Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2017 du CN D

DD Dorvillier et Myrto Katsiki

A catalogue of steps
de DD Dorvillier

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

RÉSUMÉ DU PROJET

« *A catalogue of steps* de DD Dorvillier », par **DD Dorvillier** et **Myrto Katsiki**

[recherche fondamentale sur le corps et le mouvement]

***A catalogue of steps* (depuis 2012)**

Initié par DD Dorvillier en 2012, *A catalogue of steps* est un ensemble de plus de 300 fragments chorégraphiques tirés des enregistrements vidéos des œuvres de Dorvillier, créées entre 1990 et 2004 à New York. En évolution depuis 2012, et qualifié actuellement par Dorvillier de dispositif artistique « durable[1] », il constitue aujourd'hui un processus de recherche artistique, un terrain partagé de pratique et de réflexion rassemblant une communauté d'interprètes, chorégraphes et chercheurs, une forme performative publique, un réservoir de matière chorégraphique et un processus d'archivage.

A catalogue of steps fut conçu dans le cadre d'une carte blanche à teneur rétrospective proposée par Danspace Project, New York, à DD Dorvillier pour imaginer le Danspace Project PLATFORM 2014: *Diary of an Image*, quatre semaines dédiées à son œuvre, sa pratique et son parcours artistique. Dorvillier en parle comme d'une occasion pour aborder des questions liées à son identité artistique et interroger l'articulation de celle-ci avec l'image d'une chorégraphe et de la communauté qui l'a construite. La plateforme a donné lieu à deux créations, *Diary of an Image* et *A catalogue of steps*, à une publication[2] ainsi qu'à plusieurs invitations d'artistes qui ont marqué le travail de Dorvillier. Si la notion de « rétrospective » apparaît dans l'invitation initiale, DD Dorvillier s'éloigne rapidement d'une démarche linéaire qui consisterait à exposer les moments majeurs de son parcours ; d'autant plus, qu'une partie importante de ce parcours – la production chorégraphique de la période 1990-2004 –, lui semble *a posteriori* étrangère, au point d'y renoncer complètement, situant le début de son travail actuel seulement en 2005 avec la création de *No Change or « freedom is a psycho-kinetic skill »*. Les dix-huit œuvres qui constituent *A catalogue of steps* sont précisément celles qui précèdent *No Change…*, créées entre 1990 et 2004 à la Matzoh Factory à New York. Outre le fait de rompre avec son esthétique de jeunesse, Dorvillier parle concernant cette période (marquée par une profusion de

[1] Dorvillier privilégie le terme de « dispositif durable » à celui de « projet » afin d'éviter la connotation d'un aboutissement final et d'insister sur la nature évolutive sur le long terme de *A catalogue of steps*.

[2] *Diary of an Image – DD Dorvillier – Danspace Project Platform 2014*, Jenn Joy & DD Dorvillier (eds.), Danspace, New York, 2014.

productions : dix-huit pièces en quatorze ans) d'un manque d'outils critiques pour saisir ses propres processus de travail, ce qui rend d'une certaine manière cette période inaccessible et, en un sens, « inactive ». Dorvillier se dit incapable de nommer la spécificité de ses démarches quant à la production de mouvement ou à la composition qui l'amènent pourtant à créer en 2005 *No Change…* et les pièces suivantes qui semblent alors surgir paradoxalement d'un passé presque inconnu à la chorégraphe.

A catalogue of steps répond tout d'abord à un besoin de Dorvillier d'accéder à son propre passé et de regarder la matière de ces dix-huit pièces sous un angle analytique ou, tel qu'elle le formule, « d'étudier la chorégraphie et le mouvement » et « de faire l'expérience de ce qui reste à regarder aujourd'hui ». Si l'on peut parler ainsi d'un « retour critique » sur son travail passé, le processus que Dorvillier a élaboré progressivement avec *A catalogue of steps* dépasse cette idée initiale et prend la forme d'un ensemble d'outils qui servent non seulement à observer et à analyser une matière chorégraphique existante, mais surtout à jouer et à rejouer son potentiel dans le présent. C'est en cela que la notion de « réactivation » à la base de ce processus se retrouve progressivement modifiée, Dorvillier parlant plutôt d'un processus d'« activation » ou d'« actualisation » de la matière chorégraphique qui produit ainsi des savoirs et des potentiels nouveaux. La réception critique que la forme publique de *A catalogue of steps* a suscitée laisse apparaître cette fonction à la fois analytique de son processus et aussi génératrice des potentiels à travers l'activation des fragments : Katherine Bergstrom[3] parle ainsi d'une « compréhension et interprétation critiques » du passé artistique de Dorvillier qui ne prend pas la forme d'une « introspection » de son travail, mais plutôt d'une opération qui cherche à « tourner à l'envers » la matière chorégraphique pour révéler d'autres possibles ; ou encore, Gérard Mayen[4] qui parle de son côté d'« impeccables machines de pas, comme autant de révélateurs de significations jamais épuisées au présent ».

