moindres souffles, je connais l'interprétation qu'en fait Claude Delangle. Dans cette pièce, c'est précisément une relation entre l'interprète musicien et l'interprète danseur. Notre niveau d'échange dépasse la forme et l'écriture.

### DD Dorvillier

**JYM** *Quels types d'interactions aviez-vous mis en place avec le compositeur David Kean pour No Change or « freedom is a psycho-kinetic skill » (2005) ? Peux-tu nous décrire votre système ?*

Cette partie du processus avec David Kean n'apparaît pas finalement dans la pièce.

**JYM** *Oui, tu as finalement travaillé avec un autre compositeur<sup>8</sup>.*

Avec David, nous avions un petit système qui venait de la pièce précédente ; quelques haut-parleurs plats posés au sol, des petits micros condenseurs également qui enregistrent les frottements, ma voix, mes interactions avec des objets ou une surface, voire le micro lui-même. Si je le déplace, ça fait un bruit. Si je fais un geste, j'entends

<sup>7</sup> Loïc Touzé a consacré une recherche à la notion de figure en danse, en collaboration avec Mathieu Bouvier, notamment dans le cadre d'un programme de deux années, de 2015 à 2017, à La Manufacture, [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net), *op. cit.*

<sup>8</sup> Voir la description de cette pièce au chapitre Adresser.

le son que cela produit. Il y a aussi parfois du feedback, des larsens que David contrôle avec son ordinateur et son mixeur. À cela s'ajoute le fait que le matériel sonore capté passe par un processeur. Je ne sais plus s'il s'agissait d'un patch Max<sup>9</sup>. C'était en 2005. C'était un système qu'il n'avait pas encore beaucoup exploité pour *a live processing* [un traitement en temps réel]. Il ne s'agissait pas seulement de prendre le son, bien sûr, mais d'utiliser les critères algorithmiques qui l'intéressaient. Quel résultat sonore cherchait-il à partir de ces sons ? Cela devenait-il un nuage, des hautes fréquences ? Quel filtre allait-il utiliser ?

David s'occupait de ce dispositif de traitement. De mon côté, je pouvais interagir avec les objets, mais aussi avec le son que produisait leur manipulation. Il y avait donc ce petit décalage qui, pour moi, ouvrait déjà un grand espace.

Il y avait des règles ou des contraintes techniques qui faisaient que je ne faisais pas tomber un micro par terre. Je devais avoir un certain toucher vis-à-vis des micros, câbles, haut-parleurs. C'est ce qui a défini le toucher et mon interaction avec les différents objets. Je peux jeter un seau, mais pas contre un haut-parleur. Si je mets le micro dedans, cela fait un feedback, etc. David travaillait par superposition de couches de sons live et de sons enregistrés quelques minutes auparavant. Sa composition sonore évoluait, par-dessus ou en dessous de ce que je faisais.

**JYM** *Nous comprenons comment le son s'écrivait en temps réel, et s'agissant du mouvement, comment le composais-tu ?*

Avec David, on passait beaucoup de temps à faire le montage, à nous installer. Il y avait donc un mouvement qui consistait à arranger les choses, toucher les objets, les mettre à un endroit ou à un autre. Il s'agissait d'observer le son que cela produisait, de comparer l'effet de certains gestes.

**JYM** *Ceci en situation de représentation ?*

Non. On a fait très très peu de représentations parce que nous n'avons pas abouti la pièce ensemble. Mais ce travail a largement influencé le développement de la pièce. En répétitions, nous passions beaucoup de temps avec le son et le geste quotidien, le geste de montage. Cela m'intéressait bien plus de travailler les gestes ordinaires que de rentrer dans le rôle de « je produis un petit son à partir duquel il crée la musique, et je fais la danse pour la musique, ou dans la musique, ou à cause de la musique, ou avec la musique ». Je connaissais trop cette relation avec la musique. J'avais donc du mal à me mettre à bouger. Quelques mouvements fétiches m'aidaient à me centrer, à ne pas rester assujettie à la musique. Mais je ne voulais pas continuer, malgré sa maîtrise vraiment très subtile de la technique, malgré sa très bonne oreille et l'intérêt de ce qu'on générait.

[...] Je passe rapidement à la partition de *Danza Permanente* (2012). Je commence alors à créer des pièces en Europe. Nous avons essayé de transposer toutes les notes d'un quatuor à cordes de Beethoven, l'*Opus 132 en la mineur*, en mouvements. Au début, je disais des choses comme « rendre la musique visible ». Mais en fait, ce n'était pas du tout le but. Rendre la musique visible était une manière d'évaluer si on avait

<sup>9</sup> Sur Max MSP / Jitter, voir la note 11 du chapitre Collectif.

réussi ou non à faire notre travail. On ne voulait pas rendre la musique visible pour le public, c'était une manière de dire « Moi, je ne vois pas la musique, alors il faut essayer de faire autre chose. » [...] Les danseurs à la création sont Naiara Mendioroz, Fabian Barba, Nuno Bizarro et Walter Dundervill. Chaque danseur prend une ligne de la partition. Ils ont mémorisé les 30 pages de la partition, ce qui représente une heure. Les musiciens font rarement cela. Je suis très fière des danseurs.

Comment expliquer rapidement ? Notre méthode était totalement subjective. J'ai à nouveau travaillé avec Zeena Parkins<sup>10</sup>. Elle a assuré la direction musicale de la pièce. Ensemble, nous avons fait une analyse de la partition. Nous avons réduit les variations. Nous avons fait des phrases génériques, c'est-à-dire une phrase qui est un thème, et qui va varier. C'est une manière typique d'opérer de Beethoven. Et j'ai porté des couleurs sur la partition pour se repérer.

Les danseurs essaient de suivre certaines règles que nous avons posées sur les variations. Ce sont eux qui incarnent la traduction. Ils traduisent avec leurs corps, au sens où chaque note ou ensemble de notes correspond à une forme corporelle, un geste, un pas, etc.

J'ai choisi cette pièce de Beethoven parce qu'en écoutant les derniers quatuors du compositeur, on entend presque des dialogues. Pour ma part, j'entends de la pensée, du langage. Il y a quelque chose de très concret de l'ordre de la communication humaine, mais qui est aussi très au-delà et très abstrait. J'étais très passionnée ou très curieuse de cet effet que peut produire la musique. La musique peut faire penser. La musique peut faire penser qu'il y a une pensée. En la traduisant en danse, je me demandais si le même effet serait produit. Une danse peut-elle produire une pensée, une sensation de pensée ? Peut-elle vraiment nous emporter ? Je ne crois pas... Peut-être.

Je vais vous montrer un exemple du premier thème générique (motet), qui est un ensemble de quatre notes. On entend le violoncelle en premier. C'est très beau.

On a travaillé sur les quatre notes du motet pendant deux jours en studio avec les danseurs à chercher comment les traduire. On ne trouve rien, absolument rien. Heather (Kravas) fait des propositions sublimes. Mais je dis « non, ce n'est pas ça... » J'incarne cette figure du chorégraphe qui dit « oui, mais non... » Alors les danseurs me disent : « Ok. Alors montre-nous ce que c'est, les quatre notes. » C'est les quatre saisons, c'est un cycle de vie. Ça ne peut pas être les quatre saisons parce qu'il y a Vivaldi. C'est un cycle. C'est quelque chose qui monte et qui descend.

Heather dit : « *Birth, school, work, death* » [naissance, école, travail, mort]. C'est une chanson. J'ai dit : « Oui, c'est ça ! Je vous montre. » Et j'ai proposé, avec mon interprétation un peu superficielle, quatre gestes qui me paraissaient correspondre à ces quatre mots.

[...] Ils doivent suivre la partition, hauteur et rythme compris. La hauteur est presque impossible à reproduire. Pour le rythme, on se sert souvent du mouvement des pieds des claquettes, mais on ne doit pas faire des claquettes. Et il ne faut pas toujours suivre le rythme avec les pieds. De nombreuses consignes différentes les aident ainsi à avancer. Ça devient assez compliqué. Certains thèmes sont plus faciles que d'autres. Ils doivent varier. Chaque danseur a sa ligne, son instrument.



DD Dorvillier, *Danza Permanente* (2012). Avec : N. Mendioroz, F. Barba, W. Dundervill, N. Bizarro. Photo : Thomas Dunn

<sup>10</sup> Zeena Parkins, née en 1956 à Détroit, est une harpiste et compositrice active dans le milieu de la musique improvisée, du jazz, du rock expérimental et de la danse contemporaine ([https://en.wikipedia.org/wiki/Zeena\\_Parkins](https://en.wikipedia.org/wiki/Zeena_Parkins)).

Le deuxième mouvement, par exemple, a des couleurs et une approche complètement différentes, parce qu'il y a un grand morceau qui se répète, il y a de nombreuses répétitions du même rythme, donc du même pas. Deux pas dans les faits (tendu, dégagé) pendant la quasi-totalité du mouvement.

**JYM** *Ces deux pas, «tendu, dégagé», sont arrivés au moment où tu as transposé «avec ton interprétation un peu superficielle» les quatre notes du motet? C'est bien cela que tu appelles «phrase générique»?*

Le motet c'est quatre pas.

**JYM** *Peux-tu décrire ces quatre pas?*

Le premier pas est un geste, «birth», de naissance, un geste qui avance, un pas qui glisse en avant et qui fait une espèce d'ouverture avec les mains au niveau du bassin.

**JYM** *Comme une illustration de «birth».*

Voilà, c'est une espèce de naissance dans l'espace, très simplifiée, très abstraite. Le second pas, on tourne vers la droite et on fait comme si on se préparait à avancer vers le futur, on montre son profil et c'est «school», école. «Work», on est encore dans le profil et on bascule vers l'arrière. C'est un geste de travail, et aussi de réflexion. Et puis «death» c'est la mort, on change de main, encore la main gauche sur le front, la main couvre le front et on regarde vers la gauche comme si on regardait derrière nous. Voilà, c'est une gestuelle un peu expressionniste abstraite.

**JYM** *Tu illustres donc les mots sortis de façon spontanée de vos premières expérimentations de traduction des notes, et tu assumes que cela constitue le matériel.*

Oui, mais le motet n'est qu'un des différents thèmes. Il y a aussi des phrases qui sont plus composées. Cette suite de quatre gestes peut être déclinée dans une variation.

Nous avons fait d'autres transpositions que celles des mots. Dans le deuxième mouvement notre traduction n'est pas du tout basée sur l'expression, mais sur la relation entre les rythmes, la relation rythmique des deux pas «tendu, dégagé».

**JYM** *Tu évoquais des consignes qui aident les danseurs à avancer; peux-tu donner des exemples?*

Oui. Consignes et règles. Premièrement, il ne faut pas inventer. Enfin, on est toujours dans l'invention parce qu'on invente comment comprendre les règles, mais il faut vraiment suivre les règles, ne pas inventer parce qu'on n'y arrive pas. Ça, c'est très important. Les règles c'est la musique, c'est ce qu'il y a écrit sur le papier. Par exemple, quand on est en *la mineur* dans le premier mouvement, on est face au public, quand on est en *C [do] majeur* on tourne le dos au public. *E [mi] mineur*, c'est face jardin, etc. C'est une règle.

La pièce s'effectue en silence. Une consigne pourrait être de compter à haute voix pour être ensemble. Pour la performance on tente de réduire cette nécessité pour que ça ne devienne pas un chant, et que ça ne distraie pas les mouvements, mais les danseurs comptent quand même parfois à haute voix. Les consignes consistent à aider à suivre la partition musicale. Si le thème est par exemple «talali, talali, ta» [elle chante], le danseur qui danse l'alto pourra ne faire que «talali, talali, ta, ta, talali» [jeu de rythmes].

Nous nous sommes demandé comment faire pause? Comment revenir dans le mouvement? Il fallait inventer comment faire des silences. *A priori*, c'est simplement «on est tranquille», «on ne bouge pas». Mais quand on a de longs silences..., comment faire... on essayait de se cacher un peu.

Chaque interprète est un instrument. Les variations sont produites par quatre instruments comme un ensemble, pour les transposer en danse on devait les penser pour quatre individus dans un ensemble.

**JYM** *Et c'est une danse silencieuse.*

Oui.

### Cindy Van Acker

*Lanx* (2008) est un solo que j'ai fait pour le Festival Électron avec Mika Vainio<sup>11</sup>. [...] Avec Mika, j'avais trouvé cette idée d'architecture du mouvement dans le son. Le son peut sculpter autant l'espace que le corps. Dans *Lanx*, on était vraiment dans cette articulation.

**JYM** *Que veux-tu dire par sculpter l'espace grâce au son?*

C'est un grand chapitre. Mon *input* premier pour créer du mouvement est de sortir des habitudes corporelles et de chercher de nouvelles formes. Le fait de faire improviser les danseurs ne m'intéresse pas. Certes, dans l'improvisation, on peut chercher à faire tout cela avec des règles. Je préfère combiner ce travail de recherche avec la représentation visuelle du corps, je ne travaille pas avec l'improvisation d'emblée. Je suis loin de ça. De la même manière, je ne souhaite pas que les mouvements soient définis par un élément extérieur, comme la musique. Je ne vais jamais travailler avec une musique pour chercher des mouvements. Je travaille en silence. J'ai besoin de chercher l'identité du mouvement et sa composition, à partir de l'intérieur, pas à partir de l'extérieur. Je ne voulais pas qu'un son vienne d'emblée percuter ce corps. Je travaille donc en silence, tout en gardant l'espace sonore libre. Cela veut dire que, si je vois un filage de *Lanx* sans le son, s'il y a un problème au niveau du rythme de la pièce paradoxalement c'est bon signe : la danse ne doit pas s'auto-suffire, elle doit conserver un espace libre pour le son. Cet espace est sculpté par le son, par l'identité du son, par sa texture, par son impact physique sur le corps dansant et sur le corps du spectateur, sa résonance avec ce corps et avec le mouvement, avec les rythmes du mouvement, par sa façon de remplir l'espace. C'est tout cela qui sculpte l'espace.

[...] J'ai toujours eu un rapport très fort avec la musique. [...] Quand j'ai découvert la musique de Mika, elle m'a percutée physiquement, émotionnellement. Je reviens à la texture du son. Il y a vraiment une qualité de son qui me touche profondément. Un endroit où la puissance est froide. On a parlé de représentations visuelles. On peut dire de mon travail qu'on est parfois dans des lignes. Mais ce n'est pas seulement des lignes. Ce n'est pas seulement une forme. On est toujours au-delà de la forme. C'est une puissance corporelle qui s'exprime froidement. On est au même endroit avec Mika. C'est difficile à dire.

<sup>11</sup> Mika Vainio est né en 1963 en Finlande, décédé en 2017 en France. Il est l'un des membres fondateurs du groupe de musique électronique *Pan Sonic* ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Mika\\_Vainio](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mika_Vainio)).

**JYM** *Par lignes tu entends un prolongement du corps dans l'espace ?*

Oui. C'est tout autant une position dans le monde. C'est tripal.

**JYM** *Ya-t-il des mots pour nommer cette position dans le monde ?*

Clairement, il y a le mot « puissance », le mot « résistance ». Il y a la retenue de la puissance. La recherche de liberté intime. Une recherche de survie. L'urgence de trouver un endroit où s'exprimer pour pouvoir être là où on est.

transition

**JYM** *Comment vous mettez-vous en relation dans le travail avec Mika ?*

On n'a jamais beaucoup parlé. Pour la première collaboration, je lui avais envoyé des vidéos avec les images de mouvements en précisant que c'était encore de la matière brute. Je lui faisais part de l'identité du mouvement dès qu'il apparaissait. De son côté, il créait du son qu'il cherchait à faire résonner avec ce mouvement. Du mien, j'écrivais, je composais en silence, en laissant un espace pour le son. Il arrivait toujours deux semaines, une semaine ou quelques jours seulement avant la première avec la banque de données qu'il avait constituée. On faisait un filage en silence pour lui. Ensuite, il travaillait. Le lendemain, on faisait un filage avec le son. Il était très rapide.

**JYM** *Lui demandes-tu de réajuster des choses ?*

Oui. Nous avons une espèce d'esquisse à partir de laquelle on pouvait se rendre compte qu'une partie ne fonctionnait pas. On a toujours pointé les mêmes choses. C'était impressionnant de voir à quel point nous étions d'accord.

**JYM** *Mettez-vous des mots sur le problème ? Ou dites-vous seulement qu'il y a un problème ?*

Cela dépend du problème, selon qu'il est musical ou non. S'il manquait un élément, c'était souvent lui qui proposait, par exemple, de rajouter une basse régulière, ou qui s'accélère, etc. Le problème concernait peut-être un phénomène d'écrasement du mouvement, il fallait alors tirer le mouvement vers le haut en rajoutant certaines fréquences ou certaines textures.

Concernant les transitions, je demandais souvent de retarder ou d'anticiper la fin d'une partie avec le son, pour éviter la disparition simultanée du son, de la lumière et du mouvement. Je ne recours jamais au *fade out* [une fin en fondu] de tout en même temps. Il s'agit d'articuler les différents paramètres pour tenir la tension.

Par exemple, dans *Lanx*, quand je faisais mon mouvement de balancé avec les bras, au moment où je touchais le sol, il envoyait toujours un son assez subtil, une petite chose qui pointe et qui change la perception, parce qu'elle est envoyée trois secondes plus tard.

indétermination

**JYM** *La musique est-elle live ?*

Oui, il jouait live.

**JYM** *Il jouait avec toi ?*

Oui. Il me suivait. Pour *Corps* (2002), plusieurs compositeurs, comme Denis Rollet, ont fait le son. Ils nous ont toujours suivies. J'ai toujours travaillé ainsi.

**JYM** *La musique n'est jamais enregistrée ?*

Non, à l'exception de *Fractie* (2003). C'était une autre histoire. Je voulais que la

musique soit constante et que le corps s'y inscrive vraiment très précisément. Il s'agit de petites pièces, des études de relations entre le mouvement et le son, l'image arrêtée et le silence. Pour comprendre et analyser les rapports entre son et mouvement, j'avais besoin d'une constante. La musique était donc quelque chose d'arrêté. Je cherchais ensuite où me positionner. Il s'agissait d'études.

### Myriam Gourfink

Je compose ; j'emploie le mot « composer ». Je peux utiliser d'autres mots, mais celui-ci est important parce qu'il renvoie aux pratiques musicales. La façon dont je compose emprunte à la musique de nombreux outils. Cela peut passer par la création de logiciels d'aide à la composition chorégraphique. Cela peut correspondre à la création d'environnements chorégraphiques qui me permettent de collecter des composants du mouvement pour écrire une partition. Je travaille ainsi toujours en regard des pratiques musicales.

On pourrait dire que la danse que j'écris, c'est de la musique. Je suis vraiment une personne auditive. Le choix entre danse et musique a été très difficile. J'aurais pu continuer à jouer dans mes groupes de musique<sup>12</sup>, mais j'ai dû faire un choix. Je jouais des claviers, je chantais et je faisais des claquettes amplifiées (version musique *noise*<sup>13</sup>). Mais au fond, quand je danse, je fais de la musique. J'écoute beaucoup de musique. Et, quand je danse, je chante. Je chante fort quelquefois. Il y a des musiciens qui m'entendent. Pourtant, Kasper Toeplitz<sup>14</sup> me couvre. Je lâche la voix quand sa musique monte.

**LP** *N'y aurait-il pas la place pour la voix dans la partition ?*

Je ne tiens pas à ce qu'on m'entende pour l'instant, car j'ai des limitations et des exigences : je ne me considère pas comme chanteuse.

**JY** *Quels liens y a-t-il entre le mode de composition de Kasper Toeplitz avec lequel tu collabores étroitement depuis 1999 et le tien ? Comment travaillez-vous ensemble ? À quel moment la musique intervient-elle ?*

Concernant la composition, Kasper [Toeplitz] a une vraie culture musicale et des siècles d'histoire de la musique derrière lui. De mon côté, quand je comprends soudainement lors de la conférence d'Ivanka Stoïanova sur Stockhausen<sup>15</sup> la liberté qu'offre une partition ouverte à l'interprète, je suis enthousiaste. Je trouvais fabuleux que l'interprète puisse créer des espèces d'ergonomies pour elle-même à l'intérieur d'une écriture très précise, tandis que Kasper était simplement

<sup>12</sup> Voir à ce sujet le portrait de circonstance de Myriam Gourfink en troisième partie.

<sup>13</sup> Voir les ouvrages de Pierre Albert Castanet : *Quand le sonore cherche noise. Pour une philosophie du bruit*, Paris : Éd. Michel de Maule, 2008 ; *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, Paris : Éd. Michel de Maule, 1999.

<sup>14</sup> Kasper Toeplitz, né en 1960 en Pologne, est un compositeur jouant de l'ordinateur et de la basse électrique. Il est tout autant actif dans le milieu de la musique contemporaine que dans celui non académique de la musique électronique ou *noise music*. Il écrit également pour la danse ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Kasper\\_T.\\_Toeplitz](https://fr.wikipedia.org/wiki/Kasper_T._Toeplitz)).

<sup>15</sup> Myriam Gourfink a suivi cette conférence sur Stockhausen lors des conférences et concerts-ateliers programmés par Ivanka Stoïanova au musée d'Orsay dans le cadre de l'exposition consacrée à Mallarmé, décembre 1998 – janvier 1999.

renvoyé à la musique des années 1950, 1960, et 1970. Il s'intéressait plutôt à changer la matière des sons.

**JY** *Mais vous ne manipulez pas la même matière...*

En effet ! Je suis sur le corps et il est sur du virtuel, c'est très différent. Un son constitue une matière virtuelle bien plus manipulable. C'est fascinant et en même temps cela m'interroge beaucoup. La musique peut s'autoriser une rigueur et une précision plus qu'extrême sur les questions de temps, de hauteurs, là où le même traitement sur un corps serait probablement violent. Kasper projetait cette détermination poussée et moi je lui ai proposé des projets où le temps est complètement élastique. Et ce, d'autant plus pour *Uberenglichkeit* (1999), une pièce finissant quand le dernier spectateur veut bien partir.

indétermination

[...] Quand je l'ai connu il était donc très porté sur la détermination. J'étais au contraire davantage portée par l'idée de la composition ouverte. Puis Kasper a rencontré la *noise music* au Japon, qui s'est construite dans les années 2000 et qui se fonde uniquement sur des improvisations. Ce milieu a fait bouger ses structures, son exigence, son intransigeance sur la précision. Il s'est mis à jouer avec les acteurs de cette scène avec beaucoup d'ouverture et une attitude fédératrice allant jusqu'à organiser des concerts. De mon côté, j'ai étudié Laban, me rendant compte que je pouvais entrer dans une certaine précision, sur le temps notamment, tout en laissant une marge d'élasticité à l'intérieur d'une durée. Nos deux univers se sont rapprochés de la sorte, et même parfois s'inversent.

partition

[...] Dans *Bestiole* (2012) par exemple, la musique a une part d'indétermination : Kasper permet à des fréquences de se rencontrer et de se mettre en battement. Et ce battement vit : en fonction des théâtres, les fréquences sont différentes et en conséquence les battements varient. C'est le lieu et les enceintes qui les déterminent.

Aujourd'hui, nous partageons davantage de modes de création, nous aimons construire des écosystèmes, c'est-à-dire donner une pulsion de vie qui va vivre et nous échapper. Pour la danse, cela se traduit par le fait de donner de plus en plus la partition aux danseuses dans ses grandes structures comme dans *Amas* (2017), mais c'est elles ensuite qui réécrivent et qui fixent les choses. C'est toutefois très construit au niveau de l'espace, de l'espace du groupe, au niveau de l'espace à la verticale. Mais concernant la qualité du mouvement il y a plus d'ouverture, bien qu'il y ait des contraintes qui induisent des qualités dans cette pièce, comme le fait, par exemple au début, de ne jamais soulever la tête, ce qui les oblige de glisser au sol, de ramper. Par contre, ce qu'elles font comme mouvements, si elles respectent mes orientations pour créer des volumes et tout ce qu'ils impliquent, c'est vraiment libre, le geste est vraiment libre.

**JY** *À quel moment dans le processus de composition chorégraphique collaborez-vous ?*

Par exemple pour *Souterrain* (2014), il y avait quatre musiciens et dix danseurs – heureusement on était en résidence longue au forum de Blanc-Mesnil et on a eu une semaine tous ensemble dans le théâtre. Ce n'est pas du luxe, il fallait que tout le monde s'approprie la partition musicale, il fallait que les musiciens fassent des séances d'écoute pour les danseurs et que les musiciens découvrent la partition chorégraphique.

**JY** *En quoi consistent les séances d'écoute ?*

Kasper a de plus en plus développé ce système. On le fait depuis *Capture*, c'est-à-dire 2004. Kasper donne la partition aux danseurs et il la présente mais avec des exemples sonores qui permettent aux danseurs de faire le lien entre la partition musicale et le sonore. Il leur explique aussi à quel moment quel son arrive dans la durée. Pour *Souterrain*, sa partition est très construite dans un temps long, donc c'est possible. Pour *Amas*, il a fait la même chose, mais seulement, comme pour la première demi-heure ce n'est jamais la même chose dans la durée, il leur a donné une idée des matières dont il se sert. Ainsi les danseuses ne savent pas dans quel ordre adviennent les matières dont il va se servir, mais elles les connaissent. Ces séances d'écoute sont devenues un rituel, même si on dispose de très peu de temps à cause de la production, comme dans *Étale* (2016) : on avait très peu d'argent, on prend quand même au moins deux heures pour faire cette lecture avec tout le monde. Si on peut, la lecture dure davantage ; dans *Souterrain* on a pu le faire sur plusieurs jours et c'était génial. Dans *Capture*, c'était vraiment le sujet de la pièce, et on a passé une semaine avec Carole Garriga et Cindy Van Acker à écouter tous les sons – il faut dire qu'on les jouait ensuite. On utilise un système de captation du mouvement *via* une caméra. Nous sommes éclairées et nous avons des écrans devant nous dont l'image est quadrillée. Dès qu'une partie du corps entre dans un des carrés, il y a une émission de lumière qui entre dans ce carré, c'est un flux de données, d'informations, qui va générer en temps réel la hauteur du son ou qui va générer le bruit autour du son (bruit blanc, bruit rose, rouge, bleu), ou bien encore qui va générer différentes granularisations du son, ou son volume. Donc l'espace autour de nous c'est comme un violon, il faut qu'on soit extrêmement précises pour jouer juste. Là il fallait vraiment qu'on ait une super oreille. On a fait des sessions d'écoute avec Cindy [Van Acker] et Carole [Garriga] de cinq heures jusqu'à minuit, et encore, au début on jouait comme un mauvais groupe de rock. C'est-à-dire que Kasper en avait plein les oreilles et il n'arrêtait pas de nous dire de jouer moins fort.

**JY** *De vous le dire comment ?*

En direct *via* les écrans. On avait les écrans devant nous et on voyait ce que voyait la caméra. Donc en dessous il nous guidait comme un chef d'orchestre : « Les filles c'est trop fort ! » (rires) Après le genre d'indications qu'il donne sont du type : « Myriam tu déclenches ton soixante-six hertz maintenant. » Et je savais que mon soixante-six hertz pouvait être déclenché par ma tête glissant dans le carré du haut à l'écran, il fallait que je cherche à éclairer ce petit carré avec ma tête (ma tête passait dans la lumière et était captée par la caméra, je pouvais facilement vérifier qu'elle était dans le bon espace pour déclencher le soixante-six hertz en regardant l'écran devant moi).

**JY** *Là c'est un exemple extrême où il devient vraiment chef d'orchestre.*

Il devient chef d'orchestre et nous on doit être très précises puisque c'est déterminé à ce point.

**JY** *Mais cela signifie que c'est lui qui écrit la partition de la danse à ce moment-là ?*

Oui, il a écrit la partition musicale qui conduit le mouvement, c'est aussi lui qui a monté la production, c'est son projet, cependant chaque danseuse co-crée la partition en déterminant les parties du corps qui vont jouer et les carrés, c'est-à-dire

l'espace, dans lesquels les parties du corps seront en action. C'est-à-dire que c'est chacune des danseuses qui va dire : « Moi pour déclencher mon soixante-six hertz, j'utilise ma hanche droite » et donc c'est ce petit carré-là que tu vas brancher dans ton *mapping* avec le soixante-six hertz. Ainsi chaque danseuse s'organise dans sa grille.

**JY** *Dans ce cas-là, il n'y a pas de partition que tu as écrite ?*

Par contre, là, en effet, il n'y a pas de partition chorégraphique. Tout joue sur le fait que c'est du Myriam Gourfink, parce que le mouvement est lent et induit par la respiration. C'est là que l'on a vu aussi toute la convergence de nos deux univers parce que lui il est aussi complètement dans un temps soutenu... en fait ce ne pourrait pas être une danse rapide avec lui sans quoi ce serait du *cut* et il déteste ça dans sa musique, il faut toujours que ce soit des tenus. C'est vraiment une tenue.

**JY** *Qu'est-ce qu'une tenue ?*

Une tenue c'est un son qui est tenu et où il n'y a pas de coupure rythmique. À ce niveau-là, c'est vrai qu'on s'est bien trouvés ! (rires) On est dans du temps lisse comme dirait Boulez<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Dans son ouvrage *Penser la musique aujourd'hui*, Pierre Boulez définit deux nouvelles conceptions : le temps strié, dans lequel les structures de la durée se réfèrent au temps chronométrique en fonction d'un balisage régulier ou irrégulier mais systématique : la pulsation. La pulsation est l'unité du plus petit commun multiple ; et le temps lisse, pour lequel les « stries » temporelles sont remplacées par la durée de certains objets sonores. Il n'y a alors plus de mesure ou de rythme repérable, mais écoulement continu dans le temps d'une masse sonore en évolution, temps suspendu donnant un sentiment d'éternité. Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris : Gonthier, 1963, pp. 93-113.

---

# PARTITION

1 Sur cet emprunt lexical de la danse (et du théâtre) à la musique, nous renvoyons le lecteur au programme de recherche qu'a mené Julie Sermon à La Manufacture, et qu'elle a consigné dans son essai « Partition(s) : processus de composition et division du travail artistique » in Julie Sermon, Yvane Chapuis (dir.), *Partition(s)*, op. cit., pp. 25-223. Cet essai a guidé la rédaction de cette introduction.

2 Entrée « Instruction » in *Trésor de la langue française* [En ligne], Centre national de ressources textuelles et lexicales, 2012. Pour plus d'information sur l'usage de consignes ou d'instructions dans le travail de la composition, voir également les chapitres Contrainte et Tâche.

Ce que les chorégraphes nomment ici « partition » renvoie le plus souvent à des énoncés, plus rarement à un système de signes, qui ont vocation à être déchiffrés et mis en jeu en fonction d'un ensemble de règles et de conventions, comme c'est communément le cas dans le champ musical auquel le terme est emprunté<sup>1</sup>. Dans les deux cas néanmoins, c'est le rapport à la consigne ou à l'instruction que la partition engage, au sens d'« indiquer la méthode à suivre, le travail à accomplir<sup>2</sup> », qui intéresse les artistes et en fait un outil précieux pour leurs processus de composition. Elle apparaît alors à différents moments : tantôt préparatoire ou expérimentale, elle peut disparaître ou s'affiner au cours des répétitions, ou bien persister à titre de cadre non figé pour une œuvre ouverte.

Quand il s'agit d'énoncés, ceux-ci peuvent être simplement descriptifs et ont pour objectif de générer mouvements ou actions, tels : « bouger au ralenti », « aller le plus rapidement possible d'une situation à l'autre », « marquer des suspensions entre les mouvements », « parle[r] avec un accent britannique très huppé » (*Flood*, 2017, Daniel Linehan) ; « ouvrir une fenêtre », « traverser la pièce en diagonale » (*CPAU*, 2009, DD Dorvillier) ; « se concentrer sur le fait de défaire les tensions accumulées sans perdre la dynamique de la marche » (*Vertus*, 2005, Nathalie Collantes) ; « vous ferez attention à varier les niveaux du centre entre < pas complètement au sol, environ trente centimètres au-dessus du sol >, < pas complètement en posture debout environ vingt centimètre au-dessous > » (*Déperdition*, 2003, Myriam Gourfink).

Les énoncés peuvent également receler une dimension poétique, et s'adresser plus spécifiquement à l'imaginaire de l'interprète, comme :

« Arborescence. Un paon. Dangereux. Ralenti et s'effondre. Une mare de sang. Un vent de panique. Des fleurs ; des fleurs arrachées, des dahlias et des roses mêlées. Divers tas de choses, presque rien, dans le noir. L'incessante couleur qui me recouvre entièrement. Partage successif. Trempé. Ouvert » (cité par Loïc Touzé, 9, 2007).

Ou encore :

« Le fruit est trop mûr et a  
Commencé à fermenter. Des oiseaux  
En ont trop mangé et  
Sont un peu ivres. Ils



<sup>3</sup> Voir aussi Loïc Touzé, Yvane Chapuis, « Phrasé et interprétation (entretien) », in Julie Sermon, Yvane Chapuis (dir.), *Partition(s)*, op. cit., pp. 343-350.

S'amuse à se remémorer

Leurs parades nuptiales » (cité par Thomas Hauert, *You've changed*, 2010).

Ce qui est alors visé par l'énoncé est davantage la manière dont est effectué le mouvement ou l'action que l'action ou le mouvement eux-mêmes. Thomas Hauert dira : « quelque chose qui colorait ou influençait notre manière de réagir, notre mouvement ou nos trajectoires » ; et Loïc Touzé expliquera qu'il s'agit précisément de travailler leur « investissement », « désinvestissement », « surinvestissement » (des notions qu'il développe plus particulièrement dans la discussion consacrée au phrasé à laquelle nous renvoyons le lecteur<sup>3</sup>).

Ces énoncés, quels qu'ils soient, ne sont pas toujours transcrits et peuvent être transmis simplement oralement pendant les répétitions. L'usage du mot « partition » pour les qualifier ne semble alors pas tenir compte de ce lien si étroit qu'elle entretient en musique avec l'écriture, et se distancier de son étymologie qui en anglais – *score* (skor : « entaille ») – contient l'idée d'une marque, d'un geste d'inscription. Cependant, comme le remarquent Daniel Linehan et Loïc Touzé, la place que la partition occupe dans les répétitions lui confère cette qualité, qui prend forme non pas tant sur le papier ou un écran d'ordinateur, que dans les corps. Le premier dit : « [Le] corps [des danseurs] a intégré la pratique. Et puis le matériau s'est beaucoup stabilisé. La partition a été l'une des sources du mouvement, et d'une certaine manière elle persiste dans leur manière de bouger. » Le second : « Le processus n'est pas fait pour fixer une chorégraphie. C'est un processus de traduction, où il s'agit de lire et de relire puis de produire par le geste une hypothèse. L'écriture [de la danse] naît de la pratique par une sédimentation de ces hypothèses. »

Et c'est probablement cette dimension invisible de la partition inscrite à même les corps qui conduit Nathalie Collantes à déclarer que « la partition, c'est la danse. [...] [Elle] ne se situe pas à l'amorce du travail, elle est le résultat ».

Quand les énoncés sont écrits en revanche, c'est bien souvent dans un souci de conservation lié à la fonction mémorielle de la partition. Thomas Hauert dit en effet : « Une collection de mots peut ainsi donner une partition. Ils correspondent souvent à des qualités du mouvement ou des espèces de pots de couleurs apparus au cours des improvisations, auxquels on a donné un nom pour s'en souvenir. » Une fonction que Daniel Linehan confie à la « charte » qui lui permet de « consigner les indications les plus utiles pour rejouer la pièce », précisant qu'il « rédige la charte à la toute fin du travail, dans les dernières semaines ».

Si les systèmes d'écriture du mouvement dansé sont plus rares dans les usages de la partition que font les chorégraphes de notre étude, ils existent néanmoins. L'exemple le plus marquant est celui qu'a développé Myriam Gourfink, à partir de la cinématographie Laban, en la faisant évoluer en fonction de ses nécessités chorégraphiques, et qu'elle situe au cœur même de sa pratique de composition. « Aux signes de parcours, d'orientation, de direction et de niveau, comme elle le précise, s'ajoutent les signes de relations (adresser, effleurer, être en contact, transférer l'appui, changer de distance, de rapport, etc.). Il y a aussi des opérateurs qui vont préciser ou modifier le mouvement (contracter, dilater, se fléchir, s'étirer, tourner, s'enrouler, maintenir, relâcher, agir, laisser résonner, initier). Il y a les signes de corps, d'accent et les signes de reprise. »

<sup>4</sup> Voir l'introduction de Myriam Gourfink, « Le vocabulaire d'une communauté ».

<sup>5</sup> Concernant les notions de combinatoire et de règles, voir les chapitres Assembler (section Combinatoire) et Choisir.

<sup>6</sup> Voir la partie « Partition et « raison graphique » » in Julie Sermon, « Partition(s) : processus de composition et division du travail artistique », art. cit., pp. 32-38.

Les partitions qu'elle réalise à partir de ce système lui permettent de concevoir, généralement à la table en amont des répétitions (ou en temps réel), des modules de danse, mais aussi de les structurer dans l'espace et le temps. La chorégraphe a par ailleurs développé un logiciel en collaboration avec un informaticien<sup>4</sup>, qui lui donne la possibilité de travailler avec une infime précision la microstructure du mouvement.

DD Dorvillier et Cindy Van Acker ont également développé des systèmes d'écriture pour produire des partitions et composer. À la différence de celui de Myriam Gourfink, leur utilisation n'est pas systématique, ils sont éphémères et propres à une pièce particulière. Par ailleurs, les partitions sont utilisées pour composer des séquences, non une pièce dans son ensemble, à l'exception d'un certain contexte de création pour Cindy Van Acker comme elle le précise : « Je n'ai jamais décidé d'écrire une partition pour faire une pièce. Sauf pour les commandes, quand je ne pouvais pas définir moi-même la durée du travail. C'est le cas de *Magnitude* (2013), une pièce pour le Ballet Junior de Genève que je devais réaliser pour les vingt-deux élèves en trois semaines d'affilée, sans même disposer de la journée complète avec eux. C'est le cas aussi de *Anechoic* (2014), [...] pour les cinquante-trois danseurs [de P.A.R.T.S., créée] en dix jours. Je recours alors à la partition car j'écris en amont. »

Il s'agit alors d'inventer des signes qui correspondent tantôt à des pas, positions, mouvements, gestes, actions, tantôt à des durées et des trajets, et de définir des règles pour les combiner<sup>5</sup>. On verra ici que la partition (sa conception) peut être source d'une créativité foisonnante, et ouvre le travail de la composition en danse à d'autres pratiques. On pense ici aux différents dessins que réalise Thomas Hauert à l'occasion de *Cows in Space* (1998) pour organiser les relations entre les danseurs, ou encore au tracé en escargot sur le sol de la partition de *Fractie* (2003) que décrit Cindy Van Acker, définissant son trajet dans l'espace, qui ne va pas sans rappeler certains calligrammes d'Apollinaire et par là même la dimension de graphie que peut contenir la partition<sup>6</sup>.

Quels que soient les traits constitutifs des partitions dont il est fait mention dans ce chapitre, on observe qu'elles sont de manière récurrente porteuses de considérations qui concernent le rythme, renouant avec l'une des caractéristiques majeures de la partition musicale : organiser le temps, déterminer des durées. Ainsi, Daniel Linehan souligne au sujet de la partition de *Flood* dont nous avons mentionné des énoncés plus haut, qu'ils sont dotés de paramètres rythmiques (« au ralenti », « rapidement », « suspensions ») ; Cindy Van Acker explique au sujet de *Fractie* : « Il s'est agi de chercher, à partir d'une situation corporelle définie, ce que je peux faire au niveau rythmique. Les mouvements possibles sont assez vite devenus répétitifs. Une fois que j'en avais défini quelques-uns, je me suis demandé comment les composer. Une partition est devenue nécessaire. » Nathalie Collantes au sujet de *Vertu* (2005) : « J'avais construit une partition de déplacement d'attention. D'une part, [les danseuses] devaient être dans un tempo constant de marche sur place. D'autre part, elles devaient déplacer leur conscience. » Et tout le travail partitionnel que DD Dorvillier met en œuvre avec ses collaboratrices pour CPAU à partir de la décomposition d'une image d'elle, nue allongée sur un lit en bois, trouve son origine dans le rythme de la mécanique de la presse Heidelberg de l'imprimerie de ses parents.

<sup>7</sup> Julie Sermon, *ibid.*, p. 31.

<sup>8</sup> Voir Simon Hecquet, Sabine Prokhoris, *Fabriques de la danse*, op. cit. ; Isabelle Launay, « Poétiques de la citation en danse. D'un Faune (éclats) du Quatuor Knust, avant-après 2000 » art. cit.

Dans les usages de la partition que font les chorégraphes de notre étude, on trouve comme autres récurrences un intérêt pour les possibilités, d'une part, de concentration qu'elle offre aux interprètes (Cindy Van Acker, Nathalie Collantes, Thomas Hauert), et d'autre part, l'un étant souvent lié à l'autre, d'accumulation de consignes correspondant à une superposition de partitions (Nathalie Collantes, DD Dorvillier, Myriam Gourfink, Thomas Hauert).

On remarquera en outre que ces partitions, si elles sont à l'initiative du chorégraphe, sont établies le plus souvent collectivement parce qu'elles sont le résultat d'un travail effectué au cours des répétitions. Et si ce n'est pas le cas, elles résultent à tout le moins d'un processus d'accommodement collectif. Myriam Gourfink, Cindy Van Acker et Thomas Hauert, qui sont ceux dont le travail partitionnel peut être réalisé en amont et qui peut organiser une pièce dans son ensemble, autrement dit faire pleinement acte d'autorité, mentionnent en effet tous trois les évolutions nécessaires que suivent leurs partitions au contact des interprètes. Ainsi, Cindy Van Acker et Myriam Gourfink évoquent les ajustements successifs qu'elles opèrent entre les répétitions parce que ce qu'elles ont pensé se révèle par exemple difficilement réalisable par des danseurs. Et, de façon plus radicale, le rapport à l'espace que Thomas Hauert fixait seul avec le dessin pour ses premières pièces se voit progressivement au fil des années mis en jeu dans un travail d'« improvisation des grandes structures » avec l'équipe.

Il apparaît ici qu'au-delà du fait d'être un lieu où peuvent s'organiser les relations entre les différents paramètres d'une œuvre, la partition peut aussi être, « selon la forme [qu'elle] prend, selon la personne ou les personnes à qui revient la charge de l'établir, selon la fonction qu'on lui assigne », comme le relève très justement Julie Sermon dans l'essai qu'elle lui a consacré, un endroit où « se définissent les relations de ceux qui y prennent part<sup>7</sup> ». Une dimension qui n'échappe pas à Loïc Touzé, lorsqu'il révèle : « Pour 9 (2007), j'ai proposé aux interprètes que l'on écrive des partitions. C'était une stratégie pour pouvoir en écrire et leur proposer. Je propose ainsi à tout le monde d'en écrire. De cette façon, les miennes naviguent parmi les autres. J'ai l'impression ainsi que le principe n'est pas autoritaire et que tout le monde travaille d'une manière vive. » Cette dimension a été soulignée par d'autres chercheurs auxquels nous renvoyons le lecteur également<sup>8</sup>. Une dimension qui, on l'aura compris, convoque des notions d'éthique, qui se font jour autrement dans notre étude au chapitre Collectif.

Yvane Chapuis

## INSTRUCTIONS

### Nathalie Collantes

Quand je dis « partition », en réalité c'est un défaut de langage parce qu'il n'y a rien d'écrit. Je ne fabrique pas d'élément tangible comme une partition musicale ou celle qu'évoque Myriam [Gourfink], par exemple. La « partition », c'est la danse, ce qu'il y a à faire. J'utilise plus précisément l'expression de « partition adressée » pour une danse créée en direction de danseurs précis, comme il s'écrit en musique des partitions pour des interprètes en particulier. J'écris pour Julie Salgues ou pour Suzon Holzer, comme Dutilleux s'était adressé à Sacher<sup>1</sup>. Je parle de « partition adressée » pour présenter ma démarche, le plus souvent à l'écrit. J'utilise le mot « partition » lorsque la danse est faite, chorégraphiée, réalisée, finalisée, lorsqu'elle est écrite dans et par le / les corps. Il s'agit alors plutôt d'une conduite, comme on le dit d'une conduite technique...

À mes débuts, je travaillais parfois « à la table ». Aujourd'hui, je ne m'assois pas devant mon cahier ou mon ordinateur, j'attends d'être dans le studio.

[...] Je distingue la « partition » des « consignes » et des « questions ». La « partition » ne se situe pas à l'amorce du travail, elle est le résultat. Les « consignes » arrivent quand je pointe un principe, par exemple « ne jamais sortir », ou une tâche comme « creuser ». Là, « creuser » s'adresse au corps, pas à l'idée ; creuser avec le corps, c'est empirique. Les « questions » quant à elles courent tout au long du travail.

[...] *Vertus* (2005) est une pièce où les sept interprètes marchent sur place pendant vingt-six minutes sur un tempo artisanal. Les danseuses se situent dans un espace circonscrit. Le mouvement de la marche donne l'impression qu'elles se déplacent. Elles partent du pied de leur choix, et changent de pied d'attaque quand elles le désirent. C'est-à-dire qu'elles peuvent utiliser le principe du contretemps et de ce fait, à chaque fois, toute l'organisation du groupe change. Celles qui sont à l'arrière voient ces changements contrairement à celles qui sont devant. Le changement de pieds modifie les appuis et par là même, le balancé des corps ainsi que la perception du spectateur. Elles sont filmées. Je suis derrière la caméra et je leur fais des signes selon un *timing* précis pour leur indiquer qu'à telle minute, par exemple, elles doivent se concentrer sur une tâche particulière.

J'avais construit une partition de déplacement d'attention. D'une part, elles devaient être dans un tempo constant de marche sur place. D'autre part, elles devaient déplacer leur conscience : « Se concentrer sur le fait de défaire les tensions accumulées sans perdre la dynamique de la marche », par exemple. Elles continuent la marche tempo et continuent de changer leurs appuis, elles savent qu'elles en ont pour deux minutes trente, etc. La partition est connue de toutes. Elles accumulent les consignes. Cela peut être des consignes de regard : comment le lâcher, ou pas, comment regarder ailleurs... Puis au bout d'un moment, commencer à penser à sa gorge, puis commencer à murmurer.

[...] Durant la création de *La Mémoire courte* (2013), un duo, nous avons collecté des indications à partir de l'observation de nos improvisations respectives en studio. Je pose un regard et j'adresse des propositions précises à Julie Salgues. Nous sommes là dans la phase des questions individuelles. Par exemple : « Penser à la tête pour

<sup>1</sup> Henri Dutilleux (1916-2013), *Trois strophes sur le nom de Sacher* (1976) pour violoncelle solo.

fabriquer une danse », « frapper l'air en diagonale », « émotion de rage » ou « genou collé au front ». Réaliser « genou collé au front » peut être très empirique, mais ce n'est pas la forme qui nous intéresse. Nous cherchons à retrouver comment cette forme s'est installée.

tâche « Genou collé au front » n'est pas une consigne mais une indication. C'est toute la différence entre consigne et indication. Elle concerne un état et non pas une tâche à effectuer. Il s'agit d'être dans l'intelligence des choses, de se comprendre à demi-mots.

### Thomas Hauert

contrainte Il y a toujours dans mon travail des partitions. Elles dirigent le processus de création de matériel à partir du corps même. Ce sont parfois juste des images, ou des contraintes transmises par des mots que je fais entendre. Une collection de mots peut ainsi donner une partition. Ils correspondent souvent à des qualités du mouvement ou des espèces de pots de couleurs apparus au cours des improvisations, auxquels on a donné un nom pour s'en souvenir. On a aussi utilisé un système consistant à inventer un nom et la qualité qui va avec.

Certaines partitions correspondent à des imaginaires, comme dans *You've changed* (2010). On les a appelés les « hidden agendas » [intentions cachées]. Ce sont comme des contraintes de composition que les danseurs ou moi-même avons inventées. Chacun avait son hidden agenda, une sorte de scénario, quelque chose qui colorait ou influençait notre manière de réagir, notre mouvement ou nos trajectoires. Voici un exemple :

*« The fruit is overripe and has  
Started to ferment. Some birds  
Have eaten too much of it and  
Are getting slightly drunk. They  
Are having fun remembering  
Their mating rituals. »*  
[Le fruit est trop mûr et a  
Commencé à fermenter. Des oiseaux  
En ont trop mangé et  
Sont un peu ivres. Ils  
S'amuse à se remémorer  
Leurs parades nuptiales.]

Ou encore :

*« Forcely on migration, balancing  
Between making it and failing,  
The winter is almost over but  
Catching up. »*  
[Migrations forcées, alterner  
Entre réussir et échouer.  
L'hiver touche presque à sa fin mais  
Nous rattrape.]

Avec ces partitions on peut parvenir à concentrer l'attention ou à dé-coordonner le mouvement par l'ajout d'une image supplémentaire qui procure au geste sa qualité. On peut réguler ou rajouter de nombreux paramètres. Mon travail consiste à proposer une composition globale. À l'intérieur d'un segment de 10 minutes, on pratique plein de contraintes. La plupart des choses sont indiquées, sauf la durée, le nombre de gens et la composition dans l'espace... [...] Au début de mon travail, je fixais le rapport à l'espace au préalable<sup>2</sup>, et progressivement nous sommes parvenus à improviser ces principes. Dans *You've changed* on s'est mis comme défi par exemple d'improviser de grandes structures, des parties de 10 à 12 minutes. C'est un aspect du travail qui rend la dramaturgie intéressante. [...]

### Loïc Touzé

phrasé Pour 9 (2007), j'ai proposé aux interprètes que l'on écrive des partitions. C'était une stratégie pour pouvoir en écrire et leur proposer. Je propose ainsi à tout le monde d'en écrire. De cette façon, les miennes naviguent parmi les autres. J'ai l'impression ainsi que le principe n'est pas autoritaire et que tout le monde travaille d'une manière vive.

[...] J'ai proposé qu'elles soient écrites et adressées à quelqu'un d'autre. Il ne s'agissait pas de partitions pour soi. Nous avons des modalités de partition, par exemple en trois fragments avec : « investir, désinvestir, surinvestir ». Les partitions sont littéraires. Elles sont constituées de mots. Je vous en lis une pour que vous compreniez. C'est de la petite poésie. J'aime bien celle-ci (je ne sais pas qui l'a écrite) :

rythme « Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes.  
Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Soudainement inquietant, consciemment avec application, dessine des lignes courtes, désordonnées. Un geste incongru qui dure.  
Soudainement, claquer pour chasser un geste obsolète. Le temps est sec.  
Claque dans l'espace. Se balade. Une poursuite s'engage. L'écoute mène à la fin. »

LP C'est une partition pour effectuer quoi ?

transposer Pour convertir ces mots, il faut transformer les images et les rythmes qu'ils contiennent en gestes, mouvements, action et figure et en faire un segment, un bloc. La manière de travailler consiste à lire plusieurs fois le texte, puis à danser avec ce qui est retenu de cette lecture, en proposer une hypothèse, convertir « ceci » en « cela ». Le processus n'est pas fait pour fixer une chorégraphie. C'est un processus de traduction, où il s'agit de lire et de relire puis de produire par le geste une hypothèse. L'écriture naît de la pratique par une sédimentation de ces hypothèses.

[...] Je vous lis une deuxième partition :

<sup>2</sup> Voir dans ce chapitre la section Système d'écriture.

« Confus ; confus et détendu. Atteint ; atteint par ce qui m'entoure. Déterminé ; déterminé à changer. Puissant et abattu. (Investissement)  
Léger, irréel, insolent, paniqué, provocant, insignifiant, indolent, effrayé, ravi. Délicatement brutal, je me répands dans un espace sourd à mes malicieux mouvements de fauve aveugle. (Désinvestissement)  
Arborescence. Un paon. Dangereux. Ralenti et s'effondre. Une mare de sang. Un vent de panique. Des fleurs ; des fleurs arrachées, des dahlias et des roses mêlées. Divers tas de choses, presque rien, dans le noir. L'incessante couleur qui me recouvre entièrement. Partage successif. Trempé. Ouvert. (Surinvestissement) »

Ces textes que nous appelions partitions, permettaient de soulever l'imaginaire de l'interprète, d'engager des qualités nouvelles, d'alimenter ses gestes.

**YC** *Elles sont donc écrites avant la danse ?*

Oui. On a commencé le projet en écrivant ces textes, et à nous les adresser les uns aux autres.

#### Daniel Linehan

rythme Pour *Flood* (2017) par exemple, on a travaillé à partir de la notion de vecteur. On a constitué une partition qui mettait en jeu des trajets directs de certaines parties du corps se rejoignant ou s'éloignant les unes des autres. Cette partition qu'on a beaucoup dansée et dans laquelle nous nous sommes beaucoup regardés les uns les autres dans les premières semaines de travail comportait aussi des paramètres rythmiques : bouger au ralenti, aller le plus rapidement possible d'une situation à l'autre, marquer des suspensions entre les mouvements...

**JYM** *Comment la partition arrive-t-elle dans le travail ? L'inventes-tu avec un but en tête ?*

*Flood* met en jeu le thème de l'accélération, de la vitesse. Je pensais à l'époque dans laquelle on vit, qui me semble être une époque de vecteurs, c'est-à-dire dans laquelle certaines directions de l'espace ne présentent ni friction ni résistance. Par exemple, je peux monter dans un avion et aller en ligne droite de Paris à Seattle, ce qui aurait été impossible il y a un siècle évidemment. Il y a un siècle j'aurais dû prendre un bateau, puis traverser des forêts, etc. Internet présente aussi ce genre de trajets directs entre les choses. Alors je me disais qu'on vit dans un temps d'accélération, un temps de liens directs, et j'essayais de réfléchir aux principes physiques qui correspondent à ces phénomènes.

**JYM** *Cette partition est-elle jouée sur scène, ou bien est-elle une sorte de partition cachée dédiée à la pratique ?*

On s'est servi de cette partition pour générer le matériau de la pièce et je crois que d'une certaine manière elle est lisible pour le public. Si on m'entendait énoncer la partition avant de voir la pièce, on verrait forcément le lien. Mais j'imagine qu'au final, pendant la représentation, les danseurs ne pensent plus tellement à cette question des vecteurs, ou à la manière dont ils peuvent rapprocher ou éloigner certaines surfaces de leurs corps les unes des autres. Leur corps a intégré la pratique. Et puis le matériau s'est beaucoup stabilisé. La partition a été l'une des sources du mouvement, et d'une certaine manière elle persiste dans leur manière de bouger.

#### CHARTE

##### Daniel Linehan

Je ne le fais pas pour chaque pièce, mais pour *dbdabb*<sup>3</sup> (2015), j'ai aussi rédigé une sorte de charte. Au départ c'était simplement des notes relatives à la manière dont les choses changent dans la pièce. Par exemple, une colonne de la charte concerne le temps – combien de battements par minute. Évidemment, c'est une estimation, parce qu'on n'est pas des machines, donc notre sensation du 156 BPM par rapport au 105 BPM est assez approximative. Disons que ce sont des valeurs relatives. On sait qu'à un moment c'est très rapide puis il y a un tournant et c'est plus lent. Telle autre colonne indiquera qu'à un moment on parle avec un accent britannique très huppé, et puis ensuite c'est une voix enjouée et festive. Ce qui m'importe c'est comment on passe d'un état à l'autre, d'un tempo à l'autre, d'une qualité vocale à l'autre. Et cette petite charte me permettait d'établir la manière dont ces changements se produisaient le plus précisément possible. [...]

**LP** *Quelles différences fais-tu entre une charte et une partition ?*

Je rédige la charte à la toute fin du travail, dans les dernières semaines. À l'inverse, la partition est un outil fabriqué en amont. Je n'aurais jamais pu rédiger cette charte avant le travail en studio. Beaucoup des choix dont elle rend compte ont été faits par nos corps dans le processus de travail, en dialogue les uns avec les autres. La charte est le résultat d'une collaboration et une manière de synthétiser ce qui a été fait. J'imagine qu'on pourrait dire que c'est une partition, mais alors une partition qui vient après coup.

[...] Je dirais que la charte, à défaut d'un meilleur mot, est une compilation de notes. Pendant les trois mois que dure la création, on parle beaucoup, on essaie beaucoup de choses différentes, à tel point que c'est parfois difficile de se souvenir de la décision finale qui a été prise. Donc la charte est une synthèse des notes de travail de l'équipe et d'un état « dernier » de la pièce. J'ai expérimenté ce format pour *Flood* (2017) également. Parfois je subdivise la charte : d'un côté, des notes plus techniques, de l'autre des notes qui ont trait à des éléments de fiction, ou d'image, ou encore des indications pour aborder telle séquence ou tel matériau. Je ne compile pas tout ce qu'on s'est raconté pendant le processus, mais j'essaie de consigner les indications les plus utiles pour rejouer la pièce. Si on a un doute sur tel ou tel aspect de la pièce, on s'y réfère. C'est un tableau. Enfin, cela dépend. La charte de *Flood* est un peu différente, elle n'a que trois colonnes : le nom de la séquence, l'image ou la fiction qui la guide, et puis des notes techniques diverses. Celle de *dbdabb* en comporte cinq. Une colonne pour le tempo (parce que chaque séquence a une vitesse particulière), une colonne pour la voix, une autre pour les images ou les fictions qui peuvent motiver le jeu. Par exemple, à un moment les danseurs pensent à une fête « british » un peu huppée, ou bien simplement à l'idée de salutation, à l'idée de dire bonjour. Et puis d'autres notes plus techniques. La colonne de gauche est réservée aux noms des danseurs.

<sup>3</sup> Voir la description de cette pièce dans les chapitres Unisson, Indétermination et Espace.

Events/ Moments	Tempo	Voice + Intonation	Images + Fictions (suggestions)	Other Notes
<b>Pendulum</b>	-Pendulum sets tempo, about one swing every 2 seconds.		-Marcus swings the light to call us together, setting us in motion, and creating the possibility for all the subsequent events.	-Pay attention to the person in front. -Size of steps is shrinking over time, is smaller when Anneleen and Daniel enter. -When leader starts to rock, the others can wait a bit before they start to rock. -"Circumfrential facing", orient yourself toward the pendulum -Pelvis down on down of pendulum. -Sense of suspension between steps.
				-rock to face Victor, follow the sound of his voice as soon as you hear it.
<b>Para Hensta Standing</b>	-We accelerate the tempo after Victor (Marcus leads). ~120 bpm.	-Conversational tone. -Diverse intonations.	-A greeting.	
<b>Para Hensta Walking</b>	~120 bpm (lively, decisive)  -Daniel slows down the tempo at the end (a swift deceleration).	-Somewhat louder. -Playful rather than forceful. -Diverse intonations. -We aim our sound at the group.	-A game. -An opening -A way of energetically charging the whole space for what is to come.	-Enter the space where you are going. -Walk as if you are walking. Run as if you are running -Can be a game – chasing, challenging, turning your back on each other. -Shaezera on duet → run all together -Gaze is available, to others and to the space. -Clear choices!

Events/ Moments	Tempo	Voice + Intonation	Images + Fictions (suggestions)	Other Notes
Sshhhh Game	-Very slow (~58 bpm)		-Finding each other again, re-coordinating after a frenetic ecstatic explosion.	-A short transition
<b>Shtréo</b>	-Slow (~95 bpm)	-soft, but articulate. -low-pitched, and not whispery	-Ritual of thanking the space.	-SLOW -Reach with steps.
<b>End</b>			-Getting ready to board our spaceship.	

#### \*\*\*IN GENERAL\*\*\*

-Always maintain the social or relational aspect of what we do (relational with each other, with the audience, with the space), including a slight layer of fiction. There's no reason to remain only at the formal level. The relational level supports what we are doing and increases our clarity (rather than being an extra task).

-Find the balance between losing control and being in control.

-Take your fun seriously. Have fun with your seriousness.

-It's good to have an assertive self-awareness and a knowing fun; but ironic distance doesn't work so well.

-Continue to test, experiment with what is possible within the rules of each section. More is possible than you think!

**JYM** Penses-tu qu'on pourrait se servir de ces chartes pour reconstruire la pièce ?

Non, c'est un outil interne à l'équipe. Si je devais transmettre *dbddb* à un nouveau danseur (ce qui ne s'est pas produit pour cette pièce), évidemment cette charte serait très utile. Mais elle l'est aussi pour les interprètes qui ont créé la pièce. Il y a tellement de choses qu'on oublie quand on ne joue pas une pièce pendant plusieurs mois. Alors bien sûr on peut se référer à la vidéo, mais il y a des strates d'indications qu'on a tendance à oublier.

## SYSTÈME D'ÉCRITURE

### Thomas Hauert

espace

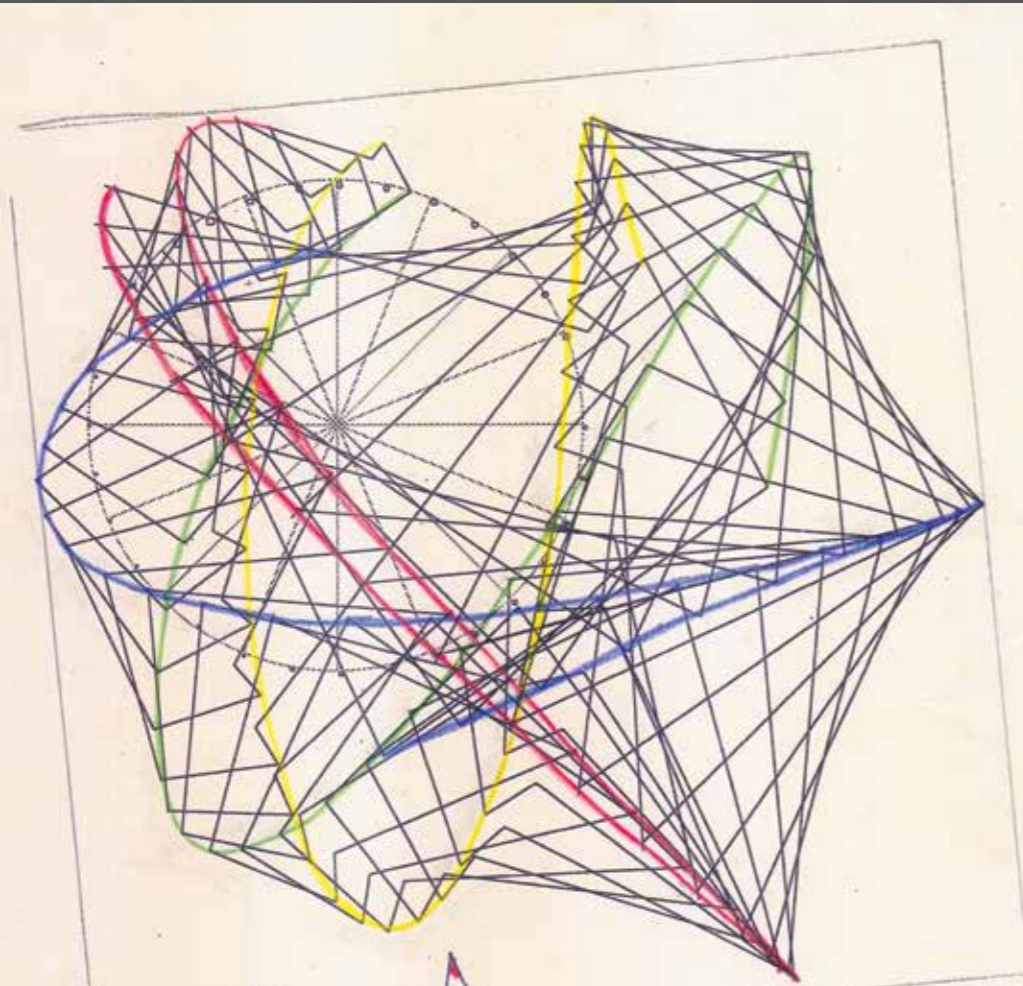
À Rotterdam, j'ai fait ma première pièce, *Juppe* (1991). Le travail était très inspiré par mes recherches sur la *postmodern dance* new-yorkaise des années 1960 (Laura Dean, Trisha Brown, Lucinda Childs, etc.). À l'époque, l'accès aux vidéos n'était pas très facile. Au Theater Institut d'Amsterdam, il y avait une collection de vidéos, mais cela restait difficile de voir des choses. J'ai donc surtout lu, et vu des dessins. Pour *Cows in Space* (1998), j'ai réalisé des dessins préparatoires. Ces dessins sont réalisés pour construire l'espace et coordonner le mouvement des danseurs dans l'espace. L'idée était que chaque mouvement de chaque danseur soit lié aux autres. La trame était un peu la continuation de cette petite pièce que j'avais faite à l'école, qui venait de ces croquis des New-Yorkais de la *postmodern dance*. Ces dessins ont été faits avant que la pièce n'existe. J'en ai fait aussi pendant. Le dessin n'est pas pour faire joli. C'était notre plan, notre partition. C'est vraiment un outil.

Enfant, j'aimais beaucoup dessiner. Dans *Cows in Space*, c'est une nécessité. Il faut être très précis. Sur le sol, il y a des marques, 350 scotchs de couleur, pour obtenir cet effet de cohésion dans le groupe. À ce moment-là, il fallait précisément comprendre les trajectoires et les tempos. Pour comprendre les relations entre les danseurs, il fallait analyser comment les choses fonctionnaient. Quand j'enseigne, j'arrive à transmettre sans mettre des scotchs par terre. Finalement, ce ne sont pas des relations sur papier, mais des relations entre des personnes. On peut le construire en faisant et on peut maîtriser ces compétences spatiales en réagissant. Il y a différents procédés dans le travail avec les danseurs : apprendre sur partition papier en est un parmi d'autres. À un moment, on s'est reliés avec des fils par exemple et on a mis des scotchs par terre. Il y a d'autres partitions qu'on a faites vraiment dans l'espace.

### Cindy Van Acker

J'ai travaillé avec des partitions quand la pièce le nécessitait. Je n'ai jamais décidé d'écrire une partition pour faire une pièce. Sauf pour les commandes, quand je ne pouvais pas définir moi-même la durée du travail. C'est le cas de *Magnitude* (2013), une pièce pour le Ballet Junior de Genève que je devais réaliser pour les vingt-deux élèves en trois semaines d'affilée, sans même disposer de la journée complète avec eux. C'est le cas aussi de *Anechoic* (2014), pour le festival Expatie Dansand en co-production avec P.A.R.T.S.<sup>4</sup> à Bruxelles qui voulait que je fasse une pièce pour les

<sup>4</sup> Voir la note 5 de l'introduction au chapitre Collectif.

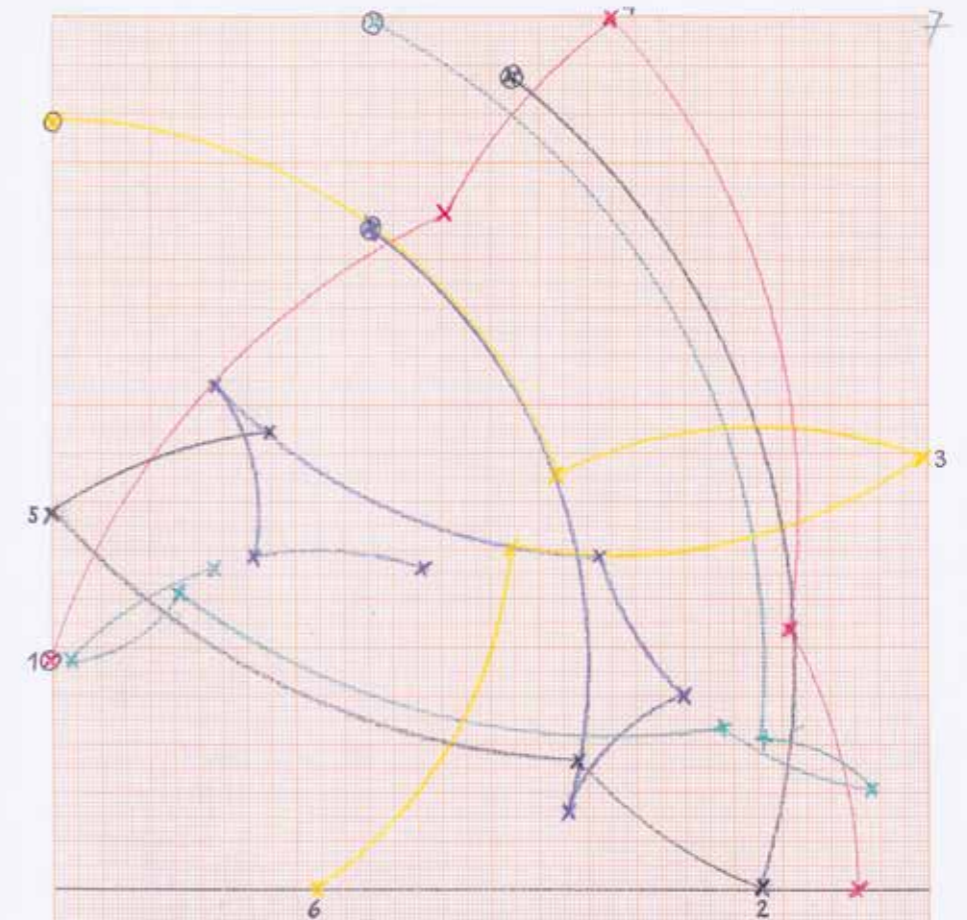


Each corner of the shape indicates the position of one dancer.



The formation is rotating around itself, gradually getting bigger while the point of rotation is moving counterclockwise on a circle line.

Each colored line shows the path of one dancer throughout the development of the structure.



The encircled crosses mark the starting point for each dancer (color). The whole formation is rotating around one dancer, first №1, till another dancer is touching the edge, then the formation starts turning around that dancer (№2) etc., keeping the same distances between each other throughout the whole series.

Check with transparent stencil!

cinquante-trois danseurs en dix jours. Je recours alors à la partition car j'écris en amont. J'avais un peu de peine à trouver un système d'écriture pour le Ballet Junior. Je me demandais ce que je pouvais apporter à ces danseurs en formation. Dans les autres pièces, quand c'est le geste ou le mouvement qui appellent la partition, j'invente les signes dont j'ai besoin ; s'ils doivent s'inscrire dans une ligne de temps ou non, par exemple. J'invente les différents paramètres de la partition pour la pièce elle-même. Elles prennent ainsi toujours une forme différente. Là, je ne parvenais pas à composer avec ces vingt-deux corps debout. J'ai demandé à Victor Roy avec lequel je travaille depuis un moment de réaliser un petit logiciel sur Max MSP<sup>5</sup> qui me permette de sélectionner les danseurs, et de choisir à quels moments ils devaient sauter. Les danseurs sont représentés par des petites sphères. J'avais une espèce de *timeline* [ligne de temps]. Je pouvais finalement les visualiser. J'ai composé le groupe comme un monochrome vivant. Je l'ai traité de manière abstraite : plusieurs corps qui constituent une matière. C'est vraiment une composition au sens abstrait du terme. Il n'y avait pas une projection personnelle ou même un thème. J'avais une approche picturale de la pièce.

En confrontant la partition avec les danseurs, il a fallu changer certains points. Tout n'était pas possible physiquement. Je pouvais caler la durée des sauts dans le logiciel, ce qui dans les faits est impossible. Je me suis amusée à partir de ce type d'incompatibilité. Je travaillais l'après-midi avec eux, et, le soir, je corrigeais la partition pour le lendemain.

C'était un défi pour les danseurs d'apprendre toutes ces partitions de sauts par cœur, trente minutes de changement de système permanent. De plus, d'un jour à l'autre, elles pouvaient changer parce qu'il fallait faire des améliorations. Sur quatre représentations, je crois qu'ils ont dansé une seule fois sans faute.

On avait affiché un écran en face d'eux qui permettait de ne pas avoir la tête trop dirigée vers le haut. Ils suivaient une boule avec des lignes. Mais ils devaient tout compter. Cela a induit une forme de présence particulière, compte tenu de la concentration nécessaire.

[...] En 2003, j'ai fait *Fractie*, que j'ai considérée comme un ensemble d'études rythmiques. [...] Il s'est agi de chercher, à partir d'une situation corporelle définie, ce que je pouvais faire au niveau rythmique. Les mouvements possibles sont assez vite devenus répétitifs. Une fois que j'en avais défini quelques-uns, je me suis demandé comment les composer. Une partition est devenue nécessaire.

Elle est écrite sur le tapis, en escargot. Elle est sérigraphiée en blanc sur un carré de lino noir. C'est visible pour le spectateur. Les signes, je les ai inventés à ma guise selon les besoins. Il y a le G pour gauche, N pour nouveau. NDN pour Nouveau Droite Nouveau...

Pour les lire, je dois suivre cette forme en hélice. Il y a ainsi une double partition, celle des mouvements et des rythmes et celle de la lecture. Le corps doit continuer à tourner tout le long de la pièce. Le rythme est non rétrogradable. Chaque fois que j'introduis un mouvement j'introduis une nouvelle valeur rythmique et une pause.

<sup>5</sup> Sur ce logiciel voir la note 11 du chapitre Collectif.



1 2 3 4 5 6 7 8 9  
 1 2 3 4 5 6 7 8  
   2 3 4 5 6 7 7  
     3 4 5 6  
       4 5 6  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9  
           4 4 4 4 4  
               6 7 8 9  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9  
 1 2 3 3  
                   6 7 8 9  
  
 1 2 2  
                   7 8 9  
 1  
                   8 9  
 1 1 1 1 1 1 1  
   2+ 2 4 4 6 1 6 4 4 2+ 2  
     3 3 5 5 7 9 7 5 5+ 3 3 8  
                           9 9 9 9 9 9 9 9 9  
  
 1 2 3  
 1 2 3  
 1 2 3  
       3 3 3 3 3  
       4 5 6  
       4 5 6  
       4 5 6  
           6 6 6 6 6  
           7 8 9  
           7 8 9  
           7 8 9 9  
  
 1 4 2 2 2 2  
       3 4 5 6 7 8 9

Lire la partition en direct modifie l'état de corps. Cela aide aussi à tourner. Cela permet la double concentration. Une partie de la partition est écrite sur ma cuisse. C'est très visible pour le spectateur également.

### DD Dorvillier

*Choreography, a Prologue for the Apocalypse of Understanding, Get Ready!* (2009) parle de l'image de nature produite par la machine. L'imprimerie, c'est très important pour moi. Il y avait une presse Heidelberg dans l'imprimerie de mes parents. C'est une presse à un bras qui fait un bruit très reconnaissable. Ça suce le papier. C'est un truc formidable, une merveille. Ce rythme fait partie de mon corps. Je voulais un peu étudier le phénomène du CMYK<sup>6</sup>, les couleurs pour le processus de quadrichromie. Il y a trois couleurs qui ne sont pas du tout naturelles et qui donnent pourtant une image naturelle. On voit la peau, le bois, etc. J'ai toujours été fascinée par le fait que ce truc qui pue la chimie, que ces couleurs très brillantes puissent produire une image de la nature. Je suis partie de ce constat.

[...] **JYM** *Quand tu nous as exposé les principes de composition de cette pièce, il est apparu que vous avez produit des gestes en combinant les coordonnées d'une image. Pourrais-tu repréciser ce mode de production? Comment ces gestes, une fois qu'ils ont été produits, ont-ils été assemblés? Quelles ont été les opérations pour faire une phrase ou une séquence?*

assembler On a posé une grille sur une image en couleur : cyan, magenta, yellow ou key [turquoise, magenta, jaune et noir]. Moi, c'était cyan. Amanda Piña, c'était magenta, Heather Kravas, jaune. Et Elizabeth Ward, noir.

La grille a une série de coordonnées. Dans chaque carré, il y a un peu d'informations correspondant à un morceau de l'image. Par exemple, une diagonale correspondant à un morceau du lit. L'image, c'est moi allongée sur une méridienne. Il y a des draps. Je suis nue. Il y a le mur derrière. On voit le bois du lit. Pour chaque pixel ou chaque carré de cette grille, il y a de l'information, que ce soit une partie de mon corps, une partie d'un objet ou une autre partie de la pièce. Chaque danseuse avait inventé différentes manières de voir chaque pixel : un mouvement [une action] pour chaque information contenue dans chaque petit carré. Par exemple, « ouvrir une fenêtre » ; ou « ouvrir une porte » ; ou encore peut-être « traverser la pièce en diagonale ». C'était donc une indication spatiale. Mais, là-dedans, il y avait peut-être un morceau de l'humérus, un morceau de mon bras. S'il y avait une partie du corps dedans, il fallait faire vibrer cette partie du corps.

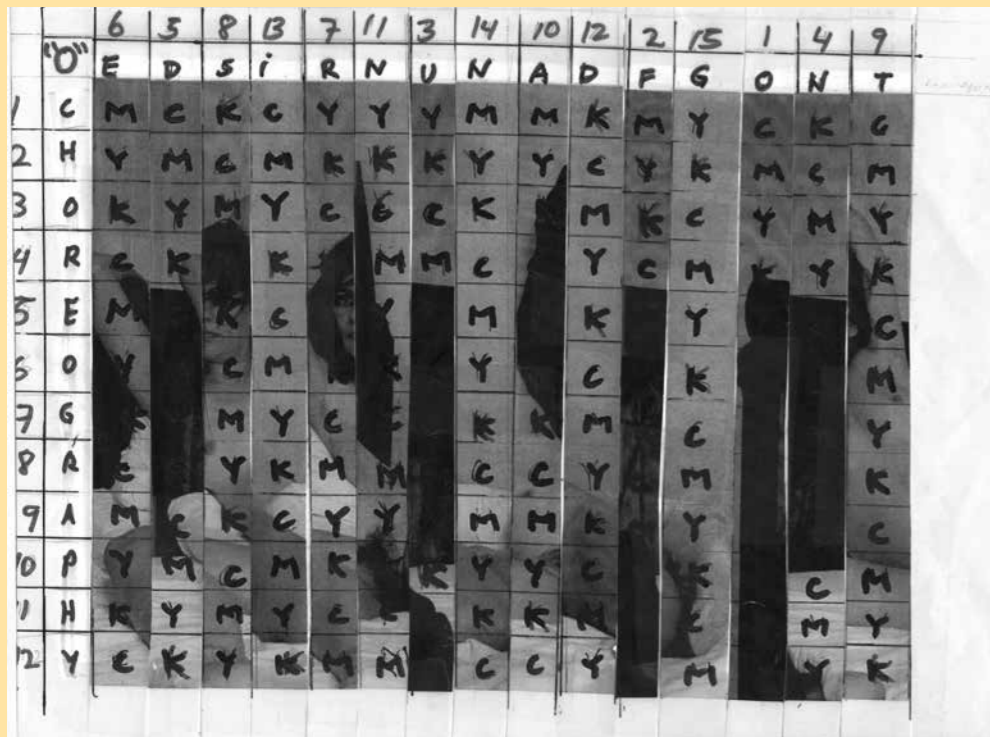
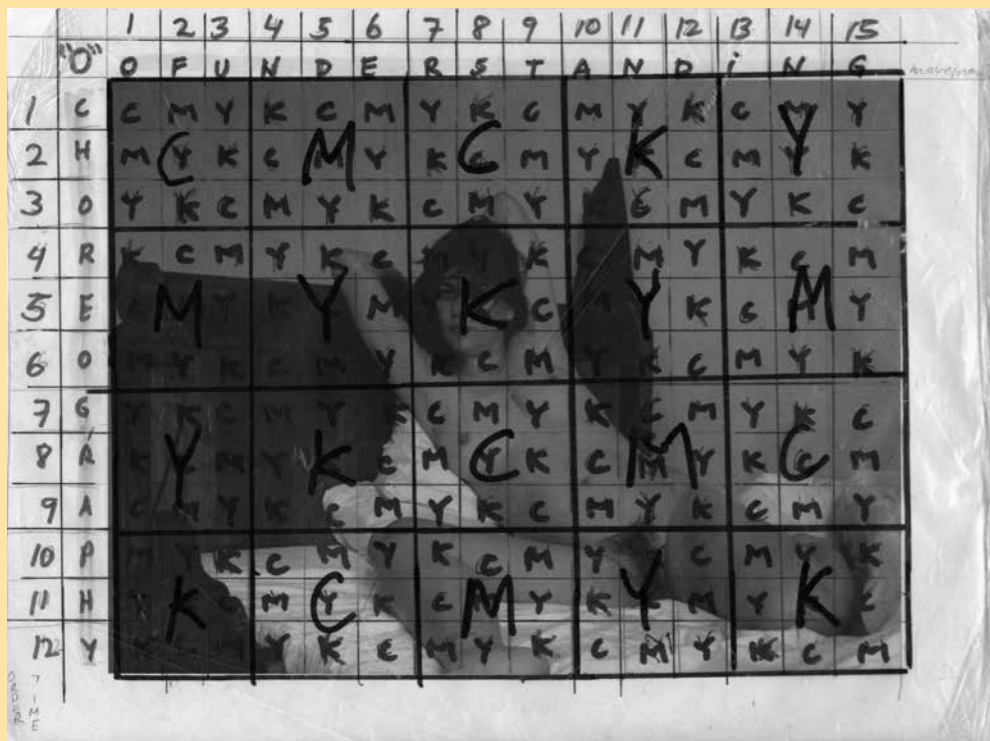
**JYM** *Tout en traversant l'espace en diagonale?*  
Voilà.

**JYM** *Ou tout en ouvrant une fenêtre?*  
Exactement.

**JYM** *Ou tout en fermant une porte?*

<sup>6</sup> Procédé d'imprimerie en quadrichromie : CMYK (cyan, magenta, yellow, key) ou CMJN (cyan, magenta, jaune, noir).





Voilà. De plus, à chaque case correspondaient une lettre et un numéro. L'axe vertical de la grille est numéroté et sur l'axe horizontal on a les lettres de « Choreography of Understanding ». Ainsi, à l'humérus et au morceau de diagonale, étaient associés H4 ou 1D par exemple. Le chiffre indique le temps et la lettre correspond à un geste. Nous avons produit un alphabet un peu comme celui de Steiner, une eurhythmie<sup>7</sup>, mais en plus bizarre. Nous avons ainsi un vocabulaire de gestes.

Nous avons ainsi un temps, une durée, ou un numéro de répétition avec les chiffres, et nous nous sommes donné des indications d'espace et de partie du corps. Nous avons même le son, mais que nous avons abandonné. Le son, c'était... Par exemple pour H4 on faisait « kh... kh... kh... », et pour 1D on faisait « kh... kh... kh... » plus rapidement. Mais on n'y arrivait pas...

**JYM** Comment toutes ces informations se distribuent-elles dans l'espace et dans le temps ? Aviez-vous la grille sous les yeux, vous donniez-vous un top départ ? Chacune repérait-elle ses cases et les effectuait ?

Non, pour cette partie nous avons travaillé séparément. En cinq jours, on a réalisé deux ou trois minutes de blocs. On a généré beaucoup de choses, et on est restées avec ça. Nous avons chacune nos coordonnées, soit une liste de 12-15 coordonnées (C14, D1, F3, etc.) et donc autant de gestes. Et nous avons toutes les règles à suivre (traverser, ouvrir la porte, etc.). Et on l'a appris comme une chorégraphie, seule. Puis on a travaillé à le fixer toutes ensemble dans la même pièce.

[...] **JYM** Comment les différentes parties se sont-elles agencées ?

C'était le plus brutal. Nous avons tout construit de façon très ludique. C'était super, il n'y avait pas de choix à faire. Mais, pour agencer toutes ces parties, pour donner un sens, je n'avais pas les outils, je n'avais pas pensé à la façon d'agencer ces matériaux. Allais-je les agencer chronologiquement dans l'ordre de leur création ? À chaque fois que je tentais une composition, je pleurais. C'était vraiment trop personnel, c'était sale. Je n'arrivais pas à composer comme un rythme ou une musique. Je travaillais avec Zeena Parkins qui est musicienne. Je lui ai dit : « Il faut que tu agences, parce que, moi, je ne peux pas composer. » Je n'y arrivais pas.

Nous avons des cartes où chaque partie était décrite avec ses règles et ses principes. Elle a fait une sorte de tirage. Elle a composé comme s'il s'agissait de sa musique. C'était bien qu'elle le fasse. Nous avons une relation très intime autour de nos créations précédentes. Je lui faisais confiance.

**JYM** Vous étiez-vous attachées à l'ensemble des pixels de l'image ?

Cela dépend. On a généré beaucoup plus d'informations et de scores (partitions) que ce qui a été utilisé sur scène. Par exemple, on s'est intéressées à la ligne que trace le contour du corps. Pour une autre partie de la pièce où nous sommes toutes les quatre sur scène, j'ai coupé avec des ciseaux toutes les colonnes de notre grille et j'ai demandé à quelqu'un de réorganiser l'image à partir des parties les plus évocatrices.

<sup>7</sup> DD Dorvillier fait référence ici à l'eurhythmie de Marie et Rudolf Steiner créée dans les années 1920. Nommée aussi « art du mouvement », elle est un langage corporel, une danse ésotérique issue de l'anthroposophie qui a pour dessein de traduire des objets, des éléments, des textes, etc. en gestes et mouvements corporels. L'eurhythmie peut prendre une forme pédagogique, thérapeutique et artistique.

Il a commencé avec la partie où il y avait mes lèvres, puis mes seins, etc. On avait donc une nouvelle organisation. Il y avait un œil par là, une main par là, une fesse par là...

Il y avait aussi le *chorus*, on devait faire par petits pas sautillants en chantant les lettres de « chorus ».

Il y avait même un moment très théâtral où on était en avant-scène. On récitait chacune les coordonnées de la grille qui nous concernaient, et chaque fois, la manière dont on l'exprimait changeait vraiment la forme de ce qu'on effectuait. On utilisait les visages et les bouches. Et on faisait nos gestes à très haute vitesse en essayant de ne pas toucher l'autre, tout en étant très proche.

Nous avons ainsi inventé différents niveaux de lecture de cette image ludique, sensuelle, un peu sexy, un peu *geek*, à partir d'une grille. Nous avons essayé d'exploiter toutes les formes en utilisant C, M, Y, K, ou « Choreography of understanding », ou l'alphabet de geste que nous avons inventé. Nous avons dû générer quarante ou cinquante partitions, voire davantage, qui donnaient des durées courtes ou longues.

**JYM** *Vous disposiez donc de deux matrices de départ : l'image de la chorégraphe et les quatre lettres.*

Non, nous avons trois matrices : l'image de la chorégraphe, les quatre lettres des couleurs et l'alphabet de gestes.

### Myriam Gourfink

En général, chaque danseuse a sa partition. Cela dépend des pièces mais c'est le cas pour *Bestiole* (2012), *Souterrain* (2014), *Choisir le moment de la morsure* (2010), *Contraindre* (2004).

**MB** *Ce sont des symboles à toi ?*

Oui. Ce sont des symboles à moi, mais ils ne sont pas très éloignés de ceux de Laban. Prenons *Contraindre*<sup>8</sup>, on y trouve ce qui est spécifique à mon écriture par rapport à Laban. Pour commencer, je voulais une force d'ancrage très puissante dans le sol. Je me suis donc servi de ce que j'appelle un réseau de contraintes, de filtres, de suggestions, de dominantes qui vont cerner ce que je veux donner à voir, c'est-à-dire qui vont conduire le corps à des postures terriblement ancrées dans le sol. Dans la deuxième partie, je voulais que cela s'allège à nouveau. De même, des filtres et des contraintes organisent ce désir d'allègement. Ensuite, quelque chose chavire complètement, bascule, tombe presque, crée des obliques, comme un navire qui sombre. De même, d'autres contraintes viendront cerner, cadrer le mouvement pour obtenir ces obliques, ces effets de bascules. [...]

Concernant le désir d'une matière ancrée dans le sol, on recourt à des appuis puissants dans le sol, avec une coulée dans le sol et vers l'avant ou une coulée dans le sol et vers l'arrière pour lui donner une puissance plus grande.

Pour renforcer cet univers d'ancrage dans le sol on utilise pour la respiration des bandhas au niveau de la taille, donc remontée et ouverture du diaphragme, et remontée de la cage thoracique vers le haut. Ce sont des techniques puissantes qui réchauffent le corps et l'amènent dans une physicalité forte.

<sup>8</sup> Voir un extrait de la partition au chapitre *Contrainte*, p. 178

Au fur et à mesure de la diminution de cette force, ainsi au moment 4 par exemple, je choisis des contraintes moins puissantes qu'au moment 1, puisqu'il y a un allègement. Le signe exprime une durée tenue, qu'une orientation va être gardée longtemps. Une partie du corps est choisie dans une orientation qui doit être gardée longtemps. Et c'est parce que je sépare direction et niveau qu'il s'agit bien d'une orientation. Normalement, Laban n'oriente pas une partie du corps. Si on « oriente » une partie du corps, on met un signe de pause à l'espace, ce qui fait que l'on contraint l'espace vertical et l'espace horizontal de ladite partie du corps. Par conséquent, ici j'ai mis un signe différent pour montrer qu'une partie du corps est contrainte en ce qui concerne l'espace horizontal, mais son niveau (l'espace vertical) peut changer, dans le sens où je dissocie niveau et direction. De ce fait, la partie qui s'oriente peut changer de niveau (l'interprète décide du niveau, l'indication est ouverte en ce qui le concerne). Mais si je mets un signe de pause à l'espace, on ne peut pas changer de niveau. Le désir de laisser l'interprète choisir son niveau en temps réel est une des raisons pour lesquelles j'ai été obligée d'inventer d'autres signes que ceux de Laban. Dans le contexte du début du siècle dernier, les préoccupations de Laban étaient tout autres : alors qu'il cherchait à transcrire le mouvement, il me semble logique qu'il ne se soit pas intéressé à ce genre de principes créant une ouverture d'interprétation.

En fait, je détruis la logique de certains signes de la labanotation parce que je vois qu'il y a plusieurs concepts à l'intérieur (direction et niveau par exemple). Et je me sers d'un seul concept qui devient la focale de l'interprète (direction), l'autre concept (niveau) est libre.

[...] Dans mon processus de composition il y a la série, la liste, la gradation. Cela vient vraiment de mon expérience avec l'Ircam (entre 1999 et 2001) et de ma rencontre avec l'informaticien Frédéric Voisin avec lequel nous avons construit un outil d'aide à la composition chorégraphique. C'est une systématisation et une analyse de la notation Laban. Il y a un processus qui fait entrer dans un système d'associations pour collecter des choses et les trier.

