



Genèse des œuvres

Pour la chorégraphe Mathilde Monnier, « au début d'un projet, on devrait juste avoir à écrire : "Voici les désirs, l'état des désirs de ce projet..." On devrait juste décrire un espace, une idée, donner des notes en désordre, un carnet de notes, une image, ou décrire un mouvement, un paysage, donner quelque chose d'opaque, en pagaille... »¹. Et pourtant, quoi que l'artiste ait pu dire de la genèse de son projet, prévient-elle, « ce que vous lisez dans la note d'intention n'est en aucun cas ce que vous verrez. »

De fait, un spectacle de danse se crée généralement en plusieurs étapes qui se situent entre le moment où s'énonce un désir initial qui lance le projet, et celui de la première représentation. Quel est, au juste, le point de départ d'une œuvre chorégraphique ? Qu'est-ce qui donne envie à un artiste de commencer un nouveau projet pour s'y consacrer ensuite pendant plusieurs mois ?

Le déroulement du processus de création varie sensiblement selon les chorégraphes. Et, en danse contemporaine, le choix du processus à mettre en œuvre fait partie intégrante de la création. Selon les artistes, les différentes étapes (conception, structuration, répétitions) se chevauchent, se suivent ou se confondent. Elles n'ont pas forcément la même importance. Pour certains, la phase de la conception sera déterminante, tout comme l'idée de départ. Pour d'autres, ce sera celle des répétitions et les principes mis en œuvre dans le temps d'élaboration en studio du spectacle.

Le travail avec les danseurs joue parfois un grand rôle dans la structuration d'une œuvre ou, au contraire, permet surtout de concrétiser ce qui a été décidé en amont par le chorégraphe. Enfin certaines propositions, notamment dans la « composition en temps réel » ou dans l'improvisation, s'appuient sur l'élaboration de la chorégraphie devant les yeux des spectateurs.

Ce sont quelques-unes de ces différentes modalités de « genèse » des œuvres que propose d'explorer ce Parcours.

¹ Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *Allitérations – Conversations sur la danse*, Galilée, 2005 p. 75 et 76.



1. Points de départ

Babel (Words)

Parfois ce sont des mythes qui inspirent une création. Selon son dramaturge, le spectacle ***Babel (words)*** « prend pour point de départ l'instant précis du récit de la Tour de Babel où Dieu punit ceux qui ont élevé une tour en son nom, entraînant le chaos en les divisant selon des langues, des cultures et des pays différents »². Pour cette création, le chorégraphe **Sidi Larbi Cherkaoui** et le metteur en scène **Damien Jalet** ont rassemblé dix-huit artistes venant de treize pays, parlant quinze langues et représentant sept religions ; ils deviennent les témoins contemporains des effets de ce moment mythique où les hommes perdent leur langue commune et se distinguent selon des données culturelles et géographiques. Au cours du spectacle, le point de départ s'inverse peu à peu et ce qui est commun à tous redevient la donnée forte de notre humanité.

Faux mouvement

Le point de départ d'une chorégraphie peut concerner prioritairement le corps. L'idée première de la création ***Faux mouvement*** relève de cette interrogation : quels sont les enjeux et les nécessités d'un engagement physique ? Pour le chorégraphe **Fabrice Lambert**, une partie de la réponse se trouve dans la prise en compte de ce que l'on nomme les « faux mouvements ». Il décide de se livrer à une exploration de l'accident et de ce qui nous échappe corporellement. Ce pourrait être le traitement physique de ce qu'est le lapsus dans le langage ! La notion de « faux » est ici un facteur de découverte. Cet enjeu conduit le critique Gérard Mayen à se questionner ainsi : « Quand il travaille sur la notion de faux mouvement, Lambert ne s'engage-t-il pas au plus noble de l'art du trompe-l'œil : acte d'illusion pure, pourtant capable d'altérer le réel ? »³

Une hypothèse de réinterprétation

Rita Quaglia, elle, a l'idée de créer ***Une hypothèse de réinterprétation*** après avoir apprécié un spectacle faisant appel à plusieurs danseurs. Son projet consiste « à occuper l'espace scénique dans la double posture d'interprète et de spectateur, à faire de l'espace du regard et de l'espace de la performance un seul et unique lieu, à transmettre à la fois une expérience forte de spectatrice et le désir d'une interprète »⁴. Rita Quaglia décide de situer sa proposition entre la forme d'un documentaire et celle d'une performance. La danseuse se questionne certes sur sa fonction de spectatrice, mais aussi sur son métier d'interprète : « L'œuvre ne réinterroge pas seulement ma mémoire, mais aussi celles des interprètes ayant participé à la création d'origine, interprètes que j'ai interviewées une à une pour mieux comprendre comment elles s'étaient confrontées aux différentes

² Présentation de la création – dossier de presse

³ Gérard Mayen, « Faux Mouvement », *Danser*, mai-juin 2012.

