

Published in Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècle) / Julie Sermon et Yvane Chapuis [éd.], 2016, pp. 285-301, which should be cited to refer to this work.

MYRIAM GOURFINK

Écriture et lecture en temps réel : Bestiole, partition ouverte pour sept danseuses.

En 2002, j'obtiens une bourse d'écriture du Ministère de la Culture et de la Communication pour un travail visant à développer une écriture pour la composition chorégraphique et son intégration dans des dispositifs informatisés.

Depuis cette recherche, j'étudie la cinétopographie Laban, un système d'analyse et de transcription du mouvement dansé développé par Rudolf Laban au début du 20e siècle, et j'utilise les signes de la cinétopographie pour écrire mes partitions chorégraphiques.

En cinétopographie Laban, les « facteurs de mouvement » poids, temps, espace, et flux sont décomposés, analysés et traduits par « les composants du mouvement » : le temps par la longueur des signes, l'espace par la forme et la coloration des signes de directions, niveaux et tours, le poids par la place des signes sur la portée, le flux se déduit du rapport espace / temps. Les autres notions et signes précisent l'amplitude du geste, indiquent quelles parties du corps sont actives, détaillent la façon dont elles s'immobilisent (fixer un segment corporel à un endroit déterminé, le maintenir dans une direction spatiale, fixer un rapport entre deux parties du corps), spécifient la force du mouvement (fort, faible, léger, lourd), ou les différentes modalités du mouvement (se fléchir, se contracter, s'enrouler, s'étirer, se dilater, effectuer une rotation, une culbute, un tour secret, une translation, sauter, conduire le mouvement par une partie du corps), ou bien encore apportent des précisions sur la forme des parcours, le rapport d'espace entre les danseurs, ou leurs relations (en contact, en appui l'un sur l'autre). Les « composants du mouvement » désignent donc un ensemble complexe de notions, signes, places sur la portée, règles d'écriture qui viennent évaluer les « facteurs de mouvement » d'une action dansée¹.

Pour chaque projet, en fonction de ce que je vise comme atmosphère, pour agir sur les facteurs de mouvement poids, temps, espace, flux, je choisis parmi les composants du mouvement définis par la cinétopographie Laban certaines notions du mouvement et leurs signes pour formaliser ce que j'appelle mon environnement chorégraphique : un lexique à partir duquel je compose. Par exemple pour *Bestiole* (2012) je choisis uniquement les notions qui donnent des précisions sur le style et la subtilité du mouvement, et j'évacue complètement les composants du mouvement qui habituellement sont au cœur du système Laban, c'est-à-dire les signes de directions et de niveaux, car je cherche à définir un monde insulaire dont l'espace est contraint par un ensemble de praticables et d'écrans qui deviennent

¹ Je m'appuie ici sur le cours de composition chorégraphique fondé sur l'analyse de la cinétopographie Laban, que Noëlle Simonet (notatrice et professeur au CNSMDP) a mis en place sur mon invitation à la Fondation Royaumont en 2008, 2011 et 2012. Elle s'inspire dans son analyse de *La maîtrise du mouvement* de Rudolf Laban (trad. Jacqueline Challet-Haas), paru aux éditions Actes Sud en 1994, et du *Dictionnaire usuel de Cinétopographie Laban, Labanotation* de Albrecht Knust (trad. Jacqueline Challet-Haas), paru aux éditions Ressouvenances, 2011.

les référents spatiaux de la pièce, une île donc, où évoluent comme des insectes les sept danseuses qui se déplacent avec une conscience accrue de la mobilité de leurs articulations. Elles se déplacent à l'écoute de leur souffle, la durée de chacune de leurs actions est élastique, elle est mesurée par leur respiration : j'ai donc également abandonné la mesure du temps telle que l'envisage la cinématographie. Dans le système Laban c'est la longueur d'un trait qui révèle la durée d'une action, dans la symbolisation du mouvement proposée pour *Bestiole* la longueur d'un trait n'a aucune signification. Les principales notions utilisées pour *Bestiole* sont l'enroulement, la flexion, la rotation, la translation, les signes d'initiation, les signes de petites parties du corps en mouvement.

Voici les principaux composants du mouvement du lexique de *Bestiole*.