Selon cette analyse, Laban c'est d'un côté des classes de mouvement et de l'autre des parties du corps. Chaque partie du corps peut être évaluée dans une classe de mouvement selon une conception occidentale de l'espace correspondant à l'icosaèdre avec ses 24 directions imbriquées avec les niveaux. Le logiciel que nous avons créé permet d'ouvrir la marge des valeurs ou paramètres possibles de l'évaluation, d'accepter les 360° d'un cercle, ou le fait de ne pas avoir de côté, de ne pas avoir d'avant, etc. Dès lors que l'on explose ainsi le système de l'espace de Laban, on n'a plus de signe pour écrire les notions de directions et de niveaux. On est donc obligé d'en inventer. D'où l'invention des signes, comme la petite étoile<sup>9</sup>, qui proposent aux danseurs des univers spatiaux différents.

Ce qui est surtout remis en cause dans le système d'écriture que j'ai développé, c'est le fait que le système de sphère autour du danseur n'est pas nécessairement rationnel. Contrairement à Laban qui quadrille l'espace de façon systématique et pratique, et le divise en 12 ou 24, mon système de symbolisation a quelque

<sup>9</sup> Voir l'illustration au chapitre *Espace*, p. 230

chose de plus intuitif. On indique en noircissant un trait selon un découpage personnel de l'espace là où on veut que se situe le bras du danseur par exemple. Ce sont des environnements.

structure

Je n'écris pas de façon linéaire comme Laban. Une action ne découle pas forcément de l'action précédente. J'écris par couches. Je n'écris pas par exemple toutes les directions de la pièce. À un moment, je peux simplement proposer aux danseurs de travailler la notion de direction, en m'intéressant davantage à l'amplitude du mouvement qu'à la forme produite à la fin. Je cherche à savoir si c'est physique ou non. Mon action de composition concerne plutôt le fait d'opérer, d'agir.

J'ai inventé un cylindre, qui n'existe pas chez Laban, l'espace du danseur étant chez lui représenté par une sphère. Pour *Corbeau* (2007) et *Les temps tirailés* (2009), les interprètes dansent dans ce cylindre, et jouent des distances avec un cylindre plus ou moins proche. Sur le plan des niveaux, j'ai également modifié les signes de la cinétopographie. Au lieu que ce soit des couleurs, je joue avec l'axe vertical. Toutes nos articulations bougent en compas. Par rapport à ce « compas », on va chercher la tige noircie. À la lecture, cela devient très organique. Les danseuses ne se posent pas la question de la division, elles sont dans l'image. Elles dansent avec cette petite étoile, avec l'image de cette configuration spatiale.

J'ai ordonné Laban d'une façon un peu logique pour que les danseurs l'apprennent très vite et puissent le lire. En fait, il y a très peu de signes. Aux signes de parcours, d'orientation, de direction et de niveau, s'ajoutent les signes de relations (adresser, effleurer, être en contact, transférer l'appui, changer de distance, de rapport, etc.). Il y a aussi des opérateurs qui vont préciser ou modifier le mouvement (contracter, dilater, se fléchir, s'étirer, tourner, s'enrouler, maintenir, relâcher, agir, laisser résonner, initier). Il y a les signes de corps, d'accent et les signes de reprise.

[...] Je pense qu'au départ Laban a clairement pensé son système pour la composition. Et Albrecht Knust<sup>10</sup> l'a développé pour la notation. De fait, en apprenant la notation, on perd le sens du système, on perd son intelligence initiale. En revenant à la façon dont il a été conçu à l'origine, on retrouve son intelligence de la composition à l'intérieur. C'était l'objet de ma recherche<sup>11</sup> qui m'a conduite à Leipzig où ses écrits sont conservés.

[...] Aujourd'hui, de nouveaux signes s'inventent. J'ai plaidé auprès de Jacqueline Challet-Haas<sup>12</sup> pour que l'ischion en soit un. Il n'existait pas. On lui associait celui des hanches. Mais pour une danseuse d'aujourd'hui, entre hanche et ischion, il y a une grande différence. J'ai trafiqué dans mon coin un signe d'ischion. Depuis peu, un signe d'ischion est entré dans le système Laban, je suis contente.

[...] J'ai aussi rencontré des limites dans ma compréhension du système selon les périodes. Cela m'a conduite à développer certains éléments dont j'ai compris par la suite qu'ils étaient inutiles. C'est le cas des signes d'organe. Ils n'existent pas chez

<sup>10</sup> Albrecht Knust (né à Hambourg en 1896 et mort à Essen en 1978) était un danseur, chorégraphe et pédagogue allemand. Il a été élève de Laban, puis directeur de la Folkwangschule. Il s'est consacré à la rédaction et à la diffusion de la labanotation (ou cinétopographie).

<sup>11</sup> « Systématisation d'une lecture et écriture de partition chorégraphique en temps réel », bourse d'écriture du ministère de la Culture et de la Communication, 2002.

<sup>12</sup> Jacqueline Challet-Haas (née en 1934), danseuse, pédagogue, notatrice du mouvement Laban, auteure et traductrice de plusieurs ouvrages, a créé en 1990 le cursus de notation Laban au Conservatoire national de musique et de danse de Paris dans lequel Myriam Gourfink a étudié.

Laban. J'en ai développé pour *This is my house* (2005). Mais à la reprise des *Temps tirailés* et d'autres pièces, je me suis rendu compte qu'avec les signes d'épingles de Laban, on peut situer très précisément des petits espaces dans toutes les parties du corps. Il suffit de mettre ces signes dans une case ou dans une portée spécifique pour que l'on comprenne l'organe concerné sans avoir à changer de signe. J'ai donc fait des rectifications.

**YC** Par exemple, le sein pour le poumon ?

Oui. En l'occurrence, le poumon a déjà un signe.

**YC** Des signes d'organes existent donc ?

Il y en a quelques-uns. Il n'y a pas l'utérus. Cela m'embêtait beaucoup. J'ai donc repris un vieux signe Laban – le cercle qui avait été complètement abandonné – en indiquant à l'intérieur avec la petite épingle ce qui était le plus proche de l'utérus.

Bien que des signes d'organes existent, pour créer une systématique pour que les danseuses ne rencontrent pas de problème de mémoire, j'avais changé tous les signes. J'avais mis chaque signe à l'intérieur d'un cercle pour spécifier qu'il s'agissait d'un organe. Plus tard, j'ai trouvé une autre solution. J'ai gardé les signes Laban en les mettant dans une colonne spécifique. J'ai créé une colonne partitionnelle spécifique aux organes. Ce qui correspond bien mieux à la pensée de Laban.

**NC** Tu dis que le signe du poumon existe. Comment Laban s'en sert-il ?

Le signe du poumon est le signe de la cage thoracique avec la croix. On retrouve la croix pour la langue. Ce sont les deux seuls signes d'organes développés par Laban à ma connaissance.

**MB** Les signes pour la respiration existent également.

Oui. Il faut bien penser qu'ils n'ont pas inventé un signe, mais qu'ils ont essayé de voir dans la logique des signes ceux qui décrivaient un espace dynamique correspondant au bas, au milieu ou au haut du poumon. L'épingle à tête plate, c'est moyen ; noire, c'est bas ; blanche, c'est le haut. On peut le placer dans n'importe quelle figure. Le carré veut dire segment. À l'intérieur de ce segment, on peut mettre l'épingle de notre choix.

Quand on revient à l'étymologie de Laban, il n'y a pas un signe qui veut dire « main ». Il y a une logique d'espace qui fait que l'on arrive au signe de la main.

**MB** Plus c'est sombre, plus c'est bas.

Oui. Le système se veut simple : le noir, c'est plein, c'est lourd, c'est près de la terre ; le blanc, c'est léger, c'est près du ciel. C'est simple, on n'a pas besoin de l'apprendre.

Pendant ma recherche, j'ai développé un lexique à partir duquel je fais un travail de tri en fonction de ce que j'ai envie de faire, des enjeux de la pièce, de la vision que j'en ai, etc.

**JP** Quand tu dis « lexique », c'est aussi bien le signe d'écriture que le lexique dansé ?

C'est le lexique que je continue de développer en dialogue avec le dictionnaire Laban.

**JP** C'est donc un travail de définition du signe ?

Oui, une définition des signes et des composants du mouvement qui leur sont associés.

[...] J'ai découvert qu'à un moment, Laban a développé des couleurs. J'ai eu accès dans les archives à Leipzig à tout cet univers de couleurs sur les partitions écrites à la main. Pour des raisons de coût lors des premières publications, les couleurs ont disparu. Pour ma part, je me suis réapproprié les couleurs, pour ouvrir la contrainte par exemple.

**LT** *Tu es moins autoritaire en bleu ?*

Voilà. Par exemple sur la partition on voit le moment où le mouvement chavire. Pendant cette période, les danseuses n'ont jamais toute la surface des pieds au sol. Elles sont toujours en train de chercher leur équilibre sur les arêtes des pieds. C'est l'idée de presque tomber. Je cerne les actions qu'elles peuvent faire par un réseau de contraintes et de filtres. Ici en bleu, il s'agit plutôt de suggestions. Elles ont le droit de se rattraper, par exemple elles peuvent poser toute la surface du pied au sol bien qu'elles essaient de ne pas le faire. Il y a une ouverture dans la contrainte.

[...] La partition est vraiment un outil de communication que je trouve sensationnel, au sens où c'est l'outil qui œuvre. Nous sommes tous (interprètes et chorégraphe) au service de cet outil, prêt à changer et à corriger. Je ne crée pas de partition lorsque je compose un solo pour moi-même.

[...] Pour *Inoculate ?* (2011), la dramaturgie se fonde dans la musique. Exceptionnellement, pour cette pièce, le score musical a été fait avant. Je suis partie de la musique, de l'écoute musicale.

**JYM** *Y a-t-il une raison pour que le mot soit en anglais (score) ? Pourquoi pas celui de « partition » ?*

J'ai observé que pour la partition qui prépare la partition finale je parle de « pré-score », pour ne pas m'emmêler les pinceaux. Et quand je parle de la partition finale je dis « partition ». Je dis « pré-score » parce que c'est plus facile à dire que pré-partition.

Pour *Déperdition* (2013), qui engage pour les danseurs un travail important sur les niveaux du corps, j'ai noté en répétition à l'étape du pré-score que cette gradation des niveaux du corps que je proposais ne fonctionnait pas pour chacun. Je devais simplifier. Ils sont *a priori* très bons pour mémoriser les indications des partitions, mais là cela posait un problème, il y avait trop de contraintes. Il m'a bien fallu un mois et demi pour réécrire. Dans la partition finale, les indications de niveaux du centre sont données selon une fourchette : « Vous ferez attention à varier les niveaux du centre entre < pas complètement au sol, environ trente centimètres au-dessus du sol », et < pas complètement en posture debout environ vingt centimètre au-dessous ». Et les danseurs doivent veiller à ce qu'au moins trois d'entre eux ne soient jamais à la même hauteur. C'est plus facile à effectuer que des indications très précises sur les niveaux du centre comme je l'avais écrit à l'origine. Elles n'étaient pas impossibles à suivre, ils ont essayé, mais je voyais bien qu'à la fin de la répétition leur cerveau était en compote, et ce n'est pas ce que je cherche ! C'est ce qui rend nécessaire d'avoir du temps entre les différentes phases d'écriture de la partition, parce qu'il y a toujours des corrections à faire et c'est long.

# PRATIQUES

<sup>1</sup> Eugenio Barba précise que « la personnalisation de ce modèle sera le premier signe de maturation artistique », *Le Canoë de papier*, op. cit., p. 37. *Idem* pour la citation suivante.

Dans son traité d'anthropologie théâtrale, Eugenio Barba relève qu'à la différence de la danse classique, du mime et de toute autre forme de théâtre codé, où il s'agit pour les artistes d'accepter des modèles établis par une tradition et de s'y conformer<sup>1</sup>, dans le cas d'un théâtre non codé, telle la danse des chorégraphes de notre étude, ils n'ont « pas de répertoire de règles pour se repérer. Ils doivent construire seuls celles sur lesquelles s'appuyer. [...] Ils sont plus libres, mais c'est plus difficile pour eux de développer de manière constante et cohérente leur artisanat ».

S'agissant de la composition, notre recherche fait apparaître que la construction de ces règles peut s'élaborer dans le recours à la citation, à la contrainte, à l'indétermination, à la partition, à la tâche ou encore à la transposition, autant d'opérations faisant l'objet de chapitres spécifiques auxquels nous renvoyons le lecteur. Celui-ci, intitulé Pratiques, recouvre plus particulièrement cette dimension d'artisanat, la manière dont chacun se met au travail avec sa créativité, ses routines, individuellement et collectivement, développe des outils, précisément pour tenter de trouver constance et cohérence, au sein d'un projet de pièce ou bien plus largement d'un projet artistique.

À travers les propos recueillis, on relève que tous développent des pratiques spécifiques qui constituent bien souvent les conditions de l'élaboration de la composition. L'échauffement proprement dit n'en fait pas partie et est laissé le plus souvent à la discrétion des interprètes, à l'exception de situations où il existe un continuum entre une mise en condition du corps et la création de matières corporelles avec lesquelles la composition est en prise. C'est par exemple le cas de Myriam Gourfink et de Cindy Van Acker pour qui la pratique du yoga innerve la recherche chorégraphique, ou encore de Laurent Pichaud pour qui la dérive est autant une façon de se préparer qu'un mode d'écriture et de représentation de certaines séquences de ses pièces.

Ces pratiques sont généralement physiques, cela va de soi dans le champ de la danse (yoga, exploration des relations poids/souffle, techniques somatiques, improvisation...), mais elles peuvent aussi recourir au langage. C'est le cas de Loïc Touzé, qui peut proposer aux interprètes de dire certains mots ou certaines phrases pour tenter de mieux laisser apparaître la danse ; de Nathalie Collantes qui les invite à « danser, regarder et parler » ; ou encore de Myriam Gourfink qui demande de formuler pour soi des peurs pour mettre en œuvre un processus de dissolution. Ces pratiques peuvent recourir aussi à certains médiums, comme le film que Nathalie Collantes met « au service d'une danse en train de se faire ».

Si ces pratiques engagent le corps, ce n'est pas toujours de la manière la plus commune qui soit, comme le révèle Marco Berrettini, qui peut installer une usure des nerfs, ou user de stupéfiants pour atteindre une forme de lâcher prise. Un état qu'il essaiera de convoquer autrement avec la répétition du même mouvement, du même geste, du même pas au sein de la composition de ses pièces récentes, et la multiplication des filages (jusqu'à soixante-cinq) en amont de leur représentation, tablant sur la fatigue de l'interprète (dans certains cas, lui-même) et sa capacité à la maîtriser, pour atteindre ce qu'il décrit du zen : « Ni futur, ni passé, mais l'instant présent. »

Ainsi, les pratiques physiques développées par les dix chorégraphes interrogés sont presque systématiquement corrélées à une attention particulière au mental. Corrélation qui fait d'elles, au-delà de techniques ou de « stratégies » de mise au travail, l'élaboration d'un mode d'être ou d'un état de présence (selon que l'on se place du côté de celui qui agit ou de celui qui regarde) expérimenté en atelier (qu'il s'agisse du studio ou de l'extérieur) et utilisé dans la composition.

DD Dorvillier s'impose ainsi de faire et refaire en studio ce qu'elle a fait la veille pour que « de cette façon [une forme] se produise en dépit [d'elle], de [ses] goûts, de [son] état d'esprit, [...] pour ne pas se laisser envahir par le doute », être dans le faire, « trouver une liberté dans la création et en laisser aussi pour le spectateur ». Une recherche qu'elle développera à travers « une pratique de l'espace » qui consiste à prendre le temps d'observer le lieu, les objets, les autres, pour mettre en relation son corps et cet environnement sans « trop le modifier ou le remplir ». De même, Cindy Van Acker, dans sa tentative de « sortir de l'anatomie », développe avec les danseurs des exercices de mouvement qui conduisent à un « effacement de l'ego » qui selon elle « n'a pas sa place sur scène, quel que soit le médium ».

Cette attention toute particulière à l'autre et à la situation environnante se retrouve tant dans les pratiques de filature et de dérive qu'utilise Laurent Pichaud pour pouvoir composer (il dira « écrire ») en fonction des sites où il intervient, que dans ce que décrit Rémy Héritier de sa pratique de la « danse du milieu ». Celle-ci consiste à créer et entretenir un état de disponibilité permanent à partir d'« une danse où chaque partie du corps n'est jamais ni dans son extension maximale ni dans sa flexion maximale mais toujours au milieu de sa trajectoire, [permettant] toujours [d'] aller partout en permanence ». On verra que la relation intime que cette danse entretient avec le poids et son transfert dans le corps et dans l'espace peut être mise en regard de certains systèmes d'improvisation mis au point par Thomas Hauert, pour permettre au danseur « d'inventer le mouvement sans le concevoir » et de « sortir de ses automatismes ». Le premier cherchant à jouer avec « les coordinations inscrites [dans le corps] ou connues [du danseur] », le second ayant pour objectif de les « déjouer ». On remarquera par ailleurs que c'est aussi à partir d'un travail sur la circulation du poids, associé à celle du souffle, que Myriam Gourfink sollicite l'activité mentale de l'interprète.

Ces pratiques, aussi diverses soient-elles, sont aussi pour les chorégraphes le lieu de fabrication d'un « territoire », d'un « imaginaire », d'un « corps » commun avec les équipes qui les accompagnent. Autrement dit, leur objectif est de constituer les bases de la communauté nécessaire pour porter un projet qui ne peut faire l'économie de sa dimension collective (voir Collectif). Il s'agit pour eux de mettre en partage des questions qui les occupent et de trouver les moyens pour que les collaborateurs

se les approprient. Si ces moyens sont multiples, tels prendre des cours de claquettes, d'aïkido ou regarder des films ensemble ; tels imposer la lecture de Sloterdijk ou initier une démarche introspective de type kabbalistique ; tel faire prendre conscience qu'une part de nos gestes ne nous appartient pas et tenter de danser ce phénomène, etc. ; tous nécessitent de passer du temps ensemble pour que quelque chose se forge, se sédimente, se dépose, se stratifie. Daniel Linehan relève le fait de « beaucoup » pratiquer et de « beaucoup se regarder les uns les autres » ; Nathalie Collantes évoque le temps long, Marco Berrettini insiste sur la durée des répétitions, Rémy Héritier sur les heures passées en studio, Loïc Touzé sur les longues séquences de travail et convoque l'image de la traversée d'une forêt.

Ces pratiques pourront se voir développées au long cours et concerner un projet artistique dans toute son ampleur (c'est notamment le cas du yoga pour Myriam Gourfink ou Cindy Van Acker, de la lecture de Peter Sloterdijk pour Marco Berrettini, de l'improvisation pour Thomas Hauert) ; ou bien intéresser des périodes de son développement (comme le recours à l'alcool chez Marco Berrettini ou l'usage du concept de *survivance* par Rémy Héritier) ; ou encore être dédiées à des pièces en particulier (c'est le cas de Daniel Linehan qui propose des pratiques physiques spécifiques pour chacune de ses pièces, mais aussi de Myriam Gourfink qui compose son cours de yoga pour les danseurs en fonction de la partition à danser).

Quand elles sont développées à long ou moyen terme, elles sont généralement expérimentées d'abord par les chorégraphes dans le cadre d'une recherche solitaire et de solo, puis transmises à l'équipe sous la forme d'un « cours », d'« exercices », d'un « entraînement », selon le vocabulaire de chacun. Quand elles sont pensées à plus court terme, elles sont davantage l'occasion de mener des « expérimentations », les chorégraphes s'y engageant avec autant d'inconnues que le reste de l'équipe.

Si à travers les pratiques qui sont décrites dans ce chapitre se dessine la singularité de chacun des chorégraphes que nous avons interrogés, tous recourent à l'improvisation. Ce néanmoins de façon plus ou moins importante, de manière plus ou moins revendiquée et en des endroits différents du processus de composition. Elle est par exemple centrale pour Thomas Hauert tant pour produire du mouvement que pour l'agencer dans le corps, entre les corps et dans l'espace, quand elle apparaît sur un mode tout à fait mineur au sein des modes de composition de DD Dorvillier (à partir de 2012) ou encore de ceux de Myriam Gourfink.

On observe qu'elle est mise en jeu à partir de « consignes » (Linehan), de « contraintes » (Hauert), d'une « question » (Collantes), d'une « citation », de « lectures », d'un « thème » (Berrettini) ; « à l'intérieur de structures constituées de paramètres » (Touzé). Elle est un lieu d'expérimentation : « on cherche » (Collantes), « les danseurs essaient », elle « crée un état particulier » (Linehan), « on invente », « on va vers quelque chose que l'on ne sait pas encore faire » (Hauert) ; et que l'improvisation fait apparaître « des matériaux » (Linehan), « des matières » (Collantes), « des images » (Touzé) avec lesquels il s'agit précisément de composer. On note aussi que l'improvisation est associée de manière récurrente à l'utilisation de la vidéo, pour enregistrer ce qu'elle produit et y revenir selon certains « critères » (cf. Choix et Assembler).

Comme l'improvisation, nombre de pratiques sont destinées à générer des matériaux, suffisamment pour que nous ayons consacré un chapitre à part entière

à cet aspect de la composition auquel nous renvoyons le lecteur. Remarquons simplement ici que lorsque la visée première d'une pratique est autre, qu'elle consiste davantage à établir un mode d'être ou un état de présence pour pouvoir s'engager dans la création et la représentation selon certains principes, ou à poser les bases d'une communauté de travail pour une œuvre à venir, elle peut aussi devenir la matière même d'une pièce. L'exemple le plus probant est sans doute la transposition d'une pratique de studio à la scène qu'effectue DD Dorvillier dans l'une de ses pièces, proposant finalement au spectateur de faire l'expérience d'un certain rapport à l'espace, aux choses et au temps. C'est aussi vrai des « dérivés » que Laurent Pichaud fera d'abord par nécessité liée au contexte dans lequel il crée, et qui donneront lieu par la suite à des séquences de pièces et plus largement en paramètreront le rapport à l'espace. On voit alors ici très bien comment les outils que les chorégraphes se donnent peuvent définir la forme de ce qu'ils créent, ou en tout cas l'influencer considérablement.

Yvane Chapuis

MARCO BERRETTINI

### Usure des nerfs

Avec *No Paraderan* (2004) où, effectivement, on a vraiment voulu enlever les contenus, on commençait à jouer fortement sur le temps. C'est aussi presque une des seules pièces avec une bande-son sans aucun son qui nous appartenait. Elle est intégralement de Dean Martin et Frank Sinatra. Jusque-là, les bandes-son étaient faites de chansons très diverses. On a commencé à vouloir défaire les choses que l'on faisait. Quasiment aucune scène n'a été travaillée à partir de l'idée que tel élément est fort et qu'il faudrait multiplier ses forces. On est allé dans l'autre sens. Pendant les deux mois et demi de création, on a passé trois semaines sans que personne ne se lève de sa chaise. Chaque fois que l'on se demandait sur quoi on travaillait, la réponse était : sur le rien. Si quelqu'un avait envie de se lever pour essayer de réfléchir, il pouvait le faire. Personne ne se levait. On regardait les photos de nos enfants dans un coin, on utilisait nos téléphones... Un jour, l'un d'entre nous en avait assez, se levait et essayait quelque chose, une danse, des mouvements, des paroles...

**MG** *Les répétitions se passaient ainsi ? Vous étiez assis sur des chaises et qui voulait se lever ? Nous étions en salle de répétition, six à sept heures par jour. Le thème était : est-ce que l'on arrive à faire une pièce sur le rien ? Personne n'avait d'idée sur la façon d'appréhender le sujet.*

C'est compliqué pour moi, sans votre aide, de parler d'outils. La compagnie avec laquelle j'ai travaillé, mon travail, ont connu différentes phases au cours desquelles les outils ont changé diamétralement. D'autres pièces ont été décidées et faites en deux jours pour ne plus faire ensuite que des filages.

transposer

Par exemple, pour la pièce avec Marie-Caroline Hominal que l'on a faite il y a quatre ans, *iFeel2* (2012), nous avons visionné des vidéos de groupes ultra-catholiques aux États-Unis, des créationnistes, pendant quatre semaines et demie. Jusqu'au jour où Marie-Caroline m'a dit : « Marco, j'en ai ras le bol. Déjà, le thème m'intéresse moyennement... » Il est vrai que je ne pouvais pas prétendre en l'engageant pour un duo de danse, qu'elle serait nécessairement intéressée par ce que pensent les ultra-catholiques aux États-Unis. On regardait des *bootcamps*. Ce sont des week-ends pendant lesquels les gens se réunissent pour discuter de Dieu dans une église. Ils dorment là. Toute la nuit et toute la journée. Ils sont habillés en militaire. Il y a des sacs de sable, etc. C'est un entraînement militaire de bons chrétiens. Et ils se succèdent au micro. Je ne crois pas que le phénomène existe en Europe.

Nous avons regardé ces vidéos. Après presque quatre semaines, Marie-Caroline Hominal m'a dit : « Je n'en peux plus. » [...] Je lui ai répondu : « Tu en as marre. Cela signifie que plus rien ne se passera. » Et en deux jours, nous avions le duo. Le travail sur la thématique « créationnistes contre darwinistes » était forcément un travail d'opposition du fait de leur combat. D'où un duo en opposition et complémentaire en même temps. On a essayé de chercher cela. On s'est dit que le seul moyen d'y arriver était d'être face à face. On se regarde tout le temps. Quand elle va à gauche, je vais à droite.

[...] **YC** *Quelque chose revient dans ce que tu décris. Tu pars d'une thématique, tu abreuves de références les interprètes, qui ne sont pas en situation de danser pendant longtemps. Tu crées*



Marco Berrettini, *No Paraderan* (2004). Avec: (1<sup>er</sup> plan) B. Faucher, J.-P. Bourel, C. Gallerani; (2<sup>d</sup> plan) G. Podigghe. Photo: Sylvie Friess

indétermination

une espèce d'usure des nerfs pour que quelque chose apparaisse, c'est presque une méthode qui traverse toutes les années que tu viens de décrire.

Avec la compagnie, nous étions arrivés à un endroit de tension. Les esprits n'arrivaient plus à se laisser aller. Interviennent donc l'alcool, les drogues, etc. pour que l'esprit se détende et que des choses émergent. Elles ne peuvent pas émerger si, le premier jour, j'arrive avec un carnet rempli de propositions alors que les interprètes sont stressés. C'est comme dans le documentaire sur Pina Bausch : « Pina, un jour, m'a demandé ceci et cela. » Je ne veux pas finir comme ça : « Marco m'a demandé ceci et cela. » Non, je préfère : « Marco était là. Je n'avais pas très envie. On ne savait pas quoi faire... » Mais à un moment, il faut y aller. Il y a une pulsation de l'ordre : « Si c'est ainsi, je fais au moins ce qui m'amuse. Si on se fiche de ce que sera la pièce, je fais les trucs qui me viennent à l'esprit et qui me plaisent. » Là, en profond manipulateur, je suis à l'extérieur et je suis heureux parce que je les ai amenés à bout de nerfs et ils commencent alors à faire ce qu'ils ont envie de faire. C'est ce que je cherchais.

### Multiplier les filages

espace

*iFeel3* (2016), que l'on a jouée en février à l'Adc à Genève, a été conçue par moi, tout seul dans mon coin. Depuis deux ans, j'enseigne les diagonales dans mes cours techniques. Il n'y a que des diagonales : tu fais la diagonale, tu arrives à l'avant-scène, tu fais le tour de la salle et tu recommences. Or je me suis dit que je n'avais jamais transformé mon cours technique en chorégraphie.

J'ai ainsi écrit aux interprètes, avant que nous ne commençons à répéter, que la chorégraphie était déjà réalisée et que l'on commencerait avec des filages. Ils étaient tout contents en arrivant. Ils pensaient que le travail était quasiment fait. Il est vrai que nous n'avons pas fait une seule improvisation. Je leur ai demandé de commencer en fond de scène dans le coin gauche, d'aller jusqu'à l'avant scène selon la diagonale et de marcher pour aller se placer et recommencer. La bande-son était déjà créée. Et nous n'avons fait que des filages, 64 ou 65 filages. Ce qui représente beaucoup de travail.

collectif

Pendant des années, j'ai voulu imposer la lecture de Sloterdijk aux interprètes. [...] Je commence à peine à comprendre que je me suis peut-être trompé en insistant pour qu'ils lisent tout, qu'ils comprennent et qu'ils me fassent des propositions en fonction. En fait, cela ne les intéresse pas. [...] C'est un bien ou un mal, mais, depuis *iFeel*, j'ai totalement changé de cap dans ma façon de faire des pièces. Elles ne ressemblent plus du tout aux précédentes, elles sont beaucoup moins drôles. Elles ont un aspect un peu « spirito »... Elles sont beaucoup plus dansées. Il n'y a plus de mots. On ne parle plus. Depuis trois pièces maintenant, ça ne parle plus. Et j'ai aussi voulu réagir. Ce n'est pas forcément positif, ça peut être aussi négatif. Mais je n'ai pas voulu subir les conditions de création actuelles. Je n'ai plus l'occasion de travailler des mois et des mois avec des gens. Et je n'ai plus de troupe fixe comme à l'époque. Je connais donc beaucoup moins les interprètes. J'ai donc opté pour une autre façon de chorégrapier. Les interprètes arrivent le premier jour de création et on passe directement au filage.

**YC** Je m'interroge sur la direction des interprètes. Quand tu leur dis « Vous allez faire des diagonales », les laisses-tu complètement seuls ? Ou bien donnes-tu d'autres indications ?

Quelles sont les informations que tu leur donnes pour qu'ils puissent faire des diagonales pendant trois semaines de répétitions ?

transposer

J'ai collé à Tu dois changer ta vie<sup>1</sup> de Sloterdijk.

**YC** Tu leur as répété le texte en boucle ?

Oui. Il y a des interprètes qui s'entraînent, qui sont concernés par le maintien d'une forme physique. Les corps sont tous différents, mais dans tous les cas au bout de 20-25 minutes de diagonales, une fatigue s'installe. Pour que la lecture du spectateur ne soit pas concentrée sur cette fatigue naturelle, mais sur le mouvement exécuté, j'essaie de travailler avec eux pour qu'il y ait une énergie plus constante. Ensuite, je m'attaque aux détails. En fait, chaque diagonale est différente. Si tu lis des choses sur le zen, par exemple, elles amènent à penser qu'il faut vivre la vie hors des conséquences, où chaque instant est un instant isolé en soi, sans passé ni futur. Sloterdijk est influencé par les philosophies orientales. Il est beaucoup question de la non-dépression, qui serait quelque chose proche de la constipation intellectuelle et philosophique. La dépression concernerait plutôt le passé d'une personne et l'anxiété plutôt la projection dans le futur. Le seul moyen pour faire un exercice sur soi est d'être constamment en mise à jour, en *updating* constant, comme un ordinateur. Cela signifie de faire le tour, et de réattaquer la diagonale. Il y a un travail sophrologique à faire pour que les danseurs ne se disent pas : « À la dernière diagonale, je fais ceci. » C'est l'objectif du travail des trois semaines. Il s'agit de prendre de la distance vis-à-vis de nos conditionnements psychologiques et physiques, dans un spectacle qui ne traite que des diagonales. C'est la base du travail.

**YC** Quels types d'outils leur proposes-tu pour cela ?

J'observe. Je leur rappelle que chaque diagonale est un *reset* [une réinitialisation], et que chaque diagonale est nouvelle. Il s'agit de réussir à se décoller de soi-même, c'est-à-dire d'aller à un endroit où on n'est pas allé, de se vider la tête à chaque diagonale. On est obligé d'y aller, on ne peut pas attendre dans le coin. Quand on arrive au coin, on doit prendre une légère accélération du corps, pour se lancer. On a travaillé comme si quelqu'un nous poussait légèrement dans le dos. On est encore soi-même mais on sent une légère pression à devoir y aller. Ce serait le *chi*. Sébastien [Chatellier] a fait un exercice sur lui-même et a essayé de l'exécuter comme s'il était en méditation. Il a mis des sparadraps sur ses yeux. Il ne voyait pas où il allait. Ça a duré des semaines. Il a passé cinq ou six heures par jour avec des sparadraps sur les yeux, pour que son corps apprenne la diagonale sans la voir, et qu'il appréhende les autres corps en aveugle.

Arrivés à la deuxième phase de création au théâtre de Sierre<sup>2</sup>, le décor était presque là, Samuel [Pajand] et moi commençons à jouer [la musique] pendant qu'ils dansaient. Il y avait donc trois filles<sup>3</sup> et un garçon. Nous avons eu une réunion très houleuse. Christine [Bombal] surtout était passablement agacée. Elle avait le sentiment de devoir s'occuper de Sébastien et de ne pouvoir en conséquence effectuer correctement les consignes. Selon moi il s'agissait d'un conflit intérieur. Ni Sébastien

<sup>1</sup> Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie*, op. cit.

<sup>2</sup> TLH (Théâtre les Halles).

<sup>3</sup> Christine Bombal, Nathalie Broizat, Marion Duval.

ni moi-même n'attendions que quiconque ne le prenne en charge. J'ai répondu « Vous n'arrivez pas à accéder à un espace mental et physique parce que vous vous êtes vous-mêmes mis ce poids. » On est presque davantage en thérapie qu'en chorégraphie. Les choses sont liées. On rejoint le lien entre éthique et outils<sup>4</sup>. Cela a décoincé des choses. Je leur ai dit : « À partir de maintenant, vous êtes conscients de ce que vous faites, vous le lâchez. » Cela a vraiment changé le caractère de la pièce.

[...]

musique

**JYM** Avez-vous répété longtemps sans la musique ?

Oui. Je craignais qu'en diffusant l'enregistrement dès le premier jour, on soit trop influencés par le son. Pendant les premières semaines, je mettais tous les jours quelque chose de différent. Un jour, j'ai mis la radio. Un jour, j'ai mis la télé. Après, j'ai mis Johann Sebastian Bach pendant plusieurs jours. Malgré tout le travail de ces grands professionnels, l'être humain est perméable. Le son changeait vraiment leur effectuation des diagonales.

Le spectacle n'a pas forcément été bien accueilli. On me disait que ce n'était pas assez chorégraphié. Pour que les danseurs puissent se concentrer un maximum sur l'écriture en temps réel, ils doivent vraiment faire abstraction de tous les autres éléments (« Qu'est-ce que je vais faire dans la prochaine diagonale ? » « Qu'est-ce qu'il m'a fait dans la dernière ? Je vais me venger », etc.). Pour avoir du recul par rapport à ce type de questions, il faut qu'ils puissent s'habituer à une musique. Ils pourraient être bien et à l'aise sur toutes sortes de musiques. C'est également un travail à partir de mes lectures de Sloterdijk et de Carl Gustav Jung. On ne peut pas appréhender la verticalité prêchée par Sloterdijk, c'est-à-dire une hiérarchie et la discipline – c'est très allemand –, le travail sur soi-même, l'exercice. Il explique pourquoi les nouveaux héros dans la société sont les sportifs. C'est un auteur imbibé d'humanité. Mais il réclame aussi que les êtres humains soient exigeants. Carl Gustav Jung dit que l'on ne peut pas vraiment être exigeant si on n'embrasse pas toute la négativité du monde au lieu de l'écarter de soi. On a donc fait des diagonales en essayant de perdre la notion d'influence d'une relation avec un autre danseur dans la diagonale suivante. À chaque tour une nouvelle diagonale commence. Elle doit être « innocente ».

## NATHALIE COLLANTES

### Danser-Regarder-Parler

Je n'ai pas vraiment le sentiment de faire des spectacles, même si pour vendre mon travail je parle de spectacles chorégraphiques. En fait, le spectacle, avec son corollaire, le spectaculaire, m'ennuie. Je me consacre à la chorégraphie. Je ne pense pas faire tellement autre chose. Il y a des contextes qui font que je fabrique tel ou tel objet. Qu'est-ce que je fais quand je dis que je fais de la chorégraphie ? Je danse, je regarde et je parle. On danse, on se regarde et on parle. Ce n'est pas « je ». Je me positionne comme danseuse faisant de la chorégraphie, ou comme chorégraphe-interprète. Cela conditionne vraiment la mise en jeu dans le travail. C'est toujours à partir du corps que cela démarre. On cherche ensemble à savoir où est notre corps chaque jour

collectif

<sup>4</sup> Voir à ce sujet le chapitre Collectif, section Éthique.



de travail. C'est une constante. Tout récemment, j'ai fait un duo avec Julie Salgues qui se revendique plutôt interprète (*Fonds d'écran*, 2016). Cette façon de nommer la pratique : « danser, regarder, parler » s'est vraiment mise en place à deux, en dialogue avec elle. C'est plus complexe avec un groupe, je ne démultiplie pas nécessairement de la même manière.

Depuis de nombreuses années, il y a l'idée d'une constance de travail. Je ne projette pas une pièce, comme ça à partir de rien... Ce n'est pas ainsi que je pense les choses. Je travaille, je danse, j'écris, j'échange à partir de recherches particulières. Et dans le fil de ce travail émergent des pièces chorégraphiques, des performances et des objets (livres, films, site, textes...).

[...] J'en viens au rituel, c'est-à-dire à la façon de se mettre au travail, par exemple le rituel de travail en duo avec Julie Salgues. Quand on ne s'est pas vues depuis plus d'une semaine, on a besoin de se parler. On se parle, on se parle... on se dit, on se donne les nouvelles. On ne se téléphone pas, donc, quand on se retrouve, on se parle, on remet à jour. Il y a un rapport de mise à jour sur les sujets, sur ce que l'on vit. Le début de la semaine de travail est en général un peu phagocyté par ce temps de discussion. Il en fait partie. On ne résiste pas, on le fait. Ensuite, on s'échauffe chacune de son côté. Je travaille à partir de la technique de Robert Bral<sup>5</sup> qui a mis au point une pratique d'échauffement pour les danseurs à partir de ses savoirs sur de nombreuses techniques somatiques. J'ai découvert que de très jeunes danseurs l'adorent. Sa technique fait travailler l'étirement dans la dynamique, elle correspond à mes besoins. Les personnes avec qui je travaille font aussi quelques exercices de cette méthode. Mais chacun a la sienne. Julie Salgues, par exemple, fait beaucoup de yoga, elle suit une formation à L'EFY<sup>6</sup>, par ailleurs. Je m'échauffe longuement, au minimum une heure et demie, voire deux et plus quand je suis seule. Julie Salgues va plus vite. En général, elle prend son cahier, elle retrouve ses notes. Elle me pose des questions. Je fais de même.

Ensuite, on danse. On fait ce que j'appelle une « improvisation échauffatoire ». C'est une improvisation sans but autre que celui de prendre la température, mesurer les besoins, les envies, les énergies. C'est une improvisation pour chercher, fouiller des matières, de là sortent des « mises à jour », des états, des physicalités... Le moteur peut être une citation, un partage de lecture ou autre.

J'arrive toujours avec un désir (au moins). Il y a nos dialogues d'où coulent les questions. Je pose une question. Par exemple, « Qu'est-ce que cela pourrait donner si tu travaillais sur la question de l'élan ? » Selon comment elle va danser, je vais lui poser d'autres questions. Sa danse me donne des questions. J'actualise les questions par rapport à la recherche que l'on mène ensemble. Nous improvisons l'une après l'autre. C'est ainsi que nous nous sommes organisées cette année. Nous travaillons ensemble depuis 2000 avec Julie, elle fait des retours sur ma danse, ce qui revient à me poser des questions. Aujourd'hui elle me pose directement des questions, elle est devenue mon alter ego.

<sup>5</sup> Ancien danseur et professeur de danse, certifié en techniques ostéopathiques, Alexander, *Body Mind Centering* et fasciapulsologie, Robert Bral a élaboré une méthode d'assouplissement, inspirée de techniques thérapeutiques basées sur le rééquilibrage des chaînes musculaires. <http://robert.bral.pagesperso-orange.fr>, consulté le 15 mai 2019.

<sup>6</sup> École française de Yoga, Paris.

Quelques exemples, toujours pour *Fonds d'écran* (2016), nous avons travaillé avec « Chercher sa danse », « Laisser couler », « Qui s'articule entre deux corps », « Sculpter/offrir des espaces d'accueil », « Une danse sans peur », « Danser sur les tables », « Hurler dans l'aquarium », « Torse pulsé », « Les horizons spiralés »...

Il y a donc cette première « improvisation échauffatoire », puis les questions qui émergent de cette improvisation. Il y a enfin les sensations. Le regard qui se pose, renvoie des références, avant même la prise de parole. Mais il y a aussi ce que je sens. *Idem* pour elle. Nos sensations viennent étayer nos propos, elles sont parfois mises à mal. Dans ce cheminement on localise donc des matières. Lorsque le temps s'étire sur la durée, certaines matières sont abandonnées, elles tombent d'elles-mêmes. D'autres matières émergent. Au moment de la représentation, nous dansons ce qui est resté, ce qui a « tenu ».

Le rituel est un peu immuable. J'aime pouvoir aller dans le studio régulièrement, le plus souvent possible, ce qui reste difficile. Pour la fréquence, elle dépend des périodes. Je prévois des semaines de quatre jours. Quatre jours, pour être à l'écoute, c'est bien. Deux séries de quatre jours par mois, si possible. On jongle avec les plannings de l'intermittence. Les répétitions peuvent durer une journée entière. Dans ce cas, le temps s'étire, on ne danse pas toute la journée. En groupe, je multiplie les dialogues, j'échelonne les plannings de chacun pour préserver ce travail. À deux, on danse chacune en moyenne trois fois dans la journée. Cela peut être une improvisation de deux minutes comme de vingt minutes. Dans le travail, nous dansons, nous regardons, nous parlons, la danse répond à la danse.

### Filmer

[...] Le travail sur la durée me permet d'envisager des étapes sous forme de stratifications. Des couches de temps se superposent ou s'accrochent, elles construisent une sorte de géologie de la création. À mes débuts, j'ai travaillé avec un photographe pendant quelques années. Puis en 1993, j'ai acheté ma première caméra. J'ai commencé à filmer et je ne me suis plus arrêtée. Pour moi, il s'agit de filmer les personnes, filmer les gens en mouvement pour les voir autrement, plus près. Il s'agit aussi de fabriquer des petits films pour avoir des repères d'étape et, surtout, pour ne pas attendre, ne pas ajourner, pour pouvoir montrer tout de suite ce que l'on a fait, possiblement. Par conséquent, ces images constituent un objet de recherche et de représentation en même temps. Je fabrique un terreau, le contexte du projet dans le contexte du moment, je pourrais presque dire de l'époque. Ces courts films, ces portraits, rejoignent les spectacles, ils accompagnent la chorégraphie.

[...] À partir de 2000, j'ai commencé un premier cycle de travail qui a duré quatre ans. Il concerne *Le Bruit de la danse* (2000), *Algo Sera* (2001), *Isso* (2001) et *Esperandoa* (2001-2004). Ces pièces et objets formalisent le travail seul à seul – *Esperandoa* en est la quintessence. Ce sont un peu les mêmes gens qui y participent, mais c'est aussi un cycle de réflexion autour de questions particulières : ce que dans *Phase* (1999) je nommais « intimité distante » devient le point de vue permanent, tant il semble dérisoire d'aller chercher un sujet ailleurs que dans la réalité tangible de la rencontre avec les danseurs. Ce que j'affirme plus clairement aujourd'hui c'est le rapport direct du corps de l'un au corps de l'autre, et un de ces deux corps est le mien. Les tournages

collectif

des films d'*Algo Sera* ont commencé en septembre 1999. Finalisés à l'automne 2000, ils constituent le lien d'une création à une autre. Ces quatre films courts portent pour titre le nom de leur interprète : Alice [Normand], Sylvain [Prunenec], Virginie [Lauwerier], Vincent [Druguet]. Chaque montage projeté durant le spectacle pose la question de la présence différée et à travers elle du présent. Dans ce cycle, danser et filmer font partie des modalités de nos rencontres, en posant une infrastructure de tournage léger, au service d'une danse en train de se faire, organisant un espace où il soit possible de danser et de filmer à tout moment. Nous avons posé un nouveau regard sur la chorégraphie en dansant pour la caméra. Une autre question de ce cycle est relative à la distance de la perception : comment donner à entendre des sons subjectifs, ces sons provoqués par le mouvement de notre propre corps, dont la perception est d'ordinaire limitée à la personne qui agit ?

## DD DORVILLIER

### Faire et refaire

Avec *Dressed for Floating*, en 2002, j'ai commencé à comprendre que je pouvais exiger des danseuses quelque chose que moi je ne connaissais pas, quelque chose que je n'avais pas fait. Je pouvais demander de refaire, de faire et de refaire.

J'ai développé aussi une stratégie qui consistait à répéter ce que j'avais fait dans le studio le jour d'avant et de le faire le lendemain, et ainsi de suite. De cette façon, il y a quelque chose qui se produit en dépit de moi, en dépit de mes goûts, en dépit de mon état d'esprit. En effet, si je répète ce que j'ai fait hier, évidemment, ça ne va pas être du réel, ça ne va pas être la vérité, mais ça va être une forme que je peux redécouvrir même si je ne peux pas complètement la réanimer le deuxième jour. Et, le troisième jour, il y a une nouvelle complexité dans mon rapport avec la chose. C'est ainsi, en 2002, que je commence un peu à avoir ce genre de pratiques et de réflexions.

[Au sujet de *No Change or « freedom is a psycho-kinetic skill »* (2005)] [...] Je mets plus ou moins tous les câbles toujours au même endroit, même si c'est dans un dessin un peu différent d'une fois sur l'autre. Le seau est toujours placé plus ou moins dans la même relation aux micros. Les éléments ont un lieu de départ. Tout est préparé, assez soigneusement. Il y a des étapes dans cette partie de la pièce qui est une improvisation. J'ai une longue liste des raisons, des règles, des mantras. Est-ce que je peux la lire en anglais ?

« *No more throwing away the past and starting from zero.  
There is no zero. Stop waiting for it.  
I want to be strong like a tree on the inside.  
I want to exercise freedom, to practice freedom.  
Everything is worth it.  
The audience is here we are together.  
No mistakes.  
Listen to the echoes of things.  
Listen for the right balance of laziness and hyperactivity.* »

[« Plus question d'effacer le passé pour repartir à zéro.  
Il n'y a pas de point zéro, ça ne sert à rien d'attendre.  
Dedans, je veux être forte comme un arbre.  
Je veux exercer ma liberté, mettre ma liberté en pratique.  
Tout vaut le coup.  
Le public est là, on est là ensemble.  
Pas d'erreurs.  
Écouter l'écho des choses.  
Écouter le juste équilibre entre paresse et hyperactivité. »]

Et puis il y a la composition de l'espace, ce que j'y fais... c'est aussi une sorte d'attitude :

« *In studio or workroom, repeat everything you did yesterday.  
Today, arrive, sit down, look at the space, change clothes, clean up the room, sweep the floor,  
go to the bathroom, walk around, lie on the floor, get up, sit, look at the broom, empty  
your bag, count your money, move things around in the studio, trash cans, [...] and chairs.  
Make a pile of all things in the studio in the middle of the room. Look at it for a while.  
Lie down, get up, play some music. Listen to it for a while. Move around, dancing a little.  
Eat a sandwich, etc., etc.* » [...]

[« Dans le studio ou l'atelier, répéter tout ce qu'on y a fait la veille.  
Aujourd'hui, entrer, s'asseoir, regarder l'espace, se changer, nettoyer la salle,  
passer le balai, aller aux toilettes, marcher en rond, s'allonger au sol,  
se relever, s'asseoir, regarder le balai, vider son sac, compter son argent,  
déplacer des choses dans le studio, des poubelles et des chaises.  
Faire un tas au centre de la pièce avec toutes les choses présentes dans  
le studio. Le regarder un moment.  
S'allonger, se relever, mettre de la musique. Écouter pendant un moment.  
Bouger, danser un peu.  
Manger un sandwich, etc., etc. »] [...]

Et je recommence le lendemain.

indétermination

**JYM** C'est une sorte d'éthique du travail de composition.

Oui. C'est aussi pour se préparer un peu mentalement, pour pouvoir être dans cette pratique avec un public. En fait, pendant les quinze premières années de mon travail de création, j'ai eu un trac très fort tout le temps en jouant. Avec *No Change*, je voulais un peu m'en libérer. C'est d'ailleurs aussi la raison pour laquelle je parle de *freedom*, liberté, parce que je veux trouver pour moi-même une liberté dans la création et en laisser aussi pour le spectateur. Ce trac m'étouffait et était peut-être étouffant aussi pour le public. C'était donc une manière d'aborder ce trac d'avant la représentation. Pendant le travail en studio, c'était aussi une façon de ne pas se décourager, de ne pas rester dans le doute qui rongait vraiment mon processus. Je parle de tout arrêter et de changer ma pratique ou ma méthode de composer, de travailler. Avec cette négativité, je n'en pouvais plus. Je n'avais aucune hygiène de travail. Il s'agit d'une éthique en effet, qui naît d'un vrai besoin de me donner un cadre qui ne soit pas celui de la négativité et du doute. Et c'est devenu concret.

**JYM** Cette pratique est-elle toujours à l'œuvre ?

Il me semble. Dans *Only One of Many* (2017), on ne travaille pas avec des objets. Les interprètes sont tellement dans le mouvement et dans le geste qu'elles n'ont pas le temps de penser à la façon dont elles vont le jouer. Parfois néanmoins, on travaille sur la manière d'être avec l'objet d'un geste. Oui, c'est encore à l'œuvre, notamment en ce qui concerne ce qui est autour du travail, la production, mais aussi comment être sur scène.

### Observer et s'accorder

matériau

Pour la relation avec les objets, je développe une pratique en 2005. C'est très nouveau pour moi d'avoir cette relation un peu plus libre avec les objets. Je peux faire des choses qui me procurent beaucoup de plaisir, qui expriment peut-être quelque chose, mais quelque chose de très ambigu. Je ne suis pas obligée de me coller à une histoire ou au récit. Je pense d'ailleurs que cette pièce [*No Change or « freedom is a psycho-kinetic skill »*] est un peu le récit de la défaite du récit, pour moi, au moment où je la fais.

**JYM** Peux-tu décrire davantage la pratique dont tu parles ?

C'est vraiment une pratique de studio, que j'ai transportée sur scène. Je me mets dans une ambiance, dans un état. C'était souvent avec Elizabeth [Ward]. Je mets en place les objets. Nous avons une valise pleine d'objets dans le studio que nous louons. Le studio est loué vide et, à la fin du travail, il doit être vidé. Pendant un moment, on déballe la valise et on agence les objets, les câbles, les micros comme on a fait la fois précédente. On essaie d'avoir une sorte de cohérence avec la dernière fois qu'on l'a fait, même si cela peut changer. On peut s'apercevoir que ce n'est pas très pratique que le micro soit à tel endroit au début, et qu'on aime bien avoir le seau dans cette position, dans cet espace. Il est aussi une sorte de fétiche. La pratique, c'est donc de faire le montage, d'agencer le tout. Cela consiste à créer une sorte d'ambiance dans laquelle on va rester, s'observer et observer les objets en relation avec les autres. C'est une partie de la pratique. On met tout en place. Et, ensuite, on regarde l'espace. On prend un temps pour cela. On s'éloigne un peu, on se met contre un mur. Je suis parfois toute seule. Parfois, je suis avec Elizabeth. On regarde. Seth Cluett a fait une longue bande-son de trente minutes que l'on met en boucle. Il s'agit de larsens exclusivement, très fins. Et on regarde l'espace avec cette bande-son. La pratique se fait en regardant des choses. On se parle un petit peu. Ensuite, on fait aussi de l'*authentic movement*<sup>7</sup> dans le même espace sans essayer de générer une nouvelle relation avec les objets, juste pour se calibrer un peu avec l'espace.

Une autre partie de la pratique consiste à travailler avec les objets, autour des objets, en dépit des objets, mais toujours avec la présence de ces choses. Je les mets en relation, et je change la relation. Je change la relation de mon corps aux objets ou



DD Dorvillier, *No Change or « freedom is a psycho-kinetic skill »* (2005). Photo : David Bergé

<sup>7</sup> L'*authentic movement* a été développé par Mary Starks WhiteHouse (1911-1979), danseuse chorégraphe et analyste jungienne à la fin des années 1950. Ce travail sera ensuite approfondi dans les années 1980 par une de ses étudiantes, Janet Adler. La pratique, dans sa version la plus simple, consiste à se mouvoir, les yeux fermés, en se mettant à l'écoute de toute impulsion venue de l'intérieur, un témoin, immobile et silencieux, offre sa présence et observe sa propre expérience de témoin. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Mouvement\\_authentique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mouvement_authentique), consulté le 10 mai 2019.

à un mur. J'essaie de multiplier les points de vue que l'on pouvait avoir sur une composition préexistante, c'est-à-dire après notre montage.

Cette pratique est donc devenue aussi une pratique sur scène. La manière dont je déplaçais les objets, dont je jouais avec eux, avec mon corps ou celui d'Elizabeth, tout cela venait de cette pratique. C'était une improvisation dans laquelle j'essayais vraiment de retrouver les mêmes durées, de comprendre que l'on ne pouvait pas faire ceci avant cela ou l'inverse, qu'il y avait certaines choses que j'aimerais faire et d'autres que je ne voulais pas faire avant d'en faire d'autres encore. Le protocole n'était jamais « Tu vas faire ceci, cela et cela ». Ce n'était jamais une liste explicite. J'espérais que certaines actions auraient lieu avant, par exemple, de donner un coup de pied dans le seau. Donc un ordre existe.

La transposition de cette pratique de studio à la scène ne concerne que *No Change or « freedom is a psycho-kinetic skill »*. Cependant, chaque fois que je travaille sur une nouvelle pièce, j'essaie de retrouver cette attitude, qui devient pratique envers l'espace. J'essaie de retrouver cet esprit, même si le travail ne traite pas d'objets, ou de la relation du corps avec l'espace.

**JYM** *Tentes-tu de transmettre cette attitude aux interprètes ?*

Oui, parfois assez directement comme dans *Nottthing Is Importanttt* (2007), la pièce suivante, puisque ce sont eux qui deviennent des objets en l'occurrence. Il y a encore ce studio vide et blanc et je le peuple avec la pratique. C'est le cas aussi dans *Choreography, a Prologue for the Apocalypse of Understanding, Get Ready!* (2009) [...]. La pratique ne consiste pas nécessairement à bouger des objets, mais à regarder ce qu'il y a autour pour les bouger. Dans la pièce sur laquelle je travaille actuellement, *Only One of Many* (2017), quelque chose a surgi de cette attitude d'ouverture envers les règles et les possibilités. On reste dans le même espace, on n'essaie pas trop de changer ce qui est là, on tente d'observer quel est notre contenu et quel est notre matériel.

## MYRIAM GOURFINK

### Expérimenter la relation poids/souffle

Il y a une première période, 1996-1999, avant de connaître le travail de Laban, pendant laquelle je collecte des matériaux relatifs à des questions de souffle. J'étais en train de formuler la base de mon travail<sup>8</sup>. Il s'agissait pour moi d'apprendre une technique respiratoire à une danseuse, de la mettre dans un espace restreint qu'elle choisit (sa chambre à coucher, sa salle de bain), donc de lui proposer une contrainte spatiale. À partir de cette situation, elle se met en mouvement selon un type d'improvisation qui dure très peu de temps, et que je note. Tout est noté et numéroté. Je demandais à la danseuse (Françoise Rognerud ou Julia Cima ou Laurence Marthouret) de se mettre en mouvement à partir de sa respiration : 1/ respiration du premier foyer d'énergie (ventre) : a/sentir le poids et changer d'appui sur l'inspiration, rester immobile sur l'expiration, puis b/ essayer le contraire, c'est-à-dire changer d'appui sur l'expiration ; 2/respiration du second foyer (cage thoracique),

<sup>8</sup> Voir également Myriam Gourfink, « Du souffle à l'idée, de l'idée au geste », août 2008, <http://www.myriam-gourfink.com/pdf/DuSouffleAlldée2.pdf>.

reprendre a et b ; 3/ respiration du troisième foyer (respiration sous claviculaire), reprendre a et b ; 4/ ou bien relier les trois foyers d'énergie avec l'inspiration et l'expiration en effectuant a ou b ; 5/ je pouvais aussi proposer un cycle du type : inspirer du fond du bassin au sommet du crâne en suivant l'axe médian du corps, expirer du crâne au bassin en descendant cet axe médian, faire trois fois, puis respirer trois fois dans le premier foyer d'énergie. Et toujours changer d'appui soit sur l'inspiration soit sur l'expiration. Je demandais oralement.

Par exemple, en pont, elle bouge le buste, elle tourne sur le côté droit, etc. : c'est le n° 41. Je marque au fur et à mesure tout ce qu'elle fait. Je relis ensuite. J'encadre ce qui m'intéresse. Je jette le reste. Elle met en jeu la technique de respiration et elle improvise dans un espace-clé. Qu'est-ce que je retiens ? Je retiens une partie de l'improvisation dont je me souviens : elle reste dans ma rétine, elle fait sens aussi pour la trajectoire que je veux réaliser. Il faut avant tout que ce qui émerge de l'improvisation puisse construire le déplacement que j'ai conçu au préalable. Je cherche à ce que l'on voie la respiration, que l'on voie que ce mouvement vient de l'intérieur, que ce soit évident. Je cherche aussi les volumes : des mouvements, des postures, des positions qui vont donner du volume à l'espace.

[...] Au début de mon travail, une des visées consistait à faire en sorte que le mouvement du corps soit interne. Cela m'a amenée à développer une pratique, à partir du souffle et du poids, qui agit sur le corps en mouvement. C'est toujours présent et essentiel dans mon travail. Il y a l'idée d'une intimité entre ce qui est de l'ordre mental et de l'ordre du corps, de façon à ce que la personne en mouvement soit vraiment active mentalement. Les diverses visées<sup>9</sup> vers lesquelles une pièce peut tendre répondent aux pratiques corporelles que je rencontre. Elles sont issues de cultures différentes, que ce soit des expériences dans le champ musical, ou dans le champ des pratiques somatiques au sens large : yoga, haptonomie, pratiques chamaniques et kabbalistes. Je travaille avec Arouna Lipschitz sur la kabbale, avec Bernard This et Maïté Fontaine en haptonomie, Gianna Dupont sur le yoga depuis vingt ans et Michèle Dangréau sur le chamanisme. Il y a vraiment un ensemble de pratiques corporelles qui me brassent.

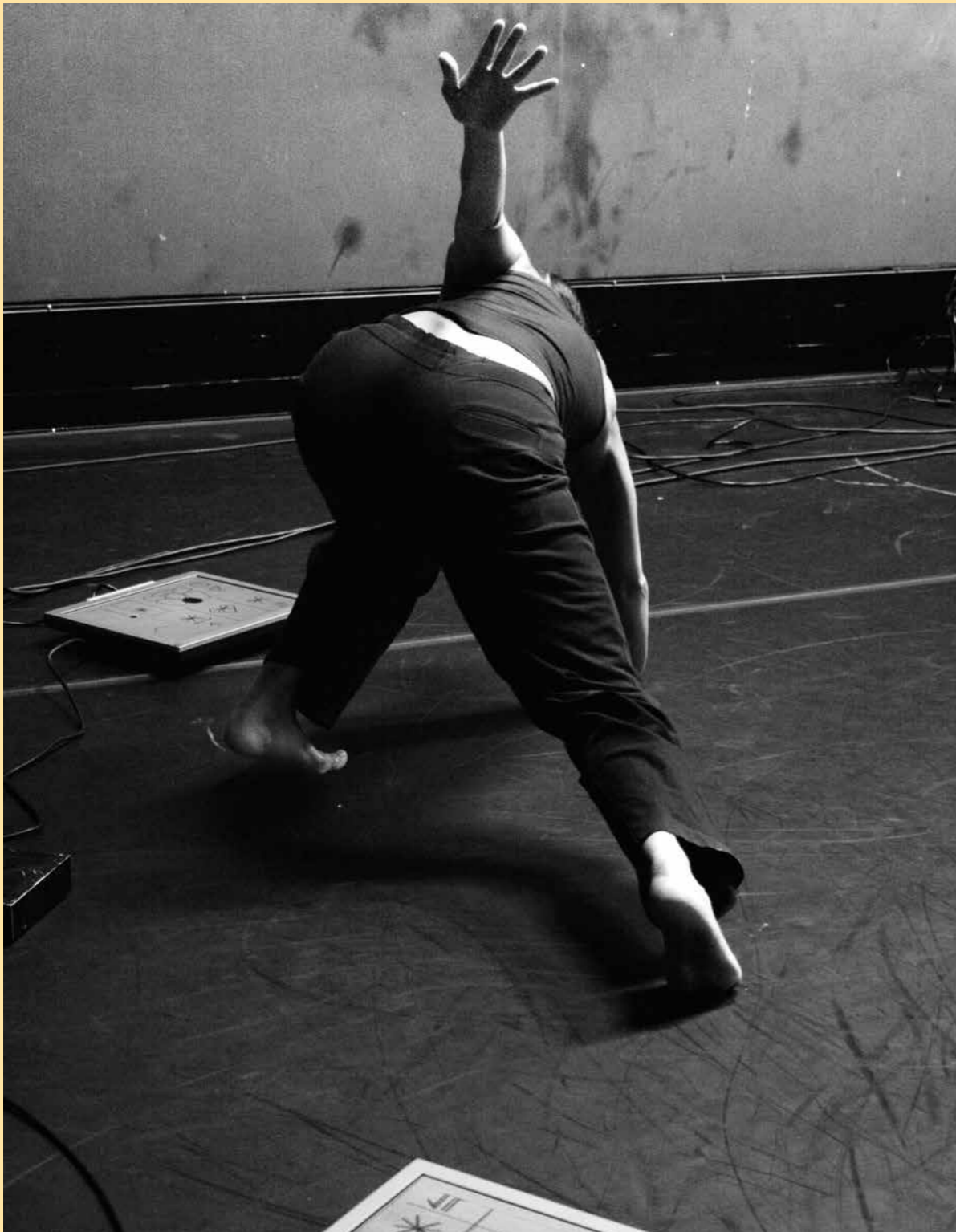
### Yoga

Il y a davantage de danseuses que de danseurs dans la distribution de mes pièces. C'est dû à la technique de yoga que je pratique. Un élément important de cette technique est la contraction des organes génitaux, c'est-à-dire pour les danseuses : région des lèvres, vagin, col de l'utérus, avec un travail sur les ovaires. Ma professeure a développé la méthode uniquement pour les femmes et je n'étais pas censée transmettre ce matériel à des hommes étant donné que rien n'avait été vraiment exploré dans leur cas. Elle a finalement travaillé quinze ans avec quelques hommes et est venue à Royaumont<sup>10</sup> l'enseigner. Pour eux, il s'agit de contracter gland, urètre et région de la prostate.

[...] Je compose beaucoup à partir de gradations : gradation des niveaux du centre du corps, gradation de l'amplitude du geste ou des volumes, gradation de la posture de la barrière en yoga plus spécifiquement pour *Choisir le moment de la morsure* (2010).

<sup>9</sup> Sur cette idée de « visée », voir aussi Myriam Gourfink au chapitre Dramaturgie.

<sup>10</sup> Voir la note 8 du chapitre Dramaturgie.



Myriam Gourfink, *Les temps tirailés* (2009). Avec : D. Lary. Photo de répétition au CND : Anne-Sophie Voisin

Dans *Gris*, créé en 2016, j'ai d'abord essayé de trouver des nuances et d'organiser le champ des couleurs que les danseuses vont appeler à l'intérieur d'elles. Cette gradation est en rapport avec une technique de yoga. On stimule le corps du mental, qui est imbriqué dans le corps physique. Il y a ainsi en yoga plusieurs corps (ou « enveloppe » ou « fourreau ») : le corps physique (*annamaya kosha*), le corps de l'énergie (*pranamaya kosha*), celui du mental (*manomaya kocha*), de la connaissance (*vijnanamaya kocha*), et enfin le corps de la béatitude (*anandamaya kocha*). Dans *Gris*, on stimule le corps du mental, avec les couleurs de l'arc-en-ciel. C'est une composition pour ces couleurs. Je sollicite d'abord chaque *chakra*<sup>11</sup> avec les couleurs de l'arc-en-ciel, puis le corps du mental est stimulé par ces mêmes couleurs.

Ensuite, pour permettre au cerveau droit et au cerveau gauche de s'inverser, il faut, selon une technique tibétaine, se concentrer intensément sur un point au centre de l'hémi frontal droit et simultanément diriger les couleurs de l'arc-en-ciel dans le côté droit du thorax. Ce qui permet de finir la pièce avec une sorte de transformation : la transformation est un thème très présent dans mon univers.

Les techniques tibétaines de méditation que j'utilise pour la mise en mouvement permettent de transformer les émotions. Pour préparer cette pièce, j'ai étudié (dans le sens de pratiquer) tout un été ces techniques du yoga tibétain à partir des connaissances que m'a transmises Gianna Dupont, enrichies de lectures. Pour écrire la pièce j'ai effectué une gradation de ces techniques que je connais. J'ai rassemblé et collecté toutes les méditations autour de l'arc-en-ciel et des couleurs. Puis j'ai procédé à un tri. J'ai écrit ensuite une couche, une ligne, une dramaturgie pour ces couleurs. Les danseurs se l'approprient par la pratique de trois heures et demie de cours de yoga tous les matins.

Le cours de yoga que je propose aux danseurs est composé en fonction de la partition que l'on déchiffre dans l'après-midi. La composition du cours est une préparation physique pensée pour pouvoir danser une partition. Pendant longtemps, chaque soir en période de répétition, j'ai composé sur papier le cours de yoga en fonction du programme de travail du lendemain. Ces dernières années, c'est devenu un peu plus organique. Je laisse les papiers de côté et je me fais un peu confiance, parce qu'au bout de vingt ans, je connais bien les techniques.

Tout ce qui est de l'ordre de la respiration, de la concentration et des techniques de yoga agit. Des opérations s'effectuent. Un changement d'état se produit. [...] En général, la journée s'organise ainsi : on pratique trois heures et demie de yoga pour faire en sorte que le mouvement devienne organique. Ensuite, on fait une pause déjeuner. Et, pendant la digestion, on consacre une heure à la partition et à sa compréhension, bout par bout. Ensuite, on la travaille dans le corps.

<sup>11</sup> *Chakra* signifie « roue » ou « roue de l'Univers », symbole du monde qui tourne autour d'un essieu central, aspect cyclique du devenir de la manifestation, écoulement du temps lui-même. Les *chakra* appartiennent au corps de l'énergie, *pranamaya kosha*, cette réalité subtile de l'être est imbriquée dans le corps physique, *annamaya kosha*. Ils sont des centres où l'énergie s'active, pour être ensuite distribuée vers les organes. L'énergie vitale circule dans la colonne vertébrale en allant du bassin vers le cerveau, elle passe par des points précis appelés *padma* (racines) pour se déployer vers l'avant du corps. À chaque point de passage ou *padma*, c'est le mouvement de rayonnement de l'énergie vers l'avant du corps que l'on nomme *chakra*. D'après Boris Tatzky, « L'énergie en question », *Revue française de yoga*, n°15, janvier 1997, pp. 46-48.

[...] Pour Corbeau (2007), on m'a présenté de nombreuses danseuses classiques différentes toutes meilleures les unes que les autres et pourtant une seule a attiré mon attention, parce qu'elle avait le sens du volume. Je ne sais pas comment l'expliquer, je pense que le sens du volume vient beaucoup de la manière dont on se sert de la terre, dont on descend dans la terre.

[...] Et selon moi cette façon de prendre la terre est aussi reliée au temps. [...] Nous l'expérimentons chez Odile [Duboc], dans sa danse il y a aussi ce ralentissement, une façon très verticale de prendre la terre, presque sous la terre, pour voir comment elle peut te soulever. J'ai adoré ce travail, c'est tellement sensuel, tellement sensoriel. C'est sans doute la raison pour laquelle j'ai choisi le yoga de l'énergie, qui demande d'abord de comprendre le poids, d'aller dans le sol, de travailler sur les organes génitaux. Odile ne le mentionnait pas, mais dès que j'avais les organes génitaux contractés comme en yoga, comme par hasard elle disait que c'était juste. C'est une qualité chez un danseur à laquelle j'attache beaucoup d'importance, bien plus qu'à la technique.

**JY** Cela signifie-t-il qu'il s'agit d'une qualité qui ne s'acquiert pas ?

Elle s'acquiert avec le temps. J'ai néanmoins remarqué que l'acquisition est très lente pour certaines personnes... Elle est reliée selon moi à *mulâdhâra chakra*<sup>12</sup>, entre sexe et anus, donc à l'estime de soi. S'il y a des failles à ce niveau-là, le travail à faire est conséquent, vu que *mulâdhâra chakra* est directement relié à *svadhishtana* qui donne la force d'ancrage, qui donne au corps son volume. C'est-à-dire que son activation est nécessaire pour que puisse naître une véritable sensation d'appui sur la pression atmosphérique. *Svadhishtana* correspond aussi à la zone sexuelle, c'est selon moi toutes nos peurs à traverser. Il faut que l'interprète soit d'accord pour travailler sur ses peurs.

collectif [...] On m'a dit parfois : « Myriam, tu vas dans les structures du corps ! » En effet ! Il est ainsi nécessaire que les interprètes m'aient aussi choisie. Et c'est ce qui se passe. Avec certaines on a fait une seule création, parce que je sentais qu'il ne fallait pas insister et elles n'avaient pas trop envie finalement. Donc on se laisse tranquille.

### Kabbale

collectif En créant *Gris* (2016), j'ai travaillé sur les peurs. Nous les avons listées. J'énonçais les miennes, sans regarder les interprètes pour ne pas les orienter. La kabbale<sup>13</sup> me donne cette action-là. Je constatais certaines limites du yoga. Il est tourné vers la conscience collective, mais la conscience collective escamote d'une certaine manière l'altérité directe.

[...] Le travail de réactualisation de la kabbale qu'effectue Arouna Lipschitz<sup>14</sup> est issu de la lecture de Spinoza, Lacan et Barthes. Il concerne une pensée de

<sup>12</sup> Voir note 25 du chapitre Collectif.

<sup>13</sup> La kabbale est une quête, une pratique du questionnement qui s'effectue en investissant le texte de la tradition juive : la Torah. Il s'agit de pressurer le texte pour dilater la conscience de soi et comprendre la cohérence du réel par la perception, c'est une voie d'introspection. La Torah invite à ce jeu d'interprétations : le texte utilise peu de mots dont la plupart ont plusieurs sens, à cela s'ajoute que c'est un texte sans voyelle, chaque mot peut donc se lire de plusieurs manières et chacune des phrases ouvre un abîme de significations. D'après Patrick Levy, *Le Kabbaliste*, Paris : Pocket, 2017, pp. 22-24.

<sup>14</sup> Arouna Lipschitz, *L'Un n'empêche pas l'autre*, Paris : Le Souffle d'Or, 2003.

l'altérité. Qu'est-ce que je fais, non pas au collectif, mais à la personne qui est là et avec laquelle je vis tous les jours ? C'est un peu différent.

**YC** On passe de la macro à la micro-politique.

En effet. C'est-à-dire qu'avec le yoga on est dans le grand collectif et c'est important. Dans la kabbale on est ras les pâquerettes, on est dans « je vis avec tel homme, j'ai eu telle relation avec ma mère, comment ça se passe ? Qu'est-ce que je fais ? » Le schéma est répétitif : « j'ai peur d'être abandonnée et j'abandonne. » C'est un exemple un peu banal, mais n'empêche que pour entrer dans cette matière il faut avoir des outils.

[...] Nous listons donc nos peurs, qui se déclinent en plus petites peurs qu'il s'agit d'identifier. Ça se décline en des comportements un petit peu moches, un petit peu vilains. Je donne toujours des exemples plutôt négatifs qui me concernent, sans jamais évoquer ce que j'aurais pu remarquer chez les interprètes qui gardent leurs listes pour elles ; c'est le secret de chacune et c'est vraiment à respecter. En revanche, si elles me demandent comment le formuler, je leur donne des pistes. Comme par exemple dissoudre telle peur sur toutes les expires, ou penser que tu dissous au point source (un espace se situant entre les deux hémisphères cérébraux). Ce sont des outils de yoga qui fonctionnent très bien. L'idée est de communiquer avec nos cellules, de leur parler. Mais je leur dis bien que ce sont mes outils, mes mots, des phrases génériques, et que c'est toujours mieux de se fabriquer ses phrases personnelles. À présent, une demi-heure avant le cours de yoga est consacrée à la formulation de leurs phrases personnelles. [...] C'est devenu une pratique en plus du cours de yoga et qui fonctionne avec.

adresser

Pour *Gris*, chacune choisit de dissoudre du négatif en le nommant et analyse ce que cette dissolution lui apporte en positif, peut-être plus d'équilibre, et formule alors le fait de vouloir donner plus d'équilibre au public pendant la pièce. [...] Cela s'inscrit dans les systèmes de respiration et de concentration du yoga, c'est comme un mantra.

## THOMAS HAUERT

### Déjouer les habitudes

Il n'y a pas de pratique d'un cours commun au sein de la compagnie même si j'ai beaucoup enseigné dans mon parcours, développant une sorte de méthodologie que j'arrive maintenant à transmettre, qui consiste en une collection d'outils.

J'ai mis en place des processus pour créer du matériel, dépasser nos habitudes, créer des liens, bouger, etc. Cela comporte beaucoup d'aspects techniques. Cela représente à chaque fois une espèce de défi : aller vers quelque chose que l'on ne sait pas encore faire. On invente aussi des exercices. Je l'ai expérimenté avec David Zambrano, que j'ai rencontré au début de mon parcours [en 1993] : il s'agissait de répéter des improvisations. Cela s'est révélé une clé pour rendre l'improvisation malléable, gérable et composable. Aujourd'hui, cela peut consister à inventer des exercices pour aller au sol avec des contraintes comme celle de ne pas utiliser les bras. Il y a une sorte d'apprentissage avec chaque création. Pratiquer permet d'apprendre.

[...] Dans mon travail, il y a deux trames importantes de composition. Il y a le mouvement sur le corps, qui correspond à une recherche de vocabulaire de tout ce qui est possible avec le corps. [Et il y a les mouvements de groupe dans l'espace.] Le premier est basé sur l'anatomie. J'enseigne ce système que nous avons développé dès la première pièce [Juppe, 1994] avec ma compagnie. Cela permet d'improviser et de se débarrasser des habitudes. En improvisation, le corps a tendance à suivre des schémas, en prenant les chemins appris. Ces structures et ces automatismes sont nécessaires dans la vie de tous les jours. Mais, en art et en improvisation, ils peuvent constituer des obstacles. Il faut donc travailler pour les dépasser. Pour créer en improvisant, il faut des outils.

[...] Pour le solo *Hobokendans* que j'ai créé en 1997 puis diffusé grâce à Pierre Droulers avec lequel je travaillais<sup>15</sup>, je n'étais pas encore très méthodique. Je cherchais très fortement à aller à l'encontre de mes habitudes et à chercher de nouvelles coordinations, de nouveaux rythmes tout en gardant cette énergie que j'aimais, cette sensation de danse, cet investissement de danse. Il y avait une volonté de déconstruire et de sentir. Ce n'était pas un exercice intellectuel. C'était plutôt un exercice sensuel. J'ai beaucoup travaillé avec la vidéo, le support visuel permettant de me rendre compte où se trouvaient mes habitudes. Ce n'était pas du tout systématique.

**JYM** *Est-ce que tu peux donner des exemples de ces nouvelles coordinations et de nouveaux rythmes ?*

Pour le rythme, c'est un exercice que j'enseigne par rapport à la gravité. Cela a à voir avec une espèce de malice aussi. On connaît l'effet de la gravité. Si on regarde un balai tomber, on sait comment il tombera. On connaît également la façon dont la gravité s'exerce sur nous. Il y a une espèce de fonctionnement organique, efficace, au niveau énergétique et mécanique. En danse, on peut s'éloigner de cette organicité, de cette efficacité. On a la possibilité d'accélérer ou de ralentir la chute, de changer sa direction. L'exercice consiste à chercher d'autres possibilités et de développer un réel plaisir à déjouer la gravité et les automatismes.

Il y a cet exercice également que j'appelle le « careful scientist » [le scientifique précautionneux / consciencieux]. Tout se passe par terre, seuls les bras bougent. Quatre actions sont possibles : changer leur orientation ; conserver l'orientation mais tourner leur axe ; la flexion ; et la rotation avant. L'exercice demande que chaque bras effectue une action différente en même temps. C'est comme apprendre à jouer du piano. L'exercice connaît plusieurs versions : avec le même début et la même fin à droite comme à gauche ; avec le début et la fin de l'action décalée d'un côté à l'autre. On réalise combien habituellement l'action d'un bras est reliée à l'autre. Nous travaillons à dé-coordonner. Et on l'applique avec toutes les articulations du corps. Cela crée de nouvelles coordinations. [...]

**JYM** *Pourrais-tu donner d'autres exemples d'exercice ?*

Les « snails » [escargots]. Il se pratique en groupe. On commence très proches en touchant plusieurs personnes en plusieurs points. Au début on doit bouger un peu.

<sup>15</sup> Pierre Droulers (danseur et chorégraphe franco-belge né en 1951) avait offert à quatre interprètes de constituer une soirée présentant un solo créé par chacun.

On ne doit pas glisser. Chaque point est fixé et on se suit, on est guidé par le mouvement du point de contact. Le toucher doit être très léger, on ne peut pas s'appuyer. Le mouvement du groupe impose régulièrement de changer de points de contact. Cependant, il s'agit de conserver le plus longtemps possible les points de contact. Ce qui impose de dépasser l'évidence du mouvement. On profite de cet environnement sensible et intelligent pour le faire. Ce sont des principes qui ne définissent pas le mouvement, mais qui permettent au danseur de l'inventer sans le concevoir.

**JYM** *Ce sont des principes génératifs.*

Les appuis, la sensation du contact avec le sol permettent de transférer le poids, de faire circuler cette énergie à travers le corps, à faire levier avec certaines de ses parties, ou pivots.

Le changement des points peut aussi se faire aléatoirement.

## RÉMY HÉRITIER

### Intergestualité

[...] Les écrits d'Isabelle Launay sur l'intergestualité<sup>16</sup> ont compté. Pour *Percée Persée* (2014), nous avons travaillé longtemps avec Éric [Yvelin] dans le studio sur ce qui nous constituait chacun, lui en musique, moi en danse : quelles autres voix nous traversaient ? Chacun dans nos champs respectifs.

L'intergestualité ne m'a pas fait choisir tels gestes ou tels autres, elle m'a permis d'être dans un studio pendant des heures à me demander où je suis et à être engagé dans une pensée réflexive : si je lève ce bras, de qui est-ce le bras ? Comment est-ce que je contiens d'autres gestes que les miens ?

**YC** *Est-ce similaire à ce que vous aviez expérimenté avec les Ballets russes<sup>17</sup> au moment de la création de Chevreuril (2009) ?*

Oui, mais nous étions plusieurs alors. Et j'en étais aux questions des survivances<sup>18</sup>, liées à Aby Warburg. Ensuite, j'ai creusé, j'ai fait un voyage aux États-Unis sur les traces de l'historien, et je suis passé à la question de l'intergestualité.

En gros, il s'agit de me mettre aux aguets. Tout ce que je fais a potentiellement été fait par d'autres. Comment est-ce que je danse ce phénomène ? Comment suis-je activé par moi-même et par un extérieur ?

[...] **LP** *Qu'en fais-tu ?*

Je le fais. Il s'agit d'une qualité de présence et d'une qualité mentale. La qualité de présence s'exerce dans le moment de la reconnaissance de ce geste qui est en même temps mien et extérieur. La qualité mentale, c'est l'état nécessaire pour se rendre disponible à ce type de reconnaissance.

<sup>16</sup> Il explicite le terme tout au long de cet extrait. Voir aussi l'introduction du chapitre Citer

<sup>17</sup> Voir Rémy Héritier au chapitre Adresser.

<sup>18</sup> Le terme est explicité plus loin. Voir aussi Aby Warburg, *Le Rituel du serpent : récit de voyage en pays pueblo* [2003], Paris : Macula, coll. « La littérature artistique », 2011 ; Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Minuit, coll. « Paradoxe », 2002 et *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire, 1*, Paris : Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

**LP** Cela signifie que l'état de danse – en tout cas de cette danse – est aussi un état de disponibilité mentale, une activation spécifique de la conscience ?

Oui.

**YC** Peux-tu revenir sur la distinction que tu fais entre survivance et intergestualité ?

La manière dont je comprenais la notion de survivance – ce n'est vraiment pas scientifique –, c'était que, au cours des siècles et au travers des continents, certaines formes, certaines figures, certains motifs subsistent. Elles subsistent parce qu'elles sont le symptôme de quelque chose. Ce quelque chose n'ayant pas été réglé, l'humanité continue de les produire. Aby Warburg décrit qu'au Quattrocento, la figure du serpent est récurrente dans la peinture. Et il se demande pourquoi les Indiens hopis, pendant des siècles et encore au début du xx<sup>e</sup> siècle, ont également recours à cette image.

J'ai essayé d'appliquer, de transposer ces observations à ce qui serait ma constitution, ma construction de danseur et de chorégraphe. Quelles seraient les survivances à l'œuvre dans mon corps et dans mon travail ? Néanmoins, je pense que « survivance » nomme un objet depuis l'extérieur. La notion ne comporte pas de dimension autoréflexive.

**MG** La survivance surviendrait ?

Elle renverrait à ce que j'effectue et que tu vois apparaître. Pour ma part, je ne peux pas faire et dire. Isabelle [Launay] nous amène la notion d'intergestualité. On peut la penser en termes d'intertextualité, en se disant que chaque livre contient tous les autres livres. J'ai l'impression que cette idée peut s'appliquer à nous. En faisant, je peux m'apercevoir que ce geste – ou une partie de ce geste, parce que ce n'est jamais un geste dans son effectuation totale – fait partie d'un autre geste fait par d'autres à d'autres époques ou en d'autres endroits<sup>19</sup>.

### Danse du milieu

[...] En faisant *Here, then* (2015), on a travaillé sur ce que l'on appelle les « danses du milieu ». Ce sont des danses où chaque partie du corps est toujours au milieu de sa trajectoire. Elle n'est jamais ni dans son extension maximale ni dans sa flexion maximale. Cela ne concerne pas uniquement les membres. À partir du moment où on est toujours au milieu, on peut toujours aller partout en permanence. Il s'agit d'un état de disponibilité.

[...] Pour se mettre à bouger dans cette pièce, on a travaillé sur une seule chose : la danse du milieu. Il s'agissait de savoir pour chacun d'entre nous ce qu'était cette danse du milieu. C'est post-post-deleuzien<sup>20</sup>. [...] C'est quelque chose que l'on fait tous les jours quand on travaille. On commence par cela. Et, après, on l'applique. C'est notre yoga (mais qui ne dure pas trois heures et demie<sup>21</sup>). [...] La danse du milieu est une danse au cours de laquelle chaque partie du corps est au milieu d'une

<sup>19</sup> Voir aussi l'intérêt de Rémy Héritier pour l'archéologie et le phénomène de l'érosion dans le chapitre *Transposer*.

<sup>20</sup> Il est fait référence ici à « l'herbe pousse par le milieu », comme image de la pensée chez Gilles Deleuze, voir Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1977, p. 31.

<sup>21</sup> Il est fait référence ici à la pratique de yoga de Myriam Gourfink, voir ce même chapitre.

trajectoire. [...] C'est comme l'histoire de la dernière goutte d'eau : la moitié de la moitié de la moitié... C'est la flèche qui n'atteint jamais la cible.

**LT** C'est un espace imaginaire. Il ne s'agit pas forcément de le faire ou de ne pas le faire, n'est-ce pas ?

**MB** C'est une adaptation de la pensée.

[Il montre le mouvement.] On passe d'un endroit à un autre. On peut partir du principe que tout le corps est actif même si on est immobile. Il y a des choses que je laisse faire et des choses que je fais.

**MB** Pour la lancée d'un bras, par exemple, Anne Teresa de Keersmaeker tient beaucoup à ce côté nonchalant qui caractérise sa danse, ce n'est pas le cas de Rémy. Il lance directement le bras. On dirait que l'on atteint ce milieu parce que l'on commence à voir le mouvement au moment où on en a déjà raté 15 %.

**LP** Pourquoi est-ce être au présent [comme tu l'as évoqué] ?

Parce qu'en étant dans ce milieu, je suis à même d'entendre ce qui se passe dehors, d'être avec vous et cette conscience actualise l'effectuation du mouvement.

**NC** Automatise-tu certains de ses aspects ?

Oui.

**NC** Les trajets ?

Oui, tous les trajets – je ne sais pas si on dit « un trajet » –, le point de départ, le point d'arrivée.

**NC** Je parle du trajet dans le corps.

Oui.

**NC** Tu automatise certains trajets ?

Oui. De fait, partir d'ailleurs devient un enjeu.

**MB** Que disais-tu sur tous les débuts et toutes les fins des trajets ?

Ils sont connus. Ce ne sont pas des trajets, mais des parcours.

**MG** Je ne sais pas si la définition que tu donnes, dans sa formulation, est tout à fait compréhensible vis-à-vis de ce que tu fais, mais je la trouve très proche de beaucoup de définitions de pratiques quand elles cherchent à définir ce que l'on appelle le neutre, le point neutre qui peut amener tous les possibles du geste. En tout cas, il y a cette utopie qu'il y aurait un endroit d'attention ou de présence à soi qui permettrait tous les possibles ensuite. C'est cette idée de milieu, de gris, de neutre ?

[...] La « danse du milieu » a beaucoup à voir avec le poids aussi. Parfois, sur un plateau ou en répétitions, quand on est dans le travail de la danse, on est dans le corps de la danse et, à un moment, il y a quelque chose de l'ordre du mental qui vient censurer d'une manière ou d'une autre et qui fait qu'on arrête quelque chose. On peut l'arrêter pour très peu de temps. Lors de cet arrêt, on revient souvent à une coordination inscrite ou connue. En l'occurrence, l'enjeu de la danse du milieu est, quand



ce moment-là vient, d'aller vers l'endroit sans jugement sur ce qui va apparaître ensuite. Si je m'arrête et si ce qui est majeur pour moi, c'est le poids de tel os du coude, c'est par là que ça va. Il s'agit vraiment de suivre tous ces légers trucs qui sont d'habitude censurés.

Quand je dis « au milieu », il y a l'idée de toujours se penser. Se penser en danse, c'est être, c'est faire ce qu'on dit, c'est performatif. C'est « Je fais ce que je dis ». C'est être toujours au milieu de ce qu'on fait. Il ne s'agit pas de comprendre le milieu comme une moyenne, mais comme le cœur de la trajectoire de la partie du corps. Si toutes les parties de mon corps sont toujours au milieu de leur trajectoire, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas dans le verrouillage de l'extension pleine ou de la contraction totale, cela laisse alors de nombreuses possibilités pour aller. C'est là que se trouve la pratique. Il s'agit de se trouver dans ce présent.

**JYM** *Quand tu le montres en expliquant, on voit une sorte de poids, bras de levier, contre-poids qui circule.*

Si mon coude a du poids et si je le suis, cela donne un bras de levier à la pointe de mon omoplate. C'est ce qui fait que, chez moi, il peut y avoir un relais, par exemple, si je le suis, au niveau du poids de la tête. Chez quelqu'un d'autre, la circulation sera ailleurs. En fait, si je suis honnête, il y a un relais des poids. Effectivement, dès que je verrouille, je rate une occasion de sentir par où le poids passe, c'est-à-dire comment l'articulation des poids va se faire. C'est la biomécanique du mouvement.

Par exemple, je dois avoir conscience que je suis assis et que j'ai aussi mes jambes. À quel moment le passage de l'un à l'autre s'effectue-t-il ? C'est tout le temps tout en même temps.

**JYM** *Le mouvement est polyphonique.*

Voilà. C'est vraiment l'histoire de la biomécanique du mouvement. Si tu n'es jamais verrouillé en tension, tu laisses circuler les choses. C'est beaucoup plus végétal.

C'est aussi une formidable surface de projection. Comme les formes ne sont jamais verrouillées elles-mêmes, elles sont des éponges.

**JYM** *Veux-tu dire qu'elles sont davantage polysémiques pour le spectateur ?*

Oui. Il y a la danse du milieu comme pratique et il y a la danse du milieu dans sa résolution scénique. Quand on la fait en pratique, c'est complètement ouvert. C'est un travail d'attention. Mais sur scène on a des intentions précises : on doit aller là, faire ci et ça. Pour autant, il faut être dans le même état et avoir la même qualité de geste [qu'en atelier].

Pour *Here, then*, on a beaucoup fait cette danse du milieu en atelier, elle a forgé un corps [commun] et des formes. J'ai dirigé certaines formes plus que d'autres. En donnant des consignes. Il y a aussi des choses liées à la danse en général. Par exemple, en faisant ces danses, on allait très peu vers des formes académiques. Et, à un moment, j'ai pensé que quelque chose de la forme académique ou de sa réminiscence pouvait permettre un *landmark* [point de repère pour le spectateur].

## DANIEL LINEHAN

### Explorer des rapports espace/temps

**JYM** *Nous voudrions parler des pratiques communes. Avec les interprètes, avez-vous un échauffement ou des pratiques collectives ?*

Cela dépend des pièces. Le matin, on prend une heure et demie pour s'échauffer, mais généralement je laisse cette durée à la discrétion de chaque danseur, il n'y a pas d'échauffement collectif. En revanche pour chaque pièce je propose des pratiques physiques spécifiques.

[...]  
partition

Pour *Flood* (2017) par exemple, on a travaillé à partir de la notion de vecteur. On a constitué une partition qui mettait en jeu des trajets directs de certaines parties du corps se rejoignant ou s'éloignant les unes des autres. Cette partition qu'on a beaucoup dansée et dans laquelle nous nous sommes beaucoup regardés les uns les autres dans les premières semaines de travail avait aussi des paramètres rythmiques : bouger au ralenti, aller le plus rapidement possible d'une situation à l'autre, marquer des suspensions entre les mouvements...