Avec la contribution d'une équipe d'interprètes[5] le processus de *A catalogue of steps* consiste à regarder les enregistrements vidéos des dix-huit pièces de la période 1990-2004, et opérer une fragmentation de leur « contenu chorégraphique ». Les endroits de coupes des fragments sont déterminés par ce qui apparaît à chaque fois comme un « changement de registre » dans l'organisation

[3] Katherine Bergstrom, « Fragmented but still whole: DD Dorvillier's *A catalogue of steps* at Danspace Project », *Point of Contact*, mai 2014 : https://ptofcontact.com/2014/05/30/fragmented-but-still-whole-dd-dorvillier-danspace-project/
[4] Gérard Mayen, « DD Dorvillier, pas à pas », *Danser canal historique*, avril 2014 : https://dansercanalhistorique.fr/?q=article/dd-dorviller-pas-pas
[5] L'équipe initiale en 2012 fut : Katerina Andreou, Oren Barnoy, Nibia Pastrana-Santiago ; depuis 2016 : Katerina Andreou, Bryan Campbell, Rémy Héritier, Myrto Katsiki avec la contribution lors de l'étape la plus récente du projet de Zehra Proch et Emma Tricard. D'autres artistes ayant performé et contribué au processus du Catalogue depuis 2012 : Jorge Gonçalves, Milena Keller, Dinis Machado, Vera Santos, Elizabeth Ward.

de la matière chorégraphique, que ce registre soit spatial, compositionnel, ou au niveau des rapports entre les interprètes, ou encore quant à la forme et la qualité du mouvement. Ce critère de base qui détermine la fragmentation invite à se poser la question de la définition d'un « registre » afin de cerner sa nature singulière pour intercepter ensuite les éléments qui se modifient donnant lieu à un nouveau fragment. En outre, la manière dont ces « changements de registre » sont perçus est informée par « ce qui est visible » dans la vidéo, ce que l'angle de la caméra permet de définir comme modification dans l'organisation de la matière chorégraphique. Ce processus de fragmentation a donné lieu à plus de 300 fragments à ce jour, d'une durée de dix secondes à quatre minutes, selon une logique où il s'agit de repérer la plus petite « unité chorégraphique ». Ce dernier point mobilise déjà une question sur la notion de chorégraphie qui renvoie dans la conception de Dorvillier (du moins pendant cette période) prioritairement au mouvement et à ces paramètres qui définissent ses qualités de réalisation (l'inscription dans l'espace, la qualité d'exécution, le mode d'adresse etc.). Chaque fragment est ensuite classé selon une taxinomie qui tente de nommer ses caractéristiques, afin d'identifier au plus près sa spécificité. Les catégories de cette taxinomie sont inventées par Dorvillier et ses collaborateurs dans un jeu de croisement de leurs subjectivités respectives, parfois contradictoires, face à un fragment et la manière dont chacun le regarde, le perçoit, l'analyse et articule cette expérience par le langage. Toutes les informations relatives à un fragment sont ensuite indexées sur des « cartes de références », chaque carte correspondant à un fragment chorégraphique. Dorvillier parle de ce processus de fragmentation/classification comme d'un « geste d'abstraction » ou de « re-élaboration conceptuelle » de la matière chorégraphique, qui lui permet de se distancier de son esthétique de l'époque, de la mémoire physique et affective de ces pièces, et de traiter cette matière cinétique dans sa réalité concrète et immédiate, comme des *steps* qui correspondent désormais à un ensemble de propriétés abstraites.

Pendant ce processus analytique, les interprètes apprennent les fragments par la vidéo en abandonnant, autant que possible, les effets dramaturgiques de leur contexte d'origine (musique, texte, costume, scénographie etc.) en vue de les activer de la manière la plus fidèle possible. L'expérience de la pratique et les nouvelles informations qu'elle génère les amènent à repenser la taxinomie et à renégocier ses catégories dans un processus d'aller-retour entre la pratique, l'analyse et le re-visionnage des fragments en vidéo, qui devient *in fine* un jeu avec ce que ces fragments furent dans leurs réalités passées et ce qu'ils peuvent produire comme réalités perceptives et corporelles au présent. Ainsi, les fragments existent désormais moins comme une matière du passé, mais plutôt comme un ensemble d'informations analytiques et sensibles qui s'actualisent d'activation en

activation *avec* l'interprète qui les performe dans une expérience qui n'est ni celle de la « reprise » d'une œuvre, ni exactement celle de la « réactivation » d'une séquence de mouvements, mais plutôt celle d'une exploration de la manière dont ces micro-unités chorégraphiques peuvent agir dans le présent. Dorvillier parle alors d'un désir de focaliser sur « l'impact formel de la chorégraphie », malgré le fait qu'elle n'était pas destinée à être regardée sous cette forme épurée, pour faire l'expérience de « ce qui reste à regarder aujourd'hui » quand on ne s'appuie que sur le corps et l'intelligence de l'interprète.

La forme publique de *A catalogue of steps* consiste en l'activation des *collections* de fragments, dans des cadres non-scéniques, sur des durées étendues. Les mêmes fragments sont dansés en boucle par différents interprètes, en soli qui se chevauchent ou en petits groupes, pendant une ou plusieurs heures, passant d'un fragment à l'autre jusqu'à ce que la collection se termine. Cette multiplication de perspectives cherche à mettre en lumière, d'une part, l'activation singulière du même fragment par chaque interprète et, d'autre part, ses qualités « stables » qui persistent dans les différentes activations et qui semblent alors constituer son identité particulière. Des *collections* du catalogue ont été activées dans des jardins botaniques, un atelier de scénographie, une église, un salon privé, un château, des villas, des musées d'art contemporain. Le spectateur est invité à *visiter* la collection comme on visite une maison, ou comme on consulte un livre dans une bibliothèque. Il peut passer dans la collection un temps défini par sa propre curiosité, et faire l'expérience de ce que ces fragments chorégraphiques produisent comme réalités perceptives et sensibles. Treize *drapeaux*, chacun représentant une pièce du Catalogue, accompagnent les visites : installés aux abords et sur les lieux de performance, ils invitent le visiteur à entrer dans l'univers de *A catalogue of steps*.

