

PARTITION

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques* / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 315-338, which should be cited to refer to this work.

¹ Sur cet emprunt lexical de la danse (et du théâtre) à la musique, nous renvoyons le lecteur au programme de recherche qu'a mené Julie Sermon à La Manufacture, et qu'elle a consigné dans son essai « Partition(s) : processus de composition et division du travail artistique » in Julie Sermon, Yvane Chapuis (dir.), *Partition(s)*, op. cit., pp. 25-223. Cet essai a guidé la rédaction de cette introduction.

² Entrée « Instruction » in *Trésor de la langue française* [En ligne], Centre national de ressources textuelles et lexicales, 2012. Pour plus d'information sur l'usage de signes ou d'instructions dans le travail de la composition, voir également les chapitres Contrainte et Tâche.

Ce que les chorégraphes nomment ici « partition » renvoie le plus souvent à des énoncés, plus rarement à un système de signes, qui ont vocation à être déchiffrés et mis en jeu en fonction d'un ensemble de règles et de conventions, comme c'est communément le cas dans le champ musical auquel le terme est emprunté¹. Dans les deux cas néanmoins, c'est le rapport à la consigne ou à l'instruction que la partition engage, au sens d'« indiquer la méthode à suivre, le travail à accomplir² », qui intéresse les artistes et en fait un outil précieux pour leurs processus de composition. Elle apparaît alors à différents moments : tantôt préparatoire ou expérimentale, elle peut disparaître ou s'affiner au cours des répétitions, ou bien persister à titre de cadre non figé pour une œuvre ouverte.

Quand il s'agit d'énoncés, ceux-ci peuvent être simplement descriptifs et ont pour objectif de générer mouvements ou actions, tels : « bouger au ralenti », « aller le plus rapidement possible d'une situation à l'autre », « marquer des suspensions entre les mouvements », « parle[r] avec un accent britannique très huppé » (*Flood*, 2017, Daniel Linehan) ; « ouvrir une fenêtre », « traverser la pièce en diagonale » (*CPAU*, 2009, DD Dorvillier) ; « se concentrer sur le fait de défaire les tensions accumulées sans perdre la dynamique de la marche » (*Vertus*, 2005, Nathalie Collantes) ; « vous ferez attention à varier les niveaux du centre entre < pas complètement au sol, environ trente centimètres au-dessus du sol >, < pas complètement en posture debout environ vingt centimètre au-dessous > » (*Déperdition*, 2003, Myriam Gourfink).

Les énoncés peuvent également receler une dimension poétique, et s'adresser plus spécifiquement à l'imaginaire de l'interprète, comme :

« Arborescence. Un paon. Dangereux. Ralenti et s'effondre. Une mare de sang. Un vent de panique. Des fleurs ; des fleurs arrachées, des dahlias et des roses mêlées. Divers tas de choses, presque rien, dans le noir. L'incessante couleur qui me recouvre entièrement. Partage successif. Trempé. Ouvert » (cité par Loïc Touzé, 9, 2007).

Où encore :

« Le fruit est trop mûr et a
Commencé à fermenter. Des oiseaux
En ont trop mangé et
Sont un peu ivres. Ils

³ Voir aussi Loïc Touzé, Yvane Chapuis, « Phrasé et interprétation (entretien) », in Julie Sermon, Yvane Chapuis (dir.), *Partition(s)*, op. cit., pp. 343-350.

S'amuse à se remémorer Leurs parades nuptiales » (cité par Thomas Hauert, *You've changed*, 2010).

Ce qui est alors visé par l'énoncé est davantage la manière dont est effectué le mouvement ou l'action que l'action ou le mouvement eux-mêmes. Thomas Hauert dira : « quelque chose qui colorait ou influençait notre manière de réagir, notre mouvement ou nos trajectoires » ; et Loïc Touzé expliquera qu'il s'agit précisément de travailler leur « investissement », « désinvestissement », « surinvestissement » (des notions qu'il développe plus particulièrement dans la discussion consacrée au phrasé à laquelle nous renvoyons le lecteur³).

Ces énoncés, quels qu'ils soient, ne sont pas toujours transcrits et peuvent être transmis simplement oralement pendant les répétitions. L'usage du mot « partition » pour les qualifier ne semble alors pas tenir compte de ce lien si étroit qu'elle entretient en musique avec l'écriture, et se distancier de son étymologie qui en anglais – *score* (skor : « entaille ») – contient l'idée d'une marque, d'un geste d'inscription. Cependant, comme le remarquent Daniel Linehan et Loïc Touzé, la place que la partition occupe dans les répétitions lui confère cette qualité, qui prend forme non pas tant sur le papier ou un écran d'ordinateur, que dans les corps. Le premier dit : « [Le] corps [des danseurs] a intégré la pratique. Et puis le matériau s'est beaucoup stabilisé. La partition a été l'une des sources du mouvement, et d'une certaine manière elle persiste dans leur manière de bouger. » Le second : « Le processus n'est pas fait pour fixer une chorégraphie. C'est un processus de traduction, où il s'agit de lire et de relire puis de produire par le geste une hypothèse. L'écriture [de la danse] naît de la pratique par une sédimentation de ces hypothèses. »

Et c'est probablement cette dimension invisible de la partition inscrite à même les corps qui conduit Nathalie Collantes à déclarer que « la partition, c'est la danse. [...] [Elle] ne se situe pas à l'amorce du travail, elle est le résultat ».

Quand les énoncés sont écrits en revanche, c'est bien souvent dans un souci de conservation lié à la fonction mémorielle de la partition. Thomas Hauert dit en effet : « Une collection de mots peut ainsi donner une partition. Ils correspondent souvent à des qualités du mouvement ou des espèces de pots de couleurs apparus au cours des improvisations, auxquels on a donné un nom pour s'en souvenir. » Une fonction que Daniel Linehan confie à la « charte » qui lui permet de « consigner les indications les plus utiles pour rejouer la pièce », précisant qu'il « rédige la charte à la toute fin du travail, dans les dernières semaines ».

Si les systèmes d'écriture du mouvement dansé sont plus rares dans les usages de la partition que font les chorégraphes de notre étude, ils existent néanmoins. L'exemple le plus marquant est celui qu'a développé Myriam Gourfink, à partir de la cinématographie Laban, en la faisant évoluer en fonction de ses nécessités chorégraphiques, et qu'elle situe au cœur même de sa pratique de composition. « Aux signes de parcours, d'orientation, de direction et de niveau, comme elle le précise, s'ajoutent les signes de relations (adresser, effleurer, être en contact, transférer l'appui, changer de distance, de rapport, etc.). Il y a aussi des opérateurs qui vont préciser ou modifier le mouvement (contracter, dilater, se fléchir, s'étirer, tourner, s'enrouler, maintenir, relâcher, agir, laisser résonner, initier). Il y a les signes de corps, d'accent et les signes de reprise. »

⁴ Voir l'introduction de Myriam Gourfink, « Le vocabulaire d'une communauté ».

⁵ Concernant les notions de combinatoire et de règles, voir les chapitres *Assembler* (section *Combinatoire*) et *Choisir*.

⁶ Voir la partie « Partition et « raison graphique » » in Julie Sermon, « Partition(s) : processus de composition et division du travail artistique », art. cit., pp. 32-38.

Les partitions qu'elle réalise à partir de ce système lui permettent de concevoir, généralement à la table en amont des répétitions (ou en temps réel), des modules de danse, mais aussi de les structurer dans l'espace et le temps. La chorégraphie a par ailleurs développé un logiciel en collaboration avec un informaticien⁴, qui lui donne la possibilité de travailler avec une infime précision la microstructure du mouvement.

DD Dorvillier et Cindy Van Acker ont également développé des systèmes d'écriture pour produire des partitions et composer. À la différence de celui de Myriam Gourfink, leur utilisation n'est pas systématique, ils sont éphémères et propres à une pièce particulière. Par ailleurs, les partitions sont utilisées pour composer des séquences, non une pièce dans son ensemble, à l'exception d'un certain contexte de création pour Cindy Van Acker comme elle le précise : « Je n'ai jamais décidé d'écrire une partition pour faire une pièce. Sauf pour les commandes, quand je ne pouvais pas définir moi-même la durée du travail. C'est le cas de *Magnitude* (2013), une pièce pour le Ballet Junior de Genève que je devais réaliser pour les vingt-deux élèves en trois semaines d'affilée, sans même disposer de la journée complète avec eux. C'est le cas aussi de *Anechoic* (2014), [...] pour les cinquante-trois danseurs [de P.A.R.T.S., créée] en dix jours. Je recours alors à la partition car j'écris en amont. »

Il s'agit alors d'inventer des signes qui correspondent tantôt à des pas, positions, mouvements, gestes, actions, tantôt à des durées et des trajets, et de définir des règles pour les combiner⁵. On verra ici que la partition (sa conception) peut être source d'une créativité foisonnante, et ouvre le travail de la composition en danse à d'autres pratiques. On pense ici aux différents dessins que réalise Thomas Hauert à l'occasion de *Cows in Space* (1998) pour organiser les relations entre les danseurs, ou encore au tracé en escargot sur le sol de la partition de *Fractie* (2003) que décrit Cindy Van Acker, définissant son trajet dans l'espace, qui ne va pas sans rappeler certains calligrammes d'Apollinaire et par là même la dimension de graphie que peut contenir la partition⁶.