[...]  
assembler

Pour *dbddb* (2015), j'ai proposé d'improviser à partir du rythme régulier de la marche. On a fait six ou sept sessions de quelques minutes à l'issue desquelles j'ai choisi puis agencé certains des matériaux issus de l'improvisation. [...] À l'origine de cette improvisation, il y avait l'idée que n'importe quel pas peut-être fait dans n'importe quelle direction à n'importe quel moment. Les consignes avaient trait à l'expérience intime de chaque danseur. Les danseurs devaient improviser en solo en portant leur attention à ce qu'ils venaient tout juste de faire, à ce qui s'était passé dans les deux secondes précédentes, tout en continuant à produire du mouvement. Cela crée un état assez particulier, comme s'ils laissaient tous les mouvements passés se prolonger un peu dans le présent. La forme des gestes avait peu d'importance à condition que les danseurs essaient vraiment de rester dans cet état d'esprit. Après, je leur ai demandé de travailler en trio, en étant attentifs aux autres, à la manière dont ils pouvaient se rapprocher ou s'éloigner les uns des autres. La forme qui en a résulté était assez ouverte. Et puis, là encore, j'en ai sélectionné certains passages.

## LAURENT PICHAUD

### Dérive

*in situ*

Pour *mon nom* (2010), nous ne faisons pas de *training*. Nous étions tout de suite au travail. Certaines séquences néanmoins peuvent faire office de *training* pour lancer la journée. [En extérieur], il y a tellement de contingences qu'on ne peut pas séparer le *training* de la répétition, qui n'en est plus une parce qu'on est tout le temps à vue, on est tout le temps sur le qui-vive du projet à construire, mais aussi des passants à informer, de la communication, de la médiation de son propre travail que l'on est en train de faire en même temps. Notre manière de faire a beaucoup évolué au cours des années pour accueillir ce réel. C'est compliqué d'avoir la visée d'un projet, avec une culture de la répétition pour aboutir à une écriture, et de devoir être complètement disponible. On a besoin parfois de se fermer, de mettre des écouteilles.

Le processus de cette pièce a été très lent. Au début, on a fait de nombreuses expériences. Mais des expériences de fuite, parce que nous n'arrivions pas à rester à côté du monument [aux morts], on avait trop peur. On s'est fait engueuler, cela a été violent. C'est là que les dérives et la documentation sont apparues. Ne parvenant pas à rester à côté du monument aux morts pour travailler, notre réflexe a été de partir. Mais si on esquive le problème on est fichu. Je me suis dit « partons du monument aux morts, cela nous fera du bien », mais organisons-le artistiquement. J'ai inventé des dérives, avec des consignes. On regarde le monument aux morts, on se charge, on part en dérive n'importe où, dans le village de la Creuse que nous ne connaissons pas, on fait une photo ou un dessin ou on note un mot à chaque fois que le monument aux morts qu'on a regardé résonne dans ce qu'on voit, dans un coq dans un jardin, dans une borne kilométrique qui fait petit mémorial, etc., tous ces signes. Ce sera une grande tâche qui nous maintient au travail, là où nous n'avions pas les outils pour pouvoir travailler à côté du monument aux morts. Et cela invente la force du déplacement, qui fait que la pièce deviendra une déambulation. Penser créer une performance de quatre heures autour d'un monument aux morts pour montrer qu'on ne les regarde plus, qu'ils sont invisibles, était ridicule.

### Filature

*in situ*

À l'extérieur, c'est impossible de s'échauffer pour moi, d'autant que je suis issu d'une culture où l'échauffement commence au sol. En tournée, j'ai néanmoins essayé avec une couverture militaire, mais je n'en ai rien fait. À présent, suite à un *workshop* avec des étudiants, je dispose d'une demi-heure d'échauffement, qui est une manière de se rendre disponible au réel. C'est un trois temps, que j'active facilement pour moi et avec d'autres et que les gens aiment beaucoup faire. C'est trois suites<sup>1</sup>. Il s'agit de suivre quelqu'un pendant dix minutes, c'est une filature, la consigne est de filer quelqu'un. On peut changer de personne, bien sûr, si elle rentre chez elle. C'est une manière d'être un peu différent dans un espace, de s'adapter à l'imprévu. Les dix minutes suivantes sont une filature également, mais en étant systématiquement devant la personne suivie. Le dos, les oreilles sont particulièrement mobilisés. Ce sont des passants, n'importe qui. En étant devant il faut trouver des postures, avec son téléphone par exemple, il faut essayer de ne pas se faire remarquer. S'il y a deux rues, laquelle prendre ? On développe une espèce de qui-vive. La troisième consiste à se suivre soi-même, quoi que cela veuille dire, pendant dix minutes. En une demi-heure c'est fou comment on est prêt à travailler. On a décripé son code intérieur de passant, modifié ses habitudes vis-à-vis des fonctions des lieux.

<sup>1</sup> Laurent Pichaud utilise plus volontiers en atelier ce titre « trois suites » que celui de filature.

## LOÏC TOUZÉ

### Dire

matériau

Le début du travail de 9 (2007) était une pratique. Une interprète arrivait dans l'espace et disait : « Souvent, je fais ceci », et faisait la chose qu'elle fait souvent quand elle s'engage dans un mouvement dansé. Elle se déplaçait d'un mètre et disait : « À la place, je propose cela. » C'est une proposition qui vient sans doute de mon côté « éducateur spécialisé », une volonté d'émancipation très liée à mon histoire éducative avec la danse...

### YC Une volonté de changer le monde ?

Il y a sous-jacente l'idée que chacun peut se défaire de ses *patterns* et des impensés dont ils sont porteurs pour faire un geste qui est un risque. Je l'ai signifié par cet exercice que l'on a pratiqué tout au long de la création et qui nous a permis de débrayer nos habitudes, nos tendances, d'ouvrir d'autres perspectives, directions, dynamiques pour nos gestes.

[...] *La Chance* (2009) comporte un prologue. Les interprètes viennent à l'avant-scène et vont dire des suites de mots sur le second mouvement du *Concerto 21#* de Mozart. C'est une pratique que nous avons faite quasiment dès le début du travail. Il s'agit de dire quatre mots à la suite, qui ne sont associés ni en sens, ni en son. Par exemple : « La girafe, la table, la justice, la guerre. » Faire un bloc avec ces mots, une sorte de haïku [...]. Je dois dire quatre mots, puisés dans quatre registres différents : les passions ; la nature et l'environnement ; les concepts ; les choses (incluant le corps). Pour les choses, cela peut être « la main » ou « la chaise » par exemple. C'est difficile. C'est un jonglage mental qui permet aussi de dissocier certaines zones d'émission du sens, de puiser dans des réservoirs différents de notre mémoire.

Nommer le monde pour ceux qui sont là et écoutent a une double vertu : faire surgir les choses mais aussi les éloigner. Donc ça vide l'espace, ça le désencombre. Et je crois que cela permet, à un moment, que les choses disparaissent et que la danse ait de la place pour apparaître. Les interprètes le font de deux manières dans la pièce : rudimentaire au début puis opératique, c'est-à-dire qu'ils le profèrent simplement puis dans un second temps chantent les suites de mots. Ces deux modalités se retrouvent dans les danses, la première danse les yeux fermés conserve une qualité rudimentaire, la seconde avec le haut du visage et les mains blanchies est lyrique.

### Faire un fumier

transposer

Le temps du travail consiste à fabriquer des choses et à les laisser reposer. Il s'agit de fabriquer un terrain, de faire un fumier. Pour *Love* (2003), ce travail est passé par des pratiques : apprendre ensemble à faire des claquettes avec un professeur de claquettes, regarder beaucoup de films, faire de l'aïkido... Je voulais faire quelque chose qui avait à voir avec la naissance de la danse moderne quand elle est dans son cousinage avec le cinéma. 1895, c'est le moment où Georges Méliès fait des films, le moment où on a un plan-séquence avec une animation dans l'espace très simple, une sorte de primitivité de l'apparition des images et du mouvement. J'avais ce désir. Ces projections ne ressemblent pas à ce que *Love* est devenue. Mais c'est quand même ce désir-là entre autres qui a constitué l'amorce de cette pièce.

[...] La pratique première de *Love* (2003), c'est une partition, une planche de dessins de Carlo Blasis qui indique comment exprimer des émotions avec la direction du regard<sup>2</sup>. On s'est amusé à copier ces positions, et à comprendre comment passer d'un état à l'autre. Il en propose dix-sept allant de l'attention au délire en passant par la stupeur ou l'extase. Nous y avons consacré de longues séquences de travail. C'était une pratique pour comprendre l'expressivité dans le corps, dans le regard, la vision, etc.

En travaillant dans un espace volontairement restreint et proche du public<sup>3</sup>, en voyant les interprètes ensemble effectuer ces glissements d'une figure à l'autre, j'ai compris que la pièce était là. Je l'ai vue apparaître. Cela a été très important. Mais je ne l'ai pas dit tout de suite. On a continué à travailler.

Le deuxième document important du dictionnaire d'anthropologie théâtrale que nous avons utilisé est une planche photographique qui montre Étienne Decroux ramassant une fleur<sup>4</sup>. On l'a reprise intégralement. Et pas seulement la décomposition de son action, son costume également. Il est en short. J'avais aussi un short bleu de mon père et une série de tee-shirts. J'ai amené assez tôt ce costume dans le travail. J'aimais bien comment il signifiait la bande, le groupe d'écoliers, l'équipe de sport. Il était polysémique. Il signait la communauté rattachée autour d'une pratique. En même temps, c'était fictionnel et un peu ridicule.

[...] tâche La durée des actions de la pièce appartient à la composition. Elle est un temps éprouvé et partagé. Ce n'est pas un temps chronométrique. C'est un temps pratiqué. Quand les danseurs font les lions et qu'ils se relèvent des lions, la durée « pousse » entre eux. C'est la pratique qui nous a permis de comprendre cela. *Love* est une pratique de l'imaginaire pour tous, pour ceux qui font et pour ceux qui regardent.

[...] Je ne veux rien atteindre. La seule question qui m'occupe, c'est : Comment faire une danse ?

**MB** Avec certaines règles éthiques néanmoins.

Oui. C'est tellement magnifique quand, tout d'un coup, quelqu'un arrive à faire une danse qui est plus large que lui-même. Il y a plusieurs choses que j'ai comprises. La danse est toujours la danse des autres. On n'a pas de danse à soi. On est toujours dansé par autre chose que soi-même. Comment faire pour créer les conditions pour que la danse qui opère devant nous ne soit pas sa danse propre, qui se fermerait sur soi-même ? Comment faire pour que ce soit la danse du groupe, la danse de ceux qui regardent, la danse de ceux qui nous ont fait, d'histoires précédentes, une danse à venir ? Comment porter une danse qui est à venir ? [...] Les questions que je pose sont celles que j'entends. Je suis parlant parce qu'il y a à parler dans l'espace. Je me mets en disponibilité de travail dans l'espace de la création, c'est-à-dire le studio qui est pour moi l'espace de la création, avec les autres.

<sup>2</sup> Voir document p. 370.

<sup>3</sup> Voir la description du dispositif scénique au chapitre Espace.

<sup>4</sup> Étienne Decroux, « Comment on cueille une fleur de manière extra-quotidienne dans le mime », reproduite in *ibid.*, p. 153.

**MG** *Tout se construit comme cela au fur et à mesure, ça s'échafaude ?*

On est ensemble. Évidemment, il y a du goût. Avec *Love*, je voulais faire une très belle pièce. C'est tout. Et je fais *Love*. Et, à la fin, c'est une très belle pièce.

Mais dans le trajet pour arriver à faire *Love*, il y a d'autres choses qui se passent en même temps. C'est une sorte de fuite dans la forêt dans laquelle je ramasse des cailloux et des objets pour fabriquer une cabane. Je ne fais que ça.

**MG** *L'espace du studio est un espace de fuite ?*

Oui, c'est un espace de fuite. Par exemple, je ne cherche pas à dire quelque chose au monde.

collectif **MB** *Mais si un de tes collaborateurs te propose des choses qui ne te conviennent pas éthiquement ?*

Ils ne le font pas.

**JP** *La pratique du studio est suffisamment cadrée.*

On pratique beaucoup. On invente des pratiques ensemble. On a plein de choses à faire. C'est du travail. Tous les jours, on a des trucs à faire.

**RH** *La manière dont Loïc mène un travail fait que, finalement, tout est dirigé vers ce qu'il propose. Il a un côté un peu gourou de ce point de vue. Cela peut être un problème parfois. Mais aucune de nos propositions d'interprètes ne sort du cadre déterminé, bien que la possibilité existe.*

### Faire apparaître des figures

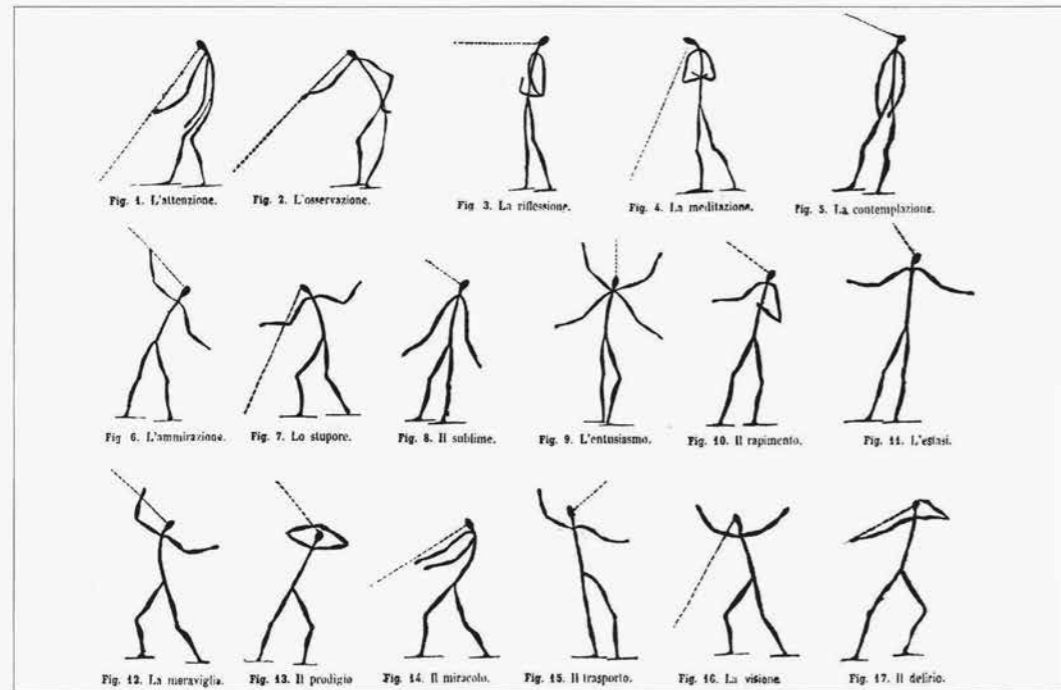
*Élucidation* (2004) a été composé avec les outils de l'improvisation et recomposé. Ces improvisations ont été une étape importante pour comprendre la matrice de l'apparition des images depuis le corps.

musique **JYM** *Comment t'es-tu mis au travail ?*

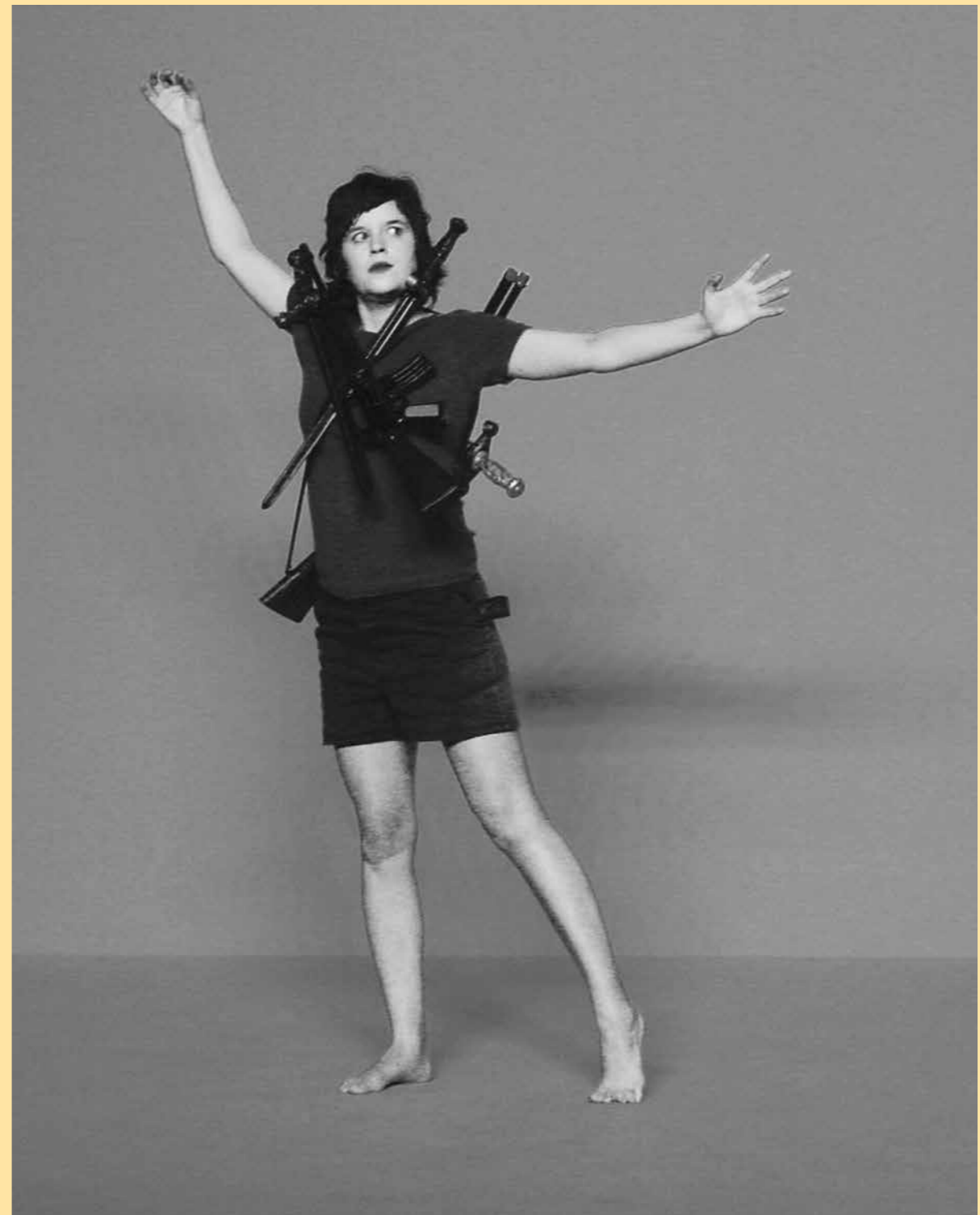
En écoutant la musique. L'avantage d'une musique comme celle de [Luciano] Berio est qu'elle n'est pas du tout figurative. Ce ne sont que des impressions. Ce sont des sons, des blocs, des notes, des attaques, des percussions, même si c'est avec la clarinette, des impulsions que l'on reçoit. Il y a une écriture, mais qui peut laisser penser parfois que c'est improvisé. Ces informations viennent se loger dans le corps ou dans l'espace à différents endroits. L'outillage de l'improvisation dansée donne la capacité de capter les signaux. Avec ces signaux captés en temps réel, on peut organiser une manière d'être, une manière de faire forme. Ce travail réveille à l'intérieur du corps une multitude de qualités rythmiques qui sont logées quelque part dans le corps, que la musique fait apparaître aussi. C'est là que je parle d'images, même si à l'époque je ne le nommais pas ainsi. Ces figures vont devenir figuratives pour moi-même dans mon imaginaire, mais aussi figuratives pour le corps en train de se faire. Ces figures sont aussi nommables qu'un toréador, un voile, un homme qui joue au golf, une montagne. Ces objets figuratifs traversent l'imaginaire avec lequel je compose un récit, sans début ni fin. Ce n'est pas un récit avec une dramaturgie claire. Il y a des figures identifiées dans le corps. Je peux les retrouver. Ma relation à la musique



17. (gauche) Acteur de kabuki (estampe japonaise du XVIII<sup>e</sup> siècle) : remarquer que le regard en avant correspond à un basculement en arrière de l'épine dorsale.  
18. (droite) Un acteur de la Comédie Française au début du siècle dans une expression de terreur accentuée par la courbure de l'épine dorsale.



19. Direction du regard et émotion dans les diagrammes de Carlo Blasis (1795-1878), danseur italien et théoricien de la danse ; planche tirée de l'ouvrage *L'uomo fisico, intellettuale e morale* (Milan, 1857). Noter que chaque changement de direction du regard entraîne un changement de l'épine dorsale.



Loïc Touzé et Latifa Laâbissi, *Love* (2003). Avec : C. Perdereau. Photo : Jocelyn Cottencin

peut me permettre de les identifier. Et je sais que ces figures sont une sorte de lot de figures qui sont dans cette danse, dans cette partition d'*Élucidation*. D'une représentation à l'autre, on peut retrouver des séries identiques, je vais passer par une suite de figures que j'aurais identifiées, avec lesquelles je vais jouer, jongler, mais elles peuvent aussi arriver de manière désynchronisée. Une figure peut arriver plus tôt qu'une autre.

[...] Pendant un an, j'ai suivi des cours de *mohini attam*<sup>5</sup>. Il s'agit d'une danse indienne exclusivement féminine. C'est un travail des mains et des yeux. Je suis parti d'un outillage traditionnel. Ensuite, je me suis amusé avec ces mains et ces yeux à changer les codes, à jouer avec, à comprendre comment la circulation de l'œil dans le corps me donne les informations qui construisent des images ou qui font remonter des mémoires. Seulement en bougeant un système nerveux oculaire, des mémoires réapparaissent, des impressions traitées et traversées remontent.

J'ai joué avec une manière de me mettre en jeu organiquement pour que quelque chose se produise. C'est un peu la méthodologie : ce que le son me faisait, ce que les yeux faisaient, ce que les mains engageaient. À un moment, du fait de ce jeu, des figures apparaissent.

[...] Il y a aussi ce que le costume me donne, un costume rose pâle et une bague imposante. Dans la pièce, sans le poids de la bague, je perds une partie des gestes. La main gauche est beaucoup plus lourde, beaucoup plus relâchée que la main droite. Il y a aussi les chaussures et une chemise très particulière, une petite mousseline qui sur le corps me touche d'une certaine manière. C'est bizarre, mais ce contact me donnait une information différente. J'étais tout en papier. Je reviens à la surface de projection. Il s'agissait de porter sur le corps le décor.

Il s'agissait de m'inventer un corps qui me permette de faire cette danse.

---

## CINDY VAN ACKER

---

### Yoga

En 2001, j'ai commencé le yoga à travers ma rencontre avec Myriam Gourfink. J'avais eu la permission d'enregistrer ses cours. J'ai poursuivi seule dans le studio avec sa voix. Puis, j'ai pu mettre de côté l'enregistrement et dérouler mon propre cours. Cette pratique m'accompagne encore à présent à différents degrés. Elle n'est pas fixe.

La pièce de 2002, *Corps 00:00* en dépend. Je ne pouvais pas la danser sans avoir fait deux ou trois heures de yoga au préalable, parce qu'il fallait trouver l'endroit d'une puissance détendue, qui requiert une concentration mentale plus qu'un travail musculaire.

[...] J'aime bien être à l'écoute du temps au moment même. [...] J'ai aussi compris en travaillant avec Myriam en tant qu'interprète que pour se rapprocher d'un mouvement juste – même si c'est bizarre de le dire –, il faut pouvoir lâcher prise. Plutôt que d'être juste, il s'agit d'avoir accès à une autre dimension. Quand on commence une pièce et que l'on sent qu'il y a une contrariété quelque part, pour une

<sup>5</sup> Le *mohini attam*, littéralement « danse de l'enchanteresse », est une danse sacrée exclusivement féminine pratiquée dans le Sud-Ouest de l'Inde.

raison ou pour une autre, ou qu'il y a trop de volonté, trop d'acharnement à vouloir faire comme ceci et comme cela, on s'éloigne de plus en plus de cet accès possible à une autre dimension. Il s'agit d'aller dedans, d'être à l'écoute du problème, de l'accepter et de lâcher prise.

**JYM** Quelles pratiques mets-tu en place avec les interprètes avec lesquels tu collabores ?

J'ai trouvé mon propre chemin dans le yoga que j'avais découvert avec Myriam, et j'ai pu le partager avec d'autres. C'est une pratique tout autant physique que mentale. L'espace mental est très important tant dans ma pratique que dans mes pièces. J'ai besoin d'expérimenter les corps des uns et des autres. J'ai besoin de temps avec les danseurs pour composer dans la pratique. Je parle beaucoup de l'induction mentale. Il y a l'idée de rendre visible le prolongement du corps dans l'espace, et de le modifier par des *inputs* [apport] mentaux. On dispose d'une capacité énorme de pensée...

**JYM** ... à changer la perception avec le mental?... à partir du langage ?

Tout à fait. Ce sont des trajectoires à l'intérieur du corps conduites par une alimentation verbale. Certains interprètes sont réceptifs, d'autres moins, on ne peut rien induire volontairement, on peut seulement ouvrir des portes, chacun doit faire son chemin.

### Sortir de l'anatomie

**JYM** Recours-tu à un échauffement particulier ?

Dans la dernière création [Zaoum (2016)], comme on travaille de plus en plus avec les éléments scénographiques, j'ai passé mes matinées avec les créateurs scéniques et sonores. Les danseurs se chauffaient de leur côté. Ce sont des personnes avec lesquelles je travaille depuis longtemps et qui connaissent le principe du mouvement continu. Il s'agit donc de bouger dans l'espace sans faire d'arrêt, en étant le plus possible dans l'instant même, en développant l'écoute et les sens (le rapport au sol, à l'air, à la résistance, au corps de l'autre). On fait des séquences de vingt minutes, plus ou moins colorées selon le besoin.

Nous avons fait aussi des expérimentations, des choses assez simples. On est tous en cercle. Chacun fait un mouvement très simple. Il s'agit de se rapprocher du mouvement de l'autre, de chercher un mouvement commun. C'est intéressant à voir, on voit les personnalités apparaître. Certains insistent avec leur mouvement, d'autres s'adaptent tout de suite à l'autre. Un mouvement circule dans le groupe. Chez les uns et les autres, cela crée un cheminement de frustration, de volonté, de lâcher prise, d'ego. Mais l'ego s'efface forcément. Et c'est très important de pouvoir le mettre à l'abri du travail. Mine de rien, il est vraiment très fort et c'est perceptible pour le public. Les retours sur la pièce ont souvent concerné la différence de personnalité entre les interprètes et leur absence d'ego. J'ai toujours été convaincue que l'ego n'avait pas sa place sur scène, quel que soit le médium. C'était bien de trouver un exercice concret sur cela. Je parle beaucoup de la considération du corps en tant que matière. Il s'agit de sortir de l'anatomie. Quand on lève un bras, on peut lever le bras, mais on peut lever d'abord l'os à l'intérieur de la matière du bras, sans perdre le contact avec le sol. Qu'est-ce qu'on active pour que cet os puisse monter vers la peau et perdre le contact avec le sol ?

Je travaille également beaucoup la relation de cette matière avec le sol et plus. Une fois qu'on a une forme corporelle, comment projeter cette forme dans l'espace? Il existe des exercices de résistance, des données mentales de circulation d'attention. Comment être dans un espace simplement debout et faire en sorte que les gens regardent la main gauche? Comment faire? Cela se nourrit aussi avec des images, avec l'idée de poids, de matière. Je lève mon bras autrement si je pense qu'il se lève dans de l'eau, dans un gaz très froid, du coton ou du miel. C'est peut-être bête, mais la levée du bras en est changée.

# RYTHME

<sup>1</sup> Paul Fraisse, né et mort en France (1911-1996), est un psychologue connu pour ses travaux sur la perception du temps : *Les Structures rythmiques : étude psychologique*, Louvain : Publications universitaires de Louvain, 1956. *Psychologie du temps*, Paris : Presses universitaires de France, 1967, 2<sup>e</sup> éd. (1<sup>re</sup> éd. 1957). *Psychologie du rythme*, Paris : Presses universitaires de France, 1974.

<sup>2</sup> Texte écrit en septembre-octobre 1956 et publié pour la première fois dans *Die Reihe*, 3, 1957. On le trouve traduit par Christian Meyer dans Karlheinz Stockhausen, *Comment passe le temps, Essais sur la musique 1952-1961*, Genève : Contrechamps, 2017, pp. 151-199.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>5</sup> Pierre Sauvanet, « Rythme », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 1<sup>er</sup> mars 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/rythme>.

Les propos des chorégraphes de notre étude au sujet du rythme oscillent entre deux niveaux. D'une part, le rythme du mouvement (micro-structure) et, d'autre part, celui appliqué à la macro-structure, c'est-à-dire jouant sur les durées des différentes séquences ou parties d'une pièce. Ce chapitre est relié de toute évidence à celui dédié à la musique, et fonctionne aussi en réseau avec le chapitre Dramaturgie, la section consacrée au montage dans le chapitre Assembler, ainsi que la discussion au sujet du phrasé. Le lecteur trouvera également des informations éclairantes sur le rythme des macro ou micro-structures des pièces chorégraphiques dans les chapitres Structure et Indétermination. En effet, le rythme a des conséquences sur bien d'autres aspects de l'œuvre : sur la musicalité, sur la forme expressive, sur la construction du sens ou encore sur la modulation de la relation établie avec le public.

Il faut sans doute revenir sur le sens de ces deux niveaux rythmiques du point de vue des autres arts (en particulier la musique et le cinéma), avant de présenter comment les chorégraphes eux-mêmes s'y réfèrent.

Concernant la micro-structure rythmique, les recherches de Paul Fraisse<sup>1</sup> mettent en lumière dès les années 1950 que ce que nous percevons comme rythme dans la culture occidentale se situe entre 33 et 600 pulsations par minute. C'est encore au début des années 1950, de façon empirique, que le compositeur Karlheinz Stockhausen observe lui aussi, avec une oreille très entraînée, ce phénomène perceptif : en dessous de 10 pulsations par minute il perd la perception du rythme, au-dessus de 960 pulsations par minute il perçoit un signal sonore continu. Il précise dans un article<sup>2</sup> daté de 1956 que jusqu'alors, dans la musique occidentale, cette tranche correspond à celle où se situent la métrique et le rythme. Il ajoute que cette considération pourrait fonder une nouvelle morphologie du temps musical puisqu'en franchissant le seuil au-dessus de 960 pulsations par minute (soit 16 battements par seconde) la « perception des durées devient perception des hauteurs<sup>3</sup> ».

Stockhausen constate également dans son étude que la perception humaine fonctionne par proportion et non par différence. Ainsi, l'humain percevra aisément l'inégalité entre des périodes d'une seconde et de deux secondes, mais ne percevra pas la différence entre des durées de onze et douze secondes<sup>4</sup>. En insistant sur la proportion, Stockhausen nous renvoie finalement à l'étymologie grecque *ruthmos* qui signifie « forme distinctive, figure proportionnée, disposition », ou encore « arrangement caractéristique des parties dans un tout », « manière particulière de fluer<sup>5</sup> ».

En 1948, Orson Welles (*Macbeth*) et Alfred Hitchcock (*La Corde*) interrogent le rythme du montage et la perception temporelle du grand public en réalisant des plans-séquences de plus de dix minutes. En 1958, avec *Touch of evil* [*La Soif du mal*], Welles tourne le plus long plan-séquence réalisé à la grue (plus de trois minutes). La remise en question des rythmes du tournage et du montage, mais également des rythmes du jeu de l'acteur, connaît des précédents dans l'histoire du cinéma. Citons par exemple un chef-d'œuvre du cinéma expérimental brésilien : *Limite* (1929) de Mário Peixoto, qui multiplie des séquences longues où des personnages désœuvrés sont immobiles.

On privilégiera dans ce chapitre le terme « montage » pour nommer l'assemblage des séquences chorégraphiques, afin d'insister sur les rapports de durée des séquences, leur différentiel temporel générant le rythme de l'ensemble de la composition d'une danse.

Dans notre enquête, les réflexions sur la durée des séquences, leurs rythmes internes, et les contrastes (ou absence de contraste) rythmiques que suscite leur succession lors du montage sont récurrentes. Car le rythme des différents éléments présents sur le plateau, corrélé à celui des séquences, engendrent le sens. Ainsi, Nathalie Collantes précise au chapitre Indétermination : « Le tempo global est important, et je suis dans la mesure du possible vigilante à lui. Le temps, c'est ce qui induit le sens pour moi. » De son côté, Marco Berrettini décrit comment il déphase le rythme d'une danse par rapport au rythme de la musique, précisant que ce « choix est lié à la thématique de la pièce ». Dans les propos des chorégraphes, micro et macro-structures rythmiques sont de ce fait mêlées, et bien souvent inextricables : établir des sous-chapitres, qui auraient différencié le rythme du matériau (mouvement, musique, lumière) de celui du montage, revenait à effacer le rapport entretenu de l'un avec l'autre. On peut néanmoins dans cette introduction tenter de tirer quelques fils concernant d'abord la macro-structure puis la micro-structure.

Si dans ce chapitre, Daniel Linehan évoque d'une façon globale l'importance de la longueur des séquences pour le rythme du montage final, dans les chapitres Dramaturgie et Adresser, il précise combien la disparité des durées influe sur la lecture de la pièce. Dans ces chapitres, il relève, pour la raison invoquée par Stockhausen concernant le fonctionnement de notre perception par proportion, qu'il lui faut sans cesse, afin d'atteindre la qualité de relation au spectateur qu'il recherche, accentuer le contraste des durées des différentes séquences. D'autre part, il insiste, tout comme le fait Cindy Van Acker, sur l'importance des moments de césure. Plages de temps laissées vacantes entre deux séquences pour créer des espaces de silence (Daniel Linehan), ou interruption d'une boucle de mouvements qui se réitère, « arrêt sur image » pour maintenir le spectateur en alerte (Cindy Van Acker). Quant à Marco Berrettini, c'est dans le but de perturber l'attente du public qu'il remet en question le rythme convenu de la macro-structure en danse-théâtre : soit en « catapultant » une série de séquences courtes, soit en allongeant la durée des séquences à l'extrême, ou bien encore en laissant leurs longueurs indéterminées : ce sont alors les danseurs (en fonction de l'énergie qu'ils déploient), qui mesurent en temps réel la durée de la séquence, et par voie de conséquence le tempo du montage (voir aussi le chapitre Indétermination). Ce rapport à la macro-structure puise ainsi dans une culture artistique large (le cinéma, la musique, le théâtre) qui induit un rapport aux durées relatives à la perception.

6 Voir le chap. « Effort : l'alternance dynamique dans le mouvement – Le phrasé de l'effort – Le phrasé régulier – Le phrasé croissant et décroissant – Le phrasé accentué – Le phrasé vibratoire – Le phrasé rebondissant », in Jacqueline Challet-Haas, *Grammaire de la notation Laban*, op. cit., vol. 3, pp. 177-187.

7 Angela Loureiro de Souza, née en 1952 à Rio de Janeiro, est *Certified Movement Analyst*, titre décerné par le *Laban / Bartenieff Institute of Movement Studies*. Voir son livre co-signé avec Jacqueline Challet-Haas : *Exercices fondamentaux de Bartenieff. Une approche par la notation Laban*, Œuvres-et-Valsery : Ressouvenances, coll. « Pas à pas », 2008.

8 Voir plus particulièrement la discussion consacrée au phrasé.

9 Pierre Sauvanet, art. cit.

Mais la culture chorégraphique a aussi forgé ses propres modèles rythmiques, avec lesquels les chorégraphes dialoguent. Concernant la micro-structure rythmique, on aborde ce qui fait la spécificité du rythme en danse, puisqu'il s'agit d'observer d'abord le rythme constitutif du mouvement même. L'analyse proposée par Laban dans la théorie de l'effort<sup>6</sup> permet ainsi d'atteindre une description du rythme spécifique à l'art du geste. Il s'agit en effet pour lui de nommer le rythme du phrasé, autrement dit, le « phrasé d'effort ». Celui-ci dépend de la sélection, de l'agencement et de l'interdépendance des facteurs de mouvement et de ce qu'on appelle leurs « éléments », qualifiés de combatifs ou conciliants : le facteur temps possède un élément soudain (combatif) et un élément soutenu (conciliant) ; le facteur espace un élément direct et l'autre flexible ; le poids peut être fort ou léger ; le flux condensé ou libre. S'ajoute à cela qu'à l'intérieur d'un agencement, la ponctuation peut varier : on appelle cela un « rythme d'effort ». Ainsi cette décomposition permet-elle de déconstruire le phrasé d'un geste, afin d'obtenir de petites unités pour en réinventer le rythme. Angela Loureiro de Souza<sup>7</sup> propose dans son enseignement de faire l'expérience sensible de chaque petite unité (chaque molécule) du phrasé, afin de jouer spontanément avec le spectre de toutes les combinaisons possibles et d'inventer pour soi-même de nouveaux rythmes d'effort et de nouvelles alternances dynamiques. Lorsque Loïc Touzé déconstruit le phrasé, il explore aussi des dynamiques du geste. Chez lui, la question du rythme s'articule à celle du phrasé. Il en est aux débuts de cette recherche<sup>8</sup> au moment de la pièce 9 (2007), lorsqu'il demande aux danseurs de s'imaginer comme « valeurs rythmiques dans un espace », l'enjeu du montage final étant de construire « un paysage rythmique sans événement ».

Cindy Van Acker, quant à elle, évoque un travail d'études rythmiques méticuleux, au cours duquel elle explore le rapport entre rythme et mouvements répétitifs. Elle évoque ensuite des expériences où elle joue avec les rythmes de façon mathématique. Enfin, Daniel Linehan peut activer la fabrication du geste en s'appuyant sur le rythme de textes, celui d'une séquence chantée, ou bien encore sur des motifs musicaux. Il note les effets comiques involontaires créés par la vivacité des situations qu'il propose. Ici, la matière du geste, ses alternances dynamiques, s'appuient sur des formes de scansion repérées dans d'autres domaines artistiques, rappelant que le rythme est commun à nombre de phénomènes. La voix, le chant, la langue ont des rythmes auxquels le geste peut s'accorder aussi, parce qu'ils dialoguent tout autant avec le rythme physiologique, à savoir le mouvement de diastole et systole du cœur, la pulsation du sang, l'alternance de l'inspire et de l'expire auxquels les danseurs sont si attentifs, aussi bien lors de l'émergence de leurs gestes, de la fabrique d'une séquence que de la construction d'une pièce entière.

Selon la définition proposée par Pierre Sauvanet<sup>9</sup>, il convient en effet d'appeler rythme « tout phénomène, perçu ou agi, auquel on peut attribuer au moins deux des qualités suivantes : structure, périodicité, mouvement ». Les exemples précédents témoignent en effet de la façon dont la chorégraphie pourrait nouer structure et périodicité (sans principe mouvant), dès lors que l'on perçoit un rythme comme fixe ou figé. Le rythme devient alors une sorte de matrice contraignante. Au contraire, la chorégraphie peut allier structure et principe mouvant (sans périodicité), quand la régularité n'est pas perceptible mais que l'agencement d'éléments temporels (accents, pauses, ralentis, accélérations dans le geste...) donne à percevoir ou laisse

apparaître une structure rythmique. Enfin, la chorégraphie peut associer périodicité et principe mouvant (sans structure), sur le modèle de la transformation biologique ou du cycle des saisons où l'on perçoit un retour au semblable, sans identité de la forme ou selon une variation de la structure spatio-temporelle conduisant à la forme. Si les propos des chorégraphes ici rassemblés ne théorisent pas un rapport au rythme, ils sont autant d'exemples des usages et des significations que le rythme peut prendre.

Myriam Gourfink avec Julie Perrin

### Loïc Touzé

espace 9 (2007) est un paysage rythmique sans événement. Il s'agissait de sortir du cabaret, de la personne, de l'intime, du personnage que j'avais travaillés avec *Love* (2003) et qui me plaisaient beaucoup. Je me suis intéressé à la notion de phrasé et, notamment, de phrasé comme unité. Dix femmes dansent dans cette pièce. Dès la première rencontre avec elles, je leur ai demandé si elles étaient d'accord pour travailler avec moi et se considérer comme un matériau rythmique dans un espace : « Vous ne trouverez pas ici un espace d'expression personnelle. Je vous propose de vous imaginer comme une valeur rythmique dans un espace, comme un matériau rythmique. C'est ce que je voudrais partager avec vous. Le travail que je vais vous proposer consiste à essayer de se tenir à l'endroit de l'unité du phrasé. »

phrasé À cause de mon éducation en danse classique, je n'utilise pas le mot « phrase » dans mon travail, parce que c'est une notion qui est immédiatement engagée dans mon imaginaire comme « pas de bourrée, glissé, grand jeté », c'est-à-dire une sorte de trajet dans l'espace. Je n'arrive pas à penser le terme autrement.

De fait, je mets la phrase de côté et je m'intéresse au phrasé – que je pense différemment aujourd'hui qu'à l'époque où j'ai fait 9. Je me demande comment le déconstruire, mettre la fin du phrasé au début, le début à la fin, le milieu au début. L'opération est complètement fictionnelle.

partition Je propose aux interprètes que l'on écrive des partitions. De cette façon, mes partitions naviguent parmi celles des autres. J'ai l'impression ainsi de ne pas être dans une démarche autoritaire et que tout le monde travaille d'une manière vive. Ces partitions devaient être adressées à quelqu'un d'autre. Elles n'étaient pas pour soi, et devaient comporter certaines modalités. Par exemple, « investir, désinvestir, surinvestir ». Les partitions sont littéraires, faites de mots. Je vous en lis une, je ne sais pas qui l'a écrite :

« Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Soudainement inquiétant, consciemment avec application, dessine des lignes courtes, désordonnées. Un geste incongru qui dure. Soudainement, claquer pour chasser un geste obsolète. Le temps est sec. Claque dans l'espace. Se balade. Une poursuite s'engage. L'écoute mène à la fin. »

LP *Que propose d'effectuer cette partition ?*

structure Il s'agit de convertir ces mots – les images et les rythmes qu'ils contiennent – en gestes, mouvements, actions et figures, pour faire un segment, un bloc. La manière de travailler consiste à lire plusieurs fois le texte, puis à danser avec ce qui est retenu de cette lecture. Lire et relire pour produire par le geste une hypothèse. L'écriture naît de la pratique, de la sédimentation de ces hypothèses. C'est un processus de traduction : je convertis cette partition en telle et telle actions.

Le début du travail de 9 est une pratique : une interprète arrive dans l'espace et dit « souvent, je fais ceci » puis elle effectue la chose désignée. Elle se déplace d'un mètre et dit « à la place, je propose cela » et fait « cela ». Il y a l'idée sous-jacente que chacun d'entre nous puisse se défaire de ses *patterns* d'éducation et des impensés dont il est porteur. Je l'ai signifié par cet exercice que l'on a pratiqué tout au long de





Loïc Touzé, 9 (2007). Avec : A. S. Naves Gonçalves, M. Montero-Freitas, A. Lenglet, O. Ālkis, C. Lagrand, C. Perdereau. Photo : Jocelyn Cottencin

la création et qui nous a permis de débrayer nos habitudes, nos tendances, d'ouvrir d'autres perspectives, directions, prendre le risque d'un geste non su, non acquis.

L'enjeu de 9 était de penser un paysage rythmique sans événement. Il s'agissait de parvenir à cela. On voit les interprètes arriver se tenant par la main, dans une sorte de farandole. Il n'y aura plus ni entrée ni sortie. Elles quittent la farandole et ne se touchent plus pendant toute la pièce. Un des éléments importants dans la composition était comment prendre en considération et en compte dans son geste l'évidement de l'espace avec la personne qui est à côté, en veillant à délier les rapports de coagulation rythmique. Ce paramètre devient une valeur qui doit être prise en compte et qui doit être creusée continuellement. Il s'agit de danser à côté de l'autre ou des autres en se méfiant des effets de capillarité. Pendant la pratique, par moment on disait : « Là, ça colle. On voit bien que vous subissez le rythme de l'autre et qu'il rejaillit sur votre geste. »

musique

La musique est diffusée, elle a été composée et enregistrée par le batteur Cookie [Henri-Bertrand Lesguillier], à partir des mêmes consignes que celles données aux danseuses pour effectuer les actions de saut, de rythme, de ligne, etc.

### Daniel Linehan

Dès mon tout premier solo, *Not About Everything* en 2004, je savais que je voulais travailler à partir d'une action continue. C'est de là que le principe de giration est venu. Je voulais aussi travailler avec le rythme du texte [la phrase : *This is not about everything*. Ceci n'est pas à propos de tout.] et le répétais en boucle. Ce n'est que petit à petit que le sens m'en est apparu.

Dans un certain nombre de mes pièces, j'essaie de faire en sorte que le rythme détermine le mouvement, ou que le mouvement soit une manière de rendre le rythme visible. La forme du mouvement peut changer à chaque fois, mais son rythme est toujours le même. Ou parfois le mouvement est écrit, mais il l'est en fonction d'un rythme particulier.

Dans *Zombie Aporia* (2011) par exemple, on chante une séquence rythmique à l'un des interprètes et il doit danser en faisant un mouvement par « beat », c'est-à-dire un mouvement par « ba ba bap ». Le rythme chanté est le même chaque soir, mais les mouvements de Thibault [Lac] ne sont pas écrits. Parfois, il arrive que l'on se trompe dans le rythme, ce qui ajoute un peu de piment à la tâche. D'abord on a filmé les mouvements qu'il faisait en fonction de notre rythme, puis sur la cadence de sa danse, nous avons fabriqué une autre partition vocale et rythmique. Cela m'intéressait de faire se rencontrer plusieurs rythmes discordants, c'est-à-dire qu'il y ait un rythme dans la voix et un autre dans le corps. Mais je crois qu'inévitablement les deux finissent par se fondre et que, d'une certaine manière, le corps trouve à les harmoniser. Je ne crois pas que le public puisse les distinguer. Moi-même cela m'est devenu difficile.

Dans *Untitled duet* (2013) et *The Karaoke Dialogues* (2014), le rythme du texte [composé d'extraits de classiques littéraires, entre autres : *Le Procès* de Franz Kafka, *Crime et châtiment* de Fiodor Dostoïevski, *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès] est un moteur pour la création du mouvement. Dans cette dernière pièce par exemple, les danseurs fabriquent le mouvement en fonction du rythme du texte tel qu'il est projeté sur les écrans, donc aussi de la vitesse avec laquelle il s'affiche. Ils peuvent choisir de s'y

accorder ou de travailler en contrepoint. Parfois, c'est aussi la nature même des sonorités qui détermine les qualités du mouvement. Par exemple, dans l'énoncé « tell the truth » [« dis la vérité »], il y a la répétition du phonème « t » qui induit une qualité percussive, contrairement à « and modes freely » [« et de manière libre »] qui est plus suave à l'oreille et induira d'autres qualités de mouvement. Parfois le rythme de la danse est régi par des principes métriques ou musicaux, et parfois c'est le texte, dans sa scansion et sa musicalité particulière, qui motive le geste.

Dans *Zombie Aporia*, la séquence où nous allumons et éteignons nos lampes torches en disant le texte – j'ai écrit le texte de huit chansons, que nous chantons pendant la pièce – a été très rigoureusement écrite. Le travail de composition a dû être assez précis pour écrire un rythme visuel à partir de ce signal binaire : lampe allumée, lampe éteinte. Et puis il a fallu le mémoriser, ce qui a été assez difficile, d'autant que nous devons continuer à dire le texte. C'est là que la formation du danseur, sa mémoire physique très exercée, entre en jeu et devient utile, en combinant la partition des lampes de poche avec la diction du texte. Cette partition assez abstraite (allumer et éteindre la lampe torche) était indexée à la mémoire physique de la parole : la forme de la bouche pour prononcer ce mot, la résonance de la voix à ce moment-là.

[...] J'ai rarement travaillé avec de la musique déjà composée, à l'exception d'*Un sacre du printemps* (2015). Que tout le son de la pièce soit produit par les corps des danseurs, voix comprises, m'intéresse. Tout n'est pas nécessairement rythmique, mais j'aime l'expérience temporelle que le rythme induit. Pour moi, c'est un moteur assez évident pour le mouvement. Si je connais un motif rythmique, je peux m'y adosser pour bouger, sinon je me sens perdu. Je me sers des principes rythmiques pour me mettre en mouvement, pour engager la danse. Peut-être aussi pour proposer une certaine expérience du temps qui passe. C'est difficile à dire.

La voix revient souvent dans mon travail. Il y a de la parole dans *Zombie Aporia*, *Not About Everything* (2007), *The Karaoke Dialogues*, et aussi dans mon solo *Digested Noise*. Mais pas dans *Gaze is a Gap is a Ghost* (2013). De manière générale, j'estime que tout ce qui est présent dans le corps est une ressource pour la performance, et la voix en fait partie. Généralement, il y a un support textuel. Dans *dbdabb* (2015), il y a aussi du texte mais j'ai eu envie de m'intéresser à la voix pour elle-même, indépendamment de la signification. Donc j'ai écrit un texte qui ne serait pas strictement langagier, mais qui travaillerait plutôt le signifiant vocal, les phonèmes, les voyelles, les consonnes, dans la lignée de Kurt Schwitters, Hugo Ball et des artistes dada qui ont inventé la poésie sonore. Mais dans cette pièce, c'est le travail sur la langue qui importe, plus que le sens. Ailleurs, c'est le lien entre les mouvements du corps et le texte. Quand j'étais plus jeune, je faisais du théâtre, je jouais. Mon intérêt vient peut-être de là.

Je crois qu'on peut penser le rythme d'une pièce à plusieurs échelles. Il y a les micro-rythmes, le *tatatata* du geste, et le rythme plus large de la pièce dans sa durée. Je m'intéresse beaucoup à cette dimension. Quel est le rythme de la pièce ? À quelle fréquence est-ce que les choses changent ? Comment changer la fréquence du changement ? Parfois on passe d'une chose à l'autre très rapidement, et puis rien ne change pendant longtemps.

**MB** La vitesse vient-elle d'une sorte de sentiment ou d'état affectif que tu imprimes sur le matériau ? Je pose cette question car plusieurs de tes pièces sont assez joyeuses, assez enlevées, et je me demandais si la vitesse était liée chez toi à la recherche d'un certain état émotionnel ? Ralentir le mouvement peut créer de la mélancolie, ou de la tristesse. Dans *Zombie Aporia*, par exemple, les danseurs jouent avec l'image à l'écran et c'est un vrai ping-pong, le rythme est très rapide presque tout le temps. Et je me suis rendu compte que les affects tristes sont de la sorte vraiment tenus à l'écart. Quand une pièce, un rythme, sont aussi vifs, c'est impossible d'être déprimé. Alors je me suis demandé si tu cherchais cet état de joie et s'il induisait certains outils de composition. Ou si cet état vient a posteriori, de la manière d'interpréter le matériau par exemple ?

C'est vrai que mes pièces ont tendance à être assez rapides et denses. Cela vient sans doute de mes propres habitudes, ou de mes préférences personnelles. Je ne pense pas que ce soit toujours le cas, mais il est vrai que je trouve davantage de plaisir à des partitions assez denses, au fait d'être occupé à plusieurs choses en même temps.

Les matériaux de mes pièces sont toujours très divers, dans leurs vitesses, leurs densités, leurs niveaux d'écriture, ou dans la vivacité avec laquelle je passe d'un état à l'autre.

Parfois, on me demande si je cherche à intégrer de l'humour, parce qu'il arrive que les spectateurs me trouvent drôle. La plupart du temps, ce n'est pas intentionnel, je ne cherche pas à faire une pièce comique. Mais j'imagine que le fait de travailler sur la juxtaposition d'éléments produit de l'incongruité ou des phénomènes inattendus qui peuvent créer de la légèreté ou de la dérision. Ce n'est pas tellement qu'on raconte des blagues, ou qu'on cherche à faire rire, ça vient plutôt...

**MB** ...de la vivacité des situations, oui, cela ne m'étonne pas. Oui.

[...] J'estime que bien des pièces sont fondées sur des principes de répétition et de mémoire immédiate. C'est ce que je thématise sous la catégorie « Mémoire et Changement<sup>1</sup> », qui est aussi en jeu dans *Flood* (2017). Dans cette pièce, il y a une séquence de dix-huit minutes que les danseurs rejouent en la réduisant à neuf minutes, puis à cinq minutes et en l'accélération à chaque fois. À chaque reprise, il y a des choses des itérations précédentes dont le public se souvient, mais aussi beaucoup de choses qu'il a oubliées. Sans compter que la partition se transforme dans l'accélération : les danseurs sont obligés d'abrèger certains matériaux. À chaque représentation, ils font des choix différents. La pièce joue donc à la fois sur la mémoire du spectateur et sur celle du danseur.

**JYM** Est-ce différent à chaque représentation ?

Oui, particulièrement les deux dernières répétitions. Les deux premières fois qu'ils refont la séquence sont presque identiques d'un soir à l'autre, mais les suivantes sont différentes à chaque représentation.

<sup>1</sup> Daniel Linehan fait ici référence à son livre *A No Can Make Space*, op. cit. (voir la note 17 du chapitre Adresser).

**JYM** Cette différence te plaît-elle ?

Oui. Mais c'est quand même indexé à une séquence qui est écrite. C'est-à-dire que la séquence de dix-huit minutes est plus ou moins fixée et les interprètes ont des stratégies différentes pour l'accélérer. En fin de compte, le matériau doit être synthétisé en une phrase de trente secondes, donc tout ne peut pas y être, et chacun fait des choix différents en fonction de l'importance qu'il accorde à tel ou tel mouvement. Cela nous renvoie aux notions de « Choix et de Valeur<sup>2</sup> » parce que chaque soir les interprètes peuvent choisir de conserver des matériaux différents.

**JYM** Ce sont eux qui décident ?

Oui. Peut-être que je peux associer deux notions : « Tension et Simultanéité<sup>3</sup> ». Dans la plupart de mes pièces, il s'agit d'assembler deux formes : par exemple de la danse et de la musique, de la danse et de l'image – généralement de la danse et autre chose. J'essaie de mettre ces deux formes en tension l'une avec l'autre. Quand deux éléments *a priori* ne vont pas du tout ensemble, leur juxtaposition crée une sorte de tension. Leur juxtaposition ou leur succession d'ailleurs, parce que le contraste peut aussi se faire diachroniquement.

Et puis il y a la catégorie « Silence et Espace<sup>4</sup> ». C'est ce que j'expliquais au sujet de la fin de *Not About Everything*. Mes spectacles sont généralement assez denses, mais je cherche toujours à y ménager, à un moment ou un autre, une séquence plus silencieuse ou plus spacieuse.

**JYM** Pourquoi cette association entre Silence et Espace ?

Cela a peut-être à voir avec la manière dont j'utilise le mot espace. J'entends « donner de l'espace à quelque chose » au sens de lui donner de la place, donc aussi lui donner le temps de se développer. J'utilise presque le mot d'espace au sens de temps, d'une durée. Mais d'une durée vacante, moins dense.

**JYM** Une durée qui s'opposerait à la notion de tension dont tu viens de parler ? Il y aurait des moments de tension, et par contraste, des moments de « Silence et Espace » ?

Oui.

**JYM** Réserve-tu toujours une place pour « Silence et Espace » dans la dramaturgie générale ?

Oui, d'autant plus que je sais que j'ai tendance à créer des structures très saturées, donc je veille à ce qu'il y ait des moments de hiatus, des césures.

**JYM** Quel serait un exemple de cette catégorie « Silence et Espace » ?

Il y a une séquence dans une pièce de laquelle nous n'avons pas beaucoup parlé : *Being together without any voice* (2010). Les danseurs se placent au centre de la scène et répètent le même geste sans s'arrêter pendant quelques minutes. C'est un des rares moments de la pièce où tout le monde fait vraiment la même chose, dans la même orientation. Enfin, ce n'est pas un unisson parfait, mais disons qu'ils font la même chose plus ou moins en même temps. Pendant plusieurs minutes, il n'y a pas

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

d'information supplémentaire, on s'installe dans une boucle. Presque, on s'y repose. Et puis la pièce reprend le cours de sa structure très changeante.

Aussi, dans la dernière partie de *Flood*, la pièce accélère vraiment, les mouvements deviennent de plus en plus rapides mais il y a une séquence à la toute fin où le rythme devient extrêmement lent, dilaté, encore plus lent qu'au début. On traverse les matériaux dans une durée beaucoup plus « spacieuse », je dirais.

C'est vrai que j'ai tendance à toujours associer deux concepts pour les titres des catégories. Je crois que c'est une manière de mettre de la tension, de fonctionner par paires, par antagonismes. Il ne s'agit jamais d'un seul concept isolément. Je ne m'intéresse jamais exclusivement à une chose : le rythme, la répétition, le choix. Je travaille toujours déjà à partir de deux concepts en relation.

### Marco Berrettini

dramaturgie

Il y a le fait que je viens d'Allemagne. Quand j'ai débarqué en 1988 à Paris, la vague de la danse contemporaine était déjà là. Mes outils étaient ceux de la danse-théâtre. Je me sentais franchement un *alien*. Nombreux sont ceux qui questionnaient ce que je faisais, non pas parce que cela ne leur plaisait pas, mais parce que cela se faisait vraiment peu. Très peu. Des assemblages de scènes très théâtrales, très visuelles, avec des dialogues et des scènes de danse, catapultées. Toutes les quatre minutes, une scène de danse. Toutes les quatre minutes, une scène de théâtre...

**MG** « Catapultées », c'est un superbe processus ! J'adore.

**LT** Toutes les quatre minutes, réellement ?

C'est un peu pour rire que je le dis. C'est une durée moyenne, qui te coince néanmoins, par peur de perdre le contact avec l'abstraction du geste. Quand ça danse, on cherche en effet à ce que le public soit concentré sur des corps qui dansent et qui s'expriment à travers les corps. Passer à une scène de danse après 15-20 minutes de dialogues est plus compliqué que de disposer d'un rythme dans lequel, à tout moment, on peut passer de l'un à l'autre.

[...] J'ai commencé à me décoller des outils de composition de la danse-théâtre pure, quand on a commencé à expérimenter sur les durées d'interprétation. Comment mener au bout les rythmes et les danses pour que l'interprète se retrouve presque dans un « espace blanc », pour reprendre les termes du sociologue américain souvent cité par Denise Luccioni, Kenneth King. La danse absolue serait un espace blanc dans lequel on ne reconnaît aucun mouvement et aucun corps. Comment dissoudre la matière au point de ne plus avoir besoin de mots et de mouvements ? Dans cette optique, on commence à chercher des outils dramaturgiques qui proposent aux danseurs de ne pas se limiter à 3-4 minutes, mais d'avoir des élans d'énergie dans le fait de jouer sur scène, de danser comme de parler, sans véritable fin. La seule fin qui existerait serait l'estompement de son énergie. La chorégraphie s'adapte alors à la façon dont cette énergie est véhiculée par untel ou par unetelle. [...]

**JYM** Avant d'en arriver à cette expérimentation sur les durées de l'interprétation, tu as défait le rythme de la danse-théâtre, allongeant les durées des scènes. Peux-tu en parler davantage ?

Il serait faux de ma part de prétendre qu'il existe un seul rythme en *Tanztheater*, chaque chorégraphe étant différent. Mais on peut observer que l'ensemble de ceux qui ont utilisé ce système de « puzzle théâtre / danse / vidéo » se sont soumis consciemment ou inconsciemment aux durées initiales des matières qu'ils catapultaient dans leurs pièces. Si, par exemple, il s'agissait d'un dialogue de film, il était rare que sa durée change complètement, il restait plus ou moins semblable à celui du film dont il avait été tiré. Pour ma part, j'avais par ailleurs du mal à avoir la distance nécessaire pour me libérer de ce qui pouvait être un « début, milieu et fin d'une scène ». Le travail d'« assemblage » dans le *Tanztheater* ne permet pas trop de variantes en matière de temps ou même d'espace. S'abandonner à une durée qui n'est pas prédéterminée signifie prendre le risque, sur la route de la création, de découvrir que toutes nos pistes initiales ne sont plus valables. Pour le meilleur comme pour le pire.

**JYM** À quel moment inaugures-tu cette expérimentation sur la durée de l'interprétation ? Peux-tu revenir sur cette dissolution de la matière ? En quoi cette nouvelle forme de dramaturgie a-t-elle eu un impact sur la forme globale de tes pièces (leur durée, leur structure) ?

Je l'inaugure déjà avant la création, dans ma tête. Je ne peux pas séparer le travail avec mes collaborateurs de la matière que « j'injecte » au départ. Il est évident pour moi qu'il y a un lien. Aussi, bien qu'on puisse transformer ou tordre toute matière, la création d'une pièce a une limite espace-temps et certaines idées se prêtent mieux à certains exercices chorégraphiques que d'autres.

Je n'utiliserais pas le terme de « dissolution de la matière », je n'ai l'impression en aucun cas que quelque chose s'en va, se dissipe, se liquéfie ou dégouline. J'ai plus l'impression que la matière est révélée véritablement, comme un bout de verre qui serait exposé à la lumière et qui révélerait tous ses reflets et toutes ses couleurs, traversé par le soleil.

L'impact de cette dramaturgie de type nouveau est énorme. Pas seulement dans mon travail, car cela s'applique bien entendu dans ma vie de tous les jours. Pour donner un exemple plus concret, je suis passé de ce que pourrait représenter en musique la comédie musicale à ce que représente un Henze, ou Wolfgang Rihm, mélangé à Steve Reich<sup>5</sup>.

[...] Dans la pièce avec Marie-Caroline Hominal que l'on a créée il y a quatre ans, *iFeelz* (2012), nous effectuons le même pas en six temps pendant une heure vingt-trois. [...] La musique est traversée par des éléments qui provoquent une perte du rythme. J'ai pensé qu'il nous fallait un temps qui ne s'adapte pas continuellement à la musique, ce qui exigeait sans cesse que nous ralentissions et que nous accélérions. Nous avons choisi un pas qui permettait d'être indépendant de la bande-son. Les quatre temps sont terribles parce qu'en arrivant au bout, on ferme les pieds et on a l'impression de perdre tous nos moyens. C'est compliqué à expliquer. À la limite, deux temps permettent davantage de continuer *ad libitum* que quatre temps. Un rythme à quatre temps a une façon de se ponctuer.

Même le fait que la chorégraphie ait six pas vient de ce qu'en dansant sur quatre temps en six temps, on tombe nécessairement sur le contretemps dans la

<sup>5</sup> Voir les notes 3, 4 et 5 du chapitre Dramaturgie.

deuxième mesure. De ce fait, cela donne une pulsation à la hanche. Cela donne un côté funky au pas. Cela fait que le corps est légèrement en retard sur la musique ou légèrement en avance, selon comment on le voit.

Nous l'avions expérimenté dans *Sorry, Do the Tour!* (2001). Sur quatre temps, on a presque l'impression de faire du folklore, on se sent idiot dans ce décalage. Sur deux temps, on est en mouvement continu, on n'a rien à prouver. Les six temps, c'est un peu trop par rapport aux attentes habituelles. Du coup, on repart dans le contretemps. On est sans cesse déboussolé. Avec six temps, on est toujours en avance et en retard. [...] Le choix de ce tempo est lié à la thématique de la pièce<sup>6</sup>.

### Cindy Van Acker

Ma rencontre avec Myriam Gourfink en 2001 a été très importante dans mon parcours. C'est la première fois que j'ai eu, en tant qu'interprète, une satisfaction totale, non seulement dans le corps, mais aussi intellectuellement. [...] J'ai des prises de conscience importantes à ce moment-là. Par exemple, je réalise que plus une écriture est précise, plus elle me donne de la liberté en tant qu'interprète. C'était une découverte. Autre point important : j'avais la permission d'être lente. J'ai toujours été très lente, trop lente dans ma danse. Même si j'ai réussi, de temps en temps, à glisser cette lenteur auprès de certains chorégraphes, je n'ai jamais pu vraiment en jouir. De fait, avec Myriam, j'étais vraiment bien servie. La lenteur de *Corps 00:00* (2002) était là aussi parce qu'il y a toujours chez moi une quête d'intensité du moment, de chaque instant après chaque instant, d'augmentation de l'instant. Plus on est lent, plus on peut intensifier la concentration mentale sur la perception de l'instant.

En 2003, j'ai fait une pièce intitulée *Fractie*, que j'ai considérée comme des études rythmiques. Après *Balk 00:49* (2003), composée de mouvement linéaire continu, avec des suspensions, des vibrations, et quelques rares accélérations, je me suis dit : est-ce que je suis vraiment incapable de faire quelque chose de rythmé ? Est-ce que ça m'intéresse ? J'ai décidé de faire quelques études rythmiques. Il s'agissait de chercher, à partir d'une situation corporelle définie, ce que je peux faire au niveau rythmique. Les mouvements possibles sont assez vite devenus des mouvements répétitifs. Une fois que j'avais défini quelques mouvements, je me suis demandé comment les composer. Ça a appelé la nécessité d'une partition.

[...]  
partition

La partition de *Diffraction* (2011) comporte des phrases de onze comptes. Le mouvement est très simple. Il y a six danseurs. Ils sont de dos. Le mouvement de base se fait de bas en haut, c'est un saut. Le départ de chaque danseur est décalé d'un temps. L'un part en deux, l'autre en trois, etc. Chacun a sa partition, puis on les retrouve ensemble. Sur la partition du chef d'orchestre, ma partition, apparaît la part de chacun : la mienne, celles de Carole Garriga, Luca Nava, Marthe Krummenacher, Rudi van der Merwe et Tamara Bacci.

J'invente un petit langage partitionnel pour chaque projet. Pour cette pièce, la rythmique est très mathématique dans la façon d'ordonner le temps. Pour le faire clairement, je dispose d'une grille. Je l'ai d'abord dessinée à la main, sur des

<sup>6</sup> Voir la description de la thématique de la pièce et de ses liens avec les pas au chapitre Transposer.

Partition chef d'orchestre p. 1

Block 1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11											
A	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11											
c	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11											
k	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11											
l	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11											
a	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11											
r	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11											
t	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11											
B	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
c	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
k	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
l	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
a	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
r	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
t	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
C	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66
c	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66
k	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66
l	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66
a	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66
r	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66
t	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66
D	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88
c	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88
k	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88
l	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88
a	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88
r	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88
t	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88

photocopies de pages vierges que je pouvais gommer. Ensuite, un graphiste a réalisé un petit logiciel : je n'avais plus qu'à cliquer. Chaque danseur est représenté par une boule.

[...] Dans *Magnitude* (2013) pour le Ballet Junior [2&3 de Genève], c'est le goût rythmique qui dirige la composition. C'est une partition de sauts. Dans la composition à l'ordinateur, je n'entendais pas le son des sauts. Mon approche était seulement graphique. J'ai dû ainsi faire des adaptations parce que le rythme de ma première proposition m'est apparu trop régulier quand les danseurs l'ont effectuée. J'aime bien quand on ne peut pas tout faire à la table, quand on confronte et qu'on adapte. J'ai par exemple introduit un *beat* pour que les danseurs puissent lâcher le *beat* visuel pour suivre la partition.

**LT** Il y a un beat visuel au-dessus d'eux tout le temps ?  
En face, oui.

**LT** Était-ce indispensable ?  
Absolument.

**LT** À l'écoute, ne peuvent-ils pas le produire ?  
Non. Les comptes sont trop nombreux pour qu'ils puissent savoir qui doit sauter à quel moment.

**LT** Ne peuvent-ils pas mémoriser le système ?  
Non, c'est impossible.

**DDD** Quelle est la durée de la chorégraphie ?  
Trente minutes à peu près.

**MB** S'échauffaient-ils comme d'habitude, chacun comme il le souhaitait ?  
Ce sont les danseurs du Ballet Junior, ils avaient leur cours. La difficulté physique était néanmoins très élevée. Certains ont eu des problèmes de mollets. Ils n'en pouvaient plus.

**LP** Je pense aux musiciens de l'Intercontemporain de Boulez quand ils ont dû jouer Philip Glass. Ce sont des musiciens surentraînés. Ils étaient néanmoins incapables de tenir le projet. Qui plus est, ils étaient très critiques. Ce n'était pas la musique qu'ils voulaient jouer. Boulez était comme ça... Quand ils l'ont classé au répertoire, c'était le début d'un gros chantier.

**RH** Lucinda Childs raconte que sa compagnie d'origine faisait tous les comptes sans problème, et qu'avec sa compagnie actuelle, il y a quatre prompteurs de chaque côté du plateau. Une régression des danseurs ?

**JP** Non, un manque d'entraînement.

**LT** Y avait-il dans ton esprit une dimension critique de l'école de ce ballet, de ce que tu décrivais comme étant une fabrique technique, l'organisation d'un corps ?  
Je ne dirais pas que ce travail est une critique. Je n'aurais pas accepté cette

commande si je n'avais pas pu imaginer leur apporter quelque chose de nouveau. Depuis le début, j'ai dit que je composerais exclusivement des sauts. Ils ont accepté. S'ils n'avaient pas accepté...

**YC** *Ont-ils la possibilité de ne pas l'accepter ? L'école, ce n'est pas les danseurs...*

J'ai cherché à créer un espace constructif. Cette école fabrique des danseurs d'un haut niveau technique, même si l'enseignement est encore un peu *narrow minded* [étroit d'esprit]. Mais j'ai beaucoup de respect pour le travail de ces danseurs, parce qu'ils vont jusqu'au bout d'une chose. Et ils le font vraiment bien. Ma proposition était sans doute critique, mais ils l'ont acceptée.

[...]  
assembler

*Obvie* (2008) est un solo de vingt-sept minutes, composé à partir de neuf mouvements pour Tamara Bacci. Je voulais composer à partir de son corps, de son énergie. J'ai pensé à un cheval. Son corps peut être très nerveux, avec une musculature très vive. Paradoxalement, les mouvements de base ont été créés sur mon corps. Je me suis posée au sol. J'ai choisi une position de départ sur le flanc droit, avec le bras gauche à la verticale, perpendiculaire au sol, la jambe gauche pliée avec le genou en direction du plafond. Le bras droit est plié sous le flanc droit, en angle droit avec le corps.

Le principe de base de la composition est que la position de départ est la même que la position d'arrivée, j'ai créé neuf mouvements pour effectuer la trajectoire entre ces deux positions. Ce qui donne une sensation de *loop* [boucle]. Avec la possible variation de changer de côté et d'orientation. Donc on peut être sur le flanc droit ou, selon une position symétrique, sur le flanc gauche dans toutes les orientations possibles sur la croix.

contrainte

J'ai d'abord pensé en termes de mouvements exécutés dans la lenteur, avec toute l'intensité que Tamara peut avoir à chaque instant. Puis l'accélération est venue avec son corps. Je voulais la pousser dans la vitesse, avec des crescendos et decrescendos soudains, et des ruptures. Elle commence le solo à la vitesse maximale. Puis la composition est ponctuée d'arrêts sur image, de répétitions de mouvements créant des boucles, des accélérations progressives. À la fin du solo, elle danse les neuf mouvements consécutifs dans une lenteur extrême. Il y a donc une décélération progressive qui englobe l'ensemble de la partition.

J'ai écrit la partition en faisant des allers et retours entre une certaine logique d'écriture et l'observation des contraintes spatiales. Ainsi une séquence de mouvements pouvait s'interrompre au septième ou au huitième parce qu'il y avait un obstacle, un mur. Au lieu d'écrire 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 ; 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, j'écrivais 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 ; 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ou 8. Et je reprenais 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, etc.

À cela s'insère la répétition du dernier mouvement d'une séquence interrompue. Tout à coup, le corps reste bloqué sur un mouvement. Ce qui permet de choisir l'orientation du corps pour la suite. Il y a aussi des répétitions de séries de mouvements, ce qui alimente la sensation de boucle et le développement rythmique de la pièce.

**JYM** *Par quoi est donné le rythme ?*

[...]

Par le fait d'être au sol et d'aller dans des vitesses assez élevées. Il faut que le corps puisse glisser sur le sol. À la création, nous avons posé un papier au sol. Les mouvements produisaient du son. Au début, on est dans une intensité de lumière très basse, avec la vitesse très élevée. En fait, on ne voit plus les positions du corps. Les

mouvements sont très géométriques et très angulaires, mais on voit davantage les tracés circulaires faits par les membres dans l'espace. On voit comme un animal. Ce n'est pas un poulpe, mais c'est comme un animal.

Les interruptions, ces arrêts sur image, sont intimement liés au rythme que je voulais instaurer. On a la vision de cette chose qui se déplace dans l'espace et ça s'arrête... j'ai cherché à perturber la perception et l'attente du spectateur. Il s'agit de le surprendre, de le garder en alerte. Quand on va exclusivement dans la vitesse, le spectateur ne fait plus d'effort, la quantité de ce qui est donné est trop grande. Avec la lenteur, il va devoir faire un effort pour se mettre dans l'énergie proposée. Cet effort de concentration en direction du corps qui est sur scène se fait quand il y a du temps. Je ne voulais pas perdre cette qualité en allant dans la vitesse. Je ne voulais pas que le spectateur « se pose ».

# STRUCTURE

<sup>1</sup> Entrée « Structure » in *Dictionnaire de français*, www.larousse.fr, consulté le 20 juin 2019.

<sup>2</sup> Entrée « Structure » in *Trésor de la langue française* en ligne, op. cit., onglet « Synonymie ».

<sup>3</sup> Lucien Scubla, « Structure » in *Dictionnaire des notions*, Encyclopédia Universalis, 2005, p. 1125.

On remarquera à la lecture des propos qui suivent que « structure » n'est pas un mot courant dans le vocabulaire des chorégraphes de notre étude. Quand on passe en effet en revue les exposés qu'ils ont faits au début de notre recherche en 2016 et les entretiens individuels que nous avons menés ensuite avec chacun, Daniel Linehan y recourt volontiers, sept d'entre eux l'utilisent mais toujours avec parcimonie, et Laurent Pichaud et Myriam Gourfink n'y recourent pas. Ce constat peut paraître surprenant au regard de la définition même du mot : « Manière dont les parties d'un tout sont arrangées entre elles<sup>1</sup> », avec comme premier synonyme : « composition<sup>2</sup> ». En revanche, au-delà de cette première observation, on s'aperçoit que les termes qui désignent les parties de ce tout, en l'occurrence une œuvre chorégraphique, sont quant à eux nombreux. Il est ainsi question dans leurs discours de « bloc », « chapitre », « couche », « fragment », « module », « partie », « phrase », « scène », « section », « séquence », « sketch », « unité » et « vignette ». Une richesse linguistique qui permet de penser que la notion de structure, entendue comme « ce qui détermine la forme d'un objet ou, du moins, ce que nous pouvons saisir de cette forme<sup>3</sup> », est loin d'être étrangère à leur analyse ou même à leur pratique de la composition. Des précisions lexicales sont régulièrement apportées : Laurent Pichaud et Loïc Touzé indiquent que la séquence a partie liée avec l'action ; DD Dorvillier explique que son travail sur le fragment est une tentative de « réduire la chorégraphie à des cellules ou à des molécules » ; Nathalie Collantes spécifie que le module pour elle peut être « toute une partie », qu'il « est autonome, dure et permet de faire le tour d'une idée » et le préfère à section qui « a une forme de raideur ». On verra que dans l'usage qu'en fait Myriam Gourfink de façon plus systématique, le module est une combinaison d'action(s), direction et amplitude qui lui permet d'intervenir sur la micro-structure du mouvement.

Ce lexique, on le voit, renvoie à une culture tantôt cinématographique ou théâtrale (séquence, scène, sketch), livresque (chapitre, vignette), musicale ou littéraire (phrase) tantôt scientifique ou technique (fragment, section, bloc, module). Ces accointances avec différents champs se manifestent aussi sous d'autres formes, telles la citation ou la transposition, que le lecteur retrouvera dans les chapitres Citer, Transposer ou encore Musique.

Le choix et l'usage des mots que font les chorégraphes pour décrire la façon dont sont structurées leurs œuvres nous renseignent également sur leurs objectifs de composition. Ainsi :

– Le recours au fragment chez Thomas Hauert et DD Dorvillier témoigne d'une volonté de sortir de la narration et de se mettre en relation avec certaines données

de la science. Le premier fragmentant le mouvement et le son dans une tentative de représentation du fonctionnement complexe de notre cerveau (*Mono*, 2012). La seconde fragmentant l'image vidéo de ses œuvres passées dans le cadre d'un processus de recherche-crédation qui consiste à analyser de façon dynamique plus de dix années de sa propre danse (*A catalogue of steps*, 2012 ; *Extra shapes*, 2015, *Only One of Many*, 2017).

– Le recours à la séquence (dans sa référence au cinéma producteur d'images) chez Loïc Touzé et Laurent Pichaud fait signe de la volonté d'activer l'imaginaire du danseur comme du spectateur, véritable point d'appui de leurs procédures (voir le chapitre Adresser).

– La figure du bloc qu'emploie Rémy Héritier est liée au projet de faire des pièces exemptes du principe de transition, perçu comme normatif.

– Et la notion de couche à laquelle recourent Marco Berrettini et Myriam Gourfink correspond à une conception de la composition qui entend se défaire du principe de chronologie et procède par empilement au profit d'une attention portée à la synchronie des événements.

Si l'on considère les différentes parties telles que nommées par les chorégraphes pour décrire la façon dont leurs pièces se structurent, on voit se dessiner deux ensembles. Un premier où les parties sont envisagées comme « unité de temps », tel que le souligne Daniel Linehan, et renvoient le plus souvent à une appréhension linéaire de la structure. Ce qui importe alors et justifie l'emploi d'un terme plus qu'un autre est la durée (le chapitre étant plus long que la section, le sketch et la vignette plus courts que la scène, etc.). Ces unités de temps revêtent un caractère d'autonomie. Rémy Héritier déclare ainsi par exemple : « Je voulais que ces blocs, ces documents apparaissent avec la même tranquillité qu'apparaît un chevreuil, un lièvre ou je ne sais quoi. C'est juste ce moment. On en profite. On ne se fait pas d'histoires sur avant et après. Ça ne nous regarde pas. » Ou bien DD Dorvillier dira : « Souvent, je vois que chaque partie est une chose en soi et qu'elle contraste avec les autres. Les différentes parties pourraient presque être des pièces à part entière. » Autonomie plus ou moins grande donc, qui peut être marquée par leur interchangeabilité et le fait d'être dotées d'un titre, comme c'est souvent le cas chez Laurent Pichaud. Autonomie conduite jusqu'à l'indépendance, lorsqu'il détachera la séquence « Faire néant » de la pièce *feignant* (2002) pour la développer l'année d'après sous forme d'un solo.

L'autre ensemble concerne des parties plus hétérogènes ou complexes (fragment, module et couche mais aussi phrase) et renvoie à une approche de la structure qui porte son attention davantage sur la totalité que sur les parties elles-mêmes. On le voit apparaître :

– À travers la notion de « traversée » que convoquent Marco Berrettini et Nathalie Collantes. Le premier en décrivant les différentes « pistes » sur lesquelles se construit une pièce (thématique, narrative et conceptuelle pour *Sorry Do the Tour!*, 2001 ; référentielle, scénographique et sonore pour *No Paraderan*, 2004). La seconde en comparant non sans humour « la phrase ou le thème comme on l'envisage en musique » à « un os à ronger », rappelant du même coup que parmi les images de la structure figure aussi le squelette.

4 André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* [1926], Paris : Presses universitaires de France, 1983.

– Dans la façon dont Myriam Gourfink utilise le module dans son mode de composition assisté par ordinateur, qui lui permet d'envisager tous les possibles du mouvement des différentes parties du corps, intéressée non pas tant par les formes que produiront les danseuses à la lecture de ses partitions que par les opérations qu'elles effectueront.

– Et dans ce que DD Dorvillier explique du processus de fragmentation de ses propres pièces qu'elle engage dans son projet du *Catalogue of steps* déjà mentionné plus haut, qui lui permet non seulement de « se libérer d'une organisation en parties » mais aussi d'avoir une meilleure visibilité sur le développement de son propre travail, une idée plus claire du cheminement de son « œuvre ».

Mais que l'attention soit portée sur les parties ou sur le tout lorsque les chorégraphes décrivent les processus de fabrication de leurs œuvres ou quand ils les fabriquent, la structure est aussi une affaire de relations ou d'interactions entre ses éléments. DD Dorvillier ira jusqu'à comparer cette relation à « une histoire d'amour » s'agissant de pièces de 2007 et 2009 : « Car les parties sont autonomes mais ne veulent pas se quitter. Elles se désirent les unes les autres. » La chorégraphe retrouve là une des premières définitions de la notion de structure qui apparaît en 1926 dans le *Vocabulaire* de Lalande : « Une structure est un tout formé de phénomènes solidaires, tels que chacun dépend des autres et ne peut être ce qu'il est que dans et par sa relation avec eux<sup>4</sup>. » Laurent Pichaud la décrit en termes d'« attirance » et de « porosité » ; Loïc Touzé évoque la nécessité de créer de l'espace entre les séquences de *Love* (2003) pour que chacune puisse s'épanouir. Daniel Linehan mentionne qu'il peut travailler sur des rapports de contrastes, et procéder alors par « blocs », ou au contraire de fluidité. Précisant que « cette organisation est déterminée par le concept de la pièce », il fait observer que « toutes les pièces ont des sections et des articulations » et qu'il s'agit simplement de « choisir de mettre en lumière le séquençage, ou au contraire de lisser la composition [...] ». L'affirmation est sans doute vraie si l'on considère la structure d'un point de vue linéaire et qu'elle est constituée de morceaux assemblés. Elle l'est moins quand la composition s'effectue par couches, la fluidité n'étant alors pas tant le résultat d'un lissage que précisément une conséquence structurelle, la superposition se substituant à la notion d'articulation. C'est ce que décrivent Marco Berrettini, Myriam Gourfink et Nathalie Collantes. Dans tous les cas s'ouvre ici, depuis la notion de structure, une question majeure de la composition : comment les parties sont-elles arrangées entre elles ? Question à laquelle le lecteur trouvera plus spécifiquement des éléments de réponse au chapitre Assembler, où l'on voit par exemple que le module est associé à la combinaison et la phrase à la variation, ainsi qu'un complément d'information dans la discussion sur la transition.

Avec la notion de structure s'ouvre aussi celle de dramaturgie. Thomas Hauert les associe sans détour : « J'avais la volonté de prendre une structure chaotique comme point de départ, et de chercher une forme de traduction dans la composition et la construction de la dramaturgie. » Pour Rémy Héritier, Laurent Pichaud et Marco Berrettini, c'est à travers les relations ou interactions entre les parties qu'elle fait surface. Le premier déclare, s'agissant de la pièce *Chevreuil* (2007) : « Quant à la durée des blocs, on peut employer le mot séquence si l'on préfère, j'ai l'impression d'aller jusqu'à épuisement du matériau et de ne pas vraiment travailler une dramaturgie qui ferait qu'il y a ceci de court, cela de long, puis cela de court, etc. »

Le second relève, concernant *No Paraderan* : « Il y a plusieurs couches, une dramaturgie qui traverse toute la pièce, comme le mouvement du décor sur deux heures, la bande-son, les univers dans lesquels on est allé piocher : Cassavetes ou Chabrol... » Et le troisième, au sujet de *feignant*, précise que « c'est une pièce pour laquelle [il] ne peu[t] pas écrire de dramaturgie. Ce sont des séquences, des blocs. On les a mis dans un ordre plus ou moins aléatoire. On a des protocoles, mais [il] ne peu[t] pas en faire un récit. » Et il ajoute : « Le seul effet dramaturgique, c'est la répétition d'une séquence à deux moments différents de la pièce [...] ».

On comprend dès lors que c'est en jouant sur la durée des parties mais aussi sur leur agencement que se dessine la dramaturgie. Agencement qui s'effectue sur la ligne de temps, et est alors en prise avec des questions de rythme, mais qui peut aussi s'effectuer dans l'espace. C'est ce qu'explique Thomas Hauert au sujet de la structure chaotique qu'il tente de formaliser avec *Mono* : les danseurs « entrent et sortent, utilisent tout le plateau jusqu'au bord et derrière, et ne se limitent pas au jeu sur scène ». Ou encore Marco Berrettini précisant que les différentes couches de la composition d'une pièce telle que *Sorry Do the Tour!* apparaissent à travers des temporalités différentes qui se manifestent en différents endroits de la scène : « Ainsi, ce dialogue de deux minutes, je vais le faire répéter *ad libitum* pendant une heure sur une partie du plateau pendant que les autres interprètes font autre chose sur une autre partie. » C'est ce que décrit Laurent Pichaud au sujet des séquences de son travail *in situ* intitulé *mon nom* (2010), qui se déroulent tantôt dans un rapport de très grande proximité avec les spectateurs tantôt dans un fort éloignement. Dramaturgie, rythme et espace, trois autres notions que convoque aussi celle de structure, auxquelles nous avons consacré trois chapitres distincts du vocabulaire de la composition et auxquels le lecteur pourra se référer.

Yvane Chapuis



**Thomas Hauert**

transposer

Avec *Mono* (2013), j'avais envie de créer une structure qui ressemble à l'expérience intérieure de soi, qui est une espèce de nuage de différentes choses qui se mélangent tout le temps. Par exemple, à cet instant, je suis en train de vous parler et en même temps de réfléchir à ce que je vais vous dire. Cette superposition ne correspond pas à la manière dont on communique, ou dont on présente les choses, plutôt linéairement, telle une narration. On expérimente constamment une structuration super complexe. J'avais ainsi la volonté de prendre une structure chaotique comme point de départ, et de chercher une forme de traduction dans la composition et la construction de la dramaturgie.

J'avais demandé à un compositeur colombien, Freddy Vallejos, que j'ai rencontré à l'Ircam, de créer une espèce de jeu radiophonique, une pièce radio qui ne soit pas linéaire. Sa musique est faite de structures non linéaires. Dans la bande-son on reconnaît certains sons, qui sont concrets.

**JYM** *Pourrais-tu préciser cette volonté de transposer l'expérience intérieure ? Comment as-tu construit ce que tu cherchais ?*

Il s'agit plutôt d'une sensation. Nous avons bricolé un vêtement à l'intérieur duquel on mettait différents objets, comme des corps qui grattent... Il s'agissait de prêter attention aux sensations que les vêtements procuraient sur la peau, et de composer avec. Je demandais aux danseurs de composer comme si toutes ces sensations étaient des sons, de créer une musique avec ces sensations. On a pratiqué cela longtemps, mais au final dans le spectacle nous ne portons plus les vêtements. C'est une pratique qui vient stimuler les qualités et les coordinations de mouvements.

Une autre séquence est très fragmentée. Les fragments sont très courts, deux secondes. On a le sentiment d'un chaos de matériaux, imprévisible. Certains coïncident avec la musique, d'autres pas. Le son est assez percussif à ce moment-là. On entre et on sort, on utilise tout le plateau jusqu'au bord et derrière, on ne se limite pas au jeu sur scène.

**DD Dorvillier**

**JYM** (...) *Au cours de ton exposé, tu as régulièrement évoqué une organisation en parties, voire en sous-parties de tes pièces. À partir de quel moment les parties apparaissent-elles, ou deviennent-elles claires pour toi dans le processus de composition ?*

Depuis le début, depuis 1990, j'ai toujours fait des choses qui étaient comme des vignettes, comme si on feuilletait différentes pages d'un livre. En 2004, mon travail racontait trop une histoire, presque comme un cabaret. Et je n'ai pas réussi à me débarrasser de ces vignettes. J'ai assumé cette structuration et ai réduit le nombre de parties. Au lieu d'avoir vingt scènes, je n'en avais plus que trois par exemple dans une pièce telle que *Nottthing Is Importantttt*.

**JYM** *Les parties apparaissent-elles avant de commencer le travail avec les interprètes, ou bien se dessinent-elles dans le travail avec eux ?*

Avant. Au tout début du processus, la pièce ne s'appelait pas *Nottthing Is Importantttt* et je désirais faire un film, qui est devenu la deuxième partie. Dans le film, il y a un Père Noël, un bûcheron. C'est vraiment une histoire, et je ne voulais pas la mettre

en scène, mais en faire du cinéma, un espace intérieur, un rêve. Tout le travail formel des neuf corps dans la pièce a commencé avec le rêve de ce film. C'était donc avant de travailler physiquement avec les danseurs.

J'aimerais beaucoup faire une partie qui dure deux heures et qui ne soit qu'une seule pièce. Souvent, je vois que chaque partie est une chose en soi et qu'elle contraste avec les autres. Les différentes parties pourraient presque être des pièces à part entière. Quand je regarde mon travail, je ne le vois pas seulement comme une succession de pièces. On peut le suivre selon une autre perspective. Toutes les pièces sont très différentes les unes des autres. Même si je les détestais, même si je ne pouvais plus les voir après les avoir faites, je vois à présent que quelque chose se développe et se forme. Je vois ça comme une œuvre – pas un chef-d'œuvre, mais une œuvre –, un effort artistique, un *a priori* artistique.

Mais pour en revenir à votre question, je sais que cette organisation existe en partie et parfois elle me bloque. Je voudrais que ce ne soit pas aussi fragmenté. Avec le projet du *Catalogue* que j'ai commencé en 2012, je prends cette situation à revers. Je fragmente volontairement mon travail, je travaille à partir de fragments de vidéos de mes anciennes pièces, je fragmente les fragments<sup>1</sup>. J'essaie de réduire la chorégraphie à des cellules ou à des molécules pour, en fait, me libérer de cette notion de partie et d'une structuration en plusieurs parties. Je suis souvent en relation avec cette question : qu'est-ce qu'une partie, un bloc, un fragment, un module ? Il y a pourtant une résistance, une antipathie entre moi et l'idée de « partie ».

Dans *Nottthing Is Importantttt* et *CPAU [Choreography, a Prologue for the Apocalypse of Understanding, Get Ready! (2009)]*, ces trois parties très différentes formaient une histoire d'amour. Aujourd'hui, je me pose davantage de questions formelles et artistiques, mais pas éthiques. Les trois parties étaient davantage politiques. Elles contenaient une espèce d'idéologie. À présent, j'aimerais regarder à travers les parties, et non entre les parties. Vous comprenez ce que je veux dire ? J'aimerais que la pièce soit davantage comme un filet et moins comme un mur qu'un espace sépare d'un autre mur.

