



royaumont

**Compte rendu public
du Groupe de recherche 2000-2003**

« Que peuvent apporter à la chorégraphie certains
processus de structuration observés dans des
domaines scientifiques ? »

samedi, 13 décembre 2003
salle des Charpentes, abbaye de Royaumont

**Centre de recherche et de composition
chorégraphiques (CRCC)**

Direction artistique : Susan Buirge

Contact : Carole Albanese
Fondation Royaumont
95 270 Asnières-sur-Oise
tél. +33 (0)1 30 35 58 22
fax. +33 (0)1 30 35 58 17
crcbuirge@royaumont.com
www.royaumont.com

Table

Remerciements	p. 3
Programme du compte rendu	p. 4
Annick Pütz, « le développement du bourgeon »	p. 7
Sosana Marcelino, « Le cycle de l'eau »	p. 11
Akiko Hasegawa, « Tateru!!, la maison traditionnelle japonaise »	p. 14
Emanuela Ciavarella, « la mémoire »	p. 17
Thierry Lafont, « le labyrinthe de Chartres »	p. 20
Claude Sorin, « la construction de la matière à l'échelle quantique »	p. 23
Sylvie Berthomé, « la directionnalité du temps »	p. 26
Biographies des membres du Groupe de recherche	p. 34
Présentation du Centre de recherche et de composition chorégraphiques	p. 37
Présentation de la Fondation Royaumont	p. 38

Remerciements

Le Centre de recherche et de composition chorégraphiques remercie l'ensemble de ses partenaires :
le ministère de la Culture et de la Communication / Drac Ile-de-France et Direction de la musique, de la Danse et des Spectacles,
le Département du Val d'Oise,
la Région Ile-de-France,
la Commission européenne
et plus particulièrement les personnes qui, à l'intérieur de ces institutions, soutiennent et suivent avec attention les projets du CRCC depuis sa mise en place en 2000.

Ce compte rendu du premier Groupe de recherche du CRCC a été accompagné par trois « grands témoins » - Benoît Bardy, Laurence Louppe et Mathilde Monnier - qui ont fait preuve d'une grande générosité d'écoute et de regard ; qu'ils en soient à nouveau remerciés.

Un grand merci enfin à Charles Duhamel pour la régie son de cette journée, et à Virginie Dupray qui a coordonné la rédaction de ces actes.

Compte rendu du Groupe de recherche 2000-2003

13 décembre 2003

salle des Charpentres, abbaye de Royaumont

Susan Buirge

Bonjour et bienvenue à Royaumont pour ce compte-rendu public des travaux du Groupe de recherche 2000-2003 du Centre de recherche et de composition chorégraphiques (CRCC). Le CRCC est inscrit au programme culturel de la Fondation de Royaumont depuis juillet 2000. La problématique de la construction chorégraphique sous-tend l'ensemble de ses activités consacrées à la recherche, à la formation et à la création en danse contemporaine.

Pourquoi la construction chorégraphique comme préoccupation principale ? Il me semble qu'il est un sens inné de bâtir que partage l'ensemble du monde vivant. L'oiseau fait son nid, une graine donne des grains, puis du blé, les cristaux de quartz se forment. Les humains de toutes les cultures fabriquent des abris, des outils pour façonner des objets et s'organisent socialement.

Si le bâti est fondamentalement humain, bâtir l'éphémère constitue un des aspects essentiels de la danse, surtout lorsque celle-ci devient extension de la pensée, au-delà d'une simple expression des émotions, des états d'être, individuels ou collectifs. Une fois la chose bâtie, se révèle un sens de l'accomplissement pour celui qui réalise comme pour celui qui témoigne, qui regarde.

Dans cette perspective, le CRCC a mis en place un groupe de recherche. Son objectif est de permettre des réflexions et des investigations collectives à même de nourrir des champs de la danse contemporaine, parmi lesquels la construction chorégraphique. Cette recherche se fonde sur des expériences théoriques et pratiques, individuelles et/ou collectives, à partir de questions élaborées par une personne ou un groupe. Chaque processus de travail proposé trouve son mode de fonctionnement en même temps qu'il en élabore d'autres.

En 2000, un premier groupe de recherche a été mis en place à la demande de sept danseurs / chorégraphes – à l'origine, au nombre de huit, le huitième est d'ailleurs parmi nous aujourd'hui – ayant tous suivi les ateliers de composition chorégraphique de Royaumont et les ateliers d'improvisation à l'Arsenal de Metz en 1998 et 1999 que j'avais dirigés.

De ces expériences est né le désir de concevoir en commun un projet de recherche, une expérience à la fois théorique et pratique où se confronteraient expérimentation chorégraphique et analyse. Il était convenu que ce temps de recherche devait se situer en dehors des périodes de production chorégraphique, car tous ces participants sont des chorégraphes / danseurs professionnellement actifs. Ce travail représente de leur part à la fois un grand engagement personnel et un investissement de leurs ressources propres. Il s'agit d'un espace et d'un temps spécifiques où les investigations sont partagées par l'ensemble des personnes réunies. Compte-tenu du contexte actuel, il me semble important de noter que six des sept participants sont des intermittents du spectacle, un statut qui leur a permis de s'engager sans rémunération dans ce travail.

Le Groupe de recherche 2000-2003 a choisi d'interroger de nouveaux moyens pour la construction chorégraphique venant de sources autres que la danse, la musique ou le narratif. La problématique se formule ainsi : « Que peuvent apporter à la chorégraphie certains processus de structuration observés dans des domaines scientifiques ? ».

Travailler à partir des procédés ou des innovations scientifiques n'est pas nouveau dans les arts.

Des artistes de tous bords ont été influencés directement ou indirectement par la science depuis la Renaissance et encore davantage tout au long du XX^e siècle.

Ce qui est particulier ici, c'est que s'est développé un travail en groupe, dans un esprit communautaire – différent de l'esprit collectif. Il s'agissait pour les danseurs / chorégraphes d'explorer des procédures inhabituelles à même de produire de la matière danse, s'attachant donc à la relation entre structure et matière ; matière et structure.

Pendant trois ans, de juillet 2000 à décembre 2003, le travail a été mené par étapes espacées dans le temps, environ tous les trois mois, alternant recherche individuelle - pour rassembler et traiter des données, de la documentation, mûrir ses réflexions, écrire des textes, préparer des travaux pratiques - et travail en groupe autour de l'analyse théorique, de la mise en commun de réflexions et d'expériences en studio. Au total, le groupe s'est retrouvé quatre-vingt quatre jours dont trente-et-un jours en quatre périodes de résidence à Royaumont et cinquante-trois jours en treize périodes de travail à Paris.

Ce groupe a été accompagné et guidé du point de vue scientifique par Philippe Soulier, archéologue, ancien directeur du service d'archéologie du département du Val-d'Oise, aujourd'hui chargé de mission en méthodologie à la sous-direction de l'archéologie au ministère de la Culture, et du point de vue artistique par moi-même. Sont aussi intervenues d'autres personnalités venues de différentes disciplines artistiques et scientifiques au fur et à mesure de l'évolution des travaux : le philosophe et sinologue François Jullien,

auteur du magnifique livre *Procès et Création*, le spécialiste de la musique contemporaine Marc Texier et le cognitiviste Benoît Bardy, ici présent.

Voici donc en quelques mots le sens de la démarche générale, Philippe Soulier va maintenant évoquer plus précisément les processus de travail, étape par étape.

Ensuite, je vous présenterai les grands témoins et leur rôle, puis le mode d'emploi de cette journée avant d'entrer dans la matière.

Philippe Soulier

Mon nom est donc Philippe Soulier, archéologue, ni danseur ni chorégraphe. Je suis venu ici il y a trois ans à l'appel de Susan avec qui j'avais déjà collaboré dans le cadre de stages organisés à Royaumont. L'enjeu était pour elle de produire de la matière chorégraphique, tout en empruntant des chemins différents, des voies nouvelles. Ce que l'on pourrait appeler, du point de vue de la recherche, de la recherche appliquée, même si les deux termes de recherche appliquée et recherche fondamentale méritent par ailleurs débat.

Ayant travaillé ensemble depuis des années, Susan et moi nous sommes rendus compte que malgré leurs différences respectives, nos domaines avaient certains points en commun : la rigueur et l'imagination, la confrontation et la critique, le lien entre construction théorique et mise en œuvre, enfin, le rapport dialectique entre travail individuel et production collective. Concrètement, recourir à une démarche scientifique ne s'arrêtait pas au choix des sujets scientifiques. Certes, les chorégraphes / danseurs ont dû choisir un thème dit « scientifique », mais ce qui importait surtout était moins le thème que la démarche. Il s'agissait donc de traiter et de définir cette démarche et les cheminements à suivre. D'abord formuler la question, ce qui est souvent un exercice délicat ; en recherche scientifique : si la réponse est importante, la question l'est encore plus. Une question mal posée amène le plus souvent des réponses incorrectes.

Ensuite, définir le contexte de la question, comment ce contexte peut-il éclairer la question, aider à sa formulation ?

Enfin déterminer les processus, c'est-à-dire la manière dont on veut résoudre la question, et enregistrer ces processus pour pouvoir y revenir.

Puis, avancer et assembler les différents éléments pour formuler une réponse et la présenter. Car aucune recherche ne vaut, si elle n'est produite et présentée à un public, dont vous faites aujourd'hui partie. Toute recherche doit pouvoir se confronter à la critique, ce qui en permet la validation.

D'un point de vue pratique, nous sommes partis d'une démarche purement inductive et non déductive, puisque cette dernière aurait nécessité l'établissement de modèles impliquant de la part des participants la connaissance des différents champs de recherche. Nous avons procédé en plusieurs étapes. D'abord, établir un langage commun entre nous, de manière à voir comment chacun pouvait traduire sa propre démarche et son sujet en un langage commun, compréhensible par tous. Ce qui n'est pas du tout évident, ce langage ne s'arrêtant pas aux mots, mais englobant aussi des représentations graphiques mettant en jeu des notions d'espace, de temps, de rythme... Ce travail de déconstruction et de reconstruction a été particulièrement important et essentiel pour permettre à chacun d'avancer dans des domaines qui n'étaient pas les siens. Personnellement, ce travail m'a aidé à guider des personnes qui ne parlaient pas le même langage pour avancer ensemble. Ces allers et retours ont été longs, non seulement en termes de jours mais aussi en termes de nécessaires périodes de maturation séparant les différentes sessions de travail.

Il a fallu ensuite revenir de la théorie à la construction chorégraphique, cette dernière étape s'est déroulée en 2003. Si abandonner la danse pour se plonger dans le domaine scientifique ne fut pas simple, le retour à la danse et au mouvement n'a pas été évident non plus. Ont alterné ainsi travail de l'esprit et travail du corps.

Vous allez pouvoir assister tout au long de la journée au résultat de ce processus. N'ayant pu suivre les séances des derniers mois, je suis particulièrement curieux de voir sur quoi ce travail a pu déboucher. Lors des stages précédemment proposés par Susan, j'avais pu découvrir comment ces sept artistes pensaient et créaient. Je vais aujourd'hui voir comment ces différentes expériences ont pu influencer leurs démarches et leurs savoir-faire. Ce passage par l'ailleurs a-t-il apporté ou non quelque chose ? Personnellement, je vois ma pratique différemment aujourd'hui.

Il sera aussi intéressant de voir comment une proposition chorégraphique peut-être aussi perçue à travers un discours et de connaître vos réactions par rapport à vos expériences personnelles.

Les débats de fin de journée permettront aussi d'interroger les chorégraphes sur la manière dont ils évaluent ce qui a été investi par rapport à ce qui a été produit.

Susan va maintenant présenter les « grands témoins », même si pour moi, il n'y a pas de « grands » ou de « petits » témoins. Chacun est aujourd'hui en position de témoigner du travail présenté, ce qui, j'espère, nourrira longuement les débats de la fin de journée.

Susan Buirge

Ont donc participé à ce groupe de recherche : Annick Pütz, Sosana Marcelino, Akiko Hasegawa, Emanuela Ciavarella, Thierry Lafont, Claude Sorin et Sylvie Berthomé.

Pour clore cette étape de travail, il était important de la rendre publique, notamment auprès de trois « grands témoins » — car il m'était difficile de mesurer quel public serait là aujourd'hui... ! Il s'agit donc de Laurence Louppe, théoricienne de la danse qui, depuis de longues années, porte un regard critique et analytique sur la danse contemporaine, Mathilde Monnier, chorégraphe et danseuse qui a mis en place au sein du Centre chorégraphique national de Montpellier des résidences de recherche, tout en développant ses propres travaux. Ensemble, nous avons, je crois, ressenti la nécessité de faire reconnaître la recherche en danse par les artistes eux-mêmes et ce, hors du cadre académique. Enfin, Benoît Bardy, cognitiviste, gymnaste de formation, qui dirige aujourd'hui le Centre de recherche en sciences du sport à Paris XI, à Orsay.

Ces trois témoins vont tout au long de la journée interroger les membres du groupe de recherche sur leur travail, tout en partageant leurs réflexions.

Je voulais aussi préciser que les sujets abordés aujourd'hui ne sont que des points d'appuis et non des résultats. De même, les travaux chorégraphiques ne sauraient se limiter à une simple traduction des thèmes choisis.

Les travaux seront présentés sans accompagnement musical et interprétés par les différents membres du groupe qui ont ainsi pu élaborer leur propre projet, tout en vivant de l'intérieur celui des autres. Ce qui, je dois dire, représente une somme de travail assez monumentale.

Pour chaque projet, le travail chorégraphique sera suivi d'une présentation orale, et ce sur une durée totale de quarante-cinq minutes. À l'issue de cette présentation, les témoins et le public pourront poser des questions au chorégraphe.

