La composition par partition dans Bestiole (2012) de Myriam Gourfink : quelle place pour l'interprète ?

Simone Christ Camargo

▶ **To cite this version:**

Simone Christ Camargo. La composition par partition dans Bestiole (2012) de Myriam Gourfink : quelle place pour l'interprète ?. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-03702490

HAL Id: dumas-03702490

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03702490

Submitted on 23 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La composition par partition dans *Bestiole* (2012) de Myriam Gourfink : quelle place pour l'interprète ?

Simone
CHRIST CAMARGO

Sous la direction de Gretchen SCHILLER

UFR LLASIC – Langage, Lettres, Arts du Spectacle, Information et Communication

Mémoire de master 1 mention Création Artistique

Parcours : Arts de la scène

Année universitaire 2019-2020

Remerciements

À Gretchen Schiller, pour sa direction et pour poser des questions qui nous amènent à chercher nos raisons, afin d'approfondir nos réflexions. Pour avoir fourni une expérience pratique des cycles RSVP dans un processus de création collective en classe, qui a nourri mes réflexions personnelles sur les processus créatifs et le rôle de l'interprète dans la création.

A Solange Strobel, une amie généreuse, pour m'avoir enseigné le français sur une excellente base, ce qui m'a permis un jour de venir étudier en France.

À mes collègues professionnels avec qui j'ai eu de longues conversations qui ont nourri des réflexions sur la place de l'interprète dans la création de l'œuvre de danse.

À ma famille et à mes amis pour leur présence même à distance et pour leur soutien.

DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRÉNOM : Simone NOM : CHRIST CAMARGO

DATE : 12 juin 2020

Sommaire

Introduction....6

1. La partition dans la démarche artistique de Myriam Gourfink....11

1.1. Parcours, pratique artistique et recherche sur la notation....12

1.2. Partitions....13

1.2.1. Fonctions de la partition : composition et documentation....16

1.2.2. Systèmes de notation....17

1.3. Transitions vers un système de notation propre....19

2. L'interprète co-créateur dans *Bestiole*....23

2.1. La question de l'interprète....24

2.2. Le rapport à la forme : la co-création au niveau de la composition dans *Bestiole*…26

2.2.1. Partitions et contraintes dans la structure de *Bestiole*....27

2.2.2. Conclusion....36

2.3. Le rapport à la qualité : la co-création au niveau de l'interprétation dans *Bestiole*..37

2.3.1. Le travail sur la qualité de mouvement....39

2.3.2. Conclusion....43

Conclusion générale....44

Bibliographie....48

Table des illustrations....52

Table des matières....55

Introduction

Le sujet de cette recherche vient du désir d'interroger la place de l'interprète dans les processus de création en danse. Face à une pluralité de démarches et de processus de création, en ce qui concerne méthodes et pratiques[1] , les aspects qui m'intéressent sont liés à l'autonomie de l'interprète dans la prise de décisions par rapport à ce qui sera produit sur scène, et comment cette autonomie commence à se construire déjà pendant le processus de création. Je parle d'un point de vue de danseuse interprète, pour qui cette autonomie a été chère, mais pas souvent évidente à trouver, en ayant travaillé dans des contextes où la formation des professionnels s'est faite dans la danse classique[2].

Travailler ces questions à fond touche des aspects esthétiques, mais aussi politiques, juridiques et économiques dans la création chorégraphique. Dans les processus dits collaboratifs, dans lesquels les interprètes participent activement dans la création du matériel chorégraphique, et auront ainsi sa part de création plus évidente à identifier, il peut s'avérer que cette participation ne trouve pas sa part de compensation, ni en termes financiers ni juridiques. On peut penser aux processus de création en partant des démarches dont les intérêts déclarés sont de faire participer tous les impliqués de façon horizontalisée, comme ce serait le cas avec Anna Halprin, à travers la mise en place des cycles RSVP[3]. Même si au cours du processus le matériel chorégraphique, et parfois aussi les propos de l'oeuvre, sont créés collectivement, la chorégraphie reste encore signée Anna Halprin[4], ou encore Myriam Gourfink, qui considère les danseurs comme co-créateurs de ses oeuvres[5], mais qui ne sont pas cités comme tels dans les fiches techniques des spectacles. Ainsi la propriété intellectuelle des danseurs-créateurs n'est pas reconnue.

Je suis consciente de l'ampleur que ces questions prennent, si on pense à des usages qui se sont pérennisées, et pas encore interrogés, en tout cas pas de façon significative, une

[1] CHAPUIS, Yvane, GOURFINK, Myriam, PERRIN, Julie. *Composer en Danse. Un Vocabulaire des Opérations et des Pratiques.* Dijon: Presses du Réel, 2020.
[2] GINOT, Isabelle, LAUNAY. *« L'école, une fabrique d'anti-corps? Autre «terrain» nouveau débat. »* in Art Press Spécial 23, 2002.
[3] HALPRIN, Lawrence, *The RSVP cycles: creative processes in the human environment*, New York, George Braziller, 1970.
[4] Dans les cas de *Ceremony of Us* (1967) et *Myths* (1967-68) la chorégraphie est sugnée par Anna Halprin et le San Francisco Dancers Workshop. Pour *Ceremony of Us* (1967), il y a aussi la mention au *Studio Watts School for the Arts*. Même avec ces mentions, les noms des danseurs n'étant pas cité ils restent encore dans l'anonimat par rapport à ce qui serait leur propriété intellectuelle. Sources : https://annahalprindigitalarchive.omeka.net/exhibits/show/san-francisco-dancers-workshop/ceremony-of-us et https://annahalprindigitalarchive.omeka.net/exhibits/show/san-francisco-dancers-workshop/myths, respectivement, consultées le 9 juin 2020.
[5] GOURFINK, Myriam. « Bestiole », article sur le site de la compagnie Lol Danse – Myriam Gourfink, [en ligne], http://www.myriam-gourfink.com/articles.html, consulté le 10 juin 2020, p. 43.

fois qu'elles se reproduisent encore actuellement. Je me place, ainsi, de façon beaucoup plus modeste en ce qui concerne les possibilités d'interrogation ouvertes à travers la production de ce mémoire de recherche.

Par conséquent, mon point d'analyse serait la part de participation effective que prend l'interprète au sein des créations dites collaboratives. Les partitions seraient des outils qui permettent la réalisation des processus de création participatifs. Ce serait l'objectif déclaré par Lawrence Halprin à travers sa systématisation des cycles RSVP, dans laquelle un des intérêts serait éviter la prise de décisions de façon unilatérale, qui pourrait engendrer des résultats qui ne sont pas satisfaisants à l'ensemble de la communauté impliquée[6]. L'auteur défend ainsi un mode de collaboration qu'il appelle « écologique »[7], car cette méthode tendrait à respecter l'équilibre entre les fonctions des participants d'un processus de création collectif[8].

L'outil partition prend des formats divers et son utilisation se fait à travers des méthodes variées, comme l'a démontré Julie Sermon[9]. La recherche par des artistes qui travaillent avec les partitions comme outil de composition dans l'actualité m'a amené à Myriam Gourfink, qui présente une démarche particulière. La chorégraphe part d'un système de notation pour construire son propre système symbolique et l'utilise seulement dans la production de pièces de groupe. Ainsi, la partition prend clairement, selon le propos de la chorégraphe, une fonction d'outil de communication. Une autre caractéristique qui m'a semblé importante pour pouvoir mener mes interrogations est son intérêt déclaré de faire participer les danseurs au sein de la composition chorégraphique, en tant que co-créateurs de l'oeuvre. Et finalement, la construction en temps réel de partitions me permettrait d'aborder un processus de création qui ne s'arrête pas avant les représentations, mais continue à se construire pendant la réalisation des spectacles.

Gourfink porte aussi un intérêt à la recherche sur les méthodes de composition qui l'ont amenée à la direction de la formation *Transforme*, dans l'*Abbaye de Royaumont*, entre 2008 et 2013[10], qui permettrait l'échange entre chorégraphes sur leurs pratiques de composition. Le projet intitulé « La composition chorégraphique aujourd'hui. Quels outils pour quelles positions artistiques ? »[11], réalisé en collaboration avec Julie Perrin et Yvane Chapuis, et qui a résulté dans la publication de l'ouvrage *Composer en Danse* est né aussi de

[6] HALPRIN, Lawrence, *Op. cit.*, p. 4.
[7] SERMON, Julie, CHAPUIS, Yvane. *Partition(S). Objets Et Concepts Des Pratiques Scéniques (20E Et 21E Siècles)*. Dijon: Presses du Réel, 2016, p. 128.
[8] HALPRIN, Lawrence, *Op. cit.*, p. 3.
[9] SERMON, Julie, CHAPUIS, Yvane, *Op. cit*.
[10] CHAPUIS, Yvane, GOURFINK, Myriam, PERRIN, *Op. cit.*, p. 9.
[11] PERRIN, Julie. *Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018*. Dossier d'Habilitation à diriger des recherches, volume 1, sous la direction de Philippe Guisgand. Université de Lille, 2019, p. 157.

cet intérêt de Gourfink à interroger les méthodes de composition mises en place par d'autres chorégraphes.

Ces caractéristiques combinées, de porter une recherche sur les systèmes de notation, avec une mise en pratique pour la composition en groupe, une ouverture vers la mise en question de sa propre pratique et l'intérêt par celles d'autres chorégraphes m'ont semblé intéressantes pour que je mène mes questionnements en m'appuyant sur la pratique de la chorégraphe. *Bestiole* (2012), spécifiquement, compte avec un nombre de textes publiés par la chorégraphe et des entretiens dans lequel le travail est cité. De cette façon, j'ai cru avoir un nombre plus intéressant de sources que par rapport à d'autres pièces de groupe signées par Myriam Gourfink.

Bestiole est créé le 18 janvier 2012, au Centre Georges Pompidou à Paris[12]. Le financement de la production est co-porté par Loldanse, la compagnie de Myriam Gourfink, Ircam & Les Spectacles vivants-Centre Pompidou, avec le support de CECN (résidence en Mons-Belgium), CND (studios), et ARCADI[13]. La compagnie Loldanse était à l'occasion soutenue par le Ministère de la culture et de la communication, DRAC Île-de-France, au titre de l'aide à la compagnie[14]. Avec une durée de 45 minutes, elle est interprétée par sept danseuses : Clémence Coconnier, Céline Debyser, Carole Garriga, Déborah Lary, Françoise Rognerud, Julie Salgues et Véronique Weil. Myriam Gourfink signe la chorégraphie, et la musique est composée en temps réel par Kasper T. Toeplitz[15].

Quand interrogée par rapport à ses méthodes de composition en temps réel, par Jean-Marc Adolphe et Charlotte Imbault[16], Gourfink prend comme exemple la création de *Bestiole* (2012) :

> « Concernant ce qui est écrit a priori, on peut prendre appui sur les partitions de Bestiole. Les partitions sont pré-écrites et se génèrent en temps réel. J'ai un certain nombre d'ensembles avec un certain nombre d'éléments pré-établis. La danseuse est symbolisée par une initiale (voir ci-contre). Si j'appuie sur une initiale, elle va se noircir (ici A pour Carole Garriga) ce qui déclenchera la lecture de la partition pour la danseuse. Juste à droite (en étoile), les écrans sont représentés dans l'espace. La danseuse devra danser sous cet écran. En dessous tout à gauche, c'est un travail sur les flexions et le rapprochement du sacrum et du sternum. C'est un enroulement qui commence par le bassin et qui finit par la tête. L'ensemble suivant indique des rotations de la tête. Encore plus à droite : la flèche rouge indique qu'il faut explorer l'espace horizontal que ce soit pour l'épaule, le coude. Le grand ensemble

[12] Site de la compagnie Lol Danse - Myriam Gourfink, [en ligne], http://www.myriam-gourfink.com/bestiole.html, page consultée le 10 juin 2020.
[13] *Ibid*.
[14] *Ibid*.
[15] *Ibid*.
[16] ADOLPHE, Jean-Marc, IMBAULT, Charlotte. « Fixer la forme », in revue *Mouvement,* [en ligne], http://www.myriam-gourfink.com/pdf/mouvement2012.pdf, consulté le 10 juin 2020, p. 18-24.

vertical traite de l'ordre de la respiration et de la focale au niveau de la pensée. Pendant la fin de l'expire, les poumons vont vers une dilatation. Le rond noir symbolise le bassin. »[17]

Les procédures montrent des ouvertures à des libres interprétations, mais aussi déterminent un cadre de règles. Face à ces questions, je voudrais alors m'interroger :

Quelle est la place ouverte à la participation des interprètes en tant que preneuses de décisions en ce qui concerne la composition et l'interprétation de la pièce *Bestiole* (2012) ?

Autrement dit :

Dans quelle mesure le travail avec les partitions, dans la création de *Bestiole* (2012) de Myriam Gourfink, a permis l'implication des danseuses dans le processus de prises de décisions concernant les choix de composition et d'interprétation de l'oeuvre ?

Pour essayer de répondre à ces questions j'ai eu accès à des documents divers, dont la diffusion semble facilité par l'artiste même. Son site web[18] compte avec une diversité de textes, dont quelques sont publiés sur d'autres supports[19], des enregistrements vidéo des spectacles et des entretiens, produits par l'artiste et par des chercheurs.

Ainsi, la méthode de cette recherche a consisté dans l'analyse de la pratique à partir des discours, des images de la pièce, en photo et vidéo, et des images et informations sur les partitions de la pièce et sur le système de notation de Myriam Gourfink en général, à la lumière des théoriciens qui travaillent les questions connexes.

Laurence Louppe traite les questions concernant les partitions en liant les enjeux aux connaissances de la création en danse contemporaine en France. Julie Sermon présente une recherche approfondie sur l'usage des partitions dans les arts de la scène, publiée en 2016. Simon Hecquet et Sabine Prokhoris publient en 2007[20] une recherche basée sur la pratique du *Quatuor Knust*, qui a réalisé un travail sur les systèmes de notation, et la recréation des pièces des autres époques à partir des partitions existantes. Cette étude questionne la pratique de la notation en tant qu'outil de documentation et la place de l'interprète face aux partitions. Nelson Goodman et sa théorie de la notation[21] sont utilisés aussi comme base pour les réflexions de Hecquet et Prokhoris, et ses principes de définition des systèmes de notation sont utilisés dans cette étude pour l'analyse des influences de la cinétographie Laban dans la pratique de Gourfink.

[17] *Ibid*, p. 21

[18] Site de la compagnie Lol Danse - Myriam Gourfink, [en ligne], http://www.myriam-gourfink.com, page consultée le 10 juin 2020.

[19] L'article « Bestiole » de Myriam Gourfink, par exemple, est également publié sur *Partition(S),* de Julie Sermon et Yvane Chapuis.