Quels que soient les traits constitutifs des partitions dont il est fait mention dans ce chapitre, on observe qu'elles sont de manière récurrente porteuses de considérations qui concernent le rythme, renouant avec l'une des caractéristiques majeures de la partition musicale : organiser le temps, déterminer des durées. Ainsi, Daniel Linehan souligne au sujet de la partition de *Flood* dont nous avons mentionné des énoncés plus haut, qu'ils sont dotés de paramètres rythmiques (« au ralenti », « rapidement », « suspensions ») ; Cindy Van Acker explique au sujet de *Fractie* : « Il s'est agi de chercher, à partir d'une situation corporelle définie, ce que je peux faire au niveau rythmique. Les mouvements possibles sont assez vite devenus répétitifs. Une fois que j'en avais défini quelques-uns, je me suis demandé comment les composer. Une partition est devenue nécessaire. » Nathalie Collantes au sujet de *Vertu* (2005) : « J'avais construit une partition de déplacement d'attention. D'une part, [les danseuses] devaient être dans un tempo constant de marche sur place. D'autre part, elles devaient déplacer leur conscience. » Et tout le travail partitionnel que DD Dorvillier met en œuvre avec ses collaboratrices pour *CPAU* à partir de la décomposition d'une image d'elle, nue allongée sur un lit en bois, trouve son origine dans le rythme de la mécanique de la presse Heidelberg de l'imprimerie de ses parents.

7 Julie Sermon, *ibid.*, p. 31.
 8 Voir Simon Hecquet, Sabine Prokhoris, *Fabriques de la danse*, op. cit. ; Isabelle Launay, « Poétiques de la citation en danse. D'un Faune (éclats) du Quatuor Knust, avant-après 2000 » art. cit.

Dans les usages de la partition que font les chorégraphes de notre étude, on trouve comme autres récurrences un intérêt pour les possibilités, d'une part, de concentration qu'elle offre aux interprètes (Cindy Van Acker, Nathalie Collantes, Thomas Hauert), et d'autre part, l'un étant souvent lié à l'autre, d'accumulation de consignes correspondant à une superposition de partitions (Nathalie Collantes, DD Dorvillier, Myriam Gourfink, Thomas Hauert).

On remarquera en outre que ces partitions, si elles sont à l'initiative du chorégraphe, sont établies le plus souvent collectivement parce qu'elles sont le résultat d'un travail effectué au cours des répétitions. Et si ce n'est pas le cas, elles résultent à tout le moins d'un processus d'accommodement collectif. Myriam Gourfink, Cindy Van Acker et Thomas Hauert, qui sont ceux dont le travail partitionnel peut être réalisé en amont et qui peut organiser une pièce dans son ensemble, autrement dit faire pleinement acte d'autorité, mentionnent en effet tous trois les évolutions nécessaires que suivent leurs partitions au contact des interprètes. Ainsi, Cindy Van Acker et Myriam Gourfink évoquent les ajustements successifs qu'elles opèrent entre les répétitions parce que ce qu'elles ont pensé se révèle par exemple difficilement réalisable par des danseurs. Et, de façon plus radicale, le rapport à l'espace que Thomas Hauert fixait seul avec le dessin pour ses premières pièces se voit progressivement au fil des années mis en jeu dans un travail d'« improvisation des grandes structures » avec l'équipe.

Il apparaît ici qu'au-delà du fait d'être un lieu où peuvent s'organiser les relations entre les différents paramètres d'une œuvre, la partition peut aussi être, « selon la forme [qu'elle] prend, selon la personne ou les personnes à qui revient la charge de l'établir, selon la fonction qu'on lui assigne », comme le relève très justement Julie Sermon dans l'essai qu'elle lui a consacré, un endroit où « se définissent les relations de ceux qui y prennent part⁷ ». Une dimension qui n'échappe pas à Loïc Touzé, lorsqu'il révèle : « Pour 9 (2007), j'ai proposé aux interprètes que l'on écrive des partitions. C'était une stratégie pour pouvoir en écrire et leur proposer. Je propose ainsi à tout le monde d'en écrire. De cette façon, les miennes naviguent parmi les autres. J'ai l'impression ainsi que le principe n'est pas autoritaire et que tout le monde travaille d'une manière vive. » Cette dimension a été soulignée par d'autres chercheurs auxquels nous renvoyons le lecteur également⁸. Une dimension qui, on l'aura compris, convoque des notions d'éthique, qui se font jour autrement dans notre étude au chapitre Collectif.

Yvane Chapuis

INSTRUCTIONS

Nathalie Collantes

Quand je dis « partition », en réalité c'est un défaut de langage parce qu'il n'y a rien d'écrit. Je ne fabrique pas d'élément tangible comme une partition musicale ou celle qu'évoque Myriam [Gourfink], par exemple. La « partition », c'est la danse, ce qu'il y a à faire. J'utilise plus précisément l'expression de « partition adressée » pour une danse créée en direction de danseurs précis, comme il s'écrit en musique des partitions pour des interprètes en particulier. J'écris pour Julie Salgues ou pour Suzon Holzer, comme Dutilleux s'était adressé à Sacher¹. Je parle de « partition adressée » pour présenter ma démarche, le plus souvent à l'écrit. J'utilise le mot « partition » lorsque la danse est faite, chorégraphiée, réalisée, finalisée, lorsqu'elle est écrite dans et par le / les corps. Il s'agit alors plutôt d'une conduite, comme on le dit d'une conduite technique...

À mes débuts, je travaillais parfois « à la table ». Aujourd'hui, je ne m'assois pas devant mon cahier ou mon ordinateur, j'attends d'être dans le studio.

[...] Je distingue la « partition » des « consignes » et des « questions ». La « partition » ne se situe pas à l'amorce du travail, elle est le résultat. Les « consignes » arrivent quand je pointe un principe, par exemple « ne jamais sortir », ou une tâche comme « creuser ». Là, « creuser » s'adresse au corps, pas à l'idée ; creuser avec le corps, c'est empirique. Les « questions » quant à elles courent tout au long du travail.

[...] *Vertus* (2005) est une pièce où les sept interprètes marchent sur place pendant vingt-six minutes sur un tempo artisanal. Les danseuses se situent dans un espace circonscrit. Le mouvement de la marche donne l'impression qu'elles se déplacent. Elles partent du pied de leur choix, et changent de pied d'attaque quand elles le désirent. C'est-à-dire qu'elles peuvent utiliser le principe du contretemps et de ce fait, à chaque fois, toute l'organisation du groupe change. Celles qui sont à l'arrière voient ces changements contrairement à celles qui sont devant. Le changement de pieds modifie les appuis et par là même, le balancé des corps ainsi que la perception du spectateur. Elles sont filmées. Je suis derrière la caméra et je leur fais des signes selon un *timing* précis pour leur indiquer qu'à telle minute, par exemple, elles doivent se concentrer sur une tâche particulière.

J'avais construit une partition de déplacement d'attention. D'une part, elles devaient être dans un tempo constant de marche sur place. D'autre part, elles devaient déplacer leur conscience : « Se concentrer sur le fait de défaire les tensions accumulées sans perdre la dynamique de la marche », par exemple. Elles continuent la marche tempo et continuent de changer leurs appuis, elles savent qu'elles en ont pour deux minutes trente, etc. La partition est connue de toutes. Elles accumulent les consignes. Cela peut être des consignes de regard : comment le lâcher, ou pas, comment regarder ailleurs... Puis au bout d'un moment, commencer à penser à sa gorge, puis commencer à murmurer.

[...] Durant la création de *La Mémoire courte* (2013), un duo, nous avons collecté des indications à partir de l'observation de nos improvisations respectives en studio. Je pose un regard et j'adresse des propositions précises à Julie Salgues. Nous sommes là dans la phase des questions individuelles. Par exemple : « Penser à la tête pour

1 Henri Dutilleux (1916-2013), *Trois strophes sur le nom de Sacher* (1976) pour violoncelle solo.

fabriquer une danse », « frapper l'air en diagonale », « émotion de rage » ou « genou collé au front ». Réaliser « genou collé au front » peut être très empirique, mais ce n'est pas la forme qui nous intéresse. Nous cherchons à retrouver comment cette forme s'est installée.

tâche « Genou collé au front » n'est pas une consigne mais une indication. C'est toute la différence entre consigne et indication. Elle concerne un état et non pas une tâche à effectuer. Il s'agit d'être dans l'intelligence des choses, de se comprendre à demi-mots.

