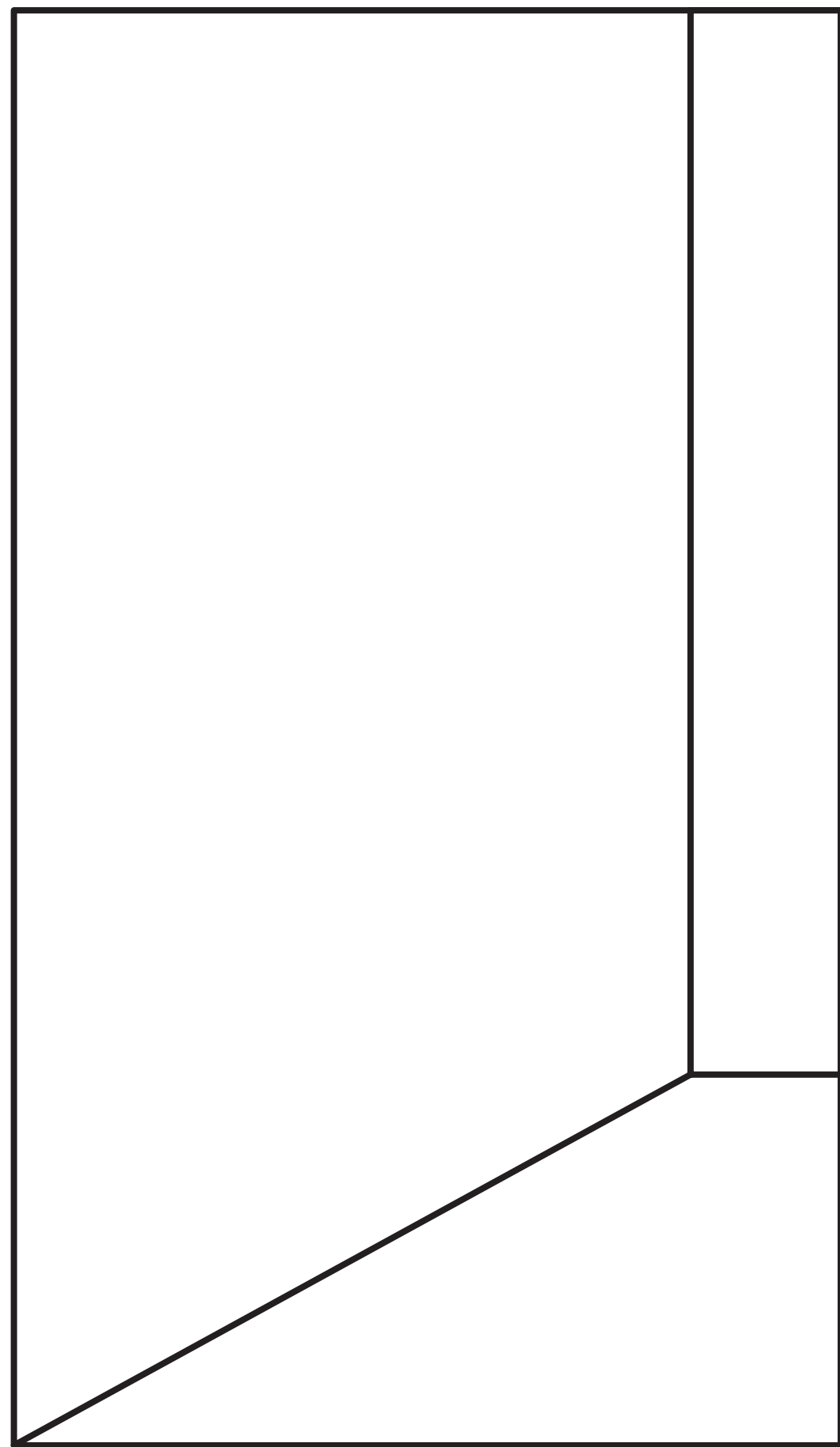
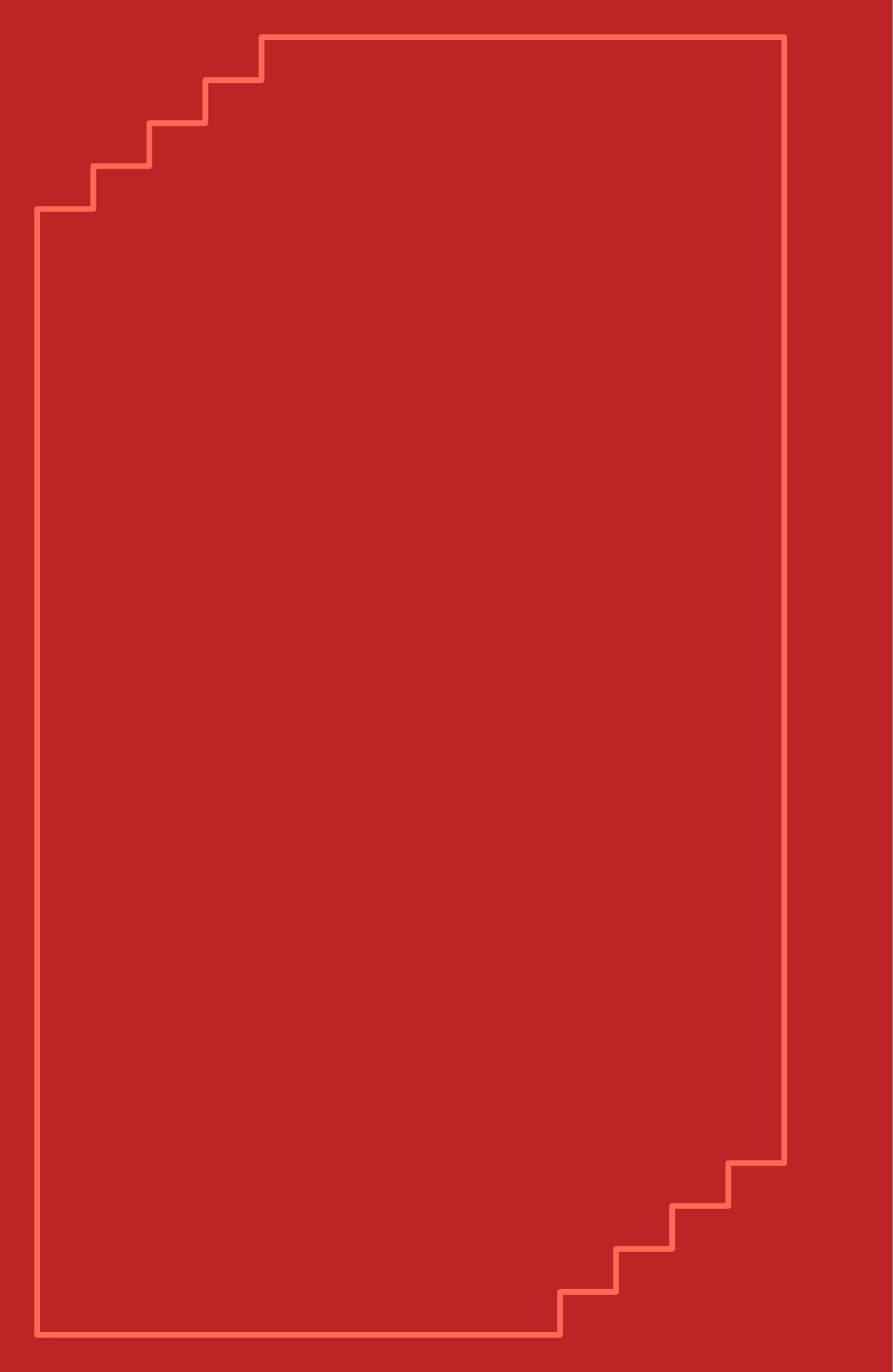




ouvrir la boîte

regards sur les boîtes chorégraphiques
et la documentation en danse







ouvrir la boîte

regards sur les boîtes chorégraphiques
et la documentation en danse

sous la direction de Lise Gagnon

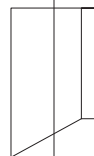


table des matières

Ouvrir la boîte. Regards sur les boîtes chorégraphiques et la documentation en danse est une production de la Fondation Jean-Pierre Perreault.

La Fondation Jean-Pierre Perreault est soutenue par :

- ^ le Conseil des arts et des lettres du Québec
- ^ le Conseil des arts du Canada
- ^ le Conseil des arts de Montréal

Cette publication réunit les paroles ou les textes de :

Clarisse Bardiot, Lucie Boissinot, Ginelle Chagnon, Danièle Desnoyers, Geneviève Ethier, Lise Gagnon, Lucie Grégoire, Kim Henry, Anne-Laure Jean, Brigitte Kerhervé, Catherine Lavoie-Marcus, Nasim Lootij, Alexandre Michaan, Sophie Michaud, Katya Montaignac, Josée Plamondon, Isabelle Poirier, Romy Snauwaert, Marie Tissot

Les images des boîtes chorégraphiques sont extraites de :

- ^ Boîte chorégraphique Bagne
- ^ Boîte chorégraphique Cartes postales de Chimère
- ^ Boîte chorégraphique Les Choses dernières
- ^ Boîte chorégraphique Duos pour corps et instruments

Idée originale et coordination

Lise Gagnon

Conception graphique et mise en page

Emilie Allard

Relecture

Emilie Allard et Ariane Dessaulles

Édition, révision et correction

Romy Snauwaert

La Fondation Jean-Pierre Perreault remercie le Département de danse de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) du soutien apporté à la réalisation de cette publication.

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2020
Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2020

© Tous droits réservés, 2020. Fondation Jean-Pierre Perreault

ISBN : 978-2-9816371-3-0 (version imprimée)
ISBN : 978-2-9816371-4-7 (PDF)

les boîtes chorégraphiques

Lise Gagnon

- 07 NAISSANCE DES BOÎTES CHORÉGRAPHIQUES
- 08 L'AVENTURE DE LA COLLECTION NUMÉRIQUE

conversation

Propos de Ginelle Chagnon, Lise Gagnon, Lucie Grégoire, Kim Henry, Anne-Laure Jean, Brigitte Kerhervé, Catherine Lavoie-Marcus, Nasim Lootij, Sophie Michaud, Josée Plamondon, Isabelle Poirier et Romy Snauwaert

- 19 COMMENT ET POUR QUI FAIRE LA BOÎTE CHORÉGRAPHIQUE ?
- 21 LA SURVIVANCE DE L'ŒUVRE : QUI LA DOCUMENTE ?
- 26 SI C'ÉTAIT À REFAIRE ?
- 33 LA BOÎTE OUVERTE
- 36 PLAISIR ET DÉSIR DE DOCUMENTATION

réflexions

- 41 Catherine Lavoie-Marcus
S'OUVRIR LA BOÎTE : DIRE CE QUI MANQUE
- 45 Clarisse Bardiot et Alexandre Michaan
VIDÉO, ANNOTATION ET REDOCUMENTARISATION
- 49 Danièle Desnoyers
UN GESTE QUI SE DÉPLOIE
- 53 Lucie Boissinot et Geneviève Ethier
LES BOÎTES CHORÉGRAPHIQUES À L'ÉCOLE DE DANSE CONTEMPORAINE DE MONTRÉAL
- 55 Marie Tissot
LA BOÎTE S'EXPOSE AU MUSÉE
- 59 Katya Montaignac
POLYPHONIE AUCTORIALE DE L'ŒUVRE CHORÉGRAPHIQUE (ET DE SA BOÎTE)

ailleurs

Lise Gagnon

63

biographies

64

Fondation
Jean-Pierre Perreault

UQAM | Département de danse



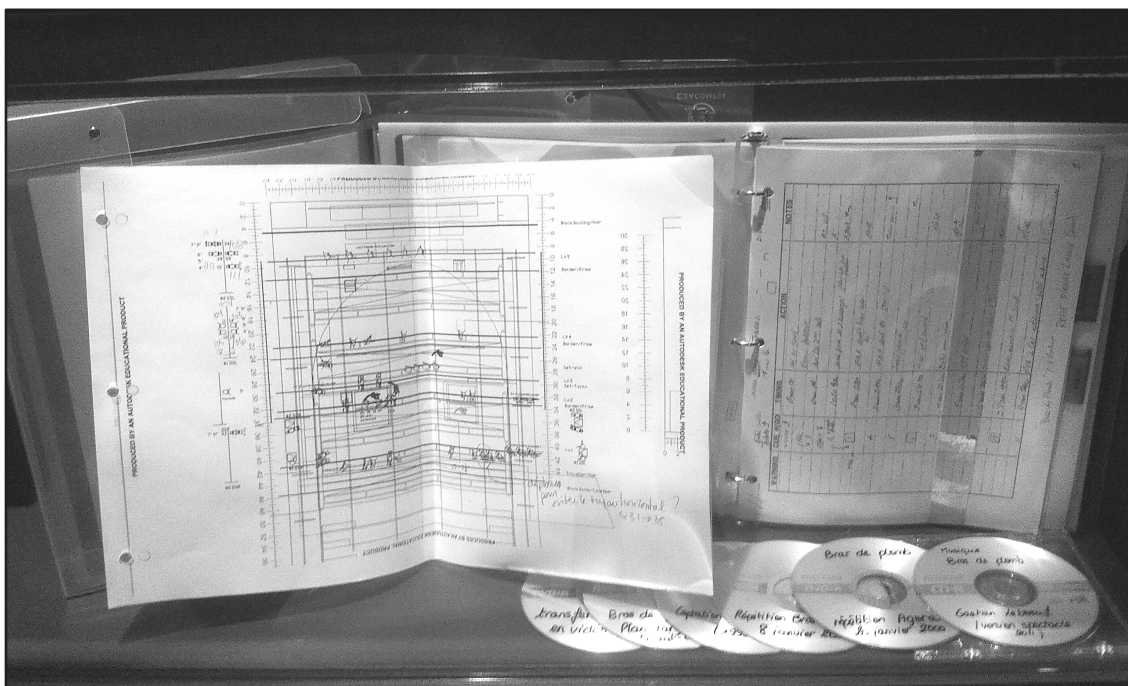
Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



les boîtes chorégraphiques

Lise Gagnon



Détail de la Boîte chorégraphique *Bras de plomb*, documentant l'œuvre *Bras de plomb*, de Paul-André Fortier, dans le cadre de l'exposition *Corps rebelles*, Musée de la civilisation, Québec, du 11 mars 2015 au 3 avril 2016.
Photo : Julie-Anne Côté.

naissance des boîtes chorégraphiques

La boîte chorégraphique, développée dès 2011 par la Fondation Jean-Pierre Perreault (FJPP), est un outil de documentation et de préservation d'une œuvre chorégraphique. Cet outil a été conçu par Ginelle Chagnon, qui fut la répétitrice de Jean-Pierre Perreault et de plusieurs chorégraphes majeurs de la danse contemporaine québécoise, dont Paul-André Fortier.

À l'origine, la boîte que crée Ginelle Chagnon contient des annotations (ce qu'elle nomme le scénario), une description des maquillages et des costumes, une reproduction du programme et des plans d'éclairage, des vidéos de répétition et de spectacle, des extraits de critiques... Le scénario – qui représente le cœur de la boîte – est ainsi organisé : des centaines de photos de la chorégraphie en plan large et en plan rapproché découpent la pièce en séquences distinctes, à la seconde près. Une description minutieuse des mouvements représentés sur les photos et l'indication des repères d'éclairage, des changements de musique, de costume, de direction (déplacements vers l'avant ou l'arrière-scène, côté jardin ou côté cour) complètent ces notes chorégraphiques. Ginelle Chagnon dessine aussi des schémas chorégraphiques permettant de comprendre les déplacements du/des danseur-se-s dans l'espace. Tous les documents sont réunis dans une boîte – d'où le nom qui lui a été donné de « boîte chorégraphique ».

Parcourir une boîte chorégraphique permet de découvrir les chemins empruntés lors de la création, de la production et de la diffusion d'une œuvre dont elle favorise la compréhension, la transmission et la recreation. Elle rassemble les éléments porteurs de sens nécessaires à la reconstruction de la chorégraphie et elle en pérennise la transmission. Enfin, c'est ce que nous disions quand nous nous sommes lancé-e-s dans l'aventure de la collection numérique.

^

l'aventure de la collection numérique

En 2015, en collaboration avec l'Agora de la danse et Circuit-Est, dans le cadre de leur projet pilote *Transmission et diffusion du répertoire chorégraphique contemporain*, la FJPP finalise trois premières boîtes chorégraphiques documentant les œuvres *Bras de plomb* (1993), de Paul-André Fortier, *Duos pour corps et instruments* (2003), de Danièle Desnoyers, et *Cartes postales de Chimère* (1995), de Louise Bédard. Au moment où nous projetons la création de deux nouvelles boîtes documentant les œuvres *Bagne* (1993), de Jeff Hall et Pierre-Paul Savoie, et *Les Choses dernières* (1994), de Lucie Grégoire, le Conseil des arts et des lettres du Québec lance un nouveau programme visant la numérisation de contenus artistiques et littéraires.

Afin de valoriser et de partager les savoir-faire inhérents à la danse, avec l'accord des chorégraphes impliqué-e-s dans ces créations, la FJPP dépose une demande de subvention pour réaliser une collection numérique de boîtes chorégraphiques qui non seulement documentera ces œuvres marquantes du répertoire chorégraphique québécois, mais en permettra aussi la transmission et le rayonnement : nous prévoyons en effet d'en diffuser de larges extraits sur notre nouvelle plateforme web Espaces chorégraphiques 2_{EC2}.

La réponse à notre demande de subvention est positive et nous pouvons nous lancer dans l'aventure de la collection numérique des boîtes. Ce qui de prime abord nous semblait relativement simple s'est en fait avéré beaucoup plus long et complexe que prévu.

Ni les chorégraphes ni les membres de l'équipe de la FJPP n'avaient imaginé à quel point réaliser une boîte chorégraphique numérique destinée à devenir un document public – plutôt que de rassembler un ensemble d'archives privées dans une boîte – nécessiterait du temps, de l'imagination, de la recherche et une implication soutenue tant de la part des compagnies participant au processus que de la FJPP. Nous nous sommes donc, sans le savoir, engagé-e-s dans un immense travail qui s'échelonne pour chacune des boîtes chorégraphiques sur plusieurs mois.

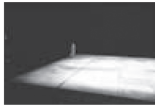
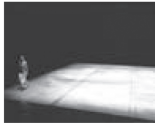
Tout d'abord, la conception même d'une collection numérique de boîtes chorégraphiques a nécessité de travailler étroitement avec Romy Snauwaert, editrice et réviseuse. Inspiré-e-s par les boîtes créées par Ginelle Chagnon, nous avons déterminé ensemble la structure des boîtes. Différentes personnes impliquées dans le processus de création des œuvres – chorégraphes, répétitrices, interprètes – ont rédigé les notations chorégraphiques et dessiné les schémas chorégraphiques. Nous avons effectué des centaines de captures d'écran issues de vidéos, rassemblé les différents documents de la boîte, numérisé tous les articles de la revue de presse. La réviseuse a revu tous les textes, demandé des clarifications, suggéré des modifications, veillé à la cohérence de tous les documents de la boîte. Un engagement remarquable de sa part comme de toutes les personnes ayant participé à la production de chaque boîte.

Nous avons par ailleurs effectué un long travail avec la graphiste Anne-Laure Jean afin de créer une grille graphique assez souple pour permettre aux chorégraphes d'adapter le segment des notations chorégraphiques à la singularité de chaque œuvre documentée. Nous ne voulions surtout pas « mettre en boîte » les œuvres.

Ainsi, pour *Bras de plomb*, de Paul-André Fortier, et pour *Duos pour corps et instruments*, de Danièle Desnoyers, le plan large, le plan rapproché, la description et les repères tels que rédigés par Ginelle Chagnon s'avéraient – à ce moment-là – suffisants pour décrire le déroulement de la pièce.

Pour *Les Choses dernières*, la chorégraphe Lucie Grégoire tenait à ajouter une colonne intitulée « Intentions, états, moyens » – car la description du mouvement ne pouvait à elle seule rendre compte de ce que l'on voit sur l'image. Chez Lucie Grégoire, l'intention qui amorce et sous-tend le mouvement et le moyen d'arriver à l'état imaginé sont aussi importants que le geste même.