⁴ Rita Quaglia, présentation de la création - www.avantscene.com



propositions de travail et comment à chaque représentation, elles œuvraient intimement pour rendre lisible en scène le propos chorégraphique. » La création s'est construite sur son désir de mettre en résonance les rôles de spectateur, de danseur et de créateur. Son enjeu réside dans la réinterprétation d'une œuvre collective par un témoin-passeur unique.

Mammame

Parfois une œuvre qu'il a créée dans le passé pousse un chorégraphe à en proposer une nouvelle version. **Jean-Claude Gallotta** a présenté ***Mammame*** en 1985. Il a actualisé cette création initiale en 1998 en l'annonçant comme une re-création et puis il en a conçu une adaptation pour le jeune public, intitulée ***L'Enfance de Mammame***, en 2002. « Jean-Claude Gallotta a voulu fouiller plus encore cette idée de transmission entre les générations en adaptant sa chorégraphie pour un public d'enfants (...). ***L'Enfance de Mammame*** est donc l'histoire d'une bande de Mammames qui vivaient à l'intérieur du théâtre et avaient une passion pour le projecteur. Ils s'y réchauffaient dessous tous ensemble. Un jour, par mystère, dit Gallotta, le projecteur s'éteint et disparaît. Les Mammames vont alors affronter le froid et le triste. Il existe pourtant une solution, une légende raconte qu'en créant certaines danses, nombreuses et différentes, le projecteur va revenir. »⁵ D'une danse initiale, surgissent ainsi des surgesons, des histoires, des prolongations et des variantes.

Faune Fomitch / Variation

De nombreux chorégraphes créent à partir d'une œuvre de référence de l'histoire de la danse. **Michel Kelemenis** conçoit ***Faune Fomitch***⁶ en 1988. C'est une version contemporaine de ***Après-midi d'un faune***, ballet célèbre de **Vaslav Nijinski**. Il crée ensuite ***Faune Fomitch / variation*** avec le danseur Thomas Birzan en octobre 2011. En 1988, l'enjeu de la forme « solo » est prépondérant pour Michel Kelemenis et sa transmission à un autre interprète en 2011 devient un moment ambigu. En effet, Michel Kelemenis assimilait ***Faune Fomitch*** à « l'instant de rupture où Nijinski, entrant en chorégraphie, détruit sa propre image de danseur »⁷. C'était alors une mise en œuvre d'une situation personnelle. La transmission à un autre danseur en modifie l'enjeu initial et introduit une réelle variation dans l'œuvre. Le point de départ repose à nouveau sur une chorégraphie antérieure, mais dans un dessein différent.

⁵ Présentation de *L'Enfance de Mammame* - www.gallotta-danse.com

⁶ Le second prénom de Vaslav Nijinski était Fomitch.

⁷ Voir : www.kelemenis.fr



2. De quelques procédés de composition

Rosas danst Rosas

Les modes de structuration d'une œuvre chorégraphique sont évidemment multiples, et l'un d'entre eux, le principe de répétition, est fréquemment utilisé en danse contemporaine. **Anne Teresa de Keersmaecker** s'en est largement emparé et le titre même de sa pièce *Rosas danst Rosas* en témoigne. La chorégraphe belge travaille sur la répétition d'une phrase de mouvements et sur ses variations dans le temps et l'espace. Un même vocabulaire est déployé sous de nombreuses formes : « Nous avons utilisé la simplicité comme une manière de susciter une plus grande émotion (...). La musique répondait à une structure temporelle très stricte et la chorégraphie suivait les mêmes structures purement mathématiques, mais à l'intérieur de cette chorégraphie bougeaient quatre personnes bien vivantes. Pris dans cette "machine infernale", chaque regard, chaque sourire, chaque signe de fatigue ou, tout simplement, présence de ces quatre danseuses donnaient au spectacle son caractère à la fois tangible et passionnant. »⁸ La répétition devient ainsi un moyen de donner toute sa place à un détail, mais elle est aussi une machine hypnotique qui saisit le spectateur dans le suspense de ce qui va se modifier.

Tempo 76

Un autre procédé de composition chorégraphique est celui de l'unisson. Il a été fortement remis en cause, dès le début des années 1980, par de nombreux créateurs, sans doute par méfiance envers les phénomènes de masse et certains spectacles où tous font la même chose au même moment – armée, ballet classique, défilés monumentaux. Pourtant, de nombreux chorégraphes travaillent l'unisson, notamment **Anne-Teresa de Keersmaecker** qui l'a largement utilisé dans ses premières créations.