Thomas Hauert

contrainte Il y a toujours dans mon travail des partitions. Elles dirigent le processus de création de matériel à partir du corps même. Ce sont parfois juste des images, ou des contraintes transmises par des mots que je fais entendre. Une collection de mots peut ainsi donner une partition. Ils correspondent souvent à des qualités du mouvement ou des espèces de pots de couleurs apparus au cours des improvisations, auxquels on a donné un nom pour s'en souvenir. On a aussi utilisé un système consistant à inventer un nom et la qualité qui va avec.

Certaines partitions correspondent à des imaginaires, comme dans *You've changed* (2010). On les a appelées les « hidden agendas » [intentions cachées]. Ce sont comme des contraintes de composition que les danseurs ou moi-même avons inventées. Chacun avait son hidden agenda, une sorte de scénario, quelque chose qui colorait ou influençait notre manière de réagir, notre mouvement ou nos trajectoires. Voici un exemple :

« *The fruit is overripe and has
Started to ferment. Some birds
Have eaten too much of it and
Are getting slightly drunk. They
Are having fun remembering
Their mating rituals.* »
[Le fruit est trop mûr et a
Commencé à fermenter. Des oiseaux
En ont trop mangé et
Sont un peu ivres. Ils
S'amuse à se remémorer
Leurs parades nuptiales.]

Ou encore :

« *Forcedly on migration, balancing
Between making it and falling,
The winter is almost over but
Catching up.* »
[Migrations forcées, alterner
Entre réussir et échouer.
L'hiver touche presque à sa fin mais
Nous rattrape.]

Avec ces partitions on peut parvenir à concentrer l'attention ou à dé-coordonner le mouvement par l'ajout d'une image supplémentaire qui procure au geste sa qualité. On peut réguler ou rajouter de nombreux paramètres. Mon travail consiste à proposer une composition globale. À l'intérieur d'un segment de 10 minutes, on pratique plein de contraintes. La plupart des choses sont indiquées, sauf la durée, le nombre de gens et la composition dans l'espace... [...] Au début de mon travail, je fixais le rapport à l'espace au préalable², et progressivement nous sommes parvenus à improviser ces principes. Dans *You've changed* on s'est mis comme défi par exemple d'improviser de grandes structures, des parties de 10 à 12 minutes. C'est un aspect du travail qui rend la dramaturgie intéressante. [...]

indétermination

Loïc Touzé

phrasé Pour 9 (2007), j'ai proposé aux interprètes que l'on écrive des partitions. C'était une stratégie pour pouvoir en écrire et leur proposer. Je propose ainsi à tout le monde d'en écrire. De cette façon, les miennes naviguent parmi les autres. J'ai l'impression ainsi que le principe n'est pas autoritaire et que tout le monde travaille d'une manière vive.

[...] J'ai proposé qu'elles soient écrites et adressées à quelqu'un d'autre. Il ne s'agissait pas de partitions pour soi. Nous avions des modalités de partition, par exemple en trois fragments avec : « investir, désinvestir, surinvestir ». Les partitions sont littéraires. Elles sont constituées de mots. Je vous en lis une pour que vous compreniez. C'est de la petite poésie. J'aime bien celle-ci (je ne sais pas qui l'a écrite) :

rythme

« Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Se pose faiblement trois secondes. Soudainement inquiétant, consciemment avec application, dessine des lignes courtes, désordonnées. Un geste incongru qui dure. Soudainement, claquer pour chasser un geste obsolète. Le temps est sec. Claque dans l'espace. Se balade. Une poursuite s'engage. L'écoute mène à la fin. »

transposer

LP *C'est une partition pour effectuer quoi ?*

Pour convertir ces mots, il faut transformer les images et les rythmes qu'ils contiennent en gestes, mouvements, action et figure et en faire un segment, un bloc. La manière de travailler consiste à lire plusieurs fois le texte, puis à danser avec ce qui est retenu de cette lecture, en proposer une hypothèse, convertir « ceci » en « cela ». Le processus n'est pas fait pour fixer une chorégraphie. C'est un processus de traduction, où il s'agit de lire et de relire puis de produire par le geste une hypothèse. L'écriture naît de la pratique par une sédimentation de ces hypothèses.

[...] Je vous lis une deuxième partition :

² Voir dans ce chapitre la section Système d'écriture.

« Confus ; confus et détendu. Atteint ; atteint par ce qui m'entoure. Déterminé ; déterminé à changer. Puissant et abattu. (Investissement)
Léger, irréel, insolent, paniqué, provocant, insignifiant, indolent, effrayé, ravi. Délicatement brutal, je me répands dans un espace sourd à mes malicieux mouvements de fauve aveugle. (Désinvestissement)
Arborescence. Un paon. Dangereux. Ralenti et s'effondre. Une mare de sang. Un vent de panique. Des fleurs ; des fleurs arrachées, des dahlias et des roses mêlées. Divers tas de choses, presque rien, dans le noir. L'incessante couleur qui me recouvre entièrement. Partage successif. Trempé. Ouvert. (Surinvestissement) »

Ces textes que nous appelions partitions, permettaient de soulever l'imaginaire de l'interprète, d'engager des qualités nouvelles, d'alimenter ses gestes.

YC Elles sont donc écrites avant la danse ?

Oui. On a commencé le projet en écrivant ces textes, et à nous les adresser les uns aux autres.

Daniel Linehan

rythme

Pour *Flood* (2017) par exemple, on a travaillé à partir de la notion de vecteur. On a constitué une partition qui mettait en jeu des trajets directs de certaines parties du corps se rejoignant ou s'éloignant les unes des autres. Cette partition qu'on a beaucoup dansée et dans laquelle nous nous sommes beaucoup regardés les uns les autres dans les premières semaines de travail comportait aussi des paramètres rythmiques : bouger au ralenti, aller le plus rapidement possible d'une situation à l'autre, marquer des suspensions entre les mouvements...

JYM Comment la partition arrive-t-elle dans le travail ? L'inventes-tu avec un but en tête ?

Flood met en jeu le thème de l'accélération, de la vitesse. Je pensais à l'époque dans laquelle on vit, qui me semble être une époque de vecteurs, c'est-à-dire dans laquelle certaines directions de l'espace ne présentent ni friction ni résistance. Par exemple, je peux monter dans un avion et aller en ligne droite de Paris à Seattle, ce qui aurait été impossible il y a un siècle évidemment. Il y a un siècle j'aurais dû prendre un bateau, puis traverser des forêts, etc. Internet présente aussi ce genre de trajets directs entre les choses. Alors je me disais qu'on vit dans un temps d'accélération, un temps de liens directs, et j'essayais de réfléchir aux principes physiques qui correspondent à ces phénomènes.

JYM Cette partition est-elle jouée sur scène, ou bien est-elle une sorte de partition cachée dédiée à la pratique ?

On s'est servi de cette partition pour générer le matériau de la pièce et je crois que d'une certaine manière elle est lisible pour le public. Si on m'entendait énoncer la partition avant de voir la pièce, on verrait forcément le lien. Mais j'imagine qu'au final, pendant la représentation, les danseurs ne pensent plus tellement à cette question des vecteurs, ou à la manière dont ils peuvent rapprocher ou éloigner certaines surfaces de leurs corps les unes des autres. Leur corps a intégré la pratique. Et puis le matériau s'est beaucoup stabilisé. La partition a été l'une des sources du mouvement, et d'une certaine manière elle persiste dans leur manière de bouger.

CHARTE

Daniel Linehan

Je ne le fais pas pour chaque pièce, mais pour *dbddb³* (2015), j'ai aussi rédigé une sorte de charte. Au départ c'était simplement des notes relatives à la manière dont les choses changent dans la pièce. Par exemple, une colonne de la charte concerne le temps – combien de battements par minute. Évidemment, c'est une estimation, parce qu'on n'est pas des machines, donc notre sensation du 156 BPM par rapport au 105 BPM est assez approximative. Disons que ce sont des valeurs relatives. On sait qu'à un moment c'est très rapide puis il y a un tournant et c'est plus lent. Telle autre colonne indiquera qu'à un moment on parle avec un accent britannique très huppé, et puis ensuite c'est une voix enjouée et festive. Ce qui m'importe c'est comment on passe d'un état à l'autre, d'un tempo à l'autre, d'une qualité vocale à l'autre. Et cette petite charte me permettait d'établir la manière dont ces changements se produisaient le plus précisément possible. [...]