Chaque signe traduit une action, un passage, un transport d'un état à un autre état. La durée d'une action est mesurée par le souffle de l'interprète.

I – Commençons par les composants du mouvement, qui précisent de quelle manière une action s'effectue :

Se fléchir, c'est-à-dire rapprocher simultanément les deux extrémités d'un axe, sur cet axe.



S'enrouler : une extrémité de l'axe reste fixe, et l'autre se courbe en dehors de l'axe.



Effectuer une translation : déporter un volume corporel d'un endroit vers un autre, sans modifier la forme de ce volume.



Effectuer une rotation : sur l'axe autour duquel le corps tourne une partie reste fixe.



Initier, conduire le mouvement par une partie du corps, celle-ci figurera à l'intérieur et en bas de l'arc.



II – Voyons maintenant, comment s'imbriquent les composants du mouvement pour les petites parties du corps en mouvement.

Voici les signes de trois grands segments mobiles :

Ce signe traduit une action du segment de la tête dans sa globalité.



Ce signe indique que le bassin est en mouvement.



Celui-ci, indique une action de la cage thoracique.



Ci-dessous, voici les signes qui s'imbriquent dans un signe d'action d'un grand segment de corps. Ils précisent que c'est une petite partie de ce segment qui est mobile.

Pour désigner une petite partie mobile en haut d'un segment de corps, le signe est une épingle blanche.

Ici, c'est la partie haute et en avant qui est mobile.



Ici, la partie haute et en avant droit.



Le côté droit.



L'arrière droit.



L'arrière.



L'arrière gauche.



Le côté gauche.



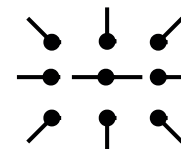
L'avant gauche.



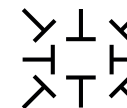
Et ici, c'est le sommet qui est mobilisé.



Pour une partie mobile en bas d'un segment de corps, le signe est une épingle noire:



Et pour une partie mobile au milieu d'un segment de corps une épingle à tête plate:

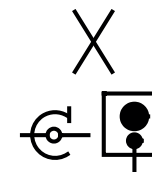


En associant ces signes la partition de *Bestiole* propose des actions conduites (initiées) par des petites parties:

Le mouvement est conduit par le nez.



Le sommet du crâne et la pointe du coccyx se rapprochent, autrement dit, le segment du coccyx au crâne se fléchit:

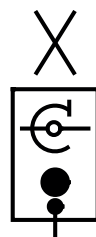


Ici, j'ai préféré mettre les deux signes l'un à côté de l'autre sur ma portée uniquement pour des questions pratiques. J'aurais dû normalement, pour bien clarifier que c'est le segment vertical du coccyx au crâne qui est en

mouvement, inclure les deux signes du crâne et du coccyx dans un cadre vertical de segment de corps :



Et écrire de la façon suivante :



Cependant cette façon d'écrire prenant en hauteur énormément de place sur la portée, j'aurais été obligée de réduire la taille de mes signes, or les danseuses lisent ces signes en temps réel sur les écrans qui se trouvent autour d'elles, les signes doivent absolument rester lisibles. J'ai donc choisi de mettre les signes de segments mobiles du coccyx et du crâne côte à côte, ce placement révèle une simultanéité des deux actions dans le temps, cela reste cohérent.

Depuis le début de mes recherches, ce qui motive l'écriture c'est l'invention de partitions ouvertes, qui stimulent la créativité et mobilisent la présence de l'interprète en l'invitant à vivre ses propres choix. Pour collecter les composants du mouvement de la cinéto-graphie Laban qui offrent la possibilité d'un écart d'interprétation, je m'appuie sur l'intelligence du système et m'inspire de la symbolisation du mouvement dansé développée par Ann Hutchinson Guest². D'une certaine façon la cinéto-graphie est un système gigogne : une notion très ouverte qui propose au niveau du mouvement de multiples réponses peut, par imbrication de signes les uns dans les autres, devenir extrêmement précise et fermer l'ambitus des possibilités d'interprétations.

Ce signe indique qu'un segment de corps est mobilisé, en l'état rien n'est précisé, utilisé tel quel sur la partition, le signe invite l'interprète à choisir quel segment il mobilisera.