L'état d'avancée de ces travaux — car il s'agit bien ici de travaux, et non de spectacles ou de pièces — est très variable. Certains sont encore des esquisses, tandis que d'autres sont en voie d'aboutissement, voire presque aboutis.

L'ensemble de cette journée sera enregistré pour compléter les archives du Groupe de recherche rassemblant à la fois les conversations, discussions et débats ayant eu lieu au cours de ces trois dernières années, mais aussi les notes, schémas et écrits théoriques utilisés ou produits par les participants et exposés ici au fur et à mesure. Ces archives seront ensuite conservées par l'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) représenté ici par Albert Dichy et avec qui nous avons organisé le séminaire de demain.

En fin de journée, un temps sera consacré aux échanges avec le public.

Annick Pütz
« Le développement du bourgeon »

Présentation du travail
Quatuor
Solo



Je souhaiterais évoquer dans un premier temps le développement du bourgeon, ainsi que les choix artistiques qui m'ont menée ici.

De nombreux processus et sous-processus interviennent dans le développement du bourgeon. Je me suis attachée à cinq d'entre eux : la mitose retirée, le développement de la cellule, la phylogenèse – c'est-à-dire la façon dont les feuilles s'insèrent autour de la tige - et enfin les rythmes de croissance des feuilles et des tiges pendant l'année. Je me suis ensuite appliquée à transcrire ces processus par des esquisses, puis par un schéma récapitulatif, une barre rythmique qui figure sur le programme d'aujourd'hui.

Grâce à cette barre, j'ai pu comparer ces cinq processus qui se développent sur des échelles de temps différentes. La question était de savoir s'il fallait se limiter à un seul niveau ou s'il était possible de prendre en compte plusieurs niveaux. Sur la barre rythmique, j'ai considéré comme unité le temps s'écoulant du début à la fin du processus, quelle que soit la durée réelle d'accomplissement du processus, de quelques heures à plusieurs mois. Ainsi, j'ai pu dégager un rythme spécifique au sein de chaque processus : la phylogenèse se distingue par une très grande régularité, tandis que la mitose connaît de grandes variations de rythme entre le début et la fin.

Je voulais initialement utiliser ces différentes lignes superposées les unes aux autres, comparables à une suite d'accords musicaux, ce qui s'est avéré très vite trop complexe dans la pratique.

Je portais alors deux regards très différents sur le bourgeon. Je souhaitais d'une part créer une danse qui reflèterait son développement, en créant une structure « revisitabile » par exemple sur des durées différentes, avec un nombre de danseurs variables ou diverses matières chorégraphiques.

Une seconde approche consistait à considérer le bourgeon comme une métaphore de l'acte chorégraphique, en me laissant inspirer par ce développement pour trouver une manière d'aborder l'acte chorégraphique. Au cours du développement du bourgeon, tout se met en effet en place dès le début, tout est là en substance, mais ce n'est qu'après un très long repos que se développera la forme. D'où cette idée de partir d'une matière, de laisser ensuite reposer, puis de voir comment cette matière peut se développer dans le temps, en sachant que tous les éléments y sont déjà présents dès le début.

L'improvisation semblait pouvoir répondre à ces deux approches : au sein d'une structure donnée, construire la matière dans le temps même de la danse. Et si ce que vous venez de voir est très écrit, le travail a néanmoins débuté par l'improvisation. Mais le temps restreint et la grande écoute que nécessite cette démarche m'ont finalement poussée à une version écrite. J'espère cependant pouvoir revenir à l'improvisation par la suite.

Ce que vous venez de voir constitue les premières étapes de la transcription de deux processus. Le premier, la phylogenèse, est un processus assez fascinant : les feuilles sur n'importe quelle plante croissent en effet selon une loi similaire, même si les rapports peuvent différer. Les feuilles croissent le long de la tige selon une spirale : si la première feuille pousse dans telle direction, la deuxième pour avoir de la lumière adoptera une orientation différente, la troisième se décalera à nouveau mais à un niveau plus

élevé et ainsi de suite. Chaque espèce se caractérise par un angle spécifique, séparant deux feuilles consécutives. Le rapport de deux cinquièmes que j'ai choisi pour ma composition existe assez fréquemment dans la nature, on le trouve ainsi chez le pommier. Si on observe le phénomène du dessus, s'établit un pentagone, une figure sur laquelle j'ai travaillé, notamment à partir des rosaces que vous pouvez observer sur le programme.

Pendant leur développement, les cellules se transforment également selon leur emplacement : à certains endroits, ces cellules auront pour fonction le transport de l'eau, alors qu'à d'autres, elles construiront de la matière. Et c'est le contact des tissus alentour qui « indique » les transformations adéquates de la cellule.

Dans la structure chorégraphique que j'ai créée, je me suis rendu compte très récemment que chaque danseur changeait de rôle en fonction de son emplacement, comme les cellules. Les rôles sont ainsi différents selon que l'on est premier, deuxième, troisième ou quatrième. Et cette analogie est apparue presque inconsciemment.

Le deuxième travail, un solo, renvoie à la mitose et aux cinq phases de la division cellulaire qui permet la croissance. Pour que les cellules puissent se dédoubler, il faut que l'information contenue dans la cellule, c'est-à-dire l'ADN, se dédoublent également. Les quatre éléments de base de l'ADN, l'adénine, la thymine, la guanine et la cytosine, dont la succession définit la nature de la plante, doivent donc se dédoubler. J'ai transposé dans ma danse ces quatre éléments en quatre notions chorégraphiques complémentaires : l'accélération, la décélération, l'arrêt et la vitesse constante. Celles-ci m'ont permis d'élaborer ma gestuelle, notamment en construisant des suites imaginaires de composants de l'ADN transposés. L'ADN étant une double hélice, j'ai choisi la même figure que pour la phylogénèse, c'est-à-dire le pentagone, le haut du corps renvoyant à une hélice et le bas du corps à l'autre.

Ceci constitue donc une matière sur laquelle j'aimerais continuer à travailler à l'issue du Groupe de recherche, tout en m'attachant à d'autres lignes. J'aimerais ainsi pouvoir créer une danse qui convoquerait les cinq lignes de la base rythmique en les mettant en relation.

Échanges avec le public

Philippe Soulier

Un long temps a été nécessaire pour tenter de décortiquer la démarche et transposer ce développement du bourgeon en données, concepts, rythmes et impulsions. Lorsque nous nous sommes quittés, Annick commençait tout juste sa transposition chorégraphique. Je crois que cette seconde traversée du miroir, de la démarche à la danse, a été réussie. Ces allers et retours permanents entre théorie et gestuelle, entre discussions théoriques et pratiques et représentation, apparaissent bien dans les explications livrées et me semblent particulièrement intéressants.

Je suis par contre curieux de savoir ce que peuvent percevoir ceux qui n'ont pas suivi le processus dès le départ, comment s'articule pour eux le lien entre la représentation elle-même et le discours explicatif et entre les deux travaux chorégraphiques présentés.

Laurence Louppe

J'ai été très frappée par l'usage que vous faites du son dans la danse de groupe, notamment au niveau des sauts, des courses et des piétinements qui interviennent périodiquement dans votre solo, mais aussi par l'importance du regard, le regard à la fois vers l'espace mais aussi entre les interprètes, un regard mouvant qui parfois disparaît. Ces éléments sont-ils entrés en communication avec les processus abordés ?

Annick Pütz

Dans la phylogénèse, je me suis particulièrement attachée aux directions.

Personnellement, le regard était pour moi une manière de me retrouver dans l'espace. À chaque moment, le corps va dans une direction et le regard suit et aide le corps. Nous avons aussi travaillé sur le regard au sein du groupe.

Si la structure peut paraître simple de prime abord, elle ne l'est pas tout à fait en raison du pentagone qui n'est pas naturellement inscrit dans le corps et qui a donc nécessité un travail important. Dans la proximité des interprètes se dégagent de nombreux moments de contact et des regards qui affirment ces directions mouvantes qui évoluent telle la croissance des feuilles.

Nous aurions voulu travailler davantage sur les rythmes, pour que chaque boucle de la rosace affirme ainsi un rythme propre, allant croissant. Enfin, le saut introduit un nouvel état, une autre dynamique, permettant une reprise avant de continuer au-delà.

Laurence Louppe

Le saut pourrait-il renvoyer à une dynamique spécifique dans le développement du bourgeon, tel un à-coup ?

Annick Pütz

Non, je ne l'ai pas pensé comme cela. Lorsqu'un bourgeon éclot, il y a certes cette percée qui représente le moment le plus visible. Mais ce qui m'intéressait davantage était cette montée d'intensité dans la croissance : il me fallait trouver un moyen de retrouver dans la danse cette intensité, sans pour autant me focaliser sur un moment précis.

Laurence Louppe

Mais au sein d'une croissance continue, ces sauts n'introduisent-ils pas du discontinu ? Quant aux directions, elles m'ont souvent semblé centripètes ou centrifuges...

Annick Pütz

Quant il y a croissance, il y a mitose, il y a donc toujours un retour vers le centre qu'accompagne une poussée vers l'extérieur.

Mathilde Monnier

Ma question portait sur la structure globale. Dès le début, aussi bien dans le quatuor que dans le solo, s'impose une structure – que l'on devine très vite répétitive – et une direction globale de la pièce. Dans un travail futur, envisagez-vous l'accident susceptible d'interrompre la croissance et de bouleverser le développement pour l'instant inéluctable du bourgeon ? Comment la perturbation pourrait-elle intervenir dans cette structure très écrite ?

Annick Pütz

Hier, l'accident s'est par exemple produit, le quatuor a perdu sa direction et a dû dévier pour en trouver une autre, cette expérience m'a semblé très intéressante. Mais je n'ai pour le moment pas eu le temps de réfléchir davantage à cette question. J'aimerais retourner d'autre part à l'improvisation, ce qui, je crois, bouleverserait complètement le travail tel qu'il est présenté aujourd'hui.

Plus généralement, je souhaite pousser plus avant les différentes logiques déjà mises en œuvre, pour transformer ce qui n'est à ce stade qu'une composition en chorégraphie.

Benoît Bardy

Je n'ai pas pu m'empêcher au début de chercher des analogies avec la plante, croyant reconnaître ici les feuilles, là les pétales ou le pistil... Un procédé illustratif qu'il m'a semblé reconnaître aussi dans l'organisation du temps et de l'espace, dans l'enroulement des danseurs... Puis progressivement, s'est imposée, au-delà de la simple imitation, une tentative de transposition de la structure et des lois de l'organisation, des relations entre les différents éléments permettant l'éclosion du bourgeon. Ce qui m'a beaucoup intéressé...

Annick Pütz

Le propos de notre groupe était d'éviter la littéralité, pour ma part en cherchant des entrées non par la biologie, mais bien par la chorégraphie.

Membre du public / Monia

Dans la chorégraphie de groupe, comment et à quelle étape est intervenu le choix du nombre de danseurs ?

Annick Pütz

Le choix des quatre danseurs est venu des premières improvisations autour de la mitose qui semblait nécessiter un nombre pair en raison du phénomène de dédoublement. Et puis j'ai poursuivi le travail sur la phylogenèse avec le même groupe. Il me semblait aussi intéressant d'inscrire quatre danseurs au sein du pentagone, et non cinq par exemple, quant au nombre trois, il semblait trop limiter les possibilités d'évolution.

Laurence Louppe

Mathilde a tout à l'heure évoqué la répétition. En effet, on voit très vite quelque chose de répétitif se mettre en place, mais il m'a également semblé percevoir dans l'espace et le développement de la matière quelque chose de l'ordre de la variation. Variation dans le quatuor des différentes situations, dans l'espace, des façons de se séparer... Cette variation a-t-elle été recherchée ?

Annick Pütz

Oui, nous avons beaucoup travaillé sur la nuance, sur de très faibles variations, et ce au sein de simples marches, auxquelles nous avons ensuite intégré progressivement des changements de vitesse. Je ne souhaitais pas spécifiquement rester dans la marche, mais plutôt trouver une autre matière qui se dégagerait à travers la marche.

Il faudrait cependant encore affiner les nuances pour que cela puisse basculer à chaque fois et que s'affirment davantage les variations dont vous parliez. Car ce sont justement ces nuances que je recherche dans la répétition.

Sylvie Berthomé

Vécue de l'intérieur, cette structure est assez déroutante, perturbante même, car au sein des cinq directions ne se dégage aucun repère spatial fixe, ni rôle assigné, puisque nous changeons tour à tour de rôle. Nous n'avons donc pas non plus les mêmes repères entre nous.

À l'intérieur de cette structure, nous avons tenté de développer un travail assez subtil sur les suspensions, sur l'approche de l'autre, sur les passages d'une forme à une autre... Pour moi, ce travail ressemble à de la dentelle, on peut y passer beaucoup de temps. D'autant que l'espacement des sessions sur la durée, avec ces longues périodes où nous ne nous voyions pas, n'a pas facilité le processus. Il fallait à chaque fois retrouver ses repères et ce n'est que dans les dernières semaines que la structure a commencé à se mettre en place.

Présentation du travail

Quatuor

Mathilde Monnier

Je voulais aussi connaître le rôle de la poitrine pour vous, l'initiation de la relation à la pesanteur semble en effet moins venir du sol que de la poitrine, comme une sorte de prise d'apnée, c'est particulièrement frappant chez deux danseuses...

Annick Pütz

Il y a bien cette suspension, mais elle devrait en principe découler de l'appui du sol. Cette prise d'apnée à partir de la poitrine n'est donc pas vraiment voulue.

Membre du public

Le plié, par son amplitude ou ses différentes déclinaisons verticales, me semble avoir aussi une grande importance dans l'effet de nuance...