Historique du projet de recherche / enjeux

Rencontrées en 2014, à l'occasion de la première présentation en France de *A catalogue of steps*, DD Dorvillier et Myrto Katsiki ont engagé un dialogue dans un désir de partager leurs questions respectives sur son processus. Cet espace commun de réflexion répond d'une part à un besoin de DD Dorvillier de mieux saisir les enjeux de cette démarche artistique spécifique et d'interroger sa forme publique ; de son côté, Myrto Katsiki investi cet espace dans un désir d'interroger les questions spécifiques que soulève *A catalogue of steps* comme objet de recherche pour les pratiques d'analyse des processus et des œuvres chorégraphiques. Depuis 2016, elle y est également interprète, ce qui lui permet d'interroger son processus depuis l'expérience pratique et d'engager une réflexion plus précise

sur les modalités d'interprétation qui lui sont propres. Depuis 2016, une série de présentations publiques de *A catalogue of steps*[6] fut l'occasion d'activer son processus pendant des périodes relativement longues et de poursuivre ce dialogue *en terrain*. Cette expérience nous a permis d'identifier de manière plus précise les questions générées par *A catalogue of steps* et d'imaginer le cadre d'une recherche *par* la pratique telle qu'elle est proposée dans ce projet.

La recherche que nous avons mené depuis septembre 2017 grâce à l'aide à la recherche et au patrimoine en danse du Centre national de la danse, nous a permis d'engager une première analyse de *A catalogue of steps* ; l'objectif fut d'observer de près son processus pendant des périodes d'activation en studio afin d'identifier et de formuler avec précision les questions qui émergent lors de ses différentes étapes et en déployer les enjeux. Suite à cette première étape, nous avons engagé un travail d'analyse spécifiquement sur la taxinomie (voir la partie sur la « taxinomie ») afin d'interroger sa fonction avec une attention à la question du langage comme outil critique. Nous avons également amorcé une réflexion sur les cartes de référence (voir la partie sur les « cartes ») qui accompagnent les fragments chorégraphiques, qui constituent à la fois un outil de travail et une archive en évolution, et qui furent récemment intégrées dans la forme publique de *A catalogue of steps*. Par là, nous avons tenté de saisir ce que *A catalogue of steps* produit comme outils et savoirs critiques sur le travail de l'interprète, la composition chorégraphique et, de manière plus générale, les modes de recherche *par* la pratique. Pensé précisément comme une recherche par la pratique, ce projet s'est réalisé à travers des périodes d'activation du processus de *A catalogue of steps* dans un désir d'explorer des méthodologies de recherche qui peuvent s'inventer par la spécificité d'un processus artistique. Depuis mai 2018, nous avons obtenu une aide à la recherche de La Manufacture-Haute École des arts de la scène/HES-SO Haute École spécialisée de Suisse romande pour un projet qui propose d'élargir davantage cette recherche sur et à partir de *A catalogue of steps* ; ce projet soutenu par la Manufacture est venu accompagner et appuyer notre recherche nous permettant d'élargir l'équipe avec la contribution de Katerina Andreou et Bryan Campbell, interprètes et chorégraphes et Mathieu Bouvier, chercheur en danse, et d'avoir des périodes plus longues de travail. En septembre 2018, deux présentations publiques de *A catalogue of steps* au musée Fabre de Montpellier furent l'occasion pour l'équipe d'observer concrètement comment la réflexion élaborée pendant la recherche informe l'expérience pratique et quelles questions émergent et/ou se modifient. L'expérience de ces deux

[6] Au Mona Bismarck American Center of Paris (octobre 2016), au musée de l'Orangerie, dans le cadre de Parades for FIAC (octobre 2016), à la Villa Empain dans le cadre du festival Performatik du KAAI Theater à Bruxelles (avril 2017).

présentations a constitué le « terrain » pour poursuive le travail d'analyse entre octobre et décembre 2018.

Une taxinomie

Plus que chercher à proposer une sorte de vérité définitive sur la nature des fragments chorégraphiques, la taxinomie nous permet d'effectuer un travail d'analyse des fragments qui viendra informer leur apprentissage et leur interprétation. Cette analyse s'élabore au fur et à mesure à travers des discussions où nous tentons de saisir, de décrire et de nommer les caractéristiques de chaque fragment afin de procéder à sa classification. Sur ce point, nous avons porté une attention particulière à l'élaboration de cette analyse qui s'opère *par le langage* et qui laisse apparaître, dans le même temps, la façon dont chacun de nous regarde, perçoit, et nomme les caractéristiques de la matière chorégraphique. Outre sa fonction d'outil à l'intérieur du processus de *A catalogue of steps*.