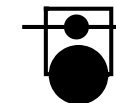


² Ann Hutchinson Guest, *Your Move*, Gordon and Breach Publishers, 2000.

Le volume avant de la cage thoracique (le sternum)?



La partie basse du volume arrière du bassin (le sacrum)?



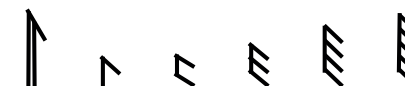
En composant je joue beaucoup avec l'écart d'interprétation que je laisse aux danseuses. Pour évaluer précisément cet écart j'ai dû parfois ajouter aux signes de la cinéto-graphie, uniquement en noir et blanc, une coloration :

Voici les signes traduisant la mobilisation des membres en cinéto-graphie :



Un membre est en mouvement.

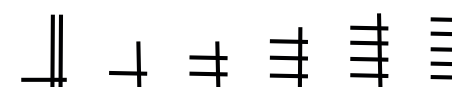
Les deux bras sont en mouvement.



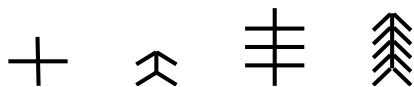
Actions du bras, de l'épaule, du coude droit, du poignet, de la main, des doigts droits.



Les deux jambes sont en mouvement.



Actions de la jambe, de la hanche, du genou gauche, de la cheville, du pied et des orteils.



Actions des deux hanches, deux coudes, mouvement des deux chevilles, des dix doigts.

Pour ouvrir et préciser les ambitus de possibles voici ce que j'ai proposé :



Plusieurs membres sont en action. Un ou plusieurs membres sont en action.



Le bras droit ou le gauche, une des épaules, un des coudes, des poignets, la main droite ou la gauche sont en action.



Les deux genoux, ou le droit, ou le gauche sont en action.



Les poignets, ou un poignet sont en action. Un pied, ou les deux sont en action.



Pour les projets où la partition chorégraphique est lue en temps réel, et c'est le cas de *Bestiole*, pour permettre aux danseurs d'ordonner dans le temps les composants du mouvement selon leurs préférences, je me permets une organisation de la portée un peu différente de celle du système Laban. En cinétopographie une action découle toujours de la précédente, elles se succèdent, il y a une chronologie fixée. L'écriture et la lecture des actions qui se succèdent s'effectuent du bas vers le haut, les signes d'actions qui sont placés sur la même ligne horizontale se lisent et s'effectuent de façon simultanée. L'organisation que je propose prend la forme d'une grille contenant des cadres dans lesquels s'insèrent les composants du mouvement, cela me permet de composer par modules sans prévoir l'ordre de succession en amont, et d'une façon pratique, d'inscrire sur une page un maximum d'informations qui restent lisibles.

À titre d'exemple, voici le découpage que je propose pour *Bestiole* :

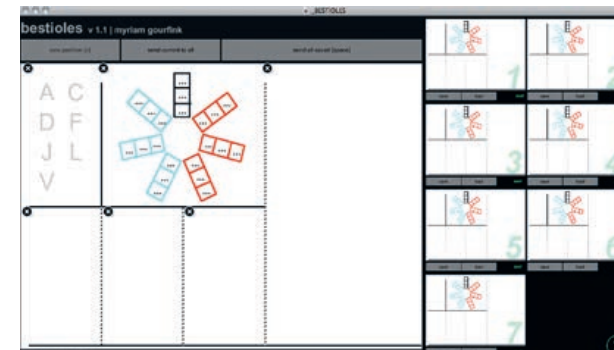
| GRILLE | | Bestiole | |
|---|--|---|--|
| cadre 1: indique quelle(s) danseuse(s) est (sont) lire la partition l'initiale du nom de la danseuse ou des danseuses concerné(s) devient noir | cadre 2: indications de changement de situation dans l'espace les lettres initiales du nom des danseuses sont insérées dans le dessin du dispositif d'écriture. le changement de situation s'effectue pendant toute la durée de l'interprétation des différentes indications contenues dans les cadres 3, 4, 5 et 6 de la grille | cadre 3: indications de respirations et focales | |
| cadre 4: indications d'actions | cadre 5: | cadre 6: | les traits en pointillés entre les cadres 4, 5, 6 et 3, indiquent que les danseuses de <i>Bestiole</i> peuvent ordonner dans le temps, selon leurs préférences, les indications des cadres 3, 4, 5, 6 |