**YC** *Peux-tu préciser cette correspondance entre les trois parties différentes et l'histoire d'amour ? Ainsi que la dimension politique des trois parties ?*

Ce sont un peu des bêtises... Une histoire d'amour, car mon travail était utopique, au sens où chaque partie est autonome mais existe du fait des autres. L'esthétique de chaque partie reste très claire et distincte, et le contenu l'est aussi. La chronologie des parties structure la manière de lire la totalité de la pièce. Une histoire d'amour, car les parties sont autonomes mais ne veulent pas se quitter. Elles se désirent les unes les autres, mais elles sont créées de manière individuelle. Elles sont différentes. Une histoire d'amour aussi car à cette époque l'enchaînement et le contenu des parties étaient parfaits, selon moi. Il ne manquait rien. J'étais très affirmative et convaincue. Il fallait l'être pour proposer trente minutes de neuf personnes faisant uniquement de longues pauses, lentissimes, sur une toute petite scène blanche, dans un silence assez lourd ! Et il fallait être convaincue en proposant dans la pièce suivante quasiment l'inverse, avec quatre danseuses vibrant sur une vaste scène

<sup>1</sup> Voir la description de ce projet au chapitre Citer.

blanche, sur une musique complètement folle pendant trente minutes sans interruption. C'est peut-être ce à quoi je me réfère quand je parle de politique, le fait d'avoir une position forte vis-à-vis du mouvement dans une pièce et de proposer quasiment l'opposé dans la suivante, avec la même conviction.

### Rémy Héritier

assembler  
transition

Depuis que j'ai commencé à travailler, je veux faire des pièces sans transition. Je veux l'éviter à tout prix. Jusqu'à présent, je privilégiais une écriture faite de blocs. Des blocs venaient les uns à la suite des autres : bloc 1, bloc 2 et ainsi de suite. Pour passer de l'un à l'autre, il s'agissait de tendre vers un moment de ressemblance qui entraînait leur confusion. Quelques minutes plus tard, on réalisait que l'on était passé à autre chose. Même si ces blocs étaient pensés de manières différentes, forcément, en les regardant avec plus d'attention, on s'aperçoit que l'un contient des éléments de l'autre.

Jusqu'à *Chevreuil* (2009), toutes mes pièces portaient de plusieurs lignes de travail qui fonctionnaient en parallèle, de manière isolée. Certaines étaient éliminées en cours de route. Cela fabriquait des blocs gravitant autour d'une question plus générale. Le montage était assez cinématographique, recourant notamment au *fade-in* et *fade-out* [fondu au noir – lumière]. Comment passer d'ici à là ?

Avec *Chevreuil*, j'ai voulu enlever ce type de transition. Je me suis dit qu'au fond, ce moment de *fade-out-fade-in* correspond pour le spectateur à un moment qui lui permet d'oublier ce qui vient de se passer et de s'immerger dans la chose suivante ; et que ce moment au fond pouvait très bien se faire mentalement, sans recourir à cette articulation de technique spectaculaire. Ce passage noir-lumière est très culturel, il est là « pour que les choses se passent bien, en douceur ». Il y a une dimension culturelle de la transition. Quand je fabriquais des blocs de danse, je mettais toute mon attention pour le cœur de ces blocs de danse. Ce qui permet de passer de l'un à l'autre me paraît souvent préfabriqué. C'est en ce sens que je parle de dimension culturelle. Cela manque d'écriture précisément à l'endroit où il est question d'écriture. *Chevreuil* correspond très clairement à la suppression de ces articulations.

**JP** Sans transition ne veut pas dire un continuum mais des coupes.

**YC** La composition est faite de blocs posés les uns à côté des autres, sur la ligne du temps mais aussi dans l'espace. L'ensemble est fragmenté.

**LP** Comme dirait Martine Pisani, on passe du coq-à-l'âne<sup>2</sup>.

Du coq-à-l'âne, voilà. La coupure s'effectue de manière brutale. Il y a la fin d'une chose, l'évacuation du plateau éventuellement, mais pas de noir. Il y a un noir au début, c'est tout.

<sup>2</sup> Le principe du coq-à-l'âne, passer d'une chose à l'autre sans logique apparente, est un principe moteur dans son travail chorégraphique : passer d'une émotion, d'une séquence, d'un mouvement à un autre sans logique apparente ou visible. Pour Laurent Pichaud, cet outil de composition et d'interprétation a été, au début de leur collaboration dès 1999, une donnée technique à travailler à même le corps, sa formation insistant avant tout sur la fluidité et la continuité des gestes et des idées.

**JP** Dans les années 1980, il y aurait eu un noir.

Oui. Le noir comme outil de montage vient de l'influence du cinéma.

**JP** Et cela permet éventuellement de changer les décors.

Dans *Chevreuil*, les changements se font à vue, et les manipulations sont nombreuses, notamment celles des enceintes. Elles changent d'espace en permanence. Cela permet de signaler le fait que le volume dans lequel on se trouve est plus grand que ce que l'on voit. Il y a ainsi un moment de la pièce qui contient un document musical exclusivement. Il commence à être diffusé hors de la scène, derrière le gradin, loin. Ensuite, Éric Yvelin va chercher l'enceinte, traverse le plateau, la met au centre, ramène une autre enceinte, puis sort les enceintes. Il déplace celles qui diffusent de la musique et laisse celles qui diffusent du texte, elles apparaissent comme son instrument.

La coupure s'effectue donc de manière brutale. C'est une manière d'affirmer aussi que la transition est un souci de rupture et non de fluidité. Le risque de la transition est de passer d'une chose à l'autre sans s'en rendre compte. Il faut bien se débrouiller pour faire la jonction : je préfère qu'il n'y ait pas de transition afin que la jonction soit réalisée seulement par l'oubli. Je passe du cœur d'une chose au cœur d'une autre. [...] Je voulais que la pièce soit composée d'éléments très disparates les uns avec les autres. Le choix du titre est lié à l'idée de l'apparition : un chevreuil apparaît sur la route, on ne sait pas d'où il vient, on ne sait pas où il va. Il apparaît dans les phares. Je voulais que ces blocs, ces documents apparaissent avec la même tranquillité qu'apparaît un chevreuil, un lièvre ou je ne sais quoi. C'est juste ce moment. On en profite. On ne se fait pas d'histoires sur avant et après. Ça ne nous regarde pas.

[...] Quant à la durée des blocs, on peut employer le mot séquence si l'on préfère, j'ai l'impression d'aller jusqu'à épuisement du matériau et de ne pas vraiment travailler une dramaturgie qui ferait qu'il y a ceci de court, cela de long, puis cela de court, etc. Je n'engage jamais le travail de cette manière, à l'exception d'une tentative dans ce sens avec ma première pièce [*Arnold versus Pablo* (2005)]. Je ne me suis jamais posé la question du rythme en fait, ni dans la danse ni dans la chorégraphie.

**JP** Si tu ne l'anticipes pas, constates-tu a posteriori que des durées sont semblables à l'intérieur d'une pièce ou d'une pièce à l'autre, ou pas du tout ?

Dans *Chevreuil*, j'ai l'impression que les durées sont identiques. Dans *Atteindre la fin du western* (2007), qui est une pièce que je construis davantage à partir du matériau des autres [de l'équipe], il y a peut-être des variations et des reprises aussi. Celle d'un motif.

### Daniel Linehan

Dans *Montage for Three* (2009) nous avons travaillé à partir de photographies, donc des fragments de temps, cadrés et discontinus. J'ai en conséquence décidé de séquencer la pièce en différents chapitres qui seraient également des unités de temps discrètes : Jeunesse, Mémoire et Oubli, Nécrologies (des photos de gens décédés). Prendre une photo c'est d'abord une opération de cadrage : on isole une chose ou une personne. Dans la structure de la pièce j'ai aussi décidé de distinguer les différentes fonctions de la photographie. Elle peut être un outil pour se souvenir de sa jeunesse, ou de ceux qui sont morts, ou bien être une manière de documenter le monde. Les

différentes fonctions de la photographie sont devenues les chapitres de la pièce. D'une certaine manière, le « sens » de l'opération photographique a eu un impact sur la structure de la pièce.

**JYM** *Quand décides-tu de faire une pièce par bloc ou au contraire une pièce à la dramaturgie fluide ? Qu'est-ce qui guide ce choix ?*

Je crois que cela dépend de la nature des matériaux. Parfois ils jouent vraiment en contraste les uns par rapport aux autres, alors je les mets en bloc côte à côte, et parfois les transitions vont être plus fluides. Cela dépend aussi du concept de la pièce dans son ensemble. Pour *Zombie Aporia* (2011), *Montage for Three* et *The Karaoke Dialogues* (2014), j'ai vraiment pensé en chapitres. *Zombie Aporia* est composée de huit chansons, *Montage for Three* a trois chapitres et *The Karaoke Dialogues* est faite d'une succession de dialogues.

**JYM** *La structure était donc là avant de commencer à travailler avec les danseurs.*

En quelque sorte. Pour *Zombie Aporia* oui. Je savais que je voulais un ensemble de pièces courtes. Je voulais faire une pièce qui soit comme un concert de rock ou un recueil de poèmes. Pour *Montage for Three*, il y avait déjà en amont l'idée de travailler à partir d'un matériau discontinu, les photographies, et de ses différentes fonctions, donc la pièce s'est séquencée de cette manière. Dans *dbd dbb* (2015) ou *Gaze is a Gap is a Ghost* (2012), les concepts initiaux n'impliquaient pas nécessairement une structure « bloc par bloc ». C'est vraiment le concept de la pièce qui en détermine l'organisation. Cela se décide assez tôt dans le processus, je crois. Évidemment, toutes les pièces ont des sections et des articulations, mais à un moment, je peux choisir de mettre en lumière le séquençage, ou au contraire de lisser la composition de manière à créer plus de fluidité.

### Loïc Touzé

dramaturgie Pour *Morceau* (2000), je propose que l'on vienne dans cette zone d'impact populaire, devant, de face, et que l'on fasse une seule chose. Cette chose peut être ce que l'on veut. Ce peut être faire une danse, animer un objet, raconter une histoire, chanter une chanson... Mais c'est une unité, avec la valeur d'une unité. Elle dure cinq minutes.

assembler On travaille à quatre. Pendant qu'une personne fait quelque chose, deux regardent et une autre est sortie, elle ne sait pas ce que l'autre personne fait. La personne qui est sortie a un réveil. Au bout de cinq minutes, elle rentre et une personne quitte la scène et sort de la salle. On va tourner de cette façon. On met en place un système qui va être pour moi le début de la compréhension de ce qu'est le montage, c'est-à-dire un système d'apparition d'objets qui sont une unité (un plan-séquence). Il y a aussi la performativité de chacun des interprètes.

[...] tâche & dramaturgie *Love*, c'est un corps de ballet à ma manière. Les danseurs arrivent et font tous la même chose ensemble. Ce corps-là, dans sa multiplicité d'intelligences, produit des actions très simples qui permettent qu'il y ait à voir davantage d'images que celles qui sont constituées. Ils arrivent et ils meurent puis sortent. Ensuite, ils se battent puis sortent. Ensuite, ils se mettent à quatre pattes, ils font des animaux, puis sortent. Ensuite, ils font des duels, puis sortent. Chaque action est générique. On comprend parfaitement l'action.

La mécanique, c'est un code extrêmement précis qui est en même temps un programme embarqué et aléatoire. Ce programme, c'est treize séquences qui vont être à chaque fois amenées sur le plateau puis enlevées du plateau. Il ne s'agit pas seulement de produire une action, mais aussi d'enlever l'action du plateau. C'est très important. Cela permet une nouvelle action. Il s'agit de prendre en charge l'effondrement de l'image dans les corps comme dans l'espace.

### Laurent Pichaud

*feignant* (2002) est la pièce la plus matricielle de mon parcours. « Feignant », du verbe « feindre », faire semblant ; et « feignant », être flemmard. C'est une chorégraphie d'actes manqués ou d'intentions. Je veux essayer de faire une chorégraphie où ce que l'on voit, c'est seulement ce qui nous échappe. Je dois inventer de nombreuses contraintes pour que ce que l'on fait ne soit que ce qui nous échappe : les mouvements réflexes, ne pas aboutir aux gestes, etc.

Il y a une séquence qu'on appelle « Le centre de la gloire ». On a travaillé les yeux fermés dans le studio dans toutes les directions. On ouvre les yeux au moment où on ne peut plus avancer parce qu'on ne sait pas où on est et qu'on a trop peur des murs. Et, en général, on est au centre de l'espace. Quand on joue le jeu, c'est incroyable comme on invente la nécessité de protection.

Une autre séquence s'intitule « Faire semblant de danser ». Uniquement de l'intention. Ne jamais aboutir. Une autre « Entrer en sortant » dans l'espace.

Une des questions de composition pour cette pièce était « À quoi bon finir un geste quand le spectateur l'a déjà imaginé ? »

La séquence « Faire néant » consiste à ne rien faire sans jamais rester immobile. C'est un jeu de contraintes énormes. Il n'y a pas plus contraignant. La danse devient à ce moment-là un état de présence. Il n'est plus question de la création d'un geste, doté d'une symbolique ou de je ne sais quoi. L'intention du geste suffit. J'écrirais beaucoup avec ça. C'est ce qui me permet encore aujourd'hui de faire des projets avec des non-danseurs. En travaillant sur l'intention, ils ne sont pas perturbés par le geste, la qualité, la technique, etc. Ils sont au travail autrement.

indétermination Ce genre de séquence me permet aussi de travailler sur l'effet compositionnel, sur cette relation entre ce que l'on voit et ce que l'on comprend de ce que l'on voit quand on est spectateur. J'essaie de réduire au maximum l'écart entre le visible et le lisible. On quitte la symbolique du geste. Comme il s'agit d'« actes manqués », stimulés par la contrainte, on nivelle le visible et le lisible. C'est une pièce pour laquelle je ne peux pas écrire de dramaturgie. Ce sont des séquences, des blocs. On les a mis dans un ordre plus ou moins aléatoire. On a des protocoles, mais je ne peux pas en faire un récit. Je ne peux pas écrire avec ceux-ci.

**JYM** *Comment le choix de l'ordre des blocs se fait-il ?*

Il y a une forme d'aléatoire. Je ne sais plus si la succession des blocs s'est posée par tirage au sort. Ce qui est certain, c'est qu'aucune séquence n'attirait l'une plus que l'autre. C'est la raison pour laquelle je dis que je ne pouvais pas écrire. Il s'agit d'une série de mises en expérience. Chaque séquence est une contrainte à agir, elle n'a pas de porosité avec celle qui la précède ou celle qui lui succède. Les séquences pouvaient être assemblées dans n'importe quel ordre. On les a fixées par commodité mémorielle.

Le seul effet dramaturgique, c'est la répétition d'une séquence à deux moments différents de la pièce, la seule séquence de groupe, où la distribution est au complet, qui s'intitule « La société de consommation ».

Le nombre de personnes à l'intérieur de chaque bloc avait en revanche été défini. Telle séquence se fait à deux, telle autre se fait à trois, etc. Ce qui est aléatoire, c'est qui fait quoi. Par exemple, la première séquence comprend trois danseurs, A, B, C. On sera sept dans une séquence, A, B, C, D, E, F, G. Je ferai en sorte que chacun fasse à peu près autant de choses que les autres dans la pièce. Je vais nous répartir par lettres, et on tire au sort la distribution. Ce soir Laurent c'est le A, etc. On est tous capables de tout faire. Chaque séquence ne dit rien d'autre qu'un état de travail, on n'a le temps pour rien d'autre, c'est du présent pur, il faut être en turbine. Deleuze dit « l'inconscient c'est pas un théâtre, c'est une usine<sup>3</sup> ». Avant d'entrer en scène on tire sa lettre, et en fonction, on a nos différents schémas partitionnels. Mais à l'usage, quelque chose fera qu'il vaut mieux que Rémy [Héritier] par exemple soit le C, Laurent le A, etc.

[...] dramaturgie

Je travaille beaucoup par séquences, et leur ordre varie selon le site. *mon nom* (2010) n'a malheureusement été activé que deux fois, à Uzès et à Pont-de-Claix, à côté de Grenoble. Les deux sites sont différents, le monument aux morts est situé très différemment dans les deux villes. À Uzès il s'est agi de partir du monument aux morts, de s'en éloigner petit à petit et d'y revenir. Charger, être chargé [de ce que contient le monument d'un point de vue symbolique et imaginaire], continuer de charger même à distance et y revenir en étant différents. À Pont-de-Claix, on part d'un autre endroit et l'on charge l'imaginaire avant d'arriver au monument aux morts. Puis on en part et on y revient encore. Ces divers choix sont guidés par la dramaturgie spatiale des lieux, qui nous demande un certain type d'accompagnement, ou un plaisir tout simplement. C'est vraiment une dramaturgie d'accueillir les spectateurs à tel endroit, un peu mystérieux comme à Pont-de-Claix, puis de les conduire avec une suite d'activités dans les rues et déboucher sur le monument aux morts, qui fait écho aux premières séquences que nous avons effectuées en amont du parcours. La dramaturgie sera différente si l'accueil se fait dans un environnement urbain et sonore comme à Uzès, sur la place des boulistes au pied du monument. C'est parce qu'on va s'en éloigner que son imaginaire pourra décanter. C'est tout le plaisir de la composition au sens dramaturgique du terme. Il faut avoir beaucoup de matériaux pour pouvoir jouer de cette manière-là.

*in situ*  
matériau

[...] D'un lieu à l'autre, certaines séquences peuvent ne pas trouver leur place, ce n'est pas grave. L'adaptation va consister à construire des sous-séquences spécifiques. [...] À Uzès, on quitte l'esplanade, il y a un banc qui devient le support d'une séquence ; un peu plus loin un mur sur lequel un danseur se place comme une figure libertaire ; un peu plus loin il y a une grille, on peut jouer la prison ; plus loin il y a des voitures c'est dangereux, quelqu'un a activé une séquence au milieu, perturbante, on a peur pour lui ; puis on arrive en bas dans le stade de foot du collège, où aura lieu la séquence « Jouer à la guerre », une séquence écrite qui a besoin d'être vue de loin, etc.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1: L'Anti-Œdipe*, Paris : Minuit, 1972, p. 31.

### Nathalie Collantes

assembler

J'utilise souvent le mot « module » pour poser les choix, les axes d'un travail. Un module peut être toute une partie, un déplacement, trois solos plus un film, un duo... C'est par exemple : « Quatre danseuses font une marche de face, en se tenant par l'épaule sur une ligne parfaite. » Un module est autonome, il dure et permet de faire le tour d'une idée.

Je n'utilise pas le mot « section », il y a une forme de raideur dans « section » qui ne me correspond pas. C'est coupé des deux côtés...

Le mot « phrase » est quant à lui tombé en disgrâce. Il renvoie à des recettes d'écriture où il suffirait de mettre bout à bout une série de gestes pour les agencer dans tous les sens et obtenir une « jolie chorégraphie ».

La phrase est une unité que l'on peut développer. Dans *Mode d'emploi* (2010), je mets en jeu une phrase qui est juste une traversée. Cette phrase est un thème comme on l'envisage en musique. Je demande aux quatre interprètes du projet de modifier le « chant » de cette traversée. Anita [Praz] en fait une curieuse marche d'oiseau en poussant quelques cris, tandis que Julie [Salgues] la suit en la copiant. La phrase, dans ce projet, est une sorte d'os à ronger dont on perçoit peu la forme originelle.

**JP** La pièce redémarrait sans cesse avec des variations, qu'elles soient sonores ou rythmiques. Démarrer, ne faire que des débuts, est une constante chez moi. Cela vient de mon désir de faire ce que je ne connais pas. Cela veut dire recommencer au début : on évite d'enfiler les perles, on recommence. Dans quel état est-on alors ? Et que peut-on faire ?

### Myriam Gourfink

choisir

Pour *Bestiole* (2012), j'écris la partition des danseuses sur le plateau en temps réel. Je dispose de différents ensembles de différentes listes de mouvements de différentes parties du corps. Je travaille avec de nombreux modules écrits en fonction de séries. Chaque module est un des éléments de tous les possibles d'une série. Par exemple, pour l'ensemble des mouvements concernant le tronc, on a :

A1-a correspondant à la série de tous les possibles des indications de mouvements des parties semi-mobiles (sternum, sacrum) induisant des mouvements de tronc.

A1-b est la série de toutes les indications de mouvements possibles de rotation du tronc (bassin, thorax et tête) avec ajout d'un mouvement de translation pour le thorax (pour donner de l'élasticité à la taille).

A1-c correspond aux combinaisons de la série A1-a et A1-b qui entraînent une démarche bancale (ce que j'appelle une démarche de bestiole).

A2-a est la série de tous les possibles des indications de mouvement des parties semi-mobiles (sternum, sacrum) induisant des mouvements du tronc combinés (toutes les combinaisons possibles) avec des flexions ou enroulements de hanches.

A2-b correspond à toutes les combinaisons possibles des modules simples (une indication) de A1b avec flexion et enroulement de hanches.

A2-c ce sont toutes les combinaisons possibles des modules complexes (plus d'une indication) de A1-b avec flexion et enroulement de hanches.

Puis, pour l'ensemble des mouvements de membres, j'ai 11 séries contenant 6 à 10 modules... J'ai l'ensemble des mouvements de tête, l'ensemble des mouvements respiratoires, etc.

Donc ma hiérarchisation catégorielle c'est 1 / ensembles... contenant... 2 / séries... contenant... 3 / modules... contenant... 4 / indications ouvertes.

Quand je dis tous les possibles, je rajoute « c'est ouvert ». Ce qui est ouvert, c'est l'amplitude du mouvement, l'amplitude de la flexion, la rotation de l'enroulement ; ainsi que la direction et le niveau des petits mouvements articulaires des poignets, épaules, coudes, genoux, chevilles, orteils, doigts, etc.

Mais c'est aussi ce qu'effectue le reste du corps pour permettre de suivre l'indication. Sachant que selon l'endroit où la danseuse se trouve dans l'aire de jeu, ce qu'effectue le reste du corps peut changer du tout au tout. Si elle est en train de descendre ou de monter sur un praticable ou si elle est simplement debout sur le sol, ou si elle rencontre une autre danseuse, le reste du corps s'organisera de façon très différente pour effectuer la même indication.

Parfois, l'indication propose à la danseuse de choisir (pour les membres par exemple) le côté qui va effectuer l'indication. Pour les membres il y a parfois quatre indications dans un module. Ces quatre indications peuvent proposer à la danseuse de choisir un côté de départ pour la première indication ouverte, puis, pour toutes les autres indications, la partition avec un jeu de couleur et de renversement de signes propose à la danseuse de déduire, à partir de sa première action, le côté qui va effectuer les indications suivantes ; ou au contraire la partition lui propose à chaque indication ouverte du module de choisir un côté.

Chaque module est une des combinaisons possibles des indications ouvertes d'une série, chaque module propose une à quatre indications ouvertes, lors de la première exécution la danseuse en propose une version (sa réponse est 1 action effective s'il y a 1 indication, 4 actions effectives s'il y a 4 indications). Lors de la répétition du module, soit elle refait la même chose (la ou les mêmes action[s] à partir de la ou des indication[s] ouverte[s]), soit elle propose une nouvelle version à partir de la ou des indication(s) ouverte(s), elle peut donc moduler ses réponses aux indications (ses actions).

Pour ma part, sur le plateau, je peux choisir mes modules à l'intérieur des séries comme la série A2-c ou j'ai préparé un certain nombre de modules assez complexes (avec 3 à 4 indications ouvertes). Ou bien, et c'est plus intéressant dans ce cadre où l'enjeu est l'écriture en temps réel, je peux par exemple me servir de modules avec une seule indication ouverte (modules simples appartenant à des séries différentes) pour, sur le moment, composer en temps réel des modules de 3 indications ouvertes, c'est-à-dire que 3 modules simples forment 1 module complexe.

En temps réel, 3 maximum, au-delà mon cerveau éclate, et ce n'est vraiment pas du tout l'enjeu ! En écrivant, je veux rester dans un état poreux, un état de méditation, de non-contrôle de l'intellect. L'intellect et les sens subtils sont vivants, spontanés, précis, réfléchis, calmes, et c'est aussi pour cette raison que parfois l'utilisation des modules complexes préparés à l'avance facilite la composition. Ils sont comme des béquilles nécessaires, actuellement, à l'état d'esprit dans lequel je souhaite être, en composant sur le plateau.

Il y a aussi une règle de lecture de ces modules qui fait que l'on est dans un cycle. Des informations se rajoutent en permanence au cycle. Plus ça va, plus le cycle devient

collectif long, produisant en quelque sorte un trop-plein physique. Au départ, je voulais que la pièce dure une heure ou une heure dix. Pour les danseuses, c'était impossible. On a vu en répétition qu'elles pouvaient tenir jusqu'à 45 minutes. Après 45 minutes, elles se trompaient trop dans le cycle et celui-ci devenait incohérent. Nous avons donc arrêté la pièce à 45 minutes. Cette durée a vraiment été donnée par les danseuses.

[...] Je n'écris pas de façon linéaire comme Laban. Une action ne découle pas forcément de l'action précédente. Par exemple, pour la pièce *Marine* (2001), j'écris par couches<sup>4</sup>, c'est-à-dire que je ne vais pas forcément écrire de façon linéaire toutes les directions de la pièce. Ainsi, à un moment, je peux proposer aux danseuses de travailler avec la notion de direction, tout en ignorant où elles en seront de leur rapport à la direction dans le moment précédent. Je ne vais pas dire : « Je sais que tu es là, tu vas là. Et puis, après, je sais que tu es là, tu vas là... » Ce serait suivre Laban pas à pas. Je n'impose pas une vision extrême de ce que j'aurais envie de voir. Je vais seulement indiquer si je veux des grands ou des petits mouvements, si je veux un déplacement du bras vers la gauche. C'est à elles d'évaluer où elles en seront avec leur bras et je leur donne un ordre d'idée de déplacement, de passage, une action. Cela peut être de 1, 3 ou 5 angles de déplacement du bras vers la gauche ou vers la droite (pour *Marine* la sphère autour de chaque articulation est divisée en 7). Je peux aussi uniquement indiquer l'amplitude. Que ce soit à droite ou à gauche ne m'intéresse alors pas. Ce qui m'intéresse, c'est l'amplitude du mouvement et non pas sa forme. Mon action de composition est plutôt dans le fait d'opérer, d'agir.

### Marco Berrettini

Après *No Paraderan*<sup>5</sup> (2004), j'étais fatigué de la danse-théâtre. La pièce reste faite de scènes de mouvement intercalées avec des scènes un peu plus théâtrales. Il y a encore quelques dialogues. Il y a plusieurs couches, une dramaturgie qui traverse toute la pièce, comme le mouvement du décor sur deux heures, la bande-son, les univers dans lesquels on est allé piocher : Cassavetes ou Chabrol... Mais je n'imaginai pas aller plus loin. Et c'est arrivé en même temps qu'un *burn out*, au niveau professionnel et au niveau privé. C'est sans doute ce qui explique aussi le fait que j'ai moins recouru à l'humour. Je ne me suis pas dit : « Marco, il faut que tu fasses moins d'humour. » Je me suis juste retrouvé à me dire : « Est-ce que je fais encore ou pas... ? »

[...] Depuis, je suis sur un nouveau style chorégraphique. Je commence à comprendre que, pendant des années, je me suis refusé à essayer des choses que je savais moins faire. En Allemagne, on était très proches des Américains. J'ai passé quelques mois à Francfort. Je connaissais très bien les œuvres de [John] Neumeier<sup>6</sup>, de John Cranko<sup>7</sup> à Stuttgart. Je connaissais vraiment tous les Américains qui étaient en

<sup>4</sup> Voir une description de la notion de composition par couches, au sujet de la pièce *Contraindre* (2004), dans les chapitres *Contrainte et Indétermination*.

<sup>5</sup> Voir une description de la pièce dans les chapitres *Dramaturgie et Citer*.

<sup>6</sup> John Neumeier, né en 1939 dans le Wisconsin, est un danseur, chorégraphe américain, directeur du Ballet de Hambourg depuis 1973. Il puise ses sujets dans la littérature et la musique, renouvelant le répertoire classique.

<sup>7</sup> John Cranko (1927, Rustenberg – 1973, Dublin) était un danseur, chorégraphe sud-africain. Il a été le directeur artistique du Ballet de Stuttgart, pour lequel il a créé une quarantaine d'œuvres,

Allemagne, mais je n'avais aucun moyen de les absorber. Je ne sais pas si vous avez vécu cela en France, mais nous, en Allemagne, on était forcément forgés à un certain style de danse allemande. Les néoclassiques américains ou les contemporains américains, on les regardait à la télé, mais il n'y avait pas moyen d'assimiler ce type de travail. Or ils nous ont influencés.

Et pour faire une longue histoire courte, il est vrai que, vers 2008, j'ai commencé à me dire : « C'est quand même dommage, Marco. Si demain, tu arrêtes la chorégraphie, si tu arrêtes ce métier, tu n'auras pas expérimenté cette partie de la danse qui t'a pourtant influencé. » Mes chorégraphes préférés sont des Américains, de Bob Fosse<sup>8</sup> à Fred Astaire<sup>9</sup>, en passant par des artistes beaucoup plus kitsch comme Louis Falco<sup>10</sup>. Je les regardais quand j'étais plus petit. On les regardait sur des cassettes vidéo. Il y a Balanchine. Je ne m'étais pas attaqué à leur danse. J'avais même une espèce d'arrogance à leur égard, pensant que ce travail sur l'abstraction était plus facile. Ces idées appartenaient à l'école que j'ai parcourue. J'ai été plusieurs années à la Folkwang<sup>11</sup>, où le traitement du mouvement se fait au millimètre. On a du mal à penser que Trisha Brown ou d'autres Américains proposent le même niveau de complexité qu'une chorégraphie telle que celle du *Sacre du printemps* de Pina Bausch par exemple, au niveau de la façon d'appréhender un mouvement, de la façon de le dessiner. On nous enseignait un extrait de *La Table verte* de Jooss, on effectuait à peine un millimètre qu'on nous interrompait déjà parce que ça n'allait pas... J'ai l'impression que la préoccupation abstraite des générations des années 1960 et 1970 aux États-Unis entrait moins dans le détail. Il y avait ainsi une arrogance allemande de penser : « Vous travaillez sur des musiques, des concepts » (je suis passé au concept aussi), alors que pour nous « chaque doigt a un sens »...

**JP** Tu as donc réinvesti cet héritage.

J'ai passé un an ou un an et demi à ne rien faire du tout. Cela m'a mis dans de sales draps. Quand j'ai recommencé, je me suis totalement laissé aller à toutes ces danses que j'adorais depuis mon adolescence, dont j'ignorais les règles de composition, je ne les avais jamais appliquées.

Quand on enlève les sketches et les dialogues, la place de l'humour est différente. On le développe peut-être autrement – parce qu'on ne change pas sa nature profonde. Mais travaillant la danse comme je le fais actuellement, j'imagine mal arrêter au milieu d'un mouvement et raconter une blague avant de continuer.

alliant un style néoclassique et contemporain. Il a inspiré Jiri Kylián, John Neumeier, William Forsythe.

<sup>8</sup> Bob Fosse (1927, Chicago – 1987, Washington D.C.) était chorégraphe et metteur en scène de comédies musicales. D'abord danseur, il a également réalisé des films, dont *Cabaret* (1972).

<sup>9</sup> Fred Astaire (1899, Omaha [Nebraska] – 1987, Los Angeles) était un danseur, acteur, chanteur et compositeur américain. Il a collaboré avec George et Ira Gershwin et Ginger Rogers, sa partenaire principale à l'écran.

<sup>10</sup> Louis Falco (1942, New York – 1993, NY) était un danseur, chorégraphe et réalisateur américain. Après avoir dansé avec la compagnie José Limón (notamment aux côtés de Rudolf Noureev dans *La Pavane du Maure* en 1974-1975), il a été l'un des premiers chorégraphes à travailler avec des groupes de rock et a signé la chorégraphie du film *Fame* (1980).

<sup>11</sup> La Folkwangschule, ouverte en 1927 à Essen par le directeur d'opéra Rudolf-Schulze Dornburg et par le chorégraphe Kurt Jooss (aujourd'hui Folkwang Universität basée à Essen, Duisbourg, Bochum et Dortmund), est une école d'art qui doit surtout sa réputation internationale au développement du département de danse, que Pina Bausch a dirigé de 1971 à 1973 et de 1983 à 1989, période où Marco Berrettini y a étudié.



Marco Berrettini, *Sorry, Do the Tour!* (2001). Arsenic, 2019. Avec : N. Bouzy, M. Keller, S. Crettol, B. Faucher et neuf ballerines de la Filière danse études Béthusy Lausanne (AFJD). Photo : Cyril Porchet

**LT** Quand tu utilises le terme « sketch », ce que tu n'avais pas encore fait, j'ai l'impression qu'il y a aussi tout un autre corpus de références, la télévision, le music-hall, le cirque.

**LP** Il a évoqué Bob Fosse...

**LT** En effet, mais je me souviens aussi de *Sorry, Do the Tour!* (2001), sur la danse disco. C'était le thème mais il agit forcément sur le principe de composition.

Sur toute cette période, celle de *Multi(s)me* (1999), *Sorry, Do the Tour!*, etc., on peut dire qu'il y a une panoplie de trois ou quatre outils de composition. L'un d'eux était de savoir par quoi serait déterminée la durée générale de la pièce. Il ne s'agissait pas de faire une série de sketches jusqu'à disposer d'une heure et demie de matériel pour avoir une pièce. Nous avions des sujets à traiter. Pour *Sorry, Do the Tour!* (qui est un jeu de mots avec *Opening Night*<sup>12</sup>; « opening night », en français, se dit « soirée d'ouverture » que les Américains prononcent « soiry d'ouvertour »), notre sujet était le fait de vieillir dans le métier. Gena Rowlands dans le film est face à ce problème : « Si je fais ce rôle au théâtre, je vais être cataloguée comme vieille comédienne. » Nous avons commencé sur cette charnière avec dans le rôle Gianfranco [Poddighe].

**LT** C'est une question qu'il se pose depuis qu'il a vingt-cinq ans !

Depuis qu'il a vingt-cinq ans, il se plaint de vieillir en effet. Il y avait aussi l'arrivée d'Anja [Röttgerkamp] dans la compagnie qui a gagné un championnat allemand de danse disco en 1978, une année après moi. Nous nous demandions si nous en étions encore capables. Il y avait donc ce sujet de la vieillesse, mélangé au film de Cassavetes. Il nous fallait réussir à boucler la narration.

Nous avons plusieurs pistes de composition. À la piste de la narration se superpose l'évolution de la distribution. On commence par un concours solo de disco. On passe à des duos, au groupe, puis au groupe face aux petites danseuses.

Pour ceux qui n'ont pas vu la pièce, il y a la compagnie et, vers la fin du spectacle, arrivent neuf petites ballerines en tutu blanc. Elles seraient la jeunesse qui débarque sur le plateau, dans un costume beaucoup plus réactionnaire que le nôtre. Cela ouvre une problématique : peuvent-elles assimiler une façon de bouger moderne ? Ou bien le tutu les fige-t-elles dans cette image un peu vieillotte ? Et nous, comment gérer cette situation ? Il y avait donc la piste narrative.

Il y a une piste conceptuelle. La pièce est traversée de solos très longs, de duos sur une certaine durée pour finir en groupe. Il y a une dynamique de la façon dont le nombre de personnes sur scène traite l'espace-temps dans la pièce. Au moment où on n'en peut plus du groupe sur scène, l'arrivée des petites ballerines le fait exploser. Il y a donc une deuxième couche de composition.

La troisième piste réside peut-être dans le fait que l'on commence par une ambiance de concours dans une discothèque, et qu'on finit entre nous en nous demandant si on ne pourrait pas tuer les petites filles qui sont à côté de nous.

Si je veux être un minimum productif, je dirais qu'il y a toujours eu plusieurs pistes parallèles, plusieurs autoroutes que l'on parcourt.

<sup>12</sup> John Cassavetes, *Opening Night*, 1977.

assembler

**JYM** Quand tu évoques la période avec la compagnie, tu parles de « l'assemblage de scènes sur le modèle de la danse-théâtre ». Qu'est-ce qu'une scène pour toi ? Comment commence-t-elle, comment prend-elle fin ? Quelle est son unité ? Quel est son développement ? Aujourd'hui, tu ne parles plus en termes de scène. On est d'accord ?

En effet. Ce que j'appelle danse-théâtre, c'est le fait d'avoir des éléments dont la place et une durée sont déterminées avant de les donner à des danseurs. Si on analyse vingt ans de danse-théâtre de Pina Bausch, on voit que les scènes injectées par les interprètes eux-mêmes ne dépassent pas cinq ou six minutes. Dans un film, des dialogues de plus de trois ou quatre minutes sont rares. J'ai la superficialité et la modestie de dire que j'emprunte des éléments, pour un spectacle de danse-théâtre, qui ont déjà des durées prédéterminées. J'ai ainsi un certain nombre de scènes et cela devient un assemblage.

**JYM** Comment détermines-tu cette durée ?

La durée est déterminée par sa source.

**JYM** Comment habites-tu cette durée ? Quelle est la structure interne d'une scène ?

Il faudrait sans doute parler de « danse-théâtre.2 », comme on dit en informatique. Nous avons totalement absorbé la façon traditionnelle de travailler une pièce qui mélange danse, théâtre, musique et dialogue. Il s'agissait alors d'en sortir. Ainsi, ce dialogue de deux minutes, je vais le faire répéter *ad libitum* pendant une heure sur une partie du plateau pendant que les autres interprètes font autre chose. Il y a alors des temporalités différentes. C'est un exemple. C'est une façon de casser le système qui consiste à avoir vingt morceaux de papier sur une table et à les organiser selon une chronologie pour en faire un livre. Cela a été mon mode de travail, même s'il y avait plusieurs couches. Je prétends avoir travaillé sur plusieurs couches à la fois. Mais, en ce qui concerne les matières premières, je suis arrivé à une certaine lassitude du fait qu'une trop grande transformation d'un dialogue par exemple lui faisait perdre sa valeur initiale. On le rendait moins bien.

J'ai demandé à des danseurs de reproduire des scènes de film. On en faisait le tour. Les interprètes voulaient la transformer, la faire évoluer et, à un moment, on perdait sa valeur initiale, sa beauté, au lieu de s'y tenir strictement. Pina a fait cela aussi.

**JYM** Quand vous avez commencé à travailler sur la durée des scènes, remettant en question le système de la danse-théâtre tel que tu le décris, comment se sont-elles écrites ? Comment commencent-elles ? Comment finissent-elles ? Recouriez-vous à l'improvisation ?

Je donne un exemple concret. Dans *Sorry, Do the Tour!*, une scène est volée à Cassavetes, celle où les acteurs se giflent. Dans le film, ils se giflent, c'est terriblement triste, elle tombe par terre. Gena Rowlands est vraiment à bout. Je reprends la scène. Je la propose aux danseurs. Au lieu d'être deux on est dix sur le plateau. Et on se raconte que les gens des années 1980, de la disco, ont perdu la sensibilité au drame des problèmes de couple, ignorent qu'ils peuvent mener à la séparation ou au suicide ; et qu'« un amour de perdu c'est dix de retrouvés ! » De ce fait, si quelqu'un est giflé, cela le laisse complètement froid. Un mini dialogue volé à Cassavetes s'installe, ils se giflent l'un l'autre et chacun tourne la tête vers quelqu'un d'autre et recommence la même scène. Cela dure 7 minutes.

# TÂCHE

**1** Notons que Loïc Touzé utilise autant le terme action que celui de tâche lorsqu'il évoque la pièce *Love* (2003), et ce en référence au domaine du cinéma ou du théâtre.

**2** On parle alors aussi d'une danse ou d'un mouvement comme tâche ou orienté vers la tâche, d'une attitude proche de la tâche (*movement-as-task; task-oriented movement; tasklike attitude*)...

**3** « Yvonne Rainer interviews Ann Halprin », *Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 5, hiver 1965, pp. 142-167, publié en français in Anna Halprin, *Mouvements de vie*, Bruxelles: Contredanse, 2009 (trad. par É. Argaud et D. Luccioni), pp. 90-121.

**4** À la même période, dans les arts plastiques, Robert Rauschenberg et Jasper Johns tournent en dérision l'idée d'expression de soi associée à l'expressionnisme abstrait de Pollock.

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

On a l'habitude de dater l'apparition du terme tâche (*task*) de son usage par la chorégraphe Anna Halprin qui commença de l'employer dans le cadre de ses ateliers à Kentfield en Californie à partir de 1957. Ce n'est sans doute qu'un terme parmi d'autres expressions (en particulier le mot « action <sup>1</sup> ») pour qualifier ses pratiques d'alors, mais c'est celui que l'on a retenu, parce qu'il sera repris par d'autres chorégraphes par la suite, en particulier à New York au Judson Dance Theater<sup>2</sup> (1962-1964). Dans un entretien avec la chorégraphe Yvonne Rainer en 1965, Anna Halprin rappelle le contexte d'apparition de la tâche tout autant que les différentes formes qu'elle prendra<sup>3</sup>. La tâche comme modalité pour générer du mouvement apparaît pour plusieurs raisons.

La première concerne le positionnement de Halprin face au courant dominant de la danse nord-américaine : la *modern dance* à laquelle elle a participé comme interprète et chorégraphe. Halprin cherche à rompre avec les stratégies de la *modern dance* et à explorer d'autres formes de mouvements. Elle renoue alors avec le caractère expérimental d'une danse qui explore ses ressources en dehors d'un souci de spectacularisation. Elle cherche surtout à échapper aux styles dansés formatés, et à se mettre à distance en particulier d'une danse qui semblait prendre appui sur une introspection ou dont le but aurait été, selon elle, l'expression de soi<sup>4</sup>. En se concentrant sur des tâches, c'est-à-dire des explorations commandées par une consigne simple, les danseurs expérimentaient, sans unité de style, différents mouvements qui étaient surtout des prétextes à des explorations physiques et anatomiques. La tâche semble ici réclamer la simplicité, une forme de réponse assez directe à la consigne, tout autant qu'une prise de conscience kinesthésique. À travers des tâches, les danseurs étudiaient des situations qui mettaient en jeu leur corps autrement : c'était une façon de prolonger le travail engagé par Halprin dans les ateliers d'improvisation des années 1950, qui avaient pour but de découvrir « les aptitudes du corps, sans

**5** *Ibid.*, p. 92.

**6** Lors de l'atelier d'Anna Halprin de 1960, le cours de composition est donné par les compositeurs Terry Riley et La Monte Young. Ils proposent aux danseurs des actions qui s'étirent dans la durée, sur plusieurs heures, comme les sons ou compositions qu'ils expérimentent.

**7** Laurent Pichaud développe la même idée à propos de son travail avec les non-danseurs. Cf. chapitre Contrainte.

**8** *Ibid.*, p. 95.

**9** Ainsi Doris Humphrey développe toute une réflexion autour du geste social (la poignée de main, l'accolade, le geste du discours, etc.), du geste fonctionnel (se coiffer, dormir, s'habiller, ou dans le travail), du geste rituel (en société ou dans la liturgie) et du geste émotionnel comme points de départ d'une étude du mouvement. Doris Humphrey, *Construire la danse*, op. cit., pp. 126-142.

**10** Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, op. cit., pp. 105-110.

avoir besoin d'acquérir une technique ou de prendre modèle sur quelqu'un<sup>5</sup> ». La tâche s'expérimentera donc d'abord en atelier, sur des temps longs<sup>6</sup>, sans autre but que de faire émerger de nouveaux matériaux gestuels. Et pour sortir de la sorte d'introspection que produit la conscience de soi dans le mouvement ou la focalisation sur la kinesthésie, Anna Halprin commence à proposer d'interagir avec des objets ou des environnements extérieurs qui vont impliquer des actions. La tâche est alors une réponse à un objet que l'on porte, déplace, enjambe, etc. Elle peut s'avérer difficile, lorsque l'objet est lourd ou encombrant, relevant alors du défi pour le danseur. Elle l'occupe pleinement et il doit trouver les solutions motrices à l'exécution de l'action. Ce rapport à l'objet dans la tâche (ou à la situation scénographique, une planche pouvant servir d'abord de plan incliné sur lequel grimper ou glisser) deviendra l'un des axes de la définition du terme, par la suite.

Une deuxième raison de l'usage de la tâche relève des modes de collaboration d'Anna Halprin : elle travaille avec de nombreux artistes qui ne sont pas des danseurs et y reconnaît une nouvelle source potentielle pour le mouvement dansé. Partager l'exploration gestuelle avec les non-danseurs (musiciens, plasticiens, acteurs...) s'avérait plus aisé à partir de gestes fonctionnels<sup>7</sup>. C'est là une autre des définitions de la tâche : elle renvoie à une activité qu'on peut facilement nommer et qui le plus souvent relève de l'ordinaire : se déshabiller, s'asseoir, manger, balayer. Ici, la tâche s'apparente au geste quotidien. « Nous avons commencé à nous considérer comme des personnes et non comme des danseurs, explique Halprin. Nous avons intégré des actions qui n'avaient jamais été utilisées auparavant dans la danse<sup>8</sup>. » En réalité, la référence au corps dit « quotidien » (on parle aussi de corps naturel ou ordinaire) n'est pas nouvelle dans l'histoire de la danse moderne occidentale : l'émergence d'une recherche autour de gestes qui n'appartenaient pas au registre habituel du mouvement dansé existe déjà dans la danse moderne, chez des artistes comme Ruth Saint-Denis, Isadora Duncan, Doris Humphrey ou Mary Wigman qui tiraient de l'observation de l'être humain dans ses activités ordinaires (la marche, le salut, l'adresse à autrui...) des exercices et des recherches pour leur art<sup>9</sup>. Rudolf Laban, pour sa part, a décelé huit actions corporelles élémentaires à la base des mouvements fonctionnels qui peuvent devenir le point de départ d'une recherche sur le mouvement : frapper, tapoter, presser, fouetter, flotter, glisser, épousseter et tordre<sup>10</sup>. Ces verbes, qui renvoient à des combinaisons précises de qualités de temps, d'espace, de flux et de poids, permettent de développer avec nuances la sensation motrice. Le vocabulaire utilisé par Laban est courant et renvoie majoritairement à des actions ordinaires. Les chorégraphes de la Judson Church (Steve Paxton, Yvonne Rainer, Lucinda Childs...) parleront quant à eux de mouvements trouvés (*found movements*) : marcher, courir, manger. Ce qui va différencier l'usage de ces gestes fonctionnels par les danseurs à différentes époques est sans doute le mode de stylisation affiché dans l'effectuation de ces gestes et la qualité expressive voire mimétique ou narrative qu'on va leur conférer (ou pas). Car derrière l'énumération commune des tâches ordinaires ou fonctionnelles, on décèle en fait des esthétiques du geste fort différentes. Par ailleurs, des modalités d'être en scène vont apparaître, qui divergent radicalement.

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



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

<sup>12</sup> « Yvonne Rainer interviews Ann Halprin », art. cit., p. 102.

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

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

(*task performance choreography*<sup>11</sup>). Ainsi dans *Five-Legged Stool* [Tabouret à cinq pieds] (1962), l'acte II répond à la tâche proposée par le peintre Jo Landor : Anna Halprin doit apporter sur scène quarante bouteilles de vin qu'elle transporte une à une des coulisses, puis les faire disparaître dans les cintres en restant en équilibre sur un tabouret. La tâche est exigeante et requiert toute son attention. Il ne s'agit plus, remarque-t-elle, « de jouer un rôle ni de se mettre dans un certain état<sup>12</sup> ». Et la tâche constitue une séquence pleine en soi, qui définit une unité temporelle et dramaturgique au sein de la pièce. La séquence des bouteilles de vin durera quarante-cinq minutes.

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

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

C'est précisément à l'endroit d'une liberté quant aux manières de faire que des variations des pratiques et des enjeux de la tâche vont apparaître. Ainsi, à l'été 1960, Trisha Brown (l'exemple est devenu notoire) est assignée par Anna Halprin à un objet – un balai – et un travail (*job*) – balayer le sol du plateau de danse : « J'ai balayé le sol pendant des heures et j'en devenais complètement dingue. J'étais impliquée de manière obsessive dans ce travail. Je n'ai jamais réellement balayé le sol. Je suppose que je l'avais interprété comme une structure de danse et une structure d'action<sup>13</sup>. » On voit là que la dimension fonctionnelle du geste (nettoyer réellement le plateau) est mise de côté pour laisser se déployer une inventivité motrice dont le balai n'est plus que le prétexte. Simone Forti rapporte comment Trisha Brown « projeta [son balai] avec une telle force que l'élan propulsa son corps dans l'air<sup>14</sup> ». Cette image de Trisha Brown volant à l'horizontale en appui sur son balai éloigne la tâche de toute connivence avec le geste quotidien. Yvonne Rainer se souvient qu'en 1960, elle avait également compris la tâche comme « une façon d'accroître la conscience

<sup>15</sup> « Yvonne Rainer interviews Ann Halprin », art. cit., p. 101.

<sup>16</sup> *Ibid.*

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

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

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

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

du corps » ou « d'avoir le ressenti kinesthésique provoqué par la tâche<sup>15</sup> », sans besoin de retenir la fonctionnalité de la tâche. Nombre de tâches n'auront en effet plus « rien à voir avec un mouvement fonctionnel<sup>16</sup> », rapporte aussi Anna Halprin. Elles relèvent plutôt d'un usage fantaisiste, poétique ou sculptural de l'objet, ou encore d'une exploration motrice dont l'objet devient le support et le partenaire.

Par ailleurs, le caractère quotidien de la tâche est aussi singulièrement mis à mal par la mise en scène du geste fonctionnel : alors même que la tâche conserve sa fonctionnalité ou sa finalité apparente, l'interprétation de la tâche l'éloigne de son appartenance à la sphère du quotidien. C'est-à-dire que le chemin pris pour s'asseoir ou s'habiller, par exemple, l'énergie déployée pour effectuer ces gestes, la temporalité choisie (la durée, le rythme) ne ressemblent en rien à l'investissement gestuel qu'exigent les tâches quotidiennes ou les mouvements ordinaires<sup>17</sup>. Yvonne Rainer dira ainsi sa surprise lorsqu'elle découvre ce qu'est devenue la tâche dans la pièce *Parades and Changes* (1965) d'Anna Halprin<sup>18</sup> : si les actions de s'habiller ou se déshabiller y sont identifiables, le caractère direct, simple mais aussi modulé de l'action a été délaissé au profit d'une forme de théâtralisation du geste, à travers la lenteur, le continuum d'un geste désaccentué et le regard du danseur dirigé de manière ostentatoire vers un spectateur. Cette distorsion du temps ou de l'énergie est évidemment une façon de moduler la qualité du geste. La distorsion, d'une part, ramène au caractère spectaculaire de l'activité. La tâche, pourrait-on dire, va développer son propre style gestuel, ses propres codes esthétiques qui vont varier au fil du temps. Il y a des esthétiques du quotidien sur la scène chorégraphique<sup>19</sup>, comme il y a des esthétiques de la tâche propres à chaque époque. Cette distorsion temporelle et énergétique a, d'autre part, un impact sur la durée de la séquence, obligeant à revoir l'idée selon laquelle la durée serait véritablement consubstantielle à la tâche elle-même. En fait, l'indication de durée est une façon de compliquer l'action et, très souvent, la tâche, y compris chez Anna Halprin, sera définie à partir d'une combinaison de consignes différentes qui la rendent plus complexe à effectuer et permettent aussi de déployer une palette de gestes plus large.

Que le terme tâche appartienne aujourd'hui au vocabulaire des chorégraphes s'explique par cet héritage des avant-gardes chorégraphiques des années 1960. C'est un vocabulaire acquis pour les chorégraphes américains (DD Dorvillier, Daniel Linehan) et qui commence d'être employé au milieu des années 1990 en Europe, alors que le Judson Dance Theater devient une référence majeure, un moment historique auquel se ressourcer pour nombre de chorégraphes européens (ainsi qu'en témoignent Thomas Hauert, Laurent Pichaud ou Loïc Touzé dans le cadre de notre étude). On notera que le recours à une pratique de la tâche sur la scène française coïncide – comme pour Anna Halprin à la fin des années 1950 – à un moment de réaction contre un effet de standardisation du mouvement dansé<sup>20</sup> que des chorégraphes dénoncent (Jérôme Bel, Alain Buffard, Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Xavier Le Roy, Claudia Triozzi...). Il s'accompagne autant d'une recherche sur la nature du geste dansé, sur le mode d'expressivité que sur la structure des chorégraphies souvent pensée comme scénario d'activités. Autrement dit, le spectre de significations du terme « tâche » ne s'est pas resserré dans l'usage qu'en font les chorégraphes de notre étude.

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

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

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

matériau gestuel, en particulier à partir de la contrainte qu'elle impose (Daniel Linehan, Laurent Pichaud) ou des règles du jeu qu'elle dicte (Laurent Pichaud). À ce titre, le lecteur trouvera dans le chapitre Contrainte un complément éclairant au chapitre Tâche, en particulier pour certains chorégraphes qui semblent utiliser indifféremment les deux termes, comme c'est le cas chez Rémy Héritier, Daniel Linehan ou Laurent Pichaud<sup>21</sup>. La tâche s'invente parfois en lien avec les objets<sup>22</sup> (Nathalie Collantes). Elle engage une expérimentation (Loïc Touzé) ; une recherche sur la qualité d'interprétation du geste ou son mode d'investissement (Daniel Linehan, Laurent Pichaud, Loïc Touzé). Elle suppose une certaine pensée de la durée des séquences (Loïc Touzé) ; une conception de la structure de l'œuvre par sections modulables ou tout au moins éloignée d'une organisation linéaire (Nathalie Collantes, Loïc Touzé) ; enfin, une interrogation sur la part d'indétermination dans la chorégraphie, sur la dimension ouverte de l'œuvre – ce qui nous renvoie au « dire quoi faire mais pas comment le faire » (Laurent Pichaud, Loïc Touzé). Ces derniers aspects plus structurels peuvent croiser la notion de partition à laquelle un chapitre est consacré.

Julie Perrin

### Daniel Linehan

Il y a différents niveaux de tâches. Cela peut-être une action simple, comme passer le balai dans l'espace<sup>1</sup>, ou des actions plus complexes ou composites comme copier ce qu'on voit à la vidéo tout en chantant une chanson, comme j'ai pu le proposer. La nature de la tâche induit une qualité de présence particulière.

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

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

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

assembler

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

[...]

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

collectif

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

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

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

### Nathalie Collantes

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

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

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

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

### Laurent Pichaud

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

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

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

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

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

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

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

indétermination

pratiques  
indétermination

adresser

in situ

### Loïc Touzé

Avec *Love* (2003), je veux faire une pièce de danse. C'est sûr. À un moment où la danse est mise en question<sup>2</sup>, je veux faire une pièce de danse. Mais je veux le faire sans véhiculer l'idée d'un retour à la danse. Il ne s'agit pas de revenir à la danse. Il s'agit de comprendre comment je peux m'appuyer sur des formes qui se sont construites, notamment sur les actions des danseurs et les tâches qu'ils ont à effectuer. Cette culture est déjà intégrée. Les interprètes avec lesquels je travaille ont une formation – pour la plupart, ils ont suivi *exerce*<sup>3</sup> – qui prend en compte, qu'ils le veulent ou non, qu'ils l'aient entendue pendant leur formation ou qu'ils l'aient rencontrée comme spectateur, une histoire de la déconstruction performative et une histoire de la post-modernité américaine, rattachée à la notion de tâche (*task*). À partir du moment où je m'engage dans un rapport à l'action, la question des tâches est déjà incluse, si ce n'est forcément dans leur pratique, en tous les cas dans leur culture. Ils ont une culture contemporaine de la danse. Et c'est bien parce que ce sont des interprètes qui ont une culture contemporaine de la danse que je peux travailler avec eux de cette manière-là, c'est-à-dire à l'endroit où il y a des actions et que ces actions sont le fruit d'une suite de tâches à effectuer. La qualité principale de ce rapport à la tâche c'est : « expérimenter quelque chose ». Rien que le terme « expérimenter » donne une qualité d'investissement, un imaginaire, une tonicité.

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

Au moment où je m'engage à nouveau dans une pièce de danse, je vais m'appuyer, d'une part, sur ce qui a été déconstruit et, d'autre part, sur cette période de la post-modernité qui me nourrit aussi pour l'avoir rencontrée<sup>4</sup>. On ne peut pas revenir à des formes dansées *via* la sensation ou *via* une sorte de rapport organique au mouvement. Je n'ai pas d'intérêt à ce moment-là pour l'organicité du mouvement. Pour autant, dans ces actions faites, je m'intéresse de manière réflexive à la façon de les faire.

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

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

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

<sup>3</sup> Formation chorégraphique créée en 1998 au CCN de Montpellier Languedoc-Roussillon.

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

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

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

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

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

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

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

pratiques

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

# TRANSPOSER

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

« Transposer » signifie « déplacer une chose d'un lieu à un autre<sup>1</sup> » ou encore « faire changer de forme ou de contenu en faisant passer dans un autre domaine<sup>2</sup> ». Dans l'enquête que nous avons menée, huit des dix chorégraphes interrogés font état du fait de transposer.

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

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

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

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

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

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

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

Tout processus de transposition contient ainsi une modification. Elle est le résultat d'une forme d'appropriation, particulièrement probante par exemple dans la façon dont Rémy Hérietier tente de faire sienne la notion de « tiers paysage » développée par Gilles Clément<sup>3</sup>. Cette appropriation intervenant tant dans le cours du travail préparatoire de la composition où il fait émerger de ses carnets de notes des questions laissées jusque-là de côté, que sur scène où deux événements sont pensés pour en faire émerger un troisième (*Chevreuil*, 2007).

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

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

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

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

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

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

Les opérations de transposition sont ainsi le signe de la curiosité et de l'intérêt des chorégraphes à l'égard d'autres domaines (tels que la littérature, le cinéma, les arts plastiques, la philosophie, les sciences et techniques, le *show business*) et des outils qui y sont utilisés. Elles témoignent de l'attention qu'ils portent au monde dans lequel ils vivent, que l'on voit émerger ailleurs dans notre étude, notamment dans les chapitres Pratiques et Collectif et les quatre discussions (consacrées aux notions de phrasé, de transition, de dramaturgie et à la fin de la composition). C'est sans doute le plus manifeste au sein des pratiques *in situ* auxquelles nous avons également consacré un chapitre. L'*in situ* caractérisant entre autres des pratiques chorégraphiques qui, animées par une volonté d'agir plus directement sur le monde que ne peut le faire un spectacle inscrit dans le programme d'un théâtre ou d'un festival, se déploient en dehors de la scène et étendent les limites du domaine de l'art<sup>4</sup>.

Yvane Chapuis

### Laurent Pichaud

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

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

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

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

La pièce rejoint aussi une phrase entendue dans un film de Chris Marker : « C'était une époque où j'avais envie de faire des films avec les images des autres<sup>1</sup>. » Je vais commander à Christine Jouve un solo qui deviendra un des matériaux de la pièce. De mon côté, je construirai un quatuor et un solo pour une danseuse, Anne Lopez. Un jeu de montage fera que le spectateur sera amené à construire son récit. Je parlais du principe qu'être chorégraphe, c'était non seulement permettre un point de vue pour le spectateur, mais permettre aussi la construction d'un sens et d'une lecture possible. Pour moi, il y avait une forme presque d'objet narcissique premier qui était : ce que je fais vaut en soi puisque c'est ce qu'on regarde. Mais quelle est cette place, cette dimension ? C'est quoi, la libido du spectateur ? C'est un mystère pour moi, d'une certaine manière. Il s'agit donc de lui laisser de la place. C'est lui qui va construire du sens, ou va le co-construire. Il y a beaucoup de choses qui me bouleversent à l'époque. Une génération entière de chorégraphes interroge les codes de la représentation. C'est quoi, la part active du spectateur ? Je me dis que le spectateur, avant de voir une danse, a la tête pleine. Il n'est pas neutre. Il est chargé. Je vais donc faire une chorégraphie uniquement avec cette charge. Je vais m'appuyer sur elle.

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

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

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

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

### Nathalie Collantes

pratique

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

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

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

**JYM** Comment procèdes-tu ?

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

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

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

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

**Loïc Touzé**

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

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

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

dramaturgie

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

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

tâche

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

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

**Marco Berrettini**

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



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



exemple comment Jérôme [Bel] traiterai le son, ou comment tel mouvement se répéterait s'il mettait la main sur la pièce, etc. Il ne s'agissait ni de perversion ni de cynisme, mais d'une façon de jouer avec des outils dramaturgiques. C'est pour cette raison que je parlais de pot-pourri<sup>2</sup> d'outils compositionnels. Il inclut aussi bien des chorégraphes que des metteurs en scène, des artistes contemporains, des réalisateurs ou encore des musiciens. On savait que Cunningham avait travaillé une dissociation de la chorégraphie et de la musique. On l'a expérimenté sur plusieurs pièces. On a piqué des choses que l'on reproduisait, qu'on essayait de développer et de faire nôtres.

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

**MG** Est-ce « Je me mets à la place d'un autre » pour chorégrapheur ? Est-ce un processus ? Est-ce une réelle analyse de leur travail ou bien en est-ce une réception intuitive ?

C'est très complexe à mettre en phrases, à rendre productif pour vous qui écoutez. L'observation et l'analyse ne se contredisent pas quand on regarde la vitesse d'exécution du mouvement dans les pièces de Balanchine, de Pina [Bausch] ou de Keersmaeker. De la même manière qu'en musique on peut mesurer le *beat* [pulsation] par minute, on pourrait mesurer la vitesse moyenne d'exécution d'un bras chez Keersmaeker ou Forsythe. Elle serait différente, c'est évident.

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

[...] On a par exemple observé le choix de thématiques qu'ont fait certains réalisateurs ou chorégraphes, et on a pensé qu'on pouvait les transporter à l'époque actuelle. En cherchant des thématiques actuelles qui pourraient être de l'ordre de ce que tel chorégraphe traitait, on commence à avoir une matière. On se demande alors, par exemple, comment ce chorégraphe interrompt des scènes de dialogue pour entrer dans une scène dansée. J'ai travaillé avec Georges Appaix<sup>3</sup>. Il y a une différence considérable entre sa façon d'appréhender l'entrée de la voix dans le mouvement et inversement, et celle de Pina. Elles sont aux antipodes.

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

<sup>2</sup> Voir Marco Berrettini dans le chapitre Citer.

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

[...] pratiques

[...] Dans les films, on peut voir des gens qui picolent. Si on traduit cela dans un spectacle vivant, on se pose tout de suite la question de savoir si on fera semblant. À un moment, faudra-t-il aussi faire semblant d'être bourré ? Est-ce que moi, interprète ou chorégraphe, j'ai envie de faire une création où je fais semblant tout le temps ?

indétermination

[...] Cette idée d'alcool est venue d'une observation qui m'a marqué. Certains artistes ont réussi, sous l'influence de l'alcool, à être meilleurs, ce qui est rare. Ils boivent et c'est drôle de les voir influencés par l'alcool. Mais quand ces fameux délires incluent la technique, la conscience du jeu est plus forte, et ça peut aller loin.

**JYM** Fais-tu référence à Cassavetes<sup>4</sup> ?

Je pense aussi à Sinatra<sup>5</sup>. Pendant trois-quatre ans, il était sur scène avec ses potes, le spectacle commençait à onze heures du soir voire minuit. Ils sont fatigués parce qu'ils tournent des films pendant la journée. Ils sont déjà à moitié bourrés quand ils commencent. Ils faisaient un tour de chant qui devait durer une heure et quart, et il durait trois heures. Nous aussi, on étirait les spectacles. Je suis tombé sur ce document. J'ai regardé pour savoir pourquoi la performance durait trois heures. En fait, la durée des moments où ils ne chantaient pas était plus longue que la durée des chansons. Ce n'était pas eux qui avaient inventé le *stand-up* mais, théoriquement, ils étaient des chanteurs. De nos jours, tout est hyper formaté. Quand un comique français monte sur scène, les sketches ont une durée très déterminée. Sinatra, c'est le contraire. Il arrête la chanson, tourne la tête, voit que ses potes sont en train de faire un truc et il oublie. Il se dit que le public va le suivre. Ça donne une détente, une spontanéité et un recul par rapport à ce qu'il est en train de faire, c'est un vrai talent dont les Américains ont usé. Cette capacité ouvre un espace qui clame « Je ne suis pas là juste pour chanter. »

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>6</sup> Voir la note 3 du chapitre Indétermination.

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

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

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

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

Au milieu des années 1990, des chorégraphes en France ont commencé à se dire qu'il n'y avait pas que les artistes de la littérature ou du cinéma qui pouvaient tenir dans leurs œuvres une position politique. Si des films pouvaient être situés politiquement, pouvait-on faire de même en danse ? Et si oui, à quel endroit du travail cela se situe-t-il ? Où, dans une œuvre, cette dimension se loge-t-elle ? On revient à Laban<sup>7</sup>. Est-ce dans le sujet de la pièce ou dans le traitement des facteurs de mouvement que la dimension politique se loge ?

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

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

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

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

<sup>7</sup> Marco Berrettini explicite la référence à Laban au chapitre Rythme.

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

rythme

**YC** *Comment les pas sont-ils apparus ?*

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

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

**LT** *Cette conceptualisation du tempo arrive-t-elle avant ou après l'apparition des six temps ?*

musique

J'ai oublié de dire qu'il s'agit d'une pièce pour laquelle la musique a été réalisée avant le début des répétitions. Nous disposions ainsi d'une bande-son d'une heure vingt-trois.

**DDD** *La musique est-elle binaire ?*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[...] Par exemple, il y a ce livre sur le thème de la colère et du temps<sup>9</sup>, en réponse à Heidegger, à *Être et Temps*<sup>10</sup> me semble-t-il. Il développe le thème général d'une opposition entre ces deux éléments, *eros* et *thymos*. Sur quatre cents pages, il en

<sup>8</sup> Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie*, op.cit.

<sup>9</sup> Peter Sloterdijk, *Colère et Temps*, op. cit.

<sup>10</sup> Martin Heidegger, *Être et Temps* (1927, 1<sup>re</sup> éd. Annales de philosophie et de recherche phénoménologique).

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

**JYM** *Tu nommes deux courbes : narrative et conceptuelle. Existe-t-il d'autres types de courbes ?* Peut-être celles qui se dégagent du sens même du livre. Par exemple, si l'accent est mis sur le fait de changer sa vie, sur le fait que tout ce que l'on fait du matin au soir devrait être une sorte d'exercice spirituel, dans ce cas, je ne peux pas seulement « traiter » la thématique<sup>11</sup>, il faut que ma chorégraphie soit comme un exercice sur moi-même. Il faut que ce soit la chorégraphie d'un chorégraphe qui fait son exercice. Il y a donc une courbe qui consiste à embrasser totalement la thèse dont je veux me servir artistiquement dans ma vie privée, au moins pendant cette période. Je suis relativement influencé par ce qui se passe pendant la création avec tous mes collaborateurs. Je suis relativement instinctif aussi.

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

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

[...] Au cours de la création de *iFeel3* (2016), dont la chorégraphie est une série de diagonales pendant toute la durée de la pièce, Sébastien [Chatelier] a fait un exercice sur lui-même et a essayé de l'exécuter comme s'il était en méditation. Il a mis des sparadraps sur ses yeux. Il ne voyait pas où il allait. Ça a duré des semaines. Il a passé cinq ou six heures par jour avec des sparadraps sur les yeux. Il ne voyait pas où il évoluait pour que son corps apprenne la diagonale sans la voir, et qu'il appréhende les autres corps en aveugle. Il avait une canne pour sentir le bord du plateau, parce qu'il faisait des grands jetés, il faisait des sauts qu'aucun autre interprète ne faisait alors qu'il ne voyait rien. Or deux jours avant la première, il enlève les sparadraps. Il dit : « J'en ai marre. »

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

espace

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

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

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

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

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

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

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

### Rémy Héritier

*Le Manifeste du tiers paysage* de Gilles Clément<sup>12</sup> a été une source importante pour *Chevreuil* (2008-2009). Il explique que la plus grande richesse et la plus grande variété biologique se trouvent aux endroits qui ne sont pas atteints par l'homme : sommet des montagnes, espace inaccessible entre deux immeubles, les dix centimètres au-delà de la lame qui fauche les bords de route... ; comme je me suis demandé

<sup>12</sup> Voir note 3.

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

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

J'ai repris tous mes cahiers, toutes mes vidéos, toutes mes sources. Et j'ai essayé de tracer des lignes imaginaires de ce qui revenait nommé de la même manière, ce qui revenait camouflé avec un autre nom, ce qui ne m'intéressait plus, tout un tas de choses. J'en ai sorti quelques éléments. La pièce suivante, *Facing the sculpture* (2009), y prend sa source. Il y avait l'idée qu'une pièce de danse puisse être appréhendée dans son volume. C'est encore l'idée des documents, j'y reviendrai. Dans une pièce, il y a à la fois les sources et les résultats. Comme pour une sculpture, on peut tourner autour du volume. Ma « cible » chorégraphique, pour reprendre un mot qu'utilisait Myriam<sup>13</sup> [Gourfink], consistait à faire en sorte que le spectateur puisse tourner et rentrer dans le volume de l'acte de création. Ce qui apparaît avec *Facing the sculpture*, c'est l'idée de ne plus performer une seule chose en même temps, pour créer un tiers. Il s'agit alors qu'il y ait toujours deux choses qui se passent en même temps, deux actions ou événements plus ou moins antagonistes. Dans cette pièce, l'un de ces éléments ne devait pas m'appartenir du tout, je ne devais pas en être l'auteur. Quand nous l'avons joué à Bruxelles par exemple, on entendait un groupe de musique jouer. L'objectif, d'une certaine manière, c'est de se rendre compte comment, en regardant A, on comprend mieux B ? Et comment, en regardant B, on comprend mieux A ? Quand je dis « comprendre », c'est dans le sens d'avoir une appréhension plus fine.

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

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

<sup>13</sup> Voir Myriam Gourfink dans le chapitre Dramaturgie.



Rémy Héritier, *Untitled 1/5* (2013). Mormon Mesa, Nevada. Contre-champ : *Double Negative* de Mickaël Heizer. Photos : Rémy Héritier

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

**MB** Une paléodanse.

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

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

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

Concernant le temps géologique... Ce qu'il y a d'intéressant chez un artiste qui considère l'entropie de son œuvre comme Smithson, c'est de ne pas avoir recours au temps humain, à une dimension humaine du temps, mais à une dimension beaucoup plus vaste de celui-ci. Cela a été un déclencheur de réflexion pour moi, et que j'aimerais développer dans le cadre d'une danse dont le temps me dépasserait<sup>14</sup>. J'aimerais ainsi fabriquer une danse pour une personne et pour un lieu, et inventer un rituel de monstration de cette danse pour que cette personne puisse la danser toute sa vie au même endroit, une fois par an. Il s'agirait ainsi de faire se rencontrer l'entropie du lieu et de la personne.

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

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

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

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

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

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

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

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

[...]  
assembler

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

<sup>15</sup> Voir la description de cette pièce au chapitre Assembler.

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

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

# UNISSON

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Myriam Gourfink



**DD Dorvillier**

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

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

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

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

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

**Loïc Touzé**

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

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

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

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

tâche

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

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

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

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

**Nathalie Collantes**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Marco Berrettini

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Thomas Hauert

collectif

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

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

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

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

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

[...]

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

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

musique

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

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

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

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

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

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

[...]

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

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

### Daniel Linehan

rythme

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

collectif

collectif

---

# Discussions sur quatre notions

---

---

PHRASÉ	454
DRAMATURGIE	472
TRANSITION	487
FIN DE LA COMPOSITION	501

---

# PHRASÉ

Lausanne, 23 juin 2017  
Chorégraphes présents\*:

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

**JP** Je voudrais vous lire une citation d'Yvonne Rainer dans laquelle elle distingue phrase et phrasé: « The term < phrase > must be distinguished from < phrasing >. A phrase is simply two or more consecutive movements, while phrasing [...] refers to the manner of execution. » [Le terme « phrase » doit être distingué de « phrasé ». Une phrase correspond simplement à deux mouvements consécutifs au moins, alors que le terme phrasé [...] se réfère à l'exécution.]

Elle dit aussi: « Much of the western dancing we are familiar with can be characterized by a particular distribution of energy: maximal output or < attack > at the beginning of a phrase, recovery at the end, with energy often arrested somewhere in the middle<sup>1</sup>. » [Une grande partie de la danse occidentale que nous connaissons peut être caractérisée par une distribution particulière de l'énergie: il y a un élan ou une « attaque » au début de la phrase, une récupération à la fin, avec l'énergie souvent suspendue *quelque part au milieu*.] C'est le modèle classique occidental qu'elle dénonce: une attaque au début, un pic ou une énergie arrêtée quelque part au milieu, un retour à la fin. Le phrasé n'est donc pas exactement la même chose que la phrase.

**TH** Je me rends compte que j'utilise « phrasing » d'une façon qui ne correspond pas à cette définition.

**MG** Comment l'utilises-tu ?

\* DD Dorvillier et Rémy étant absents, nous avons discuté avec eux plus tard, voir pages suivantes.

<sup>1</sup> Yvonne Rainer, « A Quasi Survey of Some < Minimalist > Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A* » [1968], in *Work 1961-73*, op. cit., p. 65.

**TH** Un peu comme ce que j'en avais compris en musique, avec la ponctuation, les accélérations.

C'est une notion renvoyant à une structure en chapitres, ou au rythme [...]. Accentuer cela donne davantage de relief. [...]

**JP** C'est un peu ce qu'Yvonne Rainer décrit quand elle parle de distribution d'énergie, d'accents, ce que l'on peut aussi appeler modulation. Ou lorsqu'elle insiste sur la manière d'exécuter le mouvement.

**LT** Telle qu'on l'entend là, la manière d'exécuter, c'est la qualité ou le mode d'investissement de l'énergie dans la phrase. Je suis totalement sous son influence pour ma part. Probablement parce que Fabienne Compét [mon épouse] a travaillé pendant six ans sur *Trio A* d'Yvonne Rainer (1966). La précision de cette distinction entre *phrase* et *phrasé* a circulé. Le travail d'Yvonne Rainer a consisté à annuler les modes d'investissement, ce qui a contribué à élaborer un phrasé sans événement. Cette position correspondait à une éthique et une esthétique.

J'ai fait un travail d'analyse et de décomposition schématique de ma façon de travailler le phrasé<sup>2</sup>. Je l'enseigne. Je ne sais pas si je dois y revenir.

**JP** C'est bien que tu y reviennes. L'enjeu de la discussion de ce matin consiste à voir comment, et à quel moment, le phrasé intervient dans le mode de composition. Comment articulez-vous phrasé et composition ?

<sup>2</sup> Voir Loïc Touzé, Yvane Chapuis, « Phrasé et interprétation (entretien) », art. cit.

## LE CYCLE DU PHRASÉ

**LT** La notion de phrasé m'importe effectivement. Je me suis rendu compte que, si le phrasé est constitutif de l'activité corporelle du danseur, il intervient dans toutes les activités humaines, agissant sur nos manières d'être et de percevoir le monde. On ne cesse de phraser. Le phrasé est relié à la façon tonique dont nous transférons notre poids dans le corps, pendant le mouvement. Ce transfert du poids dans le corps ou ce geste dans l'espace est organisé à partir d'une histoire corporelle individuelle et spécifique. Il y a presque un ADN du phrasé. Chacun d'entre nous le fait différemment. Cela dépend de notre histoire biologique, de notre histoire affective, de la manière dont on se porte comme le décrit Hubert Godard quand il parle de la fonction phorique<sup>3</sup>. La manière dont on a été porté enfant pourrait avoir un lien avec la manière dont notre phrasé organise notre relation au monde. Comme j'ai été porté, je me porte et, comme je me porte, je phrase. Cela part de cette observation. De là, il s'agit de comprendre les différentes étapes du phrasé, les différentes étapes dans la manière de faire la phrase. La *modern dance* fournit cet outil. Je ne sais plus qui le formule. Peut-être est-ce Nikolais<sup>4</sup>. Le cycle du phrasé dans la phrase démarre par une *impulse* [impulsion, élan]. Il y a toujours une *impulse* à la naissance d'un geste.

**NC** Tu es en train d'amalgamer phrase et phrasé.

**LT** Non. Je distingue les étapes du phrasé et non les étapes de la phrase. En référence à Yvonne Rainer, la phrase peut contenir plusieurs phrasés. C'est la manière dont je vais phraser la phrase qui compte. Dans le phrasé, il y a toujours une *impulse*, une acmé et un impact. C'est un cycle très précis. La nature de mon investissement de l'*impulse* s'articule à celle de mon investissement dans l'acmé et à celle de l'impact de mon geste. Je vais le faire physiquement. [Loïc et Thomas face à face s'envoient un coussin d'une main, ils jouent à accentuer différentes phases du mouvement.]

<sup>3</sup> Phorique vient du grec ancien « phorein » qui signifie « porter ». Hubert Godard, « Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard », in [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net), op. cit.

<sup>4</sup> Alwin Nikolais (1910, Southington, Connecticut – 1993, New York) danseur, chorégraphe et pédagogue nord-américain.

Si je décortique: j'impulse [j'envoie le coussin], j'impacte [Thomas réceptionne le coussin]... Intéressons-nous à l'impact. On va essayer de partager l'impact ensemble. Il s'agit de partager la réception du poids de l'objet, le poids dans notre corps de l'objet arrivant. Ou bien on choisit de partager l'*impulse*. On ne s'intéresse plus qu'à l'*impulse*, c'est-à-dire à l'élan suivi de l'envoi.

On peut aussi partager l'acmé. C'est le point culminant dans le trajet de l'objet avant qu'il ne redescende. On essaie de se tenir à cet endroit du point de l'acmé. C'est un lieu que l'on peut dire « euphorique » (absence de poids, suspension).

Je vais ensuite m'intéresser à ce qui se passe après l'impact. Je pose mon attention à cet endroit, après l'impact, sa durée de vie, sa résonance. Puis je me tiens dans ce qui se passe avant l'*impulse*, le pré-geste. En musique, on parlerait d'anacrouse. Il me reste à comprendre, quand plusieurs phrasés s'enchaînent, ce qu'il y a entre, après l'impact et avant l'*impulse*. Il faut prendre en considération un point de réinitialisation pour que le phrasé effectué à l'instant ne fasse pas subir sa qualité au phrasé suivant.

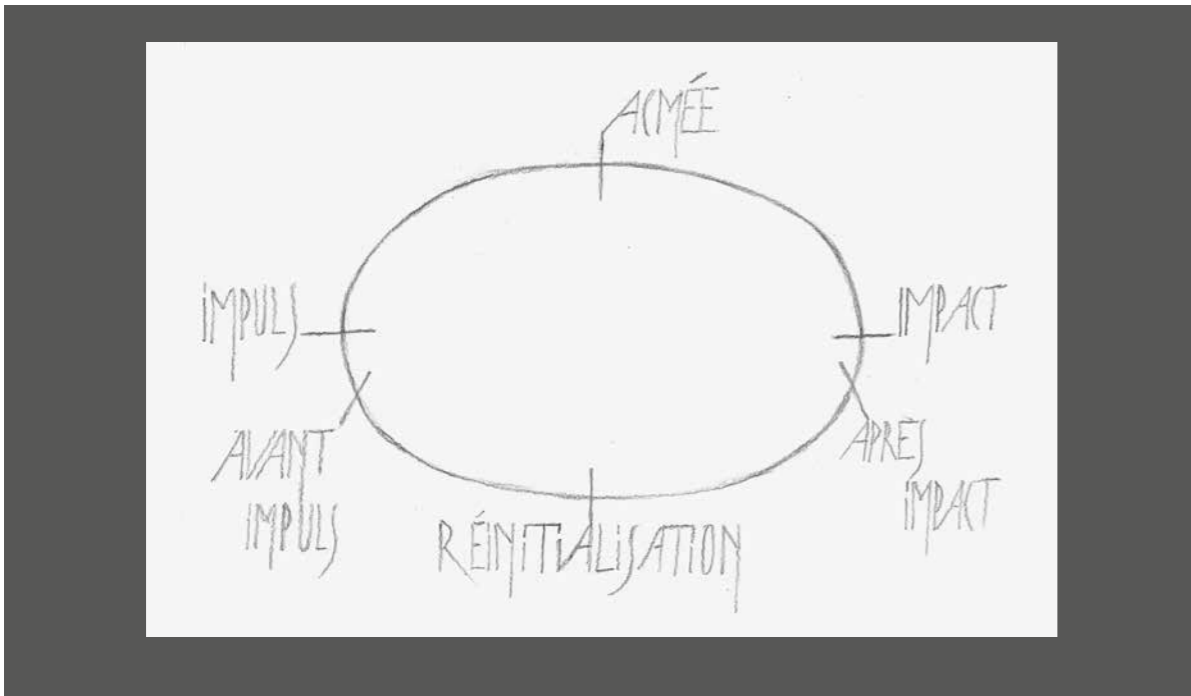
**LP** Est-ce possible ?

**LT** C'est difficile mais imaginable. À cet endroit de réinitialisation, on peut générer une légère amnésie – un trou de mémoire – qui permet de faire en sorte que, si on le souhaite, l'histoire de notre motricité et de notre tonicité ne se développe pas de manière organique et constante. On peut faire le choix d'interrompre le flux et d'ouvrir une alternative à notre geste. Du temps peut s'écouler. Cela permet ainsi d'avoir peut-être une autre manière d'impulser et d'impacter.

Je me suis rendu compte que le surinvestissement de l'*impulse* était prépondérant dans le ballet classique et que l'horizon du geste en danse classique était plutôt l'acmé. C'est un corps qui veut rester suspendu, puis qui escamote l'impact et la chute.

**JP** Que veux-tu dire par « chute » ?

**LT** C'est la fin, après l'impact, le poids qui tombe. L'impact est toujours une chute, même si ce moment se produit sans changement de niveau. Pour qu'il y ait impact, il faut que le corps rencontre une limite. Le



Loïc Touzé, schéma du cycle du phrasé réalisé pendant la discussion.

phrasé, ce n'est qu'un soulèvement, un trajet et une chute, même si le différentiel est très fin, à peine visible, juste un sentiment...

À partir de ces notions, on peut investir le geste différemment. Comment, dans l'acmé, ouvrir la durée pour rester plus longtemps dans la suspension ? Si je veux avoir une danse d'impact, d'impulse ou d'acmé, il s'agit de réfléchir à la façon de s'organiser avec ces modalités dans la manière d'investir mon imaginaire, ma physicalité, ma tonicité, mon attention de façon différente à chaque étape. Savoir où on est dans le déroulé de notre phrasé permet de se tenir dans le présent de notre geste. J'ai identifié six étapes, la manière d'investir chacune donne au mouvement de la phrase une lecture, un rythme spécifique, un style, du sens. [Fin de la démonstration.]

**JP** Situes-tu davantage la danse classique du côté de l'impulse que de l'acmé ?

**LT** Le mouvement classique surinvestit souvent l'impulse, mais son horizon est plutôt l'acmé, autrement dit l'idée d'un corps qui reste suspendu en l'air,

sans poids, qui s'élève, voire qui disparaît. La tentation d'escamoter l'impact est grande. Il s'agit en l'occurrence d'essayer de faire disparaître la réception. Cela donne un corps utopique, plus proche des dessins animés que du réel. C'est romantique.

La modernité quant à elle pousse à assumer et à jouer avec l'impact rendu visible. La post-modernité, on le voit avec Yvonne Rainer, va tenter de nier les écarts, le différentiel, la hiérarchie dans la phrase. Je travaille à jouer avec l'impulse, l'acmé et l'impact.

Mais ce qui m'intéresse, c'est comment investir ou désinvestir le moment après l'impact et avant l'impulse, dans cet espace que j'appelle l'espace de réinitialisation, ce trou de mémoire qui permet de ne pas reconduire sans arrêt l'histoire tonique de mon geste et de choisir d'autres options.

**LP** L'effet du phrasé dans la composition se jouerait-il là ? Tu parlais tout à l'heure du postulat que le phrasé était dans l'ADN de chacun...

**LT** En tout cas, pour ce qui est du corps dansant, la composition dans le mouvement se situe dans cette grille.

Il me semble que l'on n'y échappe pas. Mais, pour autant, je ne pense pas que la composition se réduise à cette expérience. C'est un des paramètres, un des outils de la composition qui s'intéresse au corps en mouvement. [...]

**LP** Dans la relation composition / phrasé et la façon dont cela se joue pour toi, il me semble que le phrasé n'est pas le résultat de la composition. C'est le jeu subtil de choix dans le phrasé qui te fait composer.

**LT** Absolument. J'ai abandonné l'idée de vouloir maîtriser la composition. Ce n'est pas une question de contrôle, mais de lecture. Je peux aussi travailler à penser des phrases parce que l'imaginaire suscite une manière de penser la phrase. Il s'agit également d'observer comment cet imaginaire a aussi un rythme, un phrasé. Je ne dis pas, par exemple, qu'il faut nécessairement surinvestir les *impulses* et désinvestir les impacts. Je ne travaille pas ainsi. Je travaille le phrasé comme un outil pour être conscient de ce qui se passe. Mais, en composant des phrases – je ne pense pas en termes de phrases, mais de séquences –, je peux voir ou relire comment je les ai écrites. Ce qui m'intéresse, c'est ce qu'elles disent de leur temps. En effet, une séquence majoritairement organisée autour de l'*impulse* ne dit pas la même chose dans le temps qu'une phrase majoritairement organisée autour de l'impact. Celui qui reçoit n'est pas pris dans la même sensation temporelle. Quand l'*impulse* est surinvestie, cela produit un geste qui contient à la fois du passé tout en promettant du futur. L'impact est peut-être davantage organisé sur quelque chose qui a lieu, au présent. Je schématise, bien sûr. Mais poser son attention à cet endroit permet de lire la façon de jouer avec le temps, selon la manière de phraser l'écriture.

**MG** Je relie la définition que donne Loïc du phrasé (le phrasé du mouvement, au sens de « phrasing ») à tous les signes d'accent chez Laban qui précisent où mettre l'accent (au départ ou à la fin du mouvement), qui précisent sont intensité (accent fort, accent léger, etc.) pour démarrer (l'*impulse*) ou finir le mouvement (l'impact). Je relie cette définition également à tout ce qui est de l'ordre de l'initiation avant l'*impulse*, et à tout ce qui est de l'ordre de l'action résultante ou de la résonance. Tout cela existe en *labanotation* [ou cinétophographie Laban] pour donner une accentuation différente

à des mouvements. Je me suis vraiment intéressée à la question pendant *Les temps tirillés* (2009) et *Corbeau* (2007), notamment pour travailler avec Gwenaëlle Vauthier, danseuse à l'Opéra de Paris, pour ne pas lui donner à sentir des formes mais uniquement des accents différents. Je m'en suis surtout servie pour nuancer en temps réel un mouvement préexistant. La nuance est toujours différente. Gwenaëlle travaillait à partir de mouvements écrits. Je ne voulais pas qu'elle se perde, ni trop jouer avec ses structures. Elle a une formation de danse classique. C'est aussi une des raisons pour lesquelles je l'ai choisie. Je lui proposais ces signes d'accent pour qu'elle nuance en temps réel. Elle disposait d'une palette qui lui servait à nuancer. Avec la lenteur, cela s'est traduit de manière assez particulière. Il s'agissait de prendre un accent léger qui montait au fur et à mesure.

Chez Laban, on peut préciser le point de départ : on part, par exemple, d'une extrémité d'un membre pour aller vers une articulation, pour relâcher ensuite, de l'intérieur de l'articulation vers l'extrémité. On peut sinon faire monter la tension de l'intérieur, pour ensuite détendre aussi de l'intérieur, ou faire monter la tension de l'intérieur pour commencer la détente par l'extrémité. Tous ces jeux de nuances et d'accents absorbaient Gwenaëlle dans une sous-partition – et elle ne pensait plus à la forme. C'était une stratégie. [...] Je ne parlais pas de « phrasé » à cette époque. La lenteur permettait de jouer avec la pression de l'air. Il s'agissait d'essayer de sentir la pression de l'air et de jouer avec les différents signes d'accent, de tension, etc., sur la pression de l'air. Il s'agissait aussi d'essayer de donner de l'importance, par ces tensions, à de très petites directions. Ces sortes de tension-relâchement menaient à comprendre tout le spectre de directions qui s'offrent autour de nous. Parfois, dans l'écriture, il s'agit de faire durer le relâchement plus longtemps que le moment de tension ou de faire durer le moment de tension plus longtemps que le moment de relâchement, pour phraser. Ce sont des partitions ouvertes. Gwenaëlle parvenait à être absorbée par une sorte de polyrythmie à l'intérieur d'elle, malgré le rythme très lent. [...]

**JP** Loïc a insisté sur le temps, sur le fait que l'impact et l'*impulse* ont un rapport au temps. Tu ajoutes une nouvelle dimension : la dimension spatiale. Tu as parlé de directions, etc., tout en effectuant un mouvement

entre l'épaule et les doigts. Faut-il en déduire que le phrasé, pour toi, se module sur une portion de corps ?

**MG** Si je joue avec l'accent de tension, je peux l'indiquer par un signe Laban « aller vers ». Étant donné que je suis dans la lenteur, je ne vais pas directement aller dans mon *impulse* et dans ma tension. J'emploie le mot « tension ». Mais Laban parle d'effort<sup>5</sup>. On peut jouer sur la façon dont cette énergie se véhicule et circule dans le corps. C'est proche de ce que dit Yvonne Rainer sur l'énergie qui circule dans le corps. Par exemple, dans le tronc, depuis le centre féminin qui se rétracte, je faisais circuler l'énergie jusqu'au sommet de la tête. Et cela redescendait et se relâchait en sens inverse.

Ce que je dis concerne surtout la partition des *Temps tirillés* (2009). Est-ce pendant le mouvement de tension que j'investis l'espace externe ? Ou est-ce pendant le mouvement de relâchement que je vais chercher une direction ? Tout se joue dans les différentes combinatoires entre les éléments. Pour la lenteur, j'utilise des signes indiquant une progression dans le temps, il y a le signe « aller vers » d'une extrémité à une autre ou « défaire » d'une extrémité à l'autre, s'en aller progressivement. Il y a aussi le moment de la tension, le moment du relâchement, le moment d'investissement dans l'espace et le moment de résonance.

[...] Le sens étymologique du mot « rythme », c'est être absorbé, couler. « Rheo », en grec, signifie « couler », comme un fleuve<sup>6</sup>. Il ne s'agit pas d'un rythme lié à l'effort du travail ou à la pulsation de la musique techno. C'est le rythme pris dans ce sens premier.

**YC** Existe-t-il ainsi, chez Laban, des signes pour noter et indiquer la résonance – ce que Loïc nomme l'après-impact et l'avant-*impulse* ?

**MG** Bien sûr. Pour l'avant-*impulse*, c'est l'arc d'initiation et pour l'après-impact, ce sont tous les signes de résonance d'action. On les nomme les signes de mouvements passifs et résultants. Il y a en Laban un signe d'action et les signes de résonance d'action. J'appelle cela travailler sur les accents. [...]