Les catégories de la taxinomie renvoient à des éléments tels que : la « source du mouvement », la « stratégie spatiale », les « références formelles », le « type » d'un fragment (improvisé, écrit ou entre les deux), les « zones de présence » (« éloquent » et/ou « kinesthésique ») et les « outils » que l'interprète doit mobiliser pour activer les fragments chorégraphiques. Ces catégories générales donnent lieu à plusieurs sous-catégories qui tentent de préciser davantage les propriétés des fragments, et qui découlent d'un jeu entre nos subjectivités respectives, et surtout d'un jeu avec le langage qui vient agir à travers des référents descriptifs et imaginaires, non sans humour, sur la compréhension des fragments. Les définitions de ces catégories émanent de la spécificité de la matière chorégraphique des œuvres qui constituent *A catalogue of steps* ; en menant cette recherche nous avons surtout cherché des modalités de travail qui nous permettraient de préserver cette spécificité, de rester au plus près de ce que les fragments chorégraphiques nous proposent comme définitions, et d'activer cette taxinomie comme un outil afin d'interroger et de potentialiser l'expérience physique et sensible par le rapport « penser/classer ».

Lors de cette phase de la recherche nous nous sommes donc attachés à réinterroger la fonction de la taxinomie, à revisiter les catégories existantes et à observer l'évolution de la taxinomie et de son langage depuis le début de *A catalogue of steps* en 2012. Plus précisément, notre recherche s'est déployée autour des pistes suivantes :

- revisiter les catégories existantes de la taxinomie en vue d'interroger leur pertinence actuelle ;

- interroger l'impact du langage utilisé dans la taxinomie sur l'apprentissage et l'interprétation des fragments ;
- revisiter certains termes qui semblaient désormais moins pertinents, ou moins « actifs » suite à l'expérience de la performance des fragments ;
- observer comment le langage de la taxinomie a évolué depuis le début de *A catalogue of steps* et comparer les différentes versions de la taxinomie depuis 2012 (termes disparus progressivement, termes qui persistent) ;
- tenter une analyse de la nature de ce langage et observer comment le choix de certains termes, leur versant poétique ou leurs combinaisons spécifiques, travaillent à potentialiser l'imaginaire tout en restant dans un rapport très concret à la réalité décrite ;
- interroger la fonction spécifique de chaque catégorie et revisiter sa définition ;
- interroger comment la définition de chaque catégorie émane de la spécificité du corpus du Catalogue et lui reste propre sans être récupérée par les représentations dominantes que l'on peut porter sur ces catégories (notamment dans le cas des catégories très générales comme « kinesthésique » et « éloquent ») ;
- observer comment ces définitions propres à la matière chorégraphique du Catalogue peuvent éventuellement informer autrement notre regard sur des catégories générales qui sont chargées des connotations figées et renvoient à des esthétiques spécifiques (notamment pour les catégories « kinesthésique » et « éloquent ») ;
- interroger la fonction de la taxinomie au sein du processus d'apprentissage des fragments : à quel moment les interprètes ont-ils besoin d'y revenir, pourquoi et à quel moment la taxinomie passe en retrait ? ;
- inventer des pratiques physiques pour interroger les catégories de la taxinomie au delà de la pratique des fragments (pratique de « Authentic Movement as if + une catégorie de la taxinomie ») ;
- observer comment l'expérience de la performance des fragments vient réactualiser les catégories et le langage de la taxinomie ;
- inventer de nouvelles catégories quand la spécificité d'un fragment résiste aux catégories existantes ;
- observer comment la spécificité d'un fragment peut rendre une catégorie plus plastique ou plus rigide sans modifier entièrement sa définition ;

- interroger la fonction de la taxinomie comme matière/ressource adressée, distribuée aux visiteurs lors de performances ;
- traduire la taxinomie en français.

Ces pistes ont été explorées avec un souci de préserver le plus possible l'aspect non-définitif de la taxinomie qui ne constitue essentiellement qu'un terrain de jeu de nos subjectivités au moment où on l'active. En jouant avec sa dimension subjective et en projetant l'horizon utopique d'une classification la plus précise et exhaustive possible, nous avons souhaité maintenir *en potentiel* sa fonction et observer comment elle nous met au travail, quel type de réflexion et de savoir critiques elle peut générer sur l'expérience physique et sensible. Outre sa fonction d'outil qui accompagne l'apprentissage et l'interprétation des fragments chorégraphiques, la taxinomie est pensée par Dorvillier comme un objet artistique à part entière : sur ce point, nous avons souhaité interroger le *travail poétique* qu'elle propose par son contenu et son langage spécifiques ainsi que son potentiel en tant que ressource et outil au-delà du strict processus de *A catalogue of steps*.

Tout au long de cette recherche, nous avons travaillé à élaborer une version mise à jour de la taxinomie informée par l'exploration des pistes présentées ci-dessus. Cette version a accompagné la dernière occurrence publique de *A catalogue of steps* / collection « Dances are ghosts » au musée Fabre à Montpellier (29 et 30 septembre 2018) et fut distribuée aux visiteurs.