Cette recherche d'écriture donne matière à des pièces qui invitent les interprètes à co-créer la partition. Dans *Contraindre* (2004) et *This is my house* (2005), la partition chorégraphique pré-écrite est recomposée en temps réel en fonction d'informations provenant d'un dispositif de captation du mouvement piloté par les danseurs. C'est également cette recherche qui nourrit *Les temps tirillés* (2009) et *Bestiole* (2012), projets pour lesquels, installée sur le plateau, j'écris la partition en direct et la soumetts aux interprètes grâce à un dispositif d'écrans accrochés en hauteur. La composition s'effectue en dialogue avec l'interprétation des danseurs, nous sommes auteurs de l'avancée dans le temps de la composition : comme un « capteur vivant », j'écris les partitions à venir en fonction de ce que je perçois de leur danse.

La partition *Les temps tirillés* est constituée de vingt ambiances, vingt parties, dont six à huit sont interprétées au cours d'une représentation. Chaque ambiance réunit un ensemble de composants du mouvement qui viennent activer un sens, ou une association de différents sens. Chaque ambiance comprend un certain nombre d'inconnues concernant le déploiement du groupe dans l'aire de jeu, la qualité des mouvements, la répétition de certaines actions, l'ordre des actions dans le temps. Pendant le spectacle, chaque ambiance est affinée, complétée, et l'ordre dans lequel vont se jouer les 6 à 8 ambiances (parties) se décide sur le moment : sur scène, j'observe le déroulement de la pièce et en fonction de l'interprétation des danseurs, je choisis une ambiance, j'en modifie ou complète les pages. Chaque ambiance contient au moins sept, parfois quatorze pages, et chacune d'elles est affectée à une zone de lecture. Il y a sept zones de lecture balisées par le dispositif d'écrans. Les danseurs effectuent la page affichée sur la zone de lecture sous laquelle ils dansent. Ainsi pour ce projet je n'écris pas en fonction d'un interprète, j'écris pour chaque zone, pour l'espace. Ce qui prime ici c'est l'organisation de l'espace à l'échelle du groupe. Les composants du mouvement qui fondent le système Laban (directions, niveaux, orientations, déplacements) sont mis en avant, et cette logique est poussée au-delà des conventions d'écriture du système. En effet l'usage en vigueur dans le système Laban est de nommer l'interprète auquel s'adresse la partition, ici je nomme le lieu, l'espace auquel elle s'adresse. Lors de la composition en temps réel ma focale est l'espace.

Avec *Bestiole*, c'est tout le contraire : en évacuant totalement les notions de directions et de niveaux, je me focalise sur l'interprète, je rentre dans l'espace du corps, dans son articulation. Le travail d'écriture en temps réel est plus complexe et me demande plus de réactivité : d'une part, j'écris pour chacune des sept interprètes (même si parfois il m'arrive au cours d'un spectacle d'écrire la même partition pour plusieurs interprètes). D'autre part je compose chaque partition à partir de petits modules de mouvements (169 au total) et de petits modules de respirations et concentrations (47 au total) que je choisis sur le moment.

Au début du spectacle, quand je commence à écrire, ma page de travail est complètement vide.



En haut à gauche (cadre 1), chaque lettre est l'abréviation du prénom de l'une des danseuses.

En haut au centre (cadre 2), l'étoile est le dessin formé par les écrans accrochés en hauteur, chacune des sept branches comportant trois écrans. Ces branches correspondent à des zones où évoluent les danseuses sur le plateau, lors du jeu il peut y avoir plusieurs danseuses dans une même zone, elles lisent et effectuent alors la même partition. La zone 1 correspond à la branche noire, les zones 2, 3, 4 sont en rouge, les zones 5, 6, 7 sont en bleues. Dans ce cadre qui indique les changements de situations des danseuses dans l'espace, les couleurs prennent une signification spécifiques : le bleu désigne la gauche, le rouge la droite, et le noir l'axe. Trois couleurs suffisent aux danseuses, même si elles sont au sol et lisent l'écran la tête à l'envers, pour repérer la zone où elles doivent se rendre. Dans l'esprit de la cinégraphie Laban ou de l'écriture musicale, je n'ai pas mis une couleur pour chaque branche, car je me limite à ce qui est nécessaire pour la clarté de la lecture. D'autre part il s'avère que d'une façon pratique l'emploi de nombreuses couleurs sur un écran ne fonctionne pas. Suivant l'angle de lecture et la distance le vert vif se confond avec le bleu vif, le orange avec le rouge, toutes les couleurs un peu plus foncées se confondent avec le noir, et le jaune n'apparaît pas.