Annick Pütz

Peut-être, mais ce sont des questions que je n'ai pas vraiment eu le temps d'aborder. Je ne me rendais pas compte au début que devaient entrer en jeu tant de subtilités pour que cela fonctionne vraiment. De nombreux champs restent à investir dans l'optique d'une présentation sur scène. J'ai pour le moment surtout travaillé sur le minimum, le millimètre dans la déclinaison. Enfin, si ce délicat travail sur la nuance était important pour moi, j'aimerais aussi, au-delà de la marche, intégrer dans la structure un vocabulaire plus riche.

Membre du public / Renaud Chabrier (dessinateur)

En deuxième lecture, le fait de connaître la structure sous-jacente m'a permis de voir les instants très discrets où une danseuse arrive derrière une autre et la redirige. Le temps de croissance prenait ainsi tout son sens. Ce que je n'avais pas vu la première fois.

Annick Pütz

C'est vrai qu'on perçoit toujours les choses différemment la deuxième fois.

Sosana Marcelino
« Le cycle de l'eau »

Je vous propose de vous placer soit au Nord, soit à l'Est. Je tiens aussi à préciser qu'il s'agit d'une étape de travail sur la transposition du processus à un vocabulaire chorégraphique.

Présentation du travail

Trio



Mon intérêt partait au départ de mon rapport personnel à l'eau et au monde qui m'entoure.

M'intéressaient plus particulièrement le cycle de l'eau, la transformation, le passage entre les trois états, de l'état liquide à l'état solide, puis à l'état gazeux. Mon attention s'est concentrée sur la formation du nuage dans laquelle interviennent ces trois états : le liquide, le processus de condensation et puis l'état de glace en haute altitude... Ce qui nécessitait la compréhension des grands mouvements de l'air.

Dans un premier temps, je me suis un peu écartée de l'eau pour comprendre ce qui se passait autour. L'étape de la schématisation a correspondu pour moi à un moment de concentration des différents éléments actifs, j'ai donc intégré les paramètres de transformation, notamment extérieurs comme la température, la pression atmosphérique et les liaisons hydrogènes. L'espace s'est progressivement resserré à l'état moléculaire, aux molécules d'hydrogène et d'oxygène et à leurs liaisons : comment se relient-elles les unes aux autres, comment se dispersent-elles et comment se comportent-elles les unes avec les autres dans les trois états différents ?

Après cette étape de schématisation, je suis passée à l'étape plus concrète de la matière et de la structure de la matière. Comment transposer dans le corps ces liaisons qui tournent, qui roulent, avec des superpositions de molécules, caractéristiques de l'état liquide, comment traduire l'état solide et cet étalement de la liaison hydrogène, cette densification marquée par une prise de distance des molécules entre elles ou l'état gazeux marqué par la dispersion et la disparition des liaisons hydrogène ?

Le temps d'observation a été très long, puis nous avons travaillé avec les danseurs sur des propositions d'improvisation autour de ces transformations. Dans un deuxième temps, il était important d'aborder la question de l'espace, mais aussi celle des autres paramètres qui interviennent dans le processus, soit la pression atmosphérique, la température et les liaisons hydrogènes, notamment dans les déplacements et les parcours. Ces médiateurs, puisque je les appelle ainsi, ont été progressivement développés en lien avec la matière. Cette transposition du passage d'un état à un autre a nécessité un travail minutieux, encore inachevé : savoir quelle matière on quitte, vers quelle matière on va, en transportant dans le corps l'état de la matière...

Au niveau du vocabulaire, la liaison hydrogène apparaît dans les déplacements en courbe ou en ligne droite, le travail de la vitesse traduit la température via l'accélération ou au contraire la décélération, enfin la pression atmosphérique est transposée dans des variations du poids, du haut vers le bas ou du bas vers le haut.

Sur scène, mon choix s'est finalement porté sur cinq points, trois danseurs représentant trois matières, et sur un espace qui se développerait en triangle avec les sommets symbolisant la matière – solide, gaz, liquide – et les côtés les processus de transformation s'opérant via les médiateurs – pression, température...

Nous avons beaucoup travaillé sur la transposition des états et des liaisons dans le corps. Si le travail sur la matière est important, j'ai tenu pour l'instant à ce que cette matière reste brute. Il s'agit donc non pas d'une matière sculptée, mais bien d'une base de travail.

Échanges avec le public

Laurence Louppe

Vous évoquez une matière brute, non sculptée, il m'a semblé cependant percevoir une grande plasticité dans votre proposition.

Selon les différents danseurs, les moments d'accélération ou de ralentissement semblent se dissocier, comme autant de *tempi*. Cela traduit-il des variations de température ?

Sosana Marcelino

En fait, j'ai choisi mon espace et puis j'ai procédé par tirages au sort pour déterminer quelle serait la matière, pour quel danseur, et par quel médiateur l'interprète allait se transformer. J'ai donc aussi tiré au sort la question du parcours direct ou indirect. Pour la température, les danseurs sont dans des paliers de température plus ou moins élevés : si l'on va par exemple du liquide vers le solide, la température baisse, ce qui s'exprime par des changements de vitesse.

Laurence Louppe

Vous avez beaucoup évoqué la transformation. J'avais aussi constaté, avant que vous ne donniez cette explication, l'importance dans le travail présenté de la figure de la spirale, synonyme pour moi de transformation : transformation dans le passage du poids et transformation dans les trois dimensions de l'espace.

Sosana Marcelino

Les spirales marquent en effet la transposition de la liaison hydrogène qui se tord telle une corde.

Philippe Soulier

On parle ici d'altitude, de température, de vitesse, mais non de pression. Cette relation entre ces trois données, cette transposition en un triangle éclaté et non pas rentré, marque une vision très personnelle de Sosana. Il peut cependant arriver un moment où la matière H₂O se trouve à la fois à l'état liquide, solide et gazeux, c'est une question de pression. Ces trois points éclatés peuvent donc se rejoindre. Mais ce qui importe ici, c'est bien la transposition et non pas la traduction ou la représentation.

Sosana Marcelino

Pour moi, il ne s'agit pas encore d'un geste chorégraphique mais d'une base qui, j'espère, m'entraînera plus loin. La matière est en basique aussi. Je tenais à m'en tenir au strict processus.

Benoît Bardy

Vous avez répété à plusieurs reprises que c'était une étape. Quels sont pour vous les développements futurs ?

Sosana Marcelino

Il s'agit pour moi d'intégrer ensuite un vocabulaire plus élaboré de la matière. La prochaine étape consisterait en un travail sur des phrases chorégraphiques et sur la transformation de ces phrases d'un danseur vers un autre danseur. Et puis extraire les propriétés de cette matière brute qui a maintenant été incorporée.

Benoît Bardy

Nous évoquons tout à l'heure la discontinuité. Or les transformations de la matière et le passage d'un état à un autre est profondément discontinu, marqué par de profondes ruptures. Si j'ai éprouvé plus de difficulté qu'avec le travail précédent à me représenter le processus, j'ai néanmoins perçu la transformation de la matière dans cette discontinuité. Ces éléments de rupture et de discontinuité sont-ils amenés à prendre plus de place ?

Sosana Marcelino

Tout à fait, je voudrais arriver à un moment donné à ce qu'on ne voit plus une chose, puis une autre, mais une série de juxtapositions. Je souhaiterais que les médiateurs puissent porter la matière et qu'il n'y ait plus de différences entre matière et paramètres extérieurs.

Mathilde Monnier

Pouvez-vous préciser ce que sont ces médiateurs ?

Sosana Marcelino

Au niveau du vocabulaire chorégraphique, les médiateurs sont les parcours et les déplacements.

Mathilde Monnier

Comme la course ?

Sosana Marcelino

La course est un autre élément qui permet de rentrer dans l'état liquide. Dans la condensation et la formation du nuage, intervient un phénomène de captation d'une poussière par les molécules, c'est-à-dire d'un élément étranger, ce qui permet le passage de l'état gazeux à l'état liquide. Cette course est donc cet élément extérieur qui n'intervient que dans ce processus.

Mathilde Monnier

Le thème de l'eau est un thème récurrent de l'histoire de la danse.

Dans le travail présenté, on sent que vous avez privilégié l'aspect compositionnel, peut-être aux dépens de la poésie de l'eau. Cet élément compositionnel a-t-il été induit dès les premières improvisations ?

Parallèlement, vous évoquez aussi le travail sur la matière, le ressenti de cette matière et des transformations dans le corps.

Or ces deux éléments, composition et inscription physique, me semblent un peu opposés dans le processus.

Sosana Marcelino

Opposés, je ne sais pas, le travail de la matière s'inscrivait déjà dans la composition. L'improvisation portait sur des propositions axées sur les molécules : les articulations, le passage, la circulation... Comment par exemple utiliser la torsion pour rentrer dans l'état solide, c'est-à-dire dans la densification de la matière, au regard de ce qui se produit au niveau moléculaire ?

Akiko Hasegawa
« Tateru !!
La maison traditionnelle japonaise »

Présentation du travail
Trio



Échanges avec le public

Philippe Soulier

J'ai été frappé par le côté structuré et sonore du travail présenté, à travers les claques et les souffles. Comment s'est articulée cette volonté de sonorisation ?

Akiko Hasegawa

Je disais toujours aux deux interprètes que nous n'étions pas des danseurs, mais des charpentiers. Or les charpentiers respirent naturellement, font entendre leur respiration s'ils sont essouffés, chantent s'ils le veulent... Il ne s'agissait pas de contrôler mais de laisser aller.

Laurence Louppe

Les vêtements que vous portez sont-ils liés à une fonction ?

Akiko Hasegawa

Oui, il s'agit du costume traditionnel des charpentiers et plus généralement des travailleurs au Japon, sur lesquels se portaient des vestes. Ces costumes ont cependant tendance à disparaître aujourd'hui.

Laurence Louppe

À un moment, Thierry Lafont et vous vous prêtez à des exercices de mensuration sur votre corps. Votre corps figure-t-il aussi cette maison à bâtir ?

Akiko Hasegawa

En effet, nous sommes à la fois charpentier et bois, piliers, poutres pour construire la charpente. Puis nous devenons les portes ou les courants d'air.

Dans le schéma remis, vous pouvez identifier des moments de préparation : marquer, mesurer, tailler, ce qu'expriment ces petits gestes.

Philippe Soulier

Y compris le fait de tarauder puisque c'est visiblement de la charpente avec trous et chevilles...

Membre du public

Il s'agit ici de la construction traditionnelle d'une maison japonaise. Est-ce que vous connaissiez cette construction avant, est-ce que vous êtes allée sur le terrain, est-ce que ces recherches ont été plus théoriques ? Comment s'est déroulé le travail préparatoire ?

Akiko Hasegawa

Un peu tout cela. Je connaissais bien sûr ces maisons traditionnelles, puisque j'ai grandi au Japon. Mes parents ont eux-mêmes construit une maison de cette manière-là. Dans mon pays, on construit beaucoup, car on renouvelle les maisons tous les trente ou quarante ans.

Aujourd'hui, je vis en France et cette maison japonaise en bois où l'on vit par terre me manque beaucoup. J'ai donc commencé à travailler sur ce sujet au sein du groupe, en lisant des ouvrages, puis en retournant ensuite au Japon en décembre dernier pour rencontrer des charpentiers, visiter des chantiers et entrer dans une matière plus concrète.

Mathilde Monnier

En regardant ce travail, m'est venue l'expression « enfoncer le clou », quelque chose de très répétitif, voire d'obsessionnel.

Dans ma vision, certes très lointaine, de la maison japonaise, s'imposait quelque chose de très léger, un peu à l'opposé de cette maison bien solide qu'il me semble avoir vue sur scène. Avec ce rapport au poids et au sol assez dur.

J'avais aussi l'impression que vous étiez déjà à l'intérieur de la maison. Je ne voyais pas le rapport extérieur, se dégageait moins en fait un rapport de construction que d'habitation, notamment dans ces échanges entre les corps, dans les regards, avec ce rapport spatial très structuré entre les interprètes.

Akiko Hasegawa

En fait, une fois sur le terrain, se dessine un espace délimité.

Susan Buirge

Akiko disait aussi que lorsqu'un charpentier arrive sur le terrain, il a la vision, avant même d'agir, de tout ce qu'il va construire.

Akiko Hasegawa

Oui, c'est vrai, et cela va très vite. Il regarde, puis se met d'accord avec les autres artisans. Les piliers et poutres sont déjà numérotés. Le regard est donc très important.

Philippe Soulier

Comme le terrain est très mouvant au Japon, on ne construit pas comme on pourrait construire ici. La charpente n'est pas clouée, mais tout est chevillé : les charpentes sont massives et souples, et les cloisons très légères.

La notion de patrimoine est aussi différente. On ne conserve en effet pas la maison, mais le savoir-faire pour pouvoir régulièrement reconstruire. Si les maisons sont semblables à celles construites il y a plusieurs siècles, aucun élément n'est d'origine.

Une fois encore, ce qui importe n'est pas tant de représenter la maison, mais de transcrire un processus de construction en termes de rythme, d'espace et de temps.

Akiko Hasegawa

Je voulais aussi préciser que mon vocabulaire s'est fondé sur les gestes observés auprès des charpentiers.

Benoît Bardy

Généralement, on ne construit pas seulement l'espace, le toit, les pièces pour eux-mêmes, mais pour la fonction des objets qu'ils vont abriter, et plus encore pour la fonction que ces espaces vont offrir. C'est un des postulats de l'architecture. Ce qui croise aussi dans mon domaine certaines théories de la perception, théories assez connues depuis les années 60, selon lesquelles on ne perçoit pas les objets pour ce qu'ils sont, mais par rapport à la fonction qu'ils vont offrir. Cela m'a frappé dans ce travail, où se révélaient par le mouvement l'espace et sa fonction.

Membre du public / Monia

Pourquoi as-tu choisi de bâtir deux maisons ?