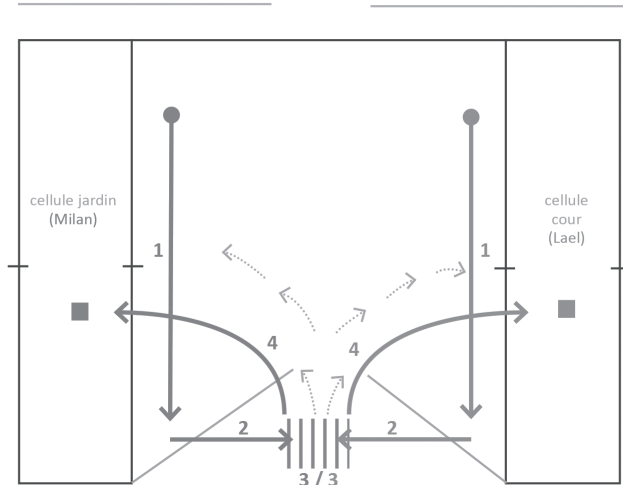
^

PLAN LARGE	PLAN RAPPROCHÉ	DESCRIPTION	INTENTIONS / ÉTATS / MOYENS	REPÈRES
		Se placer dans la position de départ, dans le noir, pendant que l'extrait de Paul Auster se fait entendre. Se mettre debout dos au public, à la limite avant du tapis de scène côté jardin, près des coulisses. La position est verticale.	Section des allers-retours. <i>Ne pas transformer cette verticalité en se penchant vers l'avant pour se préparer à la marche rapide. L'important est d'être autour de son axe central pour pouvoir s'ancrer dans le sol. Dans l'immobilité, avoir la sensation de marcher déjà depuis longtemps.</i>	Entrer sur scène, lorsque le noir est complet, sur la phrase : « Nothing lasts, you see... »
		Commencer les marches rapides, dès le départ de la musique, dans le noir. Les marches sont effectuées en ligne droite, vers l'arrière-scène, parallèlement aux coulisses. Débuter dos au public, à partir de la limite avant du tapis de scène, côté jardin, près des coulisses jusqu'au milieu de cette « allée ».	<i>La lumière apparaît après une dizaine de pas dans le noir sur cette première ligne.</i> <i>La nuque est longue et les bras ne se balancent pas. Les pas marchés ne sont pas trop larges et sont réguliers. Ils doivent garder le même niveau (pas de rebond) et ne doivent pas être martelés par le talon.</i>	Début des marches : Piste 1-0:00
		Lors du premier aller vers l'arrière-scène, exécuter avec rapidité un demi-tour sur place de façon à faire face au public sur cette même ligne.	<i>Le demi-tour part soudainement de la marche sans préparation ni arrêt. Il est activé par le dos, les bras restent près du tronc. L'action ne provoque aucun changement de niveau.</i>	
		À partir de ce pivot autour de son axe, poursuivre la marche rapide en reculant jusqu'à la limite du tapis à l'arrière-scène et repartir en avançant à la limite avant du tapis de scène en prenant imperceptiblement une autre ligne vers le côté cour.	<i>Le regard porte au loin légèrement vers le haut (et non devant), en diagonale. Ne pas trop lever le menton en avançant de façon à garder la force dans le regard.</i>	
		Continuer les allers-retours en marche rapide face au public pendant un minimum de 9 allers-retours. La durée de cette première séquence des marches est importante : la marche doit être assez longue pour que le spectateur pense qu'il n'y aura que des marches pendant cette section et qu'il soit ainsi surpris par le premier mouvement.	<i>L'idée est de ne pas compter les allers-retours pour avoir la bonne durée, mais de prendre repère sur la sensation d'être en action depuis un assez long moment. Se placer à bonne distance des coulisses côté jardin afin que le mouvement du bras D (à venir) ne soit pas trop proche des coulisses côté jardin.</i>	

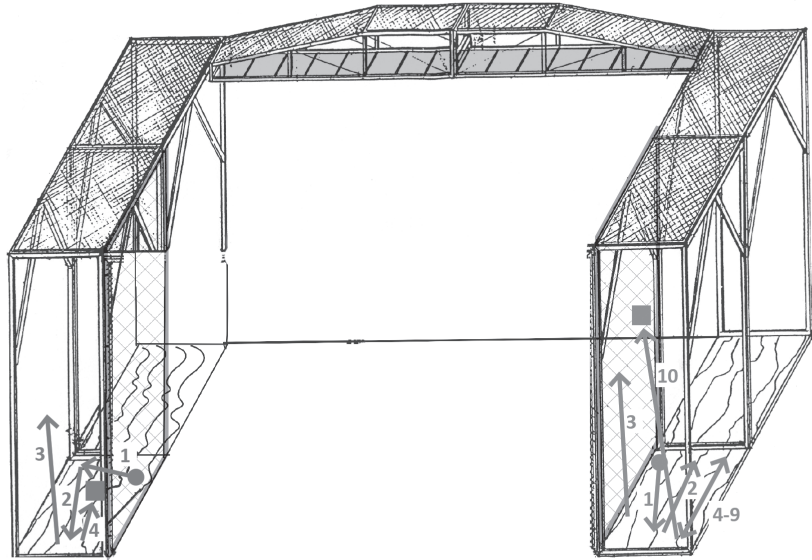
Quant aux notations chorégraphiques de *Cartes postales de Chimère*, Louise Bédard y a ajouté une colonne « Directives », afin de décrire minutieusement cette œuvre à l'écriture d'une extrême précision.

Enfin, pour l'œuvre *Bagne*, le chorégraphe Pierre-Paul Savoie, rédacteur des notes chorégraphiques, a convenu de ne présenter qu'un seul plan, éloigné, accompagné de la description des mouvements des deux danseurs et de l'indication des repères. Cependant, la section des schémas chorégraphiques est extrêmement complexe et détaillée, car les danseurs évoluent dans un espace impliquant des déplacements en hauteur.

PLAN LARGE	PLAN RAPPROCHÉ	DESCRIPTION	DIRECTIVES	REPÈRES
		Courir vers le côté cour M#7 pour détourner vers la D en coupant avec la jambe D derrière, et faire face au côté cour M#5. Développer la jambe D derrière en arabesque en ouvrant les bras sur les côtés, et regarder vers le public M#6. Suspendre la position. Faire 2 sauts temps levé sur la jambe G vers le fond C#4.	<i>Fluidité des bras lors des sauts.</i>	
		Tourner vers la G sur la jambe D avec la G en attitude derrière en levant les bras (non rigides) en 5°. Retour avec un petit moment de flottement pour lancer la jambe D en battement à la seconde avec les bras qui montent.		1 ^{er} tour en attitude aux environs de : Piste 3-04:13
		Moment de suspension au retour. Refaire la séquence : attitude, suspension, battement et suspension 2 autres fois.		
		Se placer face au M#6 en coupant derrière avec la jambe D. Développer à la seconde la jambe D en penchant le tronc vers la G. Les bras sont en haut vers la D et les mains donnent des petits accents vers le bas. La jambe G est en ouverture sur ½ pointe et repousse le sol pour se déplacer.	<i>On nomme ce mouvement « Le Lac des cygnes ».</i> <i>Mains relâchées.</i>	Début du « Lac des cygnes ». Piste 3-04:25
		Détourner la position par la G pour terminer face au M#8.		



SCÈNE 3 (suite). Après le dernier affrontement, les protagonistes se dirigent chacun vers une porte et reculent jusqu'à leur cellule respective (14 min 6 s).



SCÈNE 4. Les cellules (14 min 9 s). Lael débute ses aller-retours au fond. (4) et finit en avant (9).

	INTRODUCTION	7
	Avant-propos	9
	Biographie de la chorégraphe	11
	Historique	12
1.	NOTES CHORÉGRAPHIQUES	15
	1.1 Notes brèves autour d'un projet	17
	1.2 Extraits des carnets de notes	21
	1.3 Notation chorégraphique	31
	1.4 Schémas chorégraphiques	81
2.	SCÉNOGRAPHIE ET DESIGN SONORE	93
	2.1 Aménagement de l'espace scénique	95
	2.2 Création et design sonore: Nancy Tobin	103
3.	COSTUMES ET MAQUILLAGE	121
	3.1 Conception des costumes: Denis Lavoie	123
	3.2 Maquillage	135
4.	ÉCLAIRAGES	137
	4.1 Conception des éclairages: Marc Parent	139
	4.2 Régie d'éclairage	147
5.	PRODUCTION	179
	5.1 Fiche technique du spectacle (2014)	181
	5.2 Horaire Agora de la danse (2014)	187
	5.3 Programme Agora de la danse (2014)	191
6.	DOCUMENTS VISUELS ET SONORES	197
	6.1 Liste des documents disponibles	199
7.	REVUE DE PRESSE	203
	7.1 Liste des articles	205

Extrait de la *Boîte chorégraphique Duos pour corps et instruments*, documentant l'œuvre *Duos pour corps et instruments*, de Danièle Desnoyers.
© Fondation Jean-Pierre Perreault, 2016

Par ailleurs, au-delà du prototype de la boîte originale, nous avons ajouté nombre d'éléments qui nous apparaissaient essentiels dans le contexte d'une diffusion publique, dont :

- ^ Une description de l'œuvre ;
- ^ Un mot du/de la chorégraphe ;
- ^ La biographie du/de la chorégraphe ;
- ^ Des extraits des carnets de notes personnelles du/de la chorégraphe, des interprètes ;
- ^ Une revue de presse complète nécessitant un méticuleux travail de recherche, de numérisation et d'édition. Contrairement à la boîte originale qui ne renfermait que des extraits de critiques, nous donnons accès à tous les articles autour de l'œuvre. Mais comme nous ne voulons ni ne pouvons vendre une liste d'articles, nous rendons ceux-ci accessibles non au sein de la boîte, mais depuis la page web dédiée à chaque boîte chorégraphique. En partageant ainsi gratuitement le dossier de presse complet des œuvres documentées et leur réception critique, nous désirons favoriser la recherche sur les œuvres documentées.

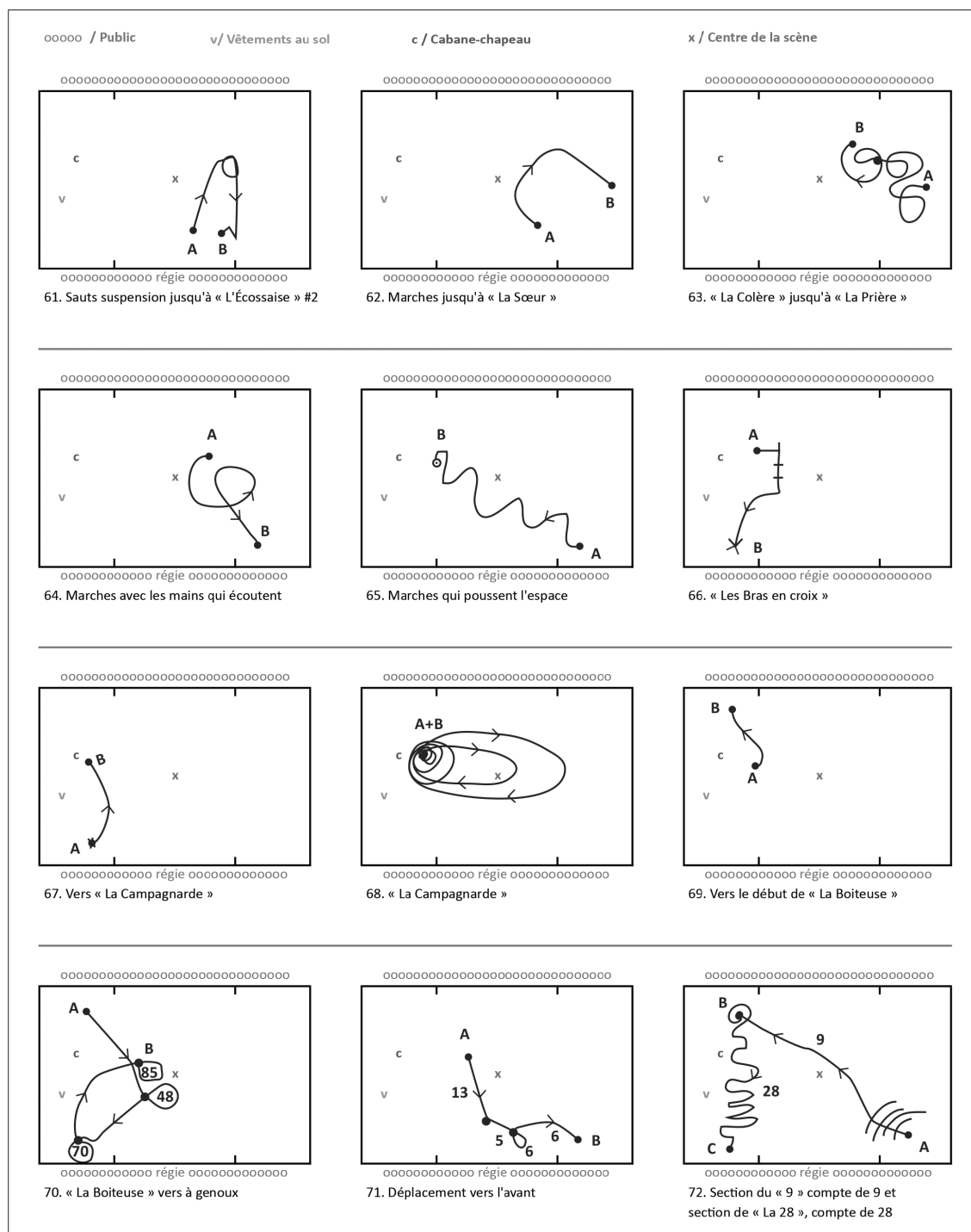
De plus, afin de permettre une meilleure compréhension de l'œuvre et de la démarche artistique des chorégraphes, nous avons – comme Ginelle Chagnon le faisait aussi – réalisé des entrevues, capté des répétitions qui documentent la transmission de l'œuvre par les chorégraphes aux interprètes qui recréent la pièce, recherché des vidéos de l'œuvre originale, et filmé l'œuvre finale lors de la recréation.

LA QUESTION DU DROIT D'AUTEUR·TRICE

Réaliser des boîtes chorégraphiques que nous souhaitons vendre et dont nous prévoyions diffuser des extraits sur notre site web a par ailleurs mis en évidence la question des droits d'auteur·trice. En effet, une boîte chorégraphique réunit certains documents dont nous ne sommes ni les auteur·trice·s – qu'il s'agisse de la bande sonore ou des plans d'éclairage – ni les propriétaires, telle l'image des interprètes que l'on retrouve sur les photos et dans les vidéos de l'œuvre.

Nous avons par conséquent rédigé des ententes – condition *sine qua non* de la diffusion sur le web de tous ces documents –, afin que tous les collaborateur·trice·s de l'œuvre – des maquilleur·se·s aux scénographes, des compositeur·trice·s sonores aux interprètes – nous autorisent à utiliser leur documentation ou leur image. Cela exigea un travail soutenu avec une juriste afin de rédiger des contrats types (ententes d'autorisation pour fixation, captation et utilisation de matériel audiovisuel, iconographique ou sonore) satisfaisants pour toutes les parties.

Chaque collaborateur·trice a été assuré·e que la boîte n'avait pas une visée commerciale et que les boîtes ne donnaient aucunement le droit d'utiliser ou de recréer l'œuvre, en tout ou en partie. Cette condition est clairement stipulée et dans la boîte et dans le contrat de vente : seul·e·s les chorégraphes ou leurs ayants droit peuvent accorder le droit de recréer l'œuvre.



Extrait de la Boîte chorégraphique *Cartes postales de Chimère*, documentant l'œuvre *Cartes postales de Chimère*, de Louise Bédard.
Schémas : Isabelle Poirier et Louise Bédard.
© Fondation Jean-Pierre Perreault, 2016

POUR QUI OU POURQUOI RÉALISER UNE BOÎTE CHORÉGRAPHIQUE ?

« Toutes mes œuvres sont éphémères, elles vivent dans un temps donné précis, mais leur existence est de très courte durée. Je voudrais que *Cartes postales de Chimère* reste vivante. » nous avait révélé la chorégraphe Louise Bédard quand nous l'avions approchée pour réaliser la boîte chorégraphique autour de cette œuvre. Pour la chorégraphe, la boîte constitue un rempart contre l'oubli, un legs aux générations futures.

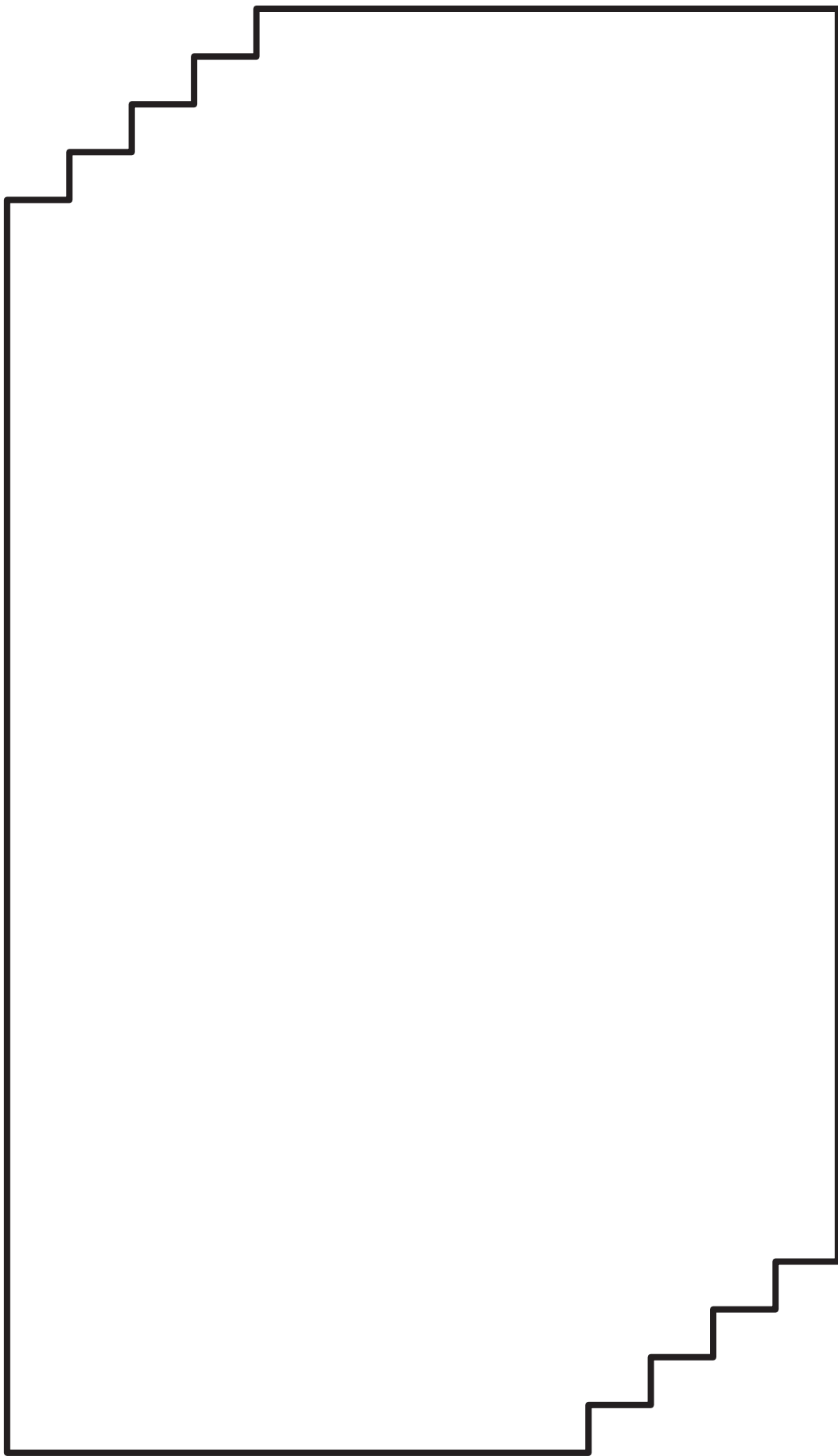
Réaliser des boîtes chorégraphiques confère aux œuvres documentées une légitimité certaine ; ce travail a en quelque sorte révélé le rapport qu'entretient la FJPP avec l'héritage chorégraphique : en effet, les boîtes ont documenté des œuvres qui ont fait l'objet d'une reprise et que la FJPP estime marquantes.