[20] HECQUET, Simon PROKHORIS, Sabine. *Fabriques de la danse*. Paris: PUF, 2007.

[21] GOODMAN, Nelson. *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles* /Nelson Goodman ; présenté et traduit de l'anglais par Jacques Morizot. - Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

En ce qui concerne la composition en danse, la publication de Myriam Gourfink avec Julie Perrin et Yvane Chapuis, résultante d'un travail d'enquête auprès d'un groupe de chorégraphes de l'actualité, met en lumières des termes et des concepts à partir des discours des artistes sur leurs expériences pratiques[22]. Le Mémoire d'habilitation à diriger des recherches de Julie Perrin[23] donne des informations complémentaires sur le sujet et sur la réalisation de la recherche citée, et a ainsi été utilisé également comme source théorique.

Sur les questions liées à l'activité des interprètes, je me suis basée sur les recherches de Hecquet et Prokhoris, déjà cités, qui proposent une division entre composition et interprétation, mettant en lumière les spécificités de chacune de ces activités. Laurence Louppe travaille aussi les questions liées à l'activité de l'interprète dans le contexte plus large de la danse contemporaine en France. Hubert Godard, à partir de sa recherche en analyse du mouvement, travaille la construction de l'expressivité du geste dansé, qui selon lui serait au coeur de l'activité du danseur.

Cette recherche sera ainsi divisée en deux temps : le premier consiste à la présentation du système symbolique développé par Myriam Gourfink, avec les influences de son parcours et les relations avec sa pratique artistique, y comprises des questions esthétiques et des références issues de la *Labanotation*.

Le deuxième temps se consacre à l'analyse des influences réciproques entre chorégraphe et interprètes dans les deux dimensions du travail chorégraphique, conforme proposé par Hecquet et Prokhoris : sur le niveau de la composition et donc des structures qui forment la pièce, soit en relation aux séquences de mouvement, réalisées individuellement par chacune des interprètes, soit aux éléments qui traversent et aident à définir la structure générale de l'oeuvre, comme le rapport au temps et à l'espace ; dans le deuxième niveau l'analyse se fait aux conditions de travail qui vont influencer la qualité de mouvement donnée au travail chorégraphique dans son intégralité.

À partir de ces ressources, je cherche à traiter les questions sur les responsabilités partagées au sein de la création chorégraphique, en ce qui concerne des questions esthétiques et politiques de l'usage de la partition pour la création chorégraphique dans la pièce *Bestiole* (2012), signée par Myriam Gourfink.

---

[22] CHAPUIS,Yvane, GOURFINK, Myriam, PERRIN, Julie. *Composer en Danse. Un Vocabulaire des Opérations et des Pratiques.* Dijon: Presses du Réel, 2020.

[23] PERRIN, Julie. *Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018*. Dossier d'Habilitation à diriger des recherches, volume 1, sous la direction de Philippe Guisgand. Université de Lille, 2019,

1. La partition dans la démarche artistique de Myriam Gourfink

1. La partition dans la démarche artistique de Myriam Gourfink

Myriam Gourfink mène depuis la fin des années 1990 une recherche autour des systèmes de notation[24]. Cette recherche commence par l'étude de la *Labanotation*, et se développe dans la création d'un logiciel et d'un système de notation propre qui vont être utilisés comme outils de composition dans les pièces de groupe. Le système reste flexible, et est adapté à chaque projet chorégraphique de Gourfink. Pour la création de *Bestiole* (2012) la chorégraphe utilise des signes relatifs à des éléments spécifiques de sa démarche artistique, ce que la chorégraphe appelle des modules de respiration et d'attention, et à des parties du corps et indications ouvertes sur les actions physiques à accomplir, sans utiliser les références à l'espace[25]. À partir de cet exemple, nous allons analyser les enjeux de ces choix d'écriture et comment la partition présente la double fonction de structuration de la pièce et de dialogue entre chorégraphe et interprètes.

1. 1. Parcours, pratique artistique et recherche sur la notation

L'intérêt pour la notation comme outil de composition trouvent ses racines dans le parcours professionnel et personnel de l'artiste, lié à la collectivité et à la musique. Influencée par sa famille, Myriam Gourfink a participé à des groupes de chant et de danses traditionnelles d'Europe dans son enfance[26]. Elle a suivi une formation en danse classique au conservatoire d'Angers jusqu'à l'âge de 17 ans, simultanément au violon[27] . Après la formation au conservatoire, elle est partie aux États-Unis où elle est entrée en contact avec la musique electronique, le blues et les claquettes, ces dernières d'origine afro-américaine[28]. De retour en France elle a pratiqué la performance et a fait partie des ensembles musicaux des différents styles[29]. À l'une de ces occasions, elle a créé un dialogue entre les langages, en introduisant les claquettes dans sa performance musicale. Les expériences en compagnie viennent après le retour des États-Unis, quand elle passe des auditions en France. La connaissance du milieu chorégraphique contemporain est née du contact avec les danseurs du CNDC, le *Centre*

[24] CHAPUIS,Yvane, GOURFINK, Myriam, PERRIN, Julie, *Op. cit.*, p. 9.
[25] GOURFINK, Myriam. « Bestiole », *Art. Cit.*, p. 5.
[26] CHAPUIS,Yvane, GOURFINK, Myriam, PERRIN, Julie, *Op. cit.*, p. 531.
[27] *Ibid*, p. 531.
[28] *Ibid*, p. 532.
[29] *Idem*.

national de danse contemporaine, dans la ville d'Angers, où il y avait une formation en chorégraphie à l'époque[30]. C'est la rencontre avec Odile Duboc qui marque ses débuts comme chorégraphe. Selon Gourfink, Duboc l'a « poussée vers la composition », et mettait à sa disposition le studio de sa compagnie[31].

Pour la création de son premier solo, *Beith* (1996) Gourfink déclare avoir travaillé en partant de l'immobilité, et ensuite a introduit la lenteur, afin de trouver une motivation intérieure qui l'amènerait au mouvement[32], et ainsi lui permettrait d'éviter la répétition de ses « schémas corporels »[33]. Cette conduite serait une quête pour éviter ce que Hubert Godard appelle la névrose chorégraphique[34], qui, selon Biliana Vassilleva se caractérise par la répétition des organisations musculaires qui résultent du travail de spécialisation sur une esthétique spécifique de danse[35], et donc d'une façon de se mouvoir qui serait liée à son historique comme danseuse interprète. Selon Laurence Louppe ce serait donc à travers cette échappatoire à la répétition des modèles esthétiques, et ainsi dans l'émergence du geste, que résiderait la possibilité de composition en danse contemporaine :

> « La composition est en effet un exercice qui part de l'invention personnelle d'un mouvement ou de l'exploitation personnelle d'un geste ou d'un motif proposé jusqu'à la construction d'une unité chorégraphique entière, oeuvre ou fragment d'oeuvre. La composition, telle que nous l'entendons dans ce contexte, ne peut s'élaborer à partir d'un vocabulaire déjà fixé, c'est pourquoi elle ne saurait être pratiqué dans une tradition savante, où la danse s'exerce à partir d'un éventail lexical donné; non seulement, en effet, elle implique de se développer à partir de mouvements originaux suscités par l'inspiration individuelle, mais sa poétique exige encore que cette 'invention' même donne lieu à l'ensemble du travail constitutif, qu'elle lui confère son 'grain' singulier, et même la courbe entière de son projet. « Le moindre geste » remarque Michèle Rust « peut mettre tout l'ensemble en péril ». C'est pourquoi, en danse contemporaine, il est impossible de dissocier l'émergence du mouvement, les conditions sensibles de cette émergence, de l'ensemble de la composition. »[36]

Le facteur de la lenteur serait ainsi un outil que la chorégraphe aurait développé pour travailler son pré-mouvement, et ainsi se mettre dans un état favorable au surgissement des

[30] *Idem*.
[31] *Idem*.
[32] GOURFINK, Myriam. « Du souffle à l'idée, de l'idée au geste », article sur le site de la compagnie Lol Danse – Myriam Gourfink, [en ligne], http://www.myriam-gourfink.com/articles.html, page consultée le 10 juin 2020, p. 1.
[33] GOURFINK, Myriam. « Du souffle à l'idée, de l'idée au geste », *Art. cit.*, p. 2.
[34] FOUILHOUX, Biliana. *« Sensations et hybridations en danse ».* in *De Boeck Supérieur | Staps,* 2013/4 n° 102, p. 107.
[35] *Idem*.
[36] LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine.* Bruxelles :Contredanse, 3ème ed., 2004, p 211-212.

états de corps et du mouvement hors de son champ de mémoire corporelle liée aux expériences chorégraphiques préalables.

D'autres facteurs vont s'ajouter à ce travail sur la réorganisation des schémas corporels, comme le yoga, le travail sur la respiration et sur la focalisation de l'attention dans des facteurs spécifiques du corps et de l'espace[37], comme on le verra de façon plus detaillée dans la 2ème partie de ce mémoire.

Penser la composition à travers un système symbolique a été un intérêt venu par la suite de la création de ses premiers solos[38]. Gourfink se consacre ainsi à l'étude des systèmes de notation, en réfléchissant à son application pour la composition, qui vont l'amener au développement d'un logiciel et d'un système symbolique propre[39]. Une autre facteur de son parcours qu'on pourrait considérer comme une influence sur cet intérêt aux systèmes symbolique est venu de son expérience avec la musique, comme le remarque Julie Perrin[40]. Selon Perrin, en musique la référence au terme composition est plus fréquente qu'en danse[41] et l'utilisation des systèmes symboliques pour la composition est plus largement répandue que pour la danse. Un deuxième motif, selon la chorégraphe, serait le désir de créer des conditions pour que l'interprète soit capable d'effectuer ses choix dans la structure du travail chorégraphique[42]. Mon intérêt dans cette étude, c'est justement questionner, à travers l'exemple de *Bestiole* (2012), jusqu'à quel point cette possibilité s'accomplit à travers l'analyse des conditions de cette démarche.

Gourfink suit une formation en notation Laban auprès de Jacqueline Challet-Haas[43] . Avec une bourse du Ministère de la Culture et de la Communication en 2002, la chorégraphe mène une recherche sur la genèse de la *Labanotation*, dans laquelle elle travaille en Allemagne sur les écrits de Laban[44]. Dans cette occasion, elle défend l'idée que la *Labanotation* a été conçue par Laban prioritairement comme un système pour la composition[45]. La diffusion la plus reconnue comme outil de documentation n'aurait été réalisée et défendue que par Albrecht Knust , élève de Laban, qui après l'exil de ce dernier développe le système[46].

[37] GOURFINK, Myriam. « Du souffle à l'idée, de l'idée au geste », *Art. cit.*, p. 1-2.
[38] *Ibid*, p. 2.
[39] CHAPUIS,Yvane, GOURFINK, Myriam, PERRIN, Julie, *Op. cit.*, p. 74-75.
[40] *Ibid*, p. 13
[41] *Idem*.
[42] GOURFINK, Myriam. « Bestiole », p. 16.
[43] CHAPUIS,Yvane, GOURFINK, Myriam, PERRIN, Julie, *Op. cit.*, p. 89.
[44] SERMON, Julie, CHAPUIS, Yvane, *Op. cit.*, p. 37.
[45] *Idem*.
[46] *Idem*.

1.2. Partitions

Sur le terme de partition, on trouve des différentes définitions et des usages selon des différents auteurs, chercheurs ou artistes, et selon des époques. Comme exemples de discussions problématisées sur l'usage des partitions chorégraphiques en France on pourrait citer les exemples donnés par Julie Sermon[47] : la recherche du groupe *Quatuor Knust*[48] et la publication de Simon Hecquet et Sabine Prokhoris, qui date de 2007, Les Fabriques de la danse[49]. Ces deux recherches traitent du sujet de la notation de façon problématisé après des années de l'usage pratique, par les notateurs, sans qu'il y ait de la réflexion sur ces usages[50]. La spécificité du travail de Hecquet et Prokhoris correspond à la remise en question de l'utilisation des systèmes de notation comme des outils capables de déterminer ce qui serait l'oeuvre et le rôle du chorégraphe comme auteur[51]. Selon Sermon, un autre aspect considérable de la recherche des deux auteurs est la considération de la subjectivité mise en place tant dans l'activité de celui qui note que de celui qui lit la partition[52].

Je pars de la définition de partition par un artiste, l'architecte Lawrence Halprin, qui prend en compte une application élargie de la partition pas seulement dans les arts, mais dans l'ensemble des activités humaines[53]. Les cycles RSVP correspondent à une systématisation des activités humaines, à travers un ensemble des étapes qui peuvent être employées dans leur totalité ou pas, et dans des ordres différents. L'objectif principal de cette systématisation est de rendre le processus de création visible et descriptible[54]. À travers le système, on pourrait considérer une liste de courses comme partition, ou aussi bien un match de football. Les variations dans l'ordre ou l'utilisation ou pas de la totalité du cycle vont définir le degré d'ouverture de la partition. Par exemple, Halprin considère une liste de courses, ou une partition de Bach comme des partitions respectivement ouvertes ou fermées dans la mesure qu'elles ouvrent ou non, à celui qui va la performer, un ensemble de choix possibles pour la réalisation de ces performances[55]. À partir du travail sur les cycles RSVP, Lawrence Halprin définit la partition comme « symbolisations des processus à travers le temps »[56].

[47] SERMON, Julie, CHAPUIS, Yvane, *Op. cit.*, 30-31.
[48] *Ibid*, p. 30.
[49] *Ibid*, p. 30-31.
[50] HECQUET, Simon PROKHORIS, Sabine, *Op. cit.*
[51] *Idem*.
[52] SERMON, Julie, CHAPUIS, Yvane, *Op. cit.*, 31.
[53] HALPRIN, Lawrence, *The RSVP cycles: creative processes in the human environment*, New York, George Braziller, 1970.
[54] *Ibid*, p. 1.
[55] *Ibid*, p. 13.
[56] *Ibid*, p. 1.

Julie Perrin considère une double nature pour le terme partition : « aussi bien le travail à partir de consignes que d'une notation graphique à interpréter »[57]. Ainsi, la partition correspondrait tant au processus, réalisé à partir d'instructions, qu'au support matériel, qui contient des éléments graphiques qui seront interprétés.

Yvanne Chapuis considère aussi la partition comme liée à l'activité d'écriture[58]. Ainsi, par le terme partition, dont l'auteure fait la relation avec l'étymologie du mot en anglais s*kor* - entaille[59], on parlerait de quelque chose qui laisse une trace écrite, pas nécessairement linguistique, mais qui pourrait correspondre à un dessin, par exemple. Cette définition nous envoie à un objectif de communication de la partition, dans lequel on peut penser que quelque chose s'écrit pour ensuite être lu.