Akiko Hasegawa

En fait, il ne s'agit pas de deux maisons, mais d'un ajout trente ans plus tard. Ma mère me disait par exemple que chez ses parents, chaque mariage ou chaque naissance s'accompagnait d'un ajout, d'une rénovation. Il s'agit donc ici d'un ajout de quatre pièces destinées peut-être à accueillir une nouvelle génération.

Membre du public

Cette proposition m'a rappelé *Zatoichi* de Takeshi Kitano où est filmé à la fin la construction d'une maison, de façon très rythmique d'ailleurs. Comme ici, se dégageait une intense recherche d'harmonie. Ce qui doit être construit, doit l'être en accord avec le corps humain et à l'échelle de ce corps et des personnes qui vont l'habiter. Ce qui renvoie aussi aux remarques de Laurence Louppe sur ce corps mesuré.

Benoît Bardy

Les mesures sont-elles volontairement faites en fonction du corps ?

Akiko Hasegawa

Oui, puisque comme je le disais plus tôt, nous sommes à la fois les charpentiers qui mesurent et le bois qui est mesuré. Au Japon, toutes les échelles de mesure sont également déterminées en fonction du corps. La longueur du tatami qui est d'un mètre quatre-vingt renvoie par exemple à la taille d'un homme, ce qui permet d'y mettre un futon.

Emanuela Ciavarella
« La mémoire »

Je souhaiterais préciser qu'il s'agit des prémices de l'expérimentation pratique de ma recherche. Dans cette toute première étape, j'ai essayé d'extraire de la globalité de ma recherche un des processus et d'en faire une première transposition, un module. Je vous propose donc de regarder trois applications différentes du même module.

Présentation du travail
Trio 1



Le processus extrait est constitué par le passage d'un stimulus porteur d'une information à travers un neurone, il se compose de quatre étapes dont j'ai extrait caractéristiques et dominantes, mais la quatrième ne sera pas présentée aujourd'hui.

Le premier essai présente une superposition des étapes, les trois danseurs ne commencent en effet pas au même moment du processus.

La deuxième proposition investit le même espace, le même langage et le même processus mais cette fois, les interprètes débutent au même moment du processus.

Présentation du travail
Trio 2

La troisième proposition effectue une sorte de zoom, les interprètes commencent toujours au même moment du processus, mais dans un espace différent par rapport aux deux propositions précédentes.

Ces trois modules sont indépendants du nombre d'interprètes, ils pourraient être interprétés par un, deux, dix ou cent personnes. Nous n'avons pas travaillé sur la durée interne, laissée à l'appréciation de chaque interprète. Ils commencent bien en même temps et traversent les mêmes étapes, mais la durée du processus leur appartient.

Présentation du travail
Trio 3

Pour conclure, il me paraîtrait à l'avenir intéressant de retourner à ma recherche et d'en extraire tous les sur-processus existants pour créer un réseau.

Échanges avec le public

Laurence Louppe

L'un de vos postulats de travail consiste à isoler le processus de son contexte. Est-ce par souci d'expérimentation comme dans un laboratoire où l'on isole un phénomène ?

Emanuela Ciavarella

Il s'agissait pour moi de dégager un commencement en m'attachant à l'un des processus, car il m'était impossible d'aborder la recherche dans sa globalité. Je suis partie de la mémoire d'un point de vue physiologique : qu'est-ce qui intervient au niveau du cerveau dans la mémorisation de l'information ? C'est ce qui m'a amenée aux neurones. Je souhaiterais ensuite dans un second temps extraire d'autres processus pour pouvoir les transposer et voir comment ils pourraient s'articuler dans un langage chorégraphique.

Laurence Louppe

Dans cette pièce, l'espace interstitiel et le rapport au sol me semblent très importants. Cela fait-il partie d'un schéma global ?

Emanuela Ciavarella

Oui, ce sont des éléments importants qui doivent encore être affinés. Il s'agit de l'espace « entre », mais aussi d'espaces superposés dans une optique de réseau à développer davantage.

Laurence Louppe

L'espace me semble aussi très élastique, même dans la dernière version, qui, plus resserrée, joue néanmoins toujours avec cette élasticité.

Philippe Soulier

Tout à l'heure, vous avez spécifié qu'il s'agissait de trois interprètes mais que cela pourrait être tout aussi bien une centaine. On peut cependant supposer qu'à partir du moment où sont présentées différentes déclinaisons du même thème, mettant en jeu une série de variations, sont soulevées non seulement des questions d'occupation de l'espace et de direction dans l'espace, mais aussi des questions de nombre. Le même principe avec un plus grand nombre d'interprètes aurait ainsi très certainement une allure différente. Notamment au niveau de cet espace « entre » dont vous parlez, dépendant sur une surface délimitée de la densité d'occupation. Avez-vous ainsi envisagé de poursuivre ces transpositions en augmentant par exemple le nombre de participants ou pensez-vous poursuivre ces expérimentations avec trois personnes ?

Emanuela Ciavarella

Pour l'instant, je ne sais pas encore, il me faut un peu plus de temps pour identifier d'autres anneaux de la chaîne, pour pouvoir commencer à penser en termes de structure, donc de nombre et d'espace. D'autre part, je n'ai aujourd'hui plus envie de retravailler le processus ici montré, mais bien d'aborder concrètement d'autres processus.

Philippe Soulier

Sur d'autres modules ?

Emanuela Ciavarella

Sur la transposition de processus complémentaires à celui-ci... en s'attachant par exemple aux milliers de processus qui interviennent dans les quatre parties du neurone : la dendrite, le corps cellulaire, l'axone, la fente synaptique et participent au processus global.

Membre du public

Ces processus au sein du neurone sont-ils de même nature ou de nature différente ?

Emanuela Ciavarella

Interviennent des sous-processus de natures différentes, mais qui participent à un même processus. Certains processus sont électriques, tandis que d'autres sont chimiques.

Membre du public

Ce travail recèle une certaine complexité, liée notamment à un certain état de corps. Cet état de corps est-il lié au processus, d'autres états pourraient-ils apparaître à travers ces processus de nature différente ?

Emanuela Ciavarella

L'état des corps est bien sûr né de mon interprétation du processus.

Dans cette transposition, nous avons travaillé sur un état de corps volontairement laissé brut, mais dont ont pu se saisir, chacun à leur manière, les différents interprètes. Je ne sais pas, par contre, ce que cela pourrait donner avec d'autres processus. Il faut essayer...

Benoît Bardy

Pour continuer sur les neurones, les échanges sont effectivement électriques et chimiques, la particularité réside dans le fait que la conduction électrique s'effectue au niveau de chaque cellule, tandis que les réactions chimiques interviennent via les contacts au niveau des synapses. Or j'ai remarqué dans votre proposition qu'il n'y avait aucun contact entre les danseurs. S'agit-il d'un parti pris ?

Emanuela Ciavarella

En fait, le contact entre neurones pré-synaptiques et post-synaptiques ne se fait pas, les neurones sont en effet des cellules qui transmettent mais ne se touchent pas. Intervient ici cette fente synaptique qui crée un espace entre le neurone qui envoie le message et celui qui reçoit. Mais pour l'instant, nous n'avons même pas abordé cette question. De plus, nous avons travaillé dans ce module sur trois neurones qui cohabiteraient sans pour autant être liés, même si bien sûr ils interviennent dans le même espace avec une même partition.

Benoît Bardy

Vous évoquez aussi quatre étapes. Pouvez-vous rappeler quelles sont ces quatre étapes et pourquoi dans la présentation n'apparaissait pas la quatrième ?

Emanuela Ciavarella

Ces étapes interviennent le long d'une boucle. La première étape marque le parcours le long des dendrites qui constitue la partie supérieure du neurone, la deuxième étape transpose ce qui intervient dans le corps cellulaire, puis vient le déclenchement le long de l'axone, enfin la quatrième étape devait renvoyer au passage dans la fente synaptique. Nous avons aussi travaillé sur cette dernière étape, mais le résultat ne me semble pas juste, il s'agit de surcroît du moment de la transformation, donc d'un moment complexe où intervient une grande proximité sans qu'il y ait contact pour autant... Nous n'avons pas eu vraiment le temps d'explorer plus avant ce processus.

Mathilde Monnier

Le vocabulaire chorégraphique me semble beaucoup tourner autour du « lancer » et du « (se) ramasser ». A-t-il été choisi en fonction du processus ?

Emanuela Ciavarella

Tout à fait. Face à cette question du vocabulaire, j'ai essayé de transposer des actions caractéristiques de chaque étape de la transposition, telles que « pousser », « avancer », « couper »...

Thierry Lafont « Le labyrinthe de Chartres »

Présentation du travail
Solo



En commençant dans un premier temps à parcourir le labyrinthe avec le doigt sur le programme, vous vous rendez compte que cela demande beaucoup d'effort et d'attention et qu'il est facile de faire fausse route. En fait, le tracé réel du labyrinthe intervient moins qu'un parcours intérieur...

Est figuré ici le labyrinthe de la Cathédrale de Chartres qui fait onze mètres de diamètre. Il existe toujours mais il est difficile de le voir car des chaises masquent le sol de la nef.

Échanges avec le public

Philippe Soulier

Il s'agit effectivement d'un labyrinthe, celui de Chartres, mais existent deux types de labyrinthe, ceux où l'on se perd et ceux où l'on arrive toujours. C'est le cas de celui-ci où, malgré les boucles et allers et retours, il est impossible de se perdre. Qu'est-ce que vous inspire cette idée de labyrinthe, est-ce une errance ou au contraire un itinéraire complexe mais précis ?

Thierry Lafont

Le labyrinthe évoquait pour moi un jeu d'enfant, carré, avec de nombreuses impasses et fausses routes. Au cours de mes recherches, je me suis aperçu qu'était souvent occulté le labyrinthe rond avec entrée unique. Et c'est justement ce chemin unique se resserrant qui m'a particulièrement inspiré. Ces labyrinthes ronds existent dans de nombreuses cultures et ont souvent valeur de signe. Celui de Chartres m'a particulièrement intéressé, un intérêt auquel n'est pas étrangère ma formation d'historien de l'art.

Laurence Louppe

J'ai bien senti ce chemin unique, et même ce cheminement dont vous parliez, mais il est ponctué de récurrences dans les mouvements et dans les chutes... Je me suis interrogée sur ces chutes, mais aussi sur les orientations du corps souvent dans la diagonale, des diagonales qui semblent tracer autant de lignes de construction. Êtes-vous aussi en train de construire votre labyrinthe ?

Thierry Lafont

Je n'ai pas travaillé sur l'architecture du labyrinthe, mais bien sur l'idée du cheminement et sur les sensations et signes véhiculés par le labyrinthe, des mythes aux symboles. Dans la mythologie, on situe souvent le départ du labyrinthe dans les grottes et je souhaitais commencer par une chute comme pour y tomber. Les chutes sont récurrentes, car plus on plonge, plus il est possible de remonter. Il y a aussi cette nécessité de creuser, d'aller toujours plus profond, vers l'origine peut-être, car cette traversée est avant tout souterraine. C'est ainsi un cheminement non sur un seul plan, mais du bas vers le haut.

Laurence Louppe

Ces récurrences ne se limitent pas à la chute. Et l'on se demande parfois si vous avez progressé ou si vous ne repartez pas toujours du même point...

Thierry Lafont

Je crois que je ne cesse d'avancer...

Cette proposition se fonde en fait sur trois lectures du labyrinthe de Chartres, notamment autour de la manière dont se croisent les anneaux, il y a par exemple des anneaux que l'on croise trois fois, ce que représentent ces récurrences. Le chemin est aussi très long, s'approchant puis s'éloignant soudain du centre, se transformant, comme se transforme la danse pour disparaître parfois. Certaines récurrences sont totales, marquant ce retour à l'origine, tandis que d'autres interviennent avec de légères transformations.

Concernant l'espace, je n'en ai pas décidé. C'est la danse qui, en se déroulant, décrit son propre espace. Les directions se sont progressivement mises en place.

Il est important pour moi que l'espace se renouvelle à chaque fois, ainsi lorsque je commence, je ne suis jamais sûr d'arriver au bout ou de prendre le bon chemin. Je souhaitais ressentir comment je pouvais traverser cet espace à chaque fois de manière unique.

Benoît Bardy

Il n'y a donc pas d'équivalence formelle entre le dessin du labyrinthe et le parcours chorégraphique...

Thierry Lafont

Non, je ne souhaitais pas faire ce type de retranscription. Je désirais que cette proposition puisse s'effectuer dans n'importe quel type d'espace, qu'il soit grand ou plus réduit. En travaillant dans un petit espace, je me suis aperçu que la danse fonctionnait aussi, sans pour autant que soit sacrifié l'ampleur du geste. Il s'agit juste pour moi de sentir que je suis à l'intérieur d'un espace dans lequel je dois non pas dessiner un parcours, mais bien cheminer.

Benoît Bardy

Étaient évoquées les récurrences de gestes et de mouvements, mais la structure rythmique semble aussi se reproduire, avec un jeu sur différentes échelles de temps. Y a-t-il une relation entre ces récurrences rythmiques et la longueur du parcours au sein du labyrinthe ?

Thierry Lafont

Je pense que oui, car mon travail s'est fondé sur l'observation de l'ordre des anneaux et sur les points de croisement. Une observation sur laquelle s'est structurée la danse, notamment via les échelles de temps. Cela renvoie aussi à la difficulté que j'ai eu la première fois à suivre le labyrinthe avec le doigt, cela m'a pris beaucoup de temps. Se dégageait ainsi une double perception du temps : le temps qui s'écoule mais aussi celui que l'on vit.

Il ne faut pas non plus oublier aussi qu'une fois au centre, il faut ressortir. Il y a donc un double parcours.