Jusqu'à présent, les boîtes n'ont documenté qu'une certaine forme de danse, soit la danse dite contemporaine qu'ont créée des chorégraphes blanc·he·s d'une certaine génération, c'est-à-dire âgé·e·s de plus de 50 ans au moment de la reprise. Nous sommes bien conscient·e·s de ce biais.

Lors du travail sur les boîtes, nous nous sommes également rendu compte que les notations telles qu'elles ont été conçues pour les cinq premières boîtes seraient inadéquates pour des œuvres fondées sur l'improvisation, pour des œuvres plus ouvertes ou des œuvres hybrides. Pour celles-ci, d'autres formes de notations telles les *scores*, les partitions ou les scripts seraient plus appropriées, ce qui demanderait de réfléchir à une nouvelle configuration des boîtes.

En fait, il s'agit de toujours répondre à ces interrogations : pourquoi voulons-nous documenter une œuvre ? À qui s'adressera la documentation ? Quel point de vue voulons-nous ou avons-nous privilégié lors de la documentation ? Alors que cinq boîtes chorégraphiques ont été créées, qu'elles sont belles et reconnues, il est cependant devenu nécessaire de se pencher sur celles-ci. De marquer une pause, afin de déconstruire le processus de création des boîtes, de le remettre en question. D'où la discussion et les réflexions qui suivent.

^



conversation



Cette conversation réunissait :

Ginelle Chagnon
Lise Gagnon
Lucie Grégoire
Kim Henry
Anne-Laure Jean
Brigitte Kerhervé
Catherine Lavoie-Marcus
Nasim Lootij
Sophie Michaud
Josée Plamondon
Isabelle Poirier
Romy Snauwaert

Parce qu'ils s'intégraient bien à la conversation, celle-ci inclut quelques propos (tirés du site de la FJPP et indiqués par les signes graphiques [+]¹ et [+]²) de :

[+]¹ Lucie Grégoire, extraits de la table ronde « Création, recréation : en deça, au-delà et autour des boîtes chorégraphiques » animée lors du colloque *Entre traces et écritures*, produit par la FJPP, 16 mai 2018.

[+]² Isabelle Poirier, extraits de l'entrevue « Isabelle Poirier : sur les chemins de la transmission », menée par Sophie Michaud, 1^{er} mai 2018.

Propos réunis par Lise Gagnon
Captation vidéo de Frédérique Rivest
Images choisies par Emilie Allard

comment et pour qui faire la boîte chorégraphique ?



Isabelle La première fois que j'ai travaillé sur une boîte, sur la *Boîte chorégraphique Cartes postales de Chimère*, Ginelle m'a vraiment guidée. La rencontre avec Ginelle a été hyper importante pour apprendre comment faire. Oui, j'avais dansé le solo de Louise [Bédard], mais pour décrire l'œuvre, c'était nécessaire d'avoir un format existant. Comment décrire la chorégraphie ? Comment penser cette boîte-là ? Il fallait que je m'insère dans un format [elle agrippe un livre], sinon c'était... [elle coupe sa respiration, grimace]

Quand j'ai su *comment faire*, il restait toutes sortes de problèmes autour de la question de l'intégration des photos : qu'est-ce qu'on garde, qu'est-ce qu'on élimine ? En danse, on est des gens visuels. On ne peut pas juste être dans l'écriture.

[+]² Pour Louise, c'était vraiment important que la boîte comporte tout ce qui était de l'ordre du descriptif : tout est paramétré dans sa pièce, il y a 16 secondes d'improvisation dans la pièce, qui dure 70 minutes, c'est l'exemple d'une écriture très serrée, très précise. C'était immensément important pour Louise que chaque détail soit consigné.

Dans le cas de l'œuvre de Louise, le format descriptif proposé par Ginelle fonctionnait, mais pour *Les Choses dernières*, de Lucie [Grégoire], je ne comprenais pas comment intégrer la description des mouvements aux images, parce qu'il y avait des demandes différentes de celles de Louise dans l'écriture de Lucie. Pour la *Boîte chorégraphique Les Choses dernières*, il fallait ajouter les intentions, les états et les moyens utilisés par Lucie pour arriver au mouvement.

Sophie [+]² Chaque œuvre appelle finalement son modèle de transmission.

Isabelle [+]² Complètement. Et je pense qu'il est nécessaire d'être à l'écoute de ces différences, car une mémoire est faite de plein de façons, mais elle est surtout faite de ce qui est important pour le chorégraphe. Mon rôle a été de trouver comment transmettre toutes ces dimensions.

[+]² Ça a été un grand travail. Je me souviens des moments passés avec Louise, côte à côte, à regarder le tout, à se donner des *feedback* : est-ce clair, est-ce assez ? La musique ? Les schémas dans l'espace aussi ? Les noms des sections ? Tout ce travail te fait comprendre l'œuvre différemment. C'est comme si tu plongeais dans un livre. J'ai plongé : c'est devenu une écriture qui n'était plus dans mon corps, mais dont je devais me distancier et que je devais mettre sur papier. C'est un autre travail [que la danse], tout aussi passionnant.

Je pense que c'est ça qui est important : d'avoir pour chaque chorégraphe un format qui peut bouger. Un format pas trop figé. Les stratégies utilisées pour sauvegarder une œuvre sont conditionnées par le langage chorégraphique lui-même. Ces différentes langues ont des exigences, des nécessités différentes et mouvantes d'une œuvre à l'autre. Il faut être flexible. Se demander comment peut être défini l'ensemble des paramètres d'une chorégraphie pour bien mettre en lumière son cœur, pour bien la transmettre aux futurs interprètes afin qu'ils en comprennent l'essentiel. Et en même temps, le format pensé par Ginelle te donne une structure, sinon on se perd. C'est comme avoir une armature, ou une arborescence assez large. Après on se demande quels sont les besoins du chorégraphe.

Une autre grande question : pour qui on fait ça? C'est à la base même de toutes ces boîtes-là.

Acquiescement général.

Isabelle Est-ce pour les chorégraphes dont on documente les œuvres ? Pour les universitaires ? Pour quelqu'un qui voudrait reprendre la pièce, ou découvrir d'autres langages, peut-être ?

Ginelle Une boîte peut toucher plusieurs personnes, pas juste un spécialiste en danse. Il y a quelque chose d'important au niveau des traces de l'œuvre et qu'il ne faut pas négliger. La boîte peut s'adresser au grand public qui veut avoir accès aux archives de la danse et se laisser inspirer.

Isabelle Je trouve que c'est une grande question.



Catherine Lavoie-Marcus

Ginelle Chagnon

la survivance de l'œuvre : qui la documente ?



Sophie Le souci de la survivance de l'œuvre, il est pluriel.

Il y a des artistes qui vont asseoir leur démarche sur cette idée d'éphémérité et d'évanescence de l'œuvre, et d'autres qui n'ont pas l'occasion de réfléchir là-dessus parce qu'ils n'en ont ni le temps ni les ressources. C'est avant tout une question de temps, quand on comprend quel est le quotidien des artistes en danse au Québec. La plupart ne peuvent pas se rendre là, peu détiennent les conditions nécessaires à la production de documents-mémoire.

Catherine Oui, ce que j'observe, c'est qu'il y a un désir de réfléchir méthodiquement à la question de la conservation, soit en l'abordant sous l'angle de la « préservation », soit, au contraire, pour venir célébrer la qualité éphémère de la danse. Je trouve intéressant de constater que ce positionnement conceptuel est désormais partie prenante du processus de création lui-même. Parfois, les archives ont elles-mêmes le statut de matériel créatif. Mais encore faut-il avoir les moyens de ces élans.

Isabelle C'est aussi de savoir ce que je prends en note et ce que je vais garder, ce qui ne sera pas éparpillé. Comme enseignante, je vois de plus en plus de microreprises – on peut les appeler comme ça –, on entre dans les écoles avec des petits morceaux de pièces. Mais quelles sont mes méthodes pour enseigner ? Ça pourrait être bénéfique, pour être vraiment en accord avec le créateur, d'avoir accès à une micromémoire de base, au lieu d'être seulement dans notre mémoire personnelle. J'essaie toujours de m'en rappeler, parce qu'on enseigne de plus en plus souvent les œuvres qu'on a dansées : ma mémoire, c'est à moi ; les corrections que j'ai reçues concernaient mon corps.

On a une éducation à faire. Et qui n'appartient pas juste à un sous-groupe, mais qui appartient à un milieu. On est en train d'avoir une mémoire, ces mémoires se font beaucoup en studio, quand il n'y a personne. De ma part, c'est une responsabilité. Mais on ne peut pas tout faire non plus : prendre soin de ces premières étapes, les nommer.

Je trouve qu'on a un vécu, comme milieu, qu'on a une mémoire de plus en plus grande. Mais comment la faire résister au temps qui passe ?

Sophie Ça repose sur une volonté. Quand est-ce qu'elle s'affirme, cette volonté-là, dans le processus ou dans la démarche des artistes, de dire « je vais travailler la trace cette fois-ci », « je vais tracer en même temps que je questionne la nature de la trace » ?

Isabelle Je ne pense pas qu'elle puisse avoir lieu pendant la création.

Brigitte Ça peut nuire au processus de création.

Isabelle Mais c'est quelque chose qui peut être présent si on la reprend, c'est de plus en plus possible maintenant, de plus en plus de pièces sont reprises. Pendant la création, on en a déjà tellement dans nos têtes. Mais ça peut être possible lors des reprises.

Ginelle Je ne suis pas tout à fait d'accord pour dire que c'est quand on reconstruit qu'on peut noter une pièce. Je ne pense pas que ce soit au chorégraphe de le faire non plus. Comme l'auteur, il a besoin d'un éditeur qui porte un regard sur son œuvre. C'est important d'avoir cet autre regard, qui est neutre et qui va peut-être prendre en main l'œuvre parce que c'est la responsabilité de cette personne.

Toi, Isabelle, tu es à côté du chorégraphe, et finalement tu vas générer ce qui est à l'intérieur de sa pièce. En fin de compte, tu vas en extraire une petite partie que tu enseigneras. Souvent, la place du répétiteur est la meilleure place pour amorcer une documentation.

Je pense qu'il faut intéresser le milieu, mais je ne pense pas que ce soit la responsabilité de tout le monde de tenir à la documentation.

Isabelle Pour les pièces de Louise et de Lucie, comme je les ai incarnées, je me sentais capable de les décrire. J'avais toujours besoin des créatrices pour valider les choses, mais j'avais un vécu, qui était vraiment dans ma chair, qui faisait que je pouvais les comprendre depuis l'intérieur de l'écriture.

Ginelle Je n'ai jamais dansé du Fortier. Le chorégraphe, c'est le porteur, l'initiateur, l'instigateur de l'œuvre ; le répétiteur, c'est le premier spectateur au monde de toute la pièce. Il attend que la matière évolue pour comprendre comment ça marche, etc. Les danseurs en sont l'incarnation. Chaque personne a un point de vue différent. Même inclure des critiques qui parlent de la pièce, des commentaires de personnes qui ressortent de la salle, aussi ; la multiplicité des voix fait qu'on peut mieux comprendre l'œuvre, surtout si on la situe au niveau historique, dans son contexte de création.

Sophie Je crois que c'est une question de préoccupations liées à la manière dont on a été formées. Depuis les années 1970, on n'a regardé que devant, dans l'idée d'un avant-gardisme qui n'inclut pas la reconstruction des œuvres. On pensait que la reconstruction faisait partie du passé, qu'elle appartenait à une tradition de ballet de laquelle on voulait se détacher, il y avait une rupture. Et là, tout à coup, on se dit qu'il y a une potentialité : qu'est-ce qu'on fait avec ça ? Pour moi, ça part toujours de la question « Comment vient-on à la danse ? » Qu'est-ce qu'on partage comme connaissances, nous, les artistes seniors ? Comment intéresser les jeunes, semer une curiosité qui va être la leur, pas la nôtre ? On se trompe si on veut léguer nos préoccupations actuelles. Il faut semer quelque chose et que cette graine devienne la leur.

Brigitte Est-ce que certains créateurs ne sont pas réfractaires à ça ?

Isabelle C'est trop lourd, peut-être.



Sophie Michaud

Nasim Lootij

Sophie C'est pour ça que je reviens à la question de la volonté. Tu incarnes fortement cette volonté, Ginelle, et c'est tout à ton honneur, mais ce n'est pas tout le monde qui occupe cette posture dans le processus. Même si on joue des rôles semblables, je me positionne autrement, mon énergie, ma manière d'accompagner est différente. Cette volonté-là, qui peut l'incarner ? Est-ce que c'est un danseur ? Il y a des interprètes qui ont des carnets impressionnants, qui font des dessins, qui ont des références. Ou est-ce le dramaturge, l'accompagnant ? C'est qui ? Ça prend une volonté : laquelle ? Aussi, il faut surtout toucher les administrateurs, parce que si la documentation n'est pas incluse dans leur budget, ça n'aura pas lieu. La sensibilisation, elle se passe aussi au niveau de l'administration.

Nasim Je veux ajouter quelque chose, il faut d'abord qu'existe cette *volonté* du chorégraphe de documenter son œuvre. De faire documenter son œuvre par un expert en notation car, plus tard, il y aura des experts qui pourront lire la notation, refaire l'œuvre, la transmettre. Il existe déjà plusieurs systèmes de notation, qui vont dans l'hyperprécision de mouvements ; à ce moment-là, on a moins besoin de la présence du chorégraphe ou du créateur pour la reprise. Ça existe, des experts qui savent écrire. C'est la responsabilité des chorégraphes de faire noter leurs créations, pour permettre la transmission de leur œuvre pendant des siècles. Dans deux cents ans, d'autres experts auront cette responsabilité d'enseigner aux interprètes, et après, les interprètes vont transmettre l'œuvre peut-être de façon orale à d'autres interprètes. En France, il y a les Carnets Bagouet, des documents qui s'apparentent aux boîtes chorégraphiques. Mais au lieu d'inclure des descriptions et des images, ils utilisent la notation. Et ils ajoutent tout ce qui est autour de l'œuvre : la musique, l'histoire de l'œuvre aussi. Ce sont des documents complets : d'un côté des images et des descriptions, pour que les gens, les interprètes, qui ne savent pas forcément lire le système de notation, puissent avoir accès à l'œuvre ; et d'un autre côté, un système notationnel pour la précision, pour que les experts, les chercheurs, ceux qui savent le lire, puissent y accéder également.

Lise Beaucoup d'œuvres chorégraphiques ne sont pas basées sur l'exactitude. On ne peut pas décrire toutes les chorégraphies mouvement par mouvement, comme on l'a fait dans les boîtes, et ce n'est pas souhaitable non plus.

Nasim On pense que le Laban et les autres systèmes de notation, c'est super précis et qu'il faut écrire la totalité des mouvements, mais ce n'est pas ça, on a de la liberté. On a la précision extrême, et on a la possibilité de rester libres. Il faut l'indiquer par des signes, quand c'est ainsi. Ou si on a besoin d'ajouter des mots, on le fait. Donc, c'est vraiment ouvert. C'est au chorégraphe de spécifier jusqu'à quel niveau de précision il veut aller, et c'est au notateur ou à la notatrice d'y rester fidèle le plus possible.

Sophie Dans une vision idéale, tout ce qui existe comme méthode de codification, d'enregistrement, de transmission, tout ça, on devrait être capables d'y avoir accès. Encore là, c'est un problème de milieu et de culture. Ultimement, ça existe, dans d'autres cultures de la danse, dans d'autres lieux où la tradition compte davantage.

Lise C'est toute la culture de la documentation qu'on doit développer, et pas nécessairement pour une reprise.

Brigitte La crainte, toujours, c'est que la documentation « nuise » au processus de création. Donc, comme on disait tout à l'heure, le chorégraphe n'est pas forcément la bonne personne pour documenter son œuvre. Alors il serait important d'identifier dans l'environnement quelle est la personne qui pourrait jouer ce rôle-là. La personne qui comprend l'approche du créateur et qui va respecter cette manière-là.

Sophie Ça pose une autre question très large : présentement, on se demande « Qui a écrit l'histoire ? » On écrit l'histoire à partir de quoi ? Des traces, des archives ? Qui documente l'œuvre ? Si ce sont des regards extérieurs, est-ce que ça parle vraiment de nous ? Et ça, c'est un grand problème quand on regarde l'histoire de la danse écrite par des hommes, qui couvre en grande partie l'apport des hommes chorégraphes alors que les femmes n'avaient pas de voix, que les danseuses avaient peu ou pas de voix. L'histoire a été écrite comme ça. Dans ce désir que le document devienne archive ; on doit penser à ça. C'est un acte politique.

Josée Quand on parlait de la voix, est-ce qu'il s'agit de la voix d'un archiviste, ou de la personne qui s'occupe de la documentation ? Ou est-ce que ça provient de la voix même des gens qui font la création ?

On ne peut pas obliger des gens à utiliser des éléments de documentation, par exemple, des métadonnées, des identifiants normés, je pense que ça doit venir du milieu. Il faut en trouver l'intérêt, on ne fera pas quelque chose par obligation, on le fait parce qu'on veut le faire. C'est une responsabilité qui est partagée.

C'est ça, pour moi, le numérique : ce sont des petites pièces à assembler, *loose joints*, autrement dit assemblées de façon très souple, ce qui va se faire par intérêt, ou parce que ça connecte bien. Donc on ne peut pas nécessairement avoir toujours le même type de personne désigné pour documenter l'œuvre. Chaque groupe, chaque créateur va trouver ou constituer sa façon de faire, et oui, on doit accepter que dans certains cas, il n'y aura pas de documentation, parce qu'on ne peut pas obliger quelqu'un à le faire.

Entre une documentation où on a le créateur qui explique tout, qui fait tout, et une documentation où le créateur n'a pas nécessairement tout mis, ou n'a documenté qu'une partie, il y a une multiplicité de voix, il y a vraiment un assemblage. Qu'est-ce qui est préférable ? En fait, on peut autant accepter quelque chose qui est pluriel, qui est le résultat d'un assemblage de perspectives, par opposition à quelque chose qui est extrêmement contrôlé, c'est-à-dire pour lequel on a tout écrit de A à Z, et c'est la personne qui l'a fait qui sait quelle forme cela prend.

Sophie Le souci de l'image aussi, de son identité, le souci de « Quand je ne serai plus là, qu'est-ce qu'il restera de moi, qu'est-ce que les gens vont faire de mon image ? »

Josée Donc, on aurait un spectre qui va de parfaitement contrôlé à quelque chose qui est totalement ouvert, on peut avoir toutes ces façons de structurer.



Brigitte Kerhervé

Josée Plamondon

Ginelle Pour revenir à l'origine de la boîte chorégraphique, selon moi, quand il s'agit de remonter une pièce, la boîte est assez utopique, parce que, normalement, c'est le contact humain qui transmet la danse ou qui enrichit la danse qui s'apprend ; la pièce se remonte vraiment à partir du moment où elle entre en contact avec le chorégraphe ou le répétiteur attiré pour faire vivre l'œuvre.

Catherine Ça dépend : je pense que c'est une question de posture.

Sophie Ginelle, tu parles de l'œuvre dans son origine, dans son in-té-gra-li-té, un peu une œuvre refermée sur elle-même ?

Ginelle Dans son intégrité. L'intention de la boîte c'est, oui, de pouvoir reconstruire une œuvre, d'avoir les outils pour le faire le mieux possible – parce que Dieu sait que, à part pour le ballet, les archives de la danse contemporaine sont un peu diffuses ; souvent ce sont des produits vidéo [elle lève les yeux au ciel] qui font la promotion de l'œuvre, donc il manque plein d'informations. C'est une utopie de faire des boîtes chorégraphiques, de penser qu'on va remonter une œuvre avec les boîtes chorégraphiques, mais c'est correct parce que c'est quand on vise une utopie qu'on fait vraiment l'effort de ramasser toutes les informations pertinentes à la volonté de recréation d'un spectacle, qu'on arrive à une spécialisation.