LP Quelles différences fais-tu entre une charte et une partition ?

Je rédige la charte à la toute fin du travail, dans les dernières semaines. À l'inverse, la partition est un outil fabriqué en amont. Je n'aurais jamais pu rédiger cette charte avant le travail en studio. Beaucoup des choix dont elle rend compte ont été faits par nos corps dans le processus de travail, en dialogue les uns avec les autres. La charte est le résultat d'une collaboration et une manière de synthétiser ce qui a été fait. J'imagine qu'on pourrait dire que c'est une partition, mais alors une partition qui vient après coup.

[...] Je dirais que la charte, à défaut d'un meilleur mot, est une compilation de notes. Pendant les trois mois que dure la création, on parle beaucoup, on essaie beaucoup de choses différentes, à tel point que c'est parfois difficile de se souvenir de la décision finale qui a été prise. Donc la charte est une synthèse des notes de travail de l'équipe et d'un état « dernier » de la pièce. J'ai expérimenté ce format pour *Flood* (2017) également. Parfois je subdivise la charte : d'un côté, des notes plus techniques, de l'autre des notes qui ont trait à des éléments de fiction, ou d'image, ou encore des indications pour aborder telle séquence ou tel matériau. Je ne compile pas tout ce qu'on s'est raconté pendant le processus, mais j'essaie de consigner les indications les plus utiles pour rejouer la pièce. Si on a un doute sur tel ou tel aspect de la pièce, on s'y réfère. C'est un tableau. Enfin, cela dépend. La charte de *Flood* est un peu différente, elle n'a que trois colonnes : le nom de la séquence, l'image ou la fiction qui la guide, et puis des notes techniques diverses. Celle de *dbddb* en comporte cinq. Une colonne pour le tempo (parce que chaque séquence a une vitesse particulière), une colonne pour la voix, une autre pour les images ou les fictions qui peuvent motiver le jeu. Par exemple, à un moment les danseurs pensent à une fête « british » un peu huppée, ou bien simplement à l'idée de salutation, à l'idée de dire bonjour. Et puis d'autres notes plus techniques. La colonne de gauche est réservée aux noms des danseurs.

³ Voir la description de cette pièce dans les chapitres *Unisson*, *Indétermination* et *Espace*.

Events/ Moments	Tempo	Voice + Intonation	Images + Fictions (suggestions)	Other Notes
Pendulum	-Pendulum sets tempo, about one swing every 2 seconds.		-Marcus swings the light to call us together, setting us in motion, and creating the possibility for all the subsequent events.	-Pay attention to the person in front. -Size of steps is shrinking over time, is smaller when Anneleen and Daniel enter. -When leader starts to rock, the others can wait a bit before they start to rock. -“Circumfrential facing”, orient yourself toward the pendulum -Pelvis down on down of pendulum. -Sense of suspension between steps.
				-rock to face Victor, follow the sound of his voice as soon as you hear it.
Para Hensta Standing	-We accelerate the tempo after Victor (Marcus leads). -120 bpm.	-Conversational tone. -Diverse intonations.	-A greeting.	
Para Hensta Walking	-120 bpm (lively, decisive) -Daniel slows down the tempo at the end (a swift deceleration).	-Somewhat louder. -Playful rather than forceful. -Diverse intonations. -We aim our sound at the group.	-A game. -An opening -A way of energetically charging the whole space for what is to come.	-Enter the space where you are going. -Walk as if you are walking. Run as if you are running -Can be a game – chasing, challenging, turning your back on each other. -Shaezera on duet → run all together -Gaze is available, to others and to the space. -Clear choices!

Events/ Moments	Tempo	Voice + Intonation	Images + Fictions (suggestions)	Other Notes
Sshhhh Game	-Very slow (~58 bpm)		-Finding each other again, re-coordinating after a frenetic cesatic explosion.	-A short transition
Shtréo	-Slow (~95 bpm)	-soft, but articulate. -low-pitched, and not whispery	-Ritual of thanking the space.	-SLOW -Reach with steps.
End			-Getting ready to board our spaceship.	

IN GENERAL

-Always maintain the social or relational aspect of what we do (relational with each other, with the audience, with the space), including a slight layer of fiction. There's no reason to remain only at the formal level. The relational level supports what we are doing and increases our clarity (rather than being an extra task).

-Find the balance between losing control and being in control.

-Take your fun seriously. Have fun with your seriousness.

-It's good to have an assertive self-awareness and a knowing fun; but ironic distance doesn't work so well.

-Continue to test, experiment with what is possible within the rules of each section. More is possible than you think!

JYM Penses-tu qu'on pourrait se servir de ces chartes pour reconstruire la pièce ?

Non, c'est un outil interne à l'équipe. Si je devais transmettre *dbddb* à un nouveau danseur (ce qui ne s'est pas produit pour cette pièce), évidemment cette charte serait très utile. Mais elle l'est aussi pour les interprètes qui ont créé la pièce. Il y a tellement de choses qu'on oublie quand on ne joue pas une pièce pendant plusieurs mois. Alors bien sûr on peut se référer à la vidéo, mais il y a des strates d'indications qu'on a tendance à oublier.

SYSTÈME D'ÉCRITURE

Thomas Hauert

espace

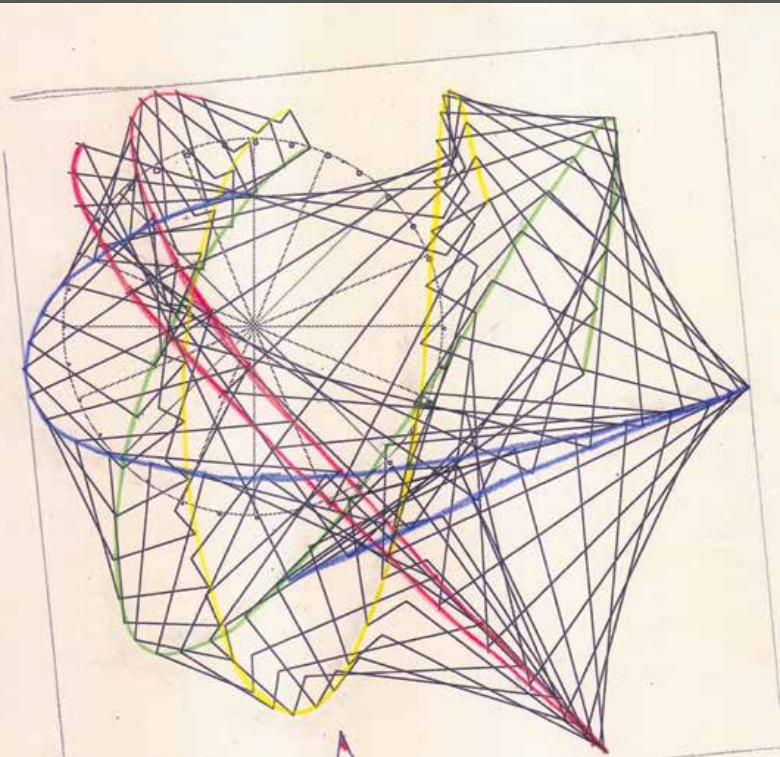
À Rotterdam, j'ai fait ma première pièce, *Juppe* (1991). Le travail était très inspiré par mes recherches sur la *postmodern dance* new-yorkaise des années 1960 (Laura Dean, Trisha Brown, Lucinda Childs, etc.). À l'époque, l'accès aux vidéos n'était pas très facile. Au Theater Institut d'Amsterdam, il y avait une collection de vidéos, mais cela restait difficile de voir des choses. J'ai donc surtout lu, et vu des dessins. Pour *Cows in Space* (1998), j'ai réalisé des dessins préparatoires. Ces dessins sont réalisés pour construire l'espace et coordonner le mouvement des danseurs dans l'espace. L'idée était que chaque mouvement de chaque danseur soit lié aux autres. La trame était un peu la continuation de cette petite pièce que j'avais faite à l'école, qui venait de ces croquis des New-Yorkais de la *postmodern dance*. Ces dessins ont été faits avant que la pièce n'existe. J'en ai fait aussi pendant. Le dessin n'est pas pour faire joli. C'était notre plan, notre partition. C'est vraiment un outil.

Enfant, j'ai aimé beaucoup dessiner. Dans *Cows in Space*, c'est une nécessité. Il faut être très précis. Sur le sol, il y a des marques, 350 scotchs de couleur, pour obtenir cet effet de cohésion dans le groupe. À ce moment-là, il fallait précisément comprendre les trajectoires et les tempos. Pour comprendre les relations entre les danseurs, il fallait analyser comment les choses fonctionnaient. Quand j'enseigne, j'arrive à transmettre sans mettre des scotchs par terre. Finalement, ce ne sont pas des relations sur papier, mais des relations entre des personnes. On peut le construire en faisant et on peut maîtriser ces compétences spatiales en réagissant. Il y a différents procédés dans le travail avec les danseurs : apprendre sur partition papier en est un parmi d'autres. À un moment, on s'est reliés avec des fils par exemple et on a mis des scotchs par terre. Il y a d'autres partitions qu'on a faites vraiment dans l'espace.