Benoît Bardy

Personnellement, j'ai bien senti cette discontinuité entre l'espace et le temps : on peut être à la fois très proche spatialement du centre et très loin de l'aboutissement. J'ai aussi remarqué que sur le dessin, on pouvait soit suivre le tracé noir, soit le tracé blanc et que les deux constituaient un labyrinthe.

Mathilde Monnier

Je me demandais s'il vous arrivait de vous perdre dans ce labyrinthe. Enfin, par rapport au public, la proposition se déroule souvent de dos, notamment dans les pauses. Est-ce voulu ?

Thierry Lafont

Ce rapport au dos est en effet important pour moi.

Mathilde Monnier

S'agit-il de faire face au cœur du labyrinthe ?

Thierry Lafont

Oui et puis j'avais envie d'être entouré par...

Et je me perds aussi, de différentes façons, mais il m'arrive de me perdre.

Mathilde Monnier

Est-ce que vous pourriez aller plus avant dans cette perte de soi ?

Thierry Lafont

Non, je ne crois pas. Car si le labyrinthe sous-tend la perte, il ne s'agit pas de se perdre pour rien, mais bien de trouver quelque chose, ce qui constitue le seul moyen d'en sortir.

Le labyrinthe, et notamment celui de Chartres, symbolise également le pèlerinage, le trajet devait être fait à genoux par les pèlerins.

Laurence Louppe

L'expérience du labyrinthe est toute dans ces allers et retours. Les labyrinthes existent dans de nombreuses cultures. Je pense notamment au mandala tibétain que l'on parcourt, non dans l'espace, mais avec les yeux et la pensée. Il s'agit d'un espace intérieur.

Thierry Lafont

Lorsque je suis ce cheminement, je ressens en effet pleinement cet espace depuis l'intérieur du corps, c'est un espace très large où intervient aussi le regard, parfois intérieur, puis soudain lointain.

En traversant cet espace, il m'arrive de rester sur le chemin, puis de me détacher, parfois très loin...

Membre du public / Renaud Chabrier

La figure du labyrinthe témoigne bien de l'alternative entre perception et anticipation. Si on essaie ainsi de parcourir le labyrinthe visuellement, on se rapporte toujours au centre, mais si l'on tente de deviner le parcours trop en amont, on perd le chemin. Ce qui est vrai aussi dans de nombreuses démarches scientifiques.

Thierry Lafont

Oui, et c'est vrai que pour vraiment suivre le labyrinthe, il faut œuvrer avec son doigt, il faut s'investir. J'ai d'abord voulu le faire avec les yeux, pensant que cela serait facile, mais ça ne l'est pas du tout.

Philippe Soulier

Le labyrinthe était effectivement dessiné pour être fait à genoux, or à genoux, la vision du centre n'est pas la même que debout. La perception est très différente, comme elle l'est aussi sur une figure onze mètres de diamètre. Comme dans tout pèlerinage, interviennent ainsi largement perception physique et investissement du corps.

Membre du public

Il y a pour moi un paradoxe entre l'idée de se perdre et une danse par ailleurs très construite. Qu'est-ce que signifie se perdre en danse, notamment par rapport à cette construction du corps ?

Thierry Lafont

Pour réaliser ce parcours dans son intégralité, il m'a fallu très souvent me perdre, pour revenir à chaque fois au point de départ, car il m'était impossible de reprendre depuis le moment où je m'étais perdu.

Si cette danse est très construite, elle recèle de nombreux espaces pour se perdre. Comment retrouver dans la structure les répétitions et récurrences que l'on connaît mais que l'on a un moment perdues ou qui se sont transformées ?

La perte intervient parfois dans la disparition soudaine de certains moments de danse, avec lesquels j'avais pourtant navigué un certain temps et qui constituaient pour moi des refrains familiers, des piliers dans la construction de la pièce. La danse subit aussi des transformations. Se mêlent des éléments anciens, originaux, et d'autres nés de ces métamorphoses. Coexistent ainsi différentes natures de pertes au sein d'une même construction chorégraphique.

Laurence Louppe

Juste conclure en disant que la danse de Thierry m'a rappelé une description d'Homère qui, au Chant XVIII de « L'Illiade », dit que le labyrinthe est à l'origine de la danse. Ce sont peut-être ces tours et détours qui organisent l'espace et fondent la danse.

Philippe Soulier

On peut aussi penser au labyrinthe de Cnossos et à ses danses.

Claude Sorin

« La construction de la matière à l'échelle quantique »

Je vous propose de voir une première séquence, un duo, depuis la face Est, puis un solo, depuis le côté Sud, pour revenir enfin à l'Est pour assister à la dernière séquence mêlant le solo et le duo.

Présentation du travail

Duo

Solo

Duo + Solo



J'ai travaillé sur la constitution de la matière à l'échelle quantique. Après plusieurs détours, de la physique quantique à la théorie des cordes via l'histoire des sciences notamment au sujet de l'évolution des théories, de l'observation et des outils d'observation, je me suis replongée dans la constitution de la matière, à une échelle *a priori* incompréhensible à notre réel. J'ai souhaité faire un duo constitutif du solo que j'interprète, le duo et le solo ont en effet exactement la même partition. Et ce à partir d'un constat, ou peut-être d'un résumé d'une partie de la constitution de la matière à l'échelle quantique – un domaine très large qu'il m'a fallu resserrer –, en l'occurrence la question des charges des quarks.

Les quarks ont trois caractéristiques qui correspondent aux trois forces qui sont, à l'échelle quantique, la force faible, la force forte et l'électromagnétisme. Auxquelles s'adjoint une quatrième force – quatre forces régissent en effet l'univers tel que le décrit aujourd'hui la physique – qui échappe à l'échelle quantique, c'est la gravitation. Ces quatre forces ont été plus ou moins mises en œuvre dans ma proposition.

Échanges avec le public

Philippe Soulier

Comment s'articulent dans votre proposition le duo, puis le solo, et enfin le trio, soit deux plus trois ?

Claude Sorin

Je pourrais en fait retourner la question : en quoi la première vision du duo a-t-elle été affectée par celle du solo, puis du duo et du solo en simultané et en quoi la vision du duo est-elle différente de la vision du solo ? En quoi la perception de chaque séquence a-t-elle pu être modifiée par cette succession ?

Philippe Soulier

Une autre question en retour, pourquoi ce déplacement du public dans l'espace ? S'agissait-il là aussi d'influer sur la perception ? En introduisant une sorte de rupture ?

Claude Sorin

Je n'ai envie d'évoquer ni la rupture ni la continuité, ni même un changement de point de vue, mais plutôt un changement de là où se situe l'observation en tant que spectateur.

Laurence Louppe

D'une partie à l'autre se retrouvent des éléments assez analogues, non pas similaires en raison d'interprétations différentes, mais analogues, et se nouent de nombreuses relations, entre les éléments et entre les interprètes. Cette affirmation du lien et de la relation traduit-elle un processus ? Est-elle importante dans ce qui est donné à observer ?

Claude Sorin

Le duo est effectivement construit sur la simultanéité d'événements qui crée la rencontre ou ne la crée pas. Interviennent également des rencontres dessinées par l'espace mais qui sont presque d'une autre nature.

Dans le duo, chaque interprète sait à chaque instant la partition de l'autre, pour que les opérations puissent s'effectuer. Certains types d'éléments créent en effet par leur simultanéité un événement ou une opération. Parce que littéralement dépendants l'un de l'autre, les deux interprètes doivent donc effectuer ensemble l'intégralité du parcours.

Le solo qui réunit en fait les partitions des deux interprètes dans un même corps se fonde de même sur les relations.

La seule différence, c'est que dans le solo tout est apparent ; ce qui n'est pas le cas du duo où se révèlent uniquement les opérations. La matière n'apparaît que lorsqu'il y a opération et se révèle souvent dans la disparition. La matière « effectuée » n'apparaît que pour disparaître.

Laurence Louppe

Ce serait donc la simultanéité qui créerait l'événement ?

Claude Sorin

Oui, c'est le principe de la partition. Une simultanéité ou une sorte de voisinage : au même moment, les interprètes font quelque chose qui déclenche l'opération. Chacun est également porteur d'un certain nombre de caractéristiques et je pourrais dire d'anti-caractéristiques – à l'image de l'anti-matière dans la physique – qui provoquent par moment des annulations. Toute la matière s'annihile pour laisser place à la seule force qui échappe à l'échelle quantique, c'est-à-dire la gravitation. À la fin de la partition ne subsiste que ce qui est de l'ordre de la gravitation, d'où ces chutes un peu effrénées.

Membre du public

Vous n'avez pas souhaité mélanger l'espace au moment du trio ? Le duo, plus enroulant, plus englobant, aurait par exemple pu circuler davantage autour du solo ?

Claude Sorin

Oui et non à la fois. Oui, mais il s'agit d'une envie très récente à mettre seulement en œuvre sur la dernière partie, c'est-à-dire au moment des chutes et des courses. Avant, je pense qu'il y a presque une « incompatibilité d'humeur » entre le duo et le solo, car ils ne sont pas sur le même espace.

Membre du public

Ils se lisent en effet sur deux niveaux différents.

Claude Sorin

Oui, car si le duo investit un espace mesuré, précisé, calculé et localisé, le solo, au contraire, n'est pas écrit dans l'espace, même s'il s'y déroule.

Membre du public

N'aviez-vous pas envie de laisser advenir les accidents ?

Claude Sorin

Si, mais dans un troisième temps, et plus particulièrement au cours des chutes. Je souhaitais néanmoins tenter cette double lecture d'un plan, celui du duo, et d'un espace non mesuré, celui du solo, qui seraient contigus et non pas mélangés.

Membre du public / Monia

Vous avez mentionné au départ que lors de votre processus de recherche, vous étiez passée par les théories des sciences avant de revenir à la physique quantique. Qu'est-ce que ce détour vous a apporté ? Et comment avez-vous questionné l'histoire des sciences ?

Claude Sorin

En avançant dans la physique quantique, je me suis trouvée confrontée aux dernières théories, et notamment à celle des cordes, une théorie qui reste très contestée et qui ne répond pas à toutes les questions.

Pour comprendre ces critiques, j'ai senti la nécessité de me saisir de l'ensemble du parcours. La théorie des cordes marque une évolution de la physique quantique qui, elle, considérait des petites particules de matières, les quarks. La théorie des cordes suppose qu'une sorte de corde constitue toute la matière avec des états vibratoires différents. Les différentes vitesses de vibration constitueraient l'ensemble des matières du monde.

Pour pouvoir juger de cette théorie et des critiques qu'elle suscite, j'ai souhaité revenir au processus d'observation : comment se forment les théories par rapport à l'observation ? Et comment les découvertes empiriques ponctuent la théorisation ? J'ai ainsi tracé des courbes mettant en relation évolution de la théorie et évolution de l'observation.

La quantique couvre un domaine qu'il n'est pas possible de comprendre *a priori*, parce qu'échappant aux lois communes du monde. Ce côté inimaginable m'a beaucoup intéressée, en me donnant envie de penser une danse hors des schémas imaginés en amont, formellement ou physiquement. Cela m'a aussi permis de revenir à la base.

Philippe Soulier

Pour compléter ces propos, je dirais qu'à la différence des autres champs scientifiques abordés par ce groupe, ce domaine échappe à l'entendement, puisqu'il se fonde sur un autre système paradigmatique.

S'il est donc possible de comprendre la physique quantique d'un point de vue théorique, la représentation mentale est pour nous aujourd'hui très difficile. Comme pouvait l'être peut-être celle de l'électricité au XIX^e siècle.

Nous avons donc souhaité revenir à l'histoire de la physique pour comprendre comment on pouvait arriver à penser des théories *a priori* impensables ! En reprenant l'histoire des théories, mais aussi l'historique des outils d'observation, nous avons pu comprendre comment les scientifiques en étaient arrivés là et pourquoi les théories se contredisaient aujourd'hui. Cela a permis à Claude de reprendre pied...

Claude Sorin

Et de me saisir de certains aspects de ces théories en sachant que cela ne représentait ni une vérité ni la totalité des connaissances aujourd'hui sur cette question. En acceptant que quelque chose m'échappe, et ce très fortement.

Mathilde Monnier

Pour moi, il y a un immense écart entre ce que j'ai pu voir et ce que j'ai pu entendre ensuite. Il m'est ainsi très difficile de faire le lien entre vos recherches et leur transposition sur scène. J'ai l'impression que vous justifiez d'une façon certes intéressante quelque chose qui ne se perçoit pas dans la danse.

Claude Sorin

Ce qui m'intéresse, c'est bien sûr ce que l'on perçoit, et non pas ce que l'on explique. Le processus de cette rencontre voulait que soient expliqués les cheminements suivis pour arriver au résultat, ce que j'ai fait. Mais il ne s'agit pas d'une représentation de la physique quantique. Cette recherche m'a surtout permis de penser autrement une façon d'élaborer une danse en solo.

Membre du public

J'ai eu l'impression d'être un peu en apnée devant vos propositions. Et peut-être puis-je trouver une clé dans les questions de rupture et de continuité que vous avez évoquées. Une danse qui n'est donc ni continuité ni rupture, mais dans laquelle résonne la vibration. La danse se développerait en une succession de vibrations, comme si les mouvements de différentes natures naissaient de rien, pouvaient disparaître, puis revenir...

Sylvie Berthomé
« La directionnalité du temps »

Les deux propositions devront être vues du côté Sud, puis du côté Est.

Présentation du travail

Sextet 1

Sextet 2



J'ai donc travaillé sur la directionnalité du temps, une question qui traverse la physique à toutes les échelles, de l'infiniment grand à l'infiniment petit.

Deux aspects m'ont plus particulièrement intéressée : le premier s'inscrit dans l'infiniment grand, à l'échelle de l'univers, c'est la relativité des temps, et le second est à l'échelle de l'infiniment petit et concerne la symétrie.