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

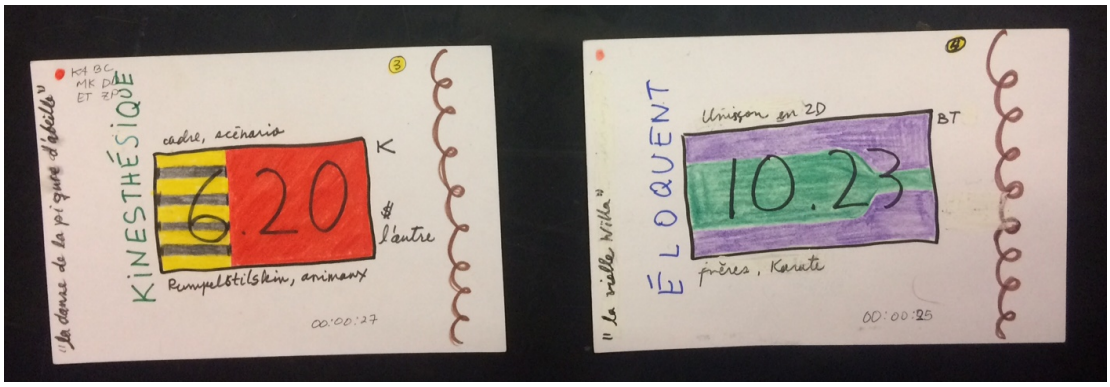
Liste des fragments avec leur classifications

A catalogue of steps: dances are ghosts

Idéntifiant	Petit nom	État de présence	Stratégie spatiale	Source de mouvement	Références	Outils
10.23	La vieille Willa	éloquent	unisson en 2D	frères, karaté	KBT	
07.11	Mort de la moufette II	éloquent	frontal, cadré	bande dessinée, animaux, SRT		les murs, le sol
17.43	Bouches II	kinesthésique	entrelacé	butō		boîte
14.17	La catcheuse II	kinesthéloquent	dessiné	Initiations olympiques	B	le sol
10.38	L'étreinte	kinesthésique	frontal, scénario	frères, karaté		le toucher, les autres
14.01	Marche du mur	éloquent	dessiné, cadré	relations sonores	T	$, magie, les murs
16.16	Danse de poche, pour Mark	kinesthésique	scénario, cadré	SRT, frères	T	$, cláve, others
17.16	Duo de jambes	éloquent	frontal	butō, « comme si »	B	les autres, le sol, le toucher
06.20	Danse de la piqûre d'abeille	kinesthésique	cadré, scénario	Rumpelstiltskin, animaux	K	$, les autres
16.22	1er de derniers ballets	éloquent	entrelacé	« comme si »	B	les autres, le toucher
10.45	Scène du diner	kinesthésique	entrelacé, kaléidoscopique	frères, karaté		$, les autres

Les cartes de référencement de fragments

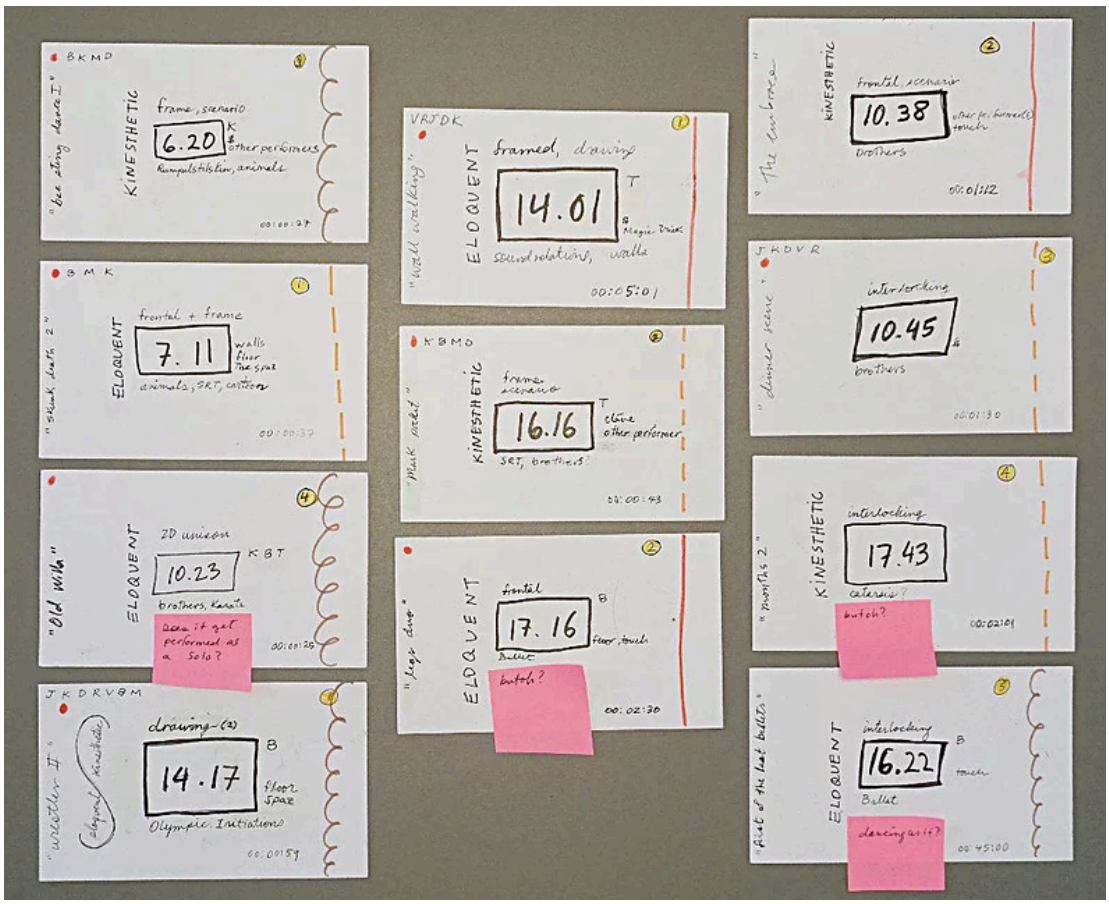
Suite à sa classification taxinomique, chaque fragment chorégraphique est « indexé » sur une carte de référencement. Chaque carte indique toutes les informations relatives au fragment qu'elle représente : le numéro de la pièce-source dans le Catalogue et le numéro du fragment dans la pièce, le « petit nom » du fragment, les initiaux des interpètes qui l'ont déjà appris et performé, le nombre d'interprètes et la durée du fragment, le type de fragment, la source du mouvement, les outils, les références et la « zone de présence ». Au centre de chaque carte apparaît en micrographie le drapeau qui correspond à la pièce-source.