Julie Sermon parle du caractère performatif de la partition. La définition de Sermon sur la notion de partition renvoie à « un objet de médiation concret »[60], d'où son intérêt à les analyser dans le cadre de l'application pratique[61]. Sermon met aussi en évidence la finalité performative : objet à être lu, puis performé[62].

À partir de ces considérations la définition la plus proche à l'objet de cette recherche serait celle de Julie Sermon, selon laquelle la partition serait un objet de médiation, créé avec la finalité d'être lu et ensuite performé. Mes questions se jouent ainsi autour de la nature de cet objet et les possibilités de lecture et conséquente performance qu'il ouvre, appliquées au contexte de la composition en temps réel de Myriam Gourfink à *Bestiole* (2012).

1.2.1. Fonctions de la partition : composition et documentation

À partir de la définition de Sermon, de la partition comme un objet de médiation, créé avec la finalité d'être lu et ensuite performé, nous pouvons ensuite penser aux fonctions de la partition. Gourfink part d'un système de notation, la *Labanotation*, et s'en sert pour la création[63].

Cependant, quand on parle de systèmes de notation, la fonction la plus reconnue est celle de la documentation. Louppe considère que les partitions en général peuvent avoir cette fonction, la caractéristique qui serait variable entre les types de partition serait le niveau de

[57] CHAPUIS,Yvane, GOURFINK, Myriam, PERRIN, Julie, *Op. cit.*, p. 21.
[58] CHAPUIS,Yvane, GOURFINK, Myriam, PERRIN, Julie, *Op. cit.*, p. 316.
[59] *Idem*.
[60] SERMON, Julie, CHAPUIS, Yvane, *Op. cit.*, p. 31.
[61] *Ibid*, p. 32.
[62] *Ibid*, p. 39.
[63] CHAPUIS,Yvane, GOURFINK, Myriam, PERRIN, Julie, *Op. cit.*, p. 9.

précision, en allant du plus précis, qui seraient les partitions élaborées à travers les systèmes de notation, jusqu'aux traces[64].

La spécificité du travail de Gourfink se trouve dans l'utilisation d'un système de notation pour la composition, sur lequel elle effectue des modifications, selon les besoins spécifiques de ses projets artistiques.

Pour mieux comprendre le point de départ de Gourfink, je vais utiliser les références sur la théorie de la notation développée par Nelson Goodman, son analyse du système Laban, et ses remises en question par Christophe Kim et Simon Hecquet avec Sabine Prokhoris.

1.2.2. Systèmes de notation

Nelson Goodman utilise les principes de logique élémentaire et de la philosophie technique pour le développement de sa théorie de la notation[65]. Il considère que les phénomènes, artistiques ou non artistiques qui peuvent être notés sont ceux qui ont une durée limitée dans le temps et ne sont pas reproductibles par un seul individu[66].

Goodman, à partir de critères techniques[67], analyse la cinétographie Laban et arrive au constat qu'elle répondrait aux conditions nécessaires pour être classifiée comme un système de notation. Cependant, les considérations de Goodman sur les fonctions d'un tel système montrent la non-considération des questions pratiques en ce qui concerne son application. C'est justement sur ce point que Hecquet et Prokhoris, en argumentant sur ses équivoques, vont traiter de la question de l'ouverture que la *Labanotation* peut avoir pour des différentes interprétations[68].

Selon Goodman, la fonction principale des partitions qui dérivent des systèmes de notation serait d'autorité capable de définir l'oeuvre[69].

Selon lui, « Une partition doit déterminer de manière unique la classe d'exécutions qui appartiennent à l'oeuvre, mais la partition, en tant que classe de copies ou d'inscription qui définissent l'oeuvre, doit être déterminée de manière unique, étant donnés une exécution et le

[64] LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, la suite.* Bruxelles :Contredanse, 2007, p. 28.
[65] GOODMAN, Nelson. *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles* /Nelson Goodman ; présenté et traduit de l'anglais par Jacques Morizot. - Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 1990.
[66] LAI, Antonio. *« Une notation pour la danse ? La théorie de Nelson Goodman sur la notation »*, in *Notes funambules, Écriture et danse*, Revue du Département Danse de l'Université Paris 8, n. 5, mars 1997. p. 47.
[67] CHRIST CAMARGO, Simone. *The Dance à Synchronous Objects : Du graphique dans l'objet chorégraphique.* Mémoire de maîtrise en Arts, mention musique, spécialité Danse, sous la direction de Julie Perrin. Université Paris 8, 2014, p. 56.
[68] HECQUET, Simon PROKHORIS, Sabine, *Op. cit.*
[69] GOODMAN, Nelson, *Op. cit.*, p. 166.

système notationnel. »[70]. Il souligne l'importance de reconnaître cette fonction, pour lui essentielle, qui distingue la partition d'un dessin, d'une étude, d'une esquisse, d'une description verbale. Considérer que la partition est un auxiliaire, selon lui, « c'est méconnaître son rôle théorique fondamental »[71].

La critique faite par Christophe Kim à Nelson Goodman[72] est due principalement au fait de prendre la notation musicale comme référence pour les analyses des notations dans les autres arts, de ne pas considérer les spécificités des langages artistiques en question et ne pas soumettre ses analyses à des épreuves pratiques. En effet, Goodman déclare ne pas être suffisamment versé en cinétographie Laban[73]. Toutefois, il considère que la *Labanotation* passe par les tests théoriques pour pouvoir être considérée comme un système notationnel. Mais il affirme ne pas pouvoir donner son avis par rapport à l'efficacité pratique du système. Comme l'auteur même le déclare, seule la pratique pourrait bien rendre compte de son efficacité[74].

Hecquet et Prokhoris considèrent aussi l'analyse de Goodman incomplète, du fait qu'elle vient de considérations strictement théoriques[75]. En effet, la question de l'oeuvre en danse serait beaucoup trop complexe pour être définie à travers l'usage des systèmes de notation, comme l'aurait déjà analysé Pouillaude[76]. Considérer ainsi le rôle de la notation en danse comme outil capable de définir l'oeuvre selon les auteurs serait réduire les fonctions possibles. Entre ces fonctions, ils considèrent la dimension de création qui peut avoir une partition, même utilisé avec l'objectif de documentation et originaires d'un système de notation.

La partition notationnelle serait, selon les auteurs, le résultat d'un travail de création double : tant de la part de celui qui note, que de la part de celui qui interprète[77]. La création de la part de celui qui note serait correspondante à l'ensemble des choix sur quoi noter, face à la complexité du mouvement dansé et de l'impossibilité de noter l'intégralité du mouvement, y compris ses nuances. Selon eux, dans l'activité du notateur, avec l'objectif de documentation d'un travail chorégraphique, il faudrait distinguer ce qui relève de la façon particulière d'un danseur de se mouvoir de ce qui est commun à des différentes performances du même spectacle. L'effort du notateur, pour l'établissement d'une partition, devrait se concentrer sur

[70] *Ibid*, p. 168.
[71] *Ibid*, p. 166.
[72] KIM, Christophe. *« Nelson Goodman. À la limite »,* in SERMON, Julie, CHAPUIS, Yvane. Partition(S). Objets Et Concepts Des Pratiques Scéniques (20E Et 21E Siècles). Dijon: Presses du Réel, 2016, p. 399-408.
[73] GOODMAN, Nelson, *Op. cit.*, p. 255.
[74] *Idem*.
[75] HECQUET, Simon PROKHORIS, Sabine. *Op. cit.*, p. 128-142.
[76] POUILLAUDE, Frédéric. « *D'une graphie qui ne dit rien : les ambiguïtés de la notation chorégraphique. » in Poétique,* Paris, Éditions du Seuil, n°137, février 2004.
[77] SERMON, Julie, CHAPUIS, Yvane, *Op. cit.*, p. 31.

ce qui relève de l'écriture chorégraphique au détriment des traits spécifiques de l'interprétation des danseurs. Cela serait la tâche nécessaire qui permettrait d'établir une version partitionnelle ouverte « à des nouvelles interprétations »[78]. Ce serait ainsi justement dans les écarts entre ce qui a été choisi de noter et les facteurs qui restent à déterminer que résideraient les possibilités de donner des différentes interprétations d'une même partition.

1.3. Transitions vers un système de notation propre

Gourfink ainsi partirait du travail sur un système plus précis, qu'on pourrait classifier comme système de notation, pour lui donner des capacités de devenir un outil de communication plus ouvert, et avec l'intention claire et prédéfinie de se constituer comme un outil pour la composition.

Julie Sermon fait référence à un tournage d'objectifs des partitions dans la danse, de la partition pour la mémoire vers la partition pour la composition, avec les expérimentations depuis les années 1950-1960, « du Black Mountain Collège, de Fluxus, d'Anna et Lawrence Halprin du Judson Dance Theater. »[79].

L'intérêt de Gourfink par le développement de son propre système vient des trois besoins spécifiques de son projet artistique en général, qui ne trouvent pas d'éléments capables de leur répondre dans la *Labanotation* : le rapport à l'espace ; l'organisation du temps, en termes de lecture de la partition et des dynamiques du mouvement ; et les facteurs liés au pré-mouvement, soit le travail sur la respiration et sur les points d'attention[80].

Sur le premier facteur, elle conçoit un espace mutable, à partir de sphères et de cylindres qui vont s'organiser de différentes façons autour du danseur[81], tandis que l'espace de la *Labanotation* consiste à un espace cubique quadrillé, divisé par un certain nombre de coordonnées horizontales et verticales, qui créent des signes spécifiques qui se refèrent à des positions précises dans l'espace[82]. Les signes de l'espace dans le système de Gourfink prennent en compte les variations possibles de façon plus libre et adaptable selon de processus de création en question, et en s'organisant dans des sphères, peuvent se diviser dans différents angles[83].

[78] HECQUET, Simon PROKHORIS, Sabine, *Op. cit.*, p. 177-178.
[79] SERMON, Julie, CHAPUIS, Yvane, *Op. cit.*, p. 37.
[80] GOURFINK, Myriam. « Du souffle à l'idée, de l'idée au geste », *Art. cit.*, p. 1-2.
[81] *Ibid*, p. 2.
[82] GUEST, Ann Hutchinson. *Labanotation: the system of analyzing and recording movement.* London : Routledge, 2014, p. 21.
[83] CHAPUIS,Yvane, GOURFINK, Myriam, PERRIN, Julie, *Op. cit.*, p. 75.

Ci-dessous des images qui donnent des exemples de signes concernant la division de l'espace dans les partitions de Gourfink :

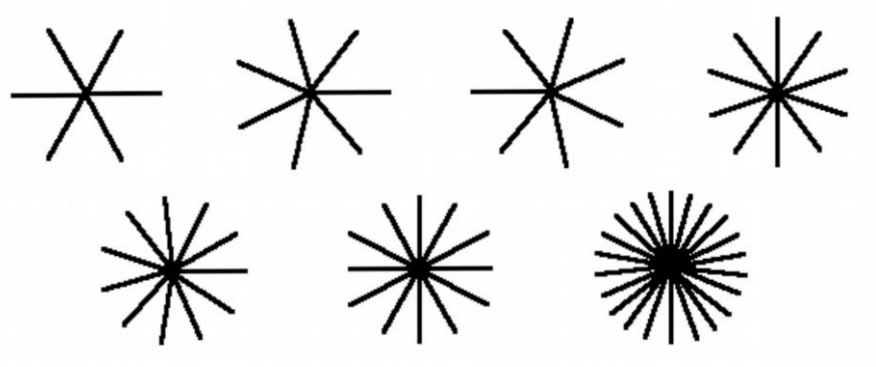

Figure 1. Exemples de signes qui montrent des divisions régulières de l'espace sur le plan horizontal.[84]

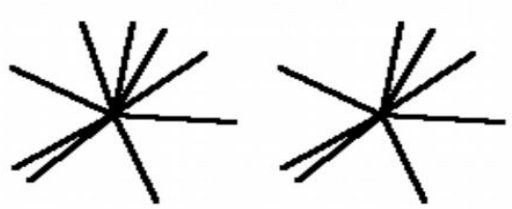

Figure 2. Exemples de signes qui montrent des divisions irrégulières de l'espace sur le plan horizontal.[85]

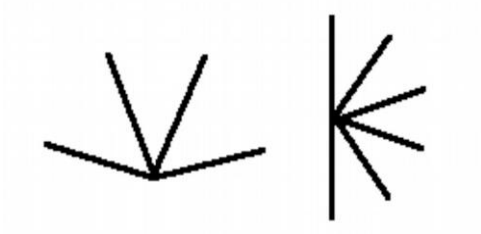

Figure 3. Exemples de signes qui, selon Gourfink, indiquent « qu'une zone du plan horizontal n'est pas utilisée ».[86]

[84] Source : GOURFINK, Myriam. « Du souffle à l'idée, de l'idée au geste », *Art. cit.*, p. 3.
[85] *Idem*.
[86] *Idem*.

Ensuite, image qui montre les signes qui se refèrent à la division de l'espace dans la *Labanotation*, en ce qui concerne le plan horizontal :

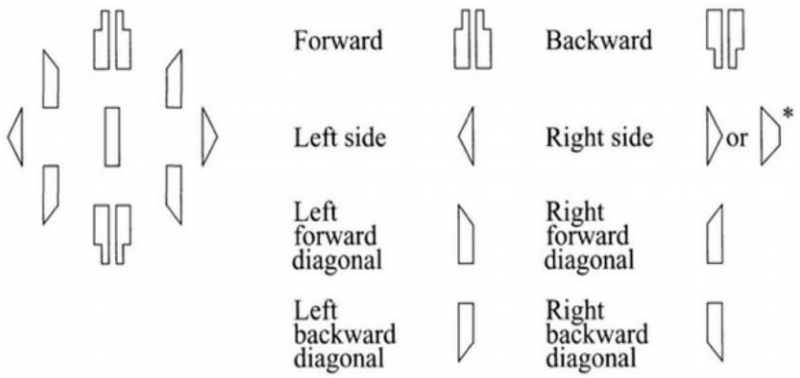

Figure 4. Schéma de signes et de la division de l'espace dans la *Labanotation*.[87]

Par rapport au facteur temps, dans la *Labanotation* la partition se lit de bas en haut et les signes sur la même ligne horizontale se lisent de façon simultanée[88]. Ainsi l'organisation temporelle de la partition Laban se trouve attachée à un sens de lecture donné. Chez Gourfink, le sens de lecture peut être variable, et sera déterminé selon le projet artistique en question :

> « Je n'écris pas de façon linéaire comme Laban. Une action ne découle pas forcément de l'action précédente. Par exemple, pour la pièce *Marine* (2001), j'écris par couches, c'est-à-dire que je ne vais pas forcément écrire de façon linéaire toutes les directions de la pièce. Ainsi, à un moment, je peux proposer aux danseuses de travailler avec la notion de direction, tout en ignorant où elles en seront de leur rapport à la direction dans le moment précédent. Je ne vais pas dire : "Je sais que tu es là, tu vas là. Et puis, après, je sais que tu es là, tu vas là…" Ce serait suivre Laban pas à pas. »[89]

Le temps par rapport à la dynamique n'a pas de variations considérables et donc il ne sera pas considéré dans la partition. Le temps d'éxécution des mouvements, dans les travaux de la chorégraphe en général, va correspondre, selon la chorégraphe, à des « variations de la lenteur »[90], tandis que dans la cinétographie Laban la longueur d'un signe va déterminer la durée d'un mouvement[91].