La grande colonne au centre de l'écran (cadre 3) contient les informations concernant la respiration et la concentration. Les trois petites colonnes en bas à gauche (cadres 4, 5 et 6) sont des colonnes de modules d'actions. Les indications des cadres 4, 5, 6 forment des boucles de mouvements qui s'associent avec les indications de respiration du cadre 3. Le tout forme un cycle qui est repris pour permettre à la danseuse le déplacement vers une nouvelle zone d'écrans. La partition affichée sur cette nouvelle zone d'écrans lui donnera de nouveaux modules, de nouvelles respirations qu'elle ajoutera à son cycle précédent. De déplacements en déplacements, de zones en zones, le cycle deviendra de plus en plus long.

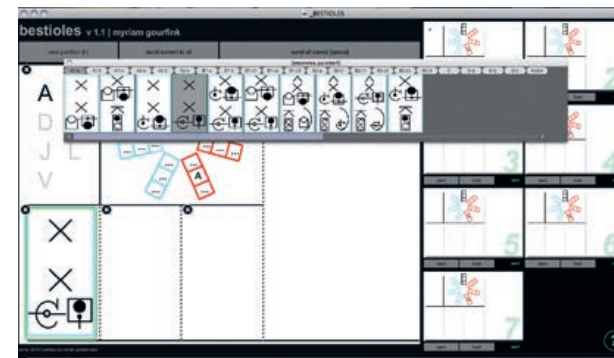
Enfin, la partie complètement à droite de mon écran de travail me permet, une fois la partition écrite, de l'assigner dans la zone d'affichage de mon choix, ce pourquoi chaque petite image est numérotée.



Cette partition est destinée à Carole Garriga «A». Carole est sous la branche n°1, aussi j'assigne la partition à la zone 1 pour qu'elle puisse la lire, dans l'étoile j'indique le A en zone 4 pour indiquer à Carole qu'elle devra se déplacer vers cet espace. Si je désire qu'une autre danseuse effectue cette partition je la dirige vers la zone 1 et j'ajoute sa lettre en caractère gras dans le cadre 1 pour qu'elle sache qu'elle doit, elle aussi, effectuer ces actions.

Chacune lit sur les écrans les actions qui la concernent. Cependant les informations du cadre 2 sont partagées par toutes les danseuses. Dès qu'il y a un changement d'indications concernant le déplacement dans l'espace d'une danseuse, toutes les autres le savent grâce à une réactualisation automatisée du cadre 2 sur tous les écrans. Ainsi chacune connaît la situation des autres dans l'espace.

Pour choisir les modules d'actions j'active un menu où les 169 modules d'actions de la partition sont ordonnés en 21 ensembles:



- les 6 premiers concernent des petits mouvements du haut du corps et des hanches, les 11 suivants des petits gestes de membres, puis vient 1 ensemble de petits mouvements de tête. J'utilise les micro-mouvements de ces 18 ensembles pour créer chez chaque danseuse une qualité articulaire singulière: c'est en installant cette qualité que chacune d'elles se mettra en mouvement.

- Le 19^e ensemble propose de grands mouvements physiques qui viennent architecturer l'espace avec des lignes.

- Enfin dans les deux derniers ensembles je peux choisir différentes orientations qui me servent à provoquer des mouvements à l'échelle du groupe.

Dans cet exemple (petite colonne du bas à gauche), j'ai choisi une indication invitant Carole à rapprocher simultanément la pointe du coccyx du sommet du crâne en réalisant une première flexion puis une seconde. Le signe de flexion employé laisse à Carole un ambitus large d'interprétations, aussi, à chaque fois qu'elle effectue ce module, elle peut, selon ses préférences et tout en respectant la notion de flexion du segment coccyx / sommet du crâne, en varier l'amplitude et les directions. Le signe ainsi écrit l'autorise à exécuter la notion de flexion debout, allongée sur un des praticables du dispositif, ou à quatre pattes, à genoux, assise.