Ces cartes servent à réviser rapidement les fragments, aident à organiser des collections et, dans le même temps, elles constituent une sorte d'archive à l'intérieur de *A catalogue of steps*. Initialement pensées pour faciliter le processus de travail et l'organisation des fragments chorégraphiques, elles ont été progressivement intégrées dans la forme publique de *A catalogue of steps* selon deux modalités : exposées dans les lieux des visites et activées lors des séances de cartomancie pendant les visites où un visiteur peut poser une question à un interprète qui va lui proposer une « lecture de cartes ». La lecture d'une carte peut générer de différents registres de récits en s'appuyant sur les caractéristiques du fragment qu'elle représente, proposant ainsi aux visiteurs une épaisseur d'informations relatives au fragment qui donnent un autre accès possible à la matière chorégraphique de *A catalogue of steps*. Cette recherche nous a permis de commencer à interroger la fonction et le potentiel des cartes vers deux directions : d'une part, à l'intérieur du processus de *A catalogue of steps* comme outils qui accompagnent l'apprentissage des fragments et informent la fabrication de leur interprétation ; et, d'autre part, à l'intérieur des visites publiques où, par leur

lecture, elle peuvent produire un autre type de traversées possibles de la matière chorégraphique de *A catalogue of steps* par le récit, la fiction, l'imaginaire et le travail poétique qu'elle mettent en œuvre.

11 cartes de référencement, en cours d'évolution, juillet 2018



Une taxinomie pour *A catalogue of steps*
Dances are Ghosts au musée Fabre, 29-30 / 09 / 2018

Source du mouvement : les qualités principales qui donnent une physicalité spécifique au fragment. Ces qualités font l'héritage de A catalogue of steps. « D'où vient ce mouvement ? » Les sources du mouvement sculptent l'action et donnent un tonus particulier au mouvement du danseur. Ces qualités peuvent être perçues par la manière dont le danseur bouge et dirige son attention -- dans le tonus, les lignes, les courbes, les formes, les rythmes, les phrasés, les vitesses qui sont générées de manière visible dans et par le corps.

animaux : le mouvement provient de, ou peut faire penser à des comportements, des qualités, des mouvements, des sons d'animaux non-humains, qu'ils soient « biologiques », « fictifs », ou issus de leurs représentations dans les dessins animés. (Les animaux repérés dans le catalogue jusqu'à aujourd'hui : chien, taureau, cheval, poney, lapin, abeille, moufette, chat, canard, paon, licorne, serpent, chèvre de montagne).

butō : apparaît le plus souvent dans les fragments où la vitesse du mouvement est grandement réduite et le tonus concentré. Il s'agit de présence et d'incarnation totales. La danseuse ressent tous les détails à la fois, qu'ils viennent de la sensation interne du corps (toucher, gravité, son, température, sensations, etc.), ou d'une prise de conscience d'un changement d'espace, du feedback/retour qu'elle reçoit des spectateurs et/ou des autres danseurs. Ce n'est pas du *slow motion*.

« Comme si » : danser comme un « vrai danseur » (comme un danseur confirmé). 1/ le danseur performe ce qui s'apparente à des lignes baroques ou de la danse classique, ou bien des formes et des lignes qui rappellent les vocabulaires de la danse moderne (Pre-Judson), comme ceux de Cunningham, Graham, ou Limón. Malgré une connaissance superficielle de ces formes, la danseuse, se les approprie avec conviction. De ce fait, la danseuse peut sembler presque enfantine, mais avec le sérieux des enfants dans leurs jeux. L'intention oscille entre une « citation » de la danse et une complète incarnation du mouvement ; 2/ les mouvements qui viennent de ce que tu peux faire avec ce que tu as (ce que tu sais ou ce que tu imagines être « la vrai danse ») ; 3/ les mouvements qui viennent de l'héritage illégitime de la danse occidentale. Des mouvements qui ressemblent à ceux de la danse classique (tu pourrais presque les nommer) : port de bras, tendus, battements, passé, chassé, pas de bourrée, tombée, tours, arabesques, développé de la jambe, rond de jambe, marcher sur demi pointe, etc. ; 4/ parfois ça ressemble presque à de la danse expressionniste allemande.

cartoon : aller d'un registre à l'autre rapidement, jouer des rôles sortis de nulle part, prendre des postures/faire des mouvements qui ont des connotations très expressives, de manière surprenante et inattendue, faire des transitions invisibles, travailler avec l'image d'un corps qui n'a pas d'os, spéculer des anatomies, des figures explosives, poupées de chiffons, arrêt sur image.