Ceci dit, c'est dans le contact humain que la danse va renaître, même si ce n'est devant qu'un seul spectateur ; il y a une expérience humaine qui prédomine et qui donne raison à l'œuvre de revivre. Si, dans cinquante ans, à la Fondation Jean-Pierre Perreault ou parmi les personnes qui protègent le patrimoine chorégraphique de Jean-Pierre Perreault, personne n'a été nommé pour protéger et transmettre l'œuvre de Perreault, elle va tomber dans l'oubli.

Mais si une personne va aux archives demain et tombe sur la boîte chorégraphique de Lucie, elle va avoir accès à la pièce. La boîte parle de la danse d'une autre manière. Et même si on ne comprend pas tout, ça parle de Lucie, ça parle des interprètes, ça parle des multiples composantes d'un spectacle.

Isabelle Ça parle d'une œuvre. C'est beau, tu sais.

si c'était à refaire ?



Lise Romy et Anne-Laure, vous qui avez travaillé sur la matérialisation de la boîte, que feriez-vous si c'était à refaire ?

Romy La réalisation de la *Boîte chorégraphique Bagne* a pris deux ans, mais c'est la plus complète, parce qu'il y avait un modèle, il y avait un plan précis de tout ce que peut contenir une boîte, et le chorégraphe s'est plié à l'exercice, il a mis absolument tout ce qu'elle pouvait contenir. Alors, si c'était à refaire, j'aurais fait pareil pour toutes les boîtes.

Sophie Il y a une connaissance qui s'est accumulée de boîte en boîte sur la manière de documenter une œuvre.

Brigitte Et sur la structure, je suppose aussi ?

Romy La structure, en fait, on l'a quand même assez vite déterminée, en s'inspirant de la *Boîte chorégraphique Bras de plomb* que Ginelle avait réalisée. Mais peut-être que, justement, la question de la structure se poserait pour les prochaines boîtes. Peut-être, justement, une structure fixe, ce n'est pas souhaitable.

Sinon, de mon point de vue, si c'était à refaire, je pense que j'aurais été voir les pièces avant de travailler sur les textes, j'aurais peut-être aussi plus été proche de la personne qui rédigeait les descriptions.

Brigitte Plus d'interactions, en fait, avec les gens impliqués.

Romy Plus d'interactions avec les gens impliqués directement, avec la chorégraphe et puis avec les personnes qui faisaient la transcription des mouvements.

D'ailleurs, ce sont les vidéos en studio qui ont été les plus parlantes... La vidéo d'Isabelle avec Louise, celle où elle commentait la pièce, c'était vraiment aidant aussi pour la description des mouvements.



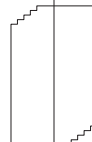
Lise Gagnon

Brigitte Kerhervé



Lucie Grégoire

Romy Snauwaert



Ginelle En fait, rétrospectivement, je trouve que ces vidéos sont plus fortes que les écrits en détail. Parce que ça part d'une personne qui parle. D'une personne qui livre l'œuvre, verbalement, avec son corps, mais avec aussi la parole, comme on le fait en studio. C'est un contact plus direct et qui est moins à décoder à partir d'une écriture.

Pour les dernières documentations que j'ai faites chez Fortier, j'ai abandonné le format que j'avais inventé pour le scénario, j'ai juste fait une série de photos qui se suivent, séquence par séquence, j'ai ensuite ajouté une brève description de chaque séquence. S'il y avait des détails à expliciter, j'indiquais où aller voir dans la vidéo, à des moments précis.

Donc je tends à rendre l'écrit plus interactif, plutôt que de penser que c'est *la* banque d'informations. Je vois la description comme un support, ou comme une introduction à des vidéos qui sont faites en studio et qui sont vraiment spécifiques, où les gens *parlent* de ce qu'ils font. Où on voit la personne qui dirige, la caméra est à côté, on voit l'action, c'est comme un *director's cut*. On commente l'action ou on la dirige en même temps qu'elle se fait ; on décrit – on ne juge pas ce qui se danse.

Sophie Mais, Ginelle, c'est parce que dans cette gestuelle-là, celle de la personne qui commente, il y a déjà des informations qui ne sont pas les informations de l'œuvre, mais qui sont comme une connaissance de l'œuvre de l'intérieur qui se traduit par le paraverbal.

Lise On est dans la transmission. Plus dans la transmission que dans la description.

Sophie Oui, parce que les informations viennent de là aussi [elle fait beaucoup de gestes pour appuyer ce qu'elle énonce], que ce soit dans le débit de la parole, dans le silence, dans le moment de l'intervention, dans le geste qui insiste au moment où tu montres quelque chose, tu es en train de re-dire, « ici, plus d'emphase », « là, plus lentement », « tu sais, c'est... », « ça pourrait être... », c'est une autre valeur d'information.

Isabelle Ça pourrait presque être décodé. Imaginons une séquence : première vidéo, tu fais juste la description du mouvement ; après, tu as une vidéo sur l'intention de la séquence. Tu travailles l'intention. Ça pourrait être bien de décoder comme ça, d'entrer dans différentes couches.

Acquiescement général.

Ginelle J'avais fait ça avec Louise, dans la scénographie de *Cartes postales de Chimère* : elle est debout et commente les portraits au-dessus d'elle, la direction des lumières, elle nous parle *live*, dans le contexte de la pièce. Je n'ai pas essayé de faire un beau documentaire, mais ça nous parle comme si on était dans les lieux, en train d'apprendre la pièce.

Pour la dernière pièce de Fortier Danse-Création, j'ai fait des entrevues avec le scénographe, le concepteur de lumières. J'ai aussi réalisé une entrevue avec le directeur général, Gilles Savary, parce que c'est la dernière pièce de la compagnie. Celui-ci est en poste depuis vingt-cinq ans, cette pièce est importante pour eux ; d'où vient-elle, quel est le rapport au producteur, pourquoi cette pièce fait-elle une tournée ? Il y a plein d'éléments qui ont une influence dans cette œuvre qui ne sont pas des éléments dansés. Et c'est important de laisser ça comme archive.

Brigitte Ça transmet tout le contexte en fait.

Sophie Et c'est là que la boîte, je trouve, quand elle renferme tout ça, quand elle contient tout ça, elle n'est plus juste une boîte à reprise ou à reconstruction, mais c'est une boîte de curiosités et de connaissances.

Isabelle C'est une maison.

Sophie Une maison qui peut être visitée non seulement par celui qui doit s'approprier un rôle ou une œuvre, mais par celui qui est au-dessus de la boîte, simplement, et qui n'aurait encore jamais concrètement pénétré cet espace. Un artiste entre dans une œuvre et la découvre ; là, ça devient une boîte à savoirs.

Anne-Laure Si la boîte était ouverte, elle serait en constante évolution, il y aurait des ajouts, ne serait-ce que par les créations, etc. Malgré son format imprimé, papier, quand on a fini la *Boîte chorégraphique Bagne*, on a réajusté toutes les autres boîtes en fonction de celle-ci, qui avait quelque chose de très complet. Techniquement, j'imagine, dans un monde idéal, il faudrait une vidéo à 360 degrés avec deux bandes son, l'une pour les intentions, et l'autre, pour les mouvements décrits. Ce serait vraiment la même vidéo, mais la personne pourrait tourner autour de l'interprète ou des interprètes dans l'espace, et avoir le *switch* possible entre les deux discours, en fait.

Ginelle Il faut documenter une œuvre pendant sa création et lors des étapes subséquentes. Mais c'est surtout à faire quand on arrive à mettre une œuvre sur un plateau, parce qu'alors, on comprend mieux ce qu'on fait, en particulier quand c'est l'extrémité du processus de création.

La documenter aussi pendant et en postproduction, c'est-à-dire postspectacle. Il est important de filmer les objets, les danseurs, les costumes, de réaliser des entrevues dans la scénographie, sur une scène très éclairée. C'est comme être au cœur du lieu où se vit la pièce, l'œuvre, la danse, et cela donne accès à autre chose pour la personne qui témoigne de ces documents par la suite. Il y a démystification. En ce qui concerne le fait de filmer les partitions dansées, une autre maîtrise de la danse se construit pendant les spectacles, parce qu'il se passe autre chose à ce moment-là. Quand on fait ça trop tôt, il y a une couche d'information qui n'est pas présente... En anglais, on dit *owned*, c'est-à-dire qu'au moment du partage, au moment de vivre le spectacle, le danseur livre quelque chose qui lui appartient encore plus, il plonge dans une autre profondeur de l'expérience.

Il est aussi intéressant de noter que lors de la reprise de l'œuvre, le performeur optimise sa maîtrise de sa partition, elle lui appartient aussi dans sa mémoire. S'il est possible de documenter la danse à ce moment-là, il faut en profiter. Une boîte chorégraphique est en quelque sorte un assemblage de plusieurs couches de mémoires, des casiers de composantes d'une œuvre, et comme toute mémoire, elle restera toujours incomplète. D'une certaine manière, il s'agit de laisser une place pour la fabulation du lecteur.

Isabelle Créer la boîte après la création, je trouve c'est un beau temps pour revivre l'œuvre.

Ginelle Tout de suite après, parce qu'on est encore à l'intérieur. Ça résonne d'une autre façon, c'est une belle façon de la transmettre.

Anne-Laure Moi je suis fan de podcasts. Alors, j'aimerais avoir la possibilité d'écouter juste la bande son, les intentions ou la musique, une fois que l'œuvre est maîtrisée, juste pour y replonger. Avoir comme des rappels d'intention ou des outils médias, en fait, qui soient séparés.

Catherine Il y a un truc qui existe et c'est fascinant : des audiodescriptions d'œuvres chorégraphiques qui favorisent l'accessibilité des œuvres aux personnes avec un handicap visuel. Ce sont les points de vue de spectateurs, mais qui sont des descripteurs, ils font donc une sorte de récit de l'œuvre. Valérie Castan, en France, fait ça, c'est une perspective qui se veut descriptive et objective, mais qui est absolument toute traversée du regard de celle qui décrit. C'est très très beau à entendre, « Elles s'avancent sur scène, deux femmes sont là, elles sont dans le coin... L'une va à droite... », on peut se laisser bercer par la pièce, ça peut offrir aussi une autre dimension.

Lucie [+]¹ Kim Henry est la première interprète qui a travaillé avec une boîte chorégraphique en l'absence du chorégraphe. Quand j'ai choisi Kim pour remplacer Isabelle qui s'était blessée, c'était cinq semaines avant un spectacle prévu à Vancouver. Quand j'ai remonté toute la pièce avec Isabelle, on avait travaillé pendant cinq mois. Pas tous les jours, mais il y avait eu une certaine durée dans l'apprentissage de la pièce.

[+]¹ Mais Kim avait un contrat à l'extérieur du pays. Elle est repartie avec la boîte chorégraphique, les vidéos de moi et d'Isabelle dansant la pièce, et en deux semaines, elle a appris toute la structure de la pièce. Quand elle est revenue en studio, elle connaissait toute la pièce, de A à Z. Je n'ai pas eu à lui montrer les mouvements, elle connaissait les sections, c'était magnifique. Ça lui a donné une base solide. Bien sûr, après on a eu du travail à faire en studio au niveau de l'interprétation, il a fallu développer, perfectionner les textures, les dynamiques, mais elle avait déjà inscrit la pièce dans son corps, et ça, c'est vraiment grâce à la boîte chorégraphique. Je pense qu'avec le délai, le temps si court qu'on avait, je ne pense pas qu'on y serait arrivées sans la boîte chorégraphique.

Donc, Kim connaissait l'enchaînement de la pièce, elle connaissait les sections, et de quoi allait parler telle section, sa thématique, son intention – mais, en même temps, ce n'était pas suffisant. Kim avait vraiment une bonne base, et même si je ne lui avais pas donné d'indications et qu'on avait juste travaillé sur le mouvement, elle aurait pu danser la pièce. Mais si on veut aller dans des couches plus profondes, creuser et creuser encore, au niveau des intentions, de la vibration du personnage, je me suis demandé comment on pourrait insérer ça dans la boîte chorégraphique. Mais je ne sais pas.

Romy Et pourquoi pas l'insérer ?

Lucie Il faudrait détailler encore plus, élaborer encore plus ; en tout cas, pour mon travail, presque chaque geste, ou ensemble de gestes, a une intention, ou plusieurs intentions pour la même source.



Sophie J'ai une question, Lucie. Est-ce que cette somme d'informations, qui n'avait pas déjà été inscrite, énumérée, détaillée dans la boîte, est-ce que tu penses que ces informations pourraient exister en dehors d'un processus de création, dans ta réflexion en compagnie d'un danseur, est-ce qu'elles pourraient refaire surface à ce moment-là ? Ou ce n'est pas justement dans le *temps* de la recreation, dans le moment du vivant que ces informations viennent, et qu'elles viennent de cet espace interstitiel qui est la rencontre avec [elle agrippe les épaules de Kim] quelqu'un en chair, en os et en sensible ? Tu sais, j'ai l'impression qu'il y a une mémoire qui s'éveille en présence de, dans l'action, et je me demande si tout peut être contenu dans une boîte. Je pose la question.

Lucie C'est juste, ce que tu dis, que ça émerge dans la rencontre avec Kim, ou une autre interprète. Mais je me disais, peut-être est-ce réducteur, si le but de la boîte chorégraphique est de permettre à un interprète ou à un autre chorégraphe de remonter la pièce sans ma présence ni celle d'aucune interprète qui l'a dansée, jusqu'où peut-il aller ?

Kim Jusqu'où il peut aller en étant aussi fidèle à l'intention ou à ton œuvre ? C'est intéressant parce que, dans mon cas, ça s'est fait en deux semaines, avec la boîte. Je ne sais pas comment on aurait fait sans la boîte, c'était un outil extraordinaire ; j'ai essayé d'assimiler le plus possible en un temps très court. Aujourd'hui, je me dis que j'aurais vraiment pris plus d'informations au niveau des intentions. J'aurais aimé avoir accès à d'autres images, j'aurais voulu plus de repères visuels, et encore voir plus décortiquée chaque section. Mais c'est le propre du travail de Lucie, qui est en couches ; ce qui n'est pas le cas de toutes les œuvres, où le processus est différent. Aussi, je connais le travail de Lucie, il y avait des descriptions d'exercices, par exemple, et je les comprenais. Mais si je ne connaissais pas déjà Lucie et n'avais pas déjà fait ce genre d'exercice là avec elle en studio, je ne sais pas comment j'aurais pu trouver la source du mouvement sans injecter finalement mes propres choix, mes interprétations de ce qui était décrit.

Sophie J'ajouterais là-dessus, pour avoir travaillé avec Lucie, que c'est parce qu'il y a énormément d'informations qui émanent de Lucie dans son *bouger*, et non dans son langage verbal. Elle va dire quelques mots, puis elle va plonger dans l'état, et c'est là que la réponse vient. Même si tu ajoutes des mots et des mots et des explications, s'il n'y a pas à la toute fin de ce processus une validation du chorégraphe, il reste qu'on est toujours dans un travail de subjectivation et non d'objectivation.

Lise Autre sujet : Kim, est-ce que les extraits des carnets de Lucie, d'Isabelle, dans la *Boîte chorégraphique Les Choses dernières*, t'ont aidée, t'ont inspirée ?

Lucie C'est juste des bribes.

Isabelle C'est tout croche.

Kim Oui, mais ça fait partie de l'œuvre et de la personne.

Sophie Du secret de l'œuvre.

Kim Ou des personnes qui l'ont vécue, qui l'ont construite. Ce n'était pas assez détaillé, mais en même temps j'ai aimé... C'était extrêmement riche, même si ce n'est pas dans ces éléments-là que je suis allée chercher le plus de détails, mais je trouvais ça super important. Les petits dessins, les trucs écrits, on se reconnaît aussi là-dedans.

Isabelle Personnellement, quand j'écris dans mon carnet, c'est très intime, ce n'est pas à partager, ce sont mes rappels à moi, ce sont mes notes à moi. Il faudrait que je fasse une réécriture pour pouvoir les diffuser. Selon moi, le carnet de notes n'est pas nécessaire, sinon il faudrait que je l'écrive pour la boîte.

Lise Ça deviendrait un carnet de documentation, et ce n'est pas la même chose.

Isabelle Un carnet de documentation dans lequel je prendrais soin de marquer les bonnes choses. Souvent, c'est juste des élans, c'est même incompréhensible.

Kim Je comprends, mais je ne voyais pas ça comme un outil pour m'aider à comprendre la pièce. En même temps, c'était vraiment une belle richesse, d'avoir accès aux notes, c'est comme une petite porte ouverte sur l'interprète au moment où elle a écrit ça.

Sophie Ça aidait à ton intégration à l'œuvre.

Kim Oui, probablement.

Sophie Tu faisais partie d'un tout.

Kim Oui. C'est ça, oui.

Brigitte Puis c'est aussi rentrer dans l'intimité de l'œuvre.

Kim Ouais ! Il y avait des notes que je n'étais pas capable de lire, tout simplement. Mais ça ne me dérangeait pas. Parce que c'était comme si j'étais par-dessus l'épaule d'Isabelle ou de Lucie au moment où elles les avaient écrites et je trouvais ça extrêmement touchant.

Lucie Quand on visite une exposition, par exemple, et que tout à coup on a accès aux carnets de quelqu'un, il y a une poésie dans l'esquisse de ce tableau-là...

Acquiescement général.

Ginelle Donc, encore une fois, si les boîtes chorégraphiques on ne les fait pas juste pour l'interprète, ça devient évocateur.



Ginelle Chagnon

Isabelle Poirier

Kim Henry

Brigitte Mais c'est aussi le créateur qui doit accepter, ou pas, de donner accès à ça.

Toutes : Oui, absolument.

Lise Et, Kim, dans la boîte, qu'est-ce qui t'a le plus aidé?

Kim D'abord, j'ai lu, ensuite, j'y allais section par section, c'était assez bien décortiqué, détaillé, je lisais l'intention, l'esprit, puis j'y allais avec les références aux photos, mais je validais toujours avec la vidéo, parce qu'il était facile de se perdre dans une description de mouvements, pied gauche avancé, main droite [elle pose sa main sur son front].

Acquiescement général.

Kim Sans la vidéo, je pff... [elle soupire, voulant dire *je me perds*]. Et même avec la vidéo, ce n'était pas toujours clair, parce que j'avais deux versions de l'œuvre, la version de Lucie et la version d'Isabelle. Peut-être que ça m'aurait aidé que l'œuvre soit reprise en studio.

Plusieurs : Mmh mmh. OK.

Kim Par exemple, il y avait toutes les sections des mains, je cherchais c'était quoi la texture, les intentions, mais c'est difficile à voir sur une vidéo. J'aurais aimé avoir un gros plan, en studio, sans prétention, des mains d'Isabelle. Quelque chose de plus cru comme information.

Toutes : Ouais, ouais !

Kim Ça aurait été complémentaire. Parce que justement, après, en studio, toutes ces questions ont été nourries quand je voyais Lucie le faire.

Isabelle Je délire, là, mais je me dis, est-ce que c'est possible d'avoir des minividéos ? Que ça bouge ? Pour tout, mais en studio. Peut-être qu'on pourrait mieux apprendre comme ça ? On a une section et, tout de suite, on a la vidéo [elle fait un geste des mains].

Lise Donc, si c'était à refaire, Kim aimerait avoir du cru, et Isabelle, des vidéos au lieu des photos.

Lucie Sans costume.

Sophie Très cadré.

Isabelle Très cadré.

Sophie Sur certaines parties du corps.

Lucie Des plans rapprochés du corps, à proximité des mains, ou du visage s'il se passe quelque chose avec le visage.

Isabelle Avec Louise, on a fait une vidéo, en studio, où je disais tout, où je décrivais chaque mouvement de sa pièce ; je ne sais pas qui va regarder ça un jour...