Cindy Van Acker

J'ai travaillé avec des partitions quand la pièce le nécessitait. Je n'ai jamais décidé d'écrire une partition pour faire une pièce. Sauf pour les commandes, quand je ne pouvais pas définir moi-même la durée du travail. C'est le cas de *Magnitude* (2013), une pièce pour le Ballet Junior de Genève que je devais réaliser pour les vingt-deux élèves en trois semaines d'affilée, sans même disposer de la journée complète avec eux. C'est le cas aussi de *Anechoic* (2014), pour le festival Expeditie Dansand en co-production avec P.A.R.T.S.⁴ à Bruxelles qui voulait que je fasse une pièce pour les

⁴ Voir la note 5 de l'introduction au chapitre Collectif.



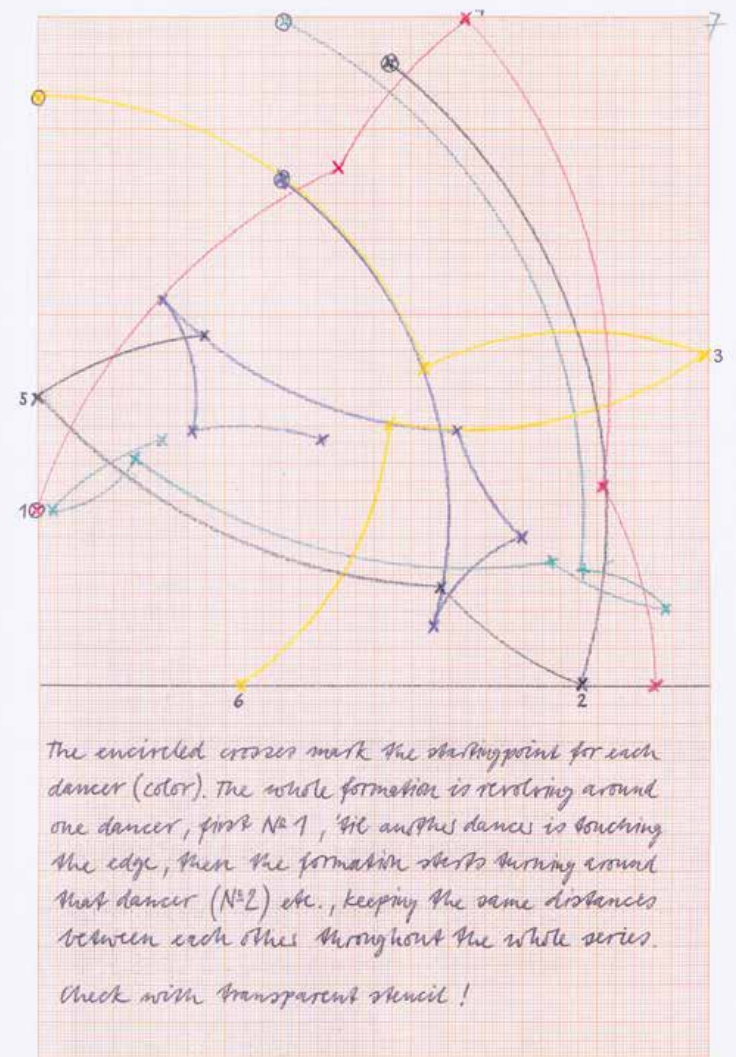
Each corner of the shape indicates the position of one dancer.



The formation is rotating around itself, gradually getting bigger while the point of rotation is moving counterclockwise on a circle line.

Each coloured line shows the path of one dancer throughout the development of the structure.

Thomas Hauert, dessins pour *Cows in Space* (1998)



The encircled crosses mark the startingpoint for each dancer (color). The whole formation is revolving around one dancer, first N°1, 'til another dancer is touching the edge, then the formation starts turning around that dancer (N°2) etc., keeping the same distances between each other throughout the whole series.

Check with transparent stencil!

Thomas Hauert, dessins pour *Cows in Space* (1998)

cinquante-trois danseurs en dix jours. Je recours alors à la partition car j'écris en amont. J'avais un peu de peine à trouver un système d'écriture pour le Ballet Junior. Je me demandais ce que je pouvais apporter à ces danseurs en formation. Dans les autres pièces, quand c'est le geste ou le mouvement qui appellent la partition, j'invente les signes dont j'ai besoin ; s'ils doivent s'inscrire dans une ligne de temps ou non, par exemple. J'invente les différents paramètres de la partition pour la pièce elle-même. Elles prennent ainsi toujours une forme différente. Là, je ne parvenais pas à composer avec ces vingt-deux corps debout. J'ai demandé à Victor Roy avec lequel je travaille depuis un moment de réaliser un petit logiciel sur Max MSP⁵ qui me permette de sélectionner les danseurs, et de choisir à quels moments ils devaient sauter. Les danseurs sont représentés par des petites sphères. J'avais une espèce de *timeline* [ligne de temps]. Je pouvais finalement les visualiser. J'ai composé le groupe comme un monochrome vivant. Je l'ai traité de manière abstraite : plusieurs corps qui constituent une matière. C'est vraiment une composition au sens abstrait du terme. Il n'y avait pas une projection personnelle ou même un thème. J'avais une approche picturale de la pièce.

En confrontant la partition avec les danseurs, il a fallu changer certains points. Tout n'était pas possible physiquement. Je pouvais caler la durée des sauts dans le logiciel, ce qui dans les faits est impossible. Je me suis amusée à partir de ce type d'incompatibilité. Je travaillais l'après-midi avec eux, et, le soir, je corrigeais la partition pour le lendemain.

C'était un défi pour les danseurs d'apprendre toutes ces partitions de sauts par cœur, trente minutes de changement de système permanent. De plus, d'un jour à l'autre, elles pouvaient changer parce qu'il fallait faire des améliorations. Sur quatre représentations, je crois qu'ils ont dansé une seule fois sans faute.

On avait affiché un écran en face d'eux qui permettait de ne pas avoir la tête trop dirigée vers le haut. Ils suivaient une boule avec des lignes. Mais ils devaient tout compter. Cela a induit une forme de présence particulière, compte tenu de la concentration nécessaire.

[...] En 2003, j'ai fait *Fractie*, que j'ai considérée comme un ensemble d'études rythmiques. [...] Il s'est agi de chercher, à partir d'une situation corporelle définie, ce que je pouvais faire au niveau rythmique. Les mouvements possibles sont assez vite devenus répétitifs. Une fois que j'en avais défini quelques-uns, je me suis demandé comment les composer. Une partition est devenue nécessaire.

Elle est écrite sur le tapis, en escargot. Elle est sérigraphiée en blanc sur un carré de lino noir. C'est visible pour le spectateur. Les signes, je les ai inventés à ma guise selon les besoins. Il y a le G pour gauche, N pour nouveau. NDN pour Nouveau Droite Nouveau...

Pour les lire, je dois suivre cette forme en hélice. Il y a ainsi une double partition, celle des mouvements et des rythmes et celle de la lecture. Le corps doit continuer à tourner tout le long de la pièce. Le rythme est non rétrogradable. Chaque fois que j'introduis un mouvement j'introduis une nouvelle valeur rythmique et une pause.

⁵ Sur ce logiciel voir la note 11 du chapitre Collectif.



Cindy Van Acker, Partition d'*Obvie* (2008), pages 2

Lire la partition en direct modifie l'état de corps. Cela aide aussi à tourner. Cela permet la double concentration. Une partie de la partition est écrite sur ma cuisse. C'est très visible pour le spectateur également.

DD Dorvillier

Choreography, a Prologue for the Apocalypse of Understanding, Get Ready! (2009) parle de l'image de nature produite par la machine. L'imprimerie, c'est très important pour moi. Il y avait une presse Heidelberg dans l'imprimerie de mes parents. C'est une presse à un bras qui fait un bruit très reconnaissable. Ça suce le papier. C'est un truc formidable, une merveille. Ce rythme fait partie de mon corps. Je voulais un peu étudier le phénomène du CMYK⁶, les couleurs pour le processus de quadrichromie. Il y a trois couleurs qui ne sont pas du tout naturelles et qui donnent pourtant une image naturelle. On voit la peau, le bois, etc. J'ai toujours été fascinée par le fait que ce truc qui pue la chimie, que ces couleurs très brillantes puissent produire une image de la nature. Je suis partie de ce constat.