κάθαρσις/catharsis : une sorte de purification étrange, une conjuration des passions tristes – en grande partie au moyen d'une accumulation d'énergie et de sa libération explosive. Un effet domino dans les sensations internes du danseur, et dans leur retentissement physique et affectif chez le spectateur.

karaté : une séquence de gestes exécutés sans hésitation, avec une attitude « défensive/offensive ». Comme dans une structure de *kata*, les mouvements se succèdent sans trêve, comme si la danseuse se défendait d'un ou de plusieurs adversaires invisibles. Cela donne le sentiment d'une importance causale/causalité impérieuse, en ce sens que chaque mouvement est très intentionnel, mène à une fin précise ou à une rupture, pour céder aussitôt la place au mouvement suivant, sans répit.

Initiations olympiques : capturer dans les routines de gymnastique au sol des petits éléments de rythme, de désirs, de mouvements – en particulier des préparations, des ornements et des fins. (Voir Nadia Comaneci.) Il y a un désir de montrer que vous accomplissez la « routine », en prenant plaisir à être parfait : une séquence de gestes exécutée sans hésitation, avec une attitude de « présentation ». Une envie de précision mécanique. Des formes qui cherchent à impressionner. L'initiation d'un mouvement est parfois colossale pour un résultat minuscule ou imperceptible. Des actions décisives sont articulées en rythmes tronqués. Chaque mouvement est discrétisé dans la continuité.

relations sonores : 1) le danseur bat le tempo avec le corps ; 2) un rituel d'auto-émulation impliquant le son.

Rumpelstiltskin : nom d'un personnage dans un conte des frères Grimm, traduit en français par « Le nain Tracassin ».

Un pauvre paysan prétend que sa fille est capable de changer la paille en or en la filant comme de la laine. Le roi, qui entend parler de ce prodige, fait alors enfermer la fille du paysan dans son château, dans une pièce remplie de paille, et où se trouve un rouet. Si elle échoue à changer cette paille en or, elle mourra. Si elle y parvient, le roi la fera reine. Alors que la prisonnière est au désespoir, un mystérieux nain lui apparaît, qui lui propose un marché infernal : il peut filer la paille à sa place, à condition qu'elle lui donne en échange son premier enfant. La fille du paysan accepte ce marché, et le nain accomplit le prodige de changer la laine en or.

La fille du paysan devient reine, et oublie le marché passé avec le nain. Peu après la naissance de son premier fils, le nain se présente à elle et lui réclame son dû. Devant le refus de la reine, le nain lui dit qu'il ne renoncera à l'enfant qu'à condition qu'elle parvienne, dans un délai de trois jours, à deviner son nom. Les deux premiers jours, la reine propose toutes sortes de noms, sans succès. Le troisième jour, elle envoie un serviteur espionner le nain chez lui. Le serviteur surprend alors cette scène : chez lui, le nain danse autour du foyer, il sautille, trépide et chante à tue-tête : « c'est moi le plus malin, je suis l'nain Tracassin, personne ne sait mon nom, j'aurai son p'tit garçon ».

Lorsque le nain revient voir la Reine, elle le démasque : « Ton nom est Tracassin ». Interdit, fou de rage, le nain se met alors à frapper le sol avec ses pieds, sa fureur est une danse, il trépigne avec une telle rage qu'il creuse le sol sous lui-même et disparait en terre, à jamais.

Le mouvement « Rumpelstiltskin » est caractéristique de l'imaginaire de ce nain maléfique et bête, qui cède à son impulsivité, et n'a d'autre moyen d'expression qu'une danse sautillante, trépidante, un martèlement nerveux et court, une sorte d'*Irish Dance* irritée.

SRT : mouvements extraits de la Skinner Releasing Technique, une approche globale et poétique du mouvement créée par Joan Skinner. Les principes/éléments/qualités de base de cette pratique qui sous-tendent les mouvements du fragment sont : mouvements soudains surgis de nulle part, fouetter l'air pour attraper votre partenaire, danse des os branlants, fondre, flotter, multidirectionnalité, glisser, expansion en arrière/expansion du dos, jambes suspendues au plexus solaire. (Voir les fragments dansés par DD Dorvillier, Jennifer Lacey, Ishmael Houston-Jones.)

frères : ce terme très spécifique fonctionne comme un code secret entre danseurs lorsque des clichés de la masculinité sont incorporés. « Frères » désigne une appropriation de genre : comment une jeune fille adopte la physicalité de jeunes garçons adolescents, les « grands frères » : le pas lourd, la brutalité, une relation périphérique aux autres (côte à côte plutôt que face-à-face), le torse bombé ou effondré, la bouderie, le *shoegazing*, la bourrade, l'indifférence.

Stratégie spatiale : décrit la relation spatiale principale entre les interprètes, l'architecture et les spectateurs, telle qu'elle donne au fragment chorégraphique sa forme spatiale globale.

2D unison : unisson ordinaire sur un même plan

espace quelconque : la chorégraphie ne dépend pas d'une relation à, ou d'un traitement particulier de l'espace. Elle pourrait avoir lieu n'importe où. Espace pur.

déplacements : se déplacer d'un endroit ou d'un lieu à un autre, quitter une partie ou une scène pour aller dans une autre, traverser l'espace pour vider le tableau.

polyptyque : ce dispositif possède deux trames distinctes et simultanées d'espace/temps, dont les différences fonctionnent ensemble pour aboutir à une image composite.

dessiné : 1) l'espace est déterminé par le motif que le danseur dessine sur le sol avec sa trajectoire ; 2) le danseur engage une relation géométrique à l'espace ; 3) le motif graphique dessiné dans l'espace et dans le corps ne font qu'un ; 4) dessiner une forme au sol, c'est toujours créer un espace, par incidence.

encadré : 1) l'espace/l'architecture/le corps sont utilisés pour produire un cadre. La chorégraphie dépend de ce cadre pour créer une image particulière ; 2) le corps est « encadré ».

frontal : 1) le mouvement est conçu pour être vu d'un seul côté par l'ensemble du public ; 2) le mouvement/l'action est conçu(e) / joué(e) pour être adressé(e) « frontalement » au spectateur, presque de manière conflictuelle ; 3) est-ce que l'espace qui est masqué derrière les danseurs est un acteur ?