[87] GUEST, Ann Hutchinson.,*Op. Cit.*, p. 21.
[88] GOURFINK, Myriam. « Bestiole », *Art. cit.*, p. 22.
[89] CHAPUIS,Yvane, GOURFINK, Myriam, PERRIN, Julie, *Op. cit.*, p. 405.
[90] Respiration / Ralenti par Myriam Gourfink, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=8H2liTbGUmE, source consultée le 10 juin 2020.
[91] GUEST, Ann Hutchinson. *Op. cit.*, p. 32-33

Et finalement il y a les facteurs pour lesquels il n'y a pas de correspondants dans la *Labanotation*, et qui sont spécifiques à la recherche de la chorégraphe, soit les facteurs techniques de respiration et focalisation de l'attention[92].

Selon la chorégraphe, les signes graphiques et leurs agencements offrent aux interprètes des éléments pour effectuer des opérations de calcul, qui seront la base pour leur interprétation. Gourfink souligne le caractère mutable de son système et les ouvertures à d'interprétations possibles, qu'elle associe à des opérations de calcul :

> « Les acteurs de la motricité (les corps, les parties du corps, les systèmes corporels, tout objet intégré dans l'environnement chorégraphique, et la concentration : c'est-à-dire pour moi le mental et les dix indriyas), ainsi que les mouvements eux-mêmes, et les croix les évaluant, subissent des déclinaisons de sens allant, suivant le désir de l'auteur, de l'imprécis à une extrême précision. Enfin, l'évaluation proposée n'est pas toujours une valeur absolue. Elle peut être de l'ordre de l'opération. Elle est alors calculée par l'interprète, qui décide du point de référence à partir duquel s'opère le calcul. »[93]

Les éléments ici présentés donnent un aperçu des éléments du système symbolique utilisé par Myriam Gourfink. Comme ils sont en constante modification, il faudrait une recherche large et spécifique sur cette question pour une compréhension plus complète de son évolution. Cependant, ils nous aident à comprendre l'organisation des partitions de *Bestiole* (2012) et la pensée de la chorégraphe par rapport à l'organisation de l'espace et du temps, pour l'analyse de ce qu'elle comprend par ouverture de la partition à des différentes possibilités d'interprétations.

[92] GOURFINK, Myriam. « Du souffle à l'idée, de l'idée au geste », *Art. cit.*, p. 1.
[93] *Ibid*., p. 4.

2. L'interprète co-créateur dans *Bestiole* (2012)

2. L'interprète co-créateur dans *Bestiole* (2012)

2.1. La question de l'interprète

Avant d'analyser les questions qui sont au coeur de la problématique, liées aux influences réciproques entre danseurs et interprètes dans le travail de composition et interprétation à travers les partitions, il m'a semblé nécessaire d'avoir des références sur la question de l'interprète au sein des recherches déjà réalisées. À partir d'un panorama de ces questions, donné par les chercheurs qui traitent des questions des partitions déjà cités dans la première partie, je vais ajouter les considérations sur la qualité du mouvement. La raison d'inclure cet aspect parmi les éléments d'analyse c'est, comme on le verra, la considération de la qualité du mouvement comme part de la spécificité du travail de l'interprète. Il serait à lui de donner la « couleur » du mouvement, comme le dirait Hubert Godard, à la forme définie par le chorégraphe[94]. Gourfink met en question cette division à travers son système de travail, dans lequel les influences réciproques se jouent sur les deux niveaux. Dans ces croisements entre influences, l'aspect qui m'intéresse le plus c'est la part de participation de l'interprète dans la prise de décisions au sein du travail chorégraphique, soit par rapport à la composition soit par rapport à l'interprétation.

La raison de cette séparation entre composition et interprétation vient du besoin d'analyser les intégrations et les échanges entre les différentes activités dans la création chorégraphique, à partir des spécificités des fonctions, des responsabilités et des libertés dans la prise de décisions. Je vais considérer le démembrement entre composition et interprétation, à partir des considérations de Hecquet et Prokhoris et Hubert Godard.

Perrin, dans une réflexion problématisée de l'usage du terme « écriture » comme équivalent à « chorégraphie »[95], cite la séparation par l'étymologie des termes : le chorégraphe est celui qui « écrit » la danse, et l'interprète celui qui la performe. Cependant, comme on le verra dans le cas de Myriam Gourfink, mais pas seulement dans cet exemple, ces limites peuvent être mis en question, et ainsi le chorégraphe peut influencer l'interprétation, en

[94] GODARD, Hubert. *« Le geste et sa perception »*, in M. Michel et l. Ginot. *La danse au XXe siècle.* Paris : Bordas, 1995, p. 224
[95] CHAPUIS,Yvane, GOURFINK, Myriam, PERRIN, Julie, Op, cit., p. 14.

donnant des indications sur les qualités d'interprétation et le danseur peut participer à la composition, surtout dans des processus appelés collaboratifs.

Comme exemple de cette division courante de la composition et de l'interprétation, on pourrait penser au chorégraphe de danse classique, qui, disposant d'un lexique codé, crée des séquences chorégraphiques formées par des mouvements dont la forme peut être décrite précisément et serait déjà connue par les danseurs à partir d'un vocabulaire de base. La façon de les réaliser, propre à l'interprète en question serait la partie d'interprétation possible dans ce cas. Ces spécificités, perceptibles mais pas forcément descriptibles, sont de l'ordre de l'interprétation telle qu'on essaye de définir. Elles seraient ce que Hubert Godard nomme la « couleur » du mouvement, que le danseur donnerait à une forme, qui serait de l'ordre de la structure du travail chorégraphique. On peut prendre un autre exemple de cet aspect dans l'analyse de Hubert Godard du duo dansé par Gene Kelly et Fred Astaire dans le film *Ziegfeld Follies* (1945), de Vincent Minelli[96]. À partir de la même structure chorégraphique, on observe des « effets radicalement différents » au niveau de l'expressivité, parce que liés aux aspects du pré-mouvement[97] de chacun des danseurs, qui résultent de l'organisation posturale et de façons respectives de projeter le mouvement dans l'espace[98].

L'autre aspect à analyser serait la participation du danseur dans la composition en soi, qui serait correspondante aux choix effectués au niveau de la forme. Par composition je m'appuie sur la définition de Perrin selon laquelle le terme se réfère aux « structures de composition repérables » mais aussi aux actes qui conduisent à l'écriture[99].

L'interférence du danseur au niveau de la forme pourrait ainsi se définir par les choix sur les mouvements d'une séquence chorégraphique et sur les structures de la pièce en général. Les facteurs du mouvement associés à la structure seraient les aspects plus facilement repérables et descriptibles. La possibilité de participer à la composition serait associée à des partitions ouvertes[100]. Un exemple de ce type de structure serait La mort du Cygne, de Fokine, dans les interprétations, par exemple de Yvette Chauviré, Anna Pavlova et Natalia Makarova, dans l'analyse de Isabelle Launay[101]. Selon Launay, dans cet exemple, la structure chorégraphique est définie par l'interprète à partir d'une structure partitionnelle de base, et les différences entre les interprétations seraient facilement repérables et descriptibles par le

[96] GODARD, Hubert. *« Le geste et sa perception »*, *Art. cit.*, p. 225.
[97] *Idem*.
[98] *Idem*.
[99] CHAPUIS,Yvane, GOURFINK, Myriam, PERRIN, Julie, Op, cit., p. 15.
[100] HALPRIN, Lawrence, Op, cit., p. 14.
[101] Analyse de Isabelle Launay lors du séminaire *Les projets esthétiques de la modernité en danse*, réalisé par Isabelle Launay, dans le cadre du Master en Danse à l'Université Paris 8, année 2012-2013.

spectateur, parce qu'elles se jouent au niveau des structures, des séquences de mouvements et des solos dans ses globalités, avant qu'on puisse analyser les différences d'interprétation[102].

On pourrait dire que le niveau d' « ouverture » d'une partition détermine l'ensemble des choix à être faits par l'interprète. Lawrence Halprin, qui travaille dans la systématisation des processus de création à travers les outils partitionnels, classifie les partitions comme ouvertes ou fermées. D'autres artistes reprennent cette classification, entre eux Gourfink, comme on le voit dans ses discours par rapport à sa pratique. Dans les analyses suivantes, je vais essayer de comprendre à quel niveau le travail de Gourfink, dans de cas de *Bestiole* (2012), ouvre la composition à la participation des interprètes. Et, dans un autre sens de l'analyse, comment l'interprétation du travail peut être influencée par la chorégraphe.

2.2. Le rapport à la forme : La co-création au niveau de la composition dans Bestiole (2012)

Pour parler de composition, je vais me baser sur les définitions déjà citées de Julie Perrin, dans l'ouvrage Composer en Danse, où elle fait une analyse et l'état de l'art du terme et dégage les significations courantes qui peut prendre son usage par rapport à la danse.

Selon la chercheure, il y a un double sens pour le mot composition : ce qui relève de la structure d'une oeuvre et ce qui relève des actes qui mènent à la construction de cette structure même[103]. Ainsi, par le mot composition on pourrait faire référence à la fois au résultat du travail et au processus de travail qui mène à ce résultat.

Je vais considérer ce double sens dans mon analyse, puisqu'une partie de la composition est faite en temps réel. Les éléments d'analyse dont je dispose correspondent à des documents qui donnent des informations sur le parcours de la chorégraphe et un mode de travail qui se développe à travers les années, sur lequel l'artiste même produit et diffuse un discours[104] ; sur les partitions de la pièce et les explications de leurs significations dans les discours produits par la chorégraphe à travers des textes et des vidéos ; et sur les images de la pièce, en photo et en vidéo qui correspondent à des extraits. Sur ces éléments de base, je croise les concepts de chercheurs qui travaillent les questions de partitions, de la composition, de l'interprétation et de la danse contemporaine dans un sens plus large, mais associé aux

[102] Analyse lors du séminaire *Poétiques de la citation en danse*, réalisé par Isabelle Launay, dans le cadre du Master en Danse à l'Université Paris 8, année 2012-2013.
[103] CHAPUIS,Yvane, GOURFINK, Myriam, PERRIN, Julie, *Op. cit.*, p. 15.
[104] Site de la compagnie Lol Danse - Myriam Gourfink, [en ligne], http://www.myriam-gourfink.com, page consultée le 10 juin 2020.

questionnements de la problématique. Le point de vue pour ces croisements est aussi nourri par ma pratique en tant que danseuse interprète.

Parmi les déclarations de Myriam Gourfink par rapport à l'utilisation des partitions dans les pièces de groupe, on trouve le désir déclaré d'appeler l'interprète à participer dans la composition :

> « L'écriture n'est pas descriptive, elle vient cerner une idée sensible. Elle opère comme un dispositif fait d'indications concernant différents éléments de l'environnement chorégraphique, comme des strates de données venant renseigner l'interprète sur l'univers poétique visé : la partition est ouverte.
>
> J'envisage chaque chorégraphie, comme l'occasion d'inviter l'interprète à être présent, conscient de ses actes et de ce qui le traverse. L'idée est d'éviter de l'enfermer dans des habitudes motrices, en concevant des compositions qui stimulent sa créativité : il doit faire des choix, effectuer des opérations, il doit faire face à l'inattendu d'une situation qu'il n'a pas encore vécue, il ne peut pas jouer un rôle, ce qui est sollicité est sa capacité à comprendre ce qui se passe et à y répondre instantanément. Ainsi, chaque représentation du même spectacle est unique. »[105]

En ce qui concerne l'analyse de la structure, mes questions sont les suivantes : qu'est-ce qui est défini par les interprètes au niveau de la structure ? Quelles influences des interprètes sur la chorégraphie, en termes d'enchaînement de mouvements, mais aussi de sa structure générale ? Est-ce possible de connaître les influences réciproques entre chorégraphe et danseuses au niveau des structures repérables de la pièce ? Quels ont été les choix possibles des interprètes au niveau de la structure, à partir de la partition et du travail des répétitions ? Qu'est-ce que la chorégraphe comprend par partition ouverte ?

2.2.1. Partitions et contraintes dans la structure de Bestiole

La pièce *Bestiole* (2012) présente une structure de couches : la première serait la partition, à laquelle les interprètes vont ajouter des possibilités d'articuler le mouvement, ce qui va créer les séquences chorégraphiques à proprement parler. Ces séquences sont variables à chaque représentation, car l'écriture des partitions se fait en temps réel et que les décisions des interprètes sur les formes à réaliser sont par conséquent aussi réalisées en temps réel.[106]

[105] GOURFINK, Myriam. « Du souffle à l'idée, de l'idée au geste », *Art. cit.*, p. 4.
[106] GOURFINK, Myriam. « Bestiole », *Art. cit.*

Les partitions de *Bestiole* sont créées à partir des principes qui ont réglé le choix sur quels éléments du système symbolique de Gourfink allaient faire partie des partitions, et d'une structure de base formée par des combinaisons prédéfinies des ces éléments, qui vont être cités par la suite.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Gourfink part de son système de notation qui s'est inspiré de celui de Laban, et qui se trouve en évolution constante. Pour les choix des éléments qui allaient faire partie des partitions de *Bestiole* (2012). Gourfink affirme avoir évacué les « composantes du mouvement » qui « habituellement sont au coeur du système Laban », et choisit « uniquement les notions qui donnent des précisions sur le style et la subtilité du mouvement »[107]. Quand elle parle « composantes du mouvement », elle se réfère aux signes de direction et de niveaux de Laban. La raison de ne pas les utiliser peut être comprise grâce à la construction d'un espace spécifique pour la performance, composé par un ensemble de praticables inclinés à des différents degrés, et les écrans, et est ainsi justifiée par la chorégraphe :

> « Par exemple pour Bestiole 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 coeur 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 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. »[108]

Figure 5. *Bestiole* (2012). Crédits des images : Bertrand Prévost. Danse (de la face au lointain) : Deborah Lary, Julie Salgues, Carole Garriga, Clémence Coconnier, Françoise Rognerud, Céline Debyser, Véronique Weil.[109]

[107] GOURFINK, Myriam. « Bestiole », Art. cit, p. 5
[108] *Idem*.
[109] Source : GOURFINK, Myriam. « Bestiole », Art. cit, p. 28.