[...] **JYM** Quand tu nous as exposé les principes de composition de cette pièce, il est apparu que vous avez produit des gestes en combinant les coordonnées d'une image. Pourrais-tu résumer ce mode de production? Comment ces gestes, une fois qu'ils ont été produits, ont-ils été assemblés? Quelles ont été les opérations pour faire une phrase ou une séquence?

assembler On a posé une grille sur une image en couleur: cyan, magenta, yellow ou key [turquoise, magenta, jaune et noir]. Moi, c'était cyan. Amanda Piña, c'était magenta, Heather Kravas, jaune. Et Elizabeth Ward, noir.

La grille a une série de coordonnées. Dans chaque carré, il y a un peu d'informations correspondant à un morceau de l'image. Par exemple, une diagonale correspondant à un morceau du lit. L'image, c'est moi allongée sur une méridienne. Il y a des draps. Je suis nue. Il y a le mur derrière. On voit le bois du lit. Pour chaque pixel ou chaque carré de cette grille, il y a de l'information, que ce soit une partie de mon corps, une partie d'un objet ou une autre partie de la pièce. Chaque danseuse avait inventé différentes manières de voir chaque pixel: un mouvement [une action] pour chaque information contenue dans chaque petit carré. Par exemple, « ouvrir une fenêtre »; ou « ouvrir une porte »; ou encore peut-être « traverser la pièce en diagonale ». C'était donc une indication spatiale. Mais, là-dedans, il y avait peut-être un morceau de l'humérus, un morceau de mon bras. S'il y avait une partie du corps dedans, il fallait faire vibrer cette partie du corps.

JYM Tout en traversant l'espace en diagonale? Voilà.

JYM Ou tout en ouvrant une fenêtre? Exactement.

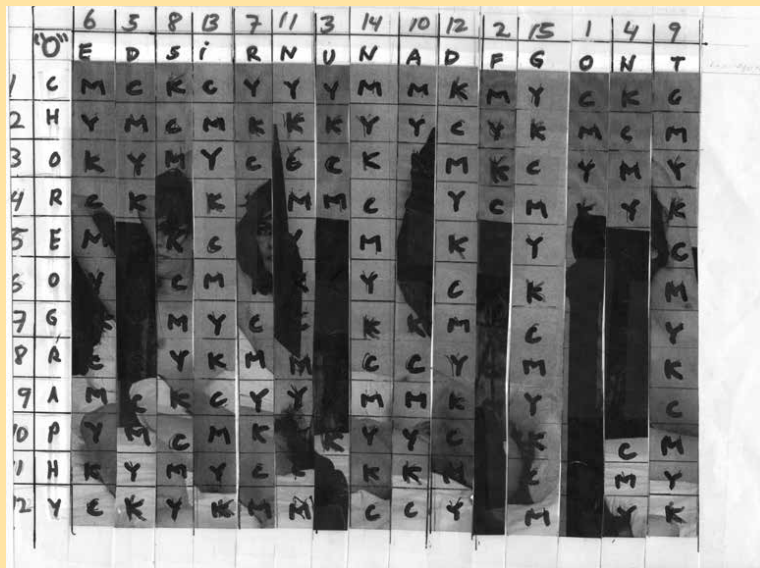
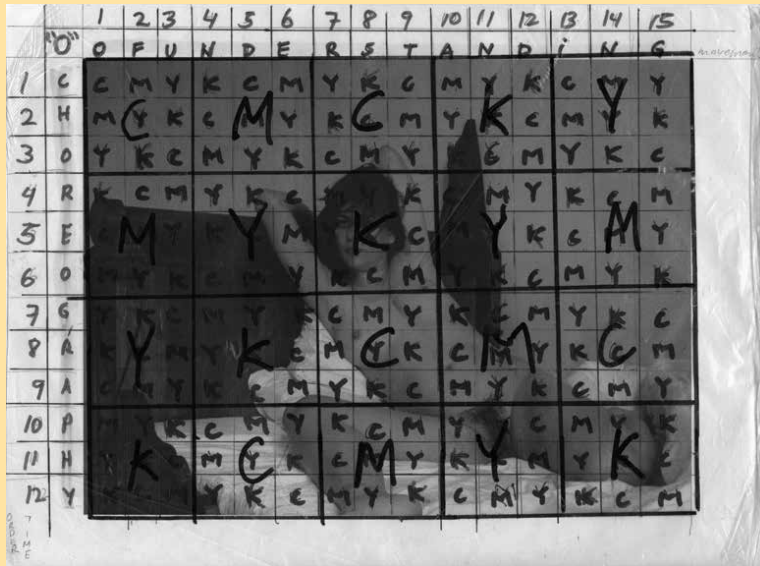
JYM Ou tout en fermant une porte?

⁶ Procédé d'imprimerie en quadrichromie: CMYK (cyan, magenta, yellow, key) ou CMJN (cyan, magenta, jaune, noir).

```

1 2 3 4 5 6 7 8 9
1 2 3 4 5 6 7 8
  2 3 4 5 6 7 7
    3 4 5 6
      4 5 6
1 2 3 4 5 6 7 8 9
      4 4 4 4 4
          6 7 8 9
1 2 3 4 5 6 7 8 9
1 2 3 3
          6 7 8 9
1 2 2
          7 8 9
1
          8 9
1 1 1 1 1 1 1
  2+ 2 4 4 6 1 6 4 4 2+ 2
    3 3 5 5 7 9 7 5 5+ 3 3 8
          9 9 9 9 9 9 9 9 9
1 2 3
1 2 3
1 2 3
    3 3 3 3 3
      4 5 6
        4 5 6
          4 5 6
            6 6 6 6 6
              7 8 9
                7 8 9
                  7 8 9 9
1 4 2 2 2 2
    3 4 5 6 7 8 9

```



DD Dorvillier, document de travail pour une des partitions de *Choreography, a Prologue for the Apocalypse of Understanding, Get Ready!* (2009). Photo : DD Dorvillier

Voilà. De plus, à chaque case correspondaient une lettre et un numéro. L'axe vertical de la grille est numéroté et sur l'axe horizontal on a les lettres de « *Choreography of Understanding* ». Ainsi, à l'humérus et au morceau de diagonale, étaient associés H4 ou 1D par exemple. Le chiffre indique le temps et la lettre correspond à un geste. Nous avons produit un alphabet un peu comme celui de Steiner, une eurhythmie⁷, mais en plus bizarre. Nous avons ainsi un vocabulaire de gestes.

Nous avons ainsi un temps, une durée, ou un numéro de répétition avec les chiffres, et nous nous sommes donné des indications d'espace et de partie du corps. Nous avons même le son, mais que nous avons abandonné. Le son, c'était... Par exemple pour H4 on faisait « kh... kh... kh... », et pour 1D on faisait « kh... kh... kh... » plus rapidement. Mais on n'y arrivait pas...

JYM Comment toutes ces informations se distribuent-elles dans l'espace et dans le temps ? Aviez-vous la grille sous les yeux, vous donniez-vous un top départ ? Chacune repérait-elle ses cases et les effectuait ?

Non, pour cette partie nous avons travaillé séparément. En cinq jours, on a réalisé deux ou trois minutes de blocs. On a généré beaucoup de choses, et on est restées avec ça. Nous avons chacune nos coordonnées, soit une liste de 12-15 coordonnées (C14, D1, F3, etc.) et donc autant de gestes. Et nous avons toutes les règles à suivre (traverser, ouvrir la porte, etc.). Et on l'a appris comme une chorégraphie, seule. Puis on a travaillé à le fixer toutes ensemble dans la même pièce.

[...] **JYM** Comment les différentes parties se sont-elles agencées ?

C'était le plus brutal. Nous avons tout construit de façon très ludique. C'était super, il n'y avait pas de choix à faire. Mais, pour agencer toutes ces parties, pour donner un sens, je n'avais pas les outils, je n'avais pas pensé à la façon d'agencer ces matériaux. Allais-je les agencer chronologiquement dans l'ordre de leur création ? À chaque fois que je tentais une composition, je pleurais. C'était vraiment trop personnel, c'était sale. Je n'arrivais pas à composer comme un rythme ou une musique. Je travaillais avec Zeena Parkins qui est musicienne. Je lui ai dit : « Il faut que tu agences, parce que, moi, je ne peux pas composer. » Je n'y arrivais pas.

Nous avons des cartes où chaque partie était décrite avec ses règles et ses principes. Elle a fait une sorte de tirage. Elle a composé comme s'il s'agissait de sa musique. C'était bien qu'elle le fasse. Nous avons une relation très intime autour de nos créations précédentes. Je lui faisais confiance.

JYM Vous étiez-vous attachées à l'ensemble des pixels de l'image ?