Il ne s'agit pas, à proprement parler, de processus, mais de l'étude de différentes constructions théoriques qu'élabore la physique pour démontrer ou rationaliser un certain sens de déroulement des événements.

Si ces constructions théoriques élaborées dans différents domaines sont scientifiquement reliées, il m'a été parfois difficile de les relier. Devant ce très vaste thème, je me suis donc attachée à ces deux questions, la symétrie et la relativité, qui recèlent également des complémentarités.

Se dégage par exemple cette contradiction entre le temps que l'on connaît, celui que l'on vit et le temps théorique. Un décalage que j'ai ressenti aussi au niveau de la danse dans le frottement entre structure et matière.

La notion de temps relatif s'inscrit dans le cadre théorique de la relativité restreinte, c'est-à-dire d'un espace-temps privé de matière et de masse, de l'ordre du plan où la vitesse est toujours constante (on parle ainsi de vitesse constante) et où mouvement et repos sont équivalents.

Nous avons ainsi beaucoup travaillé avec les danseurs sur un continuum du mouvement et sur le passage entre repos et mouvement et vice-versa. Ce qui constitue pour moi un aspect complémentaire de mes recherches sur la symétrie.

De cette théorie de la relativité restreinte, je suis passée à la théorie de la relativité générale qui prend en compte la matière et la gravitation dans un espace-temps courbe. Interviennent donc les notions de courbure de l'espace et de courbure du temps. Ces notions ont également nourri mes recherches sur la symétrie que je souhaitais inscrire à la fois dans le plan et dans la courbe.

Ma première proposition s'attache essentiellement à la question de la symétrie. J'ai voulu explorer une structure qui mette en œuvre à la fois des symétries de structure, de temps, de corps et aussi de points de vue.

À partir d'un trajet unique, ce travail sur la symétrie m'a amenée à prendre en compte la latéralité du corps, inscrit dans un plan, et le point de vue de l'extérieur.

J'ai aussi investi la notion d'inversion : montrer par exemple ce qui était caché ou cacher ce qui était montré. Les déplacements en marche avant ou arrière sont ainsi déterminés par la nature de la symétrie : pour mettre en œuvre l'inversion, le côté montré au public dans un premier temps doit être masqué, ce que seul permet une marche arrière.

Après cette matière de la marche, je souhaiterais, dans un deuxième temps, mettre en jeu des matières plus personnelles.

La notion de point de vue extérieur m'a ensuite amenée à envisager deux dispositions du public : le côté Sud révèle davantage les trajets, des trajectoires désincarnées dans un espace courbe, tandis que le côté Est fait ressortir le corps dans le plan.

Échanges avec le public

Laurence Louppe

Il est vrai que depuis le côté Est, la vision des plans semble plus aiguë ; s'affirment aussi davantage les *leaders* dans les déplacements.

Sylvie Berthomé

La direction est en fait souvent assurée par celui qui est en vitesse constante. Ce qui est la traduction, au plan chorégraphique, de la constante de la vitesse de la lumière à l'origine de la théorie de la relativité.

Benoît Bardy

Je trouve remarquable cette transposition des lois physiques de la relativité dans la composition. Malgré les changements de point de vue, les symétries semblent préservées et les conséquences de la relativité du temps sur les conservations et les transformations, ce que j'appelle les persistances et les changements, me paraissent très justes.

Lorsqu'on observe en effet un phénomène, il peut être vu soit comme une persistance, un invariant, à une échelle de temps donnée, alors qu'à une autre échelle, il sera perçu comme une variable, une transformation.

Les invariants et les persistants n'existent par ailleurs qu'en relation avec des variants qui les révèlent.

Si l'on regarde cette proposition chorégraphique au niveau d'un seul danseur par exemple, s'observent des variations et des changements, qui disparaîtront peut-être si l'attention se fixe sur le groupe ou sur la coordination entre les interprètes.

Enfin, les changements de direction, notamment avant-arrière, reflètent-ils la réversibilité du temps ?

Sylvie Berthomé

Non, la marche arrière ne signifie pas nécessairement un renversement du temps. Le trajet original peut être tout aussi bien l'arrière et le renversement l'avant. Les changements de direction s'inscrivent davantage dans la latéralité. Ainsi, d'un certain point de vue, ce sera toujours le côté droit du corps qui est montré au public.

L'inversion du temps intervient en fait quand le trajet d'un danseur lui permet de revenir à un trajet précédent, et ce afin que tous les danseurs reprennent le même trajet précédent. Je tiens en effet à ce que les relations et les configurations entre les interprètes demeurent les mêmes, puisque c'est un des paramètres de la définition de la symétrie en physique.

Benoît Bardy

Il s'agit donc de préserver à tout prix l'uniformité de la vitesse pour garder les phénomènes de conservation ou transformation.

Sylvie Berthomé

En fait, je pensais au départ travailler sur quelque chose de très uniforme. Mais la constante ne se réduit plus aujourd'hui nécessairement à la vitesse. Dans cette structure, je souhaiterais faire apparaître des temps plus organiques, un travail que nous avons commencé à ébaucher.

Je n'avais pas jusqu'ici décidé des temps, j'avais juste un trajet, la durée de ce trajet et cette notion de symétrie.

Dans mon parcours de chorégraphe, je n'ai pas eu l'habitude de travailler à partir de telles structures de composition. Je voudrais donc voir maintenant quels temps peuvent émerger de cette structure spécifique. Notamment en faisant le lien entre les cadres un peu rigides que j'ai pu rencontrer dans la physique et un ressenti, un vécu de danseur. Mettre en jeu une autre façon d'approcher le temps...

Membre du public

J'ai été frappée par les arrêts du groupe, par ces durées immobiles... Comment ont-elles été construites ou pensées ?

Sylvie Berthomé

Elles n'étaient pas là au départ, il n'y avait que cette structure, sans temps particulier. C'est dans la lecture ultérieure des trajets que j'ai pu percevoir ces temps et ces arrêts qui donnent vie à la structure particulière.

Membre du public / Claire Rousier

On a beaucoup oscillé aujourd'hui entre explicitation d'une démarche et questions de perception, notamment du point de vue du spectateur.

Le public est ici hétérogène, composé à la fois de danseurs et de non-danseurs. Je me place pour ma part du point de vue du danseur. Dans ce champ de perception influencé par différentes pratiques mais aussi expériences de spectateur, votre travail me renvoie à des modèles éprouvés de nombreuses fois dans le temps, via parfois d'autres pratiques, ainsi en est-il de la courbe, de l'avant/arrière, de la question du leader... C'est comme si votre démarche permettait un retour dans le temps, un retour sur l'histoire de notre propre pratique, en éprouvant, en réexpérimentant cette pratique à partir d'une autre logique.

Sylvie Berthomé

Je m'en suis effectivement rendue compte. Cette expérience n'est en rien représentative de mon parcours personnel, il s'agit d'une démarche très spécifique sur un des aspects de la directionnalité du temps, mais qui a accru, je crois, la lisibilité des différentes expériences menées au cours de cette recherche avec les autres danseurs. Différentes expériences que je souhaiterais par ailleurs mettre en relation.

Membre du public / Claire Rousier

Cette proposition rappelle en effet des expériences menées dans les années vingt ou trente. Quelles peuvent-être ainsi les concomitances entre explorations artistiques et préoccupations d'une époque ? Les pratiques de danse seraient-elles actrices de leur temps, en expérimentant sans le nommer les mêmes types de problématiques que d'autres disciplines, scientifiques par exemple ?

Philippe Soulier

Depuis toujours, l'humanité s'est penchée sur la notion du temps, et ce à travers des disciplines très différentes, philosophiques, mathématiques, poétiques, vécues ou théoriques... autant de champs eux-mêmes inscrits dans leur temps et aux frontières mouvantes en relation avec l'état de la recherche et des connaissances à une époque donnée. On évoquait tout à l'heure la physique et la chimie, or si l'on considère l'atome et l'électron, il n'y a en fait pas de rupture entre les deux. Ici comme dans de nombreux domaines, intervient le champ dans lequel on se pose des questions et, au sein de ce champ, le point de vue duquel on se place.

Je pense donc qu'il n'est pas étonnant de retrouver ici des gestes ou des postures déjà éprouvés dans l'histoire de la danse. Notre but n'était pas d'alimenter des domaines de la recherche scientifique, mais bien d'aller ailleurs pour pouvoir revenir dans la danse. Et les chorégraphes y sont revenus avec leurs propres outils. Il ne s'agit donc pas d'un retour en arrière, mais bien d'un retour au sein du champ chorégraphique.

Echanges avec le public

Susan Buirge

Et c'est l'un des sujets de la discussion que nous souhaiterions lancer maintenant. Comment ces différentes recherches ont-elles influencé des expériences de chorégraphe, de danseur, d'enseignant ? Quel constat dressent aujourd'hui les sept artistes du groupe ?

Qu'est-ce que ces travaux – et je crois qu'il est important en danse contemporaine de reconnaître la notion de travaux, à la différence de pièces ou d'ateliers – ont pu apporter à la construction chorégraphique ? Ce qui pose aussi la question de la place de la composition chorégraphique dans la danse contemporaine.

Je souhaiterais ainsi que chacun des sept chorégraphes puisse se situer par rapport à ces questions et à l'état de sa danse aujourd'hui, après ces trois années de recherche.

Philippe Soulier

Et puis aussi voir en quoi cette démarche initiée il y a trois ans est à poursuivre, à arrêter, ou bien à modifier à travers d'autres directions ?

Annick Pütz

Retrouver un groupe sur plusieurs périodes de travail et reprendre ensemble des questions évoluant au fur et à mesure des expériences individuelles a été pour moi très important. Ce groupe m'a donné la possibilité de poser des questions, d'entendre d'autres interrogations et de penser la danse d'un point de vue plus large.

Aborder la danse par un autre domaine m'a aussi permis d'en cerner certaines spécificités, notamment dans la recherche de correspondances et dans cette plus large place laissée à la réflexion.

Laurence Louppe

Je trouve remarquable la façon dont chaque membre du groupe s'est investi pour soutenir les travaux des autres. Cette participation à un projet qui n'est pas le sien est assez rare dans la danse pour être signalé.

Je suis également très étonnée par le considérable travail de mémorisation auquel cette présentation a donné lieu, et ce au sein de propositions extrêmement diverses. Cette notion de travail en groupe et de soutien à d'autres projets a-t-elle été importante pour vous ?

Sylvie Berthomé

C'est un point pour moi très important car j'ai partagé avec le groupe toutes les phases de questionnement, de la recherche théorique aux expérimentations pratiques. J'ai pu découvrir ainsi différentes approches de la construction chorégraphique, observer selon les interprètes différentes natures de progression, ce qui m'a beaucoup enrichi et m'a aussi questionné par rapport à mon propre cheminement.

Susan Buirge

Comment ce travail au sein du groupe s'est-il distingué ou non du travail avec un chorégraphe au sein d'une compagnie ?

Sylvie Berthomé

Au sein du groupe, nous avons partagé certaines préoccupations.

La participation à différents projets nous a permis de traverser par le vécu, par le physique, les questionnements des autres, ce qui a eu nécessairement des résonances sur les interrogations liées à notre propre recherche et ce qui n'est pas du même ordre que le travail avec un chorégraphe.

Susan Buirge

Beaucoup d'entre vous enseignent. Comment ce travail a-t-il influencé votre approche de l'enseignement ?

Thierry Lafont

Personnellement, il m'est difficile de séparer le chorégraphe du danseur, du pédagogue ou du chercheur. C'est ce tout qui a été nourri par cette expérience, à la fois individuelle et collective.

Je voudrais juste rappeler qu'au-delà des trois ans officiels, cela fait en fait cinq ans que l'on travaille en groupe et que se poursuit un dialogue entre des personnalités très différentes, ce qui n'est pas courant en danse. Nous avons cependant au départ une expérience commune, celle des ateliers de composition et d'improvisation de Susan.

Ces échanges très ponctuels se sont développés en parallèle avec des parcours individuels très divers et chacun a pu progresser à son rythme. Cette expérience interroge également pour moi la notion plus générale de collaboration : comment peut-on initier, progresser et construire quelque chose ensemble ? Comment aussi s'investir sans *a priori*, sans jugement, dans le projet d'un autre pour simplement le servir ?

Cette recherche m'a permis d'investir d'autres domaines, dans la construction chorégraphique comme dans l'enseignement, et de revisiter mes acquis, non de les réinventer, mais de questionner sous un angle différent cet héritage pour le rendre vivant. Comment ainsi interroger ce que l'on sait faire, mais aussi ce que l'on ne sait pas faire ? Autant d'expériences particulièrement essentielles dans l'enseignement en milieu scolaire où il ne s'agit pas de transmettre une esthétique ou un courant. Ce fut le cas à Royaumont avec la « classe patrimoine » et le travail initié autour de la construction d'une abbaye.

Membre du public / Françoise Benet

En quoi ces recherches dans des domaines scientifiques vous ont-elles amenés à un travail spécifique sur le corps, sur l'écoute et sur la relation entre les corps, enfin sur l'intention du geste pour défendre un propos chorégraphique ?

Sylvie Berthomé

Nous abordons seulement aujourd'hui cette étape où il est possible de préciser certaines matières de danse. Si différentes transpositions de nos recherches respectives ont pu être expérimentées, peu de temps a pu être consacré au travail commun en studio.

Ce qui m'intéresserait aujourd'hui, c'est de poursuivre les pistes initiées pour travailler réellement sur la matière de la danse et les états de corps.

Membre du public / Françoise Benet

La notion d'espace a été très présente aujourd'hui, parfois de manière problématique... Ainsi, je ne comprends pas très bien quelle importance peut avoir le point de vue chez Claude Sorin pour un solo qui n'a pas été construit dans l'espace...