**TH** Il y a le principe très basique du début d'un mouvement. Dans une danse, dans un mouvement, il peut y avoir le début et la fin, l'*impulse* et l'impact. Mais on initie souvent autre chose [...]. À l'intérieur, une autre musicalité peut se créer, peut rythmer la composition. Quand je travaille, c'est plutôt à ce niveau-là. J'examine rarement les mouvements de façon aussi minutieuse. [...] Il y a certes une volonté d'aller dans les détails, d'être très précis. Mais souvent dans le mouvement, il y a une complexité que notre esprit conscient ne parvient pas à suivre en détail, quand bien même un travail de composition du phrasé est possible au niveau de la musicalité. Il y a des choses naturelles qui ont à voir avec la mécanique, notre anatomie, la façon dont nous sommes construits, la force de la gravité. Quelle durée faut-il à un objet pour tomber ? On n'est pas très surpris du temps que cela prend. Dans le classique, une forme de rythme, de phrasé s'installe toujours. Quand je parle de phrasé, je suis peut-être à la recherche d'inattendu, de ce qui sort des habitudes. Le phrasé donne l'amplitude de changer délibérément le rythme, de faire en sorte de ne pas perdre l'organicité du mouvement ou le rapport organique à la gravité. Il est résolument hors du style particulier de la séquence de coordination qui rend un style reproductible.

**JP** Pourrait-on dire que, dans ton travail, le phrasé, que tu associes à l'idée de musicalité, concerne aussi le travail du groupe ? Lorsque tu montres les extraits vidéo de tes pièces, il m'apparaît que cette modulation ou répartition d'énergie se joue dans la résonance entre les interprètes, comme dans un orchestre. Il s'agit de s'accorder pour être ensemble. Le travail du phrasé se penserait donc d'abord comme un phrasé collectif. Cela fait-il sens de le formuler ainsi ?

**TH** Je suis d'accord, mais il y a aussi un travail sur un seul corps, comme un des éléments de l'orchestre. Dans une partition, il peut y avoir une ligne avec un

phrasé, ou toutes les lignes combinées, on a ainsi deux types de phrasé qui se superposent.

**JP** Pourrais-tu décrire tes préférences de phrasé individuel ? Il y a une certaine musicalité de ta danse qui permet de la reconnaître quand on la voit. Elle comporte sans doute un phrasé particulier.

**NC** Tu insistes, Thomas, sur le fait que des choses t'échappent. Une organicité t'échappe, des bouts de phrases, des gestes t'échappent. N'est-ce pas de fait une écriture entre la conscience et l'inconscience de ce qui est mis en jeu ? C'est-à-dire qu'il y a toute une préparation qui amène au surgissement de certains mouvements, rythmes, etc., mais qui, au moment où ils surgissent, ne sont pas nécessairement tous au même endroit de conscience.

**TH** J'aime le délibéré, même si une action délibérée peut aussi intégrer les processus inconscients. [...] Ce qui me fascine beaucoup, c'est de ne pas faire ce que la gravité demande de faire. [Il montre, fait mine de tomber, détourne la chute en la développant dans un autre mouvement.] Dans mon travail, je cherche toujours le mouvement évident à faire et celui qui est légèrement trafiqué. C'est un point de départ. Cela influence beaucoup le phrasé. Je ne le laisse pas couler, je l'interromps, je le détourne de son évidence.

**LT** Quand tu contredis l'organicité du transfert de poids, selon ma grille de lecture, je dirais que tu passes d'une *impulse* à un impact en niant l'acmé, comme si l'acmé disparaissait. Quand tu cherches à contredire le mouvement, vises-tu la disparition de l'acmé ? Ou cela peut-il être la disparition de l'impact ou de l'*impulse* ? On voit vraiment l'*impulse* et l'impact. Ce qui se passe entre les deux est escamoté. Ce mode de phrasé consiste-t-il à chercher cette disparition ? Ou pourrait-il consister à faire disparaître aussi le début ou la fin ?

**TH** Il peut s'agir de rallonger l'acmé. L'objectif est de ne pas le rendre tel qu'on l'attendrait. Je peux aussi vouloir escamoter le début ou la fin. L'effectuation se complexifie. J'ai plaisir à jouer avec les rapports de proportions entre ce qu'il y a avant ou après un mouvement, de la même façon qu'en musique les sons peuvent être organisés entre eux selon des rapports de proportion.

**MG** Nathalie, relies-tu la musicalité au phrasé comme le fait Thomas ?

**NC** Oui, mais nous ne parlons peut-être pas de la même musique. Pour moi, le phrasé est une sorte de flux. C'est un « aller ». Aller, par exemple, c'est ne pas revenir. Même spatialement, j'ai du mal à revenir sur mes pas. Aller, c'est toujours aller vers autre chose, même si j'ai pu travailler – et si je m'oblige à le faire – sur la répétition. Je parle de répétition rythmique, et non de répétition formelle. [...] Thomas, j'aime bien quand tu parles d'avant ou après, parce qu'il n'y a pas d'avant ni d'après dans le mouvement pour moi [...]. Je le respire. Peut-on dire qu'il y a un avant ou un après de la respiration ? Pour moi, les appuis ne sont pas dans le corps comme tu l'évoquais, ni dans la structure. (En tout cas, ce n'est pas conscientisé ainsi.) Quand je fais travailler quelqu'un pour essayer de l'amener vers la musicalité que j'ai envie de former, les indications sont très difficiles à donner. C'est complexe de dire à quelqu'un comment prendre appui sur l'espace ou sur les bords du corps. C'est comme si un point redonnait de l'énergie pour aller ailleurs. Ce n'est pas dans l'intentionnalité de la force, par exemple, que je vais arriver au point d'impact, mais en prenant un nouvel appui pour repartir ailleurs. C'est comme si je travaillais sur la musicalité de l'espace. Je ne le conscientise pas du tout de cette façon quand je danse, cependant j'essaie de donner cette référence aux danseurs.

Il s'agit de s'appuyer sur l'espace pour prendre en compte des différences de consistance ou de texture. Quand je traverse l'espace en marchant (je travaille beaucoup sur la marche), est-ce qu'il résiste et comment ? Quelle est sa densité à tel endroit, à tel moment ? C'est ce genre d'outils que j'utilise. Je danse comme je respire. L'idée reste toujours de chanter le mouvement.

## PHRASÉ ET CHANT

**JP** Tu dis que tu t'appuies sur l'espace pour repartir ailleurs. Je me le figure à partir d'un point fixe dans l'espace, qui sert de pivot pour un changement de direction ou de dynamique de geste. Est-ce cela dont tu veux parler ? Par ailleurs, j'ai l'impression que la question du chant peut engager celle des accents déjà évoquée par Myriam. Relies-tu le phrasé aux accents ?

<sup>5</sup> Voir Jacqueline Challet-Haas, *Grammaire de la notation Laban*, op. cit., vol. 3, chap. « L'énergie – Les signes de force – L'élasticité », pp. 157-169 et chap. « Effort : l'alternance dynamique dans le mouvement – Le phrasé de l'effort – Le phrasé régulier – Le phrasé croissant et décroissant – Le phrasé accentué – Le phrasé vibratoire – Le phrasé rebondissant », pp. 177-187.

<sup>6</sup> Myriam Gourfink se réfère à l'ouvrage de Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec d'Héraclite à Aristote*, op. cit., pp. 8-9 : « Mais qu'appelle-t-on *rhuthmos* ? L'hypothèse de l'auteur est que le *rhuthmos* dérivant du verbe *rheo* (couler) est philosophiquement lié au *panta rhei*, tout s'écoule. Dans cette hypothèse qui reste à développer dans cet essai, le *rhuthmos* devient clairement un enjeu dans le débat philosophique de la Grèce antique. »



**NC** J'ai aussi parlé de respiration. Forcément, inspirer et expirer, ce n'est jamais pareil. C'est ce qui m'intéresse. Il n'y a pas un endroit où c'est constant, même si le cycle est constant, précisément. C'est donc sans arrêt truffé d'accents, infinitésimaux ou énormes.

Concernant l'espace ce n'est pas un pivot dans le sens d'un point. C'est plutôt comme lorsqu'on s'appuie sur quelqu'un. C'est vraiment un rapport de masses. C'est le corps et l'espace comme un autre... Quand j'expérimente, mon corps est aussi un espace.

**CVA** Fais-tu référence à des qualités de mouvement [...] ?

**NC** Je ne travaille que sur la qualité du mouvement. C'est là que le phrasé est intéressant. Selon que je vais mettre plus ou moins d'énergie, de poids, je travaille des qualités différentes. Mon moteur constant est d'explorer en dansant. Je prends en compte ma physicalité, mes sensations de chaque jour : comment je serre, comment je lâche, comment je tiens, par exemple. Concernant la qualité, Myriam, tu évoquais tout à l'heure la nuance. Je ne travaille que là-dessus. C'est complexe parce que l'on travaille sur des choses qui ne sont pas toujours visibles. C'est là que la dimension de spectacle m'ennuie d'une certaine manière, car à un moment donné, il faut que ce soit visible. Parfois donc, on grossit le trait et la nuance s'efface. Quand on est simplement dans le travail, dans ce que l'on s'est donné à faire, cela reste parfois invisible.

**LT** De nouveau à partir de ma grille de lecture, j'entends que tu es attentive et sensible au retour que l'espace te fait par rapport aux gestes que tu produis. Tu fais un geste et ce geste te donne quelque chose qui te permet de faire un autre geste. C'est comme si tu faisais attention à être, dans ton geste, à un point de jonction entre l'impact de ton geste et l'impulsion de l'espace. C'est comme une sensibilité à ce que le monde phrase vers toi et à ce que tu phrases vers le monde. Cette sensibilité à double sens ne fait pas nécessairement duo, mais fait dialogue. Cela devient une manière non formelle de faire de la danse contact<sup>7</sup>, c'est-à-dire que le contact n'a pas lieu avec le corps de l'autre mais avec

<sup>7</sup> Loïc Touzé fait référence aux pratiques du *Contact Improvisation*, danse à deux apparue au début des années 1970 aux États-Unis et largement développées depuis sous forme d'une danse en solo.

une sensibilité très fine à ce qui te touche, quand tu le touches et qui, à son tour, te fait dévier, te transforme, te fait avancer. Tu disais qu'il n'y a pas de retour.

**NC** Ta lecture me semble tout à fait intéressante et juste par rapport à ce que je viens de dire. Cependant, il faut insister sur la question de l'état, ce qui varie d'un jour à l'autre dans mes humeurs, mes perceptions, mes sensations. Quand on est plusieurs, il y a une multiplicité d'états qui ne sont pas nécessairement partagés. [...]

**YC** Recherches-tu un phrasé particulier ?

**NC** Une façon de respirer.

**YC** Phraser et respirer sont identiques pour toi ?

**NC** Oui. Le phrasé est la façon de respirer le mouvement. Ce que je chante et ce que je danse peuvent être distincts, et parfois complémentaires.

**MG** Fais-tu référence à ton chant intérieur ?

**NC** Oui. Un chant intérieur que l'on peut rendre audible aussi, lorsqu'on le partage en groupe.

**JP** Quand tu parles de travailler la respiration, est-ce via le chant ? Ou développes-tu d'autres modes de travail sur la respiration ?

**NC** C'est via le chant. C'est une pratique que l'on peut partager, bien que je n'en aie plus tellement le loisir.

**CVA** Comment gères-tu mentalement ce flux ? Comment décides-tu de laisser aller l'énergie jusqu'au bout de ce qu'elle est ? Ou bien la freines-tu parfois ? Tu parlais de grossir le trait. Comment le fait de rendre visible et lisible change-t-il le phrasé ? Que se passe-t-il alors ?

**NC** Dans l'écriture de mes pièces, il y a des moments où je donne des principes de *tempi* (plus ou moins rapide, plus ou moins lent). Les parties s'articulent sur ces différents *tempi*.

Si je pense à la dernière création, *Fonds d'écran* (2016), à un moment, je danse sur une table, et je dois aller dans des tensions : je tords, je passe sans arrêt par des circulations dans le corps qui sont serrées. Ma

capacité à le faire entraîne une temporalité. Elle varie d'un jour à l'autre. Mais le *tempo* est toujours plus ou moins reconnaissable et constant. À un moment, Julie (Salgues) et moi sommes dans une marche (on appelle ça le « gingembre Rogers ») assez fluide et qui va de l'avant. Une autre temporalité s'inscrit. Mais si on mesurait cette temporalité, elle ne serait pas égale d'une fois sur l'autre. On déjoue tout le temps la métrique. C'est ce qui m'intéresse quand il y a des musiques, car si j'essaie de suivre la musique, je tue ma danse. [...] J'écoute le cheminement du mouvement aussi bien dans l'écriture que dans l'interprétation. Je suis attentive aux variations possibles en termes de consistances, d'accents, d'appuis dans l'espace. Si vous pouviez voir le résultat de cette petite marche, vous ne penseriez pas du tout à la célèbre Ginger Rogers. On s'amuse avec l'imaginaire que ça ouvre pour nous.

**MG** Pour toi Cindy, le phrasé est-il un espace mental ?

**CVA** Plutôt, oui... Relativement à ce qui s'est dit, je peux inscrire mon approche du phrasé à bien des endroits. Souvent, pour moi, un phrasé s'inscrit dans un autre phrasé sur un autre plan. Je vais entamer un phrasé global auquel vont obéir les phrasés qui y évoluent.

**YC** Où est inscrite cette double piste de phrasé ? Par quoi est-elle portée ?

**CVA** Par exemple, un phrasé est porté par une certaine qualité de mouvement, donc par des rapports entre les mouvements. En maintenant les rapports d'un mouvement à l'autre, le phrasé de ces mouvements peut être globalement accéléré, ou au contraire conservé. Même s'il y a des arrêts sur image, ils s'inscriront dans cette continuité. La pensée de la phrase que l'on est en train d'exécuter est nourrie par un autre phrasé.

**JP** L'autre phrasé est-il à l'échelle de la pièce entière ?

**CVA** Pas nécessairement. Il s'agit d'un flux qui passe dans un autre flux.

Dans mon travail, le phrasé peut vraiment être guidé par la notion d'un *donner à voir*, par la suspension dans le temps, des arrêts sur image. Je peux par exemple arriver dans une position corporelle que je

vais suspendre pour augmenter la tension dans une partie très précise du corps que j'aimerais que l'on regarde. Ensuite, le mouvement repart ailleurs.

Il y a la notion d'élasticité également, un temps presque toujours élastique, qui se travaille avec les interprètes à travers le rapport d'un mouvement à l'autre. Il s'agit bien d'être à l'écoute de là où l'on est. Les danseurs peuvent prendre plus de temps, plus d'amplitude pour le faire. Mais ils vont finalement comprendre que c'est la façon de gérer ce rapport qui leur donnera une sensation connue de phrasé.

**MG** « Une sensation connue » ? Est-ce que cela rejoindrait l'ADN du phrasé dont parlait Loïc ?

**CVA** Voilà. Il y a vraiment comme un ADN défini en général en silence et avec l'espace du son à venir également. Ce phrasé ne va pas s'autosuffire. Il faut un espace qui peut être investi par le son et qui va s'inscrire dans ce phrasé. De plus en plus, selon les pièces, la lumière que nous travaillons comme matière avec Victor Roy peut également faire partie du phrasé. [...]

Cette façon d'approcher le phrasé concerne surtout les pièces où le mouvement traverse un corps. En revanche, dans une pièce comme *Magnitude* (2013), où les danseurs ne font qu'un seul mouvement (sauter à pieds joints), la répétition d'un mouvement très simple fait que l'impulsion, l'acmé et l'impact ont lieu en même temps, au même endroit. Mais c'est quand même un phrasé.

**LT** Je me demande de temps à autre si on peut mettre l'impact avant l'acmé et l'impulsion après l'acmé. Comment cela déconstruit-il mes *patterns* habituels, mes schémas ? Cela ne veut pas dire que j'y arrive. [...] Ce sont des tâches impossibles, qui génèrent néanmoins une manière de s'émanciper de son phrasé. Une émancipation de son propre phrasé pour faire deux choses : peut-être se transformer ; et inquiéter ou rassurer le regard. [...]

**CVA** Pour moi, jusqu'à à présent, cette émancipation s'est davantage située dans le choix du vocabulaire des mouvements que dans le phrasé.

**LT** Peux-tu donner un exemple de ce choix du mouvement ? Qu'est-ce qu'un mouvement qui sort du schéma ?

**CVA** Je cherche souvent à dépasser ce que je suis capable de faire, en m'imposant des limites corporelles ou physiques. Je vais les travailler de manière à ce que cela crée une nouvelle organicité. Je ne vais jamais me reposer et écouter mon corps pour chercher un mouvement.

**LT** Y a-t-il une dimension anatomique ?

**CVA** Oui. Il y a aussi des images. Pour *Corps 00:00* (2002), j'ai concentré l'impact, l'acmé et l'impulsion. J'ai travaillé sur une chute où il fallait tomber comme un objet. La limite n'est pas forcément physique, elle peut être mentale. Je ne vais pas écouter les réflexes que j'ai pour me rattraper. Cela peut donc être à plusieurs niveaux. [...]

**JP** Qu'appelles-tu « chant intérieur » ? Je ne suis pas sûre que cela ait le même sens pour toi et pour Nathalie.

**CVA** Concernant le chant intérieur, il m'a fallu du temps avant de me rendre compte que je chantais pendant que je dansais. Ce n'est pas sonore. C'est dans ma tête. [...] Ce n'est pas une voix. Cela peut prendre différentes textures. C'est davantage comme un volume qui se balade.

**MG** Je suis persuadée que tout le monde chante intérieurement. Cela me semble tout à fait naturel de se mettre en mouvement et de chanter intérieurement. Le corps ne suit pas forcément le chant. Au contraire. Il y a des contre-chants. C'est polyphonique. Cela donne de l'épaisseur à ce que l'on danse. J'imagine que vous le faites tous.

**JP** En parlerais-tu aussi en termes de volume [sonore] ?

**MG** Oui. C'est ainsi que je visualise le mouvement : sonore ou volumineux. Il peut être une texture. Cette texture a un chant. Ce volume en mouvement a aussi un chant, ainsi que sa vitesse de déplacement [...] : c'est cela, la musicalité. C'est pour cette raison que les musiques qui m'intéressent de plus en plus sont celles qui sculptent le son. Ce sont vraiment des sculptures sonores, en accord avec ce qui se passe en nous quand on danse. [...]

**CVA** Le chant intérieur va m'aider à tenir l'ADN du phrasé. Il peut être comme des espèces de *loop* [boucle], comme des vagues.

**LT** Hubert Godard distingue la voix tympanique et la voix solidienne. Quand on parle, il y a ce que l'on entend de ce qui est dit et il y a le corps qui résonne, la vibration des os, de la structure. J'associe le son au chant. Il y a un chant profond qui n'est pas forcément le même que celui du phrasé que l'on voit. Ils peuvent être accordés ou bien distincts.

**MG** Le chant tympanique... ? La fibrillation de l'air ? [...] En méditation, la fibrillation de l'air à l'intérieur des oreilles est une sensation très forte. Et malgré les musiques physiques, ou les musiques intérieures avec lesquelles je danse, pour garder le détachement, j'écoute cette fibrillation de l'air à l'intérieur des tympanes. Elle est toujours audible si j'en prends conscience. Il est ainsi possible de s'amuser avec les différentes voix sonores pour démultiplier les appuis. Selon moi, cela appartient vraiment au travail de l'interprète.

**LT** Tu dis ne pas vouloir agir sur l'interprète à cet endroit. Je le comprends tout à fait. [...] Ce que je vous ai décrit jusqu'ici concerne la manière dont je travaille le phrasé en atelier, mais pas forcément en création. [...] Il faut être capable aussi de saisir le chant de l'autre. Sinon, on peut rester bloqué sur son propre chant. [...]

**MG** Je suis persuadée que le phrasé est un excellent outil pour enrichir le chant intérieur. Néanmoins, même s'ils sont reliés, je les distingue. Le chant intérieur englobe et dépasse selon moi le phrasé.

**NC** Vous êtes dans une acception du chant qui est encore musicale, avec un rapport de notes.

**MG** La musique, ce n'est pas un ensemble de notes. Ce n'est plus seulement cela. Si nous disons « musique », il s'agit de texture, de volumes, etc. Comme le disent les compositeurs, il est surtout question de savoir comment composer le temps.

**LT** Il s'agit de convertir le poids en temps.

**DL** Le phrasé est une question difficile pour moi parce que j'emploie rarement les termes « phraser » ou « phrasé ». Je crois que je relie la question plutôt à ce que j'appelle le rythme du mouvement, c'est-à-dire la manière dont son flux est plus ou moins heurté, interrompu, contrarié. Tu as dit tout à l'heure, Loïc, que le mouvement peut être pensé comme un arc à trois temps : impulsion – acmé – point d'impact ou de résolution. Je crois que j'ai tendance à mettre l'accent sur le temps d'impulsion, l'attaque du geste. Je procède souvent par vagues d'impulsions successives, saisies ou interrompues avant leur acmé ou leur résolution. Je me faisais la réflexion aussi que le phrasé est l'endroit d'une grande liberté pour l'interprète. Pendant la représentation, il peut choisir comment phraser tel mouvement ou tel morceau de la partition. Je ne tiens d'ailleurs pas forcément à ce que la partition soit exécutée rigoureusement de la même manière à chaque fois. Il y a une souplesse, une dimension ludique dans le choix des phrasés qui anime les danseurs et les rend sensibles au présent de la représentation.

**JP** Myriam a parlé du phrasé plutôt en lien avec la lenteur. Dans ton travail, à l'inverse, les interprètes doivent parfois tenir une très grande vitesse. Comment le phrasé est-il pris dans cette vitesse ?

**DL** C'est précisément le fait de se concentrer sur l'impulsion du geste qui permet, je crois, de créer cette vitesse. Dans ma dernière pièce *Flood* (2017) par exemple, il y a une séquence chorégraphique qui dure treize minutes et qu'on répète ensuite en huit minutes seulement puis en cinq minutes. Les danseurs doivent effectuer la même quantité de matériau chorégraphique dans des durées de plus en plus réduites. Inévitablement, l'accélération transforme le phrasé. Un mouvement ample dans la phrase initiale sera rétréci au fur et à mesure pour être effectué plus rapidement jusqu'à ce qu'on n'en conserve peut-être que l'impulsion initiale [le pré-mouvement ou l'intention].

**MB** La modification de l'exécution de la phrase a-t-elle reposé d'emblée sur cette réduction de sa durée, ou bien est-elle apparue de manière instinctive ?

**DL** Je pense que cela a été instinctif. On travaillait sur l'idée de l'accélération. Nous cherchions comment

parvenir à une même séquence chorégraphique en un temps de plus en plus réduit. On cherchait à ramasser le temps (sur lui-même).

**MB** Certaines choses disparaissent ?

**DL** Oui.

**MB** Et le matériau chorégraphique devient-il une manière de créer des liens entre les danseurs ?

**DL** Oui.

**MB** Les relations entre les danseurs changent-elles aussi à mesure que le matériau est condensé et accéléré ?

**DL** Oui. La notion de phrasé a beaucoup à voir pour moi avec le rythme, la manière d'accentuer le mouvement, d'en mettre en relief certaines parties. Pendant les répétitions, je parle d'ailleurs plus volontiers de rythme que de phrasé, mais dans la mesure où il ne s'agit pas d'un rythme musical strict, plutôt de l'idée d'un chant intérieur. C'est une expression que j'emploie souvent moi aussi. Parfois il s'agit même d'un chant extérieur parce que je travaille beaucoup le son et la voix. Parfois, en enseignant une phrase aux danseurs, je la chante en même temps. Dans certaines pièces, les danseurs vocalisent également en même temps qu'ils bougent, ce qui crée des correspondances entre le phrasé vocal ou oral, et le phrasé physique ou gestuel.

**JP** C'est aussi un chant qui a beaucoup à voir avec l'articulation. Nous parlions de chants intérieurs qui étaient d'une autre nature, qui n'était pas liée à l'expression verbale mais plutôt à des textures et volumes... On retrouve peut-être l'équivalent dans le phrasé du geste de ce chant que vous proférez et qui est très articulé.

**DL** Sans vouloir trop généraliser, je dirais que j'ai tendance à préférer des choses très articulées dans le corps et dans l'énonciation, plutôt que des grands flux homogènes.

**YC** Tu disais que c'est parce que vous avez réduit le temps pour faire une séquence de mouvement que tu serais plutôt dans l'*impulse*. Mais, si on réduit le temps

dans cette visée, on pourrait aussi imaginer que la réduction se cristallise dans l'impact.

**DL** En effet, le principal pour moi c'est l'*impulse*. L'*impulse* est une force très mystérieuse. Comment un mouvement naît-il ? D'où vient une *impulse* ? Vient-elle du danseur même, de l'intérieur, ou bien d'une motivation extérieure ? L'*impulse* découle-t-elle d'un choix ou advient-elle avant le moindre choix du danseur ? Il est difficile de répondre à ces questions avec certitude – mais l'incertitude et l'ambiguïté qui entourent l'*impulse* m'intéressent beaucoup. La démonstration de Loïc est très intéressante, parce qu'elle est très claire, je ne concevais pas les choses de cette manière jusque-là. Maintenant que je dispose de ce vocabulaire, je trouve qu'il fait sens. Et je suis intéressé également par le post-impact. [...]

**MG** Marco, tout à l'heure, tu as posé la question de l'instinct. Cette notion de phrasé fonctionne-t-elle davantage pour toi par instinct ?

**MB** En effet, pour moi, le phrasé se joue par intuition ou à l'instinct. Tout ce que vous avez dit fait écho en moi. Je me sens aussi proche d'une réponse que d'une autre selon la pièce, selon les phases du travail. Je n'arriverais pas à identifier quelque chose qui ressemblerait à un langage particulier. Je pense que les paramètres que nous sommes en train d'évoquer évoluent aussi avec le temps et l'âge. Il y a quelque chose qui manque et qu'il serait important d'aborder selon moi. C'est de chercher à connaître la source de ces paramètres. On parle d'impulsion, d'acmé, etc. Les raisons pour lesquelles nous percevons, dans une salle de répétitions ou en *workshop* – peu importe –, qu'il faut travailler davantage sur une chose, insister sur une autre, en essayer d'autres, etc., vaudraient la peine d'être évoquées. Une moitié de notre travail, selon moi, nous échappe. Elle vient de sources intérieures. Nos discussions se résument souvent à l'envie de trouver un vocabulaire commun pour pouvoir échanger des informations. Mais ce n'est qu'un point de départ. Ce n'est qu'un début pour se comprendre soi-même. Il est très important pour moi de me rappeler que la moitié de tout ce que je pourrais exprimer en mots ou dans des termes propres à notre profession n'est que la partie émergée de l'iceberg. Que quelqu'un soit davantage

porté vers l'acmé, par exemple, a quelque chose à voir avec son monde intérieur, son monde spirituel, et avec la façon dont il a été déterminé depuis qu'il est né. C'est une partie qu'il faudrait réussir à éclairer – je n'ai aucune idée sur la façon de le faire. En tant qu'êtres humains et chorégraphes, il est important de réussir à éclairer nos moteurs intérieurs. J'essaie d'explorer ces sources d'énergie, mais elles m'échappent. Certes, on peut analyser les connexions intellectuelles qui existent entre la dernière pièce *iFeel4* (2017) et des « monolithes » en musique, en danse, ou dans le post-modernisme.

**JP** Des monolithes ?

**MB** Oui, je pense à une pièce comme *iFeel4* (2017), qui travaille sur le même pas pendant une heure et quart. Cela peut renvoyer à des œuvres musicales et picturales, à Jackson Pollock ou l'expressionnisme abstrait par exemple. Le lien entre un concept abstrait et une façon expressive d'incruster la couleur sur la toile me parle par rapport à ma dernière pièce. Pourquoi soudainement ce choix d'aller davantage vers un phrasé plutôt que vers un autre ?

**MG** Dès que j'ai vu la pièce, j'ai pensé à Robert Wyatt. C'est l'exemple du musicien qui se permet tout, même dans les mots, dans sa façon d'utiliser le langage, dans sa façon d'oser utiliser un certain lyrisme, d'oser utiliser un phrasé complètement personnel. Il a créé *Soft Machine*, un des premiers groupes de musique expérimentale dans les années soixante. Il est très libre, musicalement émancipé. Selon moi, avec Robert Wyatt, on est à l'intérieur de ce chant interne.

**MB** Depuis une bonne dizaine d'années, je ne travaille plus avec la musique de Robert Wyatt. Nous avons exploité tous ses disques. Nous avons cherché des enregistrements rares pour avoir de la matière que nous n'avions pas encore mise sur scène. [...]

**MG** S'il y a un phrasé qui consiste à oser chanter son chant intérieur et à le donner comme tel, c'est vraiment le cas de Robert Wyatt. Il a une véritable acceptation d'un lyrisme intérieur.

**MB** Je suis tout à fait d'accord avec toi.

**YC** Ta dernière pièce contient un seul pas. Je fais peut-être une lecture erronée, mais la contrainte est très grande et se distingue de la notion de liberté que vous attachez au travail de Wyatt.

**MB** Le terme de contrainte n'est pas adéquat pour décrire cette pièce.

**JP** Il y a néanmoins la répétition de ce pas pendant une heure et demie.

**MB** Ce pas se prête aisément à être dansé pendant trois ou quatre heures. Il ne demande pas de concentration particulière pour en respecter le phrasé. Le phrasé ne résulte pas d'un travail chorégraphique sur une composition musicale complexe par exemple.

**JP** Tu ne cesses de moduler ce pas.

**MB** Comme le dit Myriam, la modulation du pas se fait davantage à la façon dont Robert Wyatt composait à une époque. Il s'impose des règles très strictes, les pousse et les dépasse. Je m'y retrouve, surtout dans les dernières pièces qui relèvent vraiment du *show-business* au sens noble du terme. Ce sont des spectacles dans lesquels, à partir de trois ou quatre règles, on fait des variations pendant une heure ou une heure et demie. J'essaie d'entendre au mieux un chant intérieur, d'oublier ce cadre premier, de réussir à faire une pièce qui me ressemble et qui me parle. Avec Samuel Pajand dont la culture est différente, nous composons souvent des morceaux de cinq et neuf minutes, c'est très proche de *Rock Bottom* [l'album de Robert Wyatt sorti en 1974]. Il s'agit de bandes-son qui essaient de faire glisser un morceau dans l'autre. C'est vrai que, chorégraphiquement, il y a des analogies. [...] Cependant, tout ne doit pas se trouver dans le phrasé. Le phrasé est ce qu'il est. [...] La façon dont les travaux se développent est éminemment liée à la façon dont nos vies intérieures s'offrent à nous, à la façon de les creuser et, pour ma part, aux expériences qui s'accumulent.

**JP** Tu soulèves un point important de notre démarche. Nous vous avons beaucoup interrogés sur « le comment » davantage que sur le « pourquoi » de votre travail. Dans les discussions avec les uns et les autres, parfois le pourquoi émerge parce que le comment est

effectivement motivé par des choses profondes, des convictions, etc. Vous l'avez tous dit, il y a des niveaux de conscience différents concernant les raisons pour lesquelles les choses sont faites. Parfois, elles peuvent se dire. Parfois, il y a des silences. En tout cas, pendant ces deux jours, on peut déjà essayer de creuser le comment. À vous entendre, ce comment-là informe énormément sur les manières de fabriquer la danse.

**MB** Ma critique n'est pas que l'on ne creuse pas le pourquoi, mais qu'il ne faut pas oublier que le pourquoi existe dans le comment. [...]

### LE PHRASÉ COMME TRAVAIL DE L'INTERPRÈTE

**LP** Depuis tout à l'heure, j'essaie de potentialiser cette question du phrasé. Je n'arrive pas à repérer chez moi s'il s'agit d'un impensé total ou si j'emploie un autre vocabulaire. Ou si cette notion ne me parle pas, ou si elle ne me parle plus. J'aimerais néanmoins essayer de comprendre aussi, à l'intérieur de mon mode de fabrication, comment il peut se regarder. Quand je vous entends, j'ai envie de dire que, si je me pense chorégraphe, ce n'est pas forcément au sens de chorégraphe de danse. J'ai l'impression que le phrasé, tel que vous le déployez et tel que vous l'incarnez, est lié à la fabrication du mouvement. Quand je fais des pièces *in situ*, je les fais avec des habitants et non des danseurs. Il y a nécessairement du phrasé qui entre en ligne de compte, mais je ne peux pas le leur proposer comme un matériau à « mâchonner ». Je ne peux pas non plus me dire que je le fais moi-même sans leur en parler. Grâce à cette discussion, je me rends compte que, si je ne chorégraphie pas du mouvement, je chorégraphie des relations avec un lieu. Je tente de mettre au jour la relation que chacun a avec le lieu, avec lui-même, avec les autres participants et avec les spectateurs.

Je me rends compte aussi ces dernières années à quel point, pour mieux apprécier cette écriture, il y a souvent un accessoire auquel la personne se raccroche, un tiers objectif qui ne concerne pas seulement la conscientisation du mouvement. J'ai fait une pièce à Nyon l'été dernier [*de terrain*, 2016], avec un groupe d'habitants et de jeunes migrants. Certains n'avaient pas la notion de ce que pouvait être un spectacle. De quoi pouvions-nous parler ? En plus, ils ne parlaient

pas français. Il serait intéressant de voir comment cette grille que tu proposes, Loïc, peut être ici appliquée. Ce qui m'intéresse, c'est ce que tu appelles l'ADN parce que je travaille avec ce que les personnes peuvent faire. Je n'essaie pas de leur faire faire. J'essaie de trouver l'endroit où je peux accueillir l'ADN de chacun pour qu'il puisse se mettre en circulation avec le lieu, les autres, le projet, etc. Je dois donc générer des processus ou des dispositifs – j'en ignore le nom – pour trouver chez eux le point de singularité universelle. C'est avec ces points communs et ces réductions que je peux faire circuler du sens, de l'implicite, du compagnonnage, etc. Tout passe beaucoup par le jeu. Le jeu est une structure mentale, relationnelle, sociale, quelles que soient les cultures. Je dois aller chercher dans des situations de jeu une manière où chacun pourra révéler sa singularité. Je vais ainsi pouvoir écrire quelque chose. Il ne s'agit pas de leur demander de se spécialiser ou de conscientiser une notion de mouvement. Je ne sais pas dire le phrasé à cet endroit, même si je me rends compte que le jeu que je mets en place permet de déjouer des codes habituels. [...] C'est là que je parle plutôt de dramaturgie. Nous y reviendrons.

**NC** Le jeu est-il déjà de la dramaturgie ? Ou est-ce encore du phrasé ?

**LP** À un moment de mon parcours artistique, j'ai beaucoup essayé de travailler les intentions de mouvement. C'est resté. Par exemple, je propose facilement de faire des gestes impossibles. Je mets alors l'accent sur le pré-geste et l'impulse. En même temps, il faut le rendre visible. Si telle personne n'a pas la capacité ou l'imaginaire qu'il lui faut pour faire un geste, je convoquerais cette *impulse* pour l'aider et en partant du principe que cela peut suffire. Avec d'autres, qui ont besoin d'incarner, de courir, je les accompagnerais à un autre endroit. Il y a donc du phrasé tout le temps.

Le phrasé ici est davantage un outil de regard de la signature kinesthésique de chacun. Mais je ne peux pas le mettre en jeu tel un projet commun. C'est en ce sens que je ne m'en sers pas.

**JP** Il y a quelque chose de vraiment intéressant dans la comparaison entre Daniel et toi, Laurent. Tu appelles « intention » ce qu'il appelle « *impulse* », reprenant notre vocabulaire du jour. Vous êtes tous les deux dans

une succession d'*impulses* qui s'interrompent, se télescopent. Il me semble que, chez Daniel, la fin de l'*impulse* est un arrêt forcé et assez abrupt, enchaînant très vite sur une autre *impulse*. Chez toi, la gestion des intentions ou des *impulses* est de nature différente. Tu dis souvent que, puisqu'on a anticipé la suite du geste, ce n'est pas la peine de l'effectuer et qu'on peut passer au suivant. Chez Daniel, il y a une telle succession d'*impulses* qu'on n'a parfois même pas le temps d'avoir la suite du geste. Il y a une série de figures qui s'enchaînent en un rythme de réception très intense. Chez toi, il y a davantage de suspens. Tu lances ces intentions et elles résonnent.

**LP** C'était il y a quinze ans.

**JP** Mais tu danses encore certains de ces projets. Et il me semble que c'est aussi l'un de tes outils dans l'*in situ*.

**LP** J'utilise plutôt le mot « séquence » que le mot « phrase ».

**LT** On parle de phrasé, pas de phrase.

**LP** Pour moi, phrasé fait malheureusement seulement écho à la phrase.

**JP** C'est un terme musical.

**MB** On ne va pas s'arracher les cheveux pour ça. Phrasé et phrase sont très proches.

**JP** Je ne vous ai pas lu la phrase suivante de Rainer. Elle mélange les deux. « The term < phrase > can also serve as a metaphor for a longer or total duration containing beginning, middle, and end<sup>9</sup>. » [Le terme « phrase » peut aussi servir de métaphore pour une durée plus longue ou totale contenant un début, un milieu et une fin.]

**LT** Ne nous enfermons pas dans le schéma. Il est là pour ce que vient de faire Julie. Elle a décrit le travail de Daniel et celui de Laurent. Et tout de suite, je les ai vus seulement avec la manière de signifier l'émission et la

<sup>9</sup> Yvonne Rainer, *ibid.*, p. 65.

perturbation des *impulses* d'un côté, et l'ouverture des *impulses* de l'autre. Je vois ainsi un rythme. En atelier, cet exercice m'aide à préciser ce sur quoi on travaille. Je peux dire à quelqu'un de repérer telle chose. Si je lui propose de refaire, je lui demande d'opérer une modification sur une phase ou une autre et de voir ce que cela change dans le rythme, la phrase, la manière.

**LP** Comment ne pas entendre qu'en voulant changer le phrasé, on assigne les interprètes à essayer de rejoindre le nôtre ? Dans le rapport à l'*in situ*, je souhaite que cela puisse m'échapper, que le changement de lieux nous bouge. Il s'agit de ne pas croire que l'écriture consisterait uniquement à nous assigner au phrasé du chorégraphe. Il s'agit d'harmoniser ce phrasé intérieur à celui des autres pour ne pas les assigner à un phrasé qui serait le Phrasé.

**MG** L'analyse permet d'échapper à l'assignation dont tu parles. Pour moi, il n'y a ni nuit ni inconscient, il n'y a que des impensés. J'aime la pensée (du moins, ce que j'en ai compris) des neuroscientifiques lorsqu'ils considèrent que ce que l'on a appelé inconscient est une sorte d'héritage de l'âme judéo-chrétienne<sup>9</sup>. Aujourd'hui, il faudrait plutôt parler de conscience collective et de pure conscience. Ce sont des choses que nous ne pourrions faire que collectivement. Se poser la question du phrasé, c'est éclairer ensemble tout ce que le phrasé peut être. Après cette discussion collective, chacun a une idée bien plus claire de tous ses impensés sur le phrasé. [...]

Paris, 28 septembre 2017  
Chorégraphes présents :

DD Dorvillier (DDD) et Rémy Héritier (RH)

## LE PHRASÉ COMME TRAVAIL DE L'INTERPRÈTE (SUITE)

**RH** Le phrasé me renvoie à l'interprétation davantage qu'à la composition. Je ne sais pas si on l'apprend à l'école, par exemple. Je dis cela de manière un peu naïve. N'ayant pas fait d'école, n'ayant pas suivi le développement d'un cursus en danse, j'ignore si je l'ai découvert sur le tas ou s'il s'apprend comme on apprendrait la grammaire. Pour moi, le phrasé appartient à un langage ancien, au sens d'une structuration de la danse qui aurait à voir avec celle de la langue. Ce qui est assez éloigné de ma pratique.

Yvonne Rainer dit que la phrase et le phrasé sont différents. Cela se rapporte à de la syntaxe.

Mon attention a été attirée sur le phrasé par Loïc, après avoir travaillé avec lui de 2003 à récemment. J'ai l'impression de le voir apparaître dans mon travail de composition dans ma dernière pièce, *Here, then* (2015). C'est pour cette raison que je l'attache vraiment à l'interprétation. C'est alors que tout était là que je me suis rendu compte qu'il n'était plus question qu'il y ait des éléments disparates et qu'il fallait penser la danse du moment zéro à la fin. Il fallait penser tout ça et, à l'intérieur, pouvoir dé-hiérarchiser ce qui avait été hiérarchisé par le travail. Par exemple, on a un début et une fin et, au fur à mesure que la pièce existe en tant que telle, il s'agit de se dire qu'il n'y a plus de débuts et de fins à l'intérieur, c'est-à-dire ces sections que l'on pourrait appeler des phrases, mais qu'il n'y a qu'une seule grande phrase du point zéro à la fin. C'est ainsi que s'inscrit le phrasé.

**DDD** Se trouve-t-il dans l'ensemble et dans les détails ? Se trouve-t-il dans la dramaturgie de la pièce ? Le phrasé se trouve-t-il dans le mouvement, ou entre mouvements et images, ou entre mouvements et son ?

**RH** Si la pièce avait eu une vie plus longue que ce qu'elle a eu, peut-être me serais-je posé les autres questions. Mais je l'ai pensé uniquement dans le mouvement. L'idée est vraiment très simple. Pour ceux qui ne l'ont pas vue, dans la seconde partie de cette pièce, les

<sup>9</sup> Voir Didier Houzel, « Le corps et l'esprit : quelles relations ? », *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, 2012 / 1 (vol. 2), pp. 23-48, URL : <https://www.cairn.info/revue-journal-de-la-psychanalyse-de-l-enfant-2012-1-page-23.htm>.

danseurs entrent par l'avant-scène, ils font un parcours. [Il dessine.] Pour ce parcours, j'ai montré une ligne. En fait, ce sont des points. Il y a quatre ou cinq localisations sur le plateau. À chaque localisation, correspondait une action. Je ne pense pas que ce soit le bon terme. Il s'agissait de fabriquer une danse pour chaque point. Au fur et à mesure, le phrasé est arrivé. Il y a le point A, le point B, etc. Se posait la question de savoir où commence B et où finit A. Pendant les répétitions, on se dit que, là, on n'est que dans A, puis on va vers B et on est dans B ; puis on va vers C, etc. Le phrasé est arrivé quand on s'est dit que B avait peut-être commencé déjà dans A pour aller vers B. Quelle est cette zone ? Il y a une double zone d'influence. Un peu comme la marée. On est là à la fois dans A et dans B. Il faut peut-être garder du A pour arriver à C. C'est ainsi que je me suis baigné dans le phrasé.

**YC** Comment avez-vous mis cela au travail ?

**RH** Presque comme de l'exercice. Il s'agissait de se dire : « À quel moment je quitte A pour être dans B ? » Quand c'est clarifié, il s'agit alors de changer cet endroit. Ainsi, on gomme complètement la question de la partie, et des articulations entre les parties. Ce n'est qu'une question de passage, de seuil, de zone d'influence.

**JP** Est-ce pour cette raison que le mot « phrasé » te paraît un peu vieux jeu ? Ce n'est pas l'expression que tu as utilisée, mais je l'emploie au sens où il n'y aurait plus aujourd'hui pour toi de pertinence à penser une structuration en trois temps (l'attaque, le milieu, la fin) – ce que signifie ton image d'une marée.

**RH** Oui. Je comprends très bien cette décomposition que propose Loïc (les trois phases dans son exercice de lancé de coussin). Mais je n'arrive pas à en faire quelque chose. Pour moi, un mouvement ne commence pas forcément par une attaque aussi faible soit-elle.

**MG** On dirait aujourd'hui « initiation du mouvement ». On ne dirait pas forcément « attaque ».

**YC** Dans la décomposition que propose Loïc, il y a cinq phases. Précisément, il y a la phase avant l'attaque, une phase de A avant d'être dans A d'une certaine manière.

**RH** Cette décomposition signifie que l'on a une vision claire de ce qu'est cette phrase. On sait qu'il y a un point plus haut que les autres. Comme je ne pense pas dans ces termes de hauteur, etc., ce n'est pas opérant pour moi. Je pars d'un point où tout est plat. [...] Cela reviendrait à dire qu'avant et après le geste, c'est la même zone.

**YC** En tout cas, ce sont des zones qui se rejoignent.

**JP** Des gestes se succèdent, sans cesse chargés du geste d'avant pour enclencher le prochain...

**DDD** Il y a une image du corps exprimée par la manière d'aborder le phrasé dans la composition. Tu as commencé par l'interprétation. Tu as parlé de *Here, then* et de tes idées autour du phrasé. Ton approche du phrasé était elle différente dans tes autres pièces ?

**RH** Dans *Here, then* j'ai décidé de le prendre en charge en tant que chorégraphe. C'était une indication supplémentaire à travailler pour l'interprétation. Auparavant, je laissais cette question à la charge de l'interprète.

**JP** Ta façon de mettre le phrasé au travail agissait-elle d'une autre manière, plus souterraine et moins consciente ?

**RH** Je crois que, sans le nommer – puisque je ne le savais pas –, dans mes premières pièces *Arnold versus Pablo* (2005) et *Atteindre la fin du western* (2007), il était présent et lié à un travail spécifique sur la marche, auquel je recours encore. Comment une ligne contient une courbe ? Comment du haut contient du bas ? [...] C'est comme Rodin qui explique que le bas du corps est dans le sol, qu'une autre partie du corps se baisse vers le sol pour ramasser l'épée alors que la tête correspond au fait de regarder l'assaillant.

**MG** Il assemble différents moments du mouvement.

[...]

**DDD** Pour moi, dans les œuvres après 2005, le phrasé devient une question d'interprétation. Mais je ne l'adresse pas forcément comme phrasé, techniquement. Je ne

dis pas : « Ici, plus... là, moins... » On va travailler la phrase pour qu'elle ait un certain effet. [...] Dans *Only One of Many* (2017), la pièce que l'on vient de faire, on établit la structure de la pièce et les règles pour la construction des quatre séquences. On n'applique pas une idée préconçue sur ce qu'est le phrasé. Mais c'est en exécutant les règles que l'on a le résultat phrasé, que l'on doit respecter le phrasé qui est produit par cette petite machine de production de la chorégraphie et de la composition musicale. [...] J'explique rapidement comment nous avons travaillé. On s'appuie sur les captations vidéo de treize de mes pièces anciennes. Dans chacune, nous avons copié le premier mouvement. Ces mouvements forment une série. Quand on arrive à la treizième, on revient à la première pièce et on prend le deuxième mouvement, etc. Cela forme une longue chaîne de mouvements. Ces mouvements qui se succèdent se ressemblent parfois en tonicité, mais pas en forme. En regardant la vidéo, si deux mouvements ont la même forme, on choisit le mouvement suivant. On finit par avoir une série de mouvements ou de gestes qui ont de fait un phrasé obligatoire, dicté par ce qu'on voit sur la vidéo. Il y a de l'attaque sur certains, il y a une espèce d'effondrement sur d'autres, etc. Il y a différentes sortes d'attaques. Chaque mouvement a son propre arc, qui revient ou non en cercle. Il y a là déjà des phrasés qui sont implicites et très marqués.

**JP** Les respectez-vous ?

**DDD** On les respecte. J'ai fait l'exercice d'essayer d'altérer un phrasé d'origine. C'était un test, pour voir ce que cela donnait si j'essayais de rallonger ceci, de raccourcir cela, d'aller plus vite à tel endroit. Ce n'était pas du tout dans l'intention de la pièce d'origine. [...] On voit souvent que le geste consistant à essayer de phraser quelque chose post-création ne fonctionne pas et va à l'encontre des propos originaires de la pièce, mais c'est une expérience qui nous aide à comprendre certains aspects du mouvement ou à en clarifier d'autres.

**JP** Tout ce processus t'a-t-il permis de découvrir que, par exemple, la pièce n°3 avait un phrasé très différent des autres pièces ? J'imagine que cette succession des différents phrasés est difficile. Cela te permet-il d'avoir une lecture de certaines œuvres en termes de phrasé ?

**DDD** Exactement. Pour les œuvres entre 1990 et 2004, je n'arrivais pas avec une idée du phrasé au début de la création, mais je venais avec un corps qui était déjà phrasé, ou une expression qui était déjà phrasée. Je prends l'exemple du bond du taureau. J'avais regardé beaucoup de films, de photos, de formes de toréadors. Les mouvements des toréadors ont un phrasé très marqué. Il se voit. Je joue avec. Je ne sais pas si j'arrive très bien à le faire, mais c'est présent dans cette pièce. [...]

**YC** Peux-tu revenir sur cette idée selon laquelle, dans la pièce que vous avez faite récemment, *Only One of Many*, ce sont les règles qui déterminent le phrasé ? Cela signifie-t-il que tu n'orientes jamais le phrasé directement ?

**DDD** Oui.

**YC** N'est-ce pas une utopie ?

**DDD** Ce n'est pas une utopie. Je pense que l'on travaille sur le phrasé par les règles qu'on s'est données. [...]

Quand on observe les vidéos pour en extraire un mouvement, on fait le choix de l'endroit de coupe du mouvement. Pour cela, on s'inquiète du phrasé de chaque mouvement. Et, quand on les assemble, on se préoccupe aussi de la façon de sculpter ce phrasé dans l'assemblage, dans l'enchaînement. Il y a deux niveaux de phrasé. Le deuxième niveau est dicté par les règles. [...] C'est la tentative de ne pas travailler le phrasé au moment du montage. Les interprètes doivent toujours le travailler parce qu'ils doivent comprendre l'intégralité du phrasé qui est produit par hasard, par des règles. C'est l'interprète qui maîtrise le phrasé parce qu'il le comprend.

**JP** Il doit trouver une cohérence à l'enchaînement, une cohérence interne qui n'existait pas auparavant.

**RH** Faites-vous un montage vidéo de tous ces extraits ?

**DDD** Je l'ai fait, oui. C'était une folie.

**RH** Cela donne une espèce de partition.

**DDD** [...] Au fur et à mesure de l'interprétation, tout prend une autre dimension. En effet, elles [Ayşe Orhon et Katerina Andreou] font à deux la partie avec

l'ensemble des différents mouvements. Il y a donc aussi un phrasé entre les interprètes. La création est vraiment développée avec elles. Je leur ai dit qu'il fallait qu'elles essaient le plus possible de ne pas attendre l'autre. Mais comme il s'agit aussi d'un travail de mémoire et qu'il faut éviter les autres objets qui sont dans l'espace (les haut-parleurs et les autres danseuses), il y a des moments où je vois que l'une a l'habitude d'attendre à un endroit pour que l'autre se retourne, par exemple. Or, il ne faut pas trop aménager la chose. Sinon, la friction dans le phrasé se perd. Pour moi, le travail le plus important est de garder l'original, de ne pas trop évoluer vers l'invention d'un phrasé.

Il s'agit d'essayer de garder les phrasés d'origine. J'adore le phrasé, mais je ne fais pas travailler mon phrasé aux autres interprètes. Je le fais parfois. Je m'oblige à le faire et il me semble que ce n'est pas très amusant pour les interprètes. Quand on est tous sur la même partition (les images vidéo), on voit tous la même chose, mais si on la voit différemment, on l'accepte. C'est là que le travail devient intéressant, parce qu'on apprend des choses à partir des perspectives des autres. Je pense que, dans mon travail, c'est ce qui me nourrit. Parfois je pars dans un sens, j'insiste sur un aspect qui n'existe pas, sur un phrasé que je veux voir ou que je ne vois pas sur la vidéo. Et c'est là que je suis dans l'erreur.

**YC** Comment identifies-tu que tu te trompes, que c'est une fausse piste ?

**DDD** En premier lieu, tout le monde fait la tête. Les interprètes sont ennuyés, ils ne comprennent pas, ils n'arrivent pas à faire ce que je leur propose. Tout devient de l'ordre de l'affectif. Et je vois qu'ils perdent en spontanéité. J'ai l'impression de voir l'interprète essayer de faire rentrer son corps, son sens de l'espace et du temps dans une chose qui n'a pas de sens dans la pièce sur laquelle on travaille. Je vois que nous sommes un peu hors des règles sur lesquelles nous nous étions mis d'accord. C'est comme si nous avions un contrat et que je le changeais légèrement.

**YC** Les indications que tu donnes ne sont donc jamais sur le phrasé, mais plutôt sur le début et la fin du mouvement, sur le temps qu'il faut pour l'effectuer.

**DDD** On décide ensemble. On a des discussions assez animées sur ces questions [...] Pour *Only One of Many*, il était important de ne pas se focaliser sur le début ou la fin des mouvements. Il est très important qu'il y ait un début et une fin, mais le plus important, c'est le mouvement, c'est ce qui est contenu dans ce temps, dans la durée. C'est ce que j'appelle « *the muscle of the movement* » [le muscle du mouvement], c'est la chose qui bouge.

Au départ, je me demandais ce qu'était un mouvement. C'est une fiction, c'est une invention. On doit être d'accord que tel fragment de vidéo, c'est un mouvement. Dire cela a mis en question toute notre manière de travailler et de définir ce qu'est un mouvement. Les questions les plus importantes qui m'échappent fréquemment concernent le mouvement : mouvement de la tête, du corps entier qui tombe par terre, du pied qui flotte en l'air, etc. Plus les interprètes connaissent les gestes, plus elles peuvent oublier l'expertise du début et de la fin. En effet, elles sont assez douées, elles peuvent vraiment réfléchir à l'espace entre le début et la fin. C'est ce qui a déterminé beaucoup la définition d'un mouvement. Cela vaut-il la peine de faire tel saut ? Est-ce qu'on le voit ? Est-ce que tu le perçois quand tu le fais ? Est-ce que tu l'as déjà fait ? Une marche n'est pas qu'une marche, etc.

**JP** Tout à l'heure, tu as évoqué 2005 comme un moment de changement dans ta conception du phrasé. Que se passe-t-il sur le phrasé en 2005 ?

**DDD** En 2005, je n'ai plus d'espace de travail. Mes moyens changent. [...] Je fais un solo, *No Change, or « freedom is a psycho-kinetic skill »*. C'est au début de cette pièce que je fais ce que j'appelle un « Automatic writing », de l'écriture automatique. Ce n'est pas original comme titre. C'était une relation entre mon corps, les objets, ma pensée, la perception que je projetais, la possibilité qu'il y ait un observateur, l'espace, le son. Tout était déjà phrasé. Chaque mouvement était déjà un fait. C'était une autre manière de penser le mouvement devant quelqu'un. Je suis sûre que je travaillais sur un phrasé de manière un peu *self-conscious*, c'est-à-dire qu'il y avait un affect dans la façon dont j'allais saisir les lunettes par exemple. Mais, avant de me lancer là-dedans, j'ai essayé d'en être consciente, de ne pas trop développer la manière d'attraper les lunettes. Il s'agissait d'avoir toujours une question : comment vais-je

les attraper ? Est-ce que je reconnais cette manière d'attraper les lunettes ? Si je faisais ça, qu'est-ce que cela produirait aussi comme relation pour la personne qui regarde ? Il ne s'agit pas d'un « anti-phrasé », mais d'une nouvelle manière de penser.

**JP** Avec ce type de questions mettais-tu en place une nouvelle façon d'habiter le geste ?

**DDD** Je ne me souviens plus exactement, mais c'était des questions inspirées d'une discussion sur *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*<sup>10</sup>, comme par exemple : est-ce que je peux être ce verre ? Ce verre peut-il être moi ? Est-ce que je peux être comme l'eau dans le verre ? Est-ce qu'on peut me boire comme l'eau dans le verre ? Est-ce que je peux tenir l'eau comme ce verre la tient ? Il y avait ce type de questions pendant que je m'approchais des objets. [...]

Je m'intéressais aussi à la durée. Parfois, je prenais quelque chose et je le conservais dans les mains. Et, dans la durée, l'intention du geste changeait. La manière dont je baissais l'objet pouvait changer toute l'intention précédente. J'étais vraiment dans une étude de la relation entre moi et les choses, le sol et le mur, moi et l'architecture ; et les relations temporelles. Le phrasé est pour moi la relation entre mouvement et mouvement, ou geste et geste. Il y avait là vraiment un phrasé, très lent. Très peu de choses se passaient. On peut un peu le chanter (« prrr... pap... »).

**RH** En t'écoutant, je me dis que, si le phrasé m'a intéressé et pourrait encore m'intéresser, c'est à l'endroit où il donne une possibilité de contrer l'organicité de la danse, en lui appliquant une autre organicité. [...] Je parle d'un phénomène, ou d'un événement en deux temps. Il y a une organicité qui est l'exécution d'une phrase qui vient du danseur et dont il connaît bien plus que ce qu'il pense connaître d'elle. Le phrasé permet d'y appliquer un filtre, qui détache le danseur de lui-même, au moins temporairement, et qui en garde les germes quand la phrase sera redevenue organique. Je n'y avais pas réfléchi avant que l'on en parle, mais il y a un fil (et un filtre) sur lequel marcher, entre nature et culture.

<sup>10</sup> *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris : Cahiers du cinéma, 1985.

# DRAMATURGIE

Lausanne, 23 juin 2017  
Chorégraphes présents :

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

**YC** Nous avons observé dans vos premiers exposés que la dramaturgie renvoie souvent pour vous à des questions de durée, durée des séquences ou de la pièce dans son entier. Nous aurions aimé approfondir cette articulation, et ouvrir la notion à d'autres dimensions.

**LP** J'adosse la dramaturgie à l'« adresse ». Penser la dramaturgie d'une pièce, c'est chorégraphier la perception des spectateurs, telle que j'ai envie de l'écrire ou de penser pouvoir l'écrire. C'est forcément lié à une organisation temporelle. En effet, pour ma part, je travaille par séquences chorégraphiques. Des matériaux épars, qui s'élaborent dans un temps de répétitions, et s'organisent à un moment donné.

Depuis un an ou deux, un nouveau mot est apparu. Je l'entends et il me parle : « dramaturgie organique », qui s'opposerait ou s'apposerait à une dramaturgie autre. C'est comme si, dans la dramaturgie organique, les matériaux séquentiels avaient le potentiel d'attirer des choix par eux-mêmes, sans que l'on vienne appliquer dessus une grille.

Il y a forcément des va-et-vient avec la façon dont on a envie de rendre généreuse une séquence, ce que l'on pressent de sa durée d'épanouissement, de sa capacité à rythmer la perception du spectateur.

Les moments dans lesquels je me suis vraiment coltiné la question de la dramaturgie, ce sont les débuts. J'en avais assez de voir toujours les mêmes débuts dans les pièces des autres, et dans les miennes, qui consistent à installer quelque chose. Des débuts lents. C'était récurrent. Dans des jeux de montage, j'étais perturbé, je ne savais pas par où commencer. Je me suis dit : pourquoi ne pas commencer par un truc que je n'aurais pas mis au début *a priori* ?

Cela m'a fait rythmer différemment la totalité de la pièce. *L'in situ*<sup>1</sup> m'a par ailleurs fait ouvrir la question de l'espace-temps spectaculaire. Dans *l'in situ*, tel que je le pratique, où je refuse de reproduire un théâtre dans un endroit qui n'est pas théâtral, qui n'est pas organisé en tant que tel, il y a toujours une vie avant et une vie après l'espace-temps spectaculaire que j'ai construit. Comment ce début de la pièce s'inscrit-il aussi alors dans le temps du vécu du lieu ? Le lieu existe et existera sans la pièce alors que, dans mes expériences de théâtre il y a fort longtemps, je n'avais qu'à gérer cet espace-temps de la représentation.

Penser l'inscription d'une pièce dans un temps non spectacularisé est intéressant. Un peu par peur d'un retour d'une trop grande force du temps spectaculaire, j'essaie toujours de faire intervenir le hors-cadre du lieu. C'est une manière de convoquer le temps qui continue malgré cet espace-temps artistique construit.

Je me suis dégagé d'un temps linéaire, par exemple. Je me suis dégagé de ce temps linéaire début-milieu-fin qui, pour autant, est quelque chose que j'aime beaucoup. J'aime faire récit. Mais il s'agit de rendre prégnant à même le corps du spectateur, à même le corps du passant qui devient spectateur, qu'il puisse pressentir que son temps à lui reste, qu'il n'est pas uniquement soumis à l'espace-temps du projet performatif. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi de faire des pièces trop longues, ou des pièces le matin, ou des pièces dans des zones de transition, étranges dans les horaires et dans la lumière.

Ces enjeux ont modifié mon rapport à la dramaturgie. J'écris du temps performatif, j'écris une durée,

<sup>1</sup> Pour plus de précision sur la notion d'*in situ*, voir le chapitre qui lui est consacré.

même si je mène des projets où finalement, le temps du vécu avec les habitants d'un territoire est un temps de création permanente [...].

Pour moi, la dramaturgie s'adosse éminemment à la question de l'adresse. Et, dans *l'in situ*, l'adresse est le temps vécu du spectateur qui construit aussi son temps tel qu'il le désire. Quand les pièces sont trop longues, il peut rester cinq minutes, continuer sa vie, partir et revenir. Il est lui-même maître de l'investissement de son temps.

Écrire des projets *in situ* est complexe. S'il s'agit d'une pièce de commande, programmée par un festival, je dois prendre en charge cette programmation, son espace-temps, un lieu qu'on me propose, etc. S'il s'agit de projets que j'initie, je suis un peu plus maître de la production. Il y a plein d'échelles qui font que les formats et, donc, les dramaturgies doivent réagir à l'espace-temps contextuel.

**JP** Comment commencer et terminer sans début ni fin ?

**LP** Il s'agit de faire cohabiter un lieu avec un moment d'éclat ou un moment plus précis, plus intense, et de dérouler la dramaturgie qui a été travaillée en amont. La pièce sur les monuments aux morts<sup>2</sup> durait trois heures. Il y avait un début annoncé. Nous étions là en amont, nous étions déjà visibles. Commençait peut-être alors une manière d'accueillir et d'inviter à être regardés d'une certaine manière. La succession des séquences avait été choisie. De lieu en lieu néanmoins, cette succession bougeait, parce que le site nous demandait une adaptation, notamment temporelle. En effet, les objets *in situ* sont très poreux. Ils nécessitent une écriture de l'adaptation. Si un ordre est bien dans un lieu, il ne fonctionnera pas nécessairement dans un autre, du fait de la modification d'un trajet, d'une circulation des passants, d'une urbanité différente, etc. Là, l'outil dramaturgique est intéressant. On peut modifier l'ordre sans que cela n'entache ce que nous avons pensé comme étant la bonne écriture.

**YC** Tu dis que le temps de l'élaboration du travail, qui est visible, et ce moment plus spécifique de l'accueil

<sup>2</sup> La pièce s'intitule *mon nom des habitants* (2014-2018). Pour une description, voir le chapitre *In situ*.

des spectateurs, sont poreux, et que ce qui est de l'ordre du début est repensé ou vécu autrement. Cela signifie-t-il que, dans le temps de la fabrication, vous êtes attentifs à l'adresse ? Y aurait-il une dramaturgie de la répétition ?

**LP** Non. Cette porosité a été une surprise. Elle a été paniquante. On ne savait plus quoi faire. On n'osait plus tester des choses. Faire trop de choses autour d'un monument aux morts, c'est insultant pour les habitants, pour les élus, etc. Ces expériences n'ont pas tant fait bouger la dramaturgie de la répétition que la médiation de ce que nous étions en train de faire. Elles m'ont permis de réaliser à quel point, quand je faisais des pièces en théâtre, je ne portais pas la médiation de mon propre travail. Elle était déléguée aux équipes de communication qui faisaient le lien et qui inventaient. Je cautionnais, je signalais des textes s'il le fallait. Là, soudainement, j'avais une prise directe entre la pièce et les passants potentiels spectateurs. Certains s'arrêtent, d'autres tracent leur route.

Nous avons testé différentes choses. Par exemple, un membre de l'équipe était délégué et se chargeait de cette médiation, car si on est tout le temps interrompu, c'est gênant. *In fine*, la pièce n'ayant pu exister, les subventionneurs ayant refusé de cautionner ce type de pratiques, je n'ai plus eu à répondre à ce type de questions. Le projet tel qu'il se développe aujourd'hui se travaille directement avec des habitants. Je fais des objets directement avec eux. Il peut s'agir d'objets de médiation, d'objets performatifs, de vidéos. Les formats ont éclaté.

Mais, à ce moment-là d'interrogation du code spectaculaire qui était en train de bouger pour moi, il était nécessaire de trouver des solutions. Nous avons inventé la formule : « On s'adresse à l'habitant chez le spectateur. » Nous devons nous adresser de la même manière à une personne, qu'elle soit avertie, qu'elle vienne à onze heures parce qu'elle sait que c'est le début, ou qu'elle passe là par hasard. Quoi que nous fassions, il fallait nous adresser à elle et que cela l'interroge en tant qu'habitant. Et le spectateur qui vient au festival ne doit pas être interrogé en tant que spectateur de danse mais habitant potentiel, citoyen, etc.

Notre manière d'orienter notre regard a changé. Cela a créé des choix dramaturgiques différents de circulation, d'adaptation dans d'autres lieux. La symbolique des lieux est apparue et est devenue importante. On peut

lire un lieu de différentes manières. Imaginons un solo qui aurait besoin d'intimité. Ce serait générique et on trouverait dans la ville l'endroit où ce serait commode. Or je cherchais à ce que ce soit le lieu qui interroge l'intimité et non à incruster la pièce dans le meilleur endroit. La symbolique des lieux devait pouvoir devenir un prisme des regards sur cette intimité qui était désirée.

Travailler cet aspect nécessite cependant un temps long. J'ai fini par comprendre que cela exigeait un temps de fabrication bien plus important que celui qu'on nous accorde habituellement.

**LT** Cette nécessité rejoint notre discussion sur le phrasé de ce matin, quand tu disais que tu ne chorégraphies pas du mouvement, mais des relations avec le lieu principalement.

**LP** Oui, et je cherche la plus grande équivalence possible ou souhaitée entre le performeur et le passant devenu spectateur. Là aussi, comment ne pas solliciter à nouveau cette hiérarchie implicite du théâtre qui fait que, quand nous sommes sur le plateau, nous sommes les émetteurs ? Là, les spectateurs doivent aussi pouvoir être émetteurs de la situation, même s'ils ne sont que spectateurs. Cela m'a fait changer en premier lieu les matériaux chorégraphiques eux-mêmes, c'est-à-dire faire des choses simples, que les passants pourraient faire, même s'ils ne les font pas. Il s'agit de faire en sorte qu'il y ait une autre forme d'empathie que celle du spectateur du dispositif théâtral classique.

Je dispose aujourd'hui de tout un panel dramaturgique. Si je veux créer un temps spectaculaire dans l'espace public, dans ce cas, les gens doivent se rendre compte qu'ils font barrière ou qu'ils instaurent une frontalité comme ce serait le cas au théâtre. Ou si nous voulons créer une forme de rituel, ils doivent pouvoir se mettre en cercle. S'ils déambulent, ils peuvent faire procession. Ailleurs, ils peuvent faire haie d'honneur, etc. Nous avons des dramaturgies spatiales dans nos vies sociales que l'on reproduit spontanément suivant ce que nous sommes en train de regarder. On crée des points de vue. Je cherche à ce que ceux qui regardent pressentent, de leur position, qu'ils sont au travail aussi de la création d'un regard.

**LT** S'en rendent-ils compte ?

**LP** J'aimerais. En tout cas, j'ai essayé de les placer dans cette situation. Qu'ils soient conscients ou non m'échappe.

Bien sûr, s'il y a un bus de professionnels de la danse qui arrive, comme ce fut le cas à Uzès, tu as beau viser le cercle, ils se tiennent loin parce qu'ils sont mal à l'aise d'être regardés par les autres. Eux ne font pas le cercle.

Je donne aussi souvent l'exemple de cette femme qui sortait du marché, traversant à grands pas l'esplanade sur laquelle nous étions. À un moment, elle a compris qu'il se passait quelque chose. Elle a posé ses sacs. Elle était au milieu d'un espace que nous étions en train d'investir. Ce n'était pas gênant, elle n'était pas gênée. On est arrivé ainsi à toucher cet état perceptif que j'aime mettre en place. Elle pressentait qu'il se passait quelque chose, et elle a pris le temps qui lui était nécessaire pour l'apprécier.

**JP** Je reviens en arrière. Tu as dit être intéressé par le fait de mettre au début une séquence qui aurait dû être au milieu. Peux-tu donner un exemple ?

**LP** Pour *référentiel bondissant, pièce pour gymnase et gradins* (2005), c'était compliqué. Je disposais de nombreux matériaux. Nous avons beaucoup produit. C'était ainsi que le temps des répétitions s'était incarné. Je disposais comme des pièces d'un puzzle. Il y a une séquence que j'aimais beaucoup, qui était forte. Elle aurait pu être l'acmé de la création. Mais je l'ai placée au début. C'était risqué parce qu'à d'autres moments, il fallait traverser d'autres séquences qui me paraissaient moins solides. J'ai aimé me le permettre.

**NC** Qu'est-ce qu'une bonne séquence ?

**LP** À l'époque, c'est une séquence tellement homogène qu'elle en devient presque indépendante, qu'elle pourrait se suffire à elle-même. Dans son temps, sa construction, sa distribution et son interprétation, elle a résolu un truc qui fait que je peux toujours m'appuyer dessus.

**LT** Ce type de séquences peut aussi être dangereux pour la pièce.

**NC** Elles peuvent déséquilibrer l'ensemble.

**LT** Elles peuvent produire des attentes.

**LP** Bien sûr. En ce sens, c'était un risque de la mettre en entrée.

**CVA** Les autres séquences s'en sont-elles trouvées changées ?

**LP** Il faudrait qu'un jour, j'analyse cela.

**LT** N'est-ce pas un choix dramaturgique ?

**LP** Si. Il y avait une homogénéité des matériaux, même si les séquences étaient très différenciées. Elles travaillaient toutes une seule chose. On pouvait ainsi basculer d'un ordre à l'autre sans grande conséquence. C'était casse-pieds de ne pas trouver un ordre. J'ai dû assumer que l'on pouvait les organiser aléatoirement. Cela a déclenché d'autres choix dramaturgiques.

**MB** Que voulais-tu dire en disant que tu prends en compte ce qu'il y a autour spatialement ?

**LP** Dans la pièce que l'on a répétée dans un gymnase et que nous avons jouée dans des salles de gymnastique et des gymnases, il y a une séquence que l'on appelle les « objets de l'actualité ». À un moment, tous les danseurs sortent en courant pour aller chercher un objet qui témoignerait de la vie qui continue en dehors du spectacle. Quelqu'un allait chercher une nouvelle à la radio. Un autre ramenait un passant avec son chien. C'était des manières de faire apparaître le réel.

Le jour de la première, l'un d'entre nous a annoncé la mort du pape. C'était un hasard incroyable. Jean-Paul II venait de mourir. Je ne sais pas si vous vous souvenez de la mort de Jean-Paul II. Elle a duré des mois. Tout le monde attendait la mort de Jean-Paul II. Nous étions à Lyon. Le danseur venait d'entendre à la radio la mort du pape. Il l'annonce. Et, à ce moment-là, on entend toutes les cloches. C'était magique, le jour de la création. Intercepter le réel, c'est génial.

**NC** La dramaturgie ici s'articule sur la notion d'irruption du réel, aussi bien prévu qu'imprévu.

**LP** C'est la notion de concomitance. Il s'agit d'assumer le réel.

**YC** Tu as également joué avec l'irruption du réel dans tes pièces Marco, n'est-ce pas ?

**MB** Quand il a parlé de faire entrer le réel, cela m'a frappé. Cela part d'une vraie envie et, ensuite, on a l'impression qu'il y a des forces souterraines qui agissent, parce que le résultat n'est pas celui que l'on voulait provoquer. On envoie quelqu'un prendre un passant avec son chien. Il y a une volonté de faire exploser le cadre habituel du spectacle, créer un sourire et marier deux espaces-temps différents. Certaines séquences sont travaillées avec des gens plus proches du monde du spectacle et, ensuite, on fait intervenir des situations spontanées. Elles adviennent. On les incruste. On les regarde. Ce n'est pas qu'on a échoué à faire entrer le réel, mais, quelque part, on l'a abîmé. Ma sensation est plus mitigée que celle de Laurent.

**MG** Vous le faites de façons très différentes.

**MB** Le passant qui arrive avec son chien, il fait désormais partie du spectacle. J'ai également fait intervenir des gens extérieurs<sup>3</sup>. On cherche dans leurs yeux – parce qu'il faut aussi les séduire pour les faire intervenir – si on n'est pas allé trop loin, si on n'en a pas fait un peu trop par rapport à ce qu'ils ont trouvé dans le truc auquel on les a invités. Quelle forme de réalité neutre existe-t-il encore dès lors qu'on leur demande de rentrer dans le gymnase pour faire un tour avec le chien ? Cela pose de nouvelles questions.

**LP** Je suis peut-être tombé dans un piège. Je ne cherchais pas néanmoins à écrire le réel. Je cherchais à montrer qu'il y a des temps qui se superposent. Ce que tu dis, Marco, m'aide à préciser. Dans cette séquence, on se mettait en ligne avec nos objets. On les portait comme des trophées, pour reprendre un code du sport, du podium, du gymnase, etc. Ensuite, on les déposait au sol. Dans la séquence suivante, appelée « L'incrustation », on venait tous devant, sans savoir ce qui avait été apporté par les autres. Il s'agissait de prendre un objet et de le placer dans le gymnase de manière à ce qu'il soit toujours visible tout en devenant invisible. Bien placé, il était encore là, mais il

<sup>3</sup> Voir *Sturmwetter prépare l'an d'Emil* (1999) dans la discussion sur la fin de la composition.



disparaissait, il s'incrétait dans le lieu, comme un caméléon. Nous allions au-delà du *gimmick* de voir le papy avec son chien.

**MB** Les objets, c'est peut-être autre chose que les êtres humains.

Je dis seulement que, dans cette envie de faire cohabiter les espaces-temps, surtout avec cette différenciation entre la vraie vie qui serait en dehors du théâtre et la fausse vie qui serait celle du plateau, les choses adviennent, on les regarde et, malgré cela, il semble manquer de nombreuses étapes. Pourtant, le truc advient. Il est fini. Mais ce n'est pas la même dynamique qu'une rencontre dans la rue avec quelqu'un. La vie est ainsi : il y a des rencontres furtives et d'autres qui durent plus longtemps. Par exemple, le type avec le chien ne se balade pas pendant quatre heures. Tu as d'autres chats à fouetter. À un moment, il faut lui dire « Merci pour votre gentillesse. »

**LP** La personne traverse un temps spectaculaire pendant deux minutes. Et c'est ce que nous faisons tous les jours. Notre temps social est très scindé. On vit une expérience sociale en allant à la banque, un temps intime en prenant le café et en lisant le journal, etc. Il y a une alternance de temps. J'aimerais bien que le temps artistique soit un temps parmi les autres, et qu'il puisse être partagé avec tout un chacun, et non uniquement avec des artistes.

**MB** Ce que tu viens de dire est important. La journée est faite d'un grand nombre de mini-séquences de temps où, bien que nous ne soyons pas dans le cadre d'un spectacle observé par mille personnes, nous sommes en spectacle.

**LP** Bien sûr, nous sommes en représentation, et nous sommes aussi voyeurs. Nous traversons de nombreuses nuances perceptives. Il s'agit pour moi que le temps artistique soit conscientisé et apprécié de cette façon aussi.

**YC** Je prolonge la question de Marco : le réel fait irruption dans le temps de la représentation, en tout cas dans ce que vous avez construit. Tu as décrit la dame avec son cabas. Comment poursuivre ? Est-ce « Merci pour votre gentillesse » et elle doit partir parce

qu'il y a une suite qui a été écrite ? Ou bien cette situation a le potentiel de se développer ?

**LP** Il fallait d'abord ne pas la transformer en performeuse. Par ailleurs, j'en avais marre, hors théâtre, de voir le théâtre revenir avec ses codes. J'en avais marre d'être gênant dans les lieux et d'être soi-disant gêné par les passants, ou par quelque chose que je n'aurais pas anticipé. Comme répéter un solo sur une place, et découvrir un mois plus tard qu'un marché de Noël s'est installé, et ne plus pouvoir rien faire parce que la perspective spatiale est fichue. Il s'agissait donc de modifier les processus afin que, quoi qu'il advienne, ce soit possible de travailler.

**NC** Quand tu parles de l'irruption du réel, je le vois aussi dans le geste, dans le mouvement fonctionnel, lié aux objets, etc.

**LP** Les matériaux chorégraphiques que je chorégraphie, s'ils sont trop exogènes au lieu, deviennent spectaculaires et la frontalité sera automatiquement reproduite pour les regarder. Quand quelqu'un s'allonge sur le sol dans l'espace public, cela devient un temps du soin. On appelle les pompiers. Il est très important que nos gestes et nos mouvements appartiennent à des corps qui laissent la possibilité de se demander si nous sommes par exemple des personnes qui jouent à la pétanque ou à autre chose avec des boules de pétanque.

**MB** Il n'y a donc aucun signe que vous êtes en train de faire une manifestation culturelle ?

**LP** Les seuls signes sont le fait que des gens regardent. C'est quelque chose que tous les artistes du théâtre de rue disent : il n'y a pas de spectacle tant qu'un spectateur ne s'arrête pas. Pour qu'il y ait spectacle, il faut des spectateurs consentants.

[...]

**MB** Sur Wikipédia, il n'y a pas d'article sur la dramaturgie en danse. Il y a un article sur la dramaturgie en littérature, en théâtre et en cinéma. Ça s'arrête là.

[...] Qu'il n'y ait pas d'article n'est pas anodin. La dramaturgie est de l'ordre du récit, le mot est souvent associé au théâtre.

**JP** C'est néanmoins un terme que vous avez employé plusieurs fois.

**MB** C'est peut-être un signe que les chorégraphes sont ouverts aux termes des autres disciplines.

**LP** Au festival Uzès Danse, en 2007 me semble-t-il, s'est tenue une table ronde sur la dramaturgie en danse. Différents chorégraphes étaient invités, des Belges, des Allemands et des Français. Les chorégraphes français étaient réticents alors que le terme était facilement employé du côté de l'Allemagne où il y a des dramaturges professionnels. Pour les chorégraphes français, c'était comme si le fait de collaborer avec un dramaturge revenait à leur retirer un certain pouvoir de décision.

**NC** C'est surtout une ligne supplémentaire dans le budget, un poste que nous n'avons pas.

**MG** T'est-il déjà arrivé Daniel de faire appel à un dramaturge ?

**DH** Oui, je collabore souvent avec des dramaturges, en fonction des visées de leur travail. Je pense que la dramaturgie est une manière de se connecter au public. Il y a beaucoup de manières de la concevoir sans doute – mais je dirais qu'elle travaille le sens, ou la perception du sens. Pour moi, travailler avec un dramaturge, c'est une façon de mieux me connecter au public.

Avec certains dramaturges, nous parlons surtout de la macro-dramaturgie : il s'agit de voir comment l'agencement des événements peut créer un sens global ou un sentiment global de la pièce. À l'intérieur des différentes sections, nous essayons de trouver des ordres des séquences. Mais j'ai travaillé avec d'autres qui ont davantage de choses à dire sur des moments spécifiques, sur la micro-dramaturgie d'un moment ou d'une transition, une qualité de corps ou un état du danseur à un moment précis. Mais qu'il s'agisse de macro-dramaturgie ou de micro-dramaturgie, il s'agit toujours de fabriquer le lien avec le public ; et avoir un dramaturge dans le processus aide grandement. Quand je travaille, je suis tellement plongé dans le processus et tellement engagé à l'intérieur que c'est difficile pour moi de voir comment tel ou tel aspect est perçu de l'extérieur.

Ma façon de travailler avec un dramaturge est souvent ponctuelle : il vient, disons dix jours dans le processus, à des moments clés, ce qui fait qu'il est moins impliqué que nous et lui permet de conserver un regard extérieur. Cela m'aide beaucoup d'avoir quelqu'un qui sait un certain nombre de choses sur mes intentions et connaît les matériaux que je travaille, mais qui ne suit pas l'ensemble du processus et qui par conséquent a ce léger décalage qui préserve la qualité de regard extérieur.

J'ai travaillé deux fois avec Aaron Schuster qui vient plutôt de la philosophie et qui a travaillé pour le cinéma. J'ai aussi travaillé avec Manon Santkin, une danseuse qui était en train de faire un master en arts de la scène à Stockholm. Elle nous a regardés trouver le matériau à différents moments du processus, on retravaillait ensemble l'adresse des danseurs au public, comment ils s'adressaient entre eux, ou leur présence ; nous testions des petites façons de changer l'interprétation et constatons que ces minimes changements avaient des répercussions sur la séquence entière. Elle avait un regard très aiguisé. Tout à fait à l'opposé du philosophe – je ne pense pas qu'il ait été moins précis, mais il travaillait plutôt sur la structure globale de la pièce.

Je pense que la dramaturgie concerne la manière de relier les événements entre eux et de construire une séquence. Quand je commence un processus, j'accumule simplement du matériau, sans me préoccuper de structure, et puis il y a ce travail d'organisation non pas tant dans l'idée de créer un flux spécifique mais de jouer avec l'ordonnement des séquences et la qualité de chaque moment.

[...]

**LT** Le chorégraphe est aussi le metteur en scène et souvent le dramaturge. Il remplit trois fonctions. Quand je fabrique une pièce, j'agis tantôt en dramaturge, tantôt en chorégraphe et tantôt en metteur en scène. Parfois, je ne distingue pas les rôles que j'endosse. Des confusions peuvent alors exister. Il est important pour moi de parvenir à savoir depuis quelle place j'agis sur le matériau.

[...] Comment ne pas vouloir tout maîtriser du sens ? Maîtriser (et non contrôler, c'est différent), et en même temps laisser des zones ouvertes pour qu'elles

trouvent leur sens. Le sens que j'attribue à la pièce se doit d'être pauvre pour qu'elle puisse accueillir des possibilités plus vastes. Elle sera regardée comme forme, et cette forme est un leurre, par une myriade d'intelligences qui vont recomposer le sens. Je ne cherche pas à être explicite. Je crée des formes que je tente de rendre vivantes. Les spectateurs vont s'y investir. Par cet investissement ils font leur pièce à partir de celle que je leur propose.

Ce qui m'occupe, c'est la façon de passer du travail du studio au travail de la scène. En faisant cela, je fais une opération dramaturgique.

Le terme « dramaturgie » venant du théâtre, la question de la dramaturgie pour la danse est aussi une dramaturgie du texte. De quel texte s'agit-il quand je travaille ? Quand je traduis le texte dans mon propre champ, en gestes, en mouvements, en séquences dansées, en phrasés, le texte est tout ce qui va permettre à des formes de s'animer. J'organise ou je crée le texte avec les interprètes de plusieurs manières. C'est aussi de la dramaturgie. Elle passe systématiquement par l'expérimentation.

Ce travail participe de la dramaturgie, d'un langage poétique que l'on partage avec les interprètes et qui vont faire naître des actions, des mots et des mouvements. Il y a de la dramaturgie dans l'apparition de ce langage poétique. C'est bien ce groupe-là, à un moment donné, dans un lieu donné, qui va donner ce langage. Il n'y a pas un langage reductible d'une pièce à l'autre, identique. Il y a des aspects que l'on peut retrouver, mais la pièce fait son propre langage de la réunion de ces personnes. Choisir les personnes qui feront la pièce est un premier geste dramaturgique. Des hommes et des femmes ; uniquement des hommes ; uniquement des femmes ; des gens qui ne parlent pas le même langage ; des gens de cultures différentes, d'âges différents, etc.

Dans la construction de la pièce, dans la composition, il y a aussi évidemment des actions et des séquences. En passant à la scène, on commence à travailler les séquences entre elles. Parfois, on les a travaillées en studio. Le devenir scénique de ces séquences, c'est-à-dire leur exposition, va tout changer. En effet, dans l'exposition des séquences, il y a de nouveau du sens non vu jusque-là qui apparaît. C'est ce qui est stimulant avec la scène. Par l'exposition des actions, des gestes et des formes, parce qu'il y a la lumière, le décor, l'architecture du théâtre, la distance, quelque chose du sens se lève que le studio ne permettait pas de voir.

Ensuite, certains actes sont prépondérants, et sont des choix essentiels pour la dramaturgie de la pièce. L'entrée en scène est un geste déterminant. Comment entre-t-on ? Comment l'apparition de quelqu'un ou de quelque chose dit-elle la scène ? Il y a la nature du pas – comment je marche –, la nature de la présence, les jeux différents d'investissement des danseurs, leur attitude. Leur considération de l'espace scénique : comment les danseurs venant dans l'espace considèrent-ils cet espace ? Cette considération est dramaturgique.

Leur conception de l'espace scénique est un rapport culturel à l'espace, un rapport éduqué, un rapport d'imaginaire ou un rapport de connaissance. Ceci est extrêmement audible dans le corps et porteur de sens pour celui qui regarde. Un danseur classique qui est sur un plateau a un rapport, une connaissance et une idée de là où il est très différents d'un danseur contemporain ou d'une certaine famille contemporaine. Un comédien de théâtre ne conçoit pas l'espace du théâtre comme un danseur.

Le comédien s'appuie sur l'espace scénique pour être présent à l'espace. Il est présent dans l'espace. Et, depuis cette présence, il peut formuler, il est écouté parce que sa présence est suffisamment subtile, puissante, impressionnante, etc. C'est la raison pour laquelle il est écouté.

Ce n'est pas pareil pour le danseur. Lui doit comprendre que son rôle est de mettre en présence l'espace. Ce n'est pas à lui d'être présent à l'espace. C'est un autre geste qui consiste à comprendre dans quel lieu il est et comment il peut, avec son mouvement, ne pas faire écran, ne pas faire ombre aux imaginaires projetés sur lui, sur l'espace, et ne pas capitaliser pour lui-même, mais au contraire, redistribuer par son geste, les choses, les idées, l'espace. Le mouvement de la danse consiste à créer un mouvement qui permet à l'œil de ne pas buter sur ce qui est montré, pour que la vision soit plus large.

**MB** Mais la personne qu'on fait entrer avec son chien n'a pas le même type de concentration que les interprètes et que les spectateurs.

**LT** Absolument. Quand nous arrivons dans un lieu, nous portons le drame en nous. Dans le corps, on porte un théâtre. C'est là que le théâtre, en danse, m'intéresse. Un

corps arrive sur un plateau, il y a un théâtre, donc un drame, une dramaturgie de ce corps. Que fait-on avec ce corps ? Il y a de multiples opérations qui peuvent être travaillées pour que ce corps ne subisse pas sa propre histoire, qu'il fasse autre chose, s'hybride, « s'hétérogénéise ».

[...] La dramaturgie m'intéresse du point de vue du rythme, des forces, des lignes, des espacements, des couleurs, des sons, des relâchements. Le relâchement pas seulement dans un geste, mais entre deux séquences. Un relâchement ou une surtension à l'intérieur même de la courbe globale de la pièce. Ce qui m'intéresse le plus dans ce jeu de la dramaturgie, c'est l'attention du spectateur. Je cherche un état « sans répit » et sans effort. J'ai envie que, sans arrêt, il y ait la possibilité, à tout moment, de le reconvoquer. Il s'agit de ne pas laisser le spectateur en arrière. Mais je ne veux pas le faire avec un matériau qui méduse ou impressionne. Je retrouve là ce que disait Laurent. J'ai compris également que, pour que ce que nous proposons puisse se partager, pour permettre à celui qui regarde de ne pas se positionner devant de manière uniquement culturelle, c'est la nature du matériau qui est importante. Je parlais d'un affaiblissement du matériau<sup>4</sup>, de son inachèvement ou de son creux. C'est ce *délaissé* qui libère une place pour celui qui regarde.

**LP** Comment y parviens-tu ? Comment tiens-tu ce « sans répit » ?

**LT** C'est le paradoxe. C'est un « sans répit » qui oblige effectivement à créer une zone de relâchement. Par exemple, *Love* (2003) en est une traduction. Je l'imagine comme un concert. Les danseurs montent sur le praticable, ils meurent. Le temps s'étire. Ils descendent. Il y a la possibilité d'un relâchement du public. L'image qu'ils viennent de construire s'effondre. Pourquoi cela a-t-il lieu ? Je découvre plus tard que je fais attention à ce que, dans l'image construite, sur le plateau bleu, quand les danseurs viennent mourir puis descendent du praticable et alors qu'à jardin ils sont visibles, ils doivent s'occuper d'enlever l'image qu'ils viennent de faire advenir. L'enlever de leur corps, de leur imaginaire et de leur mémoire. Ce geste d'abandon, d'effacement est un travail complexe qui ne leur donne aucun répit.

**LP** En quoi est-ce sans répit ?

**LT** Les danseurs, à vue durant toute la pièce, maintiennent le processus d'apparition et d'effacement que je viens de décrire, tout cela doit pouvoir avoir lieu sans effort. Danser sans effort est un geste sans répit.

**LP** Le relâchement est un répit.

**LT** C'est un relâchement. Ce n'est pas un répit. *Love* est sans répit aussi dans le sens où le spectateur est sans arrêt reconvoqué avec une augmentation de son attention. Les danseurs reviennent sur le praticable bleu et c'est de nouveau le début. Jusqu'à la fin de la pièce, jusqu'à la dernière séquence, c'est encore le début.

La couture des séquences permet, par ce phénomène de relâchement, une double composition, continue et discontinue en même temps.

[...] Le geste que je vais travailler pour *La Chance*<sup>5</sup> (2009), quant à lui, est une plongée dans un trou de mémoire. Pour que j'obtienne cette plongée tout le long de la pièce, je dois la penser à tous les endroits : dans l'organisation des séquences et des danses, dans l'occupation de l'espace, dans la lumière et la scénographie. Le rythme en ritournelle de la musique va aussi donner ce sentiment hypnotique indispensable pour effectuer cette plongée. Le sens va se faire de tous ces éléments.

**LP** Pour toi, la dramaturgie est la métaphore du sens ? C'est un synonyme de sens ?

**YC** La dramaturgie selon moi concerne plutôt la façon dont la relation est établie avec le spectateur. Je ne peux parler que de ce point de vue. Elle concerne la façon dont, en tant que spectatrice, je vais pouvoir me mettre à l'écoute ou, plutôt, la façon dont mon écoute, mon regard, ma compréhension, mon corps sont convoqués pendant la durée du spectacle. Cette convocation n'a pas lieu à l'endroit du sens, ou elle le dépasse largement. Je dirais que la dramaturgie recouvre la façon dont ce qui se déroule sur scène vient me chercher, me permet de relâcher mon attention ou de me mettre à distance. La dramaturgie concerne le rythme de l'adresse. C'est tout

<sup>4</sup> Voir *Morceau* (2000) au chapitre Adresser.