Ainsi, les déplacements se réalisent entre des régions spécifiques de l'espace de la scène, qui sont associées à la distributions des praticables et des écrans. Les signes relatifs aux parties du corps sont encore au coeur des segments de la partition qui traitent des mouvements, que Gourfink nomme « indication d'actions »[110].

Chaque partition est destinée à une danseuse. Elle est projetée dans la région des écrans qui est en dessus de celle-ci. Chaque partition donne aussi un cadre général des positions des autres interprètes, dans une partie spécifique de la page de la partition. Dans l'image suivante, ce cadre général est montré dans la région numérotée, à droite :

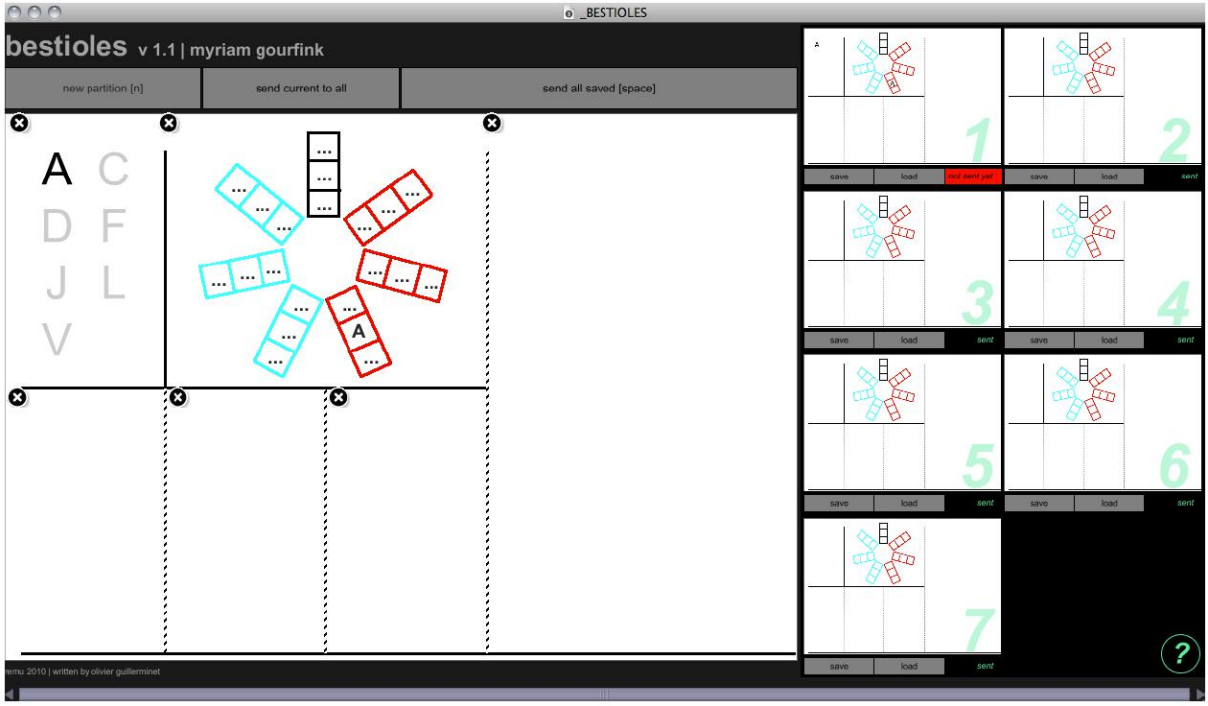

Figure 6. Image qui montre la division de l'espace de la scène de *Bestiole* (2012).[111]

Selon Gourfink, dans l'exemple ci-dessus, la lettre « A » signale la danseuse à laquelle la partition correspond. Les rectangles montrent la division de l'espace de la scène et la disposition des écrans, dans sept séries de trois écrans chacune. La place que la lettre « A » occupe parmi les rectangles va correspondre à la place que la danseuse concernée occupe sur scène. La partition destinée à la danseuse « A » sera ainsi projétée pour qu'elle soit en mesure de la lire.[112]

[110] *Ibid*, p. 23.
[111] Source : *Ibid*., p. 32.
[112] *Ibid*., p. 32.

Les partitions, telles que projetées aux danseuses, présentent les éléments suivants : nom de la danseuse à qui la partition se destine ; cadre général de l'emplacement de chaque danseuse ; signes de concentration et de respiration ; indication d'actions physiques :

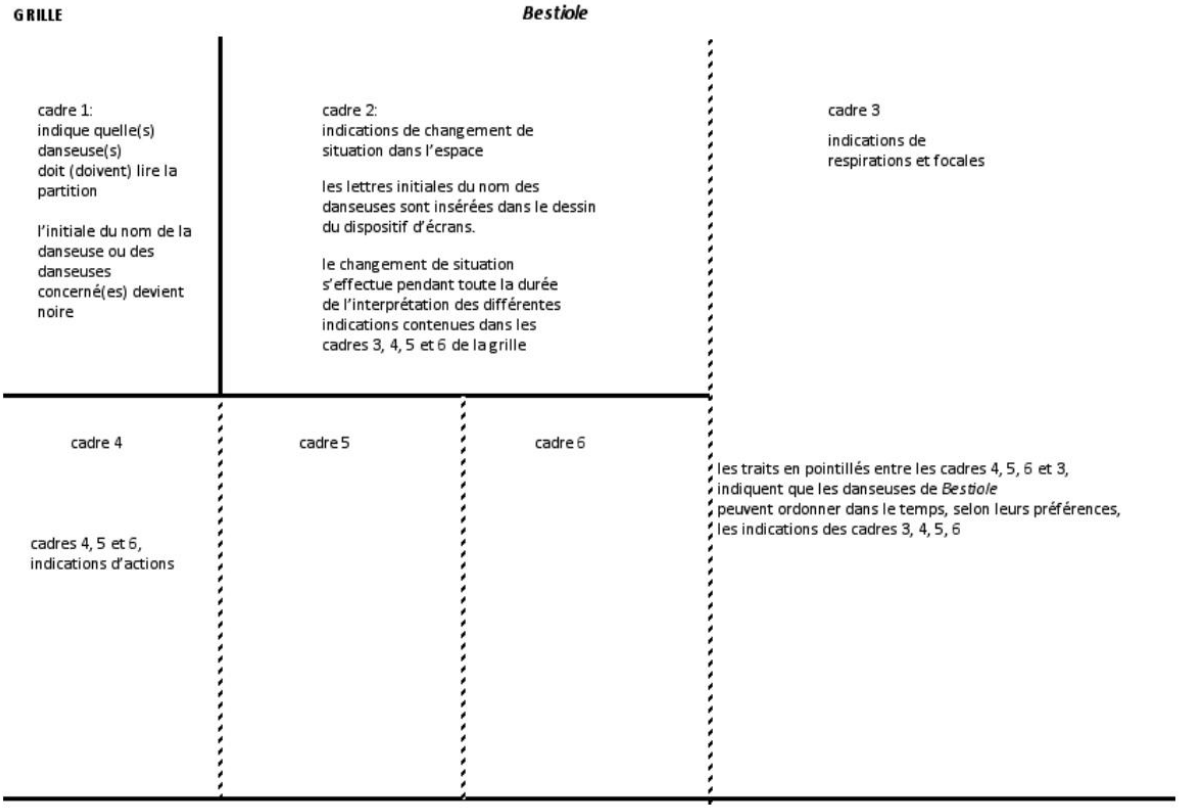

Figure 7. Image de la division de la partition de *Bestiole* (2012), avec les explications de Gourfink sur les emplacements des informations.[113]

À partir de ces définitions, les partitions présenteront la forme finale comme dans l'exemple ci-dessus :

[113] Source : GOURFINK, Myriam. « Bestiole », Art. cit, p. 23.

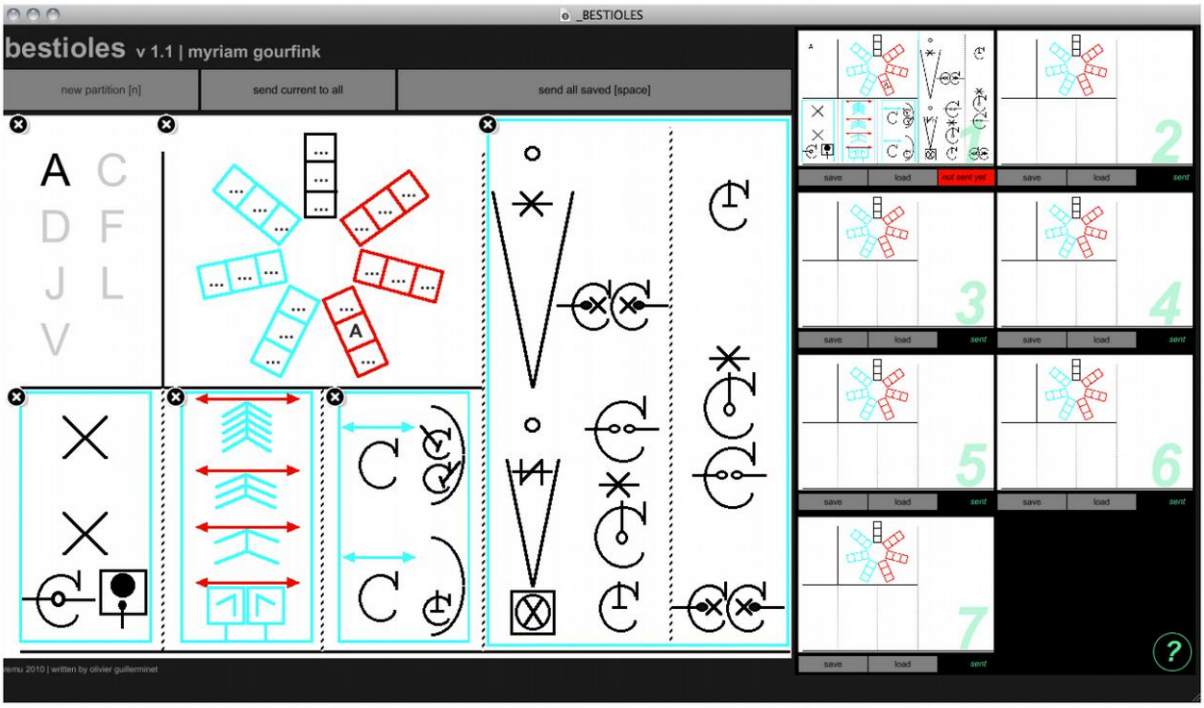

Figure 8. Exemple de partition de *Bestiole* (2012).[114]

À partir des éléments de la partition, combinés aux informations sur la structure de la pièce, nous pouvons constater certaines contraintes à l'interprétation :

2.2.1.1. Contraintes spatiales

Au niveau des déplacements, même si la chorégraphe n'utilise pas des signes de directions et de niveaux, on va voir que quelques éléments de la partition, combinés aux éléments de la scénographie de la pièce donnent déjà un ensemble de contraintes par rapport aux possibilités de déplacement. La région qu'une interprète doit atteindre est indiqué sur la partition. Les praticables déterminent les régions possibles pour la scène. Les danseuses ne peuvent pas sortir de ces régions par exemple. Et même si elles le pouvaient, elles devraient être en mesure de pouvoir lire ce qui se projette sur les écrans, pour continuer à répondre aux nouvelles informations qui vont s'ajouter aux partitions en temps réel.

[114] Source : GOURFINK, Myriam. « Bestiole », Art. cit, p. 41.

Figure 9. *Bestiole* (2012). Crédits des images : Bertrand Prévost. Danse (de la face au lointain) : Deborah Lary, Julie Salgues, Carole Garriga, Clémence Coconnier, Françoise Rognerud, Céline Debyser, Véronique Weil.[115]

2.2.1.2. Contraintes de mouvement

En ce qui concerne les modules d'action, qui séraient la base pour les enchaînements de mouvements, il y a une structure de base, qui compte avec un nombre de combinaisons possibles entre les éléments prédéfinis :

> « 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 micromouvements 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 19ème 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. »[116]

À partir de ces modules, la partition va être construite en temps réel. Les combinaisons seraient liées, du point de vue de la chorégraphe, à des ouvertures aux choix des interprètes.

[115] Source : GOURFINK, Myriam. « Bestiole », Art. cit, p. 27.
[116] GOURFINK, Myriam. « Bestiole », Art. cit, p. 34-35.

Ces choix, selon la division proposée entre composition et interprétation en début de chapitre, seraient de l'ordre de la composition, une fois qu'elles se rapportent aux séquences de mouvement.

Gourfink déclare que les éléments qui restent libres aux choix des interprètes de *Bestiole* (2012) sont les amplitudes et les directions des gestes, et les postures dans lesquelles ils vont être réalisés. Cependant, si on analyse les partitions et les éléments relatifs à ce que Gourfink appelle « indication d'actions »[117], on va voir des limites dictées par la combinaison entre les actions à être effectuées, les possibilités anatomiques du corps et les contraintes de l'espace.

Prenons un exemple cité par Gourfink, quand elle décrit la séquence à être effectuée par Carole Garriga qui comprend l'action de rapprocher la pointe du coccyx et le sommet du crâne par deux flexions successives[118]. La chorégraphe déclare laisser un large éventail de choix ouverts. Cependant, les limitations sont données par les limitations anatomiques des mouvements du corps même, car les flexions de la colonne vertébrale ne peuvent se faire que par flexion latérale, frontale, ou dans les angles de combinaisons entre ces deux directions. Ensuite, à la fin de cette action la danseuse se retrouvera forcément dans une posture de raccourcissement. Les lectures possibles de mouvements qui peuvent être effectués se placent, dans ce cas, dans le croisement entre la règle de la partition et les possibilités anatomiques du corps. Les variations entre angles et amplitudes de ces flexions seraient les facteurs selon lesquels l'interprète devrait construire la forme de son exécution.

Un autre élément qui semble limiter les possibilités de lecture est la façon dont Gourfink nomme l'ensemble de combinaisons possibles des modules d'action, qui semble déjà donner des références sur un des facteurs du mouvement, qui serait l'ampleur. On observe cette définition quand elle parle de « petits mouvements » et « grands mouvements physiques »[119].

Dans cet extrait il semble qu'il y ait une intention de conduire ce qui va se produire sur scène au niveau des ampleurs des gestes et au niveau des déplacements : « Enfin dans les deux derniers ensembles je peux choisir différentes orientations qui me servent à provoquer des mouvements à l'échelle du groupe. »[120].

Par rapport à leur ordre de lecture, les modules d'action donnent une séquence de mouvements, dans laquelle la danseuse peut choisir par quel mouvement commencer.