Les marches et les courses sont aussi très prégnantes. Vos recherches spécifiques vous ont-elles amenés à considérer le mouvement sous d'autres angles ?

Sylvie Berthomé

J'ai, pour ma part, travaillé avec les six autres membres du groupe au sein d'une structure qui s'est mise en place tardivement. C'était pour moi une grande opportunité de pouvoir travailler avec six personnes, alors que mes précédentes expériences chorégraphiques avaient plutôt concerné des duos ou des solos.

Le temps passé ensemble a réellement été consacré à la recherche, ce qui m'a permis d'expérimenter des démarches sans pour autant devoir les fixer.

Mon choix s'est ensuite porté sur la marche comme élément neutre, commun à tous, auquel succèdera dans un second temps des matières plus spécifiques. Je ne voulais pas au départ imposer une matière, plutôt travailler comme nous l'avons fait sur une diversité de matières personnelles. Il s'agissait d'explorer des domaines que je ne connaissais pas... sans être dans l'obligation de trouver. D'autres éléments me seront peut-être révélés dans quelques mois ou quelques années si je reprends cette structure.

Mathilde Monnier

Que représentent pour vous ces travaux dans ce contexte de présentation donné ? Ce travail va-t-il s'autonomiser ? L'expérience va-t-elle s'arrêter là, à l'issue de ces trois années, ou avez-vous déjà en tête de nouveaux développements ?

Sylvie Berthomé

Je pense qu'existe un certain décalage entre les envies et les possibles. Chacun a une réelle envie de poursuivre cette expérience d'une façon ou d'une autre, mais certainement sous une autre forme.

Annick Pütz

Il y a un an, nous avons l'impression qu'il serait possible d'aller plus loin. Finalement, le corps a besoin de temps pour apprendre et la progression n'est pas si rapide. Aujourd'hui, je crois que nous avons tous trouvé une ou plusieurs pistes que nous avons envie de poursuivre, de construire plus avant... Se pose aussi la question de savoir comment intégrer ces matières très spécifiques dans une structure chorégraphique plus complexe, plus ample. Comment tout simplement aller au-delà ?

Membre du public / François Veyrune

Sylvie Berthomé évoquait tout à l'heure le cadre rigide de la physique.

Or je n'ai parfois pas senti dans ce travail comment l'artiste se situait face à ce cadre rigide et comment il pouvait en tirer parti, prendre position ?

Mathilde Monnier

Pour creuser davantage cette question, en quoi le contexte de Royaumont a-t-il influencé les problématiques abordées ? Et en quoi l'autonomisation des projets va-t-il engendrer d'autres directions ? Comment mesurez-vous cette responsabilité de l'artiste à sortir le projet d'un contexte et par là-même à en changer la forme ?

Membre du public / Dominique Dupuy

Je souhaiterais que mes propos ne soient pas entendus comme des critiques, mais plutôt comme des questions posées autant à moi-même qu'au travail que j'ai pu voir cet après-midi (je n'étais pas là en effet ce matin).

On oublie souvent dans les ateliers de composition que cette construction chorégraphique ne saurait exister sans l'interprétation, sans ce temps consacré au raffinement du rendu. Le plus souvent n'apparaît qu'une sorte de squelette qui ne constitue qu'un des aspects de la composition. Et c'est un peu ce qui m'apparaît dans ce que j'ai vu aujourd'hui. Je perçois bien vos démarches et l'objet de votre recherche, mais il manque pour moi une dimension, celle de l'interprétation, celle du corps, c'est-à-dire quelque chose de pleinement constitutif de ce que l'on est supposé faire... Au sein de cette stricte démarche de composition et de recherche, disparaît ou se perd peut-être quelque chose de la danse.

Cette interrogation pourrait aussi s'appliquer à de nombreux autres domaines chorégraphiques. Nous sommes entrés depuis quelques années dans une séparation, une fragmentation des éléments constitutifs de la danse, d'abord en privilégiant avant tout la création, puis la pédagogie et aujourd'hui la recherche, comme si tous ces éléments ne devaient pas être présents à chaque instant.

L'interprétation fait pour moi partie de la pédagogie. Lorsque je donne un atelier technique, je dis toujours aux participants qu'ils sont des interprètes et qu'ils doivent interpréter la matière que je leur propose.

Sylvie Berthomé

Dans ce qui constitue pour moi une étape, il m'était impossible de vous faire partager tout ce qui avait été vécu dans le cheminement ou le travail en studio. Je suis donc pleinement consciente des manques et des limites de l'exercice.

Membre du public / Claire Rousier

Vous avez tous, je crois, suivi les ateliers de Susan. Ce partage d'une expérience, en amont de vos recherches, a-t-il constitué une aide ou au contraire un frein à votre travail ?

Enfin, qu'est-ce qui vous semble aujourd'hui nécessaire pour poursuivre les pistes engagées ?

Thierry Lafont

Je crois que Susan nous a livré au cours de ses ateliers des outils de composition – ce qui ne fait pas de nous pour autant des chorégraphes – et une expérience de vie. Nous souhaitions en fait au sein du groupe et avec cet enseignement trouver des outils qui nous permettent d'élaborer nos propres moyens de travail, mettre en place un mode de fonctionnement personnel en tant qu'artiste et spectateur de ce qui nous entoure. Mettre à jour ce qui nous constitue en tant que danseur, chorégraphe, en s'affirmant et en continuant à se construire. Étaient visibles aujourd'hui certains états que traverse un chorégraphe lorsqu'il commence à suivre une direction.

Un peu de temps est parfois aussi nécessaire pour trouver une piste, la regarder, l'absorber et la laisser nous absorber en retour.

Après cette retranscription du processus observé, il s'agit pour nous, chorégraphes, de réussir à se placer au-dessus du processus, à s'en détacher pour pouvoir créer un objet artistique.

Susan Buirge

Ce Groupe de recherche s'est inventé à la demande des sept danseurs. Et cette demande était vraiment une demande d'outils à même de construire des projets, des chorégraphies, des improvisations... Il s'agissait en quelque sorte d'inventer des outils pour inventer des outils.

Si la chorégraphie est un moyen de questionner le monde, c'est surtout un moyen de produire de la danse. Pendant trois ans et à côté d'autres travaux personnels, les danseurs ont habité un projet, un sujet, tout en développant un « lien » communautaire. L'objectif de ces outils est de permettre à la danse

d'exister. Cette danse apparaît-elle en raison de la volonté du chorégraphe ? Ou s'agit-il de l'aboutissement du processus mis en œuvre ?

La question était en fait de savoir si travailler sur un processus de structuration constituait un moyen pour contribuer à créer une chorégraphie.

En est-on arrivé à ce point ? Ou faut-il, pour faire apparaître, la danse qu'une certaine distance, une certaine autonomie soit prise, comme l'observait Mathilde Monnier ?

Membre du public / Patricia Kuypers

Si je salue le travail effectué par chacun pour se saisir de principes scientifiques souvent complexes, je me demande si des réelles collaborations avec des scientifiques ne seraient pas plus intéressantes. Elles permettraient de ne pas s'en tenir aux théories et démarches intellectuelles, mais d'explorer des pratiques spécifiques en les confrontant aux pratiques chorégraphiques...

Susan Buirge

Ce type de confrontation a bien sûr été éprouvé de nombreuses fois, je pense notamment au travail d'Emmanuelle Huynh avec un astrophysicien.

Ce n'était pas cependant ici l'objectif. Le propos était plutôt de voir comment un détour via une certaine démarche dite scientifique, guidé par un scientifique, Philippe Soulier, pouvait engendrer un autre regard sur la composition chorégraphique. Plus généralement, je crois que toute idée de travail avec l'ailleurs est enrichissante.

Membre du public / Patricia Kuypers

En fait, j'ai posé cette question car il me semble plus facile de s'appuyer sur des projets concrets pour aller vers la danse que de partir de la théorie ou de la pensée. Au-delà des projets chorégraphiques fondés sur des collaborations avec des scientifiques, ne serait-il pas intéressant de créer des laboratoires où se partagent des démarches, des stratégies, des pratiques ?

Susan Buirge

Oui, tout à fait. Et l'on pourrait demander au groupe si ce détour par une démarche et un sujet scientifiques n'a pas été trop grand ?

Philippe Soulier

Si des collaborations existent certes entre des artistes et des scientifiques, c'est toujours au niveau individuel. Elles demandent par ailleurs un investissement personnel important et très long. À Royaumont intervenait fortement la notion de groupe, une notion qui a généré d'autres types de chemin et ce sur des temps très courts. Ces chemins ont permis à chacun d'avoir un aperçu de ce que pouvait être une démarche scientifique et de voir aussi comment des sujets très différents, du bourgeon à la physique quantique, pouvaient générer des démarches communes. Au bout de deux ans, s'est imposée la nécessité d'arrêter les explorations scientifiques pour revenir au corps et au territoire chorégraphique.

Membre du public

A été plusieurs fois évoqué le fait de produire de la danse. Est-ce suffisant ? Où se situent alors le point de vue et le parti pris du chorégraphe ?

Susan Buirge

Plutôt que de « produire de la danse », même si j'ai effectivement utilisé ce terme, je préférerais parler de moyens pour faire apparaître la danse, pour la faire exister.

Membre du public

Mais au service de quoi l'artiste se met-il à la tâche, mobilise-t-il toutes ses ressources ?

Susan Buirge

Il s'agit effectivement d'une vaste question, à la fois philosophique, politique, sociale, économique et bien sûr artistique, surtout dans le contexte actuel. Quelle est en effet la place de l'art dans une société, de la culture au sein d'un pays ? On me demande souvent si je souhaiterais retourner aux États-Unis. Ma réponse est « non », car jamais un peuple puritain ne pourra accepter l'importance de l'art dans l'humain et la place de l'artiste dans la société. En tant qu'étrangère, je trouve qu'en France, la place de l'art et des artistes est très grande. Je pense qu'il est important de resituer aujourd'hui la responsabilité des artistes et

la place de la danse dans ce pays, non comme objet de revendication sociale, mais dans son essence même.

Membre du public / Monia

Je crois avoir vu aujourd'hui des essais de représentation de théories, mais peut-être pas une danse en train de questionner une compréhension scientifique. M'a peut-être manqué une danse qui tâtonne dans la compréhension de quelque chose. En tant que spectatrice, je n'ai pas ressenti vraiment physiquement cet état de doute dans la danse. Parfois, il me fallait ainsi attendre les explications pour intégrer ce qui avait été proposé sur le plateau.

Membre du public

Scientifique de formation, je suis très admiratif de la responsabilité chorégraphique prise par chacun dans ce travail, notamment par Claude Sorin qui, face aux contestations soulevées par la théorie des cordes, a su montrer et retranscrire une alternative, dans une vision à la fois critique et personnelle.

Mathilde Monnier

Je crois qu'il est temps de saluer le travail de groupe effectué durant ces trois années et celui mené depuis ce matin dans un contexte pas évident, puisqu'il ne s'agissait pas d'un contexte de spectacle, mais bien de présentation. Je tenais donc à remercier les sept artistes.

* * *

Les membres du Groupe de recherche

Sylvie Berthomé, née en 1960 aux Sables d'Olonne. Vit à Montreuil.

Parallèlement à des études universitaires en droit et sociologie, puis un emploi de documentaliste, elle se forme à la danse contemporaine auprès de Christine Gérard. Elle complète sa formation à l'université Paris Sorbonne et auprès d'Odile Roquet (en kinésiologie), Ruth Barnes, Sophie Lessard et Didier Silhol. Elle travaille avec Robert Kovitch et Karin Waehner lors de formations continues au Théâtre Contemporain de la Danse. Elle suit les ateliers d'improvisation et de composition avec Susan Buirge en 1996, 1997 et 1998. Interprète pour les chorégraphes Christine Gérard, Dominique Petit, Daniel Dobbels, Véra Noltenius, Brigitte Asselineau et Susan Buirge, elle a également chorégraphié *La femme des Sables*, un duo avec J. Gaillard en 1993, *Stries* un solo en 1992 et *Inside* un duo en 1996. Artiste-pédagogue, titulaire du Diplôme d'Etat de professeur de danse contemporaine elle intervient auprès d'étudiants en écoles d'art (Ecole nationale d'Art de Cergy Pontoise, Ecole des Beaux Arts de Perpignan), et est artiste-associée pour la Danse à l'école. Depuis 2001, et en lien avec le CRCC, elle intervient auprès de publics scolaires dans le cadre de l'Abbaye aux enfants et lors d'ateliers de pratique artistique.

Emanuela Ciavarella, née en 1965 à Sanvero, Italie. Vit à Caen.

Elle commence ses études de danse en Italie, à Bologne où elle danse dans la Children's Dance Company. En 1985, elle obtient le prix d'interprétation de danse contemporaine au concours national Nati per la danza. En 1985 elle obtient une bourse qui lui permet d'accéder aux cours professionnels de la Martha Graham School à New York. Elle y décroche le diplôme officiel de fin de cycle, et danse par la suite pour la Pearl Lang Dance Company, le Martha Graham Dance Ensemble et la Cellar Doors Dance Company. De 1990 à 1992, elle travaille dans la compagnie de Karine Saporta au Centre chorégraphique national de Caen Basse-Normandie pour les créations et les tournées. Depuis 1991, elle travaille avec Jesús Hidalgo dans la compagnie AlleRetour. En 1995 et 1997 elle participe aux ateliers de composition chorégraphique dirigés par Susan Buirge à Royaumont ; suite à ces ateliers, elle a dansé dans certaines de ses chorégraphies. En tant que chorégraphe, elle a créé, à ce jour, trois pièces : *Est-ce que tu vois dans le noir* en 1996, *Méditerranée* en 2000 et *Tutto a posto e niente in ordine* en 2002. Elle participe en tant qu'interprète-chorégraphe à la création de *Médée* pour le théâtre Mains d'Oeuvres. Elle est chorégraphe invitée à l'école Musike à Bologna et au Conservatoire national de région à Caen.