Rires généraux.

la boîte ouverte



Lise À la Fondation, on s'est rendu compte que c'est la vision du ou de la chorégraphe qu'on a documentée. On documente peu la vision des interprètes, des collaborateurs ou des collaboratrices, mais ce serait quelque chose à considérer. Parce qu'il y a toutes sortes de façons de vivre une œuvre.

Brigitte Kim, est-ce que l'utilisation de la boîte aurait pu aussi générer des informations pour l'enrichir ? À partir de ton expérience ? C'est-à-dire, en fait, tout ce que tu as appris pour recréer une pièce. Dans ce processus de recréation à partir des éléments de la boîte, tu es allée chercher d'autres informations auprès de Lucie, et tu aurais pu enrichir la boîte à ton tour.

Kim Ah ! Probablement.

Isabelle C'est certain. Une boîte ouverte, ce serait intéressant.

Acquiescement général.

Isabelle Des boîtes qui sont toujours perméables à de nouvelles expériences.

Acquiescement général.

Isabelle Avec toujours l'aval du créateur, mais ça serait tellement riche.

Sophie Une fois qu'une information a été transmise, et que dans une reconstruction d'œuvre, on sent une ambiguïté, il serait bien de revenir pour corriger l'explication, pour la rendre plus précise, plus palpable, en fait.

Isabelle Ce serait vivant, ce ne serait pas fermé. La boîte ne serait plus fermée.

Josée Une structure contributive qui peut accueillir, en arrière, des informations supplémentaires, qui peuvent être les échanges entre la personne qui est à l'origine de l'œuvre, la créatrice ou le créateur, et ceux qui vont l'interpréter ou qui essaient de la comprendre. Donc, on pourrait avoir accès à des vidéos ou à des documents, mais derrière, il y aurait une structure. S'il y en a parmi vous qui sont familières avec Wikipédia, il y a l'article, mais derrière, il y a les échanges, qui portent sur pourquoi on a changé telle information, qui a ajouté quoi, parfois il y a même des discussions. Ça donne cette structure qui est en même temps très ouverte et qui permet de lier toutes sortes de choses, c'est-à-dire de faire des ajouts, et qui permet aussi de suivre pour qui vient de se joindre à la conversation, d'aller voir ce qui s'est dit là-dessus. Et de voir les couches d'informations qui se rajoutent.

Il y a des structures de wiki comme ça. Par exemple, *Le violon de Jos* documente la pratique du violon traditionnel au Québec, et ça inclut même le violon traditionnel avec des outils numériques, les tapeux de pieds mécaniques, etc. Ils ont adopté le mode wiki pour justement être capables de lier des interprétations, des vidéos, de recréer de nouveaux liens. On reconstitue donc une documentation selon les besoins, on n'a jamais la même forme, mais la trace du créateur est toujours là.

L'avantage dans les structures contributives, c'est qu'au lieu de voir une série de commentaires, les informations sont liées, s'ajoutent les unes aux autres.

Ginelle Et comment on fait pour protéger l'œuvre ?

Josée L'œuvre est toujours là. Mais, en fait, on décide si l'œuvre est sur ce support-là ou si elle réside ailleurs. Où est l'œuvre ? Est-ce que ça, c'est une interprétation de l'œuvre, où réside la version originale de la chorégraphie ?

En anglais, on a le terme *work* ; en français, on dit l'« œuvre », mais la création est indépendante de sa manifestation ; l'idée originale est quelque part, et il se trouve qu'il y a des manifestations de sa présence. Dans bien des cas, par exemple en danse, on va dire que c'est la première fois qui constitue l'œuvre, les autres fois, ce seront d'autres manifestations, d'autres façons d'interpréter l'œuvre. Quand on rajoute des couches successives, on peut toujours retourner à la première fois. On a toujours un historique.

Ginelle Les deux versions peuvent coexister, c'est-à-dire qu'il peut y avoir une boîte ouverte, qui est enrichie par les personnes désignées par les chorégraphes, donc par les spécialistes des œuvres, et une plateforme, qui est plus ouverte.

Josée Oui, tout à fait.

Ginelle Donc une qui est protégée, une qui est plus ouverte.

Josée C'est ça. Exactement. Dans d'autres domaines, il y a des plateformes, justement, où les spécialistes manipulent l'information, font des expérimentations, et d'autres plateformes où on va avoir des liens, où on va avoir des gens qui viennent du public, ce qu'on appelle les amateurs éclairés, qui vont prendre une œuvre et qui vont la réinterpréter. Ça, c'est la partie échange, qui est nécessaire pour diffuser l'œuvre, pour la faire connaître, mais on garde un espace laboratoire, un espace où on discute entre spécialistes.

C'est pour ça que j'aime le terme *living archives*, « les archives vivantes », c'est ce que j'ai aimé quand j'ai découvert les boîtes. Je viens du milieu de la bibliothéconomie et des sciences de l'information, où on a aussi des archives, mais je ne suis pas archiviste. Les discussions peuvent devenir très houleuses quand on veut préserver des pratiques du point de vue des archives mais qu'il y a des besoins qui dépassent ces modes de fonctionnement. On peut vouloir que les archives soient vivantes, vouloir accéder à la voix du créateur et pas à la voix de l'archiviste.

Comment je recrée un discours narratif autour d'une boîte qui contient des paquets de documents si je n'ai pas d'instructions qui viennent de la personne la plus concernée, autrement dit le créateur ou la créatrice ? Ce qui vient d'être dit me fait penser à un outil développé à l'époque par la Fondation Daniel Langlois et le Guggenheim, qui s'appelait *variable media*, « média variable », et qui permettait justement de documenter les volontés, les souhaits des créateurs en arts médiatiques. Comment pérenniser une œuvre ? Est-ce qu'il faut vraiment la pérenniser, si elle a été réalisée dans telles conditions ; est-il souhaitable qu'elle le soit, si elle est réalisée dans d'autres conditions ? Jusqu'où peut-on émuler, par exemple, une œuvre numérique ou même une performance ? Peut-on la réaliser dans d'autres lieux ? Etc. Donc étaient énumérées toutes les conditions qui font que l'artiste déclare que c'est encore une œuvre de lui ou que ce ne l'est plus ; à partir d'où, jusqu'où on est prêt à aller ? Il y avait des artistes qui étaient très directs, qui disaient « Moi, si ce n'est plus possible de l'avoir comme ça, s'il n'y a plus tel type d'ampoule, s'il n'y a plus telle chose, c'est mort. » « Prenez-la en photo, mais l'œuvre n'existe plus. »

Je trouve ça extrêmement important parce que c'est respectueux, ça respecte la valeur, ça respecte l'intention, la voix du créateur.



Catherine Aussi, serait-il nécessaire d'avoir un positionnement par rapport aux personnes déléguées, qui seraient les personnes attitrées lors d'une recreation, en l'absence de la chorégraphe et/ou après le décès de la chorégraphe ? Par exemple, la délégation de l'expertise qui met en place une structure de validation posthume pour permettre à des gens de reprendre la pièce effectivement, tout en sachant que si cette pièce est reprise sans l'autorisation des personnes déléguées, elle pourra être vue et partagée, mais ne pourra pas porter le titre de l'œuvre.

À ce moment-là, ça offre plus de fluidité dans le partage, mais ça permet aussi de garder le format auctorial de l'œuvre intact.

Ginelle Absolument.

Catherine Dans les boîtes chorégraphiques, il me semble qu'il manque justement ce qu'on appelle en art « le récit autorisé », c'est-à-dire la voix du ou de la chorégraphe qui dit « la reproduction de cette œuvre à partir de la boîte chorégraphique pourra être considérée comme l'œuvre *si, et seulement si...* », et qui indique une série de conditions. Ça pourrait être mis en préface.

Acquiescement général.



Anne-Laure Jean

Lucie Grégoire

plaisir et désir de documentation



Lise Je pense que la culture de la documentation ne doit pas être pensée en vue de la seule reprise. La documentation est pleine en elle-même, elle apporte du sens, de l'histoire, des points de vue, elle peut être plurielle. C'est ce qui est ressorti de nos regards sur la boîte et des journées de réflexion *Entre traces et écritures* (voir sur notre site web).

Brigitte La documentation serait un devoir, en quelque sorte. Devoir de mémoire avec des objectifs qui peuvent être différents, et on va approfondir une certaine partie de la documentation pour la recreation. Mais si c'est pour la transmission, si c'est pour l'histoire, ça va être un peu différent.

Lise Un devoir de mémoire, mais un plaisir de mémoire, surtout.

Brigitte Il faut que devoir et mémoire deviennent un plaisir. Il faudrait que ça commence par le plaisir, mais ça me surprendrait.

Lise Les personnes réunies ici y sont toutes sensibles.

Brigitte C'est pour ça qu'on est là. On s'est autosélectionnées parce qu'on s'est intéressées à ça, mais ce serait intéressant de voir avec les chorégraphes qui démarrent, qui ne sont pas connus, de sonder leurs préoccupations. Quand on leur dit « documentation », ils répondent « oui, c'est mon devoir et je vais le faire ». Ou au contraire, ils disent « non, ça ne m'intéresse pas ». Ce serait pertinent dans cette démarche d'aller chercher des jeunes qui n'ont pas été sensibilisés à ça.

Ginelle Question de tempérament, il y en a qui entrent en création, et la première chose qu'ils font, c'est de placer l'ordinateur et la caméra pour tout enregistrer. Le problème, c'est comment faire le ménage dans tout ça après. Il est important d'élaguer les documents à conserver à la fin d'une production, et c'est le bon moment pour le faire, car nous sommes encore à l'intérieur du processus. C'est une étape importante en pratique archivistique. Documenter une œuvre peut contribuer à ce « ménage ».

Josée C'est vrai qu'il y a des pratiques de documentation chez les jeunes. Mais comment leur dire qu'on peut documenter une œuvre facilement sans trop se casser la tête ? Ou comment leur faire savoir qu'on peut faire appel au groupe si on n'est pas très bon, si on n'aime pas tout ce qui est crayon ou même écran, et qu'on peut faire ses propres dispositifs ? Comme on disait, ça peut aller du très contrôlé au très large. Ou bien encore, quelqu'un dit « je ne veux pas m'en occuper, mais je veux avoir droit de regard », et on voit ensuite comment on s'organise pour garder quelques traces. Ça peut être très détaillé, ça dépend du groupe, ça peut être moins riche, mais il y a au moins des éléments à conserver.

Ginelle Certains essais en studio, on aime mieux ne pas les garder. Des trucs sensibles... c'est important de choisir ce qu'on laisse.

Kim Il y a des moments en studio où la documentation nuirait au processus, à l'intimité.

Brigitte Il se passe des choses justement parce qu'on est dans un milieu protégé. On cherche à documenter ce que les créateurs veulent documenter. Ce qu'ils jugent opportun. Pour garder l'esprit du créateur, y compris dans la boîte, et pas seulement en ayant quelqu'un d'extérieur qui aura une vision, une représentation uniforme de ce qu'il imagine devoir être documenté. Ce n'est pas forcément le souhait ou l'approche du créateur.

Josée Il faut accepter que tout ne sera pas documenté, que tout ne sera pas archivé, il y a des choix à faire.

Brigitte Il peut y avoir un souhait de certains artistes de laisser ce moment, à la limite, unique.

Ginelle Belle part de mystère.

Josée Même problématique chez les Premières Nations. Chez les Premières Nations, beaucoup d'objets patrimoniaux ne devraient jamais être montrés, dans des pratiques où on doit contrôler le rituel, où ce n'est pas n'importe qui qui peut manipuler ces objets ou en parler. Il faut accepter que ce ne soit pas vu. Il ne faut pas essayer de se battre, il faut reconnaître qu'il y a des choses qui ne sont pas montrées.

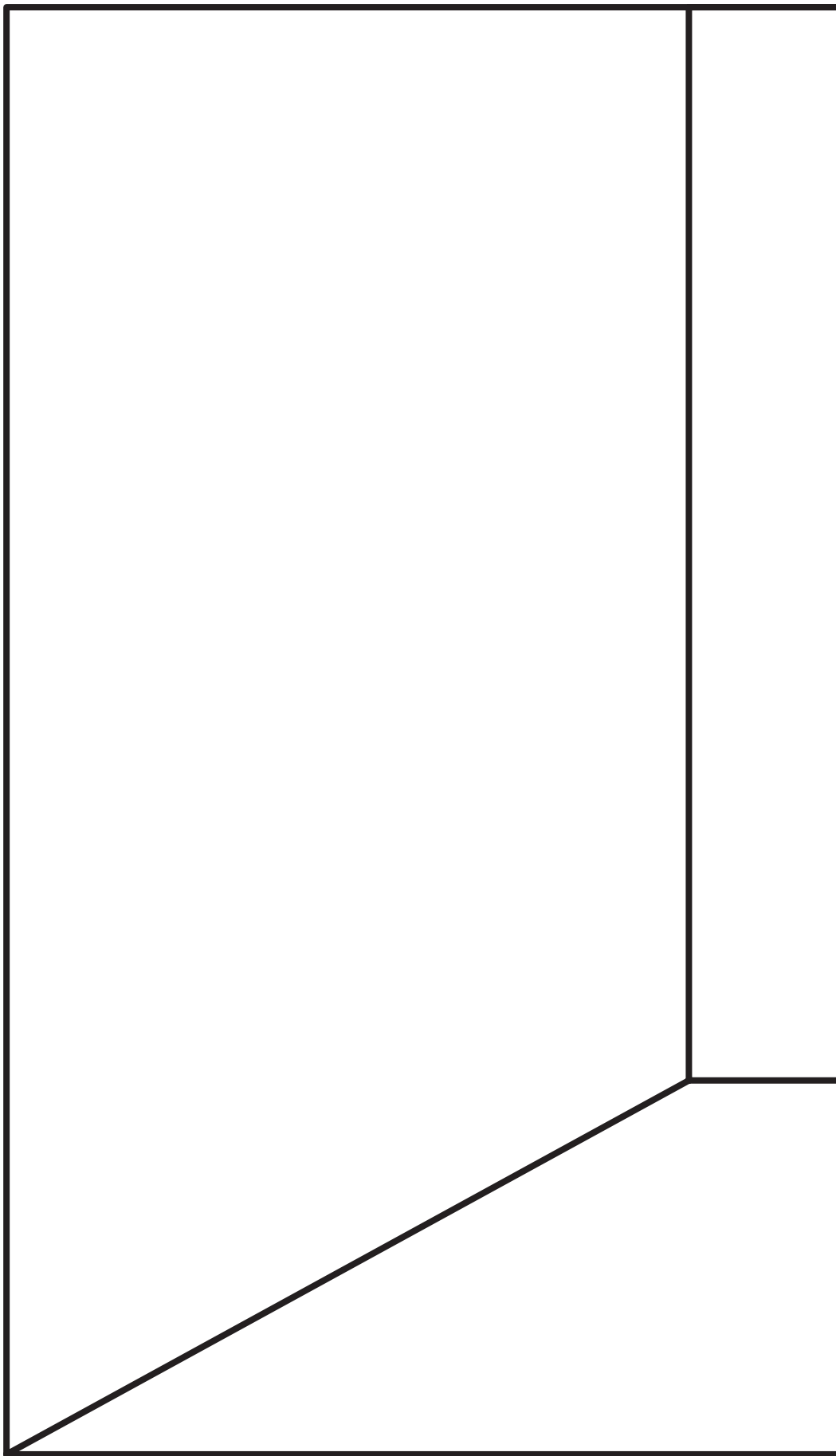
C'est là qu'on se demande si on stocke pour stocker, et rien ne sera vu, plutôt que réunir des choses pour les faire circuler, pour le savoir et la connaissance ?

Sophie À partir du moment où le document passe l'étape de l'archive, comme l'explique Paul Ricoeur, ça devient un document silencieux. L'archive devient parlante quand quelqu'un la lit et l'utilise.

Ginelle Ce qui pourrait être intéressant, ce serait d'avoir un projet parallèle aux boîtes chorégraphiques, qui va en amont des boîtes, qui va visiter l'univers des chorégraphes, des interprètes et des collaborateurs artistiques : voir comment ils s'adressent aux personnes, comment ils créent. C'est comme apprendre une autre langue, tout à coup. Une autre façon de penser, de réfléchir, de voir les choses. De documenter ça aussi, même si on ne fait pas de boîtes chorégraphiques sur ces créateurs, sur leur travail. C'est précieux pour les archives de la danse ; ça constitue aussi une porte d'entrée pour ensuite mieux regarder les boîtes chorégraphiques.

La prochaine étape qui vient des boîtes chorégraphiques, c'est de pouvoir les ouvrir et de permettre à d'autres projets d'émerger à partir d'elles.

réflexions



s'ouvrir la boîte : dire ce qui manque

Catherine Lavoie-Marcus



Lors des journées de réflexion *Entre traces et écritures*, Lise Gagnon, directrice de la Fondation Jean-Pierre Perreault, a invité deux protagonistes des boîtes, les chorégraphes Danièle Desnoyers et Lucie Grégoire, à poser un regard critique sur ce projet extensif de documentation de leurs œuvres. En guise d'ouverture à la discussion, elle leur demande : « Et si cette boîte était à refaire, que feriez-vous différemment ? » Efficace retournement. Rappelons que la question centrale de la boîte chorégraphique concernait déjà l'intrigue de la reprise : « Comment reprendre cette danse dont l'origine est désormais lointaine ? » On s'aperçoit que l'invitation au recul critique devant les boîtes chorégraphiques nous mène au-delà du bilan, au seuil d'un signalement conceptuel important : *la pensée du refaire est elle-même à refaire*. En somme, il y a une aventure intellectuelle enchassée dans l'aventure pratique de la boîte. Ce mouvement de la pensée critique ne serait-il pas la doublure secrète de la danse ?

Lucie Grégoire répond : « Si c'était à refaire, je me pencherais avec beaucoup plus de précision sur la description des états de corps. » Spéculer sur le *refaire* libère la vigueur des éléments manquants. L'inconfort que suscite leur absence signale leur importance. Ainsi, la pensée du refaire enclenche un déplacement intérieur, quelque chose qui dit : *je réalise, après coup, que ceci ou cela m'importe...* La boîte est une matrice où la valeur se révèle à travers un décalage prolifique. Elle n'est pas un lieu clos, elle ouvre continuellement vers un manque qui dynamise. Danièle Desnoyers confie que la boîte a révélé un déficit important de traces de la danse à son moment inaugural.

C'est de plein fouet que ce constat la saisit, jusqu'à lui faire reconsidérer ses propres gestes créatifs : elle choisit dès lors de poser des gestes archivistiques au moment même de la création, quitte à ce que celle-ci soit ralentie par l'attention scrupuleuse que requiert ce mouvement de recul. Spéculons avec Danièle Desnoyers : si archiver la danse est toujours un geste de *décollement* intempestif, mieux vaut peut-être trop tôt que trop tard ?

En effet, la question « Et si la boîte était à refaire, que feriez-vous différemment ? » est un appel à la spéculation, personnelle ou collective, à partir des indices qui nous parviennent quant à ce qui nous importe. Bien que n'ayant pas fait partie de l'équipe créatrice des boîtes, je me sens interpellée par cet appel du « Et si c'était à refaire ? », en mes qualités d'artiste chorégraphique et de chercheuse qui tend l'oreille aux enjeux historiques, éthiques et esthétiques qui sommeillent dans cette aventure fascinante qu'est l'archivage du vivant. Il y a plusieurs années, je signalais un texte sur le *parergon* chorégraphique à l'invitation de la chercheuse Anne Bénichou, dans le recueil *Recréer/scripter*¹. Dans cet article, je développais une réflexion inspirée des études du philosophe Jacques Derrida sur le pourtour (*para*) de l'œuvre (*ergon*). Je reprenais l'image du cadre qui entoure la peinture et qui lui permet d'apparaître, pour développer l'idée que l'œuvre chorégraphique possédait également un cadre, plus abstrait, qui concernait sa « fabrique » ; un cadre aux dimensions existentielles, conceptuelles ou techniques, qui, une fois rendu visible, explicite et durable, permettrait à l'œuvre de s'épanouir et de perdurer. L'initiative de la boîte chorégraphique s'annonçait comme le

¹ BENICHO, Anne (dir.). (2015). *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon : Les presses du réel

parfait assouvissement de cette intuition. Elle a en effet satisfait une part de curiosité pratique que mon intuition théorique gardait vive, indéterminée, à savoir le « Comment s'y prendre, concrètement ? » Pourtant, une fois cette curiosité assouvie, je ne peux freiner le constat que quelque chose demeure manquant dans la boîte, que des intrigues persistent. Devant la boîte, je suis rivée à la reformulation de ce qui m'importe.