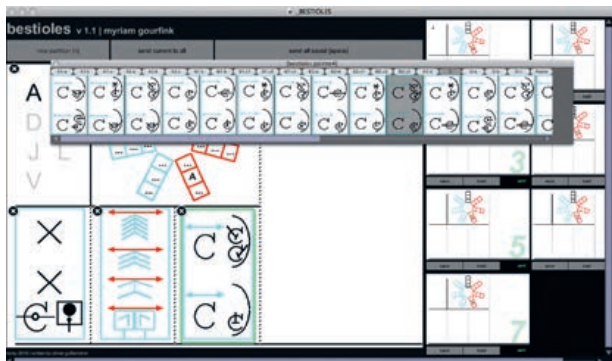
Les actions de chaque module sont écrites de bas en haut et encadrées pour exprimer la notion de boucle: dans cet exemple l'action 1 sera toujours suivie de l'action 2 qui sera à la reprise de la boucle toujours suivie de l'action 1. L'interprète commence la boucle par l'action de son choix, mais respecte l'ordre de la boucle. Ici le cadre bleu signifie que le module doit s'effectuer au moins deux fois. Dans cet exemple la boucle étant constituée de deux actions de flexion, Carole devra au minimum interpréter quatre fois l'action de flexion du segment de la tête au coccyx avant d'effectuer un autre module. La redondance de l'action donne à ce module un caractère très reconnaissable qui signera la particularité de Carole.

Avec ce deuxième module, j'invite Carole à explorer l'espace avec ses omoplates, ses coudes, ses poignets et ses doigts. Ceci forme une boucle.

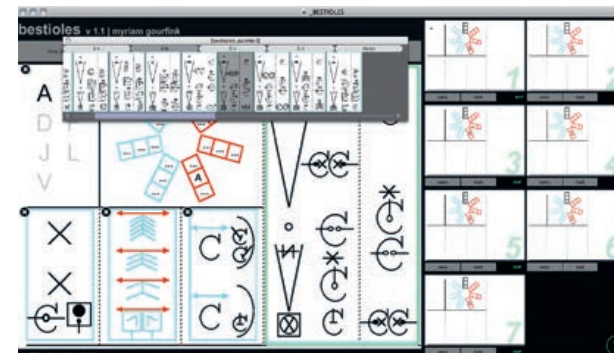


Selon sa préférence, elle commencera par exemple la boucle par le mouvement des coudes, ou celui des doigts. Elle n'est donc pas obligée de commencer la boucle par le mouvement des omoplates, par contre elle est tenue de respecter l'ordre proposé par la partition : si elle commence par ses doigts, elle doit ensuite explorer l'espace avec ses omoplates, puis ses coudes et finir par les poignets.

Le troisième module l'incite à explorer l'espace avec des mouvements de tête initiés en alternance par le bout de son nez ou les os saillants des pommettes. Comme dans l'exemple précédent, elle est libre de commencer la boucle par le mouvement qu'elle préfère.



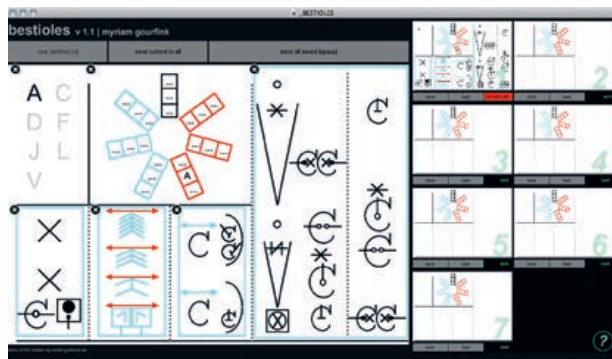
Les modules de respirations sont quant à eux ordonnés dans quatre ensembles, correspondant à différentes techniques respiratoires issues du yoga de l'énergie (yoga occidental d'origine tibétaine). Dans l'exemple ci-dessus, l'inspiration commence en se concentrant sur le nez puis se propage dans un cône horizontal se situant entre un point derrière le milieu du front, son sommet, et une sphère au centre du cerveau, sa base. L'expiration s'effectue en portant l'attention en bas de la langue. L'inspiration suivante part du bas de la langue, et repasse par le cône en apnée poumons pleins, à l'expiration le cycle s'achève par une focale sur le nez.