[117] GOURFINK, Myriam. « Bestiole », Art. cit, p. 23.
[118] *Ibid*, p. 35.
[119] *Idem*.
[120] *Idem*.

Cependant, la partition propose une séquence, et une fois le mouvement de début choisi, l'interprète doit continuer dans l'ordre proposé par la partition :

« Avec ce deuxième module, j'invite Carole à explorer l'espace avec ses omoplates, ses coudes, 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. »[121]

2.2.1.3. Contraintes temporelles

Au niveau de la structure temporelle, la dynamique de la pièce suit un élément qui se trouve dans les autres créations de la chorégraphe, qui est la « lenteur ». Ce facteur serait directement lié au travail corporel de base, qui surgit dans ses premières recherches pour ses premières créations, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, et il n'est pas compris dans la structure de la partition. Gourfink associe la lenteur comme une conséquence de son travail sur la respiration :

> « Dans mon travail effectivement le fait de ralentir n'est pas forcément premier. C'est parce que j'ai voulu travailler le corps dans ses espaces internes que j'ai utilisé des techniques respiratoires, et ces techniques respiratoires m'ont amené finalement à une danse « ralentie », à une certaine lenteur. »[122]

Amandine Bajou, notatrice de la compagnie en 2014, a déclaré dans le cadre du séminaire *Notation et Création* réalisé à *Micadanses-Paris*, en 2014, que « La lenteur est le seul paramètre que Myriam ne prend pas en charge dans ses partitions » et que en tant que notatrice, il faut qu'elle décide comment le prendre en charge dans la notation[123].

Selon Gourfink, « la respiration induit le temps élastique », et chaque interprète va être baignée dans un temps qui lui est propre[124]. Quand elle fait référence directe à la dynamique

[121] *Ibid*, p. 37.
[122] Vidéo Respiration / Ralenti par Myriam Gourfink, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=8H2liTbGUmE, source consultée le 10 juin 2020.
[123] Vidéo Séminaire « Notation et Création », M. Gourfink et A. Bajou, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=k8vwG8xf65o, source consultée le 10 juin 2020.
[124] *Idem*.

de ses travaux chorégraphiques, elle déclare qu'elle organise le temps selon l'organisation spatiale de la partition. Elle ne se sert pas de grandes variations dans la dynamique, mais plutôt des « variations de lenteur »[125].

Le facteur de la lenteur, au delà de déterminer la structure de la pièce en ce qui concerne les dynamiques de mouvement, va jouer aussi des influences sur les qualités du mouvement des interprètes, comme on le verra dans l'analyse spécifique de l'interprétation.

Quand on voit la vidéo, on a l'impression aussi qu'il y a une écoute réciproque entre les danseuses en ce qui concerne la dynamique. Même si chacune lit sa propre partition dans une dynamique qualifiée comme lenteur, on pourrait dire qu'il n'y a pas de variations notables de vitesses entre les danseuses[126].

Toutefois, même avec un certain nombre de contraintes aux interprètes, comme nous venons de le voir, il y a un dialogue qui se passe en ce qui concerne la composition. Ce dialogue se construit à travers l'observation réciproque et les réponses donnés, les interprètes à partir des partitions, et la chorégraphe à partir de ce qu'elle observe de la pièce :

> « 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. »[127]

Par rapport à la considération comme « capteur vivant », il faut peut être prendre précaution. Il y a d'autres créations de la chorégraphe dans lesquelles les capteurs de mouvement modifient les partitions qui seront affichées en temps réel, selon des paramètres qui ont été programmés à l'ordinateur, comme dans *Écarlate* (2001) et *Contraindre* (2004). Néanmoins, dans le cas de *Bestiole* (2012) et en comparaison avec ces autres pièces, il faut prendre en compte la différence entre une réponse donnée par l'ordinateur et une réponse écrite par la chorégraphe à partir de ce qu'elle observe de la performance en train de se faire. Les facteurs subjectifs et d'un rapport d'auteur dans le deuxième cas peuvent jouer des effets déterminants sur l'influence de celle-ci sur le spectacle dans sa globalité, et ainsi sur les actions des interprètes.

[125] GOURFINK, Myriam. « Du souffle à l'idée, de l'idée au geste », *Art. cit.*, p. 4.
[126] Bestiole / 2012, [en ligne], https://vimeo.com/56005709, source consultée le 10 juin 2020.
[127] La numérotation des notes de bas de page est continue.

2.2.2. Conclusion

On voit ainsi une structure qui surgit à partir d'un dialogue entre chorégraphe et interprètes, qui comprend : un ensemble de règles, déterminées par le système symbolique utilisé et ses configurations pour la pièce en question ; des modules de mouvement, déterminés par cet ensemble de possibilités qui sont pré-établies et passent par le filtre de la décision de la chorégraphe en temps réel ; un ensemble de choix possibles aux danseuses, en ce qui concerne l'exécution de chaque mouvement suggéré par la partition, par rapport aux amplitudes, directions et usage des appuis. Ces possibilités sont aussi influencées par les rapports à la scénographie et par les possibilités anatomiques de chaque suggestion de mouvement ; les indications des déplacements, déterminées par la chorégraphe dans la partition et limitées par l'espace de la scène, qui comprend la configuration de la scénographie avec les praticables et le besoin de visualiser les écrans ; une temporalité induite par la lenteur qui se constitue comme facteur inhérent à la pièce et influencé par l'écoute réciproque entre les danseuses.

On pourrait alors questionner la considération de Gourfink de *Bestiole* (2012) comme un travail qui se réalise à partir d'une partition ouverte[128], si on le compare avec une démarche comme celle des cycles RSVP ou encore des autres exemples de partitions ouvertes cités par Halprin dans l'ouvrage RSVP[129] Cycles. En effet, les cycles RSVP, si appliqués dans leur totalité, et conformément décrit par Lawrence Halprin, plus que donner de la liberté, appellent tous les participants du processus à la participation à la prise de décisions, à un niveau plus ou moins égalitaire. Chaque individu est ainsi co-responsable de la création de la partition, dans un processus qui appelle à la participation à chaque étape du cycle, y compris la performance.

Comme on l'a vu, les structures de base de la pièce, les partitions, et certaines règles qui s'ajoutent aux lectures possibles, vont déterminer un cadre pour les possibilités d'interférence des interprètes au niveau de la structure de la pièce. Il va y avoir plutôt un dialogue à ce niveau, qui se construit cependant à travers un ensemble de règles dictées par la chorégraphe, qui signe la chorégraphie[130].

[128] GOURFINK, Myriam. « Bestiole », *Art. cit.*, p. 1.
[129] HALPRIN, Lawrence, *Op. cit.*, p. 14.
[130] Selon la fiche technique sur le site : http://www.myriam-gourfink.com/bestiole.html, consulté le 10 juin 2020.

2.3. Le rapport à la qualité : la co-création au niveau de l'interprétation Bestiole (2012)

Hecquet et Prokhoris, comme déjà cité dans la première partie de ce mémoire, font une analyse des fonctions et des responsabilités partagées dans le travail avec les partitions, à partir de la pratique de recherche artistique du Quatuor Knust[131]. Le Quatuor Knust partait des partitions déjà existantes, des travaux chorégraphiques de chorégraphes reconnus, et travaillait dans l'interprétation de ces partitions dans un autre contexte[132]. En le faisant, ils questionnent les limites de la partition de notation comme outil capable de renvoyer à une oeuvre originale, mais aussi les dialogues que l'interprète peut entreprendre avec la partition, et les limites de sa remise en mouvement. Hecquet et Prokhoris, à partir de ces exemples, arrivent à la conclusion que ce qui n'est pas défini dans la partition, et qui reste à celui qui interprète définir et faire ses choix, serait de l'ordre de l'interprétation[133]. On pourrait ainsi appliquer cette définition à des différents types de partition et analyser les degrés de liberté que chacune ouvre. Selon leur analyse, il n'y aurait jamais de partition totalement fermée, une fois qu'il est impossible de noter le mouvement de façon intégrale, face à la complexité du geste dansé, et ainsi il reste de la place à l'interprète pour effectuer ses choix de qualité du mouvement dans une séquence chorégraphique donnée[134]. De toute façon, comme on vient de le voir dans le chapitre précédent, les structures des partitions de Gourfink pour *Bestiole* (2012) laissent déjà de la place à certains choix des interprètes au niveau de la structure du travail chorégraphique. Toutefois, il reste encore à analyser les influences réciproques qui se jouent entre chorégraphe et interprètes au niveau des qualités de mouvement dans l'interprétation de *Bestiole* (2012).

Ce qu'on comprend par qualité de mouvement vient des définitions de Hubert Godard liées à l'expressivité du geste[135]. Dans ses considérations, il fait la différence entre la forme du geste et sa charge expressive. Selon Godard, cette charge expressive, qui fait la spécificité du travail du danseur, serait équivalente à la qualité du mouvement, qui serait à la fois déterminée par ce qu'il appelle pré-mouvement. Le pré-mouvement correspond à la façon, consciente ou inconsciente, dont le danseur organise sa corporéité en ce qui concerne les schémas posturaux liés à la musculature profonde, qui organise la réaction à la gravité[136], et sur sa façon particulière d'anticiper la réalisation d'un geste dansé[137]. Selon le chercheur, ce serait à partir de cette toile de fond que se passe le jeu d'empathie-kinesthésie, dans lequel le

[131] HECQUET, Simon PROKHORIS, Sabine, *Op. cit.*
[132] SERMON, Julie, *Op. cit.*, p. 30.
[133] HECQUET, Simon PROKHORIS, Sabine, *Op. cit.*, p. 177-178.
[134] *Ibid*. 181.
[135] GODARD, Hubert. *« Le geste et sa perception », Art. cit.*, p. 225.
[136] *Ibid*., p. 224.
[137] *Ibid*., p. 225.

spectateur serait capable de percevoir, de façon plutôt inconsciente, cette charge expressive du geste :

> « Le visible et le kinesthésique étant totalement indissociables, la production du sens lors d'un événement visuel ne saurait laisser intact l'état de corps de l'observateur : ce que je vois produit ce que je ressens, et réciproquement mon état corporel travaille à mon insu l'interprétation de ce que je vois (...). Comme la pesanteur organise l'"avant" du mouvement, elle organise aussi l'"avant" de la perception du monde extérieur (...) C'est ce qu'on peut nommer l'empathie kinesthésique ou la contagion gravitaire. »[138]

Cette capacité de reproduire en soi le ressenti d'un autre, trouve son explication aujourd'hui, grâce au développement des neurosciences, dans le mécanisme des neurones-miroirs.[139].

Alors, varier la qualité du geste dansé serait ce qui fait la particularité du travail du danseur. Selon Godard, ces variations ne peuvent être réalisées que si elles englobent la dimension du pré-mouvement[140]. Comme le pré-mouvement serait lié à la musculature profonde, sur laquelle on n'a pas un contrôle volontaire, cette dimension ne pourrait être touchée que à travers un travail sur l'imaginaire[141]. Ce serait le cas, par exemple, de certaines techniques somatiques qui travaillent sur l'organisation posturale de l'individu de façon indirecte, comme l'Alexander ou le Feldenkrais[142].

Si on considère ainsi les spécificités de l'organisation corporelle de chaque danseur, on pourrait dire que, au niveau de la qualité du mouvement le danseur serait toujours producteur de son geste. Mais cette qualité pourrait être travaillée selon des techniques spécifiques, comme on vient de le voir.

Selon Louppe, « un grand artiste en danse est celui qui a opté de façon autonome et consciente pour un certain état de corps »[143]. Dans le cas de Myriam Gourfink, une fois qu'il y a un travail préparatoire commun qui comprend une technique somatique qui travaille sur l'imaginaire, le yoga, des exercices de respiration, des « modules de respiration » qui font partie de la partition, et un travail sur l'imaginaire aussi à travers ce qu'elle appelle les « signes de concentration », ne serait-on pas alors face à une situation de conduction vers une certaine qualité du geste ?

---

[138] *Ibid*., p. 227.
[139] SOFIA, Gabriele. *« Neurones miroirs et intention dilatée. Vers une étude de l'expérience performative du spectateur »*, in *Du récepteur ou l'art de déballer son pique-nique*, Actes du colloque organisé par Bérengère Voisin, les 26 et 27 mai 2011, publiés sous la direction de Bérengère Voisin. (c) Publications numériques du CÉRÉdI, "Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054)", n° 6, 2012.).
[140] GODARD, Hubert. *« Le geste et sa perception », Art. cit.*, p. 224-225.
[141] *Ibid*., p. 225.
[142] FOUILHOUX, Biliana. *« Sensations et hybridations en danse ».* in *De Boeck Supérieur | Staps,* 2013/4 n° 102, p. 103-114.
[143] LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, Op. cit.*, p. 61.

2.3.1. Le travail sur la qualité de mouvement

Myriam Gourfink déclare que :

> « Les danseurs qui lisent et interprètent ces partitions utilisent la technique corporelle à la base de mon travail, qui repose sur la conscience du souffle, sa circulation, et la répartition du poids du corps, sa coulée. »[144]

La chorégraphe cite ainsi deux facteurs qui vont influencer le pré-mouvement des interprètes, comme on vient de voir dans la sous-partie précédente : ce que Gourfink appelle le souffle et le travail sur la gestion du poids.

Le fait d'utiliser des techniques spécifiques pour les échauffements collectifs[145] jouent déjà des influences sur la qualité du mouvement des danseurs. Un protocole spécifique de mise en route corporelle génère certains effets, qui vont mettre les danseuses dans un certain état de corps[146] pour le travail qui sera réalisé ensuite.

Yvane Chapuis considère le travail de l'échauffement comme un des facteurs utilisés pour la création chorégraphique à partir des « matières corporelles » spécifiques. Elle cite l'utilisation des pratiques d'échauffement comme une procédure de « mise en condition » particulière du corps, selon le projet artistique en question :

> « À travers les propos recueillis, on relève que tous développent des pratiques spécifiques qui constituent bien souvent les conditions de l'élaboration de la composition. L'échauffement proprement dit n'en fait pas partie et est laissé le plus souvent à la discrétion des interprètes, à l'exception de situations où il existe un continuum entre une mise en condition du corps et la création de matières corporelles avec lesquelles la composition est en prise. C'est par exemple le cas de Myriam Gourfink et de Cindy Van Acker pour qui la pratique du yoga innerve la recherche chorégraphique, ou encore de Laurent Pichaud pour qui la dérive est autant une façon de se préparer qu'un mode d'écriture et de représentation de certaines séquences de ses pièces. »[147]

---

[144] Site de la compagnie Lol Danse - Myriam Gourfink, [en ligne], http://www.myriam-gourfink.com/biography.html , page consultée le 10 mai 2020.

[145] MAYEN, Gérard. « Bestiole au travail », article sur le site de la compagnie Lol Danse – Myriam Gourfink, [en ligne], http://www.myriam-gourfink.com/bestiole.html page consultée le 10 juin 2020.