κακοφωνία/cacofonía : deux danseuses ou plus dans le même espace, engagées en même temps dans des activités dissonantes, chaotiques.

entrelacement : deux danseurs ou plus, pas à l'unisson, la chorégraphie repose sur les relations rythmiques, spatiales et cinétiques établies entre les danseurs. Les danseurs sont interdépendants.

kaléidoscopique : à l'unisson, souvent en quatuor, effectuer le même mouvement à partir de différents coins de l'espace, avec des frontalités différentes.

scénario : un système interne de jeu de rôle, seul ou à plusieurs. Un scénario place le danseur dans une zone physique et/ou donne un ton ou un caractère à la figure en mouvement (trop vague). Une force particulière entre les figures crée des changements ou affecte le mouvement entre eux. Cela ne nécessite pas une intrigue/histoire, mais pourrait l'inclure, sans relation de cause à effet.

chorus doux : une sorte d'unisson laxiste, qui autorise de brèves déviations individuelles hors de l'unisson, sans en affecter la structure globale.

tableau : production collective d'une composition « picturale » impliquant un calme relatif, mais pas nécessairement une absence de mouvement. Certains danseurs créent un cadre pour l'action d'un ou de plusieurs autres. Un tableau implique une pièce ou un espace intérieur qui en donne le cadre.

États de présence

éloquent : une modalité de mouvement qui semble « dire quelque chose », mais pas forcément de manière figurative ou narrative. Le mouvement est pensé en termes de formes, et la danseuse est consciente de la différence entre son expérience interne et le développement extérieur des formes. Il y a une force picturale du mouvement et/ou une adresse claire à une présence visible ou imaginaire (une personne, un objet, un espace, le public, etc.). L'éloquence peut aller au-delà d'un énoncé de formes, elle peut aussi désigner un « état d'éloquence ».

kinesthésique : le danseur utilise le corps entier comme instrument de navigation, il négocie la gravité, la vitesse, le *momentum* (le cours du mouvement entre sa propulsion et sa fin), la force, le rythme, la musique : 1) extérieurement, en relation à l'espace, au rythme et/ou aux autres danseurs et/ou 2) intérieurement, en se mettant à l'écoute de son acuité sensorielle et/ou de son imagerie interne/imagination proprioceptive. Le kinesthésique est aussi le parti pris de l'élan et du rythme, de la réactivité des sens dans l'action. L'expression est intégrée à l'action immédiate du danseur et semble affranchie des catégories de choix ou de jugement.

Référence :* un style de mouvement répertorié qui a marqué l'univers chorégraphique de *A catalogue of steps.

B = Ballet
C = Contact Improvisation
H = Hula
K = Karate
T = Claquettes

Outil : un élément ou une caractéristique qui soutient la chorégraphie et/ou la performance du fragment

$ dépend d'un objet ou d'un accessoire.
boite configuration spatiale où le sol est carré (une « boîte »).
cláve présence d'un rythme répétitif comme fil conducteur, presque mélodique, et parfois audible
dumbscore *dumb score* d'Yvonne Meier.
sol le mouvement s'appuie sur l'usage poétique de la relation du corps avec le sol.
magie tour de magie.
toucher implique ou nécessite que les danseurs se touchent.
les autres les autres danseurs soutiennent l'action du protagoniste du fragment.
les murs la chorégraphie a besoin d'un mur pour que certains mouvements s'accomplissent.
Jerry comme Jerry Lewis : la tonicité, le rythme et la construction de l'espace sont à la fois raides et mous, maladroits et hystériques, complètement désinhibés et plein de pathos.

Types de fragments

composite (C) : qui utilise plusieurs gestes et mouvements pour produire une séquence de danse.

élémentaire (E) : qui utilise seulement un ou deux mouvements, en les répétant.

écrit (EE) – les mouvements sont écrits et toujours répétés de la même manière.

consigne (EC) – l'action ou le mouvement sont définis par une consigne, mais chaque répétition peut varier.

Production : human future dance corps | **Coproduction et accueil en résidence :** ICI — Centre chorégraphique national Montpellier - Occitanie / Direction Christian Rizzo, musée Fabre Montpellier Méditerranée Métropole, PACT Zollverein | **Avec l'aide à la création de** la DRAC Bourgogne-Franche-Comté | Le projet *A catalogue of steps* est soutenu par le CND Centre national de la danse et la mission recherche de La Manufacture-Haute École des arts de la scène, Lausanne et La HES-SO-Haute École spécialisée de Suisse occidentale (dans le cadre d'une recherche autour de ses pratiques et méthodologies conduite par DD Dorvillier et la chercheuse en danse Myrto Katsiki en collaboration avec Katerina Andreou, Bryan Campbell et Mathieu Bouvier).