Les manques que je repère ici ne concernent pas un défaut dans l'explicitation de la fabrique de la danse elle-même (je ne peux repérer le manque de détails dans la description des états de corps, par exemple). Ils concernent d'autres aspects qui m'importent, qui restent non thématiques dans les boîtes et dont je juge essentiel d'arpenter les enjeux. Ils puisent leur source dans ce constat : les boîtes, malgré leur important travail d'explicitation, recouvrent une part d'opérations *implicites*. Leur élaboration – à la fois minutieuse et draconienne, il faut le reconnaître – repose sur une multitude d'opérations préalables : choix des œuvres à documenter, accord sur la notion de patrimoine, établissement des catégories documentaires, décision quant à l'accessibilité de la boîte et à son public visé, établissement des régimes auctoriaux. Ces opérations, bien que restées muettes dans les boîtes elles-mêmes, sont pourtant très *parlantes*, dès qu'on se porte à leur écoute. Elles déterminent une manière de penser l'histoire, de cerner son champ d'appartenance et de statuer sur le « service » qu'elle nous rend, pour reprendre une idée nitzschéenne... Protection ? Hommage ? Consolation ? Mythification ? Exercice d'historien-ne-s ?

UN DIFFICILE DÉTACHEMENT

Telle qu'elle est décrite sur le site EC2, « [la] boîte chorégraphique rassemble tout ce qui a mené à la création d'une œuvre et qui en pérennise la transmission ». Or, avoir ce *tout* en main ne signifie pas avoir l'*autorisation* de recréer telle ou telle œuvre. Sans surprise, la boîte s'est révélée un outil pertinent pour les chorégraphes qui envisagent la reprise d'une œuvre de leur répertoire. Lucie Grégoire et Danièle Desnoyers évoquent toutes deux un gain d'efficacité dans la reprise de leurs œuvres « emboîtées » avec de nouvelles interprètes. Malgré ce détachement, promesse d'allègement – la présence des chorégraphes est moins intensément nécessaire pendant les répétitions menant à la reprise –, l'œuvre requiert toujours cette présence *en ultime instance*, au moment le plus crucial, celui du décret, lorsque cette nouvelle version sera estampillée, validée, qu'elle pourra exister *en tant que* nouvelle version de cette œuvre. En revanche, l'épreuve de transmission de l'œuvre aux chercheur-euse-s et artistes qui lui sont étranger-ère-s se limite à un *rapprochement* ; elle n'autorise certainement pas sa reprise par quiconque en aurait simplement l'intention ou l'élan. Je ne peux décider de proposer à un théâtre ma propre reconstitution des *Choses dernières*, de Lucie Grégoire, en me fiant au contenu de la boîte sans obtenir l'approbation de la chorégraphe. Même en restant au plus près de la partition minutieusement établie, quelques détails pourraient m'échapper qui changeraient la nature de la pièce. Est-ce que cela importe ? Si oui, qui pourra dire jusqu'à quel point ? Pourrais-je contourner le décret en intitulant ma pièce « Une certaine version des *Choses dernières* de Lucie Grégoire » ? Quelles sont les limites morales et légales de cette promesse de transmission promue par les boîtes ? En effet, rien n'indique qui sera en mesure d'autoriser la reprise publique des œuvres une fois léguées à la postérité, c'est-à-dire en l'absence parfaite des chorégraphes : les ayants droit ? Certain-e-s interprètes désigné-e-s par le-la chorégraphe ? Et en l'absence de ceux-ci ou celles-ci ? Finalement, nous n'avons peut-être pas sous la main, avec ces boîtes, *tout* ce qu'il faut pour pérenniser la transmission. Nous avons *tout* jusqu'à ce que la question de savoir « À qui appartient l'histoire ? » vienne nous hanter avec des désirs espiègles, ou qu'une sympathique – ou moins sympathique – opération de détournement vienne éblouir quelques recoins sombres de la boîte. Alors on s'apercevra qu'il manquait *quelque chose*.

RIEN NE VA DE SOI.

L'ÉPREUVE DE LA CANONISATION

À quelle définition du patrimoine ces boîtes correspondent-elles ? Il faudrait préciser d'emblée patrimoine *montréalais*, ou plus largement patrimoine *québécois*, puisque c'est sur ces territoires que ces œuvres ont germé. La boîte reste muette sur ce point et sur les paramètres qui ont instruit le choix des œuvres. Pourtant, ce projet revêt une dimension performative forte quant à la notion de patrimoine ; il participe directement à la consécration de certaines œuvres et, par incidence, contribue à la création d'une histoire majeure, canonique, de la danse au Québec. Sans que cela soit explicitement nommé, les boîtes fabriquent une autorité en matière patrimoniale en sélectionnant les œuvres dignes d'être préservées, transmises et étudiées. Celles qui seront sauvées de l'oubli. En exergue des boîtes, un extrait de presse vient soutenir ce régime de distinction : « Il n'y a pas plus réussi qu'un spectacle qui laisse, longtemps après la tombée du rideau, des images prenantes qui éveillent tout autant le sens que l'intelligence. [...] On peut affirmer [...] que le spectacle nous montre une artiste au sommet de son art. » (p. 12, *Boîte chorégraphique Les Choses dernières*). À lire cet extrait, on croirait que le choix de cette pièce *s'impose de lui-même*, que l'on peut s'abandonner à une évidence. Pourtant, comme cela est souvent le cas dans la construction des histoires majeures, un tri s'opère bel et bien, parfois bien camouflé sous la façade d'un *ça va de soi*. Rien ne va de soi. Une conscience opère, quelque part, qu'elle soit celle d'une collectivité ou d'un groupuscule, qu'elle soit l'œuvre d'une habitude, d'une rumeur, d'un argument d'autorité. Un peu d'attention la rend vite décelable. Avec les boîtes, on voit se dessiner une déclivité naturelle envers les œuvres de chorégraphes francophones, blanc-he-s, issu-e-s plus ou moins de la même génération et travaillant une esthétique similaire. Or, si l'on suppose que ces boîtes sont déterminantes dans la formation d'un récit canonique de la danse au Québec, ne faut-il pas s'attendre à une réception polémique et justifiée quant à la sous-représentation d'une diversité (de pratiques, d'ancrages identitaires, d'esthétiques) ? On peut vite apercevoir à quelles difficultés la question « Et si c'était à refaire ? » se butera lorsqu'elle approchera consciencieusement les enjeux autoritaires que les boîtes recouvrent (celui de la transmission autorisée et celui du patrimoine). Il y a urgence d'y réfléchir.

S'OUVRIRE LA BOÎTE

« S'ouvrir la boîte », disons-nous en québécois pour prendre la parole de manière intempestive. C'est probablement le grand pouvoir de ce projet que de susciter une prise de parole inhabituelle, hors des sentiers battus et loin des récits véhiculés par les programmes de spectacles et les dossiers de presse. De faire entendre des voix habituellement passées sous silence, celles des concepteur-trice-s, des interprètes, en les laissant faire irruption dans la trame du sens. C'est face à l'authenticité de cette invitation que j'espère que la boîte ouvrira ces réflexions profondes sur sa part implicite et pourtant très parlante. Car la pensée du refaire est toujours à refaire.

^

vidéo, annotation et redocumentarisation

Clarisse Bardiot et Alexandre Michaan

Propos extraits de la table ronde « Technologies numériques :
Documentation et création » animée lors du colloque
Entre traces et écritures, produit par la FJPP,
16 mai 2018. (voir sur le site de la FJPP)



Depuis les années 1960, la réponse apportée au problème de la documentation dans le domaine de la danse a essentiellement été la captation vidéo. Cette dernière a constitué pendant très longtemps, avant qu'apparaissent les technologies de capture du mouvement aujourd'hui de plus en plus développées, l'outil principal pour l'archivage de ce document qui est le corps de l'interprète. Mais elle a aussi provoqué beaucoup de débats depuis lors, bien souvent parce qu'elle était considérée comme une trahison de l'œuvre originale. Elle s'est néanmoins aujourd'hui banalisée, au point d'être quasi systématiquement employée –, et ce, il est intéressant de le noter, non seulement à des fins de documentation et de pérennisation, mais aussi à des fins promotionnelles –, si bien qu'elle est ainsi aujourd'hui, dans l'étude des arts de la scène, le matériau documentaire de base dont on dispose dans la presque totalité des cas.

Cependant, même si la captation est un document incontournable, elle n'en reste pas moins problématique à bien des égards, notamment en ce qu'elle comporte de nombreux biais. Elle a en effet beaucoup de limites, à commencer par l'impossibilité d'intégrer tous les angles, tous les points de vue et tous les détails du champ de vision habituel des spectateurs. Qu'il s'agisse des conditions lumineuses qui se révèlent être trop sombres, des contraintes liées à la technique même de la vidéo – le cadrage ou la fiabilité de la restitution visuelle –, ou encore des éléments du dispositif technique ne pouvant être visibles ou compréhensibles, un grand nombre d'éléments nécessitent souvent d'être explicités pour devenir intelligibles.

On l'observe par exemple ici, dans ces extraits de captations de la performance *Hakanaï*, d'Adrien Mondot et Claire Bardainne, dans lesquels il est entre autres difficile de percevoir s'il s'agit d'une interactivité en temps réel entre l'interprète

et la vidéo projetée, si la danseuse utilise ou non des capteurs, ou si au contraire il s'agit d'une séquence préenregistrée. Cette illisibilité du dispositif technique montre à quel point ce document qu'est la captation vidéo peine à répondre à certains besoins.

L'autre problème – si ce n'est le problème majeur – auquel le chercheur se trouve très vite confronté dans ce domaine est que les processus de création (et en particulier dans les arts de la scène) génèrent une très grande quantité de documents, et que la captation vidéo n'est en réalité que la partie émergée de l'iceberg.

Certes, la vidéo est le document essentiel sur lequel on se focalise généralement, mais elle occulte également souvent une manne documentaire importante, échanges de courriels, documents textuels, multiples conversations, usage des réseaux de partage d'images qui rendent accessibles les documents visuels à l'ensemble de la compagnie (Google Drive, etc.), ou encore croquis, schémas, plans de scène, éléments techniques, conduites, etc. – autant de documents qui constituent en réalité la majeure partie de l'archive.

Avec de tels corpus documentaires, on se retrouve face à des enjeux de conservation fondamentaux touchant au domaine que la terminologie anglo-saxonne nomme *born-digital*, autrement dit touchant au patrimoine nativement numérique. Celui-ci concerne à la fois les documents du processus de création eux-mêmes, mais aussi les documents qui composent l'œuvre, formant deux corpus documentaires qui souvent se trouvent mélangés et qui, lorsque l'on travaille à la collecte des disques durs ou du matériau documentaire brut à des fins d'archivage, constituent des catégories difficiles à distinguer. Il s'agit donc de mener l'enquête pour réussir à les classer.

Qui plus est, nous n'évoquons pas ici les nombreux éléments physiques qui doivent également être conservés pour la pérennisation des œuvres : costumes, décors, ou éléments de *hardware* pour l'usage des technologies : équipements, appareils, dispositifs... Même en mettant de côté tout ce matériel, le constat est le suivant : on est ici confrontés à une sorte de « mini *big data* » ; c'est-à-dire une forme de *big data*, bien qu'à une échelle relativement réduite par rapport à ce qui peut exister dans le domaine de la conservation du numérique, avec quelques centaines de documents, parfois quelques milliers, pour la documentation d'une même œuvre.

Il est ainsi pertinent de réfléchir dans cette perspective de *big data*, autrement dit, en ayant conscience de l'impossibilité de lire l'ensemble des documents archivés à l'échelle individuelle. On se retrouve en effet rapidement face à la nécessité de faire du traitement de masse de documents, comme c'est le cas dans le milieu des archives ou celui des bibliothèques, sans pouvoir aisément faire du traitement de documents au cas par cas. C'est à partir de ce constat qu'est née l'idée directrice du projet de logiciel *open source* Rekall (voir <http://www.rekall.fr/>) de Clarisse Bardiot.

Lorsque l'équipe a commencé à travailler sur le prototype de Rekall (Clarisse Bardiot, Thierry Coduys, Guillaume Jacquemin, Guillaume Marais), en 2014, le logiciel a notamment été conçu dans la perspective d'aider les artistes dans leur propre travail de documentation – ces derniers étant habituellement les premiers conservateurs de leurs œuvres dans les arts de la scène, étant donné la faible portion des œuvres scéniques conservées par les musées, par les institutions ou intégrées au répertoire. Cette perspective s'est vue également étendue à la volonté d'aider les chercheurs, d'aider à la compréhension des processus de création dans le contexte de patrimoine nativement numérique, en développant des méthodes pouvant se substituer aux méthodes de recherche traditionnelles, qui sont souvent impossibles à appliquer dans ce contexte, du fait de l'abondance des documents existants.

Un premier logiciel, créé en *open source* afin d'être mis à la libre disposition des artistes et des chercheurs, a ainsi été conçu pour documenter les œuvres pendant leur processus de création. Il se base sur le principe d'un suivi du processus de création depuis les premières idées, depuis le début de la gestation du projet, jusqu'aux premières représentations, en respectant un critère de maniabilité, de telle sorte que le dispositif soit très aisé à utiliser pour l'artiste et qu'il puisse s'effacer assez pour que l'artiste n'ait pas à s'en soucier excessivement.

Enfin, un dernier axe directeur du projet a été celui qui a donné naissance à Memorekall, un second logiciel qui se focalise quant à lui sur la documentation vidéo, puisqu'elle reste, comme nous l'évoquions plus haut, un document absolument essentiel à la visibilité historique donnée à une œuvre. Cette étape de documentation intervient en général une fois que l'œuvre devient publique – lors des premières représentations – et il s'agit donc de parvenir à documenter avec suffisamment de précision l'œuvre à ce stade de son existence, afin de pallier autant que possible les biais précédemment évoqués ; par exemple, en procédant à des ajouts et à des adjonctions à la captation vidéo, ou par d'autres documents pouvant y apporter des précisions précieuses.

L'étude qui a précédé le développement du logiciel a permis de mettre en évidence le fait que, parmi les stratégies de documentation classiques qui existent déjà dans le domaine du spectacle vivant, existent bien sûr des systèmes de notation fondés notamment sur le modèle de la partition (en usage surtout dans le domaine de la musique), mais que ces modèles eux-mêmes montrent très souvent leurs limites dans un contexte de documentation. Dans le cadre de la danse, les systèmes de notation comme Laban ou Benesh sont si peu utilisés qu'il s'agit en réalité de pratiques très marginales. Par ailleurs, dans le domaine du théâtre, par exemple, il n'existe aucun système de notation généralisé, ce qui est donc encore plus problématique que dans le cas de la danse.

Outre l'existence de ces systèmes de notation, la pratique de l'annotation est quant à elle beaucoup plus courante, et regroupe tout ce qui se rattache aux commentaires textuels (la description textuelle des œuvres). Enfin, un troisième axe de stratégie de documentation

fréquemment rencontré est la dénotation, par opposition à l'annotation, qui, elle, consiste à s'écarter du document individuel de façon à obtenir une vue d'ensemble d'un corpus documentaire donné. Pour schématiser la façon dont sont souvent catégorisées ces approches en archivistique, on a tendance à considérer que la notation, ainsi que les pratiques d'annotation, relèvent de ce qu'on appelle une lecture « de près », c'est-à-dire une lecture qui prête vraiment attention au document individuel, un *close reading*, par opposition au *distant reading* avec la dénotation, et le fait d'étudier un corpus complet (par exemple dans les pratiques de visualisation de données).

L'idée avec le logiciel Rekall a donc été de combiner ces deux approches, parce qu'elles sont trop souvent adoptées indépendamment l'une de l'autre. Ainsi, même s'il existe beaucoup de littérature et d'études sur la question du *distant reading* autour des problèmes liés aux œuvres numériques – qui est aussi très utilisé en histoire de l'art –, on constate très vite la faiblesse de cette approche quand elle est complètement indépendante du *close reading*. Elle occasionne parfois une perte de vue du document individuel dans ses détails. En effet, l'analyse des seules métadonnées des documents, si elle ne s'accompagne pas d'une analyse du document lui-même, peut très vite montrer ses faiblesses.

C'est sur cette base qu'ont été développés les logiciels Rekall, servant ainsi surtout au *distant reading* et à la dénotation, et Memorekall, servant surtout à l'annotation, et en particulier à l'annotation de captations vidéo. Il est également prévu dans de futures versions des logiciels d'intégrer des systèmes de notation comme les partitions, de façon à couvrir la totalité des questions liées à l'écriture.

Rekall constitue un environnement multimodal qui réunit des documents de tous les types dans un même espace de visualisation : texte, images, vidéos, liens, notes textuelles, etc., visualisables dans une seule et même interface. Le principe d'organisation des documents intégrés à Rekall se fait de telle façon que le logiciel structure les documents précisément en fonction des métadonnées ; autrement dit, les données d'identification qui sont attachées aux documents sans en faire vraiment partie (l'auteur·trice, les dates de production, les modifications possibles, mais aussi les

caractéristiques techniques des documents audiovisuels, par exemple les formats de fichiers, etc.). En analysant toutes ces données, Rekall organise le corpus documentaire en fonction des paramètres que l'on aura préalablement établis. Le problème qui se pose avec les métadonnées, c'est qu'elles sont souvent incomplètes, sinon parfois fausses, notamment parce qu'il s'agit de données écrites automatiquement dans un contexte informatique, et dont on ne peut pas toujours maîtriser la validité.

Memorekall se concentre quant à lui plutôt sur l'annotation de la captation vidéo, afin de compléter le document que constitue la captation vidéo en intégrant la réunion de deux approches, à une autre échelle cette fois : l'approche intradocumentaire, définie comme l'annotation du document lui-même par le fait d'annoter textuellement certains points de la captation vidéo, et l'approche interdocumentaire, qui consiste à lier d'autres documents de tout type, mais aussi des pages web ou des liens vers d'autres vidéos.

Il s'agit ici d'un processus de redocumentarisation ; l'idée étant de chercher à répondre à ces questions : « Comment peut-on se réappropriier le document en le contextualisant autrement que quand il est noyé dans la masse du *big data* ? Et, en se le réappropriant, comment peut-on réussir à lui donner un autre sens ; une interprétation particulière, qui, en fonction des contextes et des usages, permettra d'en dégager un certain sens ? »

Par ces moyens, il s'agit en fin de compte de définir autant que possible ce qui relève de l'authenticité dans ces œuvres et, au moment où l'on cherche à les pérenniser, de savoir comment définir cette authenticité, cette intention première de l'artiste, à travers non pas uniquement un ou deux documents, mais à travers l'appréhension d'un corpus documentaire entier. Et, dans la possibilité de naviguer ainsi de l'étude de ce corpus à l'étude de certains documents individuels, grâce à cette redocumentarisation, réside peut-être une partie de la compréhension de ce qu'est l'essence de l'œuvre – la compréhension de ce qui constitue son authenticité, à travers les composantes qu'il est essentiel de préserver pour sa pérennisation.

^

un geste qui se déploie

Danièle Desnoyers

Propos extraits de la table ronde « Création, recreation : en deçà, au-delà et autour des boîtes chorégraphiques » animée lors du colloque *Entre traces et écritures*, produit par la FJPP, 16 mai 2018. (voir sur le site de la FJPP)



La boîte chorégraphique fut pour moi un exercice de mémoire, mais aussi un exercice très technique. En fait, il impliquait de colliger et de mettre sous un même couvert tous les éléments constitutifs de l'œuvre une fois que celle-ci était terminée. J'ai très vite constaté que tous les éléments périphériques à l'œuvre, je parle ici de lumière, de son, de scénographie, tout ça était relativement bien conservé. On pouvait facilement en retrouver les traces, parce que celles-ci avaient déjà été numérisées. Comme la pièce avait fait de nombreuses tournées, on avait beaucoup de documentation à ce sujet.