Akiko Hasegawa, née en 1971 à Urawa, Japon. Vit à Saint Nazaire.

De nationalité japonaise, elle se forme à la danse au College of Art /Nihon University (Tokyo), et ensuite au Centre national de danse contemporaine d'Angers en 1994. De 1995 à 2003, elle est interprète pour Bernardo Montet, Carlotta Ikeda, Christian Bourigault, Annick Pütz, Pascal Montrouge, Jésus Hidalgo, Christine Roillet et Susan Buirge. En 2000, elle crée son premier solo *A tort et à travers*. En 2001 elle rejoint le Groupe de recherche du CRCC où elle développe le projet *Tateru !!* dont elle présente une première étape au Quartz de Brest en mars 2003.

Thierry Lafont, né en 1968, à Chamalières. Vit à Clermont-Ferrand.

Parallèlement à des études d'histoire de l'art, il commence la danse à Clermont-Ferrand avec Anne Depuytorac, de 1988 à 1990, puis part au Conservatoire de La Rochelle (1990-1991) où il travaille avec Colette Milner, Brigitte Asselineau et Régine Chopinot. Il obtient ensuite une bourse du Ministère de la Culture pour ses études qu'il mène d'abord à Paris, où il suit des formations avec la Compagnie Anne Marie Reynaud, Karin Waehner, Christine Gérard, Paola Piccolo, Brigitte Asselineau, puis à Marseille avec Cathy Bezeix, Bertrand Papillon, Nicole Claire Perrault et Dany Brians. En 2003, il suit la formation de formateurs à la culture chorégraphique mise en place par Laurence Louppe au Cefedem-Sud d'Aubagne. Interprète pour de multiples compagnies, il a rejoint entre 2001 et 2003 celle de Pascal Montrouge et, en 2001, la Compagnie de Susan Buirge auprès de laquelle il a suivi une formation entre 1998 et 2000. Chorégraphe de la compagnie AXOTOLT, basée à Clermont-Ferrand, il a créé plus d'une dizaine de pièces dont *Distésò, berceuse* en 2000, pour trois danseurs, avec une bourse chorégraphique et musicale de Royaumont. Parallèlement à ses activités de chorégraphe, il intervient en tant que pédagogue dans différentes structures culturelles, scolaires ou universitaires en France et à l'étranger, et notamment à Royaumont pendant l'Abbaye aux enfants. Il est titulaire du Diplôme d'Etat de professeur de danse contemporaine.

Sosana Marcelino, née en 1969 à Versailles. D'origine portugaise, vit à Nancy.

Diplômée de fin d'études du Conservatoire national de région à Nancy en 1985, elle s'oriente rapidement vers la danse contemporaine et enrichit sa formation auprès de Françoise Dupuy, Karin Waehner, et Christine Gérard au Centre national de la Danse, à Paris en 1992. Son départ à l'Île de la Réunion en 1993 marque le début de son travail de recherche sur l'écriture chorégraphique. Le premier volet du cycle *Trio de femmes* est créé en 1994. De retour en métropole, elle décide son implantation en région Lorraine pour la création de sa compagnie. Une étroite collaboration se met alors en place avec le compositeur Cyril Thiébaud sur les relations musique et danse. En 2000, le Centre chorégraphique national - Ballet de Lorraine apporte son soutien à *Triptic* par un accueil-studio. C'est en 1998 qu'elle découvre le travail de Susan Buirge en suivant les ateliers d'improvisation et de composition. Elle poursuit ce travail dans le Groupe de recherche du CRCC. Après une résidence de trois années à Neufchâteau, elle devient Artiste associée, en 2002, au Centre culturel Pablo Picasso - scène conventionnée Jeune Public, à Homécourt où elle développe un programme incluant la création, la diffusion et la sensibilisation. Actuellement, elle met en place un projet européen pour la ville de Nancy avec les villes de Karlsruhe, Liège et Padoue ; une pièce pour 2005 regroupant des artistes de chaque ville. Elle est titulaire du Diplôme d'Etat de professeur de danse contemporaine.

Annick Pütz, née en 1972 à Luxembourg. Vit au Luxembourg.

Aux Pays-Bas, elle s'est formée en danse moderne à la Rotterdamse Dansacademie. Elle n'a cessé depuis de se perfectionner aux outils et aux méthodes de l'improvisation et de la composition avec Emio Greco, Suzanne Linke ou encore Odile Duboc. Elle suit en 1998, 1999, 2001 et 2003 les ateliers de Susan Buirge et intègre le Groupe de recherche au sein du CRCC. Elle danse avec la Compagnie Claire Lesbros, la Kompagnie Lalun et la Compagnie de Sosana Marcelino. Son expérience de chorégraphe se construit à partir de solos qu'elle écrit pour elle-même : *Le réveil profond* en 1997, *Interlogue* en 1998 et *Folia* en 2001, mais aussi avec les duos *Aux bois blancs* et *Sprangkraut* en 2002. Son intérêt se porte aussi sur les espaces extérieurs : *AlKia* et *Sprangkraut* sont issus de cette intégration de la danse et de la sculpture dans le paysage. Actuellement, elle travaille sur un projet itinérant *Wachstum und Verzweigung*, qui connaît différentes étapes d'élaboration et de rencontres avec d'autres domaines artistiques. Pédagogue, elle intervient notamment au Luxembourg dans des projets de sensibilisation à la danse ; dans des ateliers du projet itinérant Caravane 2000 de la Mission d'impulsion 2000/2001, et participe à la composition d'un livre de musique pour les écoles primaires luxembourgeoises.

Claude Sorin, née en 1961 à Lyon. Vit à Paris.

Elle suit des études universitaires de psychomotricité et de psychologie tout en se formant à la danse contemporaine, puis expérimente l'improvisation dans les ateliers de Mark Tompkins, Julyen Hamilton et Simone Forti. Depuis 1987, elle collabore comme danseuse ou assistante à la chorégraphie avec plusieurs chorégraphes, notamment Louis Ziegler, Dominique Boivin, Michèle Ettori, Bert Van Gorp, Alain Populaire. Son intérêt pour la composition l'amène à suivre les ateliers de composition et d'improvisation de Susan Buirge puis à devenir membre du Groupe de recherche du CRCC. Elle commence un travail chorégraphique au sein du Grand Jeu lors des Ateliers des plaisirs de 1993 à 1997 qu'elle poursuit par un duo, *For Intérieur*, en 1997 et un solo, *A jour*, en 2000. Ses différentes expériences lui ont fait prendre conscience de la nécessité d'intégrer une réflexion théorique à ses travaux. Elle suit la formation de formateurs à la culture chorégraphique mise en place par Laurence Louppe au Cefedem-Sud d'Aubagne, et entreprend simultanément une maîtrise au département de danse de Paris VIII. Elle est titulaire du Diplôme d'Etat de professeur de danse contemporaine.

Les conseillers du Groupe de recherche

Susan Buirge est chorégraphe et directrice artistique du Centre de recherche et de composition chorégraphiques qu'elle a fondée en 2000. Danseuse de la compagnie d'Alwin Nikolais pendant quatre ans, elle est arrivée en France en 1970. Son besoin de rencontres et d'échanges l'a conduite à des collaborations avec des compositeurs, des écrivains, des plasticiens et des vidéastes (en 1968, elle utilisait déjà la vidéo dans son solo *Televanilla*, créé à New York), souvent dans des lieux insolites. Toujours en quête de nouveaux territoires, elle s'est tournée, au début des années 1990, vers les cultures extra-européennes comme celles du Japon, de Taïwan, ou encore d'Indiens du Canada à partir desquelles elle construit ses chorégraphies. Très attachée à la notion de chorégraphie comme art en soi, son engagement

dans l'enseignement de la composition et dans la recherche fait essentiellement partie de son parcours de chorégraphe .

Philippe Soulier est archéologue. Il a dirigé pendant 20 ans le service d'archéologie du département du Val d'Oise, puis a été détaché au CNRS pendant deux ans pour un travail scientifique de recherche sur l'analyse de la vie et de l'œuvre d'André Leroi-Gourhan. Depuis 2002, il est détaché au ministère de la Culture, à la sous-direction de l'Archéologie, où il est chargé des questions de méthodologie. A partir de 1996, il est intervenu dans les ateliers de composition chorégraphique de Susan Buirge, sur la lecture des signes dans un lieu, ainsi que les échelles de l'espace et du temps en archéologie. Il a accompagné le Groupe de recherche 2000-2003 du point de vue scientifique.

Le Centre de recherche et de composition chorégraphiques (CRCC)

Le Centre de recherche et de composition chorégraphiques, dirigé par la chorégraphe Susan Buirge, fait partie des programmes culturels de la Fondation Royaumont depuis juillet 2000.

La problématique de la construction chorégraphique sous-tend l'ensemble de son activité consacrée à la recherche, la formation et la création en danse contemporaine. Ces trois volets se nourrissent l'un l'autre et évoluent de concert.

La recherche

Afin de favoriser la réflexion des chorégraphes et des danseurs, le CRCC a mis en place :

- . un groupe de recherche, renouvelable tous les trois ans, qui pose les bases théoriques et élabore les mises en pratique d'une problématique propre à la construction chorégraphique,
- . des projets dans le cadre du Grand atelier, laboratoire interdisciplinaire mis en place par la Fondation Royaumont, qui permet à des chorégraphes d'expérimenter des formes nouvelles avec des artistes d'autres disciplines, notamment de la musique et de la littérature,
- . des séminaires, notamment en collaboration avec l'Institut Mémoire de l'édition contemporaine.

La formation

Trois ateliers spécialement conçus pour des danseurs et des chorégraphes expérimentés jalonnent le programme de formation du CRCC :

- . l'atelier d'improvisation,
- . l'atelier de composition chorégraphique,
- . l'atelier du répertoire.

D'autres ateliers sont mis en place pour divers publics, adultes ou enfants, notamment en partenariat avec l'Adiam 95.

La création-diffusion

L'accompagnement de la réalisation d'œuvres nouvelles se traduit par :

- . la résidence permanente de la Compagnie de Susan Buirge qui, en même temps, poursuit une relation privilégiée avec l'Apostrophe, scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val d'Oise,
- . des résidences d'écriture pour chorégraphes,
- . la programmation de la danse dans la Saison Musicale de Royaumont.

Le Centre de recherche et de composition chorégraphiques reçoit le soutien de la DRAC Ile-de-France, de la DMDTS – ministère de la Culture et de la Communication (pour le Groupe de recherche), de la Région Ile-de-France et du Conseil général du Val d'Oise.

Ses programmes de formation professionnelle des chorégraphes et danseurs sont soutenus par la Commission Européenne – Fonds structurels, l'Adami, l'AFAA, l'AFDAS, l'ANPE, l'Adiam 95 ainsi que le Fonds social pour l'Emploi du Conseil régional d'Ile-de-France et des directions départementale et régionale du Travail.

La Fondation Royaumont

(Val d'Oise)

La Fondation Royaumont (Goüin-Lang) pour le progrès des Sciences de l'Homme a été créée en 1964 par un couple de mécènes, Henry et Isabel Goüin.

Sa première mission est de conserver et mettre en valeur le monument historique qu'elle a reçu en dotation. Fondée en 1228 par Saint Louis, classée en 1927, Royaumont est aujourd'hui l'abbaye cistercienne la mieux conservée d'Ile-de-France.

La Fondation a choisi de redonner vie à ce patrimoine en le mettant au service d'un projet culturel. Redéfini à partir de 1978, sensiblement élargi en 2000, ce projet est désormais organisé en 3 pôles : la musique, avec des départements centrés sur la musique vocale, la musique contemporaine, la musique médiévale, les musiques orales et improvisées, et la présence d'ensembles en résidence permanente, Il Seminario Musicale et les jeunes solistes, la danse contemporaine, avec le Centre de recherche et de composition chorégraphiques et la Compagnie de Susan Buirge, un pôle pluridisciplinaire, le Grand Atelier, invitant des créateurs de différentes disciplines à des expériences qui associent le mot, l'image, le geste et le son.

Le premier objectif de son projet est de soutenir et accompagner le travail des artistes professionnels. Les programmes de recherche et d'expérimentation, de formation et de création conçus à leur intention s'attachent en outre à redécouvrir et à réinterpréter le répertoire, à concevoir et à créer des œuvres nouvelles.

Il s'agit ensuite de multiplier les rencontres avec le public :

Les rendez-vous des *fenêtres sur cour(s)* et les concerts de la *Saison Musicale* permettent de présenter le travail accompli à Royaumont.

Les productions nées à l'abbaye et celles de ses ensembles en résidence circulent hors les murs, dans le Val d'Oise et en Ile-de-France aussi bien que dans le reste de la France et à l'étranger.

L'Abbaye aux enfants, les ateliers et stages de découverte, s'adressent à un nouveau public, jeunes, responsables éducatifs, populations défavorisées, invités à participer à des activités de pratique artistique.

Soucieuse de favoriser l'accès à son patrimoine et de rapprocher le monde de la culture et le monde de l'entreprise, Royaumont accueille également toute l'année des entreprises, associations, organisations internationales, collectivités publiques,..., en séminaires résidentiels ou journées d'étude, pour des colloques ou des événements de prestige.

La Fondation Royaumont est soutenue par le Conseil général du Val d'Oise, la DRAC Ile-de-France - ministère de la Culture et de la Communication, la Région Ile-de-France et la Commission Européenne – Fonds structurels.

Elle est membre de l'Association des Centres Culturels de Rencontre.