<sup>5</sup> Pour une description de *La Chance*, voir les chapitres Collectif, Espace et Pratiques.

ce qui est responsable de la façon dont, en tant que spectatrice, je suis mise en mouvement.

**MG** Pour ma part, dans la plupart des projets, j'investis la dramaturgie avec l'outil de la *timeline* [ligne de temps]. Il s'agit d'organiser le temps. Cependant, il y a certaines pièces pour lesquelles je ne suis pas arrivée en répétition avec des durées prédéterminées. La partition est alors élaborée avec des durées plus ou moins intuitives, qui sont ensuite retravaillées par les interprètes qui décident des durées de leurs mouvements.

Dans *Déperdition* (2013), il y a plusieurs éléments qui s'imbriquent et qui pourraient être des outils dramaturgiques. C'est une pièce pour laquelle j'ai commencé à écrire le parcours des danseurs. Ce parcours est adressé clairement au public. Il fait référence à une spirale qui se situe, pour les Tibétains, dans ce qu'ils appellent le « cône du mental ». L'idée était de proposer au public – je n'ai aucun moyen de vérifier – de vivre cette spirale *via* ce schéma de parcours.

C'est la macro-structure, la macro-dramaturgie, tandis que les danseurs s'occupent d'autres spirales qui stimulent non pas le corps du mental, mais le corps de la béatitude. Ce sont des spirales que l'on entoure autour des gonades et des ovaires, et dans six petits triangles que les yogis appellent « le triangle frontal ». Dans ces six petits triangles, on enroule délicatement des petites spirales en prenant l'énergie au niveau de la lune ou du soleil. Chacun s'occupe donc de sa vibration.

D'un point de vue dramaturgique, le corps du danseur ne rencontre pas les musiciens qui sont sur scène, mais le corps vibrant de la musique diffusée par les *sub-bass* et les enceintes qui jalonnent leur parcours. D'autres couches ont été traitées dès le départ également, comme la scénographie. En revanche, et ce n'est pas courant dans mon travail, pour cette pièce, le temps a été défini en répétition, par la pratique.

**MB** Nous nous sommes demandés si ce terme venait d'une autre discipline que la nôtre... Décider de l'espace, du temps, de la macro-structure et des micro-structures sont des décisions chorégraphiques selon moi.

La dramaturgie implique des paramètres d'une autre tradition, qui crée des réseaux vers l'histoire, l'anthropologie, le contexte social et politique dans lequel les actions se jouent. Si l'on discute de dramaturgie, je me demande si nous ne sommes pas obligés de le

prendre en compte, bien que dans notre travail nous ne le faisons pas. Je ne le fais pas. Je m'en fiche un peu si mes costumes sont cohérents avec ce qu'un dramaturge pourrait dire.

**LP** Il existe en effet une histoire du mot « dramaturgie », qui n'est pas vraiment la nôtre. Il s'agit d'un mot nouveau en danse.

J'ai l'impression qu'auparavant, on parlait d'écriture chorégraphique.

**MG** On le dit encore.

**LP** Je me rends compte que le mot « dramaturgie » a pris le dessus.

**YC** L'Europe et la circulation des individus qui l'accompagne en est peut-être la cause.

**LP** Utiliser le mot « dramaturgie » m'a permis de discerner les éléments avec lesquels se construit une écriture. Grandissant et voyant des spectacles en France, il y avait une sorte de globalité du projet spectaculaire qui faisait que je ne savais pas exactement comment les choses tenaient. Le mot « dramaturgie » pouvait faire résonner les différentes dimensions de l'écriture chorégraphique à un endroit où je ne les avais pas encore conscientisées.

**MB** Ce que tu dis correspond pour moi à la chorégraphie.

**MG** Ce que recouvre le mot « chorégraphie » est immense. Il est « chorée », il est « chœur ». Il est ce sur quoi nous travaillons tous. Le collectif est une dimension très forte, et que nous avons tous en commun. Pourquoi ne nous suffit-il pas ? C'est une question. Je n'ai pas de réponse.

Pourquoi avons-nous employé le mot « dramaturgie » dans nos exposés ? Est-ce un synonyme ?

**JP** Vous ne l'avez pas tous employé.

**MB** Ou est-ce un mot utilisé auparavant, dans la danse classique, et qui revient ? C'est une hypothèse.

Pour monter *Les Sylphides*<sup>6</sup>, le chorégraphe, le scénographe et la costumière s'en tiennent au livret. Ils doivent faire un travail sur la cohérence, le sens, en termes historiques, etc. Pour notre part, nous sommes dans un espace post-moderne dont cette question est évacuée. La costumière a ses idées. Elle discute avec le chorégraphe. Il n'y a pas un livret. On n'a pas de responsabilité de ce type.

**JP** En 1997, *Nouvelles de danse* consacre un numéro au sujet : « Danse et dramaturgie<sup>7</sup> ». Le débat autour du terme n'est pas si récent.

**MG** Je l'ai entendu chez Odile Duboc dès 1995-1996. Le terme m'avait interpellée. « Qu'entendent-ils par là ? » me demandais-je. Ce que les danseurs de la compagnie entendaient était très large. Il ne s'agissait pas de récit.

Ma réaction a été : « Moi, je n'écris qu'un seul grand chapitre. Pas de dramaturgie. » Pour *Überengelheit* (1999), c'était l'idée.

**NC** Dans mon histoire, héritée de l'expressionnisme allemand, j'ai beaucoup entendu parler de dramaturgie de l'espace. Le travail sur le temps était extrêmement important, mais le mot « dramaturgie » était plutôt accolé à une notion d'espace, rejoignant une attention particulière à la symbolique de l'espace scénique.

Mais indépendamment de l'effet de l'usage récent du mot et de l'émergence du métier de dramaturge en France, on se pose tous la question de l'effet. La dramaturgie est-elle l'écriture de l'effet ? C'est une question que je pose. Je m'autorise à faire de la dramaturgie à partir du moment où j'amène une rupture, une cassure, un vide ou, au contraire, une espèce de saturation. J'ai du mal à parler de dramaturgie quand je suis dans le flux, dans l'organicité de la danse alors que, de fait, il y en a une. Cette temporalité – ou ces

temporalités – que l'on traverse dans le mouvement inscrit une dramaturgie. Je pourrais poser la question autrement, est-ce que la dramaturgie ne serait-elle pas la gestion de la surprise ? [...]

**YC** On peut cependant appréhender une pièce de danse en termes de dramaturgie, quand bien même ce qui se déroule devant nos yeux est extrêmement étiré, tel une unique séquence qui n'en finirait plus, par exemple.

**MG** Le gommage de tout événement.

**TH** La dramaturgie ne serait-elle pas l'intégration de tout élément, de tout ce qui fait le spectacle ? La chorégraphie concernerait exclusivement le mouvement.

**MB** Je ne pense pas. Si tu crées une séquence et que tu la mets dans le noir, ou que tu demandes que tout soit réalisé de dos, c'est une décision chorégraphique et dramaturgique dans le même temps. C'est un tout. Tu ne peux pas les dissocier. L'idée même de le mettre dans le noir ou dans une autre lumière est une décision liée à ce que tu fais en danse. Tu le ne ferais pas avec n'importe quel passage à n'importe quel moment.

**MG** Dans « chorégraphie », il y a le mot « chœur ». Le chorégraphe inclut aussi le public dans ce collectif.

**NC** Mais tu n'écris pas le public.

**YC** Laurent nous expliquait tout à l'heure une tentative d'écriture du public.

**LP** Je dirais que le chorégraphe en moi rendrait visible, tandis que le dramaturge en moi rendrait lisible. Cela dépend de l'endroit où on se sent responsable d'un certain type d'organisation.

**MG** J'aime bien cette idée de « lisible / visible ». Je dirais pour ma part que le dramaturge en moi s'occupe de tout ce qui est humide, émotionnel, ce qui est de l'humus, tandis que le chorégraphe s'occupe de faire le sec.

**LT** Le dramaturge est celui qui s'occupe de fédérer un temps commun avec le spectateur, de créer cette possibilité d'un temps commun. Je pense à la nécessité d'un

<sup>6</sup> *Les Sylphides* est un ballet en un acte de Michel Fokine, créé à Paris pour les Ballets russes le 2 juin 1909 au Théâtre du Châtelet sur des œuvres pour piano de Frédéric Chopin, orchestrées par Alexandre Glazounov. Le final est d'Igor Stravinski (*Nocturne en la bémol majeur*, *Grande Valse brillante*). Les interprètes principaux sont Tamara Karsavina, Anna Pavlova et Vaslav Nijinski. Dans les années 1920, Serge de Diaghilev fait appel à Georges Braque pour créer les décors et les costumes pour la reprise du ballet.

<sup>7</sup> *Nouvelles de danse*, n°31, « Danse et dramaturgie », printemps 1997.

rassemblement, chacun ayant une relation au temps qui lui est singulière. Je cherche des opérations et des formes pour obtenir l'attention des spectateurs et accorder leurs temps. En même temps, je prends garde à ce que ce temps accordé ne devienne pas massif, que le sentiment de solitude du spectateur soit maintenu.

**MB** Peux-tu donner un exemple concret ? Je ne comprends pas.

**LT** Pour *La Chance*, le public entre dans la salle. C'est un moment d'agitation, comme pour n'importe quelle pièce. Dans l'espace sombre apparaissent six personnes à l'avant-scène. La première chose qu'elles font, c'est dire des suites de mots. La séquence entière du début cherche à créer les conditions d'une concentration de l'assemblée, pour que les mots qui sont dits épuisent d'une certaine manière notre paysage mental collectif. Les mots qui sont dits sont des mots que nous connaissons tous : « la démocratie », « la table », « le chien », « la montagne » par exemple. Puis s'enchaîne une autre suite de quatre mots. Ces suites offrent, par un principe de libre association, de délier par les mots l'espace de nos attentes.

**MB** En quoi le dramaturge a fait cela et pas le chorégraphe ? C'est ce que je ne comprends pas.

**LT** Je me rends compte que j'ai davantage pensé la séquence de manière dramaturgique que chorégraphique. C'est une façon de distinguer les deux opérations. Elles ne s'excluent pas. Avec ces suites de mots, je libère quelque chose qui fait qu'un geste arrivant dans cet espace évidé est plus favorable à l'augmentation des visions du spectateur, quelque chose qui l'invitera à avoir les sens plus ouverts, les attentes plus relâchées.

**CVA** C'est quand on pense en termes de définition que les choses deviennent compliquées. Le terme « dramaturgie » est utilisé couramment dans la danse, et nous avons aussi élargi celui de « chorégraphie ». Aujourd'hui, dès que l'on structure des objets, cela peut être présenté comme une chorégraphie. Je pourrais écrire un livre d'une manière chorégraphique.

Quand on parle de dramaturgie de l'espace, cela évoque légèrement autre chose que l'écriture de

l'espace ou la façon dont les danseurs vont se déplacer dans l'espace. Se demander ce qu'est la dramaturgie de l'espace amène des questions différentes.

Par exemple, si l'on crée une séquence de mouvements de dix minutes, si elle est nourrie par des idées selon lesquelles le corps, au départ, est un objet inanimé qui va évoluer progressivement et se mettre debout, il y a une dimension de dramaturgie dans la pensée de cette séquence. Cette dimension sera plus ou moins importante selon chaque projet. J'ai une sensation différente quand on me parle de chorégraphie ou de dramaturgie, même si c'est très imbriqué.

**NC** En parles-tu pour ton propre travail ?

**CVA** Cela dépend du moment et de la pièce. Dans *ZAOUM* (2016), que j'ai créée à partir de *Quando stanno morendo* – *Diario polacco n° 2* de Luigi Nono<sup>8</sup>, il y a plusieurs niveaux. J'avais besoin d'un espace noir, dévasté au départ. Quelque chose d'un peu cramé, brûlé, sec, sans vie, mort. C'était une image que j'avais présente à l'esprit, qui était évoquée par la musique aussi. Après avoir vu quelques moments assez forts dans le studio, Victor [Roy] a proposé son image. Il a créé un plafond lumineux qui est aussi l'espace scénique. Il dit « plafond lumineux, tapis blanc qui reflète ». À partir de ces éléments, j'ai pensé que le corps devait partir du sol. L'œuvre de Nono compte trois parties (« Désespoir », « Accusation » et « Espoir »). J'avais décidé de suivre sa structure. L'ouverture de l'espace ne pouvait avoir lieu que dans l'Accusation. Je n'ai pas pris les poèmes de Nono comme un livret, à l'exception de l'Accusation. L'acte d'accusation trouvait son ancrage chez moi, intériorité. Les poèmes disent que les enfants se lancent contre les murs, se jettent à la mort. C'est un moment central de la pièce. J'avais besoin de le signifier. J'ai eu beaucoup de peine à trouver l'endroit où c'était possible. Cette image m'a travaillée. Je ne savais

<sup>8</sup> Compositeur italien, Luigi Nono (1924-1990) participe à l'Université d'été internationale pour la nouvelle musique à Darmstadt où il rencontre notamment Edgar Varèse et Karlheinz Stockhausen. Artiste d'avant-garde et militant communiste, il développe une œuvre et tient des positions particulièrement engagées, contre le fascisme, la dictature et la culture bourgeoise. *Quando stanno morendo* (*Quand ils meurent, les hommes chantent*) écrite en 1982, est une pièce pour quatre voix de femmes, flûte, violoncelle et électronique, sur des textes de Czeslaw Milosz, Boris Pasternak, Velemir Chlebnikov, Endre Ady et Alexandre Blok.

pas comment la mettre en scène. On voit des danseurs qui en manipulent d'autres. On n'est pas dans une expression, ni dans un jeu, on reste dans la matière. C'est une scène avec six danseurs. Au moment où le plafond lumineux se lève, on découvre un enfant. Toute cette scène de violence charnelle, qui peut évoquer beaucoup de choses, se passe avec l'enfant qui témoigne. Quand elle se termine plus ou moins, une danseuse est restée là, l'enfant avance et invite l'adulte à lui faire la même chose. C'est ainsi que j'ai trouvé le chemin dramaturgique pour signifier l'enfant qui se lance à la mort.

[...]

**LT** Ce que la dramaturgie peut soutenir dans mon travail, c'est la confiance que je pourrais avoir dans un récit sans fable et sans énigme. Ces récits rythmiques, sonores, graphiques, de gestes, de mouvements et d'actions, conduisent par leur agencement l'attention du spectateur. Je peux retrouver le mot « récit » dans tous mes projets. C'est une des pierres angulaires du travail. Mais il n'y a pas de narration.

**MG** Il se trouve que j'appartiens à une lignée de conteurs. Ma grand-mère était conteuse, mon arrière-grand-mère était conteuse, etc. Je pensais que ce don familial ne s'était pas transmis. En pensant à la spirale que j'évoquais tout à l'heure, je me dis que ma dramaturgie est là. En fait, c'est un conte.

**Paris, 28 septembre 2017**  
**Chorégraphes présents :**

DD Dorvillier (DDD) et Rémy Héritier (RH)

**YC** Portez-vous une attention à la notion de dramaturgie ? Est-ce un mot que vous utilisez ? Si vous ne l'utilisez pas, un autre terme lui correspond-il ?

**RH** Je ne l'utilise pas. Je me suis rendu compte que je l'ai utilisé une seule fois, pour une feuille de salle pour *Chevreuil*, aux Laboratoires d'Aubervilliers, en 2009. Je me souviens que c'était artificiel, que c'était une manière de parler une sorte de langage commun du moment. Pour justifier que la pièce était construite de telle manière et pas d'une autre, je disais que la construction dramaturgique n'allait pas vers un point d'acmé, ou quelque chose du genre.

Je ne l'ai jamais utilisé au travail non plus. Et je ne l'ai jamais compris lorsque j'ai travaillé en Autriche en tant qu'interprète, où il y a des dramaturges dans les théâtres et où le dramaturge a son mot à dire. Je n'ai jamais bien compris ce que « le dramaturge » venait faire en dehors d'être l'« intello » de l'équipe. Il avait beaucoup lu et beaucoup vu. Il avait toujours quelque chose à dire, toujours une référence à sortir sur ce qui se passait. C'est la version germanique.

J'ai l'impression de l'avoir rencontré aussi en France. C'est peut-être dû à une conjonction de temps et de réseau. On a commencé à parler de dramaturgie quand les dramaturges germaniques ont été plus présents en France.

[...] En France, on l'appellerait un assistant, bien qu'il n'ait pas une fonction claire non plus. En revanche, c'est souvent quelqu'un qui au moins a, ou a eu, une pratique de la danse. C'est donc un praticien qui pourra être répétiteur dans un second temps. Le dramaturge lui est un théoricien.

Je ne vois que des choses négatives dans la dramaturgie. Cela dévoile peut-être quelque chose de moi. Je n'y vois qu'une sorte de savoir-faire pour faire « une bonne pièce ». Il y aurait la théorie du spectacle de danse et, pour éviter les incohérences, pour s'adresser de la bonne manière à un public, il y aurait un certain nombre de cases à cocher, de *process* à mettre en place.

En disant cela, je sais que c'est dévalorant et qu'elle

recouvre autre chose. Mais, par expérience, pour avoir fait au moins deux pièces en tant qu'interprète avec des dramaturges, je ne sais toujours pas à quoi il sert, même si on avait de chouettes discussions, parfois ennuyeuses aussi.

**YC** Ce n'est pas tant la fonction de dramaturge qui nous intéresse que la notion de dramaturgie.

**RH** Aujourd'hui, alors que mon travail ne prend plus la forme de spectacle, je pense que la dramaturgie a encore moins de place dans mon travail.

**YC** Ne peut-on supposer que toute situation, quelle qu'elle soit, a une dramaturgie et que l'on peut la conduire ?

**JP** Veux-tu parler de situation sociale ?

**YC** De situation d'interaction.

**MG** Tout serait dramaturgie finalement.

**JP** Ne sommes-nous pas en train de trop élargir l'acception de la notion ?

**RH** Dans dramaturgie, il y a le drame.

**YC** La dramaturgie renvoie-t-elle nécessairement pour toi à la littérature et à la narration ?

**RH** Oui. Et dans aucune de mes pièces, je n'ai jamais voulu conduire le spectateur d'un point A à un point B.

**YC** Cela peut précisément constituer un parti pris dramaturgique, qui serait la non-linéarité.

**DDD** La dramaturgie implique de mon point de vue quelque chose d'extérieur aux propos structurels de la pièce. *Only One of Many* (2017) repose sur des propos de structure, on voit des séquences. La dramaturgie consisterait selon moi à ajouter quelque chose pour augmenter l'effet de la pièce sur le spectateur. Dans ce sens, je ne la travaille pas. Penser en termes de dramaturgie est étranger à ma pratique, néanmoins je trouve intéressant de la questionner comme outil ou comme un filtre à appliquer sur la danse. Si l'on examine la

dramaturgie du concept, le concept a une dramaturgie. On peut examiner la dramaturgie de la manière dont on travaille dans le studio. Si on l'applique à la vie, dans ce sens, elle devient compositionnelle et intéressante, d'une certaine manière. Mais je ne m'engage pas trop dans la dramaturgie en tant que procédé pour aller vers un résultat particulier.

Quand je pense aux pièces que j'ai réalisées entre 1990 et 2004, je vois une certaine tendance dramaturgique (*beginning, middle and end* [début, milieu, fin]), mais cela ne veut pas dire que je travaillais sur la dramaturgie. Je travaillais peut-être l'ordre des choses, l'impact des durées, les relations entre les choses. C'est une espèce de dramaturgie dans la composition.

**JP** Tu as souvent parlé de « parties » dans tes pièces. Cela fait-il partie de la dramaturgie ?

**DDD** Cela fait partie de la pièce ; je ne sais pas ce que signifie « dramaturgie » dans ce cas.

L'expérience en Autriche qu'a évoquée Rémy est très importante aujourd'hui pour la danse en Europe. Elle a un effet aux États-Unis. Cette culture de théâtre m'est complètement étrangère. Il y a une quinzaine d'années, j'ai croisé Trajal Harrel<sup>9</sup> à New York. Il me demande si je connais telle personne qui est dramaturge. « C'est quoi, ça ? » J'avais entendu le mot, mais il ne faisait vraiment pas partie de ma culture. Yvonne Rainer ne parle pas de dramaturgie.

**YC** Lorsque j'évoque la dramaturgie d'une pièce dont j'ai été spectatrice, de danse ou de théâtre c'est égal, c'est pour évoquer la relation que j'ai entretenue avec ce qui s'est joué sur scène tout du long. Je suis là en tant que spectatrice et je me mets en relation avec quelque chose. Cette mise en relation va suivre un certain rythme, qui fait que mon attention ne sera pas toujours au même endroit. Elle va se modifier. Et précisément, elle se modifie en fonction de la dramaturgie de la pièce.

Pour *Only One of Many* que tu évoques, on entre dans la salle, on est assis en carré, c'est-à-dire que l'on fait face à d'autres spectateurs. Le silence se fait. Les interprètes entrent par le côté. Puis il y a un moment très théâtral où les quatre enceintes descendent du

<sup>9</sup> Trajal Harrell est un danseur et chorégraphe américain, né en 1973 à Douglas en Georgie, État-Unis.

plafond avec un son mécanique très particulier. Le tout a été construit. Vous l'avez construit.

**DDD** Oui. On l'a construit comme un événement. Ce que je veux dire peut-être, c'est que je préfère ne pas accepter la dramaturgie dans notre conversation. Je préfère vraiment trouver une manière plus adaptée à la façon dont je pense cette réunion de spectateurs autour d'un événement qui a une durée, qui aura une fin et qui a lieu dans un théâtre ou un espace de ce type (église, gymnase, galerie, etc.). Je suis consciente qu'il y a une composition, un arrangement, un phrasé, une attention au *timing* [durée] des choses. Je ne suis pas sauvage, mais je refuse peut-être ce mot parce qu'il me renvoie à la fonction du Théâtre (avec un grand T).

J'ai réalisé des pièces beaucoup plus théâtrales que celle dont nous venons de parler, plus dramatiques, et qui faisaient allusion au théâtre (espace clos, frontalité, lumières venant d'en bas, d'en haut, de face, etc.). Mais je n'ai jamais eu l'intention de voir le spectateur les regarder comme du théâtre. Il s'agissait d'un autre type d'objets, qui m'échappait, mais pour lequel je n'entrais pas dans la réalité d'une dramaturgie qui aurait fait de mes efforts artistiques une réussite.

**MG** En vous entendant, et avec la mémoire de ce qui s'est dit lors de la discussion avec les autres en juin dernier, il est certain que ce vocabulaire vient du théâtre. Ce n'est pas le vocabulaire de la danse. Et au regard de ce que l'on a commencé à analyser dans le cadre de cette étude que nous menons sur la composition chorégraphique, je me dis que la dramaturgie, en danse, est égale à : *adresser, durée, structure*.

**YC** Cette volonté de ne pas penser en termes de dramaturgie, et de tenter de ne pas recourir au mot pour parler de ton travail DD, est-elle liée à la qualité de la relation que tu souhaites établir entre le spectateur et ton travail ?

**DDD** Oui, je crois.

**YC** Ne serait-il pas intéressant d'essayer de dégager la dramaturgie de sa connotation de théâtralité, ou de spectacularisation, et voir si elle décrit autre chose ?

**RH** Nous engageons-nous à la réhabilitation du terme ? Ou bien en avons-nous besoin ?

**MG** En danse, en avons-nous besoin ?

**JP** Aux États-Unis, le mot est-il davantage utilisé pour parler de la *modern dance*, de Graham<sup>10</sup>... ?

**DDD** Je ne l'ai jamais entendu, mais cela ne signifie pas qu'il ne fait pas partie du lexique.

**JP** Daniel et toi avez largement traversé la culture américaine, tu mentionnais par ailleurs Trajal Harrell, l'un et l'autre collaborent avec des dramaturges...

**DDD** Trajal a fait l'école à Yale. Yale est une grande université pour les comédiens, pour le théâtre. Il a dû rencontrer plein de gens qui avaient une culture de théâtre américaine et européenne. Dans mon école, il n'y avait pas de classe de dramaturgie. Dans le *performance art*, il n'y avait pas un dramaturge. On avait à peine des costumes. On avait du faux sang, des bikinis, etc., mais pas de dramaturge. Les choses se faisaient très vite. On n'avait pas le temps de parler longtemps avec un dramaturge, ni de lire, ni d'avoir des références. C'était sauvage. La dramaturgie n'était pas une question pour moi.

La notion de dramaturgie vient d'un théâtre « approuvé », j'étais pour ma part sur des scènes où je faisais du faux théâtre qui était de la danse. Je revendiquais la danse par le biais un peu théâtral de ces performances. C'était une critique de ce contexte de représentation. Dans le même temps, j'étais très épanouie dans ce type d'expression.

La dramaturgie a peut-être une dimension de classe. Je ne sais pas si vous comprenez ce que je veux dire. Je n'appartenais pas du tout à la classe des gens qui sortaient des grandes écoles de l'Ivy League<sup>11</sup>, qui connaissaient Broadway<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Martha Graham (1894-1991) est une danseuse et chorégraphe américaine, considérée comme l'une des fondatrices de la danse moderne.

<sup>11</sup> L'Ivy League est un groupe de huit universités privées du Nord-Est des États-Unis. Elles sont parmi les universités les plus anciennes (sept ont été fondées par les Britanniques avant l'indépendance) et les plus prestigieuses du pays. Le terme « *Ivy League* » a des connotations d'excellence universitaire, de grande sélectivité des admissions ainsi que d'élitisme social.

<sup>12</sup> Le terme « Broadway » (*Broadway theatre*) désigne notamment

**JP** Il s'agirait d'un mot savant ?

**DDD** Je ne sais pas si c'est un mot savant. Mais c'est un mot qui vient d'une certaine culture. Je frôlais la chose, j'étais toujours critique et en dehors.

**RH** Si c'est une question de classe, on n'est pas exempt d'appliquer inconsciemment une dramaturgie à nos pièces.

On pourrait jeter tous ces mots à la poubelle, « phrasé » et « dramaturgie », ainsi que les autres que nous allons aborder [« transition »]. Pour autant, ils nous prennent dans un filet. Si on ne se pose pas la question de ce qu'ils sont, on réinvente la roue non seulement en matière de détail, mais en permanence. Ce qui correspond à une pratique sans culture. On fait donc bien de creuser.

**DDD** J'aime bien la formule que tu as utilisée Myriam : dramaturgie égale ?

**MG** « adresse », « durée », « structure ». Elle résulte du travail d'analyse des modes de composition que nous menons, et dont nous avons fait émerger un certain nombre de notions clés. En passant au peigne fin tout ce que vous nous avez raconté sur vos pratiques, on a en effet observé qu'il est question d'adresse, de durée et de structure quand il est question de dramaturgie.

**JP** Tu avais une autre formule intéressante Myriam. Tu disais que la dramaturgie est du côté de l'humide, de l'humeur, de l'affect ; à la différence de la chorégraphie qui est du côté du sec.

**RH** Effectivement, c'est parce qu'elle est du côté de l'humide que l'on ne peut pas s'en départir. C'est un gouffre. Je dis que je ne m'en occupe pas mais tout mon fonds culturel s'en occupe pour moi. C'est un peu inquiétant.

---

les productions de Broadway, généralement des pièces de théâtre ou des comédies musicales, jouées dans chacun des quarante grands théâtres professionnels, de cinq cent places et plus, le plus souvent situés dans le quartier des théâtres (Theater District) de Manhattan.

# 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'âne<sup>1</sup> 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,

<sup>1</sup> 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, etc., 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<sup>e</sup> 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 fois<sup>2</sup>. Une personne au centre fait quelque chose pendant cinq minutes, pendant que quelqu'un est à l'extérieur,

<sup>2</sup> 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* »<sup>3</sup>. 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

<sup>3</sup> 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 dégaîne 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 Michel<sup>4</sup> 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 Revox<sup>5</sup>. 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,

<sup>4</sup> 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.

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

je m'intéresse beaucoup à l'image filmique parce qu'elle me permet aussi, à un moment, de tenir l'objet.

Le ciseau est une formalisation de mes changements d'état. Ce n'est pas nécessairement un passage du coq-à-l'âne, ce n'est pas aussi radical, mais j'aime bien *switcher* [passer d'une chose à l'autre]. Passer à autre chose, c'est aussi se saisir de l'idée qui émerge. Elle passe et je l'attrape. Dans le montage de la pièce, j'aime cet aspect. Je prévois des trous dans l'écriture aussi : à un moment donné, tout le monde sort de scène, ou se retrouve derrière un machin et on ne voit plus que les jambes (*Algo sera*, 2001). Couper, faire le vide, ménager des trous dans la structure de la pièce, cela renvoie à la dramaturgie.

Le corollaire de la coupure, c'est le collage, c'est-à-dire l'assemblage. Et pour reprendre une terminologie liée aux images, il y a le fondu. Si je parle de transition, je parle de fondre dans quelque chose. Cela rejoint l'apparaître / disparaître. La notion de disparition m'intéresse surtout dans le sens de l'absence : s'absenter, disparaître, sans pour autant sortir de scène. La transition se trouve là aussi prise en charge par le corps.

Je me sens moins concernée par ce que vous avez dit du travail sur la pièce. Je ne projette pas sur un objet ou un événement qui aura lieu dans un an ou deux. Je travaille et ce travail, à un moment donné, selon les opportunités, fait pièce. Le projet c'est celui d'aujourd'hui parce que dans deux ans les corps, les gens, les préoccupations auront changé. C'est important pour moi de nommer ce socle de travail.

J'aime beaucoup les débuts parce que, précisément, quand je *switche*, je redémarre. C'est un peu comme si je recommençais tout le temps. J'adore ça.

Et enfin, il y a les séquences. Je travaille sur des durées courtes. Pour moi, une séquence longue dure dix minutes. Cela vient en partie du rapport d'intensité qu'il y a dans l'investissement dansé. De plus, je n'ai pas une grande endurance physique. J'épuise la séquence en même temps que j'épuise le corps.

À l'intérieur de la séquence, il y a de nombreuses articulations. D'une séquence à l'autre, pour moi, ce n'est qu'une question de montage.

La transition est aussi prise en charge par les personnes qui m'entourent. En premier lieu, j'écoute les danseurs, évidemment, parce qu'ils ont leur temporalité, leurs énergies.

Je ne pose pas de principes stricts au préalable, j'ai besoin de respecter l'organique. Par moments, certaines temporalités sont liées au travail des collaborateurs sur le son, la lumière ou la scénographie

Il est important pour moi que la danse tienne prioritairement la structure. Je suis souvent effondrée quand je vois chez des chorégraphes, pourtant attachés au mouvement, que ce n'est pas le cas. Cela me dérange parce que je ne comprends pas que la danse ne puisse pas le faire. [...]

**JP** Travailler la transition par la danse, est-ce pour toi uniquement via l'épuisement du matériau qui en fait surgir un autre ? Ou y a-t-il d'autres façons ?

**NC** Non, je peux le couper au milieu, avant qu'il ne s'épuise. [...]

**CVA** J'aimerais entendre Thomas. Tout à l'heure, il m'a semblé que tu étais touché par cette question de pouvoir sortir et revenir. Tu as aussi évoqué la transition comme un glissement progressif d'une séquence à l'autre. Je serais curieuse de savoir si tu as différentes manières de traiter cela.

**TH** Il existe tout un spectre de transitions. D'un mouvement à l'autre il y a déjà une transition. Quelles sont ces unités qui demandent une transition ? Est-ce une phrase, une séquence, une scène ? Où est le mouvement qui exigerait une transition vers le prochain mouvement ?

Au cinéma, on peut sauter d'un endroit à l'autre. Au théâtre, ce n'est pas possible. Il y a une contrainte physique : notre corps doit se déplacer, apparaître. Il y a la solution de la lumière, on en a parlé.

J'aime beaucoup quand une transition émerge des actions de plusieurs personnes sans que ce soit un but, quand elle est organique. Mais je recour aussi à des transitions plus volontaires, qui permettent une transformation d'état radicale pour les interprètes.

La matière de la transition peut être un continuum. Quand j'étais enfant, j'ai fait de la poterie. Il y a cette technique des colombins avec ses deux unités qui, fondues l'une dans l'autre, n'en formeront plus qu'une. Il y a des transitions qui sont importantes dans la dramaturgie et des transitions qui font partie de la technique et qui disparaissent. Elles deviennent une matière.

How you move from one event to the next:

1. change rhythm
2. let's duration be a transition
3. change orientation
4. change locomotive path
5. change type of locomotive action
6. change which language you are using
7. enter the space
8. use a new color
9. use a new prop
10. use a new costume
11. change the taste (salt, then lime, then tequila)
12. change your eating habits
13. download the new James Bond movie and watch it on your computer
14. change your degree of tranquility or agitation
15. change the degree of pain or pleasure
16. change the degree of harmony or disharmony
17. change something about the proximity of one thing to another
18. change the degree of similarity or contrast
19. exchange thee the grave, my copulation in Nantes, France, plugs the greedy oaf, persistence overcome, I dance
20. accelerate at a constant rate, from almost zero to almost your full speed, over the course of exactly one minute and 39 seconds, before the soundtrack starts to make noise, which is impossible, you'll never accomplish this, you'll always reach full speed too early or too late, but nobody else notices
21. new score
22. new narrative
23. new character
24. new emotion
25. new sequence, new sequence, new sequence, new sequence, new sequence, new sequence, new sequence, new sequence, new sequence, new sequence, new sequence, new sequence, new sequence, new sequence, (ad infinitum)

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 2004<sup>6</sup>. 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 mouvement<sup>7</sup>. 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.

<sup>7</sup> 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 attention<sup>8</sup>.

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'effacer<sup>9</sup>.

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

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*<sup>10</sup> (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.

<sup>10</sup> 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.

<sup>6</sup> Voir DD Dorvillier, *A catalogue of steps* (2012).

<sup>8</sup> Voir la discussion sur la dramaturgie.

<sup>9</sup> Voir la discussion sur le phrasé.

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*<sup>11</sup> 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.

<sup>11</sup> Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit.

# 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 questionnaire<sup>1</sup> 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 matin<sup>2</sup>, 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'en trouve 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 pièce<sup>3</sup>. 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

<sup>1</sup> Voir annexe.

<sup>2</sup> Voir la discussion sur la notion de transition.

<sup>3</sup> 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 entraînait 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 roman<sup>4</sup>. 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 chevilles 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

<sup>4</sup> *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 retravaille. 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'auteur<sup>5</sup>.

**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.

<sup>5</sup> « 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 *Mantéïa*.

**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 Jung<sup>6</sup>, 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 contrainte, 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.

<sup>6</sup> 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 Perec<sup>7</sup> : 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.

<sup>7</sup> 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 séquences<sup>8</sup>. 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.

<sup>8</sup> 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 Buda<sup>9</sup> 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 *voice 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 s'il s'agit de petits ajustements, 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

<sup>9</sup> BUDA Arts Center, Courtrai, Belgique.

consistant à réfléchir, à se réapproprier 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 voudrait changer encore.

Pour les autres pièces, je ne sais pas quand finit la composition. Pour *Danza Permanente*<sup>10</sup> (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 reprise<sup>11</sup> affectera la manière dont les morceaux sont agencés, d'autant qu'on prévoit des représentations en extérieur<sup>12</sup>, 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.

<sup>10</sup> Voir la description de cette pièce au chapitre Musique.

<sup>11</sup> Le Pacifique, Grenoble, décembre 2018 et Tanz Quartier, Vienne, novembre 2019.

<sup>12</sup> Jardins de Barbirey, Bourgogne, septembre 2019.

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 très-fonds 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.

---

# Portraits de circonstance

---

MARCO BERRETTINI	517
NATHALIE COLLANTES	521
DD DORVILLIER	525
MYRIAM GOURFINK	531
THOMAS HAUERT	535
RÉMY HÉRITIER	539
DANIEL LINEHAN	543
LAURENT PICHAUD	547
LOÏC TOUZÉ	553
CINDY VAN ACKER	557

---

---

Les propos rapportés ici dressent un portrait circonstanciel des chorégraphes de notre étude. Ces considérations ont ponctué leurs exposés, souvent en ouverture, dans le but de poser le cadre de leur attrait pour l'art ou la danse, dans l'enfance ou l'adolescence, ou de leur formation professionnelle à proprement parler. Des commentaires biographiques sont parfois venus plus tard au cours de la discussion, afin de rendre compte d'une façon caractéristique de composer ou de considérer l'art chorégraphique, au regard d'un contexte – en particulier culturel, politique ou familial. Lorsque les exposés n'ont pas fait état de ces circonstances biographiques, Flavia Papadaniel, assistante de recherche à la Manufacture, a conduit de brefs entretiens dans cette perspective : ça a été le cas pour Myriam Gourfink et Daniel Linehan.

Ces portraits de circonstance sont donc loin de rendre compte de l'ensemble d'un parcours : ils sont lacunaires, interrompus, et recouvrent des périodes différentes pour chacun. Il y est parfois question d'expériences fondatrices dans la construction d'une physicalité nouée à une dimension sociale ou culturelle, ou des premières années en tant qu'interprète puis chorégraphe. Il s'agit parfois d'explicitier un rapport fondateur à l'expérience de la scène, de synthétiser des tendances esthétiques ou des manières de penser le processus de création propres à chacun. Il s'agit dans certains cas d'interroger le mot même « composition » : son usage, sa résonance. Ces portraits de circonstance ne se substituent donc en rien aux notices qu'on trouve dans les dictionnaires de la danse ou aux biographies accessibles sur les sites internet ou autres documents produits par les chorégraphes. Leur intérêt réside précisément dans le caractère situé du propos : ce qui se dit entre pairs et dans le contexte d'une recherche collective est susceptible de donner une tonalité particulière à ces récits de vie, tout en livrant des contenus inédits. Il n'y a rien là d'anecdotique, mais une attention au particulier, aux situations, aux déterminations ou coïncidences, et aussi aux rencontres avec des œuvres ou des personnes déterminantes dans un parcours et capables d'infléchir durablement une démarche artistique. Ces portraits témoignent de parcours bien souvent éclectiques.



Marco Berrettini dans *Sorry do the tour!* (2001/2019). Théâtre de l'Arseenic, Lausanne, Suisse, mai 2019. Photo: Cyril Porchet

# MARCO BERRETTINI

né en 1963 à Aschaffenburg  
(Allemagne)

J'étais adolescent au milieu des années 1970. En Allemagne, il y avait un goût développé pour le sarcasme politique. Je me suis rendu compte récemment que c'était en train de revenir, alors que depuis plus de vingt ans, il y avait une absence d'émissions politiques grinçantes telles que je les avais connues. On était alors dans des mouvements anti-militaires, anti-OTAN, anti-beaucoup de choses. La naissance du Parti vert en Allemagne date de 1971. En France, il y avait eu Mai 68. J'appartenais aux premières générations du genre « ras le bol, vous êtes tous des nazis ».

[...] On se retrouvait avec l'héritage de la danse classique. Il y avait d'un côté les néo-classiques américains et de l'autre des Allemands qui travaillaient sur la danse-théâtre. Nous, on était en plein disco. J'ai commencé par le disco. Je trouvais que l'on s'y prenait moins au sérieux que les gens en tutu.

[...] L'élément prioritaire dans ces années-là était de danser ce qu'on voulait. D'où mes thématiques politiques peut-être. C'est ma vie, je suis d'une famille italienne, j'habitais en Allemagne. Les thématiques tournaient autour du conflit nucléaire entre l'OTAN et l'Union soviétique. En faisant des pièces, je pouvais parler de ça. Je pense que le développement de la danse-théâtre est dû moins à des raisons esthétiques qu'au fait que les chorégraphes traitaient de sujets reconnaissables sur le plateau. Il ne s'agissait pas de féerie, les sujets politiques étaient clairement affichés, à travers les dialogues, les costumes, etc. Les spectateurs assistaient à une danse abstraite, mais enveloppée d'un quotidien reconnaissable.

**NC** *Le disco apparaît-il à ce moment-là pour toi comme un geste qui peut synthétiser cela ?*

Je ne dis pas que le disco a synthétisé cela. Je dis que j'ai commencé par le disco, et j'ai glissé vers la technique. Je me suis mis à faire du classique, du moderne, du jazz. J'ai toujours gardé en tête que j'ai commencé par le *fun*. Dans la compagnie [\*Melk Prod.], jusqu'à *No Paraderan* (2004), on recourait au comique parce qu'on était une bande qui n'avait pas forcément commencé la danse à

trois ans dans une école classique, dure et autoritaire, mais par des chemins de traverse.

Je sais que Gianfranco [Poddighe] a toujours fait du théâtre et de la danse en même temps. Chiara [Gallerani] a travaillé au Club Méditerranée. À Paris, je suis passé par l'événementiel, par TF1. J'ai fait tout et n'importe quoi. C'est vrai que, de temps en temps, j'en avais honte et, par moment, c'était un atout aussi de me dire que j'avais fait autre chose que de danser *Le Lac des cygnes* (1877). Il y avait tout ça dans ma danse.

[...] On voit dans les livres comment les modernes ont développé le langage de la danse, ils ont voulu remixer le folklore. Ils ont essayé de développer la danse classique et sont retournés voir la danse baroque, historique et folklorique. À la fin des années 1960 et dans les années 1970, le disco, le funk et la soul étaient le folklore de l'époque. Si je ne voulais pas me retrouver parmi les ploucs, j'avais intérêt à comprendre ce que j'étais en train de faire. [...] C'est la matière qui, endue plus abstraite, donnera naissance à un post-modernisme revisité. Et ça ne m'étonne pas de voir apparaître au début des années 2000, avec *The Show must go on!*<sup>1</sup>, un spectacle qui parvient à se construire autour du fait que les interprètes dansent comme dans une discothèque pendant presque toute sa durée. Cela montre à quel point la digestion du disco a permis de produire la matière unique pour l'ensemble d'un spectacle que j'ai trouvé remarquable de ce point de vue.

[...] On sentait bien que le disco n'était pas seulement une danse pour s'amuser. On sentait bien qu'il s'agissait de matériel duquel les chorégraphes réussiraient à extirper ce qu'il y a à extirper. D'où *Sorry, Do the Tour!*<sup>2</sup> (2001). Les temps étaient mûrs pour que le disco puisse être au service du contemporain.

<sup>1</sup> Pièce de Jérôme Bel créée en 2001.

<sup>2</sup> Voir une description de la pièce au chapitre Structure. La pièce a été reprise au théâtre de l'Arseenic à Lausanne, en mai 2019, sous le titre *Sorry Do the Tour. Again!*, avec des danseurs de la première

**JP** Si le groupe de danseurs avec lequel tu travaillais constituait ton principal outil pendant les dix premières années de la compagnie, comment leur histoire de danseurs a-t-elle nourri ce collectif?

La plupart d'entre eux avait une grande distance par rapport à la technique, mais y avait accès si nécessaire. Une reprise d'un morceau de Balanchine par exemple n'était pas un problème, le contraire m'aurait fait mal au cœur. Mais ils étaient des danseurs qui avaient une sorte de ras-le-bol de la danse et des compagnies.

Pour ma part, j'avais fait la Folkwang-Hochschule à Essen. J'avais fait deux saisons comme danseur classique en Allemagne. Je voulais m'en distancier, mais au besoin je pouvais exécuter encore quelques mouvements. Je cherchais des gens qui étaient un peu dans le même état d'esprit. On était à la fin des années 1980, on essayait de renouveler quelque chose en danse contemporaine.

Nous étions sans doute la bande la plus désabusée de Paris. Quand on a contacté Carine Charaire, elle était boulimique, elle avait des cheveux jusqu'aux genoux et faisait des tatouages à la gare d'Austerlitz. Quand on lui a demandé si elle ne voulait pas recommencer à danser, elle a répondu : « Non, je n'ai aucune envie de danser. Ça me gonfle. » Elle allait pourtant tout le temps voir des spectacles. C'était évident que c'était une posture. Il fallait la convaincre. On s'est retrouvé avec quelqu'un de beaucoup plus jeune que nous, mais qui était au moins aussi désabusé. Cela a forcément donné une couleur à nos outils de composition. Rétrospectivement, je comprends que ça devait implorer. On s'est rencontrés au même âge, avec des envies similaires et des sacrés caractères. Et j'ai permis que les gens s'imposent. Cela a donné des outils de chorégraphie qui me dépassaient. Par exemple, pour *Blitz* (2002), qui est une pièce collective, j'ai dirigé un quart de la pièce et le reste a été réalisé par les autres. Ces pièces-là sont toujours signées \*Melk Prod.

[...] Au même moment, il a fallu se battre avec le Théâtre de la Ville pour faire accepter de mettre le nom des interprètes sur l'affiche.

distribution et de nouveaux interprètes (Marco Berrettini, Jean-Paul Bourel, Natan Bouzy, Bryan Campbell, Ruth Childs, Simon Crettol, Marion Duval, Bruno Faucher, Chiara Gallerani, Milena Keller et neuf ballerines de la filière Danse-Études Béthusy Lausanne).

[...] **LT** Quand je venais voir ton travail, j'avais toujours l'impression d'une esthétique du naufrage. J'ai l'impression que tu étais tout le temps avec une hache à la main en train de creuser le plancher pour que l'eau entre et que tout le monde coule ensemble, avec le public. Cette impression est présente dans *Multi(s)me* (2000) et dans toutes les pièces que j'ai vues, peut-être même dans *Sorry, Do the Tour!* (2001). J'entends néanmoins chez toi toujours un goût de la danse. Comment cette danse est-elle dans ton imaginaire ?

Ce naufrage est probablement lié au fait qu'il y avait de nombreuses choses que nous ne voulions pas, sans pour autant très bien savoir où aller. De fait, les fins des pièces se résumaient souvent à une implosion générale, un « no future ». C'était une façon de dire : « Écoutez, les gars, on a rigolé pendant une heure, mais il n'y a pas de projet d'avenir. »

Quant au goût de la danse...

**LT** Il me semble que ce goût et le naufrage sont liés. Ils sont liés, mais cela aurait été vraiment très compliqué pour moi, il y a dix ou quinze ans, d'annoncer que j'avais le goût de la danse. Je me serais repris moi-même.

J'ai fait une dépression après *No Paraderan*. Quand j'ai recommencé à chorégrapier, je me suis dit : « Marco, recommence avec les chorégraphies dont tu as envie. Dis et fais les choses que tu aimes. Que peut-il m'arriver si les spectateurs les trouvent ridicules et *new age* ? De toute façon, je fais de mon mieux. »

**LT** Cela signifie-t-il qu'un de tes outils de composition pendant quinze ans a été la fuite ?

Non. On passe par des phases. Je suis beaucoup trop snob et élitiste pour ça. Ce serait admettre une faiblesse. J'ai expérimenté des choses que j'avais besoin d'expérimenter. J'avais besoin d'aller au bout de la danse-théâtre, de voir s'il n'y avait pas quelque chose à creuser là-dedans. Je ne ferais pas ce que je fais aujourd'hui si je n'étais pas passé par là à ce moment-là. Concernant le fait d'assumer et de creuser davantage le mouvement, de ne pas tout de suite le stopper par autre chose, oui il faut sans doute reconnaître que, par le passé, j'ai pu faire diversion. C'était un point qui devenait brûlant entre nous. Et comme cela devenait brûlant, je n'avais pas le courage de continuer et foncer.

**LT** Parce que cela demandait l'affirmation d'une autorité pour le faire ?

Cela exige la conscience de se demander : « Tu fais quelque chose parce que tu as peur ou parce que ça t'intéresse et tu en prends le risque ? » Depuis quelque temps, je suis davantage mes propres intérêts. Mais combien de fois j'entends que les pièces ne sont plus aussi drôles qu'avant, que je devrais insérer un sketch ou deux... C'est un peu difficile à vivre. Pourquoi ne pas plaire au gens ? C'est un combat, avec l'envie de faire des choses auxquelles je tiens, avec une conscience plus aigüe qu'à l'époque.

Je suis en train de développer un mouvement qui synthétise différents styles de danse contemporaine, américaine et européenne. Je suis à la genèse de cela. Je suis en train de creuser dans cette direction. Je pense que je vais finir avec ça, parce que c'est un matériel très riche et qui prend beaucoup de temps. Pour l'instant, ce travail me donne beaucoup de plaisir, mais c'est à moi de chercher ce qu'il signifie.



Nathalie Collantes dans *Fonds d'écran* (2016). Photo : Valérie Lanciaux

# NATHALIE COLLANTES

née en 1963 à Casablanca (Maroc)

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

Le cinéma est alors très lié à la littérature. Tout naturellement, je lie la danse à la littérature et aux gens qui écrivent. Avant de voir des spectacles, j'ai lu sur la danse. Au début des années 1980, j'ai d'abord connaissance de la danse par l'écrit.

**JP** De quels types d'écrits parles-tu ?

Les écrits journalistiques de la revue *Pour la danse*<sup>1</sup> qui me parvenait à Marseille. Je pouvais y lire des analyses qui me semblent faire défaut depuis longtemps. Même si c'était parcellaire et mal foutu, la revue était liée à des gens qui aimaient l'écriture comme Jean-Marc Adolphe, Lise Brunel, Chantal Aubry, Patrick Bossatti, Annie Bozzini, Daniel Dobbels, Bernard Rémy, Geneviève Vincent. Ils écrivaient sur ce qu'ils voyaient, la nouvelle danse émergente, le concours de Bagnolet... J'ai ainsi eu un accès aux créations de danse par voie détournée.

Il y a l'écrit mais aussi cette idée de « parler la langue étrangère » (j'emprunte la locution à Hélène Cixous). Je suis d'origine espagnole, née au Maroc, de

culture française. Du coup, la danse, danser, c'est aussi pour moi parler la langue étrangère, bien que la danse ne soit pas une langue (mais ceci est une autre histoire).

Je fais un petit parallèle avec ma culture de spectatrice de danses. Quand je suis arrivée à Paris au milieu des années 1980, j'ai découvert tout en même temps : Trisha Brown, Merce Cunningham, Pina Bausch, Susanne Linke<sup>2</sup>, et toute la danse française, Daniel Larrieu<sup>3</sup>, Régine Chopinot<sup>4</sup>, etc. De Keersmaeker, bien sûr... Elle avait juste un an de plus que moi, et c'était déjà un génie !

[...] J'ai commencé à danser enfant, à l'école. À Casablanca, une enseignante d'une école de danse, Irène Popard<sup>5</sup>, venait donner des cours dans mon école. J'ai découvert la danse là : la danse rythmique et la scène. J'ai suivi des cours supplémentaires, au sein de l'école de danse même, jusqu'à l'âge de 9 ans. Ensuite, en 1973, à Marseille, j'ai fréquenté une école initialement de style Popard qui avait évolué. Il y avait deux professeurs, Luce Péragut et Geneviève Résal. L'une dirigeait, chorégraphiait, l'autre accompagnait les cours musicalement et donnait les ateliers d'improvisation. C'est dans cette école sans miroirs, à l'âge de dix ans, que j'ai commencé à composer.

[...]

<sup>2</sup> Susanne Linke, née en 1944 en Allemagne, est danseuse, chorégraphe et pédagogue.

<sup>3</sup> Daniel Larrieu, né en 1957 à Marseille, est danseur et chorégraphe. Il fonde la compagnie Astrakan en 1983. De 1993 à 2002 il dirige le CCN de Tours.

<sup>4</sup> Régine Chopinot, née en 1952 à Fort-de-l'Eau (Algérie) est une danseuse et chorégraphe française. Elle signe ses premières pièces en 1978 au sein du collectif d'artistes dénommé la compagnie du Grèbe. Elle dirige le CCN Ballet Atlantique de 1986 à 2008.

<sup>5</sup> Irène Popard (1894-1950), née à Paris, est pédagogue du mouvement et fondatrice de la gymnastique harmonique rythmique. Élève de Georges Demeny, fondateur de la bio-mécanique, elle étudie en musique la méthode Jaques-Dalcroze. Cela sera la base de sa propre méthode. Elle ouvre à Paris en 1921 une école réservée aux femmes.

<sup>1</sup> *Pour la danse* est une revue bimestrielle parue de 1972 à 1990. Portant le sous-titre *Chaussons et petits rats* jusqu'en 1983, elle était éditée à Marseille puis à Paris et a notamment été dirigée par Annie Bozzini.

Je reviens sur le mot « composer ». On l'utilisait chez Jacqueline Robinson. Dans le laboratoire de chorégraphie qu'elle menait au milieu des années 1980, on devait en effet composer des danses d'une minute trente ou deux minutes, d'une semaine sur l'autre, à partir de principes qu'elle nous donnait.

**MG** *Tel des exercices ?*  
Des esquisses.

**JP** *À Paris ?*  
Oui, à Montmartre, avenue Junot, à l'Atelier de la danse. Le mot composition avait cette dimension d'esquisse, préalablement à la chorégraphie.

[...] Je suis arrivée à Paris à la rentrée universitaire fin 1983. À la Sorbonne, il y avait essentiellement des cours techniques. J'ai découvert l'Atelier de la danse en janvier 1984, et le « laboratoire de chorégraphie » de Jacqueline Robinson consacré exclusivement à l'improvisation et à la composition. Il durait trois heures chaque samedi matin. J'avais lu son *Éléments du langage chorégraphique*<sup>6</sup> qui m'avait marquée un an plus tôt. Les portes de la chorégraphie s'ouvraient à moi.

Parallèlement à mon cursus à la Sorbonne, j'ai suivi l'enseignement de Suzon Holzer qui m'a profondément marqué. Sa relation aux arts, à la musique créait des correspondances avec ce que j'avais appris à Marseille et ce que je vivais dans les ateliers de Jacqueline Robinson. Geneviève Résal, Suzon Holzer et Jacqueline Robinson tissaient leur toile de musicales, pianistes dans mon apprentissage en danse.

[...] Jacqueline Robinson correspond à un moment de découverte. On devait produire en se débrouillant d'une semaine sur l'autre, sans lieu où répéter, comme on pouvait. La composition était quelque chose que l'on donnait en pâture au regard des autres. Dans la matinée, on pouvait voir cinq danses ou rester sur une seule. La composition était décortiquée. Jacqueline demandait éventuellement de changer un paramètre, de refaire *in vivo*, etc. Quelqu'un d'autre posait des questions. Elle nous faisait parler sur ce que nous voyions. Nous développions ainsi un travail d'analyse.

Tous les trimestres environ, il y avait des représentations. Le studio était scindé en deux parties, le plateau

faisait six mètres sur cinq. L'autre moitié de la salle était réservée à des tabourets de hauteurs différentes de façon à ce que les spectateurs du fond puissent voir également. L'aire de jeu était assez restreinte. On y fabriquait des spectacles où différentes générations se retrouvaient.

**LT** *Ça a été filmé ?*

Il y a eu des captations et j'ai filmé quelques fois. Dans cet atelier, personne ne se ressemblait. Malgré les quatre années passées ensemble, on n'a pas réussi à se ressembler, tant nous étions différents.

**JP** *Le cours était-il payant ?*  
Oui.

**JP** *Te souviens-tu des prix ?*  
Les prix de l'époque. Je ne sais plus.

**YC** *Quel âge avais-tu ?*

Tout juste vingt ans. Comme je n'avais pas toujours l'argent, au début, je manquais des ateliers. Jacqueline m'a demandé les raisons. Puis m'a dit : « Tu oublies, tu viens. » Le contexte offrait de pouvoir danser et de pouvoir montrer, d'une part à elle mais aussi aux autres. J'ai appris à regarder toute sorte de trucs, même ce que je n'aimais pas. Ça a été sacrément formateur. Parallèlement, je travaillais à La Ménagerie de Verre et à la Sorbonne avec des groupes et des collectifs très différents. C'était des mondes ! Je voyageais. Je jubilais.

**JP** *Quels étaient les exercices de composition donnés pour la semaine suivante ? De quel genre de consignes s'agissait-il ?*  
Je ne pourrais pas vous donner le moindre schéma d'atelier. On a essayé de les retrouver avec les anciens de l'Atelier, quand nous avons fait *Mémoire Vive*<sup>7</sup> avec Fabrice Dugied<sup>8</sup>, en 2002, au studio Le Regard du Cygne à Paris. J'avais très peu de choses à dire sur l'exercice lui-même, si ce n'est sur le processus de regard. Il y avait souvent des thématiques. Par ailleurs, en atelier, elle pouvait se mettre au piano et nous improvisions pendant trois heures.

<sup>7</sup> *Mémoire Vive* est un projet réalisé par Fabrice Dugied en 2000 autour de trois chorégraphes disparus : Jerome Andrews, Jacqueline Robinson et Karin Waehner et présenté entre 2002 et 2004 au studio Le Regard du cygne, Paris.

<sup>8</sup> Fabrice Dugied (1963-2016), né à Neuilly-sur-Seine, est chorégraphe et danseur.

[...] Quand Jacqueline Robinson partait trois semaines dans sa maison à Majorque, elle nous laissait le studio. Il se situait au deuxième étage de la maison familiale. On se partageait cet ancien atelier d'artiste. On avait un studio pour travailler. C'est là que j'ai réalisé ma première composition de six minutes trente... *Un cheveu dans la soupe*, en 1984.

Il y avait un objet important dans ce studio : le magnétophone à bande Revox<sup>9</sup> que nous pouvions utiliser. Pour moi, la composition passait aussi par la constitution de la bande-son que je réalisais aux ciseaux. Nous gérons les aspects techniques de nos créations : chercher comment faire pour que le clic du Revox ne fasse pas de bruit pendant les spectacles ; faire les lumières, avec dix gamelles fabriquées avec des boîtes de lait Guigoz pour bébé et un jeu d'orgues rudimentaire. On prenait en compte tous ces paramètres pour fabriquer notre composition tous les trimestres.

Les anciens de l'Atelier étaient aussi actifs. Elsa Wolliaaston<sup>10</sup> était une fidèle. Il y avait les amies de Jacqueline Robinson, des danseuses de toutes origines. Karin Waehner et les Dupuy<sup>11</sup> venaient nous voir mais ne disaient jamais rien.

L'Atelier de la danse était important parce que c'était un lieu, donc un contexte, un regard. Les quatre années d'atelier Robinson ont été jalonnées de discussions sur des spectacles qu'elle m'emmenait voir au Théâtre de la Ville. Nous nous sommes écrit aussi, beaucoup. Ces discussions étaient vraiment très importantes pour moi. C'est certainement quelque chose que je rejoue aujourd'hui dans le travail avec d'autres. Ces discussions m'ont marquée à tel point que j'ai voulu les formaliser. Quand Jacqueline est tombée malade, je lui ai proposé de les remettre en jeu devant une caméra. Je voulais actualiser les questions

<sup>9</sup> Voir la note 5 dans la discussion sur la transition.

<sup>10</sup> Elsa Wolliaaston, née en 1945 à la Jamaïque, est une danseuse, chorégraphe et pédagogue américaine vivant à Paris.

<sup>11</sup> Karin Waehner (1926-1999), née à Gleiwitz en Haute-Silésie (région d'ancienne Prusse), est une danseuse, chorégraphe et pédagogue française d'origine allemande. En 1953, elle s'installe à Paris, où elle rencontre Jacqueline Robinson. Avec Jerome Andrews, ils formeront un trio de création, « Les compagnons de la danse ». Elle crée avec Jacqueline Robinson le solo *Le Seuil* (1956). Dominique et Françoise Dupuy, nés respectivement en 1930 à Paris et 1925 à Lyon, sont danseurs, chorégraphes et pédagogues. Ils se rencontrent en 1947 à l'occasion de *La Cellule* (1947) de Jean Weidt. Dans les années 1950, ils se lient d'amitié avec Jacqueline Robinson. Ils créent en 1955 Les Ballets modernes de Paris.

et les réponses possibles. C'était en 1999. En 2009, j'ai tout repris, de la numérisation au site internet qui a été mis en ligne en 2015. J'y ai travaillé avec des équipes d'artistes et de webdesigners, et ce n'est pas fini<sup>12</sup>.

Je baignais à ce moment-là dans les réflexions des Signataires du 20 août<sup>13</sup>. J'étais aussi en questionnement vis-à-vis de l'archive, sans compter que Jacqueline Robinson elle-même a beaucoup archivé. Elle a toujours pris à cœur sa fonction de témoin. J'avais participé à la constitution des éphémérides de son livre *L'Aventure de la danse moderne en France*<sup>14</sup>. J'allais à la bibliothèque de l'Arsenal consulter l'*Officiel des spectacles* pour lui donner les paramètres de programmation des danseurs à différentes époques : les dates, les lieux, tout ce que l'on pouvait savoir. À l'époque, on ne pouvait pas photographier, je faisais donc des fiches. Nous avons partagé cela.

[...] En 1985, j'ai choisi de suivre l'enseignement de Christine Gérard<sup>15</sup>, à la faveur d'un stage (à l'époque, on ne disait pas « *workshop* ») organisé par Susan Buirge<sup>16</sup> à Aix-en-Provence avec Alwin Nikolais. Christine avait été élève de Jacqueline Robinson, et m'a engagée dans sa compagnie l'année de notre rencontre. Nous avons fait un premier projet ensemble, lié à la mémoire de Mary Wigman<sup>17</sup>, en 1986, à l'occasion d'une commande de la Biennale de Lyon. Dans la même soirée, Jacqueline Robinson avait remonté *Rites* (1967), une pièce de vingt ou trente minutes dans laquelle je dansais également.

La pièce sur Wigman était un quatuor intitulé *Automnales*. Elle m'a permis d'entrer dans l'univers de Christine Gérard et Daniel Dobbels, avec tout un corollaire de réflexions et de références. J'ai travaillé quatre ans dans cette compagnie. Parallèlement, je faisais mon propre travail de création. J'ai toujours été danseuse et chorégraphe en même temps.

<sup>12</sup> Voir le site *Le Projet Robinson*, leprojetrobinson.org, *op. cit.*

<sup>13</sup> Voir la note 2 de l'introduction au chapitre Contexte.

<sup>14</sup> Jacqueline Robinson, *L'Aventure de la danse moderne en France, 1920-1970*, Paris : Bougé, 1990.

<sup>15</sup> Voir la note 8 du chapitre Adresser (Christine Gérard).

<sup>16</sup> Susan Buirge, née en 1940 à Minneapolis aux États-Unis, est danseuse, chorégraphe et pédagogue. Après un parcours artistique aux États-Unis, elle s'installe en France en 1970, avant de rejoindre le Japon plus récemment.

<sup>17</sup> Mary Wigman (1886-1973), née à Hanovre, est danseuse, chorégraphe et pédagogue, figure majeure de la modernité allemande. En 1950, elle ouvre une école à Berlin-ouest où Jacqueline Robinson est venue se former.





DD Dorvillier dans *Only One of Many* (2017). Centre Pompidou. Photo : Hervé Véronèse

# DD DORVILLIER

née en 1967 à San Juan  
(Porto Rico)

Porto Rico est une petite île des Caraïbes. C'est encore un protectorat des États-Unis, c'est-à-dire une colonie contemporaine. J'ai vécu là les douze premières années de ma vie. C'est une partie parfois cachée de mon identité artistique. Je voudrais juste parler un peu de cette expérience et de sa résonance encore aujourd'hui. Déjà très jeune, j'étais passionnée par la danse, la danse sur scène, dans un jardin ou dans un salon, par tout ce qui bougeait ou comportait de la musique, du jeu, et le fait d'être dans son corps et la jouissance de ce corps.

Mon premier cours de danse était polynésien. Nous avons une voisine polynésienne. Son mari était architecte de prison. Il avait une collection de poissons et d'oiseaux sauvages dans son jardin. Sa femme était hawaïenne. Elle donnait des cours de danse sur sa terrasse, uniquement pour les femmes. Une danse hawaïenne traditionnelle. Une très belle danse qui m'a vraiment jetée dans l'abstraction et l'expressivité, et dans la capacité du corps à faire entendre ou à faire comprendre une sensibilité qui se situe au-delà de la communication psychologique. Elle contenait une émotion, une force, presque une force de la nature. Cette danse parle des forces : l'océan, la terre, la fertilité, le vent, le soleil, les éléments.

Très jeune, j'étais dans cette ambiance, même si ni mes parents ni mes trois frères plus âgés n'étaient très intéressés par ça. Néanmoins, ma famille était assez physique. Mes frères faisaient du sport. On passait notre temps dehors. J'étais donc passionnée par la danse, la musique classique, les comédies musicales américaines, les fanfares... Les fanfares sont fréquentes à Porto Rico, des fanfares très extrêmes, un peu comme les bandes de samba mais portoricaines, avec des instruments différents. Il y avait des cirques très populaires, et aussi un cirque qui venait des États-Unis. Il y avait le Ballet de San Juan. Comme Thomas [Hauert], j'ai été également fascinée par *Holiday on Ice*. Ce spectacle sur la glace dans les Tropiques, c'était extraordinaire. Sans compter la culture portoricaine en général : salsa, merengue, bomba, plena, disco... Une culture où

la musique et la danse étaient partout tout le temps. Même dans les couleurs, les modes d'expression, la manière de parler avec les mains, le corps, et la bouche aussi quand tu ne peux pas bouger parce qu'il fait trop chaud...

**MB** *Holiday on Ice* venait à Porto Rico ?

Oui. Les Wallenda également... Karl Wallenda est mort à Porto Rico en essayant de passer sur une corde raide entre deux immeubles du Condado beach Hotel.

Je vivais sur une île. J'étais entourée par la mer. Je nageais. Je dansais sur la terre ou j'étais dans l'eau. C'était vraiment le paradis. En même temps, je passais beaucoup de temps seule, isolée de mes frères parce qu'ils étaient très brutaux. Je passais ce temps seule devant mon tourne-disque à écouter de la musique, à danser et à chanter, comme si j'étais dans un studio, un peu comme l'a décrit Thomas. J'improvisais.

Après le Hula<sup>1</sup>, la danse polynésienne, j'ai embêté ma mère jusqu'à ce qu'elle me permette de prendre quelques cours de ballet et d'acrobatie. J'étais enchantée, jusqu'au moment où je me suis rendu compte que je n'arrivais pas à faire ce que faisaient les autres filles. Je n'arrivais pas à faire la cinquième [position], à faire les mouvements qu'on nous enseignait face au miroir. J'étais une de celles qui n'arrivaient pas à faire comme il fallait. Mais j'avais beaucoup d'enthousiasme. Je pense qu'il y a beaucoup d'enfants comme ça. Ça ne m'a pas dissuadée. Néanmoins, je me rendais compte qu'il y avait un truc qui n'allait pas, et que mon corps commençait à changer. C'est pareil pour tout le monde, j'imagine.

Puis, il y a eu un grand changement. Mes parents ont décidé d'éduquer leurs enfants aux États-Unis, dans le système scolaire public, alors que j'étais dans une école orientée Montessori mettant l'accent sur l'indépendance, l'autonomie, la liberté, et respectant les capacités et le développement de chaque enfant individuellement.

<sup>1</sup> Forme de danse traditionnelle accompagnée de chant ou de chanson.

À douze ans, j'ai déménagé. Je ne savais pas que j'étais américaine. J'étais portoricaine. Je parlais l'espagnol à l'école. À la maison, on parlait espagnol et anglais. Mon père était très américain. Ma mère était très espagnole – pas portoricaine. La personne avec qui je passais le plus de temps qui était un peu ma deuxième mère était vénézuélienne. J'avais une identité latine. Et je suis arrivée à Concord, une petite ville, capitale du New Hampshire. Un État très républicain à l'époque. Les gens étaient blancs. Ils ne parlaient pas l'espagnol. Certains enfants me traitaient de *spic*, mot raciste pour qualifier les Latinos. Il n'y avait pas de végétation. Je suis arrivée en février 1979, il faisait très froid. Je n'avais jamais vu la neige. C'était comme un cauchemar et un enfer, mais gelé.

Heureusement, j'ai continué à danser et à chanter devant le tourne-disque. Ça m'a sauvé la vie. À ce moment, pour moi, c'était très dramatique. Ensuite, j'ai découvert plein de choses. Même si j'ai un peu perdu l'innocence de mes jours passés au paradis – c'est une histoire très catholique –, j'avais encore une énorme émotion, une volonté de partager avec les autres et aussi un grand désir de m'exprimer et de le faire avec les autres. J'ai alors eu la chance de trouver un club de théâtre dans mon lycée du New Hampshire.

Avec les cours de *modern dance*, je découvre Hawkins, Limón<sup>2</sup>, Graham, mais presque pas Cunningham. Dans le New Hampshire, j'ai commencé aussi à comprendre qu'il existait une culture de la danse. Les gens allaient voir de la danse. Ce n'était pas uniquement à Porto Rico que les gens allaient au ballet de San Juan. Comme dans tous les États aux États-Unis, il y avait une petite école qui donnait un spectacle de fin d'année. Mais je ne connaissais pas l'existence du Lincoln Center, ni d'une culture en danse, mais j'ai commencé à soupçonner quelque chose. Ma mère m'avait offert un énorme livre sur la danse. Je regardais les images de Cunningham comme si je regardais une fée, pas celle d'une fille avec des pointes, mais celle d'une forêt, inaccessible, lointaine.

L'entreprise familiale était une petite imprimerie rattachée à notre maison. C'était la raison pour laquelle nous avions déménagé dans cette ville. Mes

parents ont trouvé une imprimerie et une maison accolée. Leur métier a fait partie de mon quotidien. Le son, l'odeur, le type de travail ont commencé à fabriquer une compréhension pour moi de ce qu'est un processus. Ça m'a donné envie de structurer des choses comme on structure la production des brochures, des livrets, des posters, des cartes postales. Je voyais qu'il y avait des étapes et des gradations dans le processus de création d'une chose. Pour faire une chose, il faut travailler par étape. C'est pour moi aussi très important. Je n'ai pas vraiment appris ça à l'école. J'ai commencé alors à comprendre comment le savoir-faire arrive en faisant des choses. Ça m'a soulagé. Je m'identifiais profondément à ça, sans vraiment le savoir.

Il y a plein d'autres choses que j'ai découvertes dans le nord : les saisons, le temps qui change, le contraste, le théâtre, le français.

[...] En 1984, je suis allée en France. J'ai vécu dans une famille d'accueil près de Paris, à Étampes, dans l'Essonne. J'ai appris le français. J'ai joué mon premier rôle d'homme. C'était du Shakespeare en français dans le cadre d'un club de théâtre.

Et je faisais du karaté environ quatre fois par semaine. J'ai découvert un autre corps que le corps de la danseuse que je n'avais plus. J'avais des seins. J'ai trouvé le karaté. Cette physicalité était émancipatrice pour moi. Ça a donné une raison d'être à ma physicalité, à des limites, à des structures, surtout dans la pratique des katas, qui sont une chorégraphie pour des luttes invisibles. J'étais excellente dans cette pratique de lutte contre quelqu'un d'invisible. C'est là que j'ai vu que j'arrivais à faire quelque chose. J'arrivais à commander mon corps, à le faire avec les autres et aussi à me projeter dans l'imaginaire. Même s'il s'agissait de mon attaquant, de mon agresseur, j'arrivais à vivre une espèce de théâtre mais physique. Il y avait aussi le fait de pouvoir exprimer la force, ce que je n'avais pas pu vraiment faire avant. Je l'avais un peu expérimenté avec les *swings* de Limón, quand on est assis par terre avec les jambes ouvertes et qu'on fait des contractions, ce genre de force dans le corps, que j'avais découverte en étudiant la *modern dance*. Mais le karaté sollicitait beaucoup plus de forces, sans faire de mal à personne et sans compétition. Dans les combats, on ne se touche pas. L'esprit était presque artistique, il s'agissait d'utiliser l'intelligence pour esquiver.

Je prenais des cours quatre fois par semaine. Le mercredi, j'avais le droit d'aller à Paris parce que je n'avais pas cours, parce que j'étais américaine et qu'il y avait des cours que je ne suivais pas au lycée français. J'ai cherché un cours de danse. Je suis tombée sur la brochure de la Ménagerie de Verre. Je n'y ai rien compris. Je me suis dit : je n'ai jamais vu ce qu'ils décrivent. Je ne comprenais pas bien le français, mais quand même... Et on m'a dit que ça serait plus simple d'aller prendre un cours chez Peter Goss<sup>3</sup>. J'y suis allée.

**NC** Qui t'a dit ça ?

Mes parents français. C'était des gens géniaux, professeur de maths et psychologue scolaire. Ce fut ma première rencontre avec l'analyse des rêves. Que les rêves signifient quelque chose, ça a été très important pour moi. Je tire beaucoup d'idées des rêves.

**RH** Pourquoi as-tu choisi de partir en France ?

J'ai commencé à étudier le français aux États-Unis parce que je ne pouvais plus étudier l'espagnol, je parlais mieux que le professeur. Je m'ennuyais, je m'endormais. Les autres se moquaient de moi. Je me moquais d'eux. Ce prof m'a suggéré d'étudier le français, et un an après, m'a dit : « Pourquoi n'irais-tu pas en France ? Tu vas vraiment apprendre le français et ça va t'ouvrir, te changer la vie. »

**LP** Dorvillier sonne français.

Du côté de mon grand-père paternel, je pense qu'ils sont tous canadiens. Ils sont venus plus au sud, dans le Massachusetts. C'est une histoire très américaine avec les croisements des pays, des héritages différents.

**JP** Et tes parents d'accueil connaissaient Peter Goss ?

Non, ils ne connaissaient pas du tout la danse ni Peter Goss, mais en lisant les descriptions des deux endroits, ils m'ont dit : « Peut-être que c'est plus direct chez Peter Goss. »

<sup>3</sup> Peter Goss, né en 1946 à Johannesburg, est chorégraphe et pédagogue. Il crée sa compagnie en 1973 et ouvre l'école de danse Peter Goss en 1981. Il enseigne aussi à partir de 1984 la danse contemporaine aux comédiens de l'école de Patrice Chéreau à Nanterre. En 1989, il assure une partie de la formation pour danseurs professionnels organisée par le Théâtre contemporain de la danse. Voir Peter Goss, Patrick Germain-Thomas, *Never Stop Moving : toujours en mouvement*, Toulouse : L'Attribut, 2018.

**MG** Ils ne se sont pas trompés.

**LT** L'importance des brochures...

**MB** N'était-ce pas parce qu'il avait passé du temps aux États-Unis ?

Non. La question était de savoir si les cours proposés étaient adaptés pour une personne de dix-sept ans : « Est-ce que tu vas te sentir à l'aise avec ce groupe de personnes ? »

Le mercredi matin, je parlais et je passais toute la journée à Paris, toute seule, à dix-sept ans. Avec Peter Goss, je ne comprenais rien. J'avais très peur de la prof. José Cazeneuve ; je pensais qu'elle était méchante, mais elle était juste comme elle était. Tous les danseurs étaient très sophistiqués. Ils fumaient, ils buvaient des cafés dans des petits gobelets en plastique, ils se mettaient à poil tous ensemble pour se changer. Moi, je venais d'une culture vraiment pudique. Même à Porto Rico, il y avait une petite cabine où les filles se changeaient.

Dans ce monde, j'étais une *alien*. Mais j'effectuais des formes. C'était du Cunningham. Mais du Cunningham avec la tête, du Cunningham expressif. J'ai compris qu'il y avait des codes parce que je n'avais jamais vu la tête collée à l'épaule de la sorte. On ne devait pas attendre que le bras se dégage pour lever la tête. C'est là que j'ai commencé également à comprendre qu'il y avait des codes de restriction sur la façon de projeter son énergie, et d'être en tant que corps humain, en tant que fille. Dans le karaté qu'on m'avait enseigné, on militait pour que les femmes se mettent en avant, qu'elles aient la même place que les hommes dans le cours et dans la difficulté des *sparings* [combats]. Dans ce cours de José Cazeneuve, j'ai compris qu'il y avait des codes que j'avais intégrés et qui orientaient mes choix.

Un jour, je me suis dit : « Et si j'imitais la personne qui est devant moi ? » J'ai commencé à imiter les autres qui bougeaient avec un style très expressif et sensuel – une qualité que je n'avais jamais vécue dans mes cours à Porto Rico, au New Hampshire ou dans les cours de karaté du HLM à Étampes. De fait, José a commencé à me regarder parce que je changeais. Ça marchait. En plus, j'ai senti quelque chose de différent, j'étais davantage dans ma sensation. Je ne savais pas ce que je faisais, mais j'ai compris quelque chose, qu'il y avait

## PORTRAITS

des codes différents entre ma structure technique et celle à laquelle j'étais confrontée. C'était soi-disant du post-Cunningham. C'était du Cunningham, mais avec le cou cassé...

La même année, à Paris, j'ai vu une pièce de Cunningham pour la première fois. C'est une chaîne de bouleversements. Je n'avais jamais vu une telle danse en *live*. Je n'avais jamais vu de l'abstraction, des corps fragmentés qui partaient dans des sens différents. J'ignorais la relation homme-femme qui est très *tied* [liée], ou cette figure dans l'espace qui n'exprimait pas un pathos reconnaissable. Ça m'a travaillé pendant longtemps.

Après la France, je suis entrée directement à l'université, à Bennington College. Les deux choses les plus importantes alors sont d'une part le fait de travailler avec Frank Baker, un prof de chant qui n'avait plus sa voix. Il utilisait la technique Alexander<sup>4</sup>. Et, d'autre part, le cours de percussion et *training* physique de Milford Graves, un jazzman qui est une figure culte dans le monde du jazz. Sa pratique aujourd'hui est presque celle d'un chaman. Il étudie le rythme du cœur, l'altère avec sa concentration, etc. Il a beaucoup travaillé avec Min Tanaka<sup>5</sup> qui a développé la pratique de *Body Weather* avec un groupe d'artistes au Japon.

Bennington College est situé dans le Vermont, pas très loin de l'endroit où vivent Steve [Paxton], Lisa Nelson<sup>6</sup>, Cathy Weis<sup>7</sup>, Deborah [Hay]... J'ai rencontré Lisa et Steve dans des cours.

Le premier cours que j'ai pris à Bennington s'intitulait *Improvisation*. J'ai demandé à mon prof qui était aussi mon *mentor* : « *What's improvisation?* »

**NC** *À quel âge?*

18-19 ans.

Il m'a répondu : « *What's improvisation? ... Oh, just come to the class.* » [Qu'est-ce que l'improvisation? Oh, viens juste suivre le cours.]

Il y avait des musiciens, des danseurs, quelques comédiens. Mais il y avait surtout des plasticiens dans ce cours d'improvisation. C'était un grand bordel. C'était super. C'est là où Lisa Nelson et Cathy Weis sont intervenues avec leur travail de vidéo. C'est là que le travail avec la vidéo m'a intéressée, pas comme trace chorégraphique dans le studio, mais comme une extension de ma pratique chorégraphique.

En 1988, je suis arrivée à New York. J'étais stagiaire à Movement Research<sup>8</sup>. Le parcours un peu typique. Je faisais encore des allers-retours entre New York et le Vermont.

J'ai vu danser pour la première fois Jennifer Monson. Ça a été le début de mon histoire. Je l'ai vue danser pour la première fois à Danspace Project<sup>9</sup> dans une improvisation. J'ai commencé à comprendre « *what's improvisation* » en la voyant. Je suis tombée complètement *head over heels in love* [éperdument amoureuse] avec tout ce qu'elle faisait. J'ai essayé de nommer pourquoi. Ce qui m'attire, c'est sa force brute, sa physicalité, sa grâce, sa manière d'être dans l'espace. Elle assure quelque chose. En même temps, elle n'empêche pas les autres. Elle invite avec son corps et elle invite les autres corps. C'est vraiment quelqu'un qui propose un corps qui est masculin, féminin et tout à la fois. Il n'y a pas de genre féminin ou masculin dans cette danse. Il y a un ultra-genre. Il y a un ultra-être. Il y a un être humain. Et il y a une grande connaissance et force kinesthésique. Je l'adore.

<sup>4</sup> Frederick Matthias Alexander (1869-1955), né à Wynyard (Tasmanie), est éducateur et pédagogue du mouvement. Confronté à des problèmes d'aphonie qu'il résout après des années de recherche, il ouvre une école de formation à Londres en 1930.

<sup>5</sup> Min Tanaka, né en 1945 à Tokyo, est danseur et chorégraphe. Il développe le *Body Weather* (météorologie du corps) à partir de 1985 dans la ferme Shintai Kisho Noujo, à travers un travail communautaire nouant danse et agriculture.

<sup>6</sup> Lisa Nelson, née en 1949 à New York, est danseuse, réalisatrice de vidéo et chorégraphe. En 1974, elle entame une longue collaboration avec Steve Paxton.

<sup>7</sup> Cathy Weis, née dans le Kentucky, est danseuse, chorégraphe et vidéaste.

<sup>8</sup> Movement Research, fondé en 1978 à New York, très lié au Judson Dance Theater, organise des ateliers, cours, workshop et résidence pour les artistes.

<sup>9</sup> Fondé en 1974, Danspace Project est un lieu dédié à la scène de danse contemporaine à New York.



Myriam Gourfink dans *Breathing Monster* (2011). 5 avril 2013. Photo : Centre Pompidou Metz

# MYRIAM GOURFINK

née en 1968 à Chaumont-en-Vexin  
(France)

Dans mon parcours, le rapport à la danse existe dès le départ, dans le sens où j'ai la chance d'être née dans une famille de danseurs et musiciens amateurs, faisant partie d'un mouvement très en vogue dans les années 1970, À cœur joie<sup>1</sup>. Les week-ends, souvent même des soirées en semaine, étaient consacrés à la pratique du chant et de la danse traditionnelle d'Europe. Mon père était chef de chœur et s'occupait de groupes de danse traditionnelle d'Europe de l'Est parce qu'il en était originaire. Il le faisait de façon très sérieuse et je me souviens, j'ai des flashes de souvenirs, je me vois en train de danser toutes ces danses avec tout le monde. Nous n'étions pas encore à Caen, je n'avais pas encore cinq ans. J'aimais bien parce que c'était collectif, parce qu'on passait d'un partenaire à l'autre, et qu'il y avait toute cette notion de trajectoire et de parcours. Mes parents nous ont inscrits (nous étions 4 enfants), dès que possible, au conservatoire pour apprendre le solfège, la danse, le violon et, en ce qui me concerne, le piano. On a suivi le parcours un peu classique du conservatoire parce que c'était certainement là que les cours étaient le moins chers.

À l'intérieur de ce bain, il y avait une figure particulière, celle de ma grand-mère maternelle, qui était conteuse. Elle avait reçu de son père cette compétence, c'était toujours les mêmes canevas, mais jamais les mêmes histoires. Ses histoires duraient au moins deux voire trois heures, tout un après-midi. C'étaient des moments extrêmement forts. Elle parlait et s'exprimait beaucoup avec ses mains. Elle avait une facilité pour faire vivre des personnages et ça nous fascinait réellement. On était tous autour d'elle. Elle ne contait jamais si on était seul, il fallait toujours qu'il y ait une collectivité. En été, elle nous emmenait dans les champs et cela se faisait aussi en marchant, sur les chemins, avec la pause du goûter. Ce qui m'en est resté, je

pense, c'est cette autorisation à prendre son temps, au fait qu'il y ait des moments comme ça dans la vie où le temps ne compte pas et où on le vit réellement. Ce rapport au temps s'est déposé en moi, et s'est très progressivement révélé.

[...] Ensuite, il s'est davantage agi de rencontres comme peut en faire une adolescente. À un moment donné, mon frère était passionné de jazz, de jazz rock, et de free jazz et tout à coup mes héros sont devenus Coltrane, Miles Davis, Herbie Hancock, Billy Cobham, etc. Puis j'ai entendu parler du Japon et je me suis intéressée au kabuki et au théâtre nô. J'ai entendu un copain parler de musique industrielle et je me suis mise à en écouter. J'ai également découvert le punk, des groupes comme Asphalt Jungle et son leader Patrick Eudeline. J'aimais les groupes punks français qui puisent leurs sources d'inspiration dans le dandysme littéraire : Huysmans, Leconte de Lisle, Mallarmé, etc. Ensuite, je suis allée pendant un an à Détroit. Ma mère me voyait fréquenter tous les milieux alternatifs, elle était un peu inquiète, et m'a envoyée aux États-Unis en pensant que je rentrerais faire un DEUG [diplôme d'études universitaires générales] d'anglais. Mais ce n'est pas du tout ce que je voulais faire, je voulais danser, je le savais.

**FP** Tu étais jeune fille au pair à Détroit? Ce n'est pas anodin comme ville.

Surtout en 1986. C'était la naissance de la techno, il y avait plein de groupes punks partout. J'ai fait la fête pendant un an! Mais j'ai aussi pris une gifle : l'image que j'avais des États-Unis s'est effondrée, j'ai compris ce que voulait dire un ghetto.

Que je sois à Détroit, à Angers ou à Paris, les modalités ne changeaient pas vraiment : d'un côté le milieu de la musique industrielle, du punk et de l'autre ma passion pour le jazz, la danse et aussi les claquettes. Je faisais partie en effet d'un groupe de claquettes. J'avais dix-sept ans. Des gens vraiment passionnés m'ont fait découvrir le blues et les racines mêmes des

<sup>1</sup> À cœur joie (ACJ) est une association de chant choral amateur, devenue internationale, fondée en France par Reine Bruppacher et César Geoffray.

claquettes, pas Hollywood, ni Fred Astaire, mais les claquettes venant des esclaves, qui tapaient sur le sol pour communiquer entre eux, puisqu'ils n'avaient pas le droit de se parler. Plus les claquettes étaient dans le sol, coulaient dans le sol et dans les hanches, dans le bassin, et plus cela me plaisait. Cette attirance pour la culture du Black Power m'a conduite à libérer tout ce qui était de l'ordre du bassin. Ce qui n'existait pas vraiment dans la danse classique et qui dans la danse jazz me paraissait un peu trop clinquant.

En France, j'ai fait partie de groupes de musique industrielle. Je jouais du clavier, je chantais pour Olea Frangens, et faisais beaucoup de performance dans la rue. C'est aussi le moment où j'ai rencontré les danseurs contemporains du CNDC [Centre de danse contemporaine à Angers]. La chorégraphe qui m'intéressait le plus était Odile Duboc. Pour travailler, j'ai passé des auditions, j'ai fait partie d'une compagnie qui s'appelait Tip Tap Swing, qui m'a emmenée au Japon, où j'ai pu vraiment voir ce qu'était le kabuki, le nô, le butô. Elle m'a permis aussi d'avoir un statut d'intermittente et de pouvoir suivre de nombreux stages de danse contemporaine dans un lieu qui s'appelait le TCD [Théâtre contemporain de la danse à Paris]. Ceux qui m'ont le plus marquée sont certainement ceux de Dominique Duszynski qui était interprète chez Pina Bausch, Maïté Fossen<sup>2</sup> qui travaillait sur Valeska Gert, les cours de yoga de Pascale Houbin<sup>3</sup> grâce à qui j'ai rencontré la pratique du yoga. Et puis les cours de Shelley Senter et de Gregory Lara qui étaient danseurs de Trisha Brown et ceux de Vera Orlock qui enseignait le Bodymind Centering.

**FP** Tu ne t'es donc pas formée dans une école ?

Ma formation est passée par le conservatoire en danse, jusqu'à dix-sept ans. Le TCD m'a beaucoup aidé, Christian Tamet qui le dirigeait m'avait un peu pris sous son aile. En parallèle, j'avais un groupe de musique plutôt tendance *noise*. Je me servais d'un plancher électrifié et connecté à un SE70, un effet spécial qui me permettait de faire des claquettes et de moduler les frappes d'une façon *noise*, poétiste.

<sup>2</sup> Maïté Fossen, née en 1950, est danseuse et chorégraphe

<sup>3</sup> Pascale Houbin, danseuse et chorégraphe est diplômée de hatha yoga depuis 1986 ; elle crée la compagnie NoN de NoM en 1987.

Je faisais aussi partie d'un groupe de musique industrielle, Von Magnet. J'avais vraiment beaucoup d'activités et ça ne m'empêchait pas de continuer de chanter dans la chorale de mon père ou dans celle plus classique du conservatoire de Seine-Saint-Denis où ma sœur m'avait embarquée. Je m'éparpillais. Et je suis tombée en 1995 sur les cours de l'École française de yoga et les conférences d'Annick de Souzenelle. J'y suis surtout allée parce que je ne savais pas respirer et j'ai découvert que ça me recentrait, et structurait mon corps. En une année ça m'a fait un bien fou et m'a aidé dans mon travail avec Odile Duboc qui m'avait d'abord prise comme stagiaire au sein de son équipe, puis comme interprète à partir de 1996.