En ce qui a trait à la danse, il s'agissait de l'aspect le moins documenté – exception faite de la documentation vidéo. Tout avait été mémorisé par les interprètes. J'ai ressenti à ce moment-là une grande perte, celle de la mémoire fondamentale de cette pièce. J'avais conservé mes carnets de notes chorégraphiques, mais ces carnets n'ont jamais été destinés qu'à mon seul usage, et j'ajouterais que ces notes sont brèves et deviennent difficilement compréhensibles avec le temps. Elles ne sont pas destinées à la lecture par autrui. Par contre, ces cahiers suscitent toujours beaucoup de curiosité, ce sont des objets souvent fétichisés, non par moi mais par les autres. Ces carnets partent dans tous les sens, j'annote des choses que je vois, que j'entends, ils peuvent aussi inclure des billets de métro, ma liste d'épicerie ; c'est tellement épars, ça parle plus de mon propre désordre, de ma vie, de mon chaos, que de l'œuvre comme telle.

L'essence de la pièce, donc, sa genèse, les sources de son langage, tous les éléments constitutifs de la danse, ou de l'acte même de chorégrapier, étaient absents. J'ai réussi à sauver quelques bribes issues de la conception sonore, parce qu'elle avait été conçue par Nancy Tobin et que

Nancy Tobin documente beaucoup son travail ; celle-ci a d'ailleurs mis en ligne ses propres archives qui contiennent les prémisses de ce projet.

Lors de la passation de la matière, après la constitution de la boîte chorégraphique et de la première version de la recreation, la pièce était encore présentée en tournée, et j'ai dû faire face à un nouveau changement de distribution qui a révélé d'autres défis.

En fait, la genèse de l'œuvre m'est apparue comme étant de plus en plus importante. Quand j'ai invité Paige Culley à interpréter l'œuvre, la première question qu'elle m'a posée était : « Est-ce que j'interprète l'original ? Ou bien j'interprète l'interprétation à partir de l'original ? » La question était pertinente, et comme on avait peu de temps pour préparer la pièce, je lui ai répondu « on retourne à l'original », puisque ce serait plus facile pour elle de décoder cette version, dans laquelle le mouvement était moins altéré.

J'ai donc fait face à un mur dès lors que plus aucune interprète de la création originale n'était présente pour démontrer le mouvement et transmettre l'ensemble des rôles. À ce moment-là, la boîte chorégraphique n'était plus suffisante. Il a fallu qu'on décortique le mouvement, il a fallu que Paige et moi, avec nos connaissances en analyse du mouvement – le peu de connaissances dans mon cas, un peu plus dans le sien – décortiquions l'ensemble des segments chorégraphiques. C'est la question de la corporéité, de la partition dansée, qui s'est avérée la plus problématique, et pourtant fondamentale, pour l'apprentissage de son rôle.

Paige a par la suite travaillé en studio, avec la boîte et la vidéo de l'œuvre, pour mettre en pratique seule sa propre analyse du mouvement. Ça m'a permis de me rendre compte que l'analyse du mouvement était un outil majeur pour la reconstitution d'une œuvre. Sans préjugé défavorable par rapport à la recreation, que j'ai profondément adorée, avec laquelle j'étais profondément en accord, Paige est revenue au plus près de l'original dans cette nouvelle version. Il y avait là quelque chose d'intéressant.

Ainsi, après avoir vécu ces différents pôles de transmission, après cette prise de conscience, j'ai développé un nouveau projet de recherche, à la fois projet d'artiste et de professeure au Département de danse de l'UQAM. Il vise justement à évaluer la pertinence d'utiliser différents outils de documentation, non pas à la fin, quand la pièce est déjà créée, mais bien pendant le processus de création de l'œuvre. Dans un deuxième temps, j'ai tenté d'observer comment le fait de documenter ce processus agit sur la création, la modifie, la fait évoluer, permet au chorégraphe d'en prendre conscience.

Ce cheminement affecte de façon beaucoup plus large l'ensemble de ma pratique. En soi, créer une œuvre est un travail colossal, et devoir parallèlement la documenter de façon systématique et rigoureuse induit une somme de travail supplémentaire qu'on ne doit pas sous-estimer. Cette documentation, j'ai voulu, à titre d'essai, qu'elle prenne plusieurs formes, afin de couvrir les angles morts que j'avais perçus – qu'on avait perçus ensemble, ça avait déjà été l'objet de discussions avec Lise et les membres de la Fondation – lors de la réalisation de la boîte chorégraphique.

J'ai donc cherché à faire disparaître ces angles morts en utilisant différents médias et différentes interfaces pour mieux documenter une nouvelle création. La vidéo, oui, est toujours employée, mais à une fréquence régulière et selon un angle très spécifique. Exit la caméra qui couvre un plan large et que j'utilise comme guide de la mémoire spatiale et temporelle : j'ai des centaines d'heures de vidéos que je ne regarderai jamais, qui finalement ne servent à rien, parce qu'elles n'ont pas été bien archivées ni sélectionnées – il y aurait tout un travail à refaire avec cette matière.

Ici, l'usage de la vidéo vise à ouvrir une fenêtre sur une journée spécifique, pour chaque semaine de répétition. Elle suit la démarche quotidienne des interprètes au cours d'une répétition. Cette vidéo devient une espèce d'état des lieux hebdomadaire d'un processus de création. À partir de ces quatre heures de captation visuelle, on monte, après quelques semaines de recul, un condensé de vingt minutes qui devient cette ouverture, cette fenêtre sur la création. Un jour, il y avait du vent dans le studio pour des raisons purement techniques, et le vent a profondément influencé la création de cette séance-là, alors qu'aujourd'hui ce vent n'existe plus. Pouvoir retourner à ce jour X de la création instruit aussi les interprètes. Les vidéos sont donc des documents qui renseignent aussi bien les interprètes sur leur travail que la chorégraphe à propos du sien.

Puis, bien sûr, il y a des prises de notes par un tiers, qui collige tous les termes utilisés à travers les consignes et les commentaires que je transmets aux interprètes pendant des périodes déterminées, autrement dit en plein cœur du processus de création, mais aussi à la fin du processus. Je me sers également d'un carnet de pratique, dans lequel je rassemble mes notes de répétition, mes notes de recherche, grâce auxquelles je suis en mesure de retracer le parcours de ma pensée. Mais, encore une fois, l'écriture requiert du temps, un temps spécifique, elle requiert une forme de disponibilité que l'on peut difficilement s'imposer. Je m'oblige par exemple à déployer cette écriture dans des contextes distincts, en résidence en l'occurrence. Par le biais des résidences que je fais, je peux me consacrer à la fois à la création et à l'écriture afin de constituer un carnet de pratique plus continu.

Malgré le problème de disponibilité que l'écriture requiert, tout ce qui est écrit demeure pour moi une source extrêmement précise, parce que ce sont avec les mots que nous transmettons nos intentions, et ces mots revêtent en danse une importance capitale.

L'analyse du mouvement, élaborée par des spécialistes de ce savoir, est un autre outil de documentation. Comme je n'en suis pas experte, j'attends toujours que le processus de création soit plus avancé pour aborder cette étape.

Survient ensuite le défi de colliger ces documents, afin de les rendre accessibles. Et des questions se posent. Qu'est-ce qui demeure utile pour la transmission de l'œuvre ? Et finalement pour la médiation culturelle de l'œuvre, puisque ce sont deux aspects différents ?

Par ailleurs, je mentionnerai un autre piège possible : il y a quelque chose de contre nature qui peut nous mener à idéaliser la documentation du processus de création comme telle. Comme si on devenait témoin de sa propre « œuvre » et que l'objet de la documentation devenait plus important que l'œuvre en soi. Est-ce un danger, ou simplement un changement de paradigme ? Un déplacement des enjeux ? Je répondrais que ce projet de documentation révèle tout simplement d'autres dimensions de ma pratique.

Pour conclure, j'ajouterais que cette recherche me rappelle que le fait de consacrer sa vie à l'écriture chorégraphique, ce n'est surtout pas seulement créer des spectacles. Cet art symbolise à mes yeux une pratique quotidienne qui ne se déroule pas exclusivement en studio en présence des interprètes. La constitution d'une boîte chorégraphique m'a permis de mesurer à quel point le fait de chorégrapier représente un geste qui se déploie non seulement dans le temps, mais aussi à travers de nombreux aspects. Il embrasse une multitude d'actions, d'étapes, de rencontres, de dialogues et de partages.

^

les boîtes chorégraphiques à l'École de danse contemporaine de Montréal

Lucie Boissinot et Geneviève Ethier

La médiathèque Candace-Loubert de l'École de danse contemporaine de Montréal (EDCM) a pour mandat de conserver et de rendre accessible le répertoire chorégraphique contemporain du Québec et d'ailleurs. L'École bénéficie depuis plusieurs années du matériel audiovisuel donné par les chorégraphes intervenant dans le cadre des six cours d'interprétation de son programme de formation professionnelle ; quelque quinze créateur·trice·s chaque année. Cette action participe à la sauvegarde du patrimoine de la danse contemporaine. Dans cette continuité, il allait de soi que l'École se procure la collection des boîtes chorégraphiques constituées par la Fondation Jean-Pierre Perreault.

Initialement, à l'achat des boîtes chorégraphiques, notre objectif n'était donc pas la reconstruction d'une des œuvres documentées, mais bien la conservation du patrimoine chorégraphique québécois. Notre but premier était de le rendre accessible aux étudiant·e·s de l'École.

À l'EDCM, nous n'avons pas d'autre choix que de prioriser la création de pièces de groupe, étant donné le nombre élevé de nos effectifs. Comme la grande majorité des boîtes sont consacrées à des solos ou à de très petits ensembles, nous ne les avons pas utilisées comme outil de transmission. Par ailleurs, en raison de l'étendue du travail que révèlent ces boîtes, nous comprenons facilement pourquoi elles ont jusqu'à maintenant ciblé de petits plateaux.

Rien n'empêche qu'un jour elles puissent être utilisées à l'École dans le cadre de notre exercice de « coaching ».

Le coaching, c'est la transmission d'un rôle d'un·e interprète de renom à un·e jeune danseur·se. C'est un travail d'interprétation visant l'exploration d'un univers chorégraphique favorisant la transformation.

Ceci étant, à l'EDCM, nous avons été véritablement séduit·e·s par le concept des boîtes, ainsi que par la profondeur et l'exhaustivité de la démarche. Plus qu'un livre, du matériel documentaire de première ligne, un outil de mémoire d'exception, un objet d'art en soi ! Nous ne connaissons aucun autre ouvrage colligeant autant d'informations en regard d'une seule œuvre chorégraphique. Une valeur inestimable.

Nous constatons à présent que ces boîtes peuvent également servir de modèles inspirants pour les jeunes générations, en ce qu'elles soulignent la pertinence de conserver les œuvres, de documenter les démarches de création et de les situer dans leur contexte historique et social. En fait, les boîtes sont en elles-mêmes un incitatif à se pencher sur la question de la conservation avec sérieux et créativité, à agir concrètement afin de laisser des traces.

À l'École, les étudiant·e·s tiennent des cahiers personnels, espèces de journaux de bord, tout au long de leur parcours. Ils·elles y colligent des réflexions sur leur pratique, leur cheminement, et sur l'art de la danse. Ils·elles y inscrivent les indications premières des chorégraphes qu'ils·elles côtoient, tâchant de bien circonscrire les différents univers de création. Par ce biais, ils·elles découvrent petit à petit leur propre fil rouge au sein des œuvres chorégraphiques

étudiées et appréhendent davantage la place qu'ils·elles y tiendront. Ils·elles notent les intentions, les états, le ressenti, la forme, les enjeux techniques ou interprétatifs, les remarques et les corrections des collègues, répétitrices et collaborateur·trice·s artistiques, etc. Ils·elles sont en fait déjà intimement entrés dans un processus de conservation. Ces cahiers constituent leur propre prélude de collecte patrimoniale. À nos yeux, il est important de leur signifier que ces cahiers sont précieux et forment la pierre angulaire de leur carrière, tout en confortant leur légitimité dans le monde de la danse.

Au Québec, nous assistons depuis moins d'une décennie à un éveil généralisé vis-à-vis du patrimoine dansé et de sa conservation, et conséquemment, à un début de récolte patrimoniale. Une expertise plus aiguisée reste encore à acquérir en ce domaine, mais il appert qu'il faudra en semer les graines dès la formation initiale en danse. Pourquoi ne pas y sensibiliser les jeunes générations lorsqu'elles sont sur les bancs d'école ? Dans cet esprit, nous désirons mettre en place des séances d'information à propos des boîtes, ici, à l'EDCM.

De notre point de vue à l'EDCM, en considérant la mission de la médiathèque, nous considérons que le projet des boîtes chorégraphiques, avec leur contenu si dense, généreux et quasi exhaustif, mérite d'être poursuivi.

Nous croyons également qu'il s'agit d'un concept potentiellement exportable. Une idée heureuse.

^

la boîte s'expose au musée

Marie Tissot

LES POTENTIELS USAGES MUSÉOLOGIQUES DES BOÎTES CHORÉGRAPHIQUES

Les potentiels usages muséologiques des boîtes chorégraphiques sont pluriels mais ne sont pas évidents, car associer l'institution muséale avec la danse ne va pas de soi. La fonction la plus traditionnelle des musées est de collectionner le patrimoine matériel – œuvres, archives, artefacts et spécimens –, or la danse disparaît dans le mouvement effectué et jamais ne se fixe. Cependant, nos musées modernes s'inscrivent dans le mythe du *Mouseion*, le Temple des Muses, qui rassemblait les neuf filles de Mnémosyne (la Mémoire), dont Terpsichore, la Muse de la danse. Si le collectionnement de la danse par les musées pose de nombreux défis et paradoxes, les boîtes démontrent une méthode rigoureuse de préservation des propriétés constitutives des œuvres chorégraphiques. Lorsque les corps ne se souviennent plus, les documents prennent le relais. Par cette méthode, la danse rejoint les autres formes d'art (peinture, sculpture, photographie, estampe, etc.)

dont les supports matériels permettent généralement une conservation stable. Ainsi, l'usage muséologique de la boîte à des fins de préservation de la danse est indéniable. Mais à quoi bon conserver si ce n'est pour valoriser ? Les boîtes détiennent également un potentiel de diffusion muséale. En effet, la mise en exposition des boîtes révèle de nombreux intérêts, et pour le musée et pour le milieu de la danse, et même pour le-la visiteur-euse. Comme l'ont mentionné plusieurs auteur-trice-s, l'exposition de la danse dans les musées s'élabore selon deux stratégies : la présentation du corps dansant et l'exposition des archives ou documents relatifs à la danse¹. Exposer les boîtes chorégraphiques relèverait de cette seconde approche. Cette communication vise à cerner les enjeux de cette stratégie de valorisation du patrimoine chorégraphique québécois par l'exposition muséale des boîtes chorégraphiques de la Fondation Jean-Pierre Perreault.



Bibliographie

- BENICHOU, Anne. (dir.). (2015). *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon : Les presses du réel
- BOUCHER, M.-P. & Lemay, Y. (2010). « Des archives mises en scène par les artistes », *Documentation et bibliothèques*, 56 (2), 76–81. [<https://doi.org/10.7202/1029134ar>]
- CÔTÉ, Julie-Anne. (2015). « De la danse au musée : mémoires de l'œuvre chorégraphique contemporaine », *Muséologies*, 7 (2), 55–70. [<https://doi.org/10.7202/1030250ar>]
- GENEST, Catherine. (2018). « Conserver la danse », *Voir* [en ligne], 22 novembre 2018. [<https://voir.ca/scene/2018/11/22/conserver-la-danse/>]
- SCARPULLA, Mattita. (2016). « Archives, danse et création. Une introduction », *Archives*, 46 (1), 15–34. [<https://doi.org/10.7202/1035720ar>]

¹ « Les expositions consacrées à l'art de la performance et à la danse se multiplient depuis la fin des années 1990 et se confrontent toutes à l'impossibilité de restituer une expérience *live* par la présentation de matériel d'archives. En réponse à cette difficulté intrinsèque que posent les arts vivants aux entreprises commissariales, deux avenues se sont récemment dessinées : privilégier une approche phénoménologique des documents ou transformer la salle du musée ou de la galerie en espace scénique pour des corps vivants. » BENICHOU, Anne (dir.). (2015). *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon : Les presses du réel, p. 197

OUVRIR LA BOÎTE : QU'EST-CE QU'ON EXPOSE ?

La matérialité des boîtes a été uniformisée à des fins de lecture (format papier ou web). Certains documents, tels qu'ils ont été insérés dans les boîtes, sont prêts à être exposés dans une galerie de musée : photographies, plans d'éclairage, croquis de scénographie, indications de maquillages et de costumes, notations chorégraphiques. Ces dernières, très peu connues du grand public, rappellent les didascalies du théâtre ou les scripts des scénarios cinématographiques. Exposées au regard du grand public, les boîtes rendent accessible le travail de construction actantiel de la danse. Également, elles proposent des liens vers des médiums vidéographiques et sonores, qui permettraient de re-crée l'atmosphère du spectacle scénique dans l'espace de la galerie. Dans les boîtes, on redécouvre quelques objets scéniques forts : les bras en aluminium de la création *Bras de plomb*, les portraits encadrés de *Cartes postales de Chimère*, les grilles de *Bagne*, etc. Ces éléments, issus directement de l'œuvre, pourraient être exposés sous l'objectivité d'une vitrine muséale, rappelant la mise à distance de la scène, et prendraient alors l'aura de l'objet-mémoire².

COMPARER, CONTEXTUALISER, DÉVOILER

Les boîtes chorégraphiques sont relatives à des œuvres dont les auteur·trice·s souhaitent assurer la passation en vue d'une reconstitution. Ainsi, il existe deux versions de *Bras de plomb* (1993 et 2011), de *Duos pour corps et instruments* (2003 et 2014), de *Cartes postales de Chimère* (1996 et 2015), des *Choses dernières* (1994 et 2016) et trois versions de *Bagne* (1993, 1998 et 2015).

Le musée est un lieu qui permet la confrontation, la comparaison, la mise en présence de plusieurs éléments. Ainsi, l'espace de la galerie pourrait être le lieu dans lequel se confrontent l'œuvre originale et la reconstitution. Ce travail offrirait un retour réflexif sur la transmission de la chorégraphie et donnerait au·à la visiteur·se l'occasion de découvrir les coulisses de ces reprises. Exposées, les sources d'inspiration, éléments déclencheurs, images, références, anecdotes, etc., présents dans les boîtes, permettraient également de contextualiser l'œuvre. Cette contextualisation aiderait le·la visiteur·se à comprendre le processus de création qui a mené à ce qu'on lui dévoile sur scène.



LA RECONSTITUTION PAR L'ARCHIVE : UNE PRATIQUE MUSÉOLOGIQUE

L'exposition d'archives dans les galeries muséales est une pratique d'une grande actualité. On assiste à des reconstitutions d'expositions par leurs archives³, ainsi qu'à des reconstitutions de performances et de danses par leurs archives. Ces reconstitutions sont établies de la même façon qu'ont été conçues les boîtes. Il s'agit de définir l'intérêt de l'œuvre originale dans l'élaboration d'un patrimoine commun, puis d'effectuer des recherches approfondies à son propos et de sélectionner les archives pertinentes à exposer dans une scénographie efficace, qui réactualiserait l'évènement passé. L'exposition des boîtes dans les galeries de musées s'inscrirait dans cette tendance.