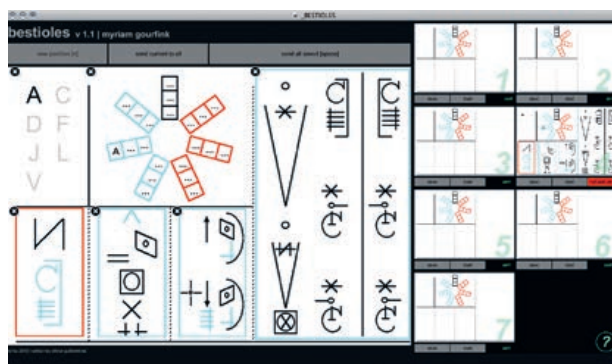
Par ces techniques, je cherche à augmenter la présence des danseuses en stimulant les différents canaux sensoriels : visuel, auditif, kinesthésique, olfactif, gustatif. Certains modules de respirations viennent régénérer le corps : je m'en sers davantage à la fin de la pièce pour redonner de l'énergie aux danseuses. D'autres techniques stimulent le mental rationnel, ou intuitif : je les utilise pour soutenir leur prise de décision, c'est un point important dans mon travail qui vise le rapprochement entre corps et pensée.

Les danseuses choisissent de considérer ce module de respiration comme une boucle et s'appuient sur la technique pour conduire une motricité, ou bien elles l'associent à un module d'actions, c'est-à-dire qu'elles choisissent d'effectuer simultanément une boucle d'actions et la technique respiratoire.

La partition finalisée, je l'assigne à l'espace 1 où Carole se trouve pour lire.



Elle se déplace en ordonnant dans le temps les modules d'actions et de respirations comme elle le désire, cependant quand elle reprend le cycle elle doit respecter l'ordre dans lequel elle a, à la première exécution, décidé d'effectuer les actions. Par exemple : elle se sert pour se déplacer du module d'action de la tête, puis de celui des bras, de la respiration, et termine le cycle par le module proposant le rapprochement de la tête et du coccyx. À chaque répétition du cycle, elle doit exécuter les modules d'actions dans cet ordre, tout en variant l'interprétation des actions de chaque boucle. Ainsi, elle inscrit une cyclicité, une façon de déambuler très repérable, dont l'ambitus des possibilités de mouvements reste cependant ouvert.



Une fois que Carole a atteint la zone d'écrans n°4, j'envoie une nouvelle partition dans cet espace. Elle devra alors rajouter la matière de cette nouvelle partition aux indications précédentes : elle insère les nouveaux modules là où elle le souhaite dans son ancien cycle, pour en former un nouveau dont elle respecte l'ordre à chaque reprise. Cela lui permet de se déplacer vers la zone n°6.

Dans le dispositif de *Bestiole*, l'interprète ordonne les modules, fait des choix sur le moment, il est co-créateur. Combiné au travail du souffle, ce travail sur les préférences personnelles qu'induit la partition ouverte touche l'endroit de l'organisation du mouvement et du dosage de la volonté, questionne chez l'interprète l'endroit de la décision entre faire et laisser faire, de la négociation permanente entre mental intuitif et mental analytique.

En ce qui me concerne, cette négociation entre intuition et analyse est aussi très active. Le choix des composants et la manière dont je les agence sur le moment dépendent complètement de l'observation de la danse en train de se déployer sous mes yeux. Je me laisse guider par les interprètes et pourtant je les guide, ou est-ce parfois le jeu du compositeur Kasper T. Toeplitz, qui lui aussi génère la musique en temps réel, qui m'influence ? Le nombre des interactions est démultiplié, la danse s'invente ensemble. C'est à chaque représentation une expérience différente, mais il s'agit de la même pièce, car la visée est la même, elle est tenue par ce travail de choix des composants du mouvement qui viennent cerner la couleur de la pièce et fabriquant son langage.