Cela dépend. On a généré beaucoup plus d'informations et de scores (partitions) que ce qui a été utilisé sur scène. Par exemple, on s'est intéressées à la ligne que trace le contour du corps. Pour une autre partie de la pièce où nous sommes toutes les quatre sur scène, j'ai coupé avec des ciseaux toutes les colonnes de notre grille et j'ai demandé à quelqu'un de réorganiser l'image à partir des parties les plus évocatrices.

⁷ DD Dorvillier fait référence ici à l'eurhythmie de Marie et Rudolf Steiner créée dans les années 1920. Nommée aussi « art du mouvement », elle est un langage corporel, une danse ésotérique issue de l'anthroposophie qui a pour dessein de traduire des objets, des éléments, des textes, etc. en gestes et mouvements corporels. L'eurhythmie peut prendre une forme pédagogique, thérapeutique et artistique.

indetermination

Il a commencé avec la partie où il y avait mes lèvres, puis mes seins, etc. On avait donc une nouvelle organisation. Il y avait un œil par là, une main par là, une fesse par là...

Il y avait aussi le *chorus*, on devait faire par petits pas sautillants en chantant les lettres de « chorus ».

Il y avait même un moment très théâtral où on était en avant-scène. On récitait chacune les coordonnées de la grille qui nous concernaient, et chaque fois, la manière dont on l'exprimait changeait vraiment la forme de ce qu'on effectuait. On utilisait les visages et les bouches. Et on faisait nos gestes à très haute vitesse en essayant de ne pas toucher l'autre, tout en étant très proche.

Nous avons ainsi inventé différents niveaux de lecture de cette image ludique, sensuelle, un peu sexy, un peu *geek*, à partir d'une grille. Nous avons essayé d'exploiter toutes les formes en utilisant C, M, Y, K, ou « *Choreography of understanding* », ou l'alphabet de geste que nous avons inventé. Nous avons dû générer quarante ou cinquante partitions, voire davantage, qui donnaient des durées courtes ou longues.

JYM Vous disposiez donc de deux matrices de départ : l'image de la chorégraphe et les quatre lettres.

Non, nous avons trois matrices : l'image de la chorégraphe, les quatre lettres des couleurs et l'alphabet de gestes.

Myriam Gourfink

En général, chaque danseuse a sa partition. Cela dépend des pièces mais c'est le cas pour *Bestiole* (2012), *Souterrain* (2014), *Choisir le moment de la morsure* (2010), *Contraindre* (2004).

MB Ce sont des symboles à toi ?

Oui. Ce sont des symboles à moi, mais ils ne sont pas très éloignés de ceux de Laban. Prenons *Contraindre*⁸, on y trouve ce qui est spécifique à mon écriture par rapport à Laban. Pour commencer, je voulais une force d'ancrage très puissante dans le sol. Je me suis donc servie de ce que j'appelle un réseau de contraintes, de filtres, de suggestions, de dominantes qui vont cerner ce que je veux donner à voir, c'est-à-dire qui vont conduire le corps à des postures terriblement ancrées dans le sol. Dans la deuxième partie, je voulais que cela s'allège à nouveau. De même, des filtres et des contraintes organisent ce désir d'allègement. Ensuite, quelque chose chavire complètement, bascule, tombe presque, crée des obliques, comme un navire qui sombre. De même, d'autres contraintes viendront cerner, cadrer le mouvement pour obtenir ces obliques, ces effets de bascules. [...]

Concernant le désir d'une matière ancrée dans le sol, on recourt à des appuis puissants dans le sol, avec une coulée dans le sol et vers l'avant ou une coulée dans le sol et vers l'arrière pour lui donner une puissance plus grande.

Pour renforcer cet univers d'ancrage dans le sol on utilise pour la respiration des bandhas au niveau de la taille, donc remontée et ouverture du diaphragme, et remontée de la cage thoracique vers le haut. Ce sont des techniques puissantes qui réchauffent le corps et l'amènent dans une physicalité forte.

⁸ Voir un extrait de la partition au chapitre *Contrainte*, p. 178

Au fur et à mesure de la diminution de cette force, ainsi au moment 4 par exemple, je choisis des contraintes moins puissantes qu'au moment 1, puisqu'il y a un allègement. Le signe exprime une durée tenue, qu'une orientation va être gardée longtemps. Une partie du corps est choisie dans une orientation qui doit être gardée longtemps. Et c'est parce que je sépare direction et niveau qu'il s'agit bien d'une orientation. Normalement, Laban n'oriente pas une partie du corps. Si on « oriente » une partie du corps, on met un signe de pause à l'espace, ce qui fait que l'on contraint l'espace vertical et l'espace horizontal de ladite partie du corps. Par conséquent, ici j'ai mis un signe différent pour montrer qu'une partie du corps est contrainte en ce qui concerne l'espace horizontal, mais son niveau (l'espace vertical) peut changer, dans le sens où je dissocie niveau et direction. De ce fait, la partie qui s'oriente peut changer de niveau (l'interprète décide du niveau, l'indication est ouverte en ce qui la concerne). Mais si je mets un signe de pause à l'espace, on ne peut pas changer de niveau. Le désir de laisser l'interprète choisir son niveau en temps réel est une des raisons pour lesquelles j'ai été obligée d'inventer d'autres signes que ceux de Laban. Dans le contexte du début du siècle dernier, les préoccupations de Laban étaient tout autres : alors qu'il cherchait à transcrire le mouvement, il me semble logique qu'il ne se soit pas intéressé à ce genre de principes créant une ouverture d'interprétation.

En fait, je détruis la logique de certains signes de la labanotation parce que je vois qu'il y a plusieurs concepts à l'intérieur (direction et niveau par exemple). Et je me sers d'un seul concept qui devient la focale de l'interprète (direction), l'autre concept (niveau) est libre.

[...] Dans mon processus de composition il y a la série, la liste, la gradation. Cela vient vraiment de mon expérience avec l'Ircam (entre 1999 et 2001) et de ma rencontre avec l'informaticien Frédéric Voisin avec lequel nous avons construit un outil d'aide à la composition chorégraphique. C'est une systématisation et une analyse de la notation Laban. Il y a un processus qui fait entrer dans un système d'associations pour collecter des choses et les trier.

Selon cette analyse, Laban c'est d'un côté des classes de mouvement et de l'autre des parties du corps. Chaque partie du corps peut être évaluée dans une classe de mouvement selon une conception occidentale de l'espace correspondant à l'icosaèdre avec ses 24 directions imbriquées avec les niveaux. Le logiciel que nous avons créé permet d'ouvrir la marge des valeurs ou paramètres possibles de l'évaluation, d'accepter les 360° d'un cercle, ou le fait de ne pas avoir de côté, de ne pas avoir d'avant, etc. Dès lors que l'on explose ainsi le système de l'espace de Laban, on n'a plus de signe pour écrire les notions de directions et de niveaux. On est donc obligé d'inventer. D'où l'invention des signes, comme la petite étoile⁹, qui proposent aux danseurs des univers spatiaux différents.

Ce qui est surtout remis en cause dans le système d'écriture que j'ai développé, c'est le fait que le système de sphère autour du danseur n'est pas nécessairement rationnel. Contrairement à Laban qui quadrille l'espace de façon systématique et pratique, et le divise en 12 ou 24, mon système de symbolisation a quelque

⁹ Voir l'illustration au chapitre *Espace*, p. 230

chose de plus intuitif. On indique en noircissant un trait selon un découpage personnel de l'espace là où on veut que se situe le bras du danseur par exemple. Ce sont des environnements.

structure

Je n'écris pas de façon linéaire comme Laban. Une action ne découle pas forcément de l'action précédente. J'écris par couches. Je n'écris pas par exemple toutes les directions de la pièce. À un moment, je peux simplement proposer aux danseurs de travailler la notion de direction, en m'intéressant davantage à l'amplitude du mouvement qu'à la forme produite à la fin. Je cherche à savoir si c'est physique ou non. Mon action de composition concerne plutôt le fait d'opérer, d'agir.

J'ai inventé un cylindre, qui n'existe pas chez Laban, l'espace du danseur étant chez lui représenté par une sphère. Pour *Corbeau* (2007) et *Les temps tirailés* (2009), les interprètes dansent dans ce cylindre, et jouent des distances avec un cylindre plus ou moins proche. Sur le plan des niveaux, j'ai également modifié les signes de la cinématographie. Au lieu que ce soit des couleurs, je joue avec l'axe vertical. Toutes nos articulations bougent en compas. Par rapport à ce « compas », on va chercher la tige noircie. À la lecture, cela devient très organique. Les danseuses ne se posent pas la question de la division, elles sont dans l'image. Elles dansent avec cette petite étoile, avec l'image de cette configuration spatiale.