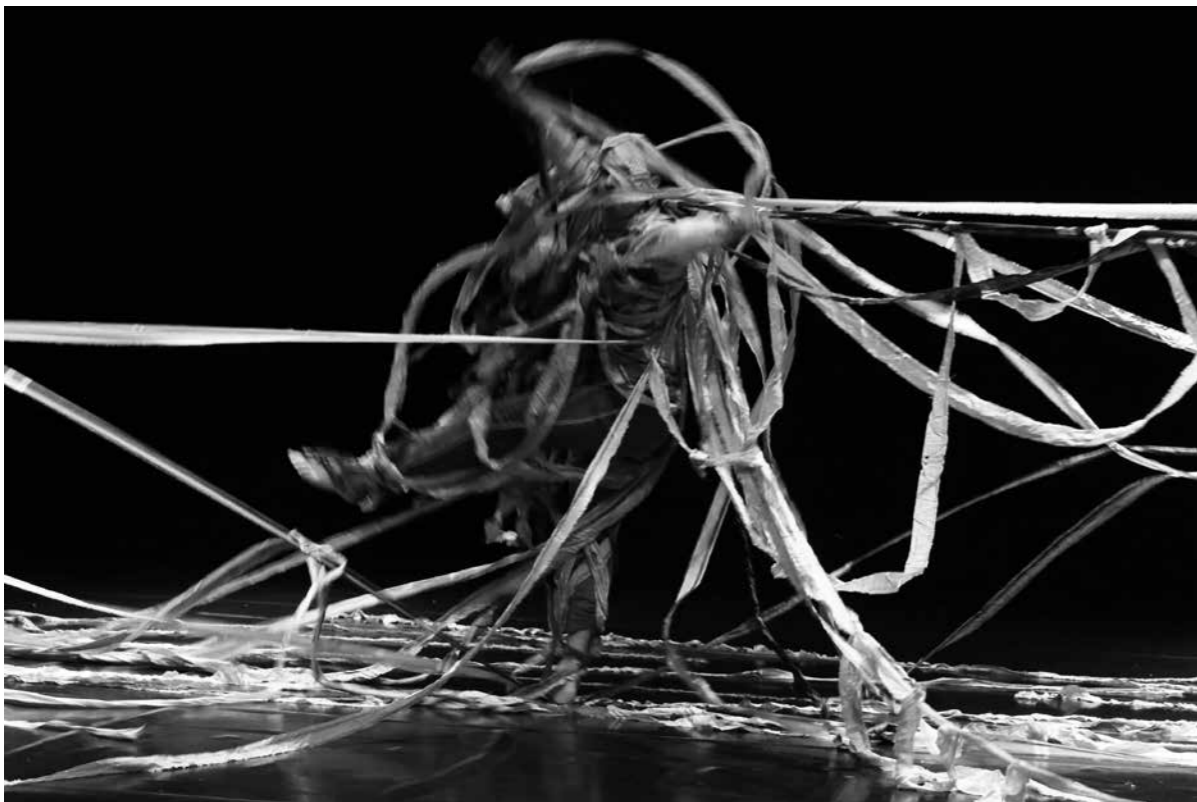
Odile m'a tout de suite poussée vers la composition, elle m'a donné du temps en studio. Les Von Magnet m'ont également donné du temps dans leur usine désaffectée à Ris-Orangis. C'était en 1995, j'avais vingt-sept ans. La danse de mon second solo, WAW (1998), était très lente, basée sur le souffle presque invisible. Je me glissais dans le public, je dansais au sol sur des canettes de bière. Les gens étaient surpris, quelque chose arrivait à leurs pieds, ils étaient obligés de se pencher, de se retourner. [...] Cette expérience du public arrive dès l'enfance avec les chanteries d'À cœur joie. On chantait dans des grandes salles. Je me souviens d'être très impressionnée, je devais avoir sept ou huit ans, petit pull blanc à col roulé, petite jupe en velours noir, on était dans une grande cathédrale à Angers où toutes les chanteries de France étaient réunies. J'avais vraiment peur. C'était un moment hyper marquant.

J'ai ainsi roulé sur des canettes de bière avec les Von Magnet, fait du show dans les hôtels à touristes pour Tip Tap Swing, me suis effacée chez Duboc dans le troisième *boléro* (1996) dirigé par Boulez, et ai sincèrement aimé toutes ces modalités d'interprétation, je les ai traversées, avec enthousiasme.

**FP** Tu évoques aussi la kabbale. À quel moment ça entre dans ton parcours ?

La kabbale arrive au moment où je prends des cours au TCD, de 1989 à 1995. Les écrits d'Annick de Souzenelle sont alors très en vogue. Je me suis demandé pourquoi j'étais intéressée par la kabbale, en même temps je le savais. J'ai des origines juives ukrainiennes par mon grand-père. Il a complètement coupé, enfin, il n'y avait pas de survivants. Mais il n'a pas fait de voyage en

Israël, il a préféré dire que plus rien n'existait. Il ne nous a jamais parlé de ce qui était arrivé. Je l'ai juste entendu dire que son cœur était douloureux. C'est tout ce rapport à cette culture disparue que j'ai comme redéposée en moi. J'ai fait beaucoup de recherches. J'ai lu Gershom Scholem, j'ai travaillé avec une kabbaliste, Arouna Lipschitz, que je cite beaucoup. J'ai fait tout un travail sur mes origines.



Thomas Hauert dans *How to proceed* (2018). Photo : Goldo – Dominique Houcmant

# THOMAS HAUERT

né en 1967 à Grenchen  
(Suisse)

J'ai grandi dans un petit village (à Schnottwil) en Suisse, dans une ferme. Un village de paysans de cinq cents habitants. Il y avait une fanfare. Plusieurs personnes de ma famille étaient très impliquées dans la musique. Mon père, qui n'est pas un musicien professionnel, donnait des cours de cuivres aux enfants. Ma mère adorait l'opéra. Elle m'a emmené au théâtre. C'est l'environnement artistique dans lequel j'ai grandi.

L'esprit des années 1960 et 1970 qui a soufflé dans ce village est important pour moi, du fait que quelques familles baba cool s'y sont installées. C'était à la mode. Un courant de gens de la ville achetait des fermes pour vivre dans les villages. J'ai eu la chance que deux voisines s'installent dans notre village. Elles ont beaucoup ouvert mon horizon. Elles vivaient vraiment à côté de chez nous.

Même s'il y avait beaucoup de problèmes dans ma famille, il y avait une ouverture d'esprit. Pour leur voyage de noces, mes parents sont partis en voiture. Ils ont traversé l'Europe de l'Est, la Turquie, l'Iran, le Pakistan. Ils sont arrivés à Bombay en voiture dans les années 1960. Ils ont embarqué sur un paquebot en direction de l'Australie. Ils ont vécu à Sydney pendant trois ans. Cela nous mettait un peu à part dans le village.

J'ai traversé plusieurs cercles sociaux, et j'ai observé les préjugés nombreux sur ce que peut être un paysan ou la vie dans un village. Mon père n'était pas paysan. Nous vivions dans la ferme de mon oncle qui avait repris la ferme de mon grand-père.

Il y avait l'influence de ces familles voisines qui étaient impliquées dans les arts. Une des voisines était chanteuse et faisait beaucoup de musique. Ils avaient une troupe de théâtre aussi. On allait écouter souvent des concerts chez eux. Dans l'autre famille, une femme travaillait l'argile. Elle invitait chez elle les enfants du village, une fois par mois, à venir travailler l'argile, la poterie, la sculpture. Elle faisait des films avec nous, etc.

Dans les années 1970, on a assisté à une sorte de mélange des mondes dans ce village. C'était très important pour moi. Il y avait une espèce de curiosité chez

tout le monde. Cela m'a permis d'en sortir et d'arriver où je suis aujourd'hui.

Dans ces familles, il y avait aussi un instituteur. Je ne sais pas si vous connaissez le système scolaire suisse ? Après la cinquième ou sixième année d'école primaire, il existe différentes écoles secondaires. Jusqu'à ma génération, aucun enfant du village n'était allé au lycée en ville. Le professeur du village, qui était depuis toujours à ce poste, considérait que les enfants de paysans n'avaient qu'à apprendre un métier en apprentissage. C'est donc notre voisin qui a dit à mes parents qu'il fallait m'envoyer passer l'examen pour entrer au lycée. Avec mon meilleur copain de l'école primaire, nous avons été les premiers du village à être envoyés en ville. C'était en 1980, ce n'est pas le XIX<sup>e</sup> siècle. (On a toujours l'image de la Suisse comme un pays très développé.)

Ce sont des expériences importantes pour mon développement artistique. Il n'était évidemment pas question de danse dans ce village. Les arts me fascinaient. Notre famille n'était pas très heureuse. La vie telle que je la voyais dans ces familles qui se sont installées, la façon d'interagir, l'amour, la passion peut-être et le temps qu'ils avaient pour créer et s'épanouir, tout cela m'attirait fortement.

Quand j'avais cinq ans, mes parents nous ont emmenés, ma sœur et moi, voir *Holiday on Ice*. J'ai adoré le *show*, le mouvement, les glissades, etc. Il y a une image qui m'est restée en tête. Les danseurs sur glace commencent à deux et d'autres viennent se rajouter à leur couple pour former une ligne. La ligne continue à tourner. C'était un choc de découvrir une expérience sensuelle et dramatique de l'espace. Je retiens la vélocité aussi. Encore aujourd'hui, j'adore le patinage. Les chorégraphies sont souvent ridicules, mais il y a quelque chose dans l'espace, le mouvement même, qui me touche toujours.

C'est ce qui m'a rendu curieux et ce qui m'a donné envie de danser. Je dansais beaucoup chez moi. Je ne voulais pas que les gens me voient. Je fermais la porte

et je passais beaucoup de mon temps libre à danser. Je mettais des musiques et j'improvisais.

**LT** *Sans avoir pris aucun cours ?*  
Oui. J'ai fait beaucoup de sport et beaucoup de musique. Au lycée, j'ai fait beaucoup de théâtre. Je voulais entrer dans ce monde. Je croyais que c'était trop tard pour devenir danseur, qu'il fallait commencer à quatre ans, prendre des cours de ballet, etc.

Un de nos professeurs de musique a écrit une comédie musicale pour un anniversaire. J'y ai participé et je me suis inscrit pour la danse. Une étudiante plus âgée faisait la chorégraphie. Elle m'a conseillé d'aller suivre des stages de danse en été à Bâle. C'était une chance que quelqu'un puisse me conseiller. J'avais seize ou dix-sept ans. À partir de là, une fois par an, je suivais une semaine de stage. À dix-huit ou dix-neuf ans, j'ai commencé à prendre des cours plus réguliers. Mes parents ne voulaient pas que je fasse des études de théâtre. J'ai fait des études pour être instituteur à la place. C'est un peu le chemin de nombreux artistes venant d'un milieu rural en Suisse. En effet, en Suisse et dans notre canton en tout cas, dans les études pour être instituteur, les arts, la musique et le sport occupent une grande place. Le champ d'études est très large.

Quand j'ai commencé à étudier, les formations d'instituteur venaient de changer et intégraient de nombreux aspects de l'école Steiner. Il y avait une sorte d'élan de changement et de démocratisation. Les rapports d'autorité étaient bousculés. Ce fut très marquant pour moi.

Pendant ces études, j'ai continué à danser. Et je suis arrivé à Rotterdam où j'ai suivi une école de danse, la Rotterdamse Dansacademie, qui est devenue Codarts par la suite, et qui est maintenant une école néoclassique. À l'époque, ce n'était pas le cas. Artistiquement, cela ne volait pas très haut. Les cours étaient assez standards, mais assez rigoureux aussi, comme avec la technique Cunningham. Mon mémoire de fin d'études d'instituteur avait pour sujet la danse. À cette période, j'ai aussi fait quelques pièces. J'avais envie de créer.

Je voudrais insister sur la rencontre dans mon enfance avec ces voisins. Il y avait un plaisir de la créativité. Pour moi, les arts, c'était d'abord le plaisir de créer. Il en était de même avec mon père qui était moins soucieux

d'écouter les meilleurs orchestres ou les meilleurs compositeurs, d'acquérir cette culture des grands canons de l'histoire de l'art, que du plaisir de faire de la musique, le plaisir de faire des choses, de peindre, de chanter, de s'impliquer dans ces activités et de s'épanouir en faisant plutôt qu'en consommant ou en appréciant un art soi-disant de haut niveau. C'est important. Cela ne veut pas dire qu'il n'y avait pas de rigueur. Les gens étaient très sérieux dans leur approche des choses, mais c'était une culture vraiment vivante.

Après l'école de Rotterdam, j'ai eu mon premier boulot avec la Compagnie Rosas [Anne Teresa de Keersmaeker]. J'ai beaucoup appris. Mais ce qui me manquait, c'est de pouvoir improviser. Jusque-là, j'avais dansé. Mais l'improvisation me manquait. Je voulais créer. C'était important de voir de l'intérieur quelqu'un qui est très apprécié, qui est connu et brillant, quelqu'un qui appartient aux grands canons de l'histoire de l'art. En même temps, il y avait aussi une espèce de désillusion en voyant comment les choses étaient faites et quelles étaient les priorités.

**LP** *Avais-tu rencontré l'improvisation auparavant dans tes études ou dans les stages ?*

Il y avait des cours d'improvisation, mais pas très intéressants. Pendant mes études, j'ai continué à danser, à improviser pour moi. Cela venait en contrepoint de tout ce que j'avais à apprendre. J'étais conscient que je savais danser et que je pouvais faire plein de trucs. C'est très frustrant de se rendre compte que l'on pourrait mieux danser que ce que l'on est en train de faire.

**LT** *C'était explicitement Graham ou Cunningham dans les cours ?*

Graham, Cunningham et du classique aussi. On faisait du ballet tous les jours. Il y avait aussi la technique Limón. Il y avait quelques cours de techniques allemandes, des ateliers avec des artistes.

**JP** *De quelle nature est la désillusion chez de Keersmaeker ? J'avais des attentes exagérées.*

**LP** *Tu connaissais son travail ?*

Oui.

**RH** *C'était quelles années ?*

Je suis entré en novembre 1991.

Il ne s'agit pas de discréditer Rosas et de Keersmaeker. C'est davantage une histoire personnelle. C'est ce qui m'a aussi permis ensuite de laisser de côté ce grand monde, brillant, éclairé. Je ne devais plus courir après cette espèce d'idéal et ce prestige.

**YC** *Combien de temps as-tu travaillé pour Rosas ?*

Trois ans. J'y ai beaucoup appris. J'avais passé deux ans et demi à l'école de Rotterdam. J'avais encore tout à apprendre. Je suis très reconnaissant de tout ce que j'ai appris chez Rosas. Il y avait plein de choses qui me manquaient. J'avais des attentes par rapport à ce que j'imaginais de ce que fait un grand artiste ou une grande compagnie. Or cela ne répondait pas à mes rêves.

**JP** *Cette désillusion concerne la créativité ? Est-ce là que tu n'as pas trouvé cette part de travail pour toi dans la compagnie ?*

Oui. Je ne vais pas entrer dans les détails. Cela concerne aussi l'éthique de travail et l'éthique en général.

J'avais surtout envie de m'investir dans l'improvisation. J'ai commencé à faire mes propres projets. J'ai fait aussi quelques projets avec David Zambrano que je venais de rencontrer.

**NC** *À quel moment as-tu commencé à voir des spectacles ?*

Quand j'étais en Suisse, je suis allé voir tous les spectacles de danse que je pouvais voir, à partir de l'âge de dix-huit-dix-neuf ans. J'étais assez loin des grandes villes. Je ne pouvais pas aller voir beaucoup de choses. À l'école, on prenait parfois le bus pour voir des choses. J'ai aussi fait du stop pour aller voir Béjart à Lausanne.

C'est pendant mes études d'instituteur à Rotterdam que j'ai eu mes premiers grands chocs de spectacle. Quelques films m'ont aussi beaucoup marqué, en danse : *Hair* (1979, Milos Forman), *Fame* (1980, Alan Parker), etc. Même si je n'ai pas retenu le titre, je me souviens d'un spectacle que j'ai vu à la télé et dont je me suis dit après-coup qu'il devait s'agir d'un spectacle de Lucinda Childs. Anvers n'est pas très éloigné de Rotterdam. Le Singel programmait notamment Trisha Brown. C'est là que j'ai vu *Set and reset* (1983). Ce fut une révélation pour moi.

**LP** *Qui étaient tes référents en termes d'improvisation ?*

David Zambrano. Sinon, personne, je n'ai pas appris de méthode.

**LP** *Tu n'avais pas encore entendu parler de Steve Paxton ?*  
Si bien sûr. Nous avions une bonne professeure d'histoire de la danse à Rotterdam, j'ai vraiment découvert des choses. J'ai terminé mes études à Rotterdam par un travail sur Trisha Brown et sur la *postmodern dance*. Cela m'a beaucoup influencé.

**LP** *D'où vient l'improvisation chez Zambrano ?*

Je crois que nous avons un parcours un peu similaire. Il est aussi arrivé tardivement à une danse plus formelle. Il a fait une école d'informatique dans l'Illinois. Pour lui, c'était plutôt une expérience frustrante. Il voulait danser. C'est dans l'Illinois qu'il a commencé à prendre des cours de danse. Il a fait quelques rencontres clés, notamment avec Simone Forti. Il a déménagé ensuite à New York. Il a fait un travail énorme pour élaborer une méthodologie à partir de son expérience et de ses envies. Il a développé ses propres capacités et son univers.

**DDD** *Il y a un héritage de l'autoconstruction. Il me semble que David a pris le modèle de Simone Forti qui s'est aussi autoconstruite, comme nous tous. Mais ce phénomène précède peut-être la composition. Il s'agit évidemment d'avoir des références, des gens avec qui on travaille intimement, mais on est en train de se former.*

C'est ce que je voulais dire en mentionnant les influences de mon enfance. La remise en question de l'autorité dont j'ai parlé était un encouragement à essayer de faire soi-même. Il s'agissait de dessiner soi-même plutôt que de faire des coloriages. Ces voisins m'ont appris cela. Ce goût de faire soi-même, même si ce n'était pas très bien, a été une révélation. Il ne s'agit pas d'attendre que quelqu'un me dise comment faire et me tape sur le dos quand c'est bien.

[...] À Rotterdam, j'ai fait ma première pièce. Ce travail était très inspiré par mes recherches sur la *postmodern dance* à New York dans les années 1960 (Laura Dean, Trisha Brown, Lucinda Childs, etc.). À l'époque, l'accès aux vidéos n'était pas très facile. Je suis allé à Amsterdam. Au Theater Instituut, il y avait une collection de vidéos, mais cela restait difficile de voir des choses. J'ai surtout lu, et vu des dessins. Je m'en suis inspiré pour cette première pièce que j'ai intitulée *Juppe* (1991).



Rémy Héritier dans *En danseuse (part 1)* film réalisé par Alain Michard en collaboration avec Alice Gautier (2018), capture d'écran

# RÉMY HÉRITIER

né en 1977 à Arles  
(France)

Ma question première n'est pas la composition, mais davantage les processus de création. Cela me fait dire que les deux sont très liés dans mon travail. Je ne pars jamais d'une question de composition, mais d'une question plus large qui me conduit à lancer un projet. C'est dans un second temps que la question de composition arrive, et ce, de manière générale depuis que je travaille. J'ai commencé ma première pièce en 2003.

[...] J'ai commencé la danse avec le désir de faire des pièces. Je n'ai pas commencé la danse en voulant être interprète. Ce n'était pas mon enjeu premier. J'ai commencé relativement tard par rapport à d'autres qui sont ici autour de la table. Enfant, quand j'avais huit ou dix ans, j'ai fait de la danse classique et du jazz. Au même moment, je faisais de l'équitation. J'aimais la danse, mais j'ai arrêté parce que j'étais le seul petit garçon dans le groupe de petites filles. J'ai fait énormément d'équitation jusqu'à vingt ans. C'est un point important, non pas pour la composition, mais pour les qualités de présence au sens large, et pour l'altérité<sup>1</sup>.

J'ai fait de brèves études en sciences humaines, en sciences sociales [DUT « carrière sociales » à l'IUT de Tours en 1996-1998]. C'est à ce moment-là que j'ai intégré un atelier chorégraphique universitaire. Les études que je menais, les lectures que je faisais, m'ont fait rencontrer la danse du milieu des années 1990 sans heurts. Alors que je lisais Barthes en cours, il m'était facile de regarder les pièces de Jérôme Bel de l'époque, qui étaient des transpositions parfois très littérales de ses idées. [...] Faire des pièces, au sens de fabriquer des objets, était comme un fantôme. Je n'avais pas en tête l'idée d'être un ouvrier de la danse, mais plutôt quelqu'un qui fabriquait des choses. [...] Le premier lien à une forme artistique, à l'adolescence, c'est la musique et la musique punk. Avec l'idée que les choses sont faciles à faire : il suffit de les faire.

Dès ce premier atelier de danse, l'engagement physique était complètement naturel. Cela peut paraître romantique mais, dès les cinq premières minutes de travail dans cette salle, j'ai su que c'en était fini de mes études en sciences sociales et que je me consacrerai à la danse. Et c'est ce qui s'est passé. Je ne me vois pas faire autre chose.

Ensuite, les limites arrivent assez vite dans le sens où ma formation de spectateur et de praticien a été très rapide. J'ai suivi cet atelier chorégraphique. C'était un atelier, ce qui est une bonne façon de commencer. L'enseignante n'était pas une danseuse extraordinaire, mais elle avait cette qualité d'inviter tous les chorégraphes qui passaient en tournée à Tours, Blois et Orléans. De fait, j'ai tout de suite rencontré beaucoup de monde. C'est ainsi que j'ai choisi de suivre la formation *exerce*<sup>2</sup> à Montpellier, qui s'appelait alors PRQ (Plan régional qualifiant), après dix mois ou un an d'atelier chorégraphique à la fac.

À l'époque, la formation au CCN de Montpellier durait six mois, de 10 heures à 15 heures. C'était essentiellement un cours le matin et un atelier l'après-midi. Le ton était donné avec cinq semaines de technique Cunningham en début de formation.

Je n'ai pas de culture de la composition. C'est finalement assez important pour moi. Je ne peux pas parler de composition de manière naturelle, comme un musicien qui aurait suivi des classes de composition. Pour autant, c'est un mot que l'on entendait. En six mois de formation, on nous demandait de composer, mais avec les moyens du bord, nos intuitions. Je n'ai jamais eu l'occasion de creuser cette dimension dans le temps de la formation. Il y avait un implicite très fort, dans le sens où tout le monde était d'accord pour composer, mais on n'avait rien, aucun ressort.

Encore aujourd'hui, je n'utilise pas le terme de « composition ». J'utilise davantage le mot « écriture »,

<sup>1</sup> Voir également le chapitre Espace.

<sup>2</sup> Voir la note 28 au chapitre Collectif.



peut-être parce qu'il croise d'autres disciplines. En le disant néanmoins, je réalise que la composition croise aussi toutes les autres disciplines. [...] J'associais « composition » – et peut-être encore aujourd'hui – à un certain académisme, ce qui n'est pas le cas pour « écriture ». Toute mon adolescence, jusqu'à mon début d'âge adulte, ce rapport à l'académisme m'a fait passer à côté de plein de choses. En refusant l'académisme, il y a plein de choses que je n'ai pas lues ou que je n'ai pas vues au cinéma.

Cette formation en danse a été relativement courte. J'ai travaillé tout de suite après avec Mathilde Monnier. C'est ce qui m'a permis de beaucoup danser. Pendant et après *exerce*, j'ai réalisé que j'avais une nécessité à être interprète. J'ai donc été interprète intensément pendant plusieurs années.

En 2002-2003, après avoir beaucoup travaillé, notamment dans des pièces qui ont changé énormément de choses pour moi (*feignant* (2002) avec Laurent [Pichaud], *Love* (2003) avec Loïc [Touzé], *This is* (2003) *an epic* avec Jennifer Lacey), je commence à revenir à l'idée de faire des pièces.



Daniel Linehan dans *Not About Everything* (2007). Dance Theater Workshop, New York City, Novembre 2007. Photo: Jason Somma

# DANIEL LINEHAN

né en 1982 à Olympia,  
Washington (États-Unis)

Quand j'avais environ dix ou douze ans, j'ai suivi une école d'été de théâtre et ce pendant six ou sept ans. Le programme comprenait du jeu d'acteur, du chant, de la danse, mais plutôt dans un style de comédie musicale. Donc je savais qu'être interprète m'intéressait, mais je ne savais pas quelle forme cela prendrait. J'imagine que, lentement, je me suis de plus en plus intéressé à l'aspect physique du spectacle. Je ne chantais pas bien. Néanmoins, plus tard, j'ai intégré beaucoup de voix et de texte dans mon travail, mais ce n'était jamais à partir d'une position d'acteur, mais plutôt de performeur. Je voulais faire davantage d'études en danse et à dix-sept ans, assez tard, j'ai commencé à suivre des cours de classique et de danse moderne, des cours techniques. Et puis j'ai continué à étudier la danse à l'université de Seattle et tout est parti de là. J'étais très excité par ce que j'apprenais et je savais que je voulais partir pour New York après cela.

**FP** *D'où viens-tu ?*

Je viens d'Olympia dans l'État de Washington, près de Seattle.

**FP** *As-tu suivi des cours de composition ?*

Oui, à l'université où j'étais, je faisais ma licence en danse et nous avions deux ou trois cours de composition par semestre, ils portaient sur... Je n'arrive même plus à m'en rappeler. On étudiait des choses comme constituer des phrases dansées, en faire des séquences. C'était une manière très formelle de traiter la composition. [...] Quand je fais une danse, je ne pense pas vraiment à la composition. Ce qui est intéressant avec la recherche sur la composition que vous avez engagée, c'est qu'elle a commencé à me faire réfléchir explicitement à la composition, d'une manière tout à fait nouvelle. Je veux dire par là que lorsque je suis occupé à chorégraphier et à créer une danse, je suis occupé à la composition, mais je n'y pense pas séparément de la danse. J'utilise des outils, mais je n'étais pas conscient jusque-là de ce qu'ils étaient, de la part de la composition dans la danse. Les

lignes sont brouillées, car même un choix de costume ou de lumière, tout a un effet sur la composition ou sur sa conception. C'est difficile de démêler ce qui est de la composition de ce qui n'en est pas.

À P.A.R.T.S., nous avons un cours de composition avec Matteo Fargion<sup>1</sup> qui travaille avec Jonathan Burrows<sup>2</sup>. C'est comme si j'avais appris à utiliser certains outils et techniques, devenus ensuite subconscients ou inconscients. Cela vient d'influences nombreuses et variées. J'ai développé mes compétences de composition à travers la pratique, en faisant. On pourrait la résumer comme une manière de créer de la juxtaposition dans la composition. Je le fais de manières différentes pour des spectacles différents, comme le fait de travailler avec du texte ou de la vidéo ou avec de la musique. L'enjeu est souvent de créer ce genre de juxtapositions, où une forme parle à une autre dans le spectacle. Cette manière de placer deux formes l'une à côté de l'autre, de les juxtaposer, est la méthode de composition que j'utilise le plus. Je ne sais pas si je l'ai apprise dans un cours ou si c'est une manière de faire que j'ai simplement développée.

Aussi, structurellement, dans les danses, une section peut mener à une deuxième, mais je les pense comme étant en juxtaposition, comme lorsque la séquence des événements construit des relations entre les différents événements.

Le secret de la composition n'est pas comme si j'avais inventé A puis B puis C puis D, ce n'est pas non plus la séquence A B C D, mais plutôt comment A se compare à B et, quand C advient, comment A est encore dans les mémoires et informe C. Il s'agit aussi de la manière dont le temps passe dans la mémoire des spectateurs : comment le temps travaille et comment

<sup>1</sup> Matteo Fargion, né en 1961 à Milan, est compositeur.

<sup>2</sup> Jonathan Burrows, né en 1960 à Bishop Auckland, est chorégraphe. Il est l'auteur d'un ouvrage sur la composition qui s'appuie sur sa pratique pédagogique : Jonathan Burrows, *A choreographer's handbook*, op. cit.

les matériaux changent en fonction du contexte dans lequel ils sont placés.

**FP** *Des artistes ont-ils été ou sont-ils importants pour toi pour penser la composition ?*

Lorsque je faisais mes études, Trisha Brown m’a vraiment inspiré. Non seulement sa composition, mais aussi la qualité de son mouvement, qui est vraiment belle à voir. Je pense que ce que j’appréciais par-dessus tout dans son travail c’était la manière dont les événements en danse émergeaient d’un flux continu, ce genre de composition qui n’était pas une suite de séquences A B C D E. Une sorte de va-et-vient, je le ressentais comme étant très fluide et facile et continu et ne s’arrêtant jamais. Et j’aimais cela énormément.

Aujourd’hui, je procède différemment pour chaque pièce, mais j’ai beaucoup recouru à l’improvisation pour commencer un travail. Ce n’est plus systématique. Parfois, on fait une captation vidéo de l’improvisation et on commence à écrire le matériel à travers ce que nous voyons de la vidéo. Ou bien j’utilise ce que j’appelle des jeux, des structures de jeux dont toute l’équipe connaît le vocabulaire, mais personne ne sait vraiment quel événement aura lieu. Ces sortes d’improvisations ou de jeux sont liés au travail de Trisha Brown je crois, je suis sûr qu’elle m’a influencé très tôt.

J’ai étudié également le Judson Church Theater dans mes cours d’histoire de l’art. La manière dont ils pensaient la danse et la composition incluait des formes différentes, le texte, des objets, cela m’a sans doute marqué.

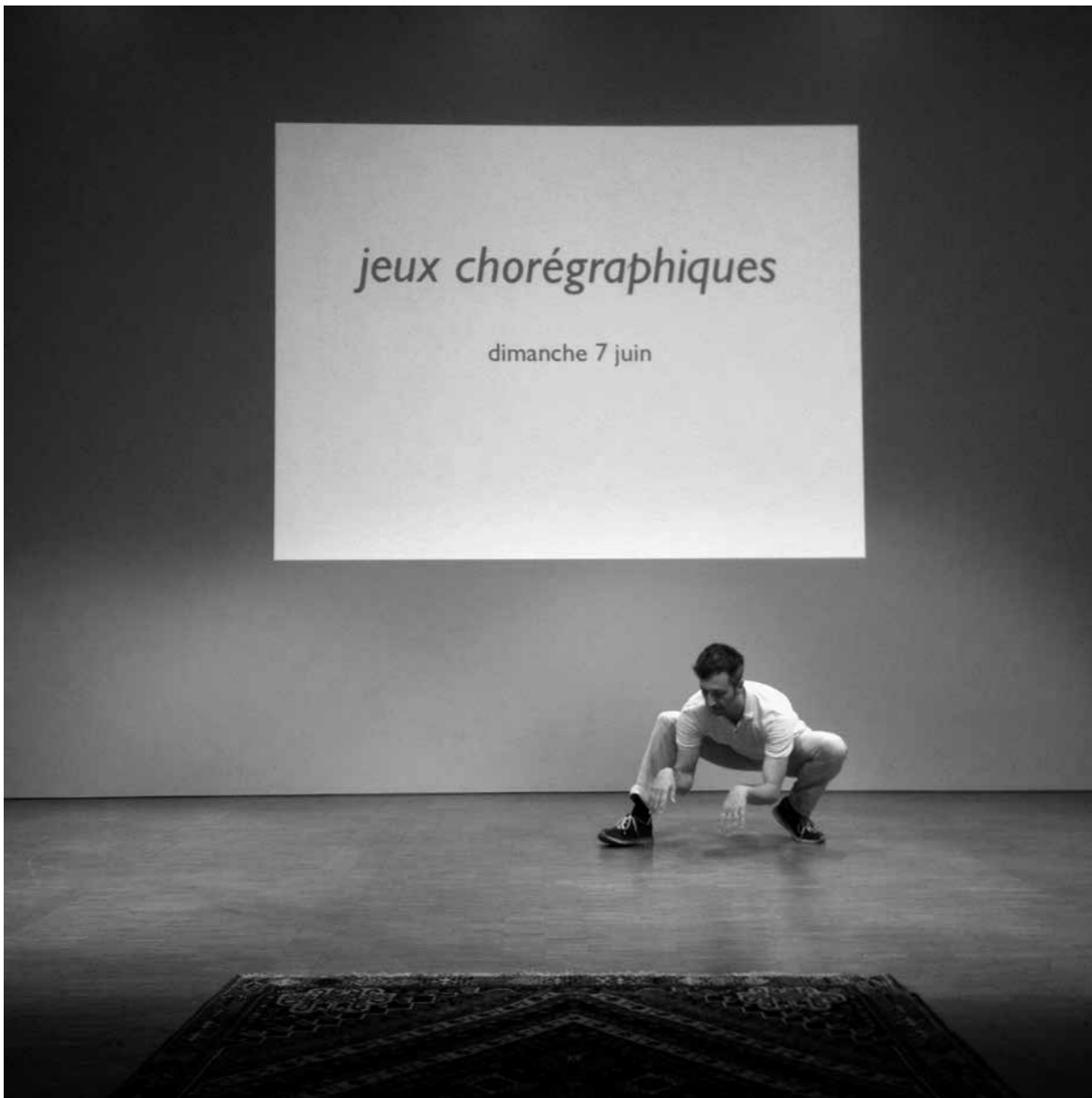
**FP** *Comment es-tu arrivé en Belgique ?*

J’ai passé quatre ans [2004-2008] à New York, et c’était bien. À ce moment-là, de nombreux chorégraphes européens y présentaient leur travail. J’ai vu tant de choses, j’ai vu Pina Bausch et Anne Teresa de Keersmaecker, je me disais qu’il y avait une scène riche à laquelle je n’étais pas exposé et je voulais en savoir plus. J’avais des amis qui étaient partis étudier à P.A.R.T.S., Eleanor Bauer et Tarek Halaby<sup>3</sup>, et j’ai pensé que ce serait une opportunité de reprendre des études et de le faire dans un contexte qui ne m’était pas

familier. J’ai passé l’audition pour le cycle recherche et j’ai été reçu. C’est comme ça que je suis arrivé à Bruxelles en 2008, et j’ai décidé d’y rester. La ville est plus petite que New York mais elle est à peu près à l’échelle de Seattle. J’aime y vivre, je sens que je suis entouré par de bonnes influences. Les ressources et le temps pour travailler y sont plus accessibles aussi. Quand j’essayais de faire des créations à New York, c’était une grande lutte de rassembler les ressources dont j’avais besoin et de louer un espace – je passais environ quatre heures par semaine à chercher le studio. Ici, j’ai l’impression de pouvoir creuser plus profondément mon processus de création. En Belgique, en Flandre, il y a à la fois des subventions pour le travail et des résidences. Il est possible de travailler de 10 h à 18 h avec des danseurs. Je peux élaborer un processus de travail plus profond. Je pourrais retourner aux États-Unis, mais je devrais redécouvrir le fonctionnement des choses. J’imagine que je devrais aussi enseigner à mi-temps. Peut-être que j’y retournerai un jour, mais pour le moment, je suis ici.

---

<sup>3</sup> Eleanor Bauer, née en 1983 à Santa Fe (États-Unis), est danseuse chorégraphe. Tarek Halaby, né en 1980 à Riyad (Arabie saoudite), est danseur et acteur.



Laurent Pichaud dans *jeux chorégraphiques*. Centre Pompidou, Paris, 7 juin 2015. Photo: Ludovic Rivière

# LAURENT PICHAUD

né en 1971 à Enghien-les-Bains  
(France)

La première fois où j'ai essayé d'écrire sur le travail, c'était un texte de commande au début des années 2000. Le texte s'intitule *Double: chorégraphe où interprète*<sup>1</sup>. Dans mon parcours, je suis toujours chorégraphe et je suis toujours interprète pour d'autres. C'est un parcours en parallèle qui m'importe.

Grâce à ce texte, je me rends compte que je différencie déjà deux choses. J'aurais pu dire « je suis chorégraphe et interprète », une forme de *package* qu'on a toujours dans la tête, dans nos CV. Grâce à ce texte, j'ai creusé le fait que je ne pouvais pas être l'un et l'autre. Je suis l'un ou l'autre, suivant les moments. J'ai découvert qu'il y a deux responsabilités différentes à être chorégraphe et à être interprète, en particulier, si j'essaie d'analyser comment j'arrivais ou non à être interprète de mes propres pièces. Il y a là une tension.

Quand je mets un accent sur le u du « où », un peu pour un effet poétique (chorégraphe où interprète), c'est que je me rends compte – et c'est peut-être un horizon d'attente ou un fantasme – que je me sens profondément chorégraphe. Je suis interprète parce que je suis chorégraphe.

Cela rejoint ma formation initiale. Je commence la danse contemporaine tard, au lycée, j'ai dix-sept-dix-huit ans, par l'intermédiaire d'une prof de sport, qui était par ailleurs chorégraphe. Au lycée, au moment du bac, on choisit trois matières en sport. J'ai pris danse en me disant que j'en avais fait un peu quand j'étais enfant. Ça a été un choc. C'était de la danse contemporaine. D'un seul coup, un monde s'ouvrait, un bouleversement de vie. Après quelques séances j'ai pensé, sans savoir ce que cela voulait vraiment dire: « C'est avec la danse que je vais m'exprimer. »

Dans sa pédagogie, Nicole Canonge<sup>2</sup> ne faisait aucune distinction entre chorégraphe et interprète.

On faisait tout de suite des pièces. Il y avait des cours de danse, on s'échauffait, mais il y avait tout de suite l'atelier et on montait sur scène. Le projet de l'année était de faire les concours, les rencontres, dans le cadre de l'UNSS [Union nationale du sport scolaire] ou de la Fédération française de danse.

[...] Il n'y avait donc pas de distinction entre chorégraphe et danseur. On créait, sur nos singularités. C'était charmant pour les adolescents que nous étions. « Fais-moi quelque chose que l'autre ne sait pas faire. » C'était génial. On était flattés, on s'amusait de ça.

Et je devenais par ailleurs spectateur. Mon environnement familial était généreux mais non cultivé. Je n'étais jamais allé au théâtre. Avec Nicole, on allait voir des spectacles. J'habitais à Nîmes à ce moment-là or, à la fin des années 1980 et au début des années 1990, Marie Colin<sup>3</sup> dirigeait le Théâtre de la ville de Nîmes en même temps qu'elle était programmatrice de la danse au Festival d'Automne à Paris. Je voyais le Festival d'Automne qui descendait à Nîmes. Je n'étais jamais allé à Paris et je voyais Kantor<sup>4</sup>. J'avais accès à une culture. Le premier choc a été en 1991, me semble-t-il: Lucinda Childs. Lors de sa venue à Nîmes, elle a proposé une *master class* d'un week-end avec les danseurs de sa compagnie. On a appris le ballet *Dance* (1979), la section numéro 1. C'est un système à deux, qui consistait à danser à l'unisson à deux face public, sur une musique de Philip Glass. Pendant une petite vingtaine de minutes, il n'y avait que des traversées latérales, d'une coulisse à l'autre. J'ai pensé que c'était académique. C'était un corps, un geste que je n'avais pas appris, la tenue des bras, etc.

Un des danseurs nous préparait en nous expliquant la difficulté de danser cela, particulièrement à la

<sup>1</sup> Laurent Pichaud, « Double: chorégraphe où interprète », in *Les Cahiers de Sentier*, n°1, 2006, pp. 12-17.

<sup>2</sup> Nicole Canonge, née en 1943 à Rodez en France, est danseuse et chorégraphe jusqu'en 1996.

<sup>3</sup> Marie Colin est directrice artistique Danse, Théâtre, Arts plastiques du Festival d'Automne à Paris depuis 1982. En parallèle, elle dirige le Théâtre de Nîmes de 1990 à 1995.

<sup>4</sup> Tadeusz Kantor (1915-1990), né à Wielopole Skrzyńskie (Pologne), était metteur en scène, acteur, pédagogue, peintre et scénographe.

fin. *Dance*, c'était du latéral et, à la fin, une diagonale apparaissait. Je ne sais plus qui le traduisait, il dit : « Il y a une forme de dramatique de la diagonale. » Les danseurs ont hypnotisé le public avec des trajectoires latérales et, d'un seul coup, le dernier mouvement construit une diagonale que les spectateurs reçoivent en plein visage. « Dramatique de l'espace », cette notion est encore présente pour moi.

Le deuxième choc se situe en 1991-1992. Patrick Bossatti<sup>5</sup> propose à [Jean-Paul] Montanari<sup>6</sup> d'organiser trois soirées d'interprètes à l'intérieur du festival de Montpellier Danse. Des cartes blanches faites à des interprètes : Bertrand Lombard – son compagnon –, Michèle Prélonge et Catherine Legrand<sup>7</sup>. J'en ai vu deux sur trois.

J'ai été marqué par la qualité de l'interprétation de Michèle Prélonge. Je n'avais jamais interrogé la fonction ou la qualité de l'interprétation. Elle reprenait des pièces assez anciennes de Régine Chopinot (*Grand Écart*, 1982) et de Philippe Decouflé (*Vague Café*, 1983). Elle n'était pas seule en scène. Elle avait invité Grand Magasin<sup>8</sup>, ils faisaient des petits trucs.

Nicole m'a donné accès à une culture de la danse que je n'avais pas, notamment via le film *Un jour, Pina m'a demandé* (1983) de Chantal Akerman. Je le regardais en boucle. Elle me racontait les projets de Pina qu'elle avait vus au Festival d'Avignon, notamment le fait de s'être levée de son fauteuil pendant la scène de *Kontakthof* (1978) où les danseurs tournent en rond en regardant les spectateurs. La culture chorégraphique est aussi faite de ces récits de spectacles.

Il y a deux ans, nous avons fêté les trente ans de la compagnie X-Sud<sup>9</sup>. C'était la compagnie créée par Nicole Canonge en 1984 et qu'elle m'a transmise en 1996.

Trois mois après cette soirée du festival de Montpellier, je passe une audition et suis pris pour les cérémonies d'ouverture et de clôture des JO d'Albertville en 1992, que chorégraphiait Decouflé. Je ne connaissais rien de lui avant de rejoindre ce projet.

J'essayais aussi de lire des choses sur la danse. Il n'y avait pas grand-chose à l'époque et je parlais de zéro. Il y avait cette fameuse introduction d'Alain Badiou dans le colloque *Danse et Pensée*. Le titre du texte est « La danse comme métaphore de la pensée »<sup>10</sup>. Il essaie d'analyser la différence entre le théâtre et la danse, en particulier à travers les textes de Paul Valéry. Ce que j'ai retenu ou ce que j'ai déformé, c'est que la danse, c'est le présent. Il y aurait un état de présent propre à la danse. C'est ce que j'ai mémorisé, c'est ce que j'ai eu envie de construire. La danse et la chorégraphie, c'est le présent, c'est être au présent. On est dans les années 1991-1992.

[...] Avant cela, j'avais fait un peu de classique, peut-être un ou deux mois à l'âge de sept ans. Mais la prof m'avait puni parce que je parlais avec les copains, elle m'a envoyé au piquet. Je ne suis jamais revenu. J'habitais dans un village. J'en ai fait aussi plus tard au collège, vers dix-onze ans, pendant deux ou trois ans, un peu de *modern jazz* également. Je connaissais les positions, j'avais un corps très disponible, je suis souple. Les profs adoraient. Je faisais le grand écart de tous les côtés. On me mettait en valeur. J'ai réalisé plus tard que ce n'était pas tant la danse qui m'intéressait, que d'être sur scène, d'être regardé, validé par le regard des autres (toute une histoire intime de mon enfance). La danse en soi, je ne savais pas encore ce que c'était.

Je devais quitter le lycée, j'avais mon bac. Pour rester, je me suis inscrit en BTS, « force de vente », une formation professionnelle commerciale. J'ai fait une dépression au bout de quinze jours. Je voulais rester pour continuer la danse avec Nicole. Elle n'enseignait pas ailleurs. Les premiers cours de marketing reposaient sur une simulation d'engueulade au sein de l'entreprise entre le service marketing et le service des VRP que nous représentions. Il s'agissait de nous apprendre à nous défendre sur le terrain, à savoir de quoi nous parlions. On apprenait également à répondre au téléphone. J'ai été choqué : on a fait un séminaire d'intégration dans un

<sup>10</sup> Alain Badiou, « La danse comme métaphore de la pensée », in Bruni Ciro (dir.), *Danse et Pensée*, Paris : GERMS, 1993, pp. 11-22.

village de vacances au nord de Nîmes, en présence d'un des patrons du Gard. Il est rentré dans la salle. On était tous en cercle. Dans la promo, il y avait un type un peu obèse. Il l'a regardé et lui a dit : « Vous, il faudra maigrir si vous voulez arriver dans le métier. » Je suis parti.

[...] Je voulais intégrer les écoles de danse. J'ai passé deux fois l'audition du CNDC [Centre national de danse contemporaine] d'Angers : refusé. La formation professionnelle de Bagouet : refusé. Il ne restait plus rien. Il fallait que je continue des études. Je me suis donc inscrit en histoire de l'art à l'université de Montpellier. Je ne connaissais rien à l'art. J'ai commencé à me documenter. J'ai vu une exposition alors qui a compté : *Hors Limites* à Beaubourg au début des années 1990<sup>11</sup>, sur l'art et la vie, qui faisait le point de l'après-guerre à nos jours. Elle ouvrait sur l'aphorisme de Robert Filliou<sup>12</sup> : « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art. » Il me travaille encore. J'ai découvert Jochen Gerz<sup>13</sup>. Je me suis plus tard inspiré de son installation *Vivre* (1974) qui fait partie de la collection permanente du Centre Pompidou. Il s'agit d'un couloir avec, écrit à la craie au sol, le mot « vivre ». (Elle a été conçue à l'origine dans une église.) Tout au fond de ce couloir, il y a un petit tableau avec un texte. La seule chose dont on a envie, c'est de lire le texte. Pour aller lire le texte, on est obligé de marcher sur le verbe « vivre » et donc de l'effacer. Cette dimension de l'invisible et de la disparition m'occupe beaucoup.

Dans mes études en histoire de l'art, j'ai entendu pour la première fois le mot « processus ». Je ne savais pas ce que signifiait « processus de création ». Nous, on fabriquait des danses, on était stimulés par la prof qui nous demandait de faire des choses, etc. Je continuais mes cours amateurs avec Nicole. Elle me demandait même d'en donner. Et j'ai fait des stages avec Myriam

<sup>11</sup> Voir le catalogue *Hors-Limites : l'art et la vie 1952-1994*, Paris : Centre Pompidou, 1994-1995.

<sup>12</sup> Robert Filliou (1926-1987), artiste français d'abord auteur de théâtre, développe par la suite de très nombreuses actions poétiques motivées par le « Principe d'équivalence : bien fait – mal fait – pas fait » et celui de création permanente. Proche du groupe Fluxus, il rédige notamment avec Joseph Beuys, Georges Brecht, John Cage et Allan Kaprow, en 1967, un livre d'enseignement artistique, *Teaching and Learning as performing Arts* (traduit ensuite en français sous le titre *Enseigner et apprendre – Arts Vivants*, Paris, Bruxelles : Archives Lebeer-Hossmann, 1998).

<sup>13</sup> Jochen Gerz, né en 1940 à Berlin, vit et travaille à Paris.

Berns<sup>14</sup>, dans l'Ardèche, super baba-cool, tous les étés. Avec elle, on courait dans tous les sens dans de grands gymnases. La prise d'espace, c'était une joie de vivre. Courir dans l'espace, sauter et apprendre aussi du Cunningham, l'air de rien, du placement, des axes.

[...] En 1994, Mathilde Monnier arrive au CCN [Centre chorégraphique national] de Montpellier. Elle ouvre les cours tous les matins. Là, j'ai découvert la pratique des profs qui se sont succédés. J'ai fait une première audition, elle ne m'a pas vu. Puis elle a fait un stage ouvert aux danseurs de la région, six mois après son arrivée. Là, elle m'a remarqué. Elle m'a dit : « Laurent, je ne t'avais pas vu à l'audition. J'aimerais bien t'aider. » Ça a été le début d'un long compagnonnage. Elle savait que son ami chorégraphe Christian Trouillas cherchait un danseur. Petite audition pour *Géométrie* (1995). Ça a été mon premier contrat professionnel après les JO d'Albertville avec Decouflé.

[...] Amalgame interprète-chorégraphe, se situer dans l'espace, une dramatique de l'espace, le processus, l'expérimentation... Tout cela, ça a été le bain. J'ai fait ma première pièce en 1996, ai travaillé la même année avec La Camionetta, la compagnie de Fabrice Ramalingom et Hélène Cathala. Bagouet venait de mourir. Ils étaient complètement nourris de leur rencontre avec Trisha Brown au sein de la compagnie Bagouet<sup>15</sup>. C'est ce qu'ils m'ont fait travailler. Ils ont tout déconstruit, avec une rigueur quasi scolaire, mais ça a été un fondement. J'ai trouvé un axe, un squelette. Ça a été des prises de conscience techniques très structurantes.

Plus que la technique, ce qui est devenu important pour moi a été la technicité, c'est-à-dire la possibilité de changer de technique. Si j'ai besoin, dans la qualité de geste, de faire résonner le geste de l'épaule à la main, je prends Trisha Brown. J'ai compris ça. Quelque chose s'est mis en place.

Les répétitions de ma première pièce ont eu lieu à l'été 1996. Il y a vingt ans. Je finissais la création avec La Camionetta au festival Montpellier Danse. Pendant ce festival, il y a eu un grand colloque sur la danse

<sup>14</sup> Myriam Berns a dirigé des stages d'été à Aubenas pendant plusieurs années.

<sup>15</sup> Trisha Brown crée *Another Story as in falling* en 1992 pour la compagnie Bagouet.

américaine<sup>16</sup>, qui réunissait le Quatuor Knust, Yvonne Rainer, Steve Paxton, les Carnets Bagouet. Ça a été un bouleversement intellectuel. On a vu *Satisfyin Lover* (1967) de Paxton, reprise dans la rue de Montpellier. On a vu le *CP-AD*<sup>17</sup>. Laurence Louppe<sup>18</sup> était présente. C'était un choc esthétique profond, deux jours avant les premières répétitions de ma première pièce.

La notion de processus s'est inscrite alors. Une révolution copernicienne a eu lieu. Je me suis rendu compte que la méthode dans laquelle j'avais baigné était : « J'invente de la danse, j'invente du mouvement et je le transmets aux danseurs. » C'est ainsi que j'avais appris. Soudainement je devais me demander : « C'est quoi, devenir chorégraphe ? »

J'entendais dans les discours sur certaines pièces : « Ça c'est une pièce de danseur, ce n'est pas une pièce de chorégraphe. » Je ne savais pas ce que ça voulait dire, mais j'entendais...

---

<sup>16</sup> Le colloque intitulé « La danse postmoderne américaine, années 60 / 70 » est organisé par Isabelle Ginot le 29 juin 1996.

Le dialogue entre Steve Paxton et Yvonne Rainer a été publié dans *Nouvelles de danse*, « On the Edge / créateurs de l'imprévu », n° 32-33, 1997, pp. 14-42.

<sup>17</sup> *Continuous Project Altered Daily* (1969), pièce d'Yvonne Rainer, réactivée par le Quatuor Knust la première fois en 1996 à Montpellier.

<sup>18</sup> Laurence Louppe (1938-2012) est historienne de la danse, elle a notamment publié *Poétique de la danse contemporaine* (en deux volumes 1997 et 2007, Bruxelles : Contredanse), et performe aux côtés des danseurs rassemblés par le Quatuor Knust dans *CP-AD*.



Loïc Touzé dans *Élucidation* (2004). Ircam, Paris. Représentation à l'Onyx, Saint-Herblain, 10 décembre 2010. Photo: Jocelyn Cottencin

# LOÏC TOUZÉ

né en 1964 à Fontainebleau  
(France)

C'est vraiment très stimulant et un peu impressionnant de devoir parler devant vous. Entre chorégraphes, on se parle de temps en temps, mais on a peu l'occasion de pouvoir échanger sur ce qui nous anime, sur la façon de le faire, sur ce qui structure notre pensée et la forme de nos œuvres.

Je vois bien que le questionnaire<sup>1</sup>, auquel j'ai tenté de répondre pas à pas, construit aussi un axe qui est une analyse, une envie de décortiquer, de séparer, de comprendre comment les choses fonctionnent, comment elles s'articulent les unes aux autres. Quand je pense à mon travail, ce travail de déblayage, d'analyse et de séparation est complexe parce que les choses sont évidemment intriquées les unes dans les autres, se recouvrent, s'effacent. Il n'y a pas un pas qui ne comprenne pas toutes les questions. De fait, c'est complexe de répondre. Pour autant, c'est intéressant de tenter de le faire.

[...] Je ne peux pas ne pas parler d'un contexte plus général qui organise depuis le début mon désir de danse. Je ne crois pas que je travaille avec l'idée que je compose. Je pense que je mets en scène de la danse, bien que je ne le dise jamais ainsi. Et je ne me sens pas metteur en scène pour autant. À la question : « Ai-je appris la composition ? » la réponse est non. Où ? Au cours de mon parcours, bien sûr, en regardant les autres.

Est-ce qu'il y a une implication personnelle du geste poétique qui, ensuite, se partage avec d'autres ? Oui. Mon geste est en effet le fruit d'un parcours.

J'ai commencé la danse très jeune comme danseur classique à l'Opéra de Paris pendant douze années, de l'âge de dix ans jusqu'à l'âge de vingt-deux ans. Ce n'était pas un choix de danse que j'ai fait. Je ne vais pas raconter les éléments personnels, mais je me suis

retrouvé dans cette situation de manière forcée. On m'a rentré une histoire du geste dans le corps. On m'a rentré un imaginaire de danseur dans le corps.

Je ne sais pas pourquoi, mais j'ai résisté. J'ai résisté de deux manières. D'une part, je n'étais pas doué et j'étais lent. Je fais une conférence d'ailleurs actuellement qui s'intitule *Je suis lent* (2015) et je parle de ça. Cette lenteur, pour intégrer de l'information, a été ma manière de résister au broyage institutionnel d'une pensée du geste. Cette école, qui est autoritaire, qui fabrique, se fait en cinq ans. Je l'ai fait en huit ans. Dans l'histoire de l'Opéra, je crois que c'est une exception. En général, quand on n'est pas assez bon, on est viré. Il n'y a pas d'espace pour l'échec. J'ai donc dû développer des stratégies de séduction probablement – en tous les cas de survie. Surtout, j'ai développé une amicalité au sein de l'école qui m'a permis de tenir dans cet espace sans être absolument massacré, au point même de réussir à être engagé dans la compagnie, ce qui paraissait absolument impossible pour moi. Environ 1 % des enfants seulement est engagé dans la compagnie. Lent comme j'étais et peu doué comme j'étais pour le classique, j'ai quand même réussi à passer.

Ce parcours et cette lenteur m'ont fait comprendre que j'étais dans un endroit où on parlait de danse, mais je ne la voyais pas. Je voyais de la technique, de la virtuosité, de la prouesse, de la puissance, des ballets. Je ne voyais pas la danse, que par contre je voyais ailleurs. J'avais enfant une curiosité et une attirance pour la comédie musicale américaine où les danseurs, eux, dansaient. Je voyais un mouvement dansé, une vitalité, un relâché du corps, une fantaisie, une joie qui n'étaient pas présents dans le ballet tel qu'on nous le proposait.

J'ai compris aussi qu'il fallait que je trouve un espace d'émancipation pour pouvoir survivre à cette histoire. Quand je quitte l'Opéra de Paris, j'ai déjà vingt-deux ans. Par chance, au moment où j'ai démissionné, au milieu des années 1980, il y avait en France une énergie collective chorégraphique qui

<sup>1</sup> Ce questionnaire établi par nos soins et centré sur les pratiques de composition chorégraphique a été envoyé à chacun des chorégraphes de cette étude, voir annexe.

commençait à inventer. J'ai eu envie d'y participer. J'ai très vite été engagé dans des compagnies parce que je venais de l'Opéra de Paris et que j'avais des compétences classiques. Mais les compétences que j'avais ne me servaient à rien pour réaliser le geste que l'on me demandait. Il y avait un écart vertigineux entre ce que je savais et ce que je devais faire.

[...] A commencé alors une entreprise, qui a duré aussi longtemps que celle de l'Opéra de Paris, soit une dizaine d'années. Une entreprise de déconstruction du geste qui m'avait été imposé. C'est dans cette charnière, dans ce mouvement-là que, je crois, j'ai commencé à essayer de penser la danse. C'est parce que mon geste avait été sur-construit qu'il fallait tout défaire. Défaire voulait dire changer de corps, de pensée, de paradigme, de compréhension de ce qu'était le temps. D'où venaient les gestes s'ils n'étaient pas le fruit d'une éducation ? Dans quel espace étais-je ? Quel était mon rapport à l'espace ? Comment pouvais-je considérer l'espace, pas celui qui m'a été raconté, mais celui que j'éprouvais ? Qu'est-ce que le temps ? Comment pouvais-je éprouver le temps ? Comment pouvais-je le comprendre ? Quelle était la mémoire à laquelle je pouvais faire appel pour qu'il y ait des gestes qui se constituent et que je puisse faire un geste qui ne soit pas le fruit d'un dressage ? Comment faire un geste que je comprenne en le faisant, et parvenir à me construire comme personne, comme être vivant, pensant et affranchi.

La question était donc pour moi moins celle de la composition que la question de la danse. À partir de 1989, je décide de faire des pièces, car les projets chorégraphiques auxquels je participais en tant qu'interprète étaient insatisfaisants. À chaque fois que je rencontrais des artistes, aussi talentueux soient-ils, je sentais toujours qu'ils avaient une volonté de me maîtriser ou de me mettre dans un cadre. En tous les cas, je le vivais comme ça. C'est pour cette raison-là je pense que j'ai décidé de commencer à faire des pièces, pour essayer de comprendre comment, hors du regard de celui qui attend, je peux produire un geste qui n'est pas une réponse.

[...] S'est engagée alors une nouvelle période qui a duré longtemps. D'une part, j'étais l'interprète de mes pièces. J'avais donc un point aveugle. D'autre part, je me suis mis à accuser le théâtre d'être un espace

qui empêchait qu'un geste vivant puisse avoir lieu. J'accusais le théâtre dans son architecture : la scène, la salle, la frontière, la limite, la lumière, le nombre de personnes aussi dans un même lieu, c'est-à-dire beaucoup dans la salle et peu sur la scène. Les attentes également, supposées, fantasmées, que l'on peut avoir vis-à-vis du public, qui, lui, dit qu'il n'a pas d'attente, mais qui est venu, a acheté son billet depuis six mois... Il n'aurait pas d'attente !

Ce que je vous raconte est rétrospectif. J'avais vécu de manière assez violente le trou noir de la salle dans lequel il y avait un brouhaha de gens qui vous regardent et que vous ne voyez pas. À l'Opéra, au début, je ne savais pas qu'il y avait des gens dans la salle. J'essayais déjà tellement de survivre sur cet énorme plateau, habillé en petit page dans *La Belle au bois dormant*, à regarder plein de gens autour de moi. C'était totalement effrayant. C'était un peu un espace de cauchemar. En face, une nuit. Plus tard, dans les théâtres, cette image a persisté, j'ai longtemps pensé que les gens qui étaient là voulaient voir quelque chose que je ne pouvais pas leur donner.





Cindy Van Acker dans *Ion* (2015). Photo : Louise Roy

# CINDY VAN ACKER

née en 1971 à Winfield  
(États-Unis)

J'ai commencé à faire de la danse classique à six ans, juste pour le plaisir. Ça m'a plu d'emblée, surtout la technique à la barre. Et dès que je pouvais intégrer un cours en plus, je le faisais. Mais petite, je n'ai jamais rêvé d'avoir un tutu ni de devenir une danseuse étoile. Jamais je n'ai eu une projection de ce style. Pour moi, à cette période de mon enfance, la danse représentait simplement mon espace d'autonomie, de liberté. Les cours de danse avaient lieu au sous-sol du casino d'Ostende, au bord de la mer. Je me souviens qu'en arrivant par la digue, c'était rare de ne pas devoir engager son corps contre le vent. Envahie par l'odeur de la mer, je poussais la lourde porte du casino. J'avais la sensation de rentrer dans un autre monde, une autre époque. Le réceptionniste semblait sortir d'un film de Fellini, il y avait des odeurs inconnues, un mélange de graisse de vélo et de la poussière de sous-terrain. Au bout d'un très long couloir se trouvait la petite salle de danse. Après le cours, mon père venait me chercher en sortant du travail. J'adorais ce moment où je l'attendais, dans cet antre qui, pour moi, n'appartenait à personne.

On était quatre enfants à la maison à Gistel, une petite ville près d'Ostende, avec un très beau et grand jardin, des poules, un potager, des arbres fruitiers, un petit paradis en soi. Mais malgré ça, j'avais la sensation de ne pas trouver ma place dans la vie quotidienne qui se situait dans le territoire entre la maison et l'école. Ou peut-être que je n'étais pas totalement comblée dans ce contexte, il y avait une sensation de manque.

Quand j'ai eu douze ans, on m'a proposé de faire l'audition pour l'école de danse classique royale à Anvers. Ma mère m'avait fait lire un article dans lequel la directrice déclarait que « rentrer dans cette école, c'est comme rentrer au couvent ». J'ai dit : « Ok. Allons-y. » Je ne réalisais aucunement ce que cela représentait. Pour moi ça voulait dire avant tout un élargissement de mon territoire. Je suis donc partie à treize ans de la maison, poussée par la quête du manque à combler. La citation de la directrice reflétait néanmoins la mentalité qui régnait dans cette école à

l'époque. Le sentiment que j'en retiens, c'est que plus on dansait et plus on s'éloignait du monde.

En Flandre, nous recevions une éducation catholique. Filles et garçons étaient séparés à l'école primaire. À six ans et à douze ans, on faisait la communion. Cela faisait partie de la tradition. La préparation à la communion était intégrée au programme scolaire. Pendant quelques années, j'ai adhéré à la chose parce que j'aimais l'espace sacré de l'église – les rituels, les odeurs, le silence, le parlé, le chanté ensemble, les paroles en latin. Un jour, je devais avoir treize ans, lors d'une messe dédiée à ma tante qui est décédée à seize ans, quelque chose de très violent s'est passé en moi. Pendant que le prêtre déblatèrait son discours monotone sans y porter la moindre attention, je pensais : ce prêtre dit « Dominique » à l'instant, mais demain, il dira « Pierre » et un autre prénom après-demain. La dépersonnalisation de son discours m'a heurtée, la collecte d'argent aussi, je la sentais trahie. Je pensais : « Elle mérite mieux que ça. » Je me suis extraite de ce moment de la réalité et j'ai commencé à rêver une danse pour elle. Ce jour-là, j'ai tout renié de l'Église.

À quinze ans, j'ai commencé à faire des stages de danse contemporaine quand je le pouvais, pendant l'été, pendant les vacances de Pâques. Ce qui était proposé dans notre région, c'était plutôt Cunningham, Limón, des techniques très fortes. À l'école, on nous proposait des cours de technique Graham et le rapport à la danse contemporaine se résumait à : « On fait de la danse contemporaine quand on n'a pas les compétences pour la danse classique. » Je me souviens d'un moment qui m'a beaucoup marquée durant un stage avec une élève d'Isadora Duncan. Elle s'obstinait à vouloir que je relâche mon pied et je n'arrivais pas à le faire. J'avais un blocage mental. J'ai pu constater néanmoins une évolution du statut de la danse contemporaine à l'école, qui correspond peut-être aux débuts de la génération des chorégraphes sortant de l'école Mudra : Michèle Anne De Mey, Anne Teresa de Keersmaeker, Pierre Droulers...

Je me souviens que Jeanne Brabants, enseignante à l'école, m'avait prise sous le bras pour m'amener à une conférence de Michèle Anne De Mey à Bruxelles.

Après cette formation, on m'a proposé un contrat au Ballet de Flandre<sup>1</sup>. J'ai accepté pour aller au bout de ce que j'avais entrepris. C'était une belle entrée dans le milieu professionnel, mais j'ai vite compris que je n'étais pas intéressée par une carrière dans la danse classique. Au fond j'avais envie de bouger autrement. Puis il y a eu le Grand Théâtre de Genève<sup>2</sup> où en effet on bougeait autrement. Mais là, j'ai réalisé que ma vision d'engagement en tant que danseuse n'était pas adaptée au rythme « fonctionnaire » d'une institution. J'ai eu la chance de vivre les processus de création de Ohad Naharin<sup>3</sup> ou Christopher Bruce<sup>4</sup>, mais je me suis retrouvée aussi à devoir défendre des pièces que je ne cautionnais pas artistiquement. Et ça me rendait malade. Cette réalité devenait de plus en plus violente. J'étais pleine d'eczéma.

En sortant du Grand Théâtre, j'ai rencontré Yann Marussich<sup>5</sup> qui m'a introduite dans le milieu des squats, le milieu alternatif à Genève. Là se sont ouvertes toutes les portes, non seulement au niveau humain et relationnel, mais aussi au niveau artistique. Il y avait les studios à l'Adc<sup>6</sup> où on pouvait suivre les cours de Noemi Lapzeson, Laura Tanner, Odile Ferrard et qui étaient mis à disposition gratuitement pour faire de la recherche. Il suffisait de s'inscrire. Yann y organisait une fois par mois des scènes libres. Il faisait la technique, les lumières, il offrait un espace de création. C'est là que j'ai présenté les premiers résultats de mes recherches.

Parallèlement, j'ai commencé à travailler en free-lance avec des chorégraphes, comme Philippe Saire, Noemi Lapzeson, Laura Tanner<sup>7</sup>. Cela me laissait beaucoup de temps libre pour travailler pour moi.

Je suis entrée alors dans une période de déconstruction qui a duré environ sept ans. J'ai fait une sorte de crise d'adolescence. J'avais vingt-deux ans. Je ne savais pas ce que je cherchais à travers la danse. Ma recherche se définissait à travers la négation, je dénonçais le divertissement, le non-sens, la virtuosité, l'excès du mouvement, la consommation facile et directe. Je voulais aller contre les attentes du public. C'était un grand non à la séduction. Ça s'est exprimé à travers des pièces solos et des expériences collectives avec très peu de moyens techniques, sans subventions, juste du temps et de l'espace. Je menais des projets entre autres avec le collectif Honey & Milk et la Compagnie générale du travail (CGT) fondée avec Joël Mützenberg. On passait beaucoup de temps autour de la table à questionner les codes du spectacle, le contexte historique. Les moments de répétition en studio étaient moindres. C'était une période d'approche très conceptuelle.

Ensuite, j'ai fait une performance avec Philippe Ehinger, clarinettiste, et Ulrich Fischer, vidéaste. C'était un spectacle invisible. On était dans le noir. Il n'y avait que le bruit du corps, le grain des images de la caméra qui filmait du noir et le souffle de la clarinette.

Mon premier petit solo intitulé *Sans fard* (1995) était une sorte de parodie de la séduction. J'évoluais dans la lumière de trois projecteurs super-8 qui projetaient de la lumière et un film du cinéaste Grégoire Baer qui venait de gagner un prix à Locarno. Pour *Sans fard*, il a réalisé un film avec des égratignures d'aiguilles et des traces de poussières.

Un projet plus important, *Subver-cité* (1998), était constitué de trois hommages. Je jouais avec ambiguïté et à des degrés différents avec la notion d'hommage, non sans dérision. L'hommage à Anne Teresa de Keersmaeker sur *Stratostaatti*, un morceau de Mika Vainio, était le plus dansé. C'est sans doute là que j'ai trouvé une lueur d'espoir dans ce que le mouvement peut apporter, dans sa relation à la musique. J'y vois aujourd'hui les prémices de mes recherches actuelles. Le deuxième hommage s'adressait au groupe de musique Laibach, un collectif d'artistes slovènes rassemblés sous le nom de Neue Slowenische Kunst. Ce groupe jouait avec les limites des symboles fascistes et de l'esthétique nazie, avec lesquelles je jouais à mon tour. Le troisième s'adressait au capitalisme. J'étais assise à une petite table sur laquelle étaient posés une bouteille d'eau, des poires et un seau à champagne.

Derrière moi était fixée la banderole « Hommage au capital ». Depuis la loge, assez doucement, venait la symphonie n°8 en si mineur de Chostakovitch. Je regardais le public et souriais. Je mangeais des poires. Je buvais un petit coup d'eau. Je me levais et je vomissais les poires dans le seau à champagne. Je posais le seau et je continuais à manger des poires. Et je revomissais.

Rétrospectivement, je trouve fantastique la liberté dont je disposais. Aujourd'hui, la possibilité de travailler comme ça, de pouvoir arriver totalement vierge dans un espace de travail, est devenue très rare. Les jeunes doivent avant tout déposer un dossier argumentant l'objet de leur recherche. Pourtant, avoir à disposition du temps et de l'espace me semble crucial pour créer un espace de liberté, pour créer tout court.

La même année, j'ai fait une pièce intitulée *J'aimerais tuer avant de mourir* (1998) qui va conclure ma « crise d'adolescence » et poser les prémices de la période « constructive » à venir. Je dois préciser que je ne croyais toujours pas au mouvement à ce moment-là. Même si je composais des gestes ou si j'en esquissais, ils étaient motivés à partir de ressources que je puisais chez d'autres artistes (entre autres, Sophie Ristelhueber, Jean-Luc Godard, Jenny Holzer, Vladimir Maïakovski<sup>8</sup>). Cette pièce emprunte un extrait du film de Godard, *Les Carabiniers* (1963), et plus précisément la scène de l'exécution de la révolutionnaire dans la forêt. Deux soldats doivent l'exécuter. Ils lui demandent si elle veut faire quelque chose avant de mourir. Elle répond : « J'aimerais réciter une « admirable fable » de Maïakovski. » Et elle récite : « Laissez donc ! Cela ne peut être la mort... » Quand elle finit, ils tirent une fois, elle tombe, mais elle bouge encore. Le soldat la regarde et dit à l'autre : « Elle bouge encore. » Il tire encore. « Elle bouge encore... Encore... »

La pièce commence avec cette « admirable fable », la projection des images du film. J'étais couchée sur le sol. Après le dernier « elle bouge encore », on passait du film à la scène. Je commençais à bouger. C'était inattendu pour moi. Je me suis surprise moi-même. C'est donc à l'idée du « dernier énoncé avant de mourir », à la beauté d'Odile Geoffroy, la révolutionnaire du film de Godard, et à partir d'une photo aérienne de Sophie

Ristelhueber des tranchées en Irak que je me suis mise en mouvement, finalement, depuis le sol.

En 1997, lorsque j'étais enceinte de ma première fille, Asta, j'ai fait une longue pause. Je me suis vraiment retirée de la danse et de son milieu. Quand j'ai repensé à investir à nouveau l'espace scénique de la danse, je me suis dit que je devais y aller en portant le mouvement. Ou faire totalement autre chose.

<sup>1</sup> Le Ballet de Flandre est une compagnie belge fondée en 1969, devenue Ballet royal en 1976, elle est installée à Anvers.  
<sup>2</sup> Le Grand Théâtre à Genève est un opéra ouvert en 1879.  
<sup>3</sup> Ohad Naharin, né en 1952 en Israël, est danseur et chorégraphe. Il est naturalisé américain en 1991.  
<sup>4</sup> Christophe Bruce, né en 1945 en Angleterre, est danseur et chorégraphe.  
<sup>5</sup> Yann Marussich, né en 1966 à Genève, est un artiste performeur.  
<sup>6</sup> Adc, Association pour la danse contemporaine, créée en 1986, promeut la danse contemporaine à Genève.  
<sup>7</sup> Philippe Saire, né en 1957 à Alger, est danseur et chorégraphe. Noemi Lapzeson (1940-2018) née à Buenos Aires, était danseuse, chorégraphe et pédagogue. Laura Tanner, née en 1956 à Zurich en Suisse, est danseuse, chorégraphe et pédagogue.

<sup>8</sup> Sophie Ristelhueber, née en 1949 à Paris, est plasticienne. Jenny Holzer, née en 1950 à Gallipolis en Ohio, est une artiste conceptuelle.

---

# Annexes

---

QUESTIONNAIRE INITIAL	563
BIBLIOGRAPHIE	567
LISTE DES ŒUVRES DES DIX CHORÉGRAPHERS	573
INDEX DES PRINCIPAUX NOMS CITÉS	587

---

---

# QUESTIONNAIRE INITIAL\*

## LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE AUJOURD'HUI. QUELS OUTILS POUR QUELLES POSITIONS ARTISTIQUES ?

\* Envoyé aux dix chorégraphes au printemps 2016.

Le questionnaire suivant est envoyé à chacun-e à titre préparatoire, en vue d'amorcer la réflexion préalablement à nos rencontres. Il ouvre un certain nombre de questions sur la composition en danse – ses principes et ses outils –, constituant une sorte de trame ou d'arrière-plan susceptible de nous placer dans une exigence commune. Il paraîtra peut-être à certain-e-s inadéquat, imprécis ou au contraire trop précis. Il ne doit pas être pris au pied de la lettre, mais comme un point de départ possible pour nos échanges. Toute considération qui ne semblerait pas entrer dans le cadre même de ce questionnaire ou toute reformulation des questions relatives à la composition sont évidemment bienvenues... L'objectif commun est de faire connaître diverses façons de concevoir et de mettre en pratique la composition en danse. Quels outils de composition vous êtes-vous fabriqués? Quels principes compositionnels découlent de vos idées artistiques?

Le questionnaire est organisé en sous-sections, mais il est probable que chacun-e préférera un autre ordre pour son exposé; il est d'ailleurs assez facile de sauter d'une section à l'autre sans s'en rendre compte. Ces sections sont au nombre de cinq: principes de composition; place de la composition dans le processus de création; pratiques de composition; composition, geste et interprétation; culture de la composition.

---

### PRINCIPES DE COMPOSITION

---

- À quelles questions (ou à quels défis ou problèmes chorégraphiques) répondent vos principes de composition? (Par exemple: Comment faire une pièce sans pas?)
- Comment décririez-vous les formes ou structures compositionnelles auxquelles vous avez abouti?
- Avez-vous élaboré un lexique ou un glossaire pour désigner les différentes formes qu'ont pu prendre vos pièces? Ou pour décrire les outils de composition que vous vous êtes fabriqués?
- Pourriez-vous nommer les opérations d'agencement les plus représentatives de votre pratique compositionnelle?
- Pouvez-vous dégager les points de votre méthode de composition qui vous semblent singuliers?
- Que signifie pour vous « composer »?
- Utilisez-vous le terme « composition » ou préférez-vous lui substituer d'autres termes? Le(s)quel(s)?

---

### PLACE DE LA COMPOSITION DANS LE PROCESSUS DE CRÉATION

---

- La composition est susceptible de se mettre en place ou de se redéfinir à différents stades du processus de création:
- Comment se forment les conditions de l'élaboration de la composition?
- Où commence la composition pour vous?
- Comment s'effectue la collecte des éléments et outils chorégraphiques d'une pièce?

- Sur quel(s) plan(s), sur quelle(s) couche(s) de la pièce (performance, spectacle) opérez-vous avec un processus de composition ?
- Quelles seraient les grandes étapes du processus de composition ?
- Pouvez-vous préciser la temporalité du processus de création et la place prise par l'élaboration de la composition en son sein : durée du processus, temps de travail avec les collaborateurs et à quel rythme ?
- À partir de quand la composition est-elle mise en jeu avec d'autres ? Avec qui (collaborateurs, compositeurs, danseurs, dramaturge...) ? Et sous quel mode ?
- Dans quelle mesure le choix des interprètes concerne-t-il la composition ? À quel moment intervient-il ?
- La composition est-elle aussi susceptible de faire surgir de nouveaux matériaux ?
- Le *training* est-il pour vous lié à la composition ? Si c'est le cas, est-ce que le *training* ou la pratique induit un mode de composition ? Quelle est alors la nature de ce *training* considéré comme « pré-composition » ? Ou inversement, est-ce la composition pré-élaborée qui viendrait stimuler une pratique d'échauffement particulière ? Comment s'invente alors ce *training* pour chaque projet ?
- Quand finit le processus de composition ?

## PRATIQUES DE COMPOSITION

- Utilisez-vous l'improvisation pour trouver une forme (et non seulement pour susciter du geste) ? Comment ? Selon quelles indications ? Cette forme est-elle temporaire ou finale ?
- Utilisez-vous l'écrit – texte, croquis, partition – ou un autre support – montage vidéo ou photographique, maquette... – dans votre processus de composition ? Comme préalable, support, ou étape de synthèse ou de clarification... ? Quel est le rôle de ces écrits ou autres outils ?
- Utilisez-vous la vidéo comme trace des étapes successives ? Quelles conséquences cela a-t-il sur la composition ?
- Quel rôle joue la répétition (au sens de s'exercer) dans votre processus de composition ? Quelle importance / nécessité y a-t-il à faire et refaire ou à voir et revoir ?
- Qu'est-ce qui est gardé ou à l'inverse jeté ? Comment la composition prend-elle en compte les résidus et les couches successives ?
- Comment fonctionne l'autoévaluation de l'œuvre en cours de création ? Quel effet cela a-t-il sur la composition ?

## COMPOSITION, GESTE ET INTERPRÉTATION

- Comment articulez-vous la production du geste et la composition ?
- L'invention d'une forme (au sens de structure) ou la construction dramaturgique prévaut-elle sur l'invention du geste ?
- L'interprétation influe-t-elle sur la structure compositionnelle ? Ou inversement, la composition induit-elle un type d'interprétation bien précis ?
- Votre disposition personnelle à une danse, à un univers gestuel, à une poétique du geste vous semble-t-elle induire une façon de composer ?

## CULTURE DE LA COMPOSITION / TRANSMISSION DES SAVOIRS DE LA COMPOSITION

- Accordez-vous une attention particulière aux éléments suivants, qui historiquement ont pu constituer des points cruciaux dans le débat sur la composition ? On pourrait poser la question, de manière faussement naïve, de comment vous concevez :
  - le pas ?
  - la phrase ?
  - la séquence ?
  - le rapport entre la partie et le tout<sup>1</sup> ? Y a-t-il une hiérarchie entre les parties et le tout ?
  - la tâche<sup>2</sup>
  - le phrasé<sup>3</sup>
  - l'acmé (ou moment photographique)
  - la transition ?
  - la juxtaposition / le collage / le montage<sup>4</sup> ?

<sup>1</sup> Historiquement, les débats sur la composition posent la question de la plus petite unité ou partie à agencer, vision que la danse moderne (comme l'art des premières avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle) va remettre en cause. Cf. chapitres Matériau et Structure.

<sup>2</sup> Cf. chapitre Tâche.

<sup>3</sup> Objet de débats importants dans les années 1960 à New York, à partir des œuvres de Merce Cunningham, Anna Halprin, Steve Paxton, Yvonne Rainer. Cf. le texte important : Yvonne Rainer, « The mind is a muscle. A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A* » [1966], art. cit. Cf. la discussion sur le phrasé dans l'ouvrage.

<sup>4</sup> Juxtaposer des éléments hétérogènes, plutôt qu'imaginer leur articulation ou combinatoire – cf. la composition chez Merce Cunningham, au Judson Dance Theater, ou encore la pratique

- le rapport aux contrastes ?
- le rapport au récit<sup>5</sup> ?
- le rythme ?
- l'accent ?
- l'unisson ?
- la fin d'une pièce ?
- le début d'une pièce ?
- la durée d'une pièce ?
- la face ?
- l'entrée en scène ?
- le rapport à la coulisse et au hors-champ ?
- la lecture spatiale ? (Par exemple, Susan Buirge se réfère à la lecture occidentale de gauche à droite<sup>6</sup>)
- Avez-vous des modèles de composition ? Sont-ils issus du champ chorégraphique, des autres arts ou de tout autre domaine ? Est-ce que ces domaines sont nombreux et différents selon les pièces<sup>7</sup> ?
- Avez-vous suivi un enseignement en composition à vos débuts ? Comment vous ont été transmis des outils de composition ? Inversement, enseignez-vous la composition ?
- Quand vous avez commencé à chorégraphier, y a-t-il eu des choses dont vous avez voulu vous délester ? Que vous avez voulu absolument éviter ?

du montage chez Pina Bausch. Cf. chapitre Assembler.

<sup>5</sup> Historiquement, les débats sur la composition sont liés aussi à la structure du récit (cf. Noverre). Cf. le chapitre et la discussion sur la dramaturgie.

<sup>6</sup> Cf. Susan Buirge, *En allant de l'ouest à l'est. Carnets 1989-1993*, L'Isle-sur-la-Sorgue : Le bois d'Orion, 1996.

<sup>7</sup> Par exemple, historiquement, les débats sur la composition sont liés à la culture musicale : depuis la danse classique, mais aussi dans la modernité et jusqu'à plus récemment. Les cours de composition en danse sont d'ailleurs dispensés par des compositeurs ou musiciens : Émile Jaques-Dalcroze, Louis Horst, Robert Ellis Dunn, Fernand Schirren...). Quel est votre rapport à la culture musicale ? Quels sont ses effets sur vos modes de composer ?

# BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

par Julie Perrin

---

## ANALYSES CRITIQUES : HISTOIRE, ESTHÉTIQUE ET THÉORIES DE LA COMPOSITION

---

Allsopp Ric, Lepecki André (dir.), *On Choreography, Performance Research*, vol. 13, n° 1, 2008.

Banes Sally (dir.), *Reinventing dance in the 1960s. Everything was possible*, Madison : Wisconsin Press, 2003.

Banes Sally, « Choreographic Methods of the Judson Dance Theater », in Sally Banes (dir.), *Writing dancing in the Age of Postmodernism*, Hanover et Londres : Wesleyan University Press, 1994, pp. 211-226.

Banes Sally, « Dancing [with / to / before / on / in / over / after / against / away from / without] the Music: Vicissitudes of Collaboration in American Postmodern Choreography », in Banes Sally (dir.), *Writing dancing in the Age of Postmodernism*, Hanover et Londres : Wesleyan University Press, 1994, pp. 310-326.

Banes Sally, *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964*, Michigan : UMI Research Press, 1980.

Barreau Louis, « Décrire, percevoir et pratiquer la composition chorégraphique : à partir de *Drumming* de Anne Teresa de Keersmaecker xx... », mémoire de master Arts mention Danse, dir. J. Perrin, université Paris 8 Saint-Denis, 2016.

Bélec Danielle Marilyn, « Robert Ellis Dunn: Personal Stories in Motion », *Dance Research Journal*, vol. 30, n° 2, automne 1998, pp. 18-38.

Bernard Michel, « Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique » [1991], in *De la création chorégraphique*, Pantin : Centre national de la danse, coll. « Recherches », 2001, pp. 205-213.

Bleeker Maaïke, *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, New York et Basingstoke : Palgrave Macmillan, coll. « Performance interventions », 2011.

Bosshard Léa, « Des rétrospectives chorégraphiques : des poétiques de l'auto-citation à travers « *Rétrospective* » par Xavier Le Roy et *A catalogue of steps* de DD Dorvillier », mémoire de master Arts mention Danse, dir. I. Launay, université Paris 8 Saint-Denis, 2014.

Brandstetter Gabriele, Klein Gabriele (dir.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld : transcript, 2013.

Briginshaw Valerie A., « Study of Dance Conference 4: Choreography: Principles and Practice », *Dance Research Journal*, vol. 18, n° 2, hiver 1986-1987, pp. 76-78.

Butte Maren, Maar Kirsten, McGovern Fiona, Rafael Marie-France, Schaffaff Jörn (dir.), *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*, Berlin : Sternberg Press, 2014.

Davenport Donna (dir.), *Effective Pedagogy for Dance Composition: New Insights and Perspectives*, *Journal of Dance Education*, vol. 6, n° 1, 2006.

Després Aurore, « Composition et écriture chorégraphique », *TDC. Textes et documents pour la classe*, « L'Art chorégraphique », Sceren, CNDP, n° 988, 2010, pp. 22-24.

Foster Susan Leigh, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, New York : Routledge, 2011.

Foster Susan Leigh, *Reading dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley : University of California Press, 1986.

Foultier Anna Petronella, Roos Cecilia, *Material of Movement and Thought: Reflections on the Dancer's Practice and Corporeality*, Stockholm : Firework, 2013.

Fuentes Medrano Álvaro, *El dramaturgista y la Deconstrucción en la Danza*, Bogota / Mexico : Icono Editorial / Escenología Ediciones, 2012.

Gardner Sally, « Notes on Choreography », *Performance Research*, vol. 13, n° 1, 2008, pp. 55-60.

Ginot Isabelle, « Danse potentielle : à propos de d a n s e de Rosalind Crisp », *Recherches en danse* [En ligne], 02 / 2014, URL : <http://danse.revues.org/369>.

Ginot Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin : Centre national de la danse, coll. « Recherches », 1999.

Glon Marie, « Ce que la Chorégraphie fait aux maîtres de danse (xviii<sup>e</sup> siècle) », *Corps*, n° 7, 2009 / 2, pp. 57-64.

Glon Marie, « Les Lumières chorégraphiques : les maîtres de danse européens au cœur d'un phénomène éditorial (1700-1760) », thèse de doctorat en histoire et civilisation, dir. G. Vigarello, Paris, EHESS, 2014.

Goldberg Marianne, « Trisha Brown, U.S. dance, and visual arts: composing structure », in Hendel Teicher (dir.), *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, Cambridge : The MIT Press, 2002, pp. 27-45.

Guisgand Philippe, *Les Fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Lille : Presses universitaires du Septentrion, 2008.

Hendel Teicher (dir.), *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, Cambridge: the MIT Press, 2002.

Hennermann Célestine, deLahunta Scott, *Motion Bank: Starting Points & Aspirations*, Francfort : Motion Bank / the Forsythe Company, 2013.

Heun Walter, Kruschkova Krassimira, Noeth Sandra, Obermayr Martin, *Scores. The Skin of movement*, Vienne : Tanzquartier, n° 0, 2010.

Husemann Pirkko, *Choreografie als Kritische Praxis: Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld : transcript, 2009.

Janet Adshead (dir.), *Choreography: Principles and Practice*, Guilford, Surrey : University of Surrey, National Resource Centre for Dance, 1987.

Jordan Stephanie, *Moving music. Dialogues with music in twentieth-century ballet*, Londres : Dance Book, 2000.

Lavender Larry et Sullivan B. J., « Transformative Systems for Teaching and Learning Choreography », in Hagood Thomas K. (dir.), *Legacy in Dance Education: Essays and Interviews on Values, Practices, and People*, New York : Cambria Press, 2008, pp. 176-217.

Lavender Larry, « Dialogical Practices in Teaching Choreography », *Dance Chronicle*, vol. 32, n° 3, 2009, pp. 377-411.

Lepecki André, Joy Jenn (dir.), *Planes of Composition: Dance, Theory and The Global*, New York : Seagull Books, 2009.

Lesauvage Magali, Piettre Céline (dir.), *Myriam Gourfink. Danser sa création*, Dijon : Les presses du réel, 2012.

Loupe Laurence (dir.), *Danses tracées. Dessins et notations chorégraphiques*, Paris : Dis-Voir, 1991.

Loupe Laurence, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au xx<sup>e</sup> siècle : une double révolution », *Littérature*, n° 112 « La littérature et la danse », 1998, pp. 88-99.

Loupe Laurence, « Quelques visions dans le grand atelier », *Nouvelles de danse*, Bruxelles : Contredanse, n° 36-37, automne hiver 1998, pp. 11-32.

Loupe Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles : Contredanse, 1997.

Martin John, *The modern dance*, New York : A. S. Barnes and company, 1933.

Monni Kirsi, Allsopp Ric (dir.), *Practising composition: Making Practice. Texts, Dialogues and Documents. 2011-2013*, Helsinki : Theatre Academy of the University of the Arts, 2015.

Morgenroth Joyce, « Contemporary Choreographers as Models for Teaching Composition », *Journal of Dance Education*, vol. 6, n° 1, 2006, pp. 19-24.

Noeth Sandra, « Pensées provisoires – Notes sur la notion de chorégraphie », *Rodéo*, Lyon : association Rodéo, n° 3, face B, décembre 2015, pp. 16-19.

Perrin Julie, « Le chorégraphique traversé par la photographie. À propos du temps dans la composition : Rainer, Paxton et Charmatz », *Ligeia*, n° 113-116, dossier « Photographie et danse », Debat Michelle (dir.), Paris : Ligeia, janvier-juin 2012, pp. 74-83.

Perrin Julie, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon : Les presses du réel, 2012.

Perrin Julie, *Projet de la matière – Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Dijon : Centre national de la danse / Les presses du réel, 2007.

Pitozzi Enrico, *Magnetica. La composizione coreografica di / La composition chorégraphique de / The Choreographic Composition of Cindy Van Acker*, Macerata : Quodlibet Studio, 2015.

Pralong Michèle (dir.), *Partituurstructuur : les partitions chorégraphiques de Cindy Van Acker*, Genève : Héros-limite, 2012.

Satin Leslie, « James Waring and the Judson Dance Theater. Influences, Intersections, and Divergences », in Baner Sally (dir.), *Reinventing dance in the 1960s. Everything was possible*, Madison : University of Wisconsin Press, 2003, pp. 51-80.

Shaw Norah Zuniga, « Animate inscriptions, articulate data and algorithmic expressions of choreographic thinking », *Choreographic Practices*, intellect journals, vol. 5, n° 1, 2014, pp. 95-119.

Sermon Julie, Chapuis Yvane (dir.), *Partition(s) : Objet et concept des pratiques scéniques (20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles)*, Dijon : Les presses du réel, coll. « Nouvelles Scènes / Manufacture », 2016.

Suquet Annie, « La collaboration Cage-Cunningham : un processus expérimental », *Repères – cahier de danse*, n° 20, novembre 2007, pp. 11-16.

*Synchronous Objects for "One flat thing, reproduced" by William Forsythe. Visualizing choreographic structure from dance to data to objects*, <https://synchronousobjects.osu.edu/>, Université de l'Ohio.

Unmüssig Jana, « Composition and Choreography – Critical Reflections on Perception, Body and Temporality », thèse de doctorat, Helsinki : Theatre Academy of the University of the Arts, 2018.

Vaughan David, *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse*, Paris : Plume / Librairie de la danse, 1997 (trad. par D. Luccioni de *Merce Cunningham: Fifty years, Chronicle and Commentary*, New York : Aperture, 1997).

## TRAITÉS, MANIFESTES ET MANUELS DE COMPOSITION EN DANSE

Anderson Sofras Pamela, *Dance Composition Basics*, Champaign : Human Kinetics, 2006.

Blasis Carlos et Carsatetti (Ill.), *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse contenant les développements, et démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur*, Milan : Joseph Beati & Antoine Tenenti, 1820.

Blasis Carlos, *Manuel complet de la danse comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours – à l'usage des amateurs et des professeurs*, Paris : Librairie encyclopédique de Roret, 1830.

Blom Lynn Anne et Chaplin L. Tarin, *The Intimate Act of Choreography*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1982.

Bogart Anne, Landau Tina, *The Viewpoints Book. A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, New York : Theatre Communications Group, 2005.

Burrows Jonathan, *A choreographer's handbook*, New York : Routledge, 2010 (trad. française par D. Luccioni : *Un manuel de chorégraphe*, Bruxelles : Contredanse, 2017).

Chauchat Alice, Ingvarsen Mette (dir.), *Everybodys performance scores*, Everybodys publications, 2010.

Cahusac Louis de, *La Danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, l'Académie royale des Sciences et Belles-Lettres de Prusse, 1754.

Feuillet Raoul-Auger, *Chorégraphie, ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes desmonstratifs*, Paris, 1700.

Forsythe William, *Improvisation technologies*, DVD, Cologne : ZKM, 1999 / 2003.

Forsythe William, *William Forsythe: Improvisational Technologies. A tool of the Analytical Dance Eye*, CD Rom, Kkm digital Arts edition, 1994.

Hayes Elizabeth R., *Dance Composition and Production*, New York : The Ronald press, 1955.

Hincks Josiah, « Five Facets Model of Creative Process », *Choreographic Practices*, vol. 5, n<sup>o</sup> 1, avril 2014, pp. 49-57.

Hodes Stuart, *A map of making dances*, New York : Grove Press, 1998.