RENDRE VISIBLE ET ACCESSIBLE

Loin de remplacer l'expérience de spectateur·trice, l'exposition des boîtes, tout comme leur consultation papier ou web, rend visible la pièce chorégraphique sous un angle singulier. Les boîtes semblent actuellement s'adresser plus particulièrement aux professionnel·le·s du milieu de la danse et aux chercheur·euse·s. Déployées dans une exposition, elles viendraient toucher d'autres publics alors susceptibles d'appréhender l'envers du décor et de redécouvrir ces monuments de la création chorégraphique québécoise. Pour l'institution muséale, il s'agira de réaliser un réel commissariat des éléments constitutifs de la danse et de concevoir une stratégie d'interprétation de ces archives. Ce travail rendrait visible l'œuvre chorégraphique en proposant une expérience au présent qui poursuit et complète l'instant du spectacle. Exposées au musée, les archives de ces œuvres pourraient également être (re)performées par des artistes⁴ – toutes disciplines confondues –, leur permettant ainsi de migrer vers de nouvelles actualités en mouvement.

^

² BERGERON, Yves, « L'invisible objet du Musée. Repenser l'objet immatériel », dans BENICHOU, Anne (dir.). (2015). *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon : Les presses du réel

³ Par exemple, Vox – Centre d'image contemporaine a initié le chantier de recherche *Créer à rebours de l'exposition*, qui propose des reconstitutions d'expositions phares de l'histoire du Québec. [http://centrevox.ca/exposition/creer-a-rebours-vers-lexposition-le-cas-de-montreal-plus-ou-moins/]

⁴ BOUCHER, M.-P. & Lemay, Y. (2010). « Des archives mises en scène par les artistes. » *Documentation et bibliothèques*, 56 (2), 76–81. [https://doi.org/10.7202/1029134ar]

polyphonie auctoriale de l'œuvre chorégraphique (et de sa boîte)

Katya Montaignac

Que nous reste-t-il d'une pièce chorégraphique ? Une image, des mouvements, une sensation, un mot... Que l'on soit danseur·euse ou spectateur·trice, nos souvenirs dépendent de ce qui nous a marqués et de nos affects. Pour chacun·e de nous, la mémoire sera différente, et surtout volatile.

DE LA MÉMOIRE ÉPHÉMÈRE DE LA DANSE

Pendant trois ans, j'ai eu l'occasion d'archiver pour la médiathèque du Centre national de la danse plus de 3500 dossiers documentaires rassemblant des notes d'intentions, des photos, des textes de communication et des articles critiques concernant les œuvres chorégraphiques. L'objectif de la médiathèque était de créer, parallèlement à sa collection d'ouvrages et de vidéos, un fonds documentaire sur les artistes et les œuvres chorégraphiques afin de pallier la pénurie de publications sur la danse (par comparaison avec d'autres pratiques artistiques, la danse demeure un art peu documenté).

Mes réflexions se nourrissent directement de cette expérience, qui m'a conscientisée à l'archivage et à la documentation des œuvres chorégraphiques. J'ai pu à l'époque me confronter à certaines questions méthodologiques : que garder, pourquoi et comment ? Selon quels critères privilégier tel document/artefact/lettre/note/archive ?

La boîte chorégraphique représente à mes yeux un formidable outil de mémoire face à l'éphémérité des œuvres chorégraphiques. Elle permet notamment de prolonger l'œuvre (de la découvrir ou de la revivre) à travers les traces de sa fabrication comme de sa réception. Je partage dans ce texte quelques réflexions au sujet des développements potentiels que m'inspire cet objet, quitte à me faire volontairement l'avocat du diable afin de souligner nos résistances et présupposés concernant la notion d'auteur·trice en danse.

DE L'IMPOSSIBLE RECRÉATION D'UNE ŒUVRE CHORÉGRAPHIQUE

Initialement conçue en vue de faciliter le remontage des œuvres chorégraphiques, la boîte suscite de nombreux questionnements. Tout d'abord, la reconstitution est conditionnelle aux droits d'auteur·trice : elle nécessite l'autorisation du·de la chorégraphe ou de ses ayants droit. Par ailleurs, elle implique, idéalement, une transmission de corps à corps. Il s'avère en effet difficile d'imaginer remonter une œuvre en passant uniquement par une description de mouvements – une photo, une vidéo ou une partition ne permettent pas d'avoir une vision exhaustive et passent sous silence les mille et une nuances, tonalités, textures et modalités de l'interprétation.

La reconstitution d'une œuvre engage donc le deuil d'une tentation (ou de la prétention) de retrouver l'original. La danse, art éphémère par excellence, ne peut se répéter, et sa force s'incarne dans sa réactualisation infinie. Un·e même danseur·euse n'interpréterait pas à l'identique une chorégraphie dix ans plus tard – ne serait-ce que parce que son corps a changé ou vieilli (ainsi que sa mémoire). Cette infixité ontologique soulève des questions pertinentes concernant la reprise d'une œuvre : la présence du·de la chorégraphe est-elle nécessaire pour remonter une pièce ? Peut-on réinterpréter l'œuvre d'un·e chorégraphe sans être initié·e à sa démarche, sans avoir assimilé sa technique ? La reprise (ou le remontage) d'une œuvre induit inévitablement des modifications, des oublis, des trous, des ajouts, des réinterprétations, voire des transgressions (volontaires ou non). Et ce n'est pas un drame. Au contraire, c'est la preuve du vivant de l'œuvre.



DE LA NOTION D'AUTEUR·TRICE COMME UN PRISME

Entre 2001 et 2006, j'ai proposé à plus de cinquante personnes (danseurs ou non) d'interpréter un même solo. Chacun·e à sa façon. Les danseur·euse·s étaient issu·e·s de formations et de pratiques diverses. J'ai transmis le solo originel uniquement par le biais d'une description précise des mouvements que chacun·e pouvait interpréter en fonction de sa sensibilité. Ce projet m'a démontré s'il en était la vertigineuse infinité des interprétations possibles d'une même partition.

Je conçois l'œuvre chorégraphique – et donc la boîte qui la représenterait – comme un kaléidoscope témoignant de son intertextualité.

Difficile d'envisager le·la chorégraphe comme unique figure auctoriale alors que la danse est une pratique intrinsèquement collective. Dans la perspective du remontage d'une œuvre, les indications du·de la chorégraphe n'ont pas nécessairement préséance sur celles, vécues et traversées, par les danseur·euse·s. Elles se complètent, tout comme la vision de chacun·e des collaborateur·trice·s artistiques. Il suffit d'ailleurs de changer l'un·e d'eux·elles pour que l'œuvre se module.

La boîte chorégraphique envisage à ce titre l'œuvre à travers le prisme des différents regards la constituant, incluant les articles et discours critiques parus sur la pièce, car ces lectures en sont tout autant des composantes. Ces différents regards, même s'ils peuvent parfois se contredire, dialoguent et se nourrissent.

Plutôt que de restreindre les conditions de remontage d'un spectacle, la boîte chorégraphique pourrait en faciliter la circulation. En effet, pourquoi protéger une œuvre – qui est répertoriée (et donc sauvegardée) par sa « mise en boîte » – en contraignant sa diffusion plutôt qu'en l'autorisant pour, au contraire, favoriser son rayonnement ? La boîte pourrait ainsi encourager de multiples réincarnations de l'œuvre en adoptant une licence de type Creative Commons, qui permettrait de remixer légalement l'œuvre (tout en protégeant ses droits d'auteur·trice). Et donner ainsi à l'œuvre archivée un vaste potentiel de réactualisation. Qu'est-ce que l'œuvre (ou la postérité de son·ses auteur·trice·s) perdrait d'une radicale ouverture au partage et à une libre utilisation (sous condition) ? Il me semble que la perspective (et la richesse) de la boîte chorégraphique pourrait contribuer au contraire à la perpétuer sous diverses formes et variations. Pour ainsi re·donner vie·s à l'œuvre.

DE LA MULTIPLICITÉ DES USAGES (ET LECTURES) DE LA BOÎTE

Si elle n'avait pas l'objectif ultime du remontage comme condition d'existence, la boîte chorégraphique séduirait sans doute davantage les aficionado·a·s de danse, qui pourraient l'acquérir comme on se procure un livre. Elle trouverait alors sa place dans leurs bibliothèques, parmi les ouvrages qui les ont marqué·e·s et inspiré·e·s. Cette perspective engage une réflexion éditoriale sur le contenu de la boîte et son format.

Je suis convaincue qu'un public spécialisé, étudiant ou professionnel, tout comme un·e spectateur·trice lambda apprécieraient la lecture des coulisses et autres discours engagés autour de l'œuvre. Outre servir d'outil pour le remontage des œuvres, la boîte chorégraphique représenterait avant tout un ensemble de traces documentaires accompagnant la pièce. Elle recueillerait non seulement ce qui l'a nourrie et les secrets de sa création, mais également les réflexions qui en découlent. C'est ainsi que les œuvres chorégraphiques demeurent profondément vivantes : à travers l'échange, le dialogue, le débat – voire les dissensus – qu'elles engendrent.

PLONGER DANS LA BOÎTE COMME DANS L'ŒUVRE

Entrer dans la danse par des récits subjectifs plutôt que par sa description formelle et détaillée. Considérer la boîte non seulement comme le prolongement d'une œuvre, comme sa documentation, mais aussi comme un levier, un vecteur d'imaginaire – ce qu'une œuvre est en soi – que le·la lecteur·trice ait vu ou non le spectacle. Lire la « boîte » comme un roman. Chaque œuvre/boîte pourrait ainsi se déplier en un ouvrage distinct qui n'aurait pas forcément le même ton, le même contenu, ni la même structure. La boîte prolongerait mon expérience de réception, en me faisant revivre l'œuvre ou en me révélant ses dessous. Je pourrais tout autant la traverser sans l'avoir nécessairement vue en amont, pour le plaisir de plonger dans le récit de l'expérience dansée (j'ai d'ailleurs toujours fantasmé à l'idée, un jour, d'écouter le récit en direct d'une œuvre sans la voir). Vivre l'œuvre par procuration à travers une polyphonie de voix et de récits incarnés qui l'ont éprouvée. Chacun·e porte en lui·elle une vision spécifique de l'œuvre et la nourrit par ses choix et sa sensibilité. La lecture d'une boîte ne serait alors pas réservée au remontage de l'œuvre, mais vouée avant tout au partage de son expérience. Et ce, à différents niveaux. C'est pour moi la somme de ces témoignages qui re·crée l'œuvre, impliquant ses contrastes, contradictions, écarts, liens et zones d'ombre.

La lecture de la boîte ne serait pas nécessairement une plongée historique (et didactique), mais ouvrirait (sur) une part de fiction·s partagée·s.

^

La reprise d'une œuvre chorégraphique s'ouvre ainsi à de multiples variations. Un·e chorégraphe qui choisit de remonter une pièce de son répertoire en profite souvent pour recomposer certains tableaux, corriger certains aspects ou détails de l'œuvre. Qui plus est, un·e chorégraphe différent·e qui s'engagerait dans le remontage d'une œuvre de répertoire en recréerait forcément une « adaptation » à partir de sa sensibilité – quand bien même il·elle s'évertuerait à demeurer le plus fidèle possible à l'original (en témoignent de nombreux exemples de reconstitution : depuis les remontages du *Sacre du printemps* par Millicent Hodson pour le Joffrey Ballet, ou par Dominique Brun en France, jusqu'aux reconstitutions des Carnets Bagouet qui visent à remonter des pièces de répertoire à travers le prisme de « maîtres-interprètes », en passant par les non moins pertinentes réappropriations – sinon usurpations – de pièces recréées par le biais de vidéos, notamment la chorégraphie *Rosas* d'Anne Teresa De Keersmaecker réinterprétée par des milliers d'amateur·trice·s dans le monde). La force et la beauté de la danse s'incarnent à travers ses multiples réinterprétations plutôt que dans la tentative (impossible) de reproduire une forme originelle.

ailleurs

Lise Gagnon

Ouvrir la boîte chorégraphique, la renverser, la secouer, y pénétrer, l'imaginer autrement, et parfois même la détruire.

De cette conversation et de ces réflexions autour des boîtes chorégraphiques et de la documentation en danse, passion, imagination, critique et engagement se sont fait entendre. C'est précieux, émouvant. Rare.

La boîte chorégraphique, telle qu'imaginée et déclinée jusqu'à aujourd'hui, a été perçue tour à tour comme une maison, une utopie, un exercice technique, une boîte de curiosités, un lieu de transmission, un acte idéologique – à questionner.

On la croit destinée à la seule reprise tandis qu'elle est œuvre de mémoire ou source d'inspiration.

La boîte chorégraphique reste incomplète, et relève de la subjectivité – les apparences sont trompeuses. Il est impossible de vouloir tout et toujours plus documenter. Et ce n'est pas souhaitable.

La boîte, comme toute autre forme de documentation – nous disent ici les auteur·trice·s –, nous amène pourtant à redécouvrir, réexplorer, réimaginer la danse.

Alors soit, la documentation sera plurielle.

Et l'on rêve d'une boîte ouverte, accueillant de multiples regards sur l'œuvre. Une boîte en mouvement, donc plus vraiment une boîte, plutôt un flux de mémoires, de perceptions, un lieu de rencontres et d'expériences, un espace pour aller au-delà. Ailleurs.

biographies

Historienne du théâtre contemporain, spécialiste des humanités et des performances numériques, **Clarisse Bardirot** est maître de conférences HDR à l'Université Polytechnique Hauts-de-France et chercheuse associée au CNRS. Ses axes de recherche concernent l'histoire et l'esthétique des performances numériques, les relations art/science/technologie, la conservation des œuvres numériques et les nouvelles formes d'édition.

Lucie Boissinot œuvre dans le milieu de la danse contemporaine depuis quelque quarante ans, passant du rôle d'interprète à celui de chorégraphe puis d'enseignante, pour finalement se consacrer à des fonctions de gestion et de consultation. En 1985, elle obtient le Prix Jacqueline-Lemieux du Conseil des arts du Canada. Elle est directrice artistique et des études de l'EDCM depuis 2005.

Dès 1971, **Ginelle Chagnon** travaille à approfondir l'expérience de la danse. Longtemps associée aux chorégraphes Jean-Pierre Perreault et Paul-André Fortier, elle a également collaboré avec plusieurs autres chorégraphes québécois et canadiens. Depuis 1990, elle s'intéresse aussi à la documentation, à la conservation et à la promotion du répertoire chorégraphique québécois.

Danièle Desnoyers fonde en 1989 Le Carré des Lombes, et signe plus d'une vingtaine de créations marquantes diffusées au Canada, aux États-Unis, en Europe et en Asie. Son répertoire témoigne d'une démarche s'appuyant sur les résonances interdisciplinaires entre le mouvement, la pluralité de la musique et des arts visuels. Artiste pédagogue, elle est aujourd'hui directrice du Département de danse de l'UQAM.

Geneviève Ethier se passionne pour la recherche documentaire depuis sa jeunesse. Elle est responsable de la médiathèque de l'EDCM depuis 2013. Elle a développé une expertise en droits d'auteur-trice ainsi qu'en patrimoine des arts vivants en prenant part à des comités et tables de concertation avec l'ADESAM et le RQD entre 2013 et 2018.

Directrice générale de la Fondation Jean-Pierre Perreault depuis 2013, **Lise Gagnon** a rédigé de nombreux articles, notamment pour la revue de théâtre *JEU*, qu'elle a dirigée durant cinq ans. Elle a publié deux nouvelles (revue *Arcade* et *Objets trouvés/Objets perdus*, Urubu) et a réalisé la vidéo de danse *Élégie. Danse dans la neige*, diffusée à Montréal, Québec et Ottawa.

Figure marquante de la danse contemporaine au Québec, la chorégraphe, interprète et enseignante **Lucie Grégoire** poursuit depuis 1981 sa recherche artistique singulière. Un cycle de création de dix ans avec le chorégraphe et danseur japonais Yoshito Ohno a mené à une trilogie coproduite par l'Agora de la danse. Ses créations sont présentées tant ici qu'à l'international.

Depuis la fin de ses études à l'EDCM en 2011, **Kim Henry** a participé à plus de 50 projets de danse et théâtre physique, ayant la chance de collaborer avec Lucie Grégoire, Harold Rhéaume, Jacques Poulin-Denis et Audrey Bergeron. Elle poursuit depuis 2014 une démarche alliant danse et photographie, en collaboration avec l'artiste visuel Éric Paré.

Anne-Laure Jean est graphiste. Elle manipule, contorsionne et entremêle subtilement ses dix doigts et son esprit pour une gestion du texte et de l'image rapide, précise et construite, le tout, avec une certaine élégance. Attirée par la culture et le monde des arts, c'est principalement dans ces domaines qu'elle évolue.

Brigitte Kerhervé est professeure associée au Département d'informatique de l'UQAM. Ses recherches portent sur la gestion de données pour les applications multimédias adaptatives et réparties, et sur l'archivage d'objets médiatiques. Elle collabore avec des artistes des nouveaux médias afin de concevoir des méthodes et des techniques informatiques répondant à leurs besoins en lien avec de nouvelles pratiques narratives audio et vidéo.

Catherine Lavoie-Marcus est chorégraphe, performeuse et chercheuse en arts vivants. Sa démarche, à la fois pratique et théorique, prend ancrage dans des situations qui font appel à l'intelligence collective. Ses œuvres sont présentées au Québec et à l'étranger, sur scène, dans des galeries, des musées ou dans l'espace public.

Chorégraphe, interprète, enseignante et notatrice Laban, **Nasim Lootij** a quitté l'Iran en 2006 pour étudier la danse à Paris. Depuis 2014, elle vit à Montréal, où elle a fondé le collectif Vâtchik Danse avec Kiasa Nazeran, dramaturge et docteur en théâtre. Leurs créations : *Moi-Me-Man* (2017), *La chute* (2019) et *L'inconsistance* (à venir).

Alexandre Michaan est restaurateur du patrimoine, spécialisé dans la préservation des œuvres audiovisuelles et numériques. Après un parcours en histoire de l'art, puis en restauration à l'Institut national du patrimoine, il se focalise sur les enjeux d'obsolescence technologique liés aux nouveaux médias dans l'art contemporain. Il travaille depuis 2017 avec Clarisse Bardirot sur la question de la documentation des œuvres technologiques.

Sophie Michaud amorce sa carrière en danse au début des années 1980. Depuis trente ans, par le biais d'études universitaires et d'une pratique soutenue, elle se spécialise dans l'accompagnement des processus de création. Directrice des répétitions et conseillère dramaturgique, en parallèle à son travail en studio, elle remplit les rôles de formatrice, consultante et de médiatrice artistique.

Artiste chorégraphique, dramaturge et commissaire, **Katya Montaignac** a parallèlement collaboré à la constitution du fonds documentaire de la médiathèque du Centre national de la danse (France) et aux portfolios du portail de la bibliothèque Vincent-Warren. Docteure en études et pratiques des arts de l'UQAM, elle est également membre du conseil d'administration de la Fondation Jean-Pierre Perreault depuis 2015.

Bibliothécaire spécialisée en bases de données, **Josée Plamondon** est consultante en information numérique. Ses interventions se situent à l'intersection des sciences de l'information et des technologies de l'information. Elle accompagne des projets qui ont pour but de documenter des contenus pour le web et d'adopter des méthodes de travail collaboratives.

Isabelle Poirier a dansé pour la Compagnie Marie Chouinard et y demeure comme répétitrice. En 2015, elle interprète *Cartes postales de Chimère*, de Louise Bédard, et en 2016, *Les Choses dernières*, de Lucie Grégoire ; elle participe à l'écriture des boîtes chorégraphiques documentant ces œuvres. Elle enseigne la danse à l'Université Concordia, est répétitrice pour plusieurs chorégraphes et à l'EDCM, et danse pour Ariane Boulet, Lucie Grégoire et Aurélie Pedron.

Romy Snauwaert œuvre dans le domaine de l'édition depuis une quinzaine d'années. Elle assume aujourd'hui les rôles de directrice de l'édition au Groupe Nota bene (Alias, Le lézard amoureux, Nota bene, Triptyque, Varia) et de directrice littéraire pour les éditions Varia.

Marie Tissot est candidate au doctorat en muséologie, médiation et patrimoine de l'UQAM et étudie les représentations patrimoniales des arts du cirque. Dans le cadre de la maîtrise en muséologie, ses recherches ont porté sur l'exposition de la danse contemporaine dans les musées au Québec.