J'ai ordonné Laban d'une façon un peu logique pour que les danseurs l'apprennent très vite et puissent le lire. En fait, il y a très peu de signes. Aux signes de parcours, d'orientation, de direction et de niveau, s'ajoutent les signes de relations (adresser, effleurer, être en contact, transférer l'appui, changer de distance, de rapport, etc.). Il y a aussi des opérateurs qui vont préciser ou modifier le mouvement (contracter, dilater, se fléchir, s'étirer, tourner, s'enrouler, maintenir, relâcher, agir, laisser résonner, initier). Il y a les signes de corps, d'accent et les signes de reprise.

[...] Je pense qu'au départ Laban a clairement pensé son système pour la composition. Et Albrecht Knust¹⁰ l'a développé pour la notation. De fait, en apprenant la notation, on perd le sens du système, on perd son intelligence initiale. En revenant à la façon dont il a été conçu à l'origine, on retrouve son intelligence de la composition à l'intérieur. C'était l'objet de ma recherche¹¹ qui m'a conduite à Leipzig où ses écrits sont conservés.

[...] Aujourd'hui, de nouveaux signes s'inventent. J'ai plaidé auprès de Jacqueline Challet-Haas¹² pour que l'ischion en soit un. Il n'existait pas. On lui associait celui des hanches. Mais pour une danseuse d'aujourd'hui, entre hanche et ischion, il y a une grande différence. J'ai trafiqué dans mon coin un signe d'ischion. Depuis peu, un signe d'ischion est entré dans le système Laban, je suis contente.

[...] J'ai aussi rencontré des limites dans ma compréhension du système selon les périodes. Cela m'a conduite à développer certains éléments dont j'ai compris par la suite qu'ils étaient inutiles. C'est le cas des signes d'organe. Ils n'existent pas chez

¹⁰ Albrecht Knust (né à Hambourg en 1896 et mort à Essen en 1978) était un danseur, chorégraphe et pédagogue allemand. Il a été élève de Laban, puis directeur de la Folkwangschule. Il s'est consacré à la rédaction et à la diffusion de la labanotation (ou cinématographie).

¹¹ « Systématisation d'une lecture et écriture de partition chorégraphique en temps réel », bourse d'écriture du ministère de la Culture et de la Communication, 2002.

¹² Jacqueline Challet-Haas (née en 1934), danseuse, pédagogue, notatrice du mouvement Laban, auteure et traductrice de plusieurs ouvrages, a créé en 1990 le cursus de notation Laban au Conservatoire national de musique et de danse de Paris dans lequel Myriam Gourfink a étudié.

Laban. J'en ai développé pour *This is my house* (2005). Mais à la reprise des *Temps tirailés* et d'autres pièces, je me suis rendu compte qu'avec les signes d'épingles de Laban, on peut situer très précisément des petits espaces dans toutes les parties du corps. Il suffit de mettre ces signes dans une case ou dans une portée spécifique pour que l'on comprenne l'organe concerné sans avoir à changer de signe. J'ai donc fait des rectifications.

YC Par exemple, le sein pour le poumon ?

Oui. En l'occurrence, le poumon a déjà un signe.

YC Des signes d'organes existent donc ?

Il y en a quelques-uns. Il n'y a pas l'utérus. Cela m'embêtait beaucoup. J'ai donc repris un vieux signe Laban – le cercle qui avait été complètement abandonné – en indiquant à l'intérieur avec la petite épingle ce qui était le plus proche de l'utérus.

Bien que des signes d'organes existent, pour créer une systématique pour que les danseuses ne rencontrent pas de problème de mémoire, j'avais changé tous les signes. J'avais mis chaque signe à l'intérieur d'un cercle pour spécifier qu'il s'agissait d'un organe. Plus tard, j'ai trouvé une autre solution. J'ai gardé les signes Laban en les mettant dans une colonne spécifique. J'ai créé une colonne partitionnelle spécifique aux organes. Ce qui correspond bien mieux à la pensée de Laban.

NC Tu dis que le signe du poumon existe. Comment Laban s'en sert-il ?

Le signe du poumon est le signe de la cage thoracique avec la croix. On retrouve la croix pour la langue. Ce sont les deux seuls signes d'organes développés par Laban à ma connaissance.

MB Les signes pour la respiration existent également.

Oui. Il faut bien penser qu'ils n'ont pas inventé un signe, mais qu'ils ont essayé de voir dans la logique des signes ceux qui décrivaient un espace dynamique correspondant au bas, au milieu ou au haut du poumon. L'épingle à tête plate, c'est moyen ; noire, c'est bas ; blanche, c'est le haut. On peut le placer dans n'importe quelle figure. Le carré veut dire segment. À l'intérieur de ce segment, on peut mettre l'épingle de notre choix.

Quand on revient à l'étymologie de Laban, il n'y a pas un signe qui veut dire « main ». Il y a une logique d'espace qui fait que l'on arrive au signe de la main.

MB Plus c'est sombre, plus c'est bas.

Oui. Le système se veut simple : le noir, c'est plein, c'est lourd, c'est près de la terre ; le blanc, c'est léger, c'est près du ciel. C'est simple, on n'a pas besoin de l'apprendre.

Pendant ma recherche, j'ai développé un lexique à partir duquel je fais un travail de tri en fonction de ce que j'ai envie de faire, des enjeux de la pièce, de la vision que j'en ai, etc.

JP Quand tu dis « lexique », c'est aussi bien le signe d'écriture que le lexique dansé ?

C'est le lexique que je continue de développer en dialogue avec le dictionnaire Laban.

JP C'est donc un travail de définition du signe ?

Oui, une définition des signes et des composants du mouvement qui leur sont associés.

[...] J'ai découvert qu'à un moment, Laban a développé des couleurs. J'ai eu accès dans les archives à Leitzig à tout cet univers de couleurs sur les partitions écrites à la main. Pour des raisons de coût lors des premières publications, les couleurs ont disparu. Pour ma part, je me suis réapproprié les couleurs, pour ouvrir la contrainte par exemple.

LT *Tu es moins autoritaire en bleu ?*

Voilà. Par exemple sur la partition on voit le moment où le mouvement chavire. Pendant cette période, les danseuses n'ont jamais toute la surface des pieds au sol. Elles sont toujours en train de chercher leur équilibre sur les arêtes des pieds. C'est l'idée de presque tomber. Je cerne les actions qu'elles peuvent faire par un réseau de contraintes et de filtres. Ici en bleu, il s'agit plutôt de suggestions. Elles ont le droit de se rattraper, par exemple elles peuvent poser toute la surface du pied au sol bien qu'elles essaient de ne pas le faire. Il y a une ouverture dans la contrainte.

[...] La partition est vraiment un outil de communication que je trouve sensationnel, au sens où c'est l'outil qui œuvre. Nous sommes tous (interprètes et chorégraphe) au service de cet outil, prêt à changer et à corriger. Je ne crée pas de partition lorsque je compose un solo pour moi-même.

[...] Pour *Inoculate ?* (2011), la dramaturgie se fonde dans la musique. Exceptionnellement, pour cette pièce, le *score* musical a été fait avant. Je suis partie de la musique, de l'écoute musicale.

JYM *Y a-t-il une raison pour que le mot soit en anglais (score) ? Pourquoi pas celui de « partition » ?*

J'ai observé que pour la partition qui prépare la partition finale je parle de « pré-score », pour ne pas m'emmêler les pinceaux. Et quand je parle de la partition finale je dis « partition ». Je dis « pré-score » parce que c'est plus facile à dire que pré-partition.

Pour *Déperdition* (2013), qui engage pour les danseurs un travail important sur les niveaux du corps, j'ai noté en répétition à l'étape du pré-score que cette gradation des niveaux du corps que je proposais ne fonctionnait pas pour chacun. Je devais simplifier. Ils sont *a priori* très bons pour mémoriser les indications des partitions, mais là cela posait un problème, il y avait trop de contraintes. Il m'a bien fallu un mois et demi pour réécrire. Dans la partition finale, les indications de niveaux du centre sont données selon une fourchette : « Vous ferez attention à varier les niveaux du centre entre « pas complètement au sol, environ trente centimètres au-dessus du sol », et « pas complètement en posture debout environ vingt centimètre au-dessous » ». Et les danseurs doivent veiller à ce qu'au moins trois d'entre eux ne soient jamais à la même hauteur. C'est plus facile à effectuer que des indications très précises sur les niveaux du centre comme je l'avais écrit à l'origine. Elles n'étaient pas impossibles à suivre, ils ont essayé, mais je voyais bien qu'à la fin de la répétition leur cerveau était en compote, et ce n'est pas ce que je cherche ! C'est ce qui rend nécessaire d'avoir du temps entre les différentes phases d'écriture de la partition, parce qu'il y a toujours des corrections à faire et c'est long.