Horst Louis, Russel Carroll, *Modern Dance Form in relation to the other Modern Arts*, New Jersey : Dance Horizons Books / Princeton Book Company, 1961.

Humphrey Doris, *The Art of making dances*, New York : Rinehart and Company, 1959 (trad. française par J. Robinson : *Construire la danse*, Paris : l’Harmattan, 1998).

Lifar Serge, « Le manifeste du chorégraphe », *Les Archives internationales de la danse*, n<sup>o</sup> 4, 1935, pp. 128-129.

Laban Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, Arles : Actes Sud, 1994 (trad. de l’anglais par J. Challet-Haas et M. Bastien de *The Mastery of Movement on the Stage*, Londres : MacDonald & Evans, 1950).

Laban Rudolf, *Espace Dynamique : textes inédits, Choreutique, Vision de l’espace dynamique*, Bruxelles : Contredanse, 2003 (trad. Élisabeth Schwartz-Rémy).

Noverre Georges, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon : chez Aimé Delaroche, 1760.

Olsen Andrea avec McHose Caryn, *The Place of Dance: A Somatic Guide to Dancing and Dance Making*, Middletown : Wesleyan University Press, 2014.

Overlie Mary, *Standing in Space. The Six Viewpoints Theory and Practice*, Montana : Fallon Press, 2016.

Rainer Yvonne, « A Quasi Survey of Some “Minimalist” Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A », in Gregory Battcock, *Minimal Art: A critical Anthology*, New York : E. P. Dutton, 1968, pp. 263-273.

Robinson Jacqueline, *Éléments du langage chorégraphique*, Paris : Vigot, coll. « sport + enseignement », 1981.

Mme Ronsay, « La Composition d’une danse », *Les Archives internationales de la danse*, n<sup>o</sup> 5, 1939, pp. 29-30.

Sakharoff Clothilde, « Ce que la danse est pour nous », *Conferencia*, n<sup>o</sup> 16, 1939, pp. 217-228.

Smith-Autard Jacqueline, Schofield Jim, *Choreographic Outcomes: Improving Dance Composition*, Bedford Interactive Productions, 2005 (CD-Rom et *Creative Practice Guidebook*).

Soulier Noé, *Actions, mouvements et gestes*, Pantin : Centre national de la danse, 2016.

Waehner Karin, *Outillage chorégraphique. Manuel de composition*, Paris : Vigot, coll. « sport + enseignement », 1993.

## TÉMOIGNAGES D'ARTISTES

NB : Les autobiographies d’artistes chorégraphiques sont des sources majeures sur la composition. Elles sont trop nombreuses pour être mentionnées ici.

Andrien Baptiste, Corin Florence (dir.), *De l’une à l’autre : composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles : Contredanse, 2010.

Balanchine George et Solomon Volkov, *Conversations avec George Balanchine, Variations sur Tchaïkowskï*, Arles : L’Arche, 1988.

Bel Jérôme et Charmatz Boris, *Emails 2009-2010*, Dijon : Les presses du réel, 2013.

Bel Jérôme, Wavelet Christophe, *Catalogue raisonné Jérôme Bel 1994-2005*, Aubervilliers : Les Laboratoires d’Aubervilliers, R. B. / Jérôme Bel, 2007.

Bonjour Marcelle, *D’une écriture l’autre*, DVD, Sceren CNDP / danse au cœur, 2005.

Bosshard Léa, Héritier Rémy (dir.), *L’Usage du terrain*, Paris : GBOD!, 2019.

Brown Carolyn, *Chance and circumstance. Twenty years with Cage and Cunningham*, New York : Knopf, 2007.

Brown Trisha, *Entretiens avec Klaus Kertess, Early works 1966-1979*, DVD Artpix, 2005.

Buirge Susan, « La composition : un long voyage vers l’inconnu », *Marsyas - revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, Paris : Institut de pédagogie musicale et chorégraphique (IPMC), n<sup>o</sup> 26, juin 1993, pp. 31-34.

Buirge Susan, *L’Œil de la forêt*, L’Isle-sur-la-Sorgue : Le Bois d’Orion, 2002.

Burrows Jonathan, *Conversations with Choreographers*, Londres : South Bank Centre, 1998.

Charmatz Boris, Launay Isabelle, *Entretenir : à propos d’une danse contemporaine*, Paris : Centre national de la danse / Les presses du réel, 2002.

Chaumette Sarah, « Interpréter *en temps réel* dans l’atelier de Mark Tompkins », *Recherches en danse* [En ligne], 02 / 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, URL : <http://danse.revues.org/377>.

Cunningham Merce, « Choreography and the Dance » (1970), in Celant Germano (dir.), *Merce Cunningham*, Milan : Charta, 1999, pp. 42-49.

Cunningham Merce, *Le Danseur et la danse, entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Paris : Pierre Belfond, 1980.

De Keersmaecker Anne Teresa, Cvejić Bojana, *Drumming & Rain. Carnets d’une chorégraphe*, Bruxelles : Fonds Mercator / Rosas, 2014.

De Keersmaecker Anne Teresa, Cvejić Bojana, *En atendant & Cesena. Carnets d’une chorégraphe*, Bruxelles : Fonds Mercator / Rosas, 2013.

De Keersmaecker Anne Teresa, Cvejić Bojana, *Face, Rosas danst Rosas, Elena’s Aria, Bartók. Carnets d’une chorégraphe*, Bruxelles : Fonds Mercator / Rosas, 2012.

De Keersmaecker Anne Teresa, *Si et seulement si étonnement*, Tournai : La Renaissance du Livre, 2002.

Duncan Isadora, « La grande source » [1916], *La Danse de l’avenir. Textes choisis et traduits par Sonia Schoonejans*, Bruxelles : Complexe, 2002.

Dunn Robert Ellis, « Évaluer la chorégraphie », in Andrien Baptiste, Corin Florence (dir.), *De l’une à l’autre : composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles : Contredanse, 2010, pp. 280-285 (trad. par D. Luccioni de « Evaluating choreography », *Contact Quarterly*, hiver-printemps 2008).

Dupuy Dominique, *Danse contemporaine, pratique et théorie, Marsyas, écrits pour la danse*, Avignon : Images en Manœuvres éditions & Le Mas de la Danse, 2007.

Forti Simone, *Handbook in motion. An account of an ongoing personal discourse and its manifestations in dance*, Halifax : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974.

Graham Martha, *The notebooks of Martha Graham*, New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

Halprin Anna, *Moving toward Life. Five decades of transformational Dance*, Middletown : Wesleyan University Press, 1995.

Hay Deborah, *My body: The buddist*, Middletown : Wesleyan University Press, 2006 (trad. française par L. Pichaud et L. Perineau : *Mon corps, ce bouddhiste*, Dijon : Les presses du reel, coll. « Nouvelles Scènes /Manufacture », 2017).

Hussie-Taylor Judy (dir.), *Diary of an Image – DD Dorvillier*, New York : Danspace Project, 2014.

Huynh Emmanuelle, Luccioni Denise, Perrin Julie (dir.), *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown /Emmanuelle Huynh*, Dijon : Les presses du réel, 2012.

Irvine Rosanna, *Perception Frames – choreographic scores for practice and performance*, Londres : Middlesex University, 2014.

Jaques-Dalcroze Émile, *Souvenirs, notes et critiques*, Neuchatel : Akinge, 1942.

Le Roy Xavier, « Partition pour une conférence-performance intitulée *Produits de circonstances* », *art press*, « médium danse », Yvane Chapuis (dir.), numéro spécial 23, novembre 2002, pp. 114-123.



Linehan Daniel (en collaboration avec Gerard Leysen d’Afreux design), *A No Can Make Space*, Gand, Anvers : MER. Paper Kunststhal, 2013.

Louis Murray, *Inside Dance, Essays by Murray Louis*, New York : St Martin’s Press, 1980.

*Nouvelles de danse*, « De l’improvisation à la composition », Bruxelles : Contredanse, n° 22, hiver 1995.

*Nouvelles de danse*, « La composition », Bruxelles : Contredanse, n° 36 / 37, automne-hiver 1998.

*Nouvelles de danse*, « On the edge /Créateurs de l’imprévu », Bruxelles : Contredanse, n° 32 / 33, 1997.

Paxton Steve, *Material for the Spine. Une étude du mouvement* (DVD), Contredanse : Bruxelles, 2008.

Pichaud Laurent, *mon nom des habitants 2014-2018*, Uzès : X-Sud /Maison CDCN Uzès Gard Occitanie, 2018.

Raffinot François, « La composition chorégraphique », *Marsyas – revue de pédagogie musicale et chorégraphique*. Institut de pédagogie musicale et chorégraphique (IPMC), n° 3-4, décembre 1987, pp. 47-49.

Rainer Yvonne, *Work 1961-73*, Halifax / New York : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New York University Press, 1974.

Rebois Marie-Hélène (réal.), *Boulevard Jourdan : L’art en scène*, Paris : Daphnie production – cie Larsen, 1995.

Renaude Marion, « L’état actuel de la composition chorégraphique », *Le Guide chorégraphique*, n° 2, 1933, pp. 6-7.

Robinson Jacqueline, *Une certaine idée de la danse*, Paris : Chiron, « Réflexions au fil des jours », 1997.

Schirren Fernand, *Le Rythme primordial et souverain*, Bruxelles : Contredanse, 1996.

Shawn Ted, *Every Little Movement: a Book About Francois Delsarte*, Pittsfield : The Eagle Printing, 1954 (trad. française par A. Suquet : *Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte*, Bruxelles /Pantin : Complexe / Centre national de la danse, 2005.

Wigman Mary, *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart : Battenberg, 1963 (trad. française par J. Robinson : *Le Langage de la danse*, Paris : Chiron, 1990).

# LISTE DES ŒUVRES DES DIX CHORÉGRAPHERS

Nous retenons ici uniquement les œuvres citées par les chorégraphes lors de l’étude.

## Marco Berrettini

*Je m’appelle Emil Sturmwetter* (1994)  
45, 239

Conception et interprétation :  
Marco Berrettini

Création son et musique :  
Marco Berrettini

Costumes : Marco Berrettini  
Lieu de création : Pigall’s, Paris (France)

*Les petits Roberts* (2000) 169

Conception et interprétation :  
\*Melk Prod.

Lieu de création : Ajaccio (France)

*Multi(s)me* (2000) 117-118, 213, 240, 408,  
429, 443, 447-448, 518

Conception : Marco Berrettini  
Interprétation : Marco Berrettini,  
Valérie Brau-Antony, Chiara Gallerani,  
Amy Garmon, Bruno Faucher,  
Manuel Coursin, Gianfranco Poddighe,  
Jean-Paul Bourel, Maguelonne Marre  
Création lumière : Bruno Faucher  
Création son : Manuel Coursin  
Scénographie :

Bruno Faucher, Sandrine Pelletier  
Costumes : Sandrine Pelletier

Lieu de création :  
Kampnagel, Hambourg (Allemagne)

*Freeze/Defreeze* (2000) 130, 426

Conception : Marco Berrettini,  
Gaétan Bulourde,  
Valérie Brau-Antony, Chiara Gallerani  
Interprétation : Valérie Brau-Antony,  
Chiara Gallerani  
Musiciens : Marco Berrettini,  
Gaétan Bulourde  
Lieu de création :  
Arsenic, Lausanne (Suisse)

*Sorry, Do the Tour!*, (2001) 387, 393, 395,  
408-409, 429, 433, 502, 517-518

Direction artistique : Marco Berrettini  
Interprétation : Marco Berrettini, Jean-  
Paul Bourel, Valérie Brau-Antony,  
Gaétan Bulourde, Manuel Coursin,  
Bruno Faucher, Chiara Gallerani,  
Maguelonne Marre, Gianfranco  
Poddighe, Anja Röttgerkamp  
Scénographie et lumière :  
Bruno Faucher  
Musique originale : Manuel Coursin  
Lieu de création :  
Kampnagel, Hambourg (Allemagne)

*New mouvement for old bodies* (2003) –  
4 modules impliquant différents  
membres de la compagnie  
\*Melk Prod. : Les Laboratoires  
d’Aubervilliers (France)

*No Paraderan* (2004) 46, 150, 189, 191,  
195, 213, 236, 240, 343, 393, 395, 405, 421,  
430, 501, 517-518

Direction artistique : Marco Berrettini  
Interprétation : Marco Berrettini,  
Jean-Paul Bourel, Valérie Brau-Antony,  
Carine Charaire, Bruno Faucher,  
Chiara Gallerani, Gianfranco Poddighe,  
Anja Röttgerkamp  
Collaboration à la scénographie  
et lumière : Bruno Faucher  
Scénographie : Jan Kopp  
Assistanat : Chiara Gallerani  
Lieu de création :  
Théâtre de la Ville, Paris (France)

*Blitz* (2005) 130, 434, 487, 518

Conception : Marco Berrettini,  
Valérie Brau-Antony, Manuel Coursin,  
Chiara Gallerani et Gianfranco Poddighe  
Interprétation : Marco Berrettini,  
Valérie Brau-Antony, Manuel Coursin,  
Chiara Gallerani, Gianfranco Poddighe,  
Bruno Faucher, Jean-Paul Bourel,  
Carine Charaire, Marco Berrettini  
Création lumière et scénographie :  
Bruno Faucher  
Musique : George Delerue,  
Michel Guillet  
Costumes : \*Melk Prod.  
Lieu de création :  
La Bâtie, Festival de Genève (Suisse)

*L'Opérette sans sou, si...* (2006) 130  
 Direction artistique : Marco Berrettini  
 Conception et réalisation :  
 Marco Berrettini, Jean-Paul Bourel,  
 Jérôme Brabant, Carine Charaire,  
 Bruno Faucher, Chiara Gallerani,  
 Jan Kopp, Maguelonne Marre,  
 Gianfranco Poddighe,  
 Anja Röttgerkamp  
 Création lumière et régie générale :  
 Philippe Bouttier  
 Lieu de création : Pôle Sud-CDCN,  
 Strasbourg (France)

*Melk Prod. goes to New Orleans* (2007)  
 117, 239, 502  
 Direction artistique : Marco Berrettini  
 Conception et interprétation :  
 Marco Berrettini, Jean-Paul Bourel,  
 Carine Charaire, Bruno Faucher,  
 Chiara Gallerani, Samuel Pajand,  
 Gianfranco Poddighe  
 Création lumière et scénographie :  
 Bruno Faucher, Marco Berrettini  
 Régie son : Samuel Pajand  
 Régie générale : Bruno Faucher  
 Costumes : \*Melk Prod.  
 Lieu de création : Adc, Genève (Suisse)

*iFeel* (2009) 151, 169, 345, 421, 434  
 Direction artistique : Marco Berrettini  
 Chorégraphie : Marco Berrettini,  
 Carine Charaire, Chiara Gallerani  
 Interprétation : Jean-Paul Bourel,  
 Laetitia Dosch, Nedjma Merahi,  
 Déborah Coustols-Chatelard, António  
 Pedro Lopes, Sébastien Chatellier  
 Lumière et direction technique :  
 Bruno Faucher  
 Musique originale : Samuel Pajand  
 Scénographie et costumes :  
 \*Melk Prod.  
 Lieu de création :  
 Collège de Saussure, Genève (Suisse)

*Si, viaggiare* (2011) 45, 103  
 Conception, chorégraphie  
 et scénographie : Marco Berrettini  
 Interprétation : Marco Berrettini,  
 Jean-Paul Bourel, Sébastien Chatellier,  
 Laetitia Dosch, Bruno Faucher,  
 Katy Hernan, Vanessa Le Mat,  
 António Pedro Lopes, Samuel Pajand  
 Lumière : \*Melk Prod.  
 Son : Samuel Pajand, Marco Berrettini  
 Costumes : Sylvia Faleni  
 Lieu de création : Impulstanz,  
 Vienne (Autriche)

*iFeel2* (2012) 296, 343, 386, 431  
 Conception et chorégraphie :  
 Marco Berrettini  
 Collaboration à la chorégraphie :  
 Marie-Caroline Hominal  
 Interprétation : Marco Berrettini  
 et Marie-Caroline Hominal  
 Musicien : Samuel Pajand  
 Scénographie et lumière : Victor Roy  
 Costumes : \*Melk Prod.  
 Vidéo : Nicolas Wagnières  
 Musique originale :  
 Summer Music / Marco Berrettini  
 et Samuel Pajand  
 Lieu de création : Adc, Genève (Suisse)

*iFeel3* (2016) 18, 169, 213, 224, 296, 345, 434  
 Chorégraphie : Marco Berrettini  
 en collaboration avec les interprètes  
 Interprétation :  
 Christine Bombal, Nathalie Broizat,  
 Sébastien Chatellier, Marion Duval  
 Scénographie et lumière : Victor Roy  
 Régie son : Nadan Rojnić  
 Regard extérieur : Anne Delahaye  
 Création musicale et interprétation :  
 Summer Music / Marco Berrettini  
 et Samuel Pajand  
 Costumes : Séverine Besson  
 Lieu de création : Adc, Genève (Suisse)

*iFeel4* (2017) 53, 214, 294, 464  
 Chorégraphie et danse :  
 Marco Berrettini  
 Piano et chant : Samuel Pajand  
 Scénographie et lumière : Victor Roy  
 Musique : Summer Music /  
 Marco Berrettini et Samuel Pajand  
 Costumes et accessoires :  
 Séverine Besson  
 Lieu de création : Adc, Genève (Suisse)

*My soul is my Visa* (2018) 448  
 Idée et chorégraphie : Marco Berrettini  
 Interprétation : Nathalie Broizat,  
 Sébastien Chatellier, Ruth Childs,  
 Caroline Breton, Samuel Pajand  
 Création lumière et scénographie :  
 Bruno Faucher  
 Costumes : Olivier Mulin  
 Lieu de création :  
 Théâtre du Galpon, Genève (Suisse)

## Nathalie Collantes

1984 à 1990 : Études, esquisses,  
 compositions initiées par Nathalie  
 Collantes au Laboratoire de choré-  
 graphie de Jacqueline Robinson,  
 à l'Atelier de la danse à Paris ou dans  
 le cadre du Groupe chorégraphique  
 de la Sorbonne Université.

*Un cheveu dans la soupe* (1984) 6'30 523  
 Chorégraphie : Nathalie Collantes  
 Interprétation : Nathalie Collantes,  
 Frantz Gacogne, Laurence Levasseur,  
 Sabine Ricou  
 Reprise : Valérie Castan, Nathalie Coll,  
 Nathalie Collantes, Laurence Levasseur  
 Musique : Montage musical  
 Lieu de création :  
 Théâtre Paris 12 (France)

*Blanc-Noir/Noir-Blanc* (1988-1990) 50' 152  
 Chorégraphie : Nathalie Collantes  
 Interprétation : Nathalie Collantes,  
 Brigitte Danet, Philippe Delon, Claire  
 Didier, David Liébart, Nadège Macleay,  
 Alice Normand, Sylvain Prunenec,  
 Catherine Rosoc  
 Création lumière : Sylvie Garot  
 Création musicale : Ariane Martenot  
 Musique : Bernard Parmegiani,  
 Hiromu Handa, Frantz Schubert  
 (Janet Baker), Lester Young,  
 Billie Holiday, Peter Principle  
 Photographies : Geneviève Stephenson  
 Lieu de création : Atelier de la danse  
 à Paris / Théâtre de L'ombre qui roule  
 à Paris (France)

*Chant d'encre* (1992) 30' 43, 47, 292, 298, 447  
 Chorégraphie : Nathalie Collantes  
 Interprétation : Brigitte Asselineau,  
 Nathalie Collantes  
 Lumière : Stéphanie Daniel  
 Costumes : Vincent Druguet  
 Création musicale : Gilles Normand  
 Musique : Dmitri Chostakovitch,  
 John Cage  
 Lieu de création : Limoges (France)

*Plan rapproché* (1994-1995) 78, 139, 425, 446  
 Chorégraphie : Nathalie Collantes  
 Interprétation : Nathalie Collantes,  
 Valérie Druguet, Vincent Druguet,  
 Emmanuelle Huynh, Alice Normand,  
 Gilles Normand, Sylvain Prunenec, Yarmo  
 Création lumière : Julia Grand  
 Musique : G. Scelsi, K. Volans,  
 chants mandingues et kanaks,  
 Thierry De Mey, Philip Glass,  
 Allain Gaussin, Maurice Ravel  
 Costumes : Agnès B  
 Lieux de création : Rungis,  
 Armentières, Vitry (France)

*Phase* (1999) 20' 29, 32, 47, 82, 94, 197, 202,  
 211, 231, 237, 241, 319, 346, 349, 467–468, 495  
 Conception, chorégraphie :  
 Nathalie Collantes  
 Interprétation : Nathalie Collantes,  
 Sylvain Prunenec  
 Création lumière : Christophe Forey  
 Lieu de création : Blois (France)

*Le Bruit de la danse* (2000) 165, 298, 349  
 Conception : Nathalie Collantes  
 Performé en alternance par :  
 Nathalie Collantes, Vincent Druguet,  
 Pascal Quéneau, Julie Salgues,  
 Olivier Stora  
 Régie, création son : Anita Praz  
 Lieu de création : École d'architecture  
 de Nancy (France)

*Algo Sera* (2001) 86, 119, 130, 153,  
 349–350, 416, 496  
 Chorégraphie : Nathalie Collantes  
 Interprétation : Nathalie Collantes,  
 Anne Emmanuelle Deroo, Vincent  
 Druguet, Yves Heck, Virginie Lauwerier,  
 Pascal Quéneau, Julie Salgues,  
 Olivier Stora  
 Création lumière : Christophe Forey  
 Création sonore : Manuel Coursin  
 Scénographie : Elizabeth Ausina  
 Direction technique : Frédéric Dugied  
 Régie lumière : Gilles Martinière  
 Lieu de création :  
 Le Vivat, Armentières (France)

*Films d'Algo Sera* 350  
 Avec Nathalie Collantes,  
 Vincent Druguet, Alice Normand,  
 Sylvain Prunenec, Virginie Tièche  
 Réalisation : Nathalie Collantes  
 Montage : Nathalie Collantes,  
 Christian Bahier  
 Son : Manuel Coursin (pour Alice)  
 Mixage : Nicolas Joly

*Isso* (2001) 167, 349  
 Conception, dispositif, films :  
 Nathalie Collantes  
 Performé par : Nathalie Collantes,  
 Vincent Druguet, Suzon Holzer  
 Régie, création son : Anita Praz  
 Lieu de création : EPSM (Établissement  
 public de santé mentale), Armentières  
 (France)

*Esperandoa* (2001-2005) 130–131, 349  
 Conception, dispositif, coach, films :  
 Nathalie Collantes  
 Danseurs-auteurs : Nathalie Collantes,  
 Vincent Druguet, Pascal Quéneau,  
 Julie Salgues, Olivier Stora  
 Lieu de création : Rennes (France)

*Une danseuse dans la bibliothèque* (2003)  
 165, 237, 249  
 Conception : Nathalie Collantes  
 Librement interprété par  
 Nathalie Collantes ou Julie Salgues  
 Livres : *On danse ?*, Nathalie Collantes  
 et Julie Salgues, Autrement Junior Arts  
*J'ai dix orteils*, Nathalie Collantes et  
 Jocelyn Cottencin, LIEUXCOMMUNS  
 Lieu de création : Bibliothèque  
 d'Avon / Île-de-France (France)

*Tout un bordel – solo chorégraphique  
 sous-titré* (2004) 114, 119, 131  
 Conception, dispositif, films, textes,  
 sons, interprétation : Nathalie Collantes  
 Création lumière : Christophe Forey  
 Lieu de création : Armentières (France)

*Vertus* (2005) 47, 84, 139–140, 174, 237, 242, 287, 299, 315, 319, 446  
 Conception : Nathalie Collantes  
 Interprétation à la création : Barbara Caillieu, Suzon Holzer, Julie Salgues, Laura Sämy, Anita Praz, Claude Sorin, Denise Stutz  
 Interprétation reprise : Barbara Caillieu, Nathalie Collantes, Suzon Holzer, Julie Salgues, Anita Praz, Claude Sorin, Margot Videcoq  
 Images : Stephen Barcelo  
 Musique : tempo bruité  
 Lieu de création : Angers (France)

*Logique du sujet* (2007) 287  
 Conception : Nathalie Collantes  
 Interprétation : Nathalie Collantes, Suzon Holzer, Julie Salgues, Laura Sämy, Anita Praz, Claude Sorin, Denise Stutz  
 Installation son : Enzo Di Meo  
 Lieu de création : Ménagerie de Verre, Paris (France)

*Le curator, l'artiste et le médiateur* (2008) 237, 242, 416  
 Conception, textes : Nathalie Collantes  
 Interprétation : Nathalie Collantes, Suzon Holzer, Julie Salgues, Anita Praz, Pascal Quéneau, Claude Sorin  
 Lieu de création : Le Bel Ordinaire, Pau (France)

*Mode d'emploi* (2010) 84, 86, 287, 298–299, 403, 446  
 Chorégraphie, images, texte : Nathalie Collantes  
 Interprétation : Suzon Holzer, Julie Salgues, Nathalie Collantes, Anita Praz  
 Voix off : Suzon Holzer, Julie Salgues, Nathalie Collantes, Anita Praz, Claudia Petit  
 Lumières : Sylvie Garot  
 Son : Manuel Coursin  
 Direction technique : Ludovic Rivière  
 Lieu de création : Mains d'œuvres, Saint-Ouen (France)

*La mémoire courte* (2013) 319  
 Conception, chorégraphie, images : Nathalie Collantes  
 Interprétation : Nathalie Collantes, Julie Salgues  
 Création lumière : Séverine Rième  
 Création son : Valérie Lanciaux  
 Voix : Jacqueline Robinson / Nathalie Collantes  
 Musique : Kardes Turkuler, Helmut Lachenmann  
 Régie son : Éric Yvelin  
 Lieu de création : Atelier de Paris (France)

*Le Projet Robinson* (2015) 119, 151, 523  
 À l'initiative de Nathalie Collantes, à partir d'entretiens filmés avec Jacqueline Robinson  
 Avec l'aide de Julie Salgues et Valérie Lanciaux  
 Conception éditoriale et design : g-u-i (Nicolas Couturier, Julien Gargot, Bachir Soussi-Chiadmi, Benoît Verjat)  
 https://leprojetrobinson.org

*Fonds d'écran* (2016) 47, 119, 165, 348–349, 460  
 Conception, images : Nathalie Collantes  
 Interprétation : Nathalie Collantes, Julie Salgues  
 Site internet : g-u-i  
 Direction technique : Ludovic Rivière  
 Lieu de création : Archives nationales, Stains (France)

## DD Dorvillier

*RMW(a) & RMW* (2004 / 1994) 249, 282  
 Création et interprétation : DD Dorvillier, Jennifer Monson  
 Lieu de création : HOWL Festival – Performance Space 122, New York (États-Unis) (2004) ; Movement Research Sexual Id Series – Judson Memorial Church, New York (États-Unis) (1994)

*Dressed for Floating* (2002) 350  
 Concept, chorégraphie, scénographie et texte : DD Dorvillier  
 Création musicale : David Kean  
 Interprétation : Ermira Goro, Sam Kim, Heather Kravas, Judith Sanchez-Ruiz  
 Création lumière : Carol Mullins  
 Costumes : Katrin Schnabl  
 Lieu de création : Danspace Project à St. Mark's Church, New York (États-Unis)

*No Change or « freedom is a psycho-kinetic skill »* (2005) 48, 120, 136, 174–175, 304, 350, 352, 354, 470  
 Conception : DD Dorvillier  
 Interprétation : DD Dorvillier, Elizabeth Ward, Seth Cluett  
 Création lumière : Thomas Dunn  
 Création sonore : Seth Cluett  
 Costumes : Kelly Horrigan, Jessica Beebe  
 Lieu de création : Danspace Project  
 Out of Space Series – Context Studio, Brooklyn New York (États-Unis)

*Nottthing Is Importantttt* (2007) 43, 49–50, 128, 136, 251, 285, 354, 396–397, 500  
 Conception et chorégraphie : DD Dorvillier  
 Création musicale : Zeena Parkins  
 Interprétation : Danielle Goldman, Martin Lanz Landazuri, Alejandra Martorell, Andrea Maurer, Paul Neuninger, Mina Nishimura, Peter Sciscioli, Otto Ramstad, Elizabeth Ward  
 Création lumière : Thomas Dunn  
 Film : Ryutaro Ishikane (montage), Victor Morales (séquence jeu vidéo), DD Dorvillier et John Jernquist (acteurs)  
 Lieu de création : The Kitchen, New York (États-Unis)

*Choreography, a Prologue for the Apocalypse of Understanding, Get Ready!* (2009) 15–17, 21–22, 71, 76, 78, 273, 290–291, 331, 333–334, 354, 397, 412  
 Conception, texte et film : DD Dorvillier  
 Création musicale : Zeena Parkins  
 Chorégraphie créée en collaboration avec les interprètes : DD Dorvillier, Heather Kravas, Amanda Piña, Joaquim Pujol, Elizabeth Ward  
 Création lumière : Thomas Dunn  
 Regards extérieurs : Jennifer Lacey, Noha Ramadan, Cecilia Lisa Eliceche  
 Lieu de création : Dance Theater Workshop, New York (États-Unis)

*Danza Permanente* (2012) 122, 292, 305, 499, 510  
 Conception et chorégraphie : DD Dorvillier  
 Création sonore et direction musicale : Zeena Parkins  
 Interprétation : Katerina Andreou, Liza Baliasnaja, Fabian Barba, Nuno Bizarro, Sébastien Chatellier, Walter Dundervill, Cecilia Lisa Eliceche, Naiara Mendioroz, Judith Sanchez Ruiz  
 Création lumière : Thomas Dunn  
 Regard extérieur : Heather Kravas  
 Costumes : Michelle Amet  
 Lieu de création : STUK  
 Kunstencentrum, Louvain (Belgique)

*Diary of an Image* (2014) 80  
 Conception : DD Dorvillier  
 Création musicale : Zeena Parkins  
 Interprétation : DD Dorvillier, Katerina Andreou  
 Création lumière : Thomas Dunn  
 Scénographie : Olivier Vadrot  
 Lieu de création : Danspace Project à St. Marks Church, New York (États-Unis)

*A catalogue of steps* (depuis 2012) 50, 71, 79, 104, 120, 122, 128, 138, 393, 444, 498  
 Conception et chorégraphie : DD Dorvillier  
 Interprétation : Katerina Andreou, Oren Barnoy, Bryan Campbell, Jorge Gonçalves, Rémy Héritier, Myrto Katsiki, Milena Keller, Dinis Machado, Nibia Pastrana-Santiago, Zehra Proch, Vera Santos, Emma Tricard, Elizabeth Ward  
 Drapeaux : Olivier Vadrot  
 Lieu de création : Festival Entre cour et jardins – jardin botanique de l'Arquebuse, Dijon (France)

*Extra Shapes* (2015) 211, 237, 251, 393, 444  
 Conception : DD Dorvillier  
 Mouvement : Katerina Andreou, DD Dorvillier, Walter Dundervill  
 Création musicale : Sébastien Roux  
 Création lumière : Thomas Dunn  
 Lieu de création : EMPAC (The Curtis R. Priem Experimental Media and Performing Arts Center at Rensselaer Polytechnic Institute), Troy, New York (États-Unis)

*Only One of Many* (2017) 79, 105, 175, 352, 354, 393, 469–470, 484, 498–500, 509  
 Chorégraphie : DD Dorvillier  
 Création musicale : Sébastien Roux, assisté de Charles Bascou  
 Interprétation : Katerina Andreou, DD Dorvillier, Ayşe Orhon  
 Création lumière : Thomas Dunn  
 Costumes et confection : Annabelle Locks, Germana Tack  
 Lieu de création : Festival Les Musiques GMEM – CCN Ballet de Marseille, Marseille (France)

*Vois-tu celle-là qui s'enfuit* (2017) 122  
 Conception, chorégraphie : DD Dorvillier  
 Écriture : Catherine Meurisse  
 Lieu de création : Festival Concordan(s)e, Bagnolet (France)

## Myriam Gourfink

*Beith* (1996) 200  
 Conception, interprétation, costume : Myriam Gourfink  
 Musique électronique : Norscq  
 Lieu de création : le CAES à Ris Orangis (France)

*WAW* (1998) 233, 532  
 Chorégraphie : Myriam Gourfink  
 Interprétation : Myriam Gourfink  
 Musique électronique : Norscq  
 Costumes : Kova  
 Lieu de création : Triple X Festival, Amsterdam (Pays-Bas)

*Überengelheit* (1999) 95, 109, 199, 233, 481  
 Chorégraphie : Myriam Gourfink  
 Interprétation : Julia Cima, Myriam Gourfink, Laurence Marthouret, Françoise Rognerud  
 Musique, basse électrique : Kasper T. Toeplitz  
 Costumes : Kova  
 Lieu de création : Le Crestet, Centre d'Art de Vaison-la-Romaine (France)

*Glossolalie* (1999) 231, 244  
 Chorégraphie : Myriam Gourfink  
 Interprète : Jérôme Bel  
 Musique, électronique en temps réel : Kasper T. Toeplitz  
 Costume : Kova  
 Lieu de création : Limelight, Courtrai (Belgique)

*Taire* (1999) 231, 244  
 Chorégraphie, costume : Myriam Gourfink  
 Interprétation : Laurence Marthouret  
 Musique, électronique en temps réel : Kasper T. Toeplitz  
 Programme informatique LOL : Frédéric Voisin  
 Lieu de création : Strade Contemporanee, Lucques (Italie)

*Too generate* (2000) 75, 231, 244  
Chorégraphie, interprétation : Myriam Gourfink  
Création lumière, régie technique : Silvère Sayag  
Musique basse électrique, électronique en temps réel : Kasper T. Toeplitz  
Programme informatique LOL : Frédéric Voisin  
Costumes : Kova  
Lieu de création : Le Fresnoy studio national des arts contemporains, Tourcoing (France)

*L'Écarlate* (2001) 51–52, 76, 111, 231, 237, 244  
Chorégraphie : Myriam Gourfink  
Interprétation : Carole Garriga, Bogdana Roundouyeva  
Création lumière, régie technique : Silvère Sayag  
Musique, électronique en temps réel : Kasper T. Toeplitz  
Percussions, électronique en temps réel : Didier Casamitjana  
Programme informatique : Frédéric Voisin (Ircam)  
Analyse du mouvement en temps réel : Laurence Marthouret  
Costumes : Kova  
Lieu de création : Festival Agora, Ircam, Paris (France)

*Marine* (2001) 76, 233, 405  
Chorégraphie : Myriam Gourfink  
Interprétation : Cindy Van Acker  
Musique, électronique en temps réel : Kasper T. Toeplitz  
Costumes : Kova  
Lieu de création : La Bâtie, Festival de Genève (Suisse)

*Rare* (2002) 52, 111, 199-200, 211  
Chorégraphie : Myriam Gourfink  
Interprétation : Carole Garriga, Myriam Gourfink, Françoise Rognerud, Bogdana Roundouyeva, Cindy Van Acker  
Musique basse électrique, électronique en temps réel : Kasper T. Toeplitz  
Percussions, électronique en temps réel : Didier Casamitjana, Julien Ottavi, Jérôme Soudan  
Texte : François Bon  
Costumes : Kova  
Vidéo, création lumière, programme informatique, régie technique : Silvère Sayag  
Lieu de création : CCN de Belfort (France)

*Contraindre* (2004) 53, 111, 176, 178, 232, 236–237, 242, 334, 405  
Chorégraphie : Myriam Gourfink  
Interprétation : Carole Garriga, Cindy Van Acker  
Musique, électronique en temps réel : Kasper T. Toeplitz  
Theremin : Laurent Dailleau  
Création lumière, programme informatique, régie technique : Silvère Sayag  
Costumes : Kova  
Lieu de création : Les spectacles vivants, Centre Georges-Pompidou, Paris (France)

*This is my house* (2005) 90, 111, 242, 337  
Chorégraphie : Myriam Gourfink  
Interprétation : Deborah Lary, Junko Saito, Miyoko Shida, Verena Tremel, Véronique Weil  
Musique, électronique en temps réel : Kasper T. Toeplitz  
Costumes : Kova  
Programme informatique : Laurent Pottier, Rémy Muller (Ircam)  
Construction, création lumière, régie technique : Silvère Sayag  
Lieu de création : Festival Mettre en scène, Théâtre de Cornouaille, Quimper (France)

*Corbeau* (2007) 153, 198, 231, 336, 358, 457  
Chorégraphie : Myriam Gourfink  
Interprétation : Gwenaëlle Vauthier de l'Opéra national de Paris  
Musique, percussions, électronique en temps réel : Kasper T. Toeplitz  
Costume : Kova  
Lieu de création : Centre national de la danse, Pantin (France)

*Les temps tirillés* (2009) 128, 136, 199, 231, 336, 457  
Chorégraphie : Myriam Gourfink  
Interprétation : Clémence Coconnier, Céline Debyser, Carole Garriga, Deborah Lary, Julie Salgues, Cindy Van Acker, Véronique Weil  
Musique : Georg Friedrich Haas  
Interprétation : Pascal Gallois (basson), Garth Knox (alto), Geneviève Strosser (alto)  
Programme informatique : Robin Meier (Ircam)  
Construction, régie technique, mise en son : Zakaryya Cammoun  
Costumes : Kova  
Vidéo : Anne Delrieu  
Lieu de création : Les spectacles vivants, Centre George-Pompidou, Paris (France)

*Choisir le moment de la morsure* (2010) 334, 355  
Chorégraphie : Myriam Gourfink  
Interprétation : Deborah Lary, Myriam Gourfink, Cindy Van Acker  
Création lumière : Séverine Rième  
Musique, basse électrique, électronique en temps réel : Kasper T. Toeplitz  
Régie technique, programme informatique, mise en son : Zakaryya Cammoun  
Costumes : Kova  
Lieu de création : Les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis (France)

*Breathing monster* (2011) 503  
Chorégraphie, interprétation, data-noise : Myriam Gourfink  
Concept, musique, basse électrique, électronique en temps réel : Kasper T. Toeplitz  
Costume : studiob3  
Lieu de création : RedCat, Los Angeles (États-Unis)

*Inoculate ?* (2011) 54, 95, 108, 199, 232–233, 338  
Concept, musique, programme informatique, électronique en temps réel : Kasper T. Toeplitz  
Chorégraphie, costume : Myriam Gourfink  
Interprète et data-noise : Deborah Lary  
Trompette : Sylvain Bardiau ;  
Trombone : Mathias Mahler ;  
Saxophone (basse et soprano) : Frédéric Gastard  
Lieu de création : Maison des arts, Créteil (France)

*Bestiole* (2012) 25, 90–91, 109, 128, 135–136, 169, 237, 251, 312, 334, 403  
Chorégraphie, costumes : Myriam Gourfink  
Interprétation : Clémence Coconnier, Céline Debyser, Carole Garriga, Deborah Lary, Françoise Rognerud, Julie Salgues, Véronique Weil  
Création lumière : Séverine Rième  
Musique, électronique en temps réel : Kasper T. Toeplitz  
Programme informatique : Olivier Guillerminet (REMU)  
Construction, régie technique, programme informatique, mise en son : Zakaryya Cammoun  
Lieu de création : Les spectacles vivants, Centre Georges-Pompidou, Paris (France)

*Une lente mastication* (2012) 197  
Chorégraphie, costumes : Myriam Gourfink  
Interprétation : Clément Aubert, Clémence Coconnier, Céline Debyser, Carole Garriga, Kevin Jean, Deborah Lary, Julie Salgues, Françoise Rognerud, Nina Santes, Véronique Weil  
Création lumière : Séverine Rième  
Musique, basse électrique, contrebasse électrique, électronique en temps réel : Kasper T. Toeplitz  
Régie technique, programme informatique, mise en son : Zakaryya Cammoun  
Lieu de création : Théâtre de Gennevilliers (France)

*Déperdition* (2013) 109, 112, 315, 338, 480  
Chorégraphie : Myriam Gourfink  
Interprétation : Clément Aubert, Clémence Coconnier, Margot Dorléans, Carole Garriga, Kevin Jean, Deborah Lary, Julie Salgues, Françoise Rognerud, Nina Santes, Véronique Weil  
Création lumières : Séverine Rième  
Musique, électronique en temps réel : Kasper T. Toeplitz  
Contrebasse : Bruno Chevillon  
Régie technique, programme informatique, mise en son : Zakaryya Cammoun  
Costumes : Jeanne Birckel  
Lieu de création : Les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis (France)

*Data \_\_ Noise* (2013) 233  
Concept, programme informatique, musique, électronique en temps réel : Kasper T. Toeplitz  
Chorégraphie, interprétation, data-noise, costume : Myriam Gourfink  
Lieu de création : ZKM, Karlsruhe (Allemagne)

*Souterrain* (2014) 53, 112, 169, 199, 223, 312–313, 334  
Chorégraphie : Myriam Gourfink  
Interprétation : Clément Aubert, Amandin Bajou, Céline Debyser, Margot Dorléans, Carole Garriga, Kevin Jean, Deborah Lary, Julie Salgues, Nina Santes, Véronique Weil.  
Création lumière : Séverine Rième  
Musique : Kasper T. Toeplitz  
Basse électrique, électronique en temps réel : Eryck Abecassis, Frederick Galiay, Jean-Baptiste Hanak, Kasper T. Toeplitz  
Régie technique, programme informatique, mise en son : Zakaryya Cammoun  
Costumes : Laurence Alquier  
Lieu de création : Les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis (France)

*Insensiblement* (2014) 233  
Chorégraphie, interprétation,  
costume : Myriam Gourfink  
Écriture et lecture : Éric Suchère  
Création lumière : Séverine Rième  
Régie technique, mise en son :  
Zakaryya Cammoun  
Lieu de création : Festival  
Concordan(s)e, CND, Paris (France)

*Almasty* (2015) 170, 233  
Chorégraphie : Myriam Gourfink  
Interprétation : Deborah Lary  
Musique, création lumière, basse  
électrique, électronique en temps réel :  
Kasper T. Toeplitz  
Costumes : Laurence Alquier  
Lieu de création : Les Hivernales,  
Avignon (France)

*Gris* (2016) 107, 112, 199, 233, 357–359, 502  
Chorégraphie, création lumières :  
Myriam Gourfink  
Interprétation : Carole Garriga, Margot  
Dorléans, Deborah Lary, Véronique Weil  
Musique, basse électrique,  
électronique en temps réel :  
Kasper T. Toeplitz  
Lithophone : Philippe Foch  
Régie technique et mise en son :  
Zakaryya Cammoun  
Costumes : Laurence Alquier  
Lieu de création : Les spectacles  
vivants, Centre Georges-Pompidou,  
Paris (France)

*Amas* (2017) 312–313, 501  
Chorégraphie, création lumière,  
costumes : Myriam Gourfink  
Interprétation : Amandine Bajou,  
Céline Debyser, Margot Dorléans,  
Carole Garriga, Deborah Lary,  
Julie Salgues, Nina Santes,  
Véronique Weil  
Régie technique, mise en son :  
Zakaryya Cammoun  
Musique : Kasper T. Toeplitz  
Lieu de création :  
Théâtre de Gennevilliers (France)

## Thomas Hauert

*Juppe* (1994) 222, 325, 360, 537  
Pièce pour 5 danseurs créée  
à l'Académie de Rotterdam (Pays-bas)

*Hobokendans* (1997) 360  
Direction, chorégraphie  
et interprétation : Thomas Hauert  
Création lumière : Jim Clayburgh  
Musique : Tielman Susato,  
*Dansereye*, 1551  
Costumes : Patrick Pitschon  
Lieu de création : De Beweeging,  
Anvers (Belgique)

*Cows in Space* (1998) 71, 74, 193,  
222–223, 254, 317, 325, 449  
Conception et direction :  
Thomas Hauert

Création et interprétation :  
Mark Lorimer, Sara Ludi, Mat Voorter,  
Samantha van Wissen, Thomas Hauert  
Création son et lumière :  
Simon Siegmann  
Musique : Bart Aga *Sambal Oelek*  
en collaboration avec Alex Fostier,  
et musique de John Adams.  
Costumes : Patrick Pitschon  
Lieu de création : Schouwburg,  
Kortrijk, Courtrai (Belgique)

*Modify* (2004) 179  
Concept et direction : Thomas Hauert  
Création et interprétation : Thomas  
Hauert, Lisa Gunstone, Martin Kilvady,  
Sara Ludi, Chrysa Parkinson, Mat Voorter  
Création originale : Thomas Hauert,  
Martin Kilvady, Mark Lorimer, Sara  
Ludi, Chrysa Parkinson, Ursula Robb  
Création lumière : Jan Van Gijssel  
Musique : Alfred Schnittke,  
Georg Friedrich Haendel,  
Aliocha Van der Avoort  
Costumes : Laurent Edmond,  
Jeremy Dhennin  
Lieu de création : Julidans,  
Theater Bellevue, Amsterdam  
(Pays-Bas)

*Accords* (2008) 132, 134, 179, 300, 443,  
448–449

Conception et direction :  
Thomas Hauert  
Création et interprétation : Thomas  
Hauert, Martin Kilvady, Sara Ludi,  
Chrysa Parkinson, Zoë Poluch, Mat  
Voorter et Samantha van Wissen  
Création lumière et scénographie :  
Jan Van Gijssel  
Création son et musique originale :  
Peter Van Hoesen  
Musiques : Vicente Amigo,  
Roland Moser, Knut Nystedt,  
Sergej Rachmaninov, Maurice Ravel,  
Jean C. Roché, Erik Satie,  
Dick Van Der Harst, Stefan Wolpe  
Costumes : OWN  
Lieu de création :  
Pact/Zollverein, Essen (Allemagne)

*You've changed* (2010) 316, 320–321  
Conception et direction :  
Thomas Hauert  
Création et interprétation :  
Thomas Hauert, Fabián Barba,  
Liz Kinoshita, Albert Quesada,  
Gabriel Schenker, Theodossia Stathi,  
Gabor Varga, Samantha van Wissen  
Création son et lumière :  
Jan Van Gijssel  
Musique : Dick van der Harst  
Musiciens pour l'enregistrement :  
Dick van der Harst, Inez Carsauw,  
Lander Gyselinck, Jouni Isoherranen,  
Els Van Laethem, Simone Vierlinger  
Composition et création musique  
électronique : Peter Van Hoesen  
Costumes : OWN  
Paroles pour la musique : Paola Bartoletti  
Lieu de création : Festival Alkantara,  
Lisbonne (Portugal)

*Il Giornale della necropoli* (2010) 133,  
162, 448  
Conception, direction, chorégraphie :  
Thomas Hauert  
Interprétation : Danseurs Zurich Ballet  
Création lumière : Jan Van Gijssel  
Scénographie : Michaël Borremans  
Musique : Salvatore Sciarrino  
Direction musicale : Zsolt Hamar  
Orchestre : Zurich Opera  
Costumes : OWN  
Lieu de création : Opernhaus,  
Zürich (Suisse)

*Mono* (2013) 74, 254–255, 393, 395–396  
Conception et direction :  
Thomas Hauert  
Création et interprétation :  
Thomas Hauert, Fabián Barba,  
Sarah Ludi, Albert Quesada,  
Gabriel Schenker, Mat Voorter,  
Samantha van Wissen, Liz Kinoshita  
Création lumière et scénographie :  
Bert Van Dijk  
Composition musicale et sonore :  
Fredy Vallejos  
Violon : Noémie Bialobroda  
Collaboration musicale informatique  
Ircam : Bram Moriau  
Costumes : Chevalier-Masson  
Lieu de création : Charleroi Danses,  
Charleroi (Belgique)

*The Measure of Disorder* (2015) 177, 255  
Conception et direction :  
Thomas Hauert  
Conception et création :  
Thomas Hauert & Group La Bolsa  
Interprétation : Cecilia Colacrai,  
Natalia Jiménez, Mireia de Querol,  
Iris Heitzinger, Xavi Moreno,  
Federica Porello, Anna Rubirola  
Musiques : *Petrouchka*, Igor Stravinsky,  
Per Martensson, Fredy Vallejos, Modest  
Mussorgsky, Witold Lutosławski, Béla  
Bartók, Luciano Berio, Mauro Lanza,  
Mina, Mauro Lanza, Richard Strauss,  
Mauro Lanza, Count Basie  
Création lumière : Bert Van Dijk  
Lieu de création : Teatre Lliure /  
Festival Grec, Barcelone (Espagne)

*Mono Duos* (2016) 255  
Conception et direction :  
Thomas Hauert  
Création et interprétation :  
Thomas Hauert, Fabian Barba, Liz  
Kinoshita, Sarah Ludi, Albert Quesada,  
Gabriel Schenker, Mat Voorter  
Costumes : Chevalier-Masson  
Lieu de création :  
La Bâtie, Festival de Genève (Suisse)

*Inaudible* (2016) 54, 99–100, 174, 179, 237,  
253, 291, 300  
Conception, direction et collage musical :  
Thomas Hauert  
Création et interprétation : Thomas  
Hauert, Fabian Barba, Liz Kinoshita,  
Albert Quesada, Gabriel Schenker,  
Mat Voorter  
Musique : George Gershwin  
et Mauro Lanza  
Création lumière : Bert Van Dijk  
Création son : Bart Celis  
Collaboration musique informatique :  
Martin Antiphon  
Costumes : Chevalier-Masson  
Lieu de création : Théâtre Sévelin 36 /  
Programme Commun, Lausanne (Suisse)

## Rémy Héritier

*Arnold versus Pablo* (2005) 125, 181, 399, 468  
Chorégraphie : Rémy Héritier  
Interprétation : Loup Abramovici  
et Rémy Héritier  
Lumière : Ludovic Rivière  
Scénographie : Bruno de Lavenère  
Musique : Éric Yvelin  
Lieu de création :  
Festival Les Intranquilles,  
Substances, Lyon (France)

*Archives* (2005) 25, 57, 106, 119, 165, 258,  
260, 280, 338, 436, 549  
Chorégraphie : Rémy Héritier  
Interprétation : Albane Aubry, Ondine  
Cloez, Audrey Gaisan Doncel, Rémy  
Héritier, David Subal, Éric Yvelin  
Musique : Éric Yvelin  
Vidéo : Alexandre Dachkevitch  
Lieu de création : Fondation Cartier  
pour l'art contemporain, Paris (France)

*Atteindre la fin du western* (2007) 57,  
225, 399, 468  
Chorégraphie : Rémy Héritier  
Interprétation : Nuno Bizarro,  
Audrey Gaisan Doncel, Rémy Héritier  
Lumière : Ludovic Rivière  
Musique : Éric Yvelin  
Costumes : Delphine Sainte-Marie  
Lieu de création : Le Vivat,  
Armentières (France)

*Chevreuil* (2009) 54, 114–115, 168, 277, 361,  
393–394, 398–399, 422, 435, 483, 508, 510  
Chorégraphie : Rémy Héritier  
Interprétation : Ondine Cloez, Audrey  
Gaisan Doncel, Yannick Guédon,  
Rémy Héritier, Aude Lachaise  
Lumière : Yannick Fouassier  
Musique : Éric Yvelin  
Lieu de création : Les Laboratoires  
d'Aubervilliers (France)

*Facing the sculpture* (2009) 436  
Chorégraphie : Rémy Héritier  
Interprétation (en alternance) :  
Audrey Gaisan Doncel, Ondine Cloez,  
Yannick Guédon, Rémy Héritier,  
Eric Yvelin et Jeune fille orrible  
(Frédéric Danos, Olivier Nourisson,  
Audrey Gaisan)  
Musique : Eric Yvelin  
Lieu de création : Bains Connective,  
Bruxelles (Belgique)

*Une étendue* (2011) 56, 141, 260, 436, 510  
Conception & chorégraphie :  
Rémy Héritier

Interprétation : Loup Abramovici,  
Audrey Gaisan Doncel, Rémy Héritier,  
Eric Yvelin  
Lumière : Rémy Héritier et Eric Yvelin  
Musique : Éric Yvelin  
Costumes : Audrey Gaisan Doncel  
Lieu de création : Le Phénix – scène  
nationale de Valenciennes (France)

*Percée, Persée* (2014) 57, 89, 91, 209,  
219, 225–228, 236, 244, 260, 262, 281, 361,  
439, 500, 508

Chorégraphie : Rémy Héritier  
Interprétation : Rémy Héritier,  
Eric Yvelin  
Lumière : Ludovic Rivière  
Musique : Éric Yvelin  
Texte & Voix : Marcelline Delbecq  
(Ellie Ga pour la voix en anglais)  
Lieu de création : Festival Vivat  
la Danse, Kunstencentrum Buda,  
Courtrai (Belgique)

*Here, then* (2015) 58, 92, 225, 280–281, 350,  
362, 364, 438–439, 467–468, 500, 509

Conception : Rémy Héritier  
et Marcelline Delbecq  
Chorégraphie : Rémy Héritier  
Texte : Marcelline Delbecq  
Interprétation : Nuno Bizarro,  
Madeleine Fournier, Rémy Héritier,  
Sandra Iché  
Lumière : Ludovic Rivière  
Musique : Sébastien Roux  
Régie : Félix Philippe

Lieu de création : NEXt Festival,  
Le Vivat, Armentières (France)

## Daniel Linehan

*Not About Everything* (2007) 60, 83,  
97, 164, 201–203, 246, 381–382, 384

Conception et interprétation :  
Daniel Linehan  
Création lumière : Joe Levasseur  
Dramaturgie : Juliette Mapp  
Création : the Bessie Schönberg /First  
Light Commissioning Program and  
Creative Residency Program of Dance  
Theater Workshop  
Lieu de création : Dance Theater  
Workshop, New York (États-Unis)

*Montage for Three* (2009) 59, 164,  
182, 399–400

Chorégraphie : Daniel Linehan  
Conception et interprétation : Daniel  
Linehan, Salka Ardal Rosengren  
Création lumière : Ise Debrouwere  
Lieu de création : P.A.R.T.S.,  
Bruxelles (Belgique)

*Being together without any voice* (2010)  
60, 83, 201, 384, 451

Chorégraphie : Daniel Linehan  
Création et interprétation :  
Daniel Linehan / Steven Michel,  
Anne Pajunen, Michael Helland,  
Anna Whaley  
Création lumière : Joris De Bolle  
Lieu de création : P.A.R.T.S.,  
Bruxelles (Belgique)

*Zombie Aporia* (2011) 58–59, 82–84, 97,  
292, 294, 381–383, 400, 415–416

Chorégraphie : Daniel Linehan  
Interprétation : Daniel Linehan,  
Thibault Lac, Salka Ardal Rosengren  
Création lumière : Brian Broeders  
Coach vocal : Jonas Cole  
Lieu de création : Kunstencentrum  
Vooruit, Gand (Belgique)

*Gaze is a Gap is a Ghost* (2012) 58, 184,  
283, 382, 400, 451

Conception et chorégraphie :  
Daniel Linehan  
Création et interprétation : Salka Ardal  
Rosengren, Anneleen Keppens,  
Maria Silva  
Création lumière et scénographie :  
Elke Verachtert  
Dramaturgie : Aaron Schuster  
Musique : Kim Hiorthøy  
Costumes : Icaro Ibañez-Arricivita  
Lieu de création : deSingel  
Internationale Kunstcampus,  
Anvers (Belgique)

*Untitled duet* (2013) 381

Conception : Daniel Linehan  
Interprétation : Daniel Linehan,  
Anneleen Keppens  
Lieu de création : Tate Modern,  
Londres (Royaume-Uni)

*Digested Noise* (2013 / 2004) 382

Chorégraphie et interprétation :  
Daniel Linehan  
Lieu de création : On the Boards,  
Seattle (États-Unis)

*The Karaoke Dialogues* (2014) 131, 149,  
164, 246, 381–382, 400, 450–451

Conception et chorégraphie :  
Daniel Linehan  
Création et interprétation :  
Cedric Andrieux / Daniel Linehan,  
Yumiko Funaya, Nestor Garcia Diaz,  
Kennis Hawkins, Anneleen Keppens,  
Anne Pajunen, Victor Pérez Armero  
Création lumière : Jan Fedinger  
Scénographie : 88888  
Dramaturgie : Aaron Schuster  
Costumes : Frédérick Denis  
Lieu de création : Opéra de Lille  
(France)

*dbdabb* (2015) 60, 82, 98, 164, 182, 184,  
201, 221, 237, 247, 323, 325, 365, 382, 400, 441,  
449–451

Conception et chorégraphie :  
Daniel Linehan  
Création et interprétation :  
Marcus Baldemar, Anneleen Keppens,  
Liz Kinoshita, Daniel Linehan,  
Victor Pérez Armero  
Création lumière : Jan Fedinger  
Conseillère dramaturgique :  
Manon Santkin  
Œil extérieur : Michael Helland  
Scénographie : 88888  
Costumes : Frédérick Denis  
Lieu de création : Opéra de Lille (France)

*Un sacre du printemps* (2015) 60, 131,  
184, 201, 283, 292, 294, 382

Chorégraphie : Daniel Linehan  
Interprétation : Jeanne Colin, Andrés  
Déri, Alexandra Dolgova, Erik  
Eriksson, Taha Ghauri, James McGinn,  
Charles Ngombengombe, Krišjānis  
Sants, Christoffer Schieche, Hagar  
Tenenbaum, Roman Van Houtven,  
Kathryn Vickers, Tiran Willemse  
Musique : Igor Stravinsky  
(version pour deux pianos)  
Dramaturgie musicale : Alain Franco  
Piano : Jean-Luc Plouvier (Ictus)  
et Alain Franco  
Régie son : Jeanne Debarsy  
Stylisme : Frédérick Denis  
Lieu de création : deSingel  
Internationale Kunstcampus,  
Anvers (Belgique)

*Flood* (2017) 59–60, 83, 98, 181–182, 237,  
247, 315, 317, 322–323, 365, 383, 385, 451, 463

Conception et chorégraphie :  
Daniel Linehan  
Création et interprétation :  
Erik Eriksson, Michael Helland,  
Anneleen Keppens, Victor Pérez Armero  
Création lumière : Elke Verachtert  
Création son : Peter Lenaerts  
Dramaturgie : Vincent Rafis  
Scénographie : 88888  
Costumes : Frédérick Denis  
Lieu de création : deSingel  
Internationale Kunstcampus,  
Anvers (Belgique)

## Laurent Pichaud

*viva* (1996) 60–61, 143, 204, 219, 265  
Chorégraphie : Laurent Pichaud  
Danse : Christine Jouve, Anne Lopez,  
Laurent Pichaud  
Création lumière : Alain Straub,  
assisté de Olivier Brugidou  
Coordination artistique :  
Nicole Canonge  
Costumes : Anne Véziat  
Lieu de création : chapelle des Jésuites,  
Mois de la Danse, Nîmes (France)

*double v* (1998) 424  
Conception : Laurent Pichaud

Chorégraphies : Laurent Pichaud  
et Christine Jouve  
Danse : Beatriz Acuña, Mitia  
Fedotenko, Sylvie Hönle,  
Christine Jouve, Anne Lopez,  
Laurent Pichaud  
Création lumière : Sylvie Mélis  
Coordination artistique :  
Nicole Canonge  
Musique : Jean-Luc Gergonne,  
Cyril Torrès  
Costumes : Anne Véziat  
Lieu de création : CCN de Montpellier  
(France)

*écho anticipé* – pièce chorégraphique  
invisible (2000) 61, 119–120, 262–263  
Évidée par : Laurent Pichaud  
Quittée par : Caroline Pamart  
Amplifiée par : Jean-Luc Gergonne  
Accordée par : Jean-Michel Olivares  
Zyeutée par : Nicole Canonge  
Lieu de création : CCN de Montpellier,  
Festival Montpellier Danse (France)

*lande part* – solo hors théâtres (2001)  
63–64, 102, 115, 119–120, 263–265, 268  
Chorégraphie et interprétation :  
Laurent Pichaud  
Scénographie : Bruno de Lavenère  
Lieu de création : Festival Corps  
et graphies, Chai du Terral,  
Saint-Jean de Védas (France)

*feignant* – distribution évitée, pour 6 ou 7 danseurs (2002) 48, 184–185, 236, 248, 393, 395, 401, 416–417, 540  
 Par : Laurent Pichaud  
 Partition aléatoire pour 6 ou 7 : Albane Aubry, Rémy Héritier, Saskia Hölbling, Christine Jouve, Anne Lopez, Laurent Pichaud, David Subal  
 Lumières : Ludovic Rivière  
 Participation au projet : Nathalie Collantes, Martine Pisani  
 Scénographie : Bruno de Lavenère  
 Lieu de création : juillet 2002, Théâtre du Hangar, Festival Montpellier Danse (France)

*faire néant* – solo hors contexte (2003) 185, 248, 393, 401, 416–417  
 Chorégraphie et interprétation : Laurent Pichaud  
 Lumières : Ludovic Rivière  
 Scénographie : Bruno de Lavenère  
 Lieu de création : Théâtre de Vitry, Biennale du Val de Marne (France)

*référentiel bondissant* – pièce pour gymnase et gradins (2005) 64, 128, 155, 218, 249, 267, 284, 417, 474  
 Direction : Laurent Pichaud  
 Interprétation : Albane Aubry, Anne Collod, Anne Juren, Anne Lopez, Bruno de Lavenère, Christine Jouve, David Subal, Laurent Pichaud, Ludovic Rivière, Olivier Schram, Ondine Cloez, Rémy Héritier, Yannick Guédon  
 Coordination artistique : Chantal Scotton  
 Photographie et vidéo : Thomas Bernardet  
 Lieu de création : Les Subsistances, Lyon (France)

*mon nom* – une place pour monument aux morts (2010) 64, 204, 268, 288, 365, 395, 402, 473  
 Création : Laurent Pichaud  
 Interprétation : Carole Perdereau, Cédric Torne, Julien Quartier, Laurent Pichaud, Sabine Macher, Thomas Bernardet, Yannick Guédon  
 Coordination artistique et administration : Chantal Scotton  
 Lieu de création : Festival Uzès danse (France)

### Loïc Touzé

*Morceau* (2001) 66-67, 87, 89, 95-96, 100-101, 158, 163, 189, 206-207, 259, 400, 479, 490  
 Sur une proposition de Loïc Touzé  
 Conception et réalisation : Latifa Laâbissi, Jennifer Lacey, Yves-Noël Genod, Loïc Touzé  
 Lieu de création : Festival Mettre en scène, TNB, Rennes (France)

*Love* (2003) 68, 115, 117, 148, 156, 158, 162–163, 190, 207–208, 214, 216, 260, 367–369, 379, 394, 400, 410, 418–420, 426, 445, 479, 499, 504, 528, 540  
 Conception : Loïc Touzé, Latifa Laâbissi  
 Interprétation : Audrey Gaisan Doncel, Julien Gallée-Ferré, Rémy Héritier, Maud Le Pladec, Yves-Noël Genod, Carole Perdereau  
 Et en alternance : Loup Abramovici, Alina Bilokon, Nuno Bizarro, Elise Olhandéguy, Lina Schlageter.  
 Création lumière : Yannick Fouassier  
 Collaboration artistique et dispositif scénique : Jocelyn Cottencin  
 Notation : Jean-Marc Piquemal  
 Lieu de création : Festival Mettre en scène, TNB, Rennes (France)

*Élucidation* (2004) 303–304, 369, 372  
 Composition chorégraphique et interprétation : Loïc Touzé  
 Saxophone : Claude Delangle  
 Composition musicale : *Sequenza 7 b* et *9b* de Luciano Berio  
 Création lumière : Yannick Fouassier  
 Costumes : Emmanuelle Zérah  
 Lieu de création : Ircam-Centre George-Pompidou, Festival Agora, Paris (France)

*9* (2007) 288, 315, 318, 321, 367, 377, 379, 381, 443, 445  
 Chorégraphie : Loïc Touzé  
 Interprétation : Ozlem Âlkis, Ondine Cloez, Erin Cornell, Clémence Galliard, Marlène Montero-Freitas, Aline Landreau, Catherine Legrand, Anne Lenglet, Ana Sofia Neves Gonçalves  
 Création lumière : Yannick Fouassier  
 Collaborations artistiques : Isabelle Launay, Carole Perdereau  
 Dispositif scénique : Jocelyn Cottencin  
 Musique : Henri-Bertrand Lesguillier  
 Lieu de création : TNB, Rennes (France)

*La Chance* (2009) 42, 67, 137, 146, 148, 158, 216, 235, 287–288, 367, 445, 479, 482, 526, 531, 535, 558  
 Conception : Loïc Touzé  
 Interprétation : Loup Abramovici, Ondine Cloez, Audrey Gaisan Doncel, Rémy Héritier, Marlène Monteiro-Freitas, Carole Perdereau  
 Création lumière : Yannick Fouassier  
 Création Son : Eric Yvelin  
 Regard extérieur : Anne Lenglet  
 Dispositif scénique : Jocelyn Cottencin  
 Costumes : Misa Ishibashi  
 Lieu de création : Festival Mettre en scène, TNB, Théâtre de l’Aire Libre, Saint-Jacques de la Lande (France)

*Fanfare* (2015) 47, 535  
 Conception et chorégraphie : Loïc Touzé  
 Interprétation et collaboration artistique : Bryan Campbell, Ondine Cloez, Madeleine Fournier, David Marques, Teresa Silva, Charlène Sorin  
 Création lumière : Yannick Fouassier  
 Scénographie : Miranda Kaplan  
 Collaboration musicale : Éric Yvelin  
 Costumes : Charlotte Coffinet  
 Lieu de création : Festival Dansfabrik, Le Quartz, Brest (France)

*Je suis lent* (2015) 553  
 Conférence performée de Loïc Touzé  
 Collaboration artistique : Eric Didry et Anne Lenglet  
 Lieu de création : Festival Circonférences, Le Carré, scène nationale, Château-Gontier (France)

*Forme simple* (2018) 87, 442, 444  
 Chorégraphie : Loïc Touzé  
 Interprétation : Madeleine Fournier, David Marques, Teresa Silva  
 Musique : Variations Goldberg de J.-S Bach  
 Clavecin : Blandine Rannou  
 Création lumière et régie générale : Pierre Bouglé  
 Scénographie : Miranda Kaplan  
 Costumes : Valentine Solé  
 Lieu de création : Comédie de Saint-Étienne (France)

### Cindy Van Acker

*Corps 00:00* (2002) 462  
 Chorégraphie et interprétation : Cindy Van Acker  
 Composition sonore live : Frédérique Franke, Philip May, Denis Rollet, David Stämpfli  
 Création lumière : Luc Gendroz  
 Lieu de création : Adc, Genève (Suisse)

*Fractie* (2003) 68–69, 310, 317, 328, 387  
 Chorégraphie et interprétation : Cindy Van Acker  
 Composition sonore : Frédérique Franke, Philip May, Andrea Valvini, Basile Zimmerman  
 Costumes : Aline Courvoisier  
 Lieu de création : far° festival des arts vivants, Nyon (Suisse)

*Balk 00:49* (2003) 387  
 Chorégraphie et interprétation : Cindy Van Acker  
 Composition sonore live : Denis Rollet  
 Création lumière : Luc Gendroz  
 Programmation informatique : Philip May  
 Réalisation électronique : Jacques Falquet  
 Costumes : Aline Courvoisier  
 Lieu de création : Arsenic, Lausanne (Suisse)

*Kernel* (2007) 43, 69, 93  
 Chorégraphie : Cindy Van Acker  
 Interprétation : Tamara Bacci, Perrine Valli, Cindy Van Acker  
 Création lumière : Luc Gendroz, Philip May  
 Composition sonore live : Mika Vainio  
 Ingénieur son : Denis Rollet  
 Costumes : Aline Courvoisier  
 Lieu de création : Le Grütli, Genève (Suisse)

*Lanx* (2008) 156, 216, 236, 239, 309–310  
 Chorégraphie et interprétation : Cindy Van Acker  
 Composition sonore live : Mika Vainio  
 Création lumière : Luc Gendroz  
 Scénographie : Line Fontana, Cindy Van Acker  
 Réalisation scénographie : Victor Roy  
 Costumes : Aline Courvoisier  
 Lieu de création : Electron Festival, Genève (Suisse)

*Obvie* (2008) 70, 92, 155, 390  
 Chorégraphie : Cindy Van Acker  
 Interprétation : Tamara Bacci  
 Composition sonore live : Denis Rollet  
 Création lumière : Denis Rollet  
 Costumes : Aline Courvoisier  
 Lieu de création : dans le cadre de *Trois solos pour Tamara Bacci*, Adc, Genève (Suisse)

*Antre* (2009) 156, 557  
 Chorégraphie : Cindy Van Acker  
 Interprétation : Rudi van der Merwe  
 Composition sonore : Jennifer Bonn  
 Création lumière : Caty Olive  
 Image : Jean-Gabriel Périot  
 Ingénieur son et vidéo : Denis Rollet  
 Scénographie : Thibault Vancraenenbroeck  
 Réalisation scénographie : Ateliers GGN, Genève  
 Costumes : Aline Courvoisier  
 Lieu de création : Adc, Genève (Suisse)

*Nodal* (2009) 156  
 Chorégraphie : Cindy Van Acker  
 Interprétation : Pascal Gravat  
 Composition sonore : Jennifer Bonn  
 Création lumière : Caty Olive  
 Image : Jean-Gabriel Périot  
 Ingénieur son et vidéo : Denis Rollet  
 Scénographie : Thibault Vancraenenbroeck  
 Réalisation scénographie : Ateliers GGN, Genève  
 Costumes : Aline Courvoisier  
 Lieu de création : Adc, Genève (Suisse)

*Nixe* (2009) 156, 212  
 Chorégraphie : Cindy Van Acker  
 Interprétation : Perrine Valli  
 Création lumière et scénographie : Luc Gendroz, Victor Roy, Cindy Van Acker  
 Composition sonore live : Mika Vainio  
 Costumes : Aline Courvoisier  
 Lieu de création : La Bâtie, Festival de Genève (Suisse)

*Obtus* (2009) 156, 212, 503

Chorégraphie : Cindy Van Acker

Interprétation :

Marthe Krummenacher

Création lumière et scénographie : Luc

Gendroz, Victor Roy, Cindy Van Acker

Composition sonore live : Mika Vainio

Costumes : Aline Courvoisier

Lieu de création : La Bâtie,

Festival de Genève (Suisse)

*Diffraction* (2011) 69, 156, 387, 495

Chorégraphie : Cindy Van Acker

Assistanat : Tamara Bacci

Interprétation : Tamara Bacci, Stéphanie

Bayle, Anne-Lise Brevers, Carole

Garriga, Luca Nava, Rudi van der Merwe

Composition sonore live : Mika Vainio

Conception et réalisation

scénographie : Victor Roy

Création lumière : Luc Gendroz,

Victor Roy, Cindy Van Acker

Costumes : VRAC

Lieu de création : Adc, Genève (Suisse)

*Magnitude* (2013) 68, 188, 317, 325, 389, 461

Chorégraphie : Cindy Van Acker

Interprétation :

Ballet Junior 2e-3 de Genève

Assistanat : Tamara Bacci

Création lumière : Arnaud Vialla

Programmation informatique :

Victor Roy

Lieu de création : Adc, Genève (Suisse)

*Anechoic* (2014) 317, 325

Chorégraphie : Cindy Van Acker

Assistanat : Stéphanie Bayle

Interprétation :

53 étudiants de P.A.R.T.S.

Musique : Pan Sonic

Régie son et lumière :

Denis Rollet, Victor Roy

Lieu de création : Dansand,

plage d’Ostende (Belgique)

*Zaoum* (2016) 373, 482

Chorégraphie : Cindy Van Acker

Interprétation : Stéphanie Bayle,

Marthe Krummenacher,

Gennaro Lauro, Francesca Ruggerini,

Raphaële Teicher, Elia Van Acker,

Rudi van der Merwe, Daniela Zaghini

Musique : Luigi Nono, Samuel Pajand

Conception et réalisation

scénographie : Victor Roy

Création lumière : Luc Gendroz,

Victor Roy, Cindy Van Acker

Costumes : Kata Tòth

Lieu de création : Arsenic,

Lausanne (Suisse)

# INDEX DES PRINCIPAUX NOMS CITÉS

## A

Abramovici, Loup 125, 142, 148, 158, 260

Adler, Janet 352

Adshead, Janet 21-22

Alexander, F. Matthias 348, 528

Alferi, Pierre 58, 66

Allsopp, Ric 15, 22-24

Andreou, Katerina 81, 106, 139, 469, 499

Andrews, Jerome 275, 522-523

Andrien, Baptiste 21

Appaix, Georges 428

Arbeau, Thoinot 290

Asselineau, Brigitte 47, 298

Astaire, Fred 406, 532

Augé, Marc 265, 268, 288

## B

Bacci, Tamara 70, 92-93, 155, 387, 390

Bach, Johann Sebastian 347, 444

Bagouet, Dominique 22, 106, 191, 272, 549-550

Balanchine, George 113, 115, 117, 119, 406, 428, 494, 518

Banes, Sally 21, 172, 194, 291

Barba, Eugenio 67, 306, 339, 413

Barthes, Roland 14, 130, 287, 298, 358, 503, 506, 539

Baryshnikov, Mikhaïl 117

Bausch, Pina 21, 113-115, 117, 119, 145, 275, 345, 406, 409, 428,

447-448, 494, 521, 532, 544, 564

Beauchamp, Pierre 291

Beckett, Samuel 232

Beethoven, Ludwig van 292, 305-306, 499, 510

Bel, Jérôme 22, 160, 237, 242, 275, 296, 413, 418, 428, 517, 539

Berio, Luciano 9, 293, 303, 369

Bernard, Michel 14, 189, 191, 259, 355, 521

Beuys, Josef 26, 44, 549

Blasis, Carlo 20, 368

Bleeker, Maaike 42

Bohner, Gerhard 21

Bombal, Christine 346

Bosshard, Léa 58, 227, 258

Boulez, Pierre 9, 76, 292, 314, 389, 532

Bouvier, Mathieu 10, 282, 304

Brabant, Jérôme 130

Bral, Robert 348

Briginshaw, Valerie A. 22

Brown, Earl 20

Brown, Trisha 20-21, 222, 325, 406, 412-413, 415, 418, 521,

532, 537, 544, 549

Brun, Dominique 115

Buffard, Alain 413

Buirge, Susan 22, 197, 523, 565

Bulourde, Gaëtan 130

Buren, Daniel 257, 264

Burrows, Jonathan 21-22, 160, 273, 543

Butcher, Rosemary 21

Butler, Judith 55, 277

## C

Cage, John 9, 20, 110, 257, 291, 334, 337, 354, 489, 549

Cahusac, Louis de 20

Candoco (compagnie) 133

Cassavetes, John 195, 395, 405, 408-409, 429

Celan, Paul 158

Chabrol, Claude 195, 395, 405

Challet-Haas, Jacqueline 89, 176, 291, 336, 377, 458

Chaplin, Charlie 273, 421, 426

Charaire, Carine 130, 145, 196, 434, 518

Charmatz, Boris 43, 413

Chatellier, Sébastien 150, 346, 434

Chauchat, Alice 22

Chéreau, Patrice 527

Childs, Lucinda 46-47, 222, 272, 275, 325, 389, 411, 517, 537, 547

Chopin, Frédéric 481

Christout, Marie-Françoise 256

Clark, Lygia 44, 172

Clément, Gilles 422, 435-436

Cocteau, Jean 240

Collod, Anne 115, 218, 284

Compet, Fabienne 159, 454

Corin, Florence 9, 21

Cottencin, Jocelyn 167, 260

Coursin, Manuel 86-87, 130, 299



Cranko, John 405  
 Crary, Jonathan 42  
 Cunningham, Merce 20–21, 76, 204, 219, 229, 235, 272, 291, 412, 428, 521, 526–528, 536, 539, 549, 557, 564  
 Cvejić, Bojana 18, 22

**D**  
 Davis Jr., Sammy 240, 429  
 De Keersmaecker, Anne Teresa 18, 72, 129, 189, 223, 363, 428, 521, 536–537, 544, 557–558  
 Dean, Laura 222, 240, 325, 343, 421, 429–430, 537  
 Debysier, Céline 135, 153  
 Decouflé, Philippe 267, 548–549  
 Decroux, Étienne 117, 368  
 Delahaye, Anne 130  
 Delangle, Claude 304  
 Deleuze, Gilles 13, 184, 248, 362, 402, 447–448, 500  
 Deligny, Fernand 227–228  
 Deller, Jeremy 54  
 Denimal, Pascaline 423  
 Diaghilev, Serge de 481  
 Didi-Huberman, Georges 361  
 Diverrès, Catherine 131  
 Donin, Nicolas 16  
 Dort, Bernard 189, 191  
 Dosch, Laetitia 45, 103, 150  
 Droulers, Pierre 360, 557  
 Druguet, Vincent 86, 130–131, 350, 416  
 Duboc, Odile 153, 200, 241, 299, 358, 481, 495, 532  
 Duncan, Isadora 20, 257, 411, 557  
 Dunn, Robert Ellis 20, 172, 211, 565  
 Dutilleux, Henri 319

**E**  
 Een, Robert 45  
 Eisenstein, Sergueï Mikhaïlovitch 426

**F**  
 Falco, Louis 406  
 Faucher, Bruno 130, 240, 429, 517  
 Feuillet, Raoul-Auger 14, 290–291  
 Fiadeiro, João 260  
 Filliou, Robert 549  
 Fokine, Michel 481  
 Fontaine, Geisha 235, 355  
 Forced Entertainment 117  
 Forman, Milos 537  
 Forsythe, William 76, 156, 272, 405, 428  
 Forti, Simone 20, 259, 412, 418, 537  
 Fosse, Bob 406, 408  
 Fossen, Maité 532  
 Foster Leigh, Susan  
 Fraisse, Paul 375  
 Franco, Alain 294, 360

**G**  
 Gaisan Doncel, Audrey 142, 158, 260  
 Gallerani, Chiara 130, 144, 151, 434, 502, 517  
 Garriga, Carole 91, 109, 135, 199, 313, 387  
 Genod, Yves-Noël 67, 102, 158, 205  
 Gérard, Christine 48, 523  
 Germain-Thomas, Patrick 527  
 Gershwin, Georges 54, 99–100, 254, 300, 303, 406  
 Gert, Valeska 20, 66, 113, 117, 532  
 Gerz, Jochen 549  
 Ginot, Isabelle 22, 550  
 Glass, Philip 389, 547  
 Glon, Marie 14  
 Godard, Hubert 54, 115, 125, 127, 425, 455, 462, 471, 521, 559  
 Godard, Jean-Luc 54, 115, 125, 127, 425, 455, 462, 471, 521, 559  
 Goss, Peter 527  
 Graham, Martha 16, 20, 485, 526, 536, 557  
 Guédon, Yannick 168, 284

**H**  
 Halprin, Anna 20–21, 172, 259, 275, 410–413, 415, 564  
 Hamilton, Julyen 259  
 Hawkins, Eric 149, 526  
 Hawkins, Kennis 149, 526  
 Hay, Deborah 185, 204, 219, 491, 528  
 Hayes, Elizabeth R. 23, 273  
 Hecquet, Simon 115, 131, 291, 318  
 Heizer, Michael 438–439  
 Henze, Hans Werner 194, 386  
 Hiffler, François 548  
 Hitchcock, Alfred 376  
 Hodgins, Paul 290  
 Hodson, Millicent 21  
 Holm, Hanya 16  
 Holzer, Suzon 139, 319, 522, 559  
 Hominal, Marie-Caroline 296, 343, 386, 431–433  
 Horst, Louis 20, 565  
 Houbin, Pascale 532  
 Houzel, Didier 467  
 Humphrey, Doris 16, 20, 257, 272–273, 411  
 Hunter, Victoria 257  
 Husemann, Pirkko 17  
 Huynh, Emmanuelle 43, 413

**J**  
 Jaques-Dalcroze, Émile 21, 521, 565  
 Jankélévitch, Vladimir 46  
 Jodorowsky, Alejandro 44  
 Johns, Jasper 410  
 Jooss, Kurt 113–114, 117, 406  
 Jordan, Stephanie 290  
 Jouve, Christine 143, 424  
 Jung, Carl Gustav 196, 347, 507

**K**  
 Kantor, Tadeusz 547  
 Karsavina, Tamara 481  
 Katsiki, Myrto 185, 491  
 Kean, David 48, 120, 304  
 King, Kenneth 110, 194, 235, 385  
 Klein, Gabriele 22  
 Knust, Albrecht 89, 113–115, 205, 318, 336, 550  
 Kopp, Jan 213  
 Krauss, Rosalind 22  
 Kravas, Heather 306, 331  
 Kresnik, Hans 21  
 Kreutzberg, Harald 20  
 Krummenacher, Marthe 156, 212, 387  
 Kuypers, Patricia 9

**L**  
 La Camionetta 549  
 Laâbissi, Latifa 64, 67, 102, 158, 205  
 Laban, Rudolf 4, 9–10, 18, 20–21, 38, 71, 74–75, 86, 89–90, 95, 108–109, 112–113, 127, 141, 175–177, 195, 210, 229, 231–232, 243, 272, 290–291, 312, 316, 334–338, 354, 377, 405, 411, 431, 457–458, 488  
 Lac, Thibault 381, 438, 447, 517  
 Lacey, Jennifer 51, 67, 102, 114, 122, 138–139, 205, 540  
 Laibach 558  
 Landor, Jo 412  
 Lanza, Mauro 303  
 Lapzeson, Noemi 558  
 Lara, Gregory 532  
 Larrieu, Daniel 272, 521  
 Lary, Deborah 135, 199, 253  
 Launay, Isabelle 18, 106, 113–115, 119, 193, 318, 361–362  
 Lauwerier, Virginie 350, 416  
 Lavender, Larry 23  
 Le Roy, Xavier 17, 22, 413  
 Legrand, Catherine 548  
 Lemaire, Stéphane 241  
 Lepecki, André 15, 22  
 Les signataires du 20 août 161  
 Lesguillier, Henri-Bertrand 381  
 LeWitt, Sol 21, 47  
 Limón, José 406, 526, 536, 557  
 Linke, Susanne 21, 521  
 Lopez, Anne 424  
 Louppe, Laurence 14, 18, 21, 257, 272, 275, 550  
 Loureiro de Souza, Angela 176, 377  
 Luccioni, Denise 21, 194, 385, 410, 413  
 Ludi, Sara 179

**M**  
 Maar, Kirsten 15, 22  
 Maletic, Vera 176  
 Mallarmé, Stéphane 114, 311, 531  
 Mantero, Vera 22  
 Manzetti, Barbara 423  
 Marker, Chris 424  
 Marre, Maguelonne 55, 61, 130, 137, 343, 434, 476  
 Marthouret, Laurence 244, 354  
 Martin, Dean 240, 343, 421, 429–430  
 Marussich, Yann 558  
 Massine, Léonide 240  
 McHose, Caryn 15  
 McNeill, William H. 451  
 Méliès, Georges 367, 421, 426  
 Meurisse, Catherine 122, 251  
 Michel, Françoise 495  
 Michelson, Sarah 123, 138  
 Mik, Aernout 117  
 Moll, Olga 290  
 Monk, Meredith 45, 103  
 Monni, Kirsi 15, 23–24  
 Monson, Jennifer 49, 168, 249, 282, 528  
 Montet, Bernardo 131  
 Morgenroth, Joyce 23  
 Murtin, Pascale 548

**N**  
 Nava, Luca 387  
 Neddard, Alain 191  
 Nelson, Lisa 418, 528  
 Nijinski, Vaslav 114–115, 481  
 Nikolais, Alwin 455, 523  
 Nono, Luigi 9, 482  
 Noureev, Rudolf 406  
 Noverre, Jean-Georges 20, 256, 565

**O**

Olsen, Andrea 15  
 Ōno, Kazuo 66  
 Orhon, Ayşe 81, 469, 499  
 Orlin, Robyn 275  
 Orlock, Vera 532  
 Oury, Jean 227  
 Overlie, Mary 23

**P**

Pajand, Samuel 130, 213, 294, 346, 465  
 Palestine, Charlemagne 59  
 Parker, Alan 537  
 Parkins, Zeena 79, 306, 333  
 Parkinson, Chrysa 509  
 Pavlova, Anna 481  
 Paxton, Steve 259, 411, 413, 418, 528, 537, 550, 564  
 Peixoto, Mário 376  
 Perec, Georges 172, 257, 263, 421, 424, 508  
 Pérez Royo, Victoria 23-24  
 Perret, Catherine 227  
 Picasso, Pablo 240, 430  
 Piccini, Christine 123  
 Pisani, Martine 265, 398, 487  
 Poddighe, Gianfranco 130, 151, 240, 408, 429, 517  
 Praz, Anita 72, 86, 139, 403  
 Prunenec, Sylvain 47, 241, 350  
 Prokhoris, Sabine 131, 291, 318  
 Pulcini, Annabelle 159

**Q**

Quatuor Albrecht Knust 113-115

**R**

Rainer, Yvonne 115, 275, 286, 410-413, 454-456, 458, 466-467, 484, 550, 564  
 Reich, Steve 72, 194, 386  
 Reisinger, Julius 447  
 Reitz, Dana 46  
 Richter, Gerhard 506  
 Rivette, Jacques 425, 521  
 Robinson, Jacqueline 20, 23, 47, 113, 119, 151, 241, 273, 522-523  
 Rogers, Ginger 406, 461  
 Roquet, Christine 290  
 Ross, Janice 411-413  
 Röttgerkamp, Anja 408  
 Roux, Sébastien 211, 499  
 Rowlands, Gena 408-409  
 Roy, Victor 17, 22, 208, 212, 214, 328, 413, 461, 482, 495  
 Ruiz de Infante, Francisco 159, 259, 489

**S**

Saint-Denis, Ruth 20, 411  
 Salengro, Christophe 268  
 Salgues, Julie 86, 119, 130-131, 135, 139, 165, 167, 249, 253, 319, 348, 403, 416, 461  
 Satie, Erik 240  
 Sauvanet, Pierre 200, 375, 377, 458  
 Schechner, Richard 197  
 Schirren, Fernand 21, 565  
 Schofield, Jim 23  
 Schröder, Julia H. 291  
 Schwitters, Kurt 382  
 Séguette, Frédéric 160  
 Sermon, Julie 10, 25, 315-318, 491  
 Sinatra, Frank 239-240, 343, 421, 429-430  
 Sloterdijk, Peter 150, 224, 341, 345-347, 421, 433-435  
 Smith-Autard, Jacqueline 23  
 Smithson, Robert 63, 257, 264, 438  
 Sontag, Susan 21  
 Spångberg, Märten 22  
 Spivak, Gayatri 55, 277  
 Starks Whitehouse, Mary 352  
 Steiner, Rudolf 333, 536  
 Stemmrich, Gregor 15  
 Stockhausen, Karlheinz 9, 110-111, 176, 292, 311, 375-376, 482  
 Stravinsky, Igor 117, 194, 292, 294  
 Stuart, Meg 22  
 Suquet, Annie 127, 256, 291, 442

**T**

Tanaka, Min 528  
 Tanner, Laura 558  
 Tati, Jacques 421, 426  
 Tatzky, Boris 357  
 Tiberghien, Gilles A. 63, 257  
 Tipton, Jennifer 46  
 Toeplitz, Kasper T. 108, 158, 199, 244, 292, 311, 502  
 Triozzi, Claudia 413  
 Troche, Sarah 235-236, 238

**V**

Vainio, Mika 156, 292, 309, 558  
 Vallejos, Freddy 303, 396  
 Valli, Perrine 93, 156, 212  
 Van Dyk, Katharina 290  
 Van Kerkhoven, Marianne 189, 191-192  
 Vauthier, Gwenaëlle 457  
 Veroli, Patrizia 290  
 Vinay, Gianfranco 290  
 Vittorini, Elio 156  
 Voisin, Frédéric 9, 74, 90, 95, 112, 229, 231, 244, 335, 535  
 Volvey, Anne 257  
 Von Magnet 532

**W**

Warburg, Aby 361-362  
 Wavelet, Christophe 115, 413  
 Weidman, Charles 16  
 Weidt, Jean 523  
 Weil, Véronique 135, 153, 169  
 Weis, Cathy 528  
 Welles, Orson 376  
 Wigman, Mary 18, 21, 411, 523  
 Wilson, Bob (Robert) 46  
 Wittgenstein, Ludwig 112  
 Wolliaston, Elsa 523  
 Wyatt, Robert 240, 429, 464-465

**Y**

Yvelin, Éric 56, 142, 168, 226, 244, 260, 262, 281, 361, 399

Young, La Monte 20, 194, 411

**Z**

Zambrano, David 253, 359, 537

# COLOPHON

## Auteures

Yvane Chapuis, Myriam Gourfink,  
Julie Perrin

## Assistantes de recherche

Flavia Papadaniel, Prune Beuchat,  
Piera Bellato

## Transcription du français

Bruno Joliet, Clémentine Le Bas,  
Cédric Gagneur, Anaïs Kauer,  
Alex Aguirreche, Marius Barthaux

## Transcription de l'anglais

Jacqueline Cousineau

## Traduction de l'anglais

Olivier Normand

## Réécriture de l'oralité

Yvane Chapuis et Meriel Kenley

## Correctrice

Maëlle Gentil

## Design graphique

deValence

## Impression

Musumeci, Italie

## Publié par

Les presses du réel  
35, rue Colson  
F-21000 Dijon

T +33 3 80 30 75 23 / F +33 3 80 30 59 74

E [info@lespressesdureel.com](mailto:info@lespressesdureel.com)  
[www.lespressesdureel.com](http://www.lespressesdureel.com)

## Distribution

France et Bénélux  
Les presses du réel  
35 rue Colson  
F-21000 Dijon,  
[info@lespressesdureel.com](mailto:info@lespressesdureel.com)  
[www.lespressesdureel.com](http://www.lespressesdureel.com)

## Autres pays

Idea Books  
Nieuwe Herengracht 11  
NL-1011 RK Amsterdam  
[idea@books.nl](mailto:idea@books.nl)  
[www.ideabooks.nl](http://www.ideabooks.nl)

## La réalisation de cet ouvrage

a bénéficié du soutien  
de La Manufacture – Hes-so,  
le laboratoire musidanse  
(E.A.1572, université Paris 8 Saint-Denis),  
l'institut universitaire de France  
et la compagnie Ioldanse.

## Collection Nouvelles Scènes /

La Manufacture dirigée par  
Yvane Chapuis, Sophie Claudel,  
Xavier Douroux et Franck Gautherot.



**Hes-so**  
Haute Ecole Spécialisée  
de Suisse occidentale  
Fachhochschule Westschweiz  
University of Applied Sciences and Arts  
Western Switzerland

les presses du réel