[146] Pour faire référence à état de corps, je considère la définition de Philippe Guisgand :
« Je désigne donc ici sous le terme d'état de corps l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement, et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie de l'émotion qui préside à la forme. » à GUISGAND, Philippe. « Pollock ou les états de corps du peintre. » in Revue DEMéter, juin 2004, Université de Lille-3, p. 7.

[147] CHAPUIS,Yvane, GOURFINK, Myriam, PERRIN, Julie, *Op. cit.*, p. 339.

En effet, les caractéristiques de l'échauffement choisi travaillent l'organisation corporelle et aident certaines qualités à être plus accessibles que d'autres. Je donnerai un exemple de comparaison, si on pense à la danse contact et au ballet classique, qui exigent des qualités spécifiques pour sa réalisation. Si on s'échauffe avec une séance d'une de ces deux techniques, on ne serait pas capables ensuite de réaliser une répétition de l'autre avec beaucoup de propriété, la danse classique mettant l'accent sur des qualités de suspension et la danse contact au contraire, sur les appuis et la conscience du poids. Ainsi, les choix effectués sur les procédures d'échauffement sont capables de mettre le corps dans des conditions qui peuvent favoriser une expressivité spécifique.

2.3.1.1. Le yoga

Gourfink fait usage, pour les échauffements, des techniques du yoga et de la respiration :

> « Avant le filage, une mise en état rappelle les éléments longuement travaillés, trois heures durant le matin même, en séance de yoga. "La principale caractéristique de ce travail est d'exiger un corps extrêmement préparé. Un corps très construit", estiment les danseuses. »[148]

Ces longues séances vont alors déterminer une mise dans un état de corps particulier, qui va privilégier la production des qualités de mouvement spécifiques par les danseuses.

On pourrait penser, comme exemple de projet chorégraphique dans lequel la création d'un état de corps spécifique n'est pas prise en compte, et ainsi la proposition serait en mesure de donner de la liberté à l'interprète pour qu'il construise sa propre charge expressive de façon indépendante, aux procédures de Anna Halprin par rapport aux protocoles d'échauffement. Halprin déclare ne pas réaliser des séances d'échauffement collectif, dans certaines occasions, les choix sur comment se préparer pour le travail étant délégué aux danseurs[149]. Ainsi, chaque interprète choisirait la pratique qui ensuite déterminerait une construction particulière en termes de qualité de mouvement.

[148] MAYEN, Gérard. *« Bestiole au travail »*, *Art. cit.*
[149] HALPRIN, Anna, KAPLAN, Rachel. *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance.* Middletown: Wesleyan University Press, 2015, p. 150.

2.3.1.2. Le travail sur la respiration

Louppe cite Gourfink, qui parle de son intention de travailler sur le pré-mouvement par la respiration et l'« exploration du poids » :

> « L'exploration du poids, la respiration sont deux facteurs qui concernent le pré-mouvement, c'est-à-dire nos ressources motrices les plus cachées, le plus profondes. Ces prémouvements permettent de faire venir des micromouvements, des micro-changements d'orientation, générant une quantité de gestes qui prennent en considération chaque centimètre d'espace, chaque centimètres de corps, de peau, de cellule, de vie. »[150]

Le travail respiratoire va ainsi renforcer cette mise en état de corps spécifique, car la respiration modifie ce que Guisgand appele « ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement »[151]. Godard associe cette organisation du fond gravitaire comme un des éléments qui aident à déterminer l'expressivité du geste :

> « Comme l'ont fait remarquer Rudolf Laban, Erwin Strauss et d'autres, la posture érigée, au-delà du problème mécanique de la locomotion, contient déjà des éléments psychologiques, expressifs, avant même toute intentionnalité de mouvement ou d'expression. Le rapport avec le poids, c'est-à-dire la gravité, contient déjà une humeur, un projet sur le monde. »[152]

2.3.1.3. La lenteur

Sur les facteurs précédents, vient ainsi s'ajouter la lenteur, caractéristique constante dans les travaux de Myriam Gourfink. Ce facteur va induire des qualités de mouvement particulières, une fois qu'ils sont nécessaires une attitude musculaire spécifique et une attention particulière aux appuis pour exécuter avec contrôle les transferts de poids dans la lenteur.

En effet, sur la vidéo[153], on peut observer une certaine unité par rapport à la qualité du mouvement des danseuses, même si certains choix au niveau de la forme sont individuels. Il y a une tension et une attention accrue, qui au delà de la question de la gestion des transferts de poids dans la lenteur, peut être due aussi à la gestion de l'attention aux différents facteurs qui

[150] GOURFINK, Myriam, « De l'Écarlate à Contraindre », dans dir. FANTI/XING, Sivia, *Corpo Sottile*, Milán, Ubulibri, 2003, p. 119, dans LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, la suite, Op. cit.*, p. 27.
[151] GUISGAND, Philippe, *Art. cit.*, p. 7.
[152] GODARD, Hubert. *« Le geste et sa perception », Art. cit.*, p. 224.
[153] Bestiole / 2012, [en ligne], https://vimeo.com/56005709, source consultée le 10 juin 2020.

font partie de l'activité de l'interprète : la conscience de la respiration, l'attention aux écrans et partitions, et le fait de lire et prendre des décisions en temps réel.

2.3.1.4. La récurrence des interprètes dans les projets de Gourfink

Un dernier facteur qui jouerait une influence sur les interprétations produites dans les performances, serait la récurrence des interprètes dans des différents projets de la chorégraphe. À ce propos, Gourfink déclare :

> « Je suis fidèle aux interprètes avec lesquelles je travaille – Carole Garriga depuis 2001, Véronique Weil et Deborah Lary depuis 2005, Céline Debyser et Julie Salgues depuis 2009. Le travail se déploie sur des années de répétitions. C'est la condition pour aller au bout de la profondeur de la pratique. »[154]

Comme procédure de comparaison pour analyser des ouvertures possibles, on pourrait imaginer la lecture des partitions par un danseur qui n'a jamais travaillé avec Gourfink, ni ne connaît pas ses préférences esthétiques : face à la partition, et avec la connaissance des significations des signes isolés, à quels résultats possibles en termes de qualité de mouvement pourrait-on arriver ?

Sur les fiches techniques des créations de groupe sur le site web de la chorégraphe[155], on peut en effet observer la récurrence de plusieurs interprètes dans des oeuvres différentes. Cette récurrence, associée aux modes de travail de la chorégraphe, pourrait favoriser la création d'attentes par rapport au résultat esthétique de la création en question.

Par rapport à la création des attentes, quand Gourfink est interrogée sur sa vision sur la pratique de l'improvisation, elle donne son avis selon lequel la liberté apparente, accordée aux danseurs lors d'une séance d'improvisation comme faisant partie d'un processus de composition. La chorégraphe cite les situations dans lesquelles il y aurait une liberté apparente du danseur, mais qui serait ensuite contredite par la conduite du chorégraphe qui va effectuer des choix arbitraires sur le matériel créé. Gourfink défend plutôt une posture de clarté, dans laquelle les règles du jeu seraient transparentes aux interprètes, et ainsi, ils seraient en mesure d'y répondre en sachant déjà d'emblée les attentes du chorégraphe. Elle

[154] CHAPUIS,Yvane, GOURFINK, Myriam, PERRIN, Julie. *Op. cit.* p. 135.
[155] Site de la compagnie Lol Danse - Myriam Gourfink, [en ligne], http://www.myriam-gourfink.com, page consultée le 10 juin 2020.

défend la posture du chorégraphe qui crée des attentes, ce qui fait que les interprètes sachent déjà « ce qu'on attend d'eux »[156].

L'usage de la partition se fait ainsi attachée à une présence, qui détermine un contexte spécifique, qui va influencer sur les lectures possibles, au-delà des règles du jeu qui sont déjà inscrites dans les partitions.

2.3.2. Conclusion

On arrive ainsi à la conclusion que les techniques utilisées favorisent la construction d'un corps commun, doté de qualités spécifiques, et que ces qualités peuvent être mises au coeur même de la démarche artistique de Myriam Gourfink, associées à l'usage de la partition comme outil de dialogue avec les interprètes. Les qualités sont relativement constantes au cours des différents travaux de la chorégraphe, et elle porte l'attention sur une pratique constante du yoga et des protocoles de techniques respiratoires. Ces constantes sont aussi présentes dès ses débuts comme chorégraphe, et de cette façon aident à définir une esthétique particulière depuis ses premières créations. En effet, quand on regarde la vidéo de *Bestiole* (2012), on observe des qualités de mouvement communes, plutôt que des séquences chorégraphiques coïncidentes entre les interprètes. Les éléments structurels de la pièce deviennent ainsi secondaires, et sont travaillés en fonction de la création d'une situation de communication dirigée par la chorégraphe.

[156] SERMON, Julie, CHAPUIS, Yvane, *Op. cit.*, p. 128.

Conclusion générale

Cette étude a été réalisée à partir d'un désir d'interroger la participation du danseur dans la prise de décisions au sein de la création chorégraphique. Anna Halprin, dans les années 60 aux États-Unis, proposait une démarche qui, selon les écrits de et sur la chorégraphe, se présentait comme une proposition démocratique dans le sens que les responsabilités seraient partagées dans la pratique de la création. Lawrence Halprin a systématisé une méthode qui visait à la réalisation des processus de création dans lesquels les participants seraient invités à agir collectivement et de façon égalitaire sur l'intégralité du processus, à travers la création collective des partitions. Avec une application pas limitée au domaine des arts, les cycles RSVP auraient ainsi la finalité de rendre les processus de création visibles aux personnes impliquées, éviter la prise de décisions de façon unilatérale et arriver à un résultat qui pourrait satisfaire l'ensemble des participants, ce qu'il appellerait processus « écologique »[157].

L'outil partition est employé aujourd'hui par différents artistes, dans des différents contextes, et à travers des différents formats[158]. Sur l'application dans les arts de la scène, il y a la recherche de Julie Sermon dans des laboratoires de recherche qui ont travaillé sur les questions de son usage à travers la pratique des différents artistes[159]. Dans le champ de la danse, cet usage apparaît dans des protocoles variables, associés à des esthétiques diverses. Le développement des systèmes de notation sont un des exemples de format que l'outil partitionnel peut prendre, qui se caractérise par la construction des systèmes symboliques qui répondent à certains paramètres[160], et qui donne naissance à des partitions, y comprises les variations dans les représentations des différents systèmes. Cependant, en ce qui concerne les systèmes de notation, la fonction la plus répandue correspond à la documentation sur des travaux chorégraphiques préexistants.

Myriam Gourfink réalise une recherche sur les premiers écrits de Laban[161], dans laquelle elle arrive au constat que la fonction première de la *Labanotation* serait d'être un outil

[157] HALPRIN, Lawrence, *Op. cit.*, p. 3.
[158] SERMON, Julie, CHAPUIS, Yvane, *Op. cit.*, p. 29.
[159] *Ibid*, p. 233.
[160] GOODMAN, Nelson, *Op. cit.*, p. 168-192.
[161] SERMON, Julie, CHAPUIS, Yvane, *Op. cit.*, p. 37.

pour la composition[162]. La chorégraphe travaille ainsi à partir de la cinétographie Laban pour le développement d'un système symbolique personnel, qui sera utilisé lors de ces créations.

Si l'usage par les Halprin visait à une démocratie au sein du processus, y compris l'écriture collective de la partition, la démarche de Gourfink ne serait pas proche déjà en termes de procédures de construction de la partition. Je me suis ainsi confrontée à une difficulté formelle en termes d'exemples de comparaison. En partant d'un système symbolique codé, les interprètes seraient déjà confrontés à un mode d'écriture pré-défini, en ce qui concerne la partition en soi.

Mais au niveau de la création chorégraphique, il y aurait encore la résultante du travail avec les partitions, qui serait la performance en soi. Sur ce niveau, en partant des interrogations sur la place de l'interprète réalisés par Hecquet et Prokhoris[163], qui proposent une division entre structure et interprétation, je voudrais alors étudier si et de quelle façon, à travers l'usage des partitions, les interprètes seraient participants actifs de la construction de la structure de l'oeuvre chorégraphique.

À ce propos, Gourfink déclare que son intention avec l'usage des partitions, serait d'inviter les interprètes à effectuer des choix[164], et à réaliser ces choix dans l'interprétation des partitions qui se fait en temps réel. Les partitions étant aussi structurées pendant les représentations, on pourrait avoir accès à un processus qui ne s'arrête pas avant la scène, et qui continue à se faire au moment de la performance, à travers un ensemble de règles et de procédés qui sont, à leur tour, définis avant la scène.

L'ensemble de documents écrits par la chorégraphe, les analyses de son travail par d'autres chercheurs et les documentations en photo et vidéo sur la pièce *Bestiole* (2012), ainsi que les entretiens en vidéo réalisés avec la chorégraphe ont constitué les sources de cette recherche.

À partir de ces sources, j'ai pu confronter le discours de la chorégraphe sur sa démarche, y compris ses intentions et la façon dont elle comprend son positionnement par rapport aux questions sur la place des interprètes, avec les concepts qui sont mobilisés par ces pratiques, à travers les écrits de chercheurs en composition, systèmes de notation, partitions et analyse du mouvement.

L'autre niveau d'analyse correspondait à l'interprétation qui, à partir de la division proposée par Hecquet et Prokhoris, se trouverait essentiellement sur la responsabilité de l'interprète.

[162] *Idem*.
[163] HECQUET, Simon PROKHORIS, Sabine, *Op. cit.*
[164] GOURFINK, Myriam. « Bestiole », *Art. cit.* cit., p. 16.

Il se trouve que dans la démarche de Myriam Gourfink ce qu'on peut observer c'est une inversion des acteurs qui se font responsables par chacun de ces niveaux du travail chorégraphique, soit structure et interprétation. On a vu que, à travers l'usage du système symbolique, l'interprète participe, d'une façon limitée, à la construction des structures du travail chorégraphique, à partir des écarts laissés, par la partition, à l'interprétation. Cependant, on a vu qu'il y a des limitations spécifiques sur ces écarts. Les possibilités de choix des interprètes au niveau des structures du travail chorégraphique seraient ainsi limitées soit par le système symbolique en soi, soit par des éléments qui se définissent à travers le travail qui se réalise avant les représentations.