Dans *Tempo 76*, la chorégraphe **Mathilde Monnier** a souhaité – à son tour – « réinterpréter une forme esthétique délaissée afin de la réinterroger, de la détourner de son contexte initial et de l'emmener dans une démarche aventureuse porteuse de sens ». Pour elle, « nous vivons maladroitement à l'unisson du monde. Nous tentons de nous raccrocher au rythme d'un monde qui nous dépasse, par l'écart, par le décalage, le recadrage, l'idiorythmie, l'arythmie »⁹. L'unisson peut aussi être une belle mise en commun, un partage de forme, d'espace et d'instant. Il prend toute sa force dans certaines danses folkloriques où il devient écoute et plaisir, et où il se déprend de toute forme d'imposition (ou de pouvoir). L'unisson est une forme à actualiser, dans une balance entre la critique qu'il suscite et la jubilation qu'il peut procurer.

⁸ Thierry de Mey, compositeur, cité par Geisha Fontaine in *Les Danses du temps*, Centre national de la danse, Pantin, 2004, p.186.

⁹ Mathilde Monnier, présentation de *Tempo 76* - www.mathildemonnier.com



I'm going to toss my arms

Le processus de création de ***I'm going to toss my arms*** a commencé par « une très longue improvisation dirigée par **Trisha Brown** dont le thème était ce que peut être une sculpture en mouvement ». Dans ce film, les images de la chorégraphie alternent avec celles où **Carolyn Lucas**, assistante de la chorégraphe, décrit le processus de composition. Les éléments issus de la première improvisation ont ensuite été travaillés et les danseurs se sont également appuyés sur un dessin de Trisha Brown pour composer d'autres matériaux. Peu à peu, une phrase chorégraphique a été élaborée et transformée. Les danseurs se sont aussi échangés leurs séquences gestuelles. Une fois la construction de la pièce achevée, il est devenu important de retrouver « l'idée, les mots et les images » qui avaient soutenu le travail de création, dans le temps de la représentation.

De la composition en temps réel - Joao Fiadeiro

Le processus de création se partage généralement entre le moment de la conception, celui de sa concrétisation, puis celui de la représentation. Mais plusieurs chorégraphes aiment donner de la souplesse aux rouages du spectacle. La chorégraphe **Robyn Orlin**, par exemple, utilise la caméra en *live* et intègre ainsi certains aléas dans le déroulement de la représentation. D'autres artistes revendiquent que la totalité de la composition se fasse « en temps réel », c'est-à-dire au moment même où les danseurs sont en face du public. Le travail des danseurs en amont du spectacle se focalise alors sur leur capacité à agir sur le vif, à intervenir avec pertinence et construire le déroulement temporel du spectacle. Le chorégraphe portugais **Joao Fiadeiro** s'exprime dans cette interview sur les modalités et les finalités de la composition en temps réel. Il explique sa démarche où le choix réside dans la façon dont on prend en compte, ou non, l'imprévu, l'accident. Loin d'être un laisser faire, la composition en temps réel témoigne de la concomitance du passé, du présent et du futur, dans nos choix comme dans nos actes.

Laisser frémir

La composition en temps réel comporte une part d'improvisation tout en revendiquant une écriture dans le temps. En revanche, l'improvisation pure relève d'autres enjeux. Elle n'est pas dénuée de règles, mais ces dernières contribuent davantage à rebondir d'un instant à l'autre qu'à construire une continuité. Les improvisations se font la plupart du temps en dialogue avec des musiciens. Dans ***Laisser frémir***, les danseurs et chorégraphes **Elsa Wolliaaston** et **Loïc Touzé** improvisent avec la contrebassiste **Joëlle Léandre** et l'accordéoniste **Pascal Contet**. Chacun joue, parle, danse. L'improvisation est passionnante quand elle est un défi : celui de se risquer à côté de sa fonction, de ses compétences, de son talent. Pour les faire éventuellement resurgir ou exploser.



Crédits :

Sélection des extraits

Geisha Fontaine

Textes

Geisha Fontaine

Production

Maison de la Danse

Biographie de l'auteur :

Danseuse et chorégraphe (compagnie "Mille Plateaux associés", avec Pierre Cottreau), mais aussi chercheuse en danse et docteur en philosophie, Geisha Fontaine est notamment l'auteure de l'ouvrage *Les Danses du temps* (CND, collection Recherches, 2004) et du livret d'accompagnement de l'outil pédagogique *La Danse contemporaine en questions* co-produit par le Centre national de la danse et l'Institut français en 2014 et à partir duquel a été rédigé ce Parcours dans les collections de Numeridanse.

Le Parcours "Genèse des œuvres" a pu voir le jour grâce au soutien du Secrétariat général du Ministère de la Culture et de la Communication - Service de la Coordination des politiques Culturelles et de l'Innovation (SCPCI)