Au niveau du travail de l'interprète, qui serait de l'ordre de l'expressivité du geste, conforme aux propositions de Hubert Godard sur le thème, et en suivant la division proposée par Hecquet et Prokhoris, il y aurait une influence directe de la chorégraphe. Cette influence serait construite à travers les techniques utilisées comme échauffement collectif, qui se sont basés sur la pratique du yoga ; l'occurrence des techniques de respiration spécifiques, à être réalisées pendant les représentations ; et la dynamique que prennent les enchaînements de mouvements au cours de la pièce, qui se caractérisent par la lenteur. On a vu, à partir de la confrontation de ces éléments avec les facteurs qui fondent la base de l'expressivité du geste, selon Hubert Godard, qu'il y aurait un travail pour la construction d'une qualité commune, qui se reproduit par l'ensemble des interprètes. La réalisation des répétitions préalables à la performance, et la récurrence des interprètes, dans des différents processus de création avec la chorégraphe, collaborent à la construction de cette qualité commune.

Ainsi, dans le travail analysé au cours de cette étude, on aurait l'exemple de l'usage de la partition pour la création chorégraphique attachée aux présences et dirigée par la chorégraphe. Le contexte qui se crée est une composition ouverte aux interprètes seulement jusqu'à un certain niveau, limité et déterminé en grande partie par la conduction du processus en soi. Le résultat serait comparable à un jeu, où les actions possibles seraient limitées par un ensemble de règles pré-définies.

La réalisation de cette étude m'a montré un écart qu'on peut avoir entre les discours produits par un artiste par rapport à ces intentions et la réalisation de ces intentions dans la pratique. Il serait intéressant une recherche beaucoup plus complète sur le sujet et dans d'autres contextes, qui pourrait compter avec des suivis des processus, des entretiens divers, et d'autres sources éventuelles, pour essayer de comprendre les différents points de vue sur les possibilités de participation des interprètes au sein des processus de création et ses implications.

L'analyse à partir de discours reste cependant compliquée à être accomplie, car la production des discours se trouve attachée aux références personnelles sur ce qui serait un processus de création vraiment ouvert à la participation de tous les acteurs qui en font partie. Et bien sûr aussi compliquée par les questions liées aux intentions d'un artiste qui dans son discours est aussi focalisé sur la construction d'une image publique[165]. Le suivi, de son côté, compterait aussi avec ses limites, car la présence du chercheur peut modifier les dynamiques d'interaction d'un groupe[166].

Julie Perrin parle de la nécessité d'analyser la composition au delà de ses effets, mais du côté du processus[167]. Ainsi, même avec les difficultés, l'analyse des processus se montre pertinente et peu étudiée en comparaison avec les études sur la réception des travaux chorégraphiques par le public. La récurrence de la participation des interprètes dans des processus collectifs de création, sans qu'on ait pour autant la reconnaissance de la propriété intellectuelle, présente des enjeux politiques et économiques qui interfèrent dans l'organisation du secteur professionnel. Interroger ces questions dans des démarches beaucoup plus larges se ferait ainsi nécessaire.

[165] GRANET-ABISSET, Anne-Marie, lors du séminaire *Mémoires plurielles de la scène*, réalisé par Alice Folco, dans le cadre du Master en Création artistique, mention Arts de la scène à l'Université Grenoble Alpes, année 2018-2019.
[166] MCAULEY Gay. *Not Magic But Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process*. Manchester : Manchester University Press, 2012.
[167] PERRIN, Julie. *Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018, Op. cit.*, p. 183.

Bibliographie

Ouvrages :

CHAPUIS,Yvane, GOURFINK, Myriam, PERRIN, Julie. *Composer en Danse. Un Vocabulaire des Opérations et des Pratiques.* Dijon: Presses du Réel, 2020.

GOODMAN, Nelson. *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles* /Nelson Goodman ; présenté et traduit de l'anglais par Jacques Morizot. - Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

GUEST, Ann Hutchinson. *Labanotation: the system of analyzing and recording movement.* London : Routledge, 2014.

HALPRIN, Anna, KAPLAN, Rachel. *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance.* Middletown: Wesleyan University Press, 2015.

HALPRIN, Lawrence, *The RSVP cycles: creative processes in the human environment*, New York, George Braziller, 1970.

HECQUET, Simon PROKHORIS, Sabine. *Fabriques de la danse*. Paris: PUF, 2007.

LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine.* Bruxelles :Contredanse, 3ème ed., 2004.

LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, la suite.* Bruxelles :Contredanse, 2007.

MCAULEY Gay. *Not Magic But Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process*. Manchester : Manchester University Press, 2012.

ROSS, Janice. *Anna Halprin: Experience as Dance.* Berkeley, Calif.: University of California Press; 2009.

SERMON, Julie, CHAPUIS, Yvane. *Partition(S). Objets Et Concepts Des Pratiques Scéniques (20E Et 21E Siècles)*. Dijon: Presses du Réel, 2016.

Articles :

FOUILHOUX, Biliana. *« Sensations et hybridations en danse ».* in *De Boeck Supérieur | Staps,* 2013/4 n° 102, p. 103-114.

GINOT, Isabelle, LAUNAY. *« L'école, une fabrique d'anti-corps? Autre «terrain» nouveau débat. »* in Art Press Spécial 23, 2002.

GLON, Marie. *« Enracienement aérien. » Témoignages de Myriam Gourfink, témoignages de Clémence Coconnier, propos recueillis par Marie Glon,* in *« Repères, cahier de danse ».* La Briqueterie : CDC du Val-de-Marne |
2014/1 n° 33, p. 13-15.

GLON, Marie. *« Partager un état de conscience ». Entretien avec Clémence Coconnier, autour du travail de Myriam Gourfink, propos recueillis par Marie Glon,* in *« Repères, cahier de danse ».* La Briqueterie : CDC du Val-de-Marne |
2010/1 n° 25, p. 22-23.

GODARD, Hubert. *« Le geste et sa perception »*, in M. Michel et l. Ginot. *La danse au XXe siècle*. Paris : Bordas, 1995, p. 224-229.

GODARD, Hubert. *« Des trous noirs. Entretien avec Hubert Godard par P. Kuypers. »* in *Nouvelles de Danse 53*. Bruxelles : Contredanse, 2006, p. 56-75.

GUISGAND, Philippe. *« Pollock ou les états de corps du peintre. »* in *Revue DEMéter,* juin 2004, Université de Lille-3.

HALPRIN Anna, *« Ann Halprin interrogée par Yvonne Rainer »*, in *Nouvelles de Danse*, nº 36/37, Bruxelles : Contredanse, automne-hiver 1998, p. 156-182.

KIM, Christophe. *« Nelson Goodman. À la limite »,* in SERMON, Julie, CHAPUIS, Yvane. Partition(S). Objets Et Concepts Des Pratiques Scéniques (20E Et 21E Siècles). Dijon: Presses du Réel, 2016, p. 399-408.

LAI, Antonio. *« Une notation pour la danse ? La théorie de Nelson Goodman sur la notation »*, in *Notes funambules, Écriture et danse*, Revue du Département Danse de l'Université Paris 8, n. 5, mars 1997.

PITOZZI, Enrico. *« Les plis de la composition : corps, musique, formes du temps. Conversation avec Myriam Gourfink et Kasper T.Toeplitz ».* [en ligne], http://www.myriam-gourfink.com/articles.html, Oxford University Press, 2014, page consultée le 10 juin 2020.

POUILLAUDE, Frédéric. « *D'une graphie qui ne dit rien : les ambiguïtés de la notation chorégraphique. » in Poétique,* Paris, Éditions du Seuil, n°137, février 2004.

ROLNIK, Suely. *« Le regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard. »*, in *Lydia Clark de l 'oeuvre à l'évènement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*. Nantes : Éditions du Musée des Beaux Arts de Nantes/Les
presses du Réel, 2005, p. 73-78.

SOFIA, Gabriele. *« Neurones miroirs et intention dilatée. Vers une étude de l'expérience performative du spectateur »*, in *Du récepteur ou l'art de déballer son pique-nique*, Actes du colloque organisé par Bérengère Voisin, les 26 et 27 mai 2011, publiés sous la direction de Bérengère Voisin. (c) Publications numériques du CÉRÉdI, "Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054)", n° 6, 2012.).

Mémoires de recherches :

CHRIST CAMARGO, Simone. *The Dance à Synchronous Objects : Du graphique dans l'objet chorégraphique.* Mémoire de maîtrise en Arts, mention musique, spécialité Danse, sous la direction de Julie Perrin. Université Paris 8, 2014.

PERRIN, Julie. *Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018*. Dossier d'Habilitation à diriger des recherches, volume 1, sous la direction de Philippe Guisgand. Université de Lille, 2019.

Autres documents en ligne :

ADOLPHE, Jean-Marc, IMBAULT, Charlotte. « Fixer la forme », in revue *Mouvement,* [en ligne], http://www.myriam-gourfink.com/pdf/mouvement2012.pdf, page consultée le 10 juin 2020, p. 18-24.

GOURFINK, Myriam. « Bestiole », article sur le site de la compagnie Lol Danse – Myriam Gourfink, [en ligne], http://www.myriam-gourfink.com/articles.html, page consultée le 10 juin 2020.

GOURFINK, Myriam. « Du souffle à l'idée, de l'idée au geste », article sur le site de la compagnie Lol Danse – Myriam Gourfink, [en ligne], http://www.myriam-gourfink.com/articles.html, page consultée le 10 juin 2020.

MAYEN, Gérard. « Bestiole au travail », article sur le site de la compagnie Lol Danse – Myriam Gourfink, [en ligne], http://www.myriam-gourfink.com/bestiole.html, page consultée le 10 juin 2020.

MAYEN, Gérard. « Formes de l'*in-vu* », in revue *Mouvement,* [en ligne], http://www.myriam-gourfink.com/pdf/mouvement2012.pdf, page consultée le 10 juin 2020.

Vidéos :

Bestiole / 2012, [en ligne], https://vimeo.com/56005709, source consultée le 10 juin 2020.

CdP_3 : Myriam Gourfink, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=W4i4mybauNY, source consultée le 10 juin 2020.

Embedded_vlogger@motion bank 1: Myriam Gourfink , Frankfurt, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=Q20r7Lj2OBU, source consultée le 30 mai 2020.

Myriam Gourfink @ Motion Bank N0. 1 Workshops, Frankfurt, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=eEyKLEyA-I8, consultée le 30 mi 2020.

Respiration / Ralenti par Myriam Gourfink, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=8H2liTbGUmE, source consultée le 10 juin 2020.

Séminaire « Notation et Création », M. Gourfink et A. Bajou, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=k8vwG8xf65o, source consultée le 10 juin 2020.

Sites internet :

Site de la compagnie Lol Danse - Myriam Gourfink, [en ligne], http://www.myriam-gourfink.com, page consultée le 10 juin 2020.

Anna Halprin Digital Archive, [en ligne], https://annahalprindigitalarchive.omeka.net/, page consultée le 10 juin 2020.

Table des illustrations

Figure 1. Exemples de signes qui montrent des divisions régulières de l'espace sur le plan horizontal..……21
Figure 2. Exemples de signes qui montrent des divisions irrégulières de l'espace sur le plan horizontal.……21
Figure 3. Exemples de signes qui, selon Gourfink, indiquent « qu'une zone du plan horizontal n'est pas utilisée » 21
Figure 4. Schéma de signes et de la division de l'espace dans la *Labanotation*.....22
Figure 5. *Bestiole* (2012). Crédits des images : Bertrand Prévost. Danse (de la face au lointain) : Deborah Lary, Julie Salgues, Carole Garriga, Clémence Coconnier, Françoise Rognerud, Céline Debyser, Véronique Weil.....29
Figure 6. Image qui montre la division de l'espace de la scène de *Bestiole* (2012).....30
Figure 7. Image de la division de la partition de Bestiole (2012), avec les explications de Gourfink sur les emplacements des informations.....31
Figure 8. Exemple de partition de *Bestiole* (2012).....32
Figure 9. *Bestiole* (2012). Crédits des images : Bertrand Prévost. Danse (de la face au lointain) : Deborah Lary, Julie Salgues, Carole Garriga, Clémence Coconnier, Françoise Rognerud, Céline Debyser, Véronique Weil......33

Table des matières

Remerciements....3

Sommaire....5

Introduction....6

1. La partition dans la démarche artistique de Myriam Gourfink....11

1.1. Parcours, pratique artistique et recherche sur la notation....12

1.2. Partitions....13

1.2.1. Fonctions de la partition : composition et documentation....16

1.2.2. Systèmes de notation....17

1.3. Transitions vers un système de notation propre....19

2. L'interprète co-créateur dans *Bestiole*....23

2.1. La question de l'interprète....24

2.2. Le rapport à la forme : la co-création au niveau de la composition dans *Bestiole*...26

2.2.1. Partitions et contraintes dans la structure de *Bestiole*....27

2.2.1.1. Contraintes spatiales....31

2.2.1.2. Contraintes de mouvement....32

2.2.1.3. Contraintes temporelles....34

2.2.2. Conclusion....36

2.3. Le rapport à la qualité : la co-création au niveau de l'interprétation dans *Bestiole*...37

2.3.1. Le travail sur la qualité de mouvement....39

2.3.1.1. Le yoga....40

2.3.1.2. Le travail sur la respiration....41

2.3.1.3. La lenteur....41

2.3.1.4. La récurrence des interprètes dans les projets de Gourfink....42

2.3.2. Conclusion....43

Conclusion générale....44

Bibliographie.....48

Table des illustrations.....52

Table des matières.....55

Résumé

L'utilisation des partitions dans la création de la danse est présente dans différents contextes, esthétiques et avec des objectifs divers. Dans le cas de Myriam Gourfink, elle est basée sur un système spécialement conçu dans le but déclaré de libérer l'interprétation. À partir de l'étude de cas de la pièce *Bestiole* (2012), je cherche à analyser dans quelle mesure l'utilisation de la partition laisse l'espace d'interprétation libre. Dans le cas spécifique de Gourfink et de la pièce analysée, il y a également la collaboration des danseuses dans la création de la structure chorégraphique. L'intérêt ultime de ces questionnements est de collaborer à l'ouverture du débat sur les questions sociopolitiques dans les processus de création de la danse, notamment en ce qui concerne la place occupée par l'interprète, à partir d'un processus qui met en évidence les tensions entre liberté et responsabilité.

Mots-clés : partition chorégraphique, interprétation en danse, composition en temps réel, notation en danse, chorégraphie

Abstract

The use of scores in dance creation is present in different contexts, aesthetics and with different objectives. In the case of Myriam Gourfink, it is based on a system specifically designed with the stated aim of liberating interpretation. Using the case study of the piece *Bestiole* (2012), I seek to analyse the extent to which the use of the score leaves the space for interpretation free. In the specific case of Gourfink and the piece analysed, there is also the collaboration of the dancers in creating the choreographic structure. The ultimate interest of these questions is to collaborate in the opening of the debate on socio-political questions in the processes of dance creation, particularly with regard to the place occupied by the performer, from a process that highlights the tensions between freedom and responsibility.

Keywords: choreographic score, dance interpretation, real-time composition, dance notation, choreography