

## RÉSUMÉ DU PROJET

« Projet de partition de souffle », par Laurence Pagès et Christina Towle

[constitution d'autres types de ressources]

Notre recherche a consisté à analyser la respiration des danseurs, dans des extraits d'œuvres chorégraphiques, et à la transcrire selon un mode d'écriture partitionnelle du souffle. Nous avons choisi des extraits de trois œuvres qui, dans les années fin 1970-1980, ont marqué l'histoire de la danse contemporaine : un solo de Kazuo Ōno, *Hommage à la Argentina* (1977), le solo d'Odile Duboc dans *Trois minutes d'antenne* (1988), un duo tiré de *Mammame* (1985) de Jean-Claude Gallotta.

Ce projet a été mené à bien avec l'aide à la recherche du Centre national de la danse, à l'occasion d'une résidence de recherche à la bibliothèque de la Fondation Royaumont, avec l'aide de la responsable de la bibliothèque, Valérie de Wispelaere.

Ce projet a émergé d'une constante dans notre travail à l'une et l'autre : un rapport au souffle très étroit dans nos parcours (yoga pour Christina, techniques de souffle avec Brigitte Dumez pour Laurence), ou dans nos créations, qui nous a donné envie de nous consacrer à une recherche sur l'écriture chorégraphique prenant le souffle comme axe central.

Ce mode d'écriture partitionnelle a émergé dans le cadre du programme « Transforme », initié par Myriam Gourfink à Royaumont. Au début du projet, il s'agissait avant tout d'un outil de création, que nous souhaitions perfectionner et pour cela confronter à d'autres danses que les nôtres. Il s'agissait d'une démarche de chorégraphes qui avaient envie de « jouer » avec l'outil qu'elles avaient imaginé et de le mettre en question pour le faire évoluer. Puis, à l'usage, la possibilité et l'envie ont émergé de s'en servir comme un moyen d'analyse, de lecture du geste par le prisme de la respiration : confronter notre mode de partitions à des chorégraphes qui se caractérisent — entre autres — par un rapport singulier à la respiration.

### I. Écrire le souffle : figer le vivant ?

Balayons d'emblée l'ambiguïté qui pourrait naître de la présence de partitions transcrivant un élément de la danse : le souffle. Nous ne sommes pas dans une posture de ce qu'on appelle couramment « notateur », avec l'ambition de rendre compte d'une œuvre.

Ce travail n'a en effet pas vocation à transcrire l'œuvre, mais à en saisir un élément à la fois vital, essentiel, et souvent imperceptible, dépendant de l'interprète comme du chorégraphe. Ce

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2010

qui nous intéresse, ce n'est pas de sanctifier sur le papier quelque chose d'aussi volatile que la respiration, mais de nous concentrer sur le « détail » (au sens que lui donne l'historien de l'art Daniel Arasse et selon la façon dont Julie Perrin l'entend dans l'analyse d'œuvres chorégraphiques) du souffle, pour en saisir une sorte de signature de l'artiste chorégraphe/interprète.

Pourquoi ce « détail » du souffle nous a semblé si pertinent pour entrer dans les œuvres ? Sans doute parce qu'il s'agit d'une obsession souterraine à toute la danse moderne et contemporaine<sup>1</sup> : le souffle est au cœur de la relation empathique entre le danseur et le spectateur, il est également un élément influant sur la physiologie corporelle mais aussi sur l'expressivité du geste.

Cette question de la volatilité de la respiration se pose notamment pour le choix des versions des œuvres analysées. Cette question du choix de la version est toute relative pour nous, puisque nous ne souhaitons pas fixer par écrit l'œuvre, dans un fantasme d'intangibilité, mais observer le souffle du danseur, à un moment donné, nécessairement changeant et contingent donc.

Pour *Mamamme*, nous avons choisi une version dansée avec les interprètes d'origine, datant de 1985 : nous souhaitons être au plus près des intentions de création. Pour K. Ôno et O. Duboc, la question s'est posée très différemment. D'une part, parce que nous n'avons eu accès qu'à une seule version vidéo de l'œuvre. D'autre part, parce que tous deux sont des chorégraphes-interprètes, évacuant ainsi la question de la signature (par l'interprète ou le chorégraphe) du souffle. Pour Ôno, il s'agit en outre d'une œuvre en perpétuel mouvement, qui n'a pas vocation à être fixée dans sa forme. Il s'agit d'une improvisation dont certains cadres (le projet d'incarner le souvenir de La Argentina, le costume, la musique) ont été posés par Ôno lui-même, mais d'autres aussi par Hijikata, qui est considéré par Ôno comme metteur en scène de cette pièce<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Pour en broser une histoire à grands traits, citons les recherches de Dalcroze à Wigman pour laquelle le corps est une trouée, un vide, non un plein. Dans la *modern dance*, la fine articulation du rythme respiratoire et du geste chez Graham et Humphrey. Le travail du corps diaphragmatique chez Jerome Andrews puis Dominique Dupuy. Citons également l'obsession de l'apnée chez Hideyuki Yano ou Daniel Larrieu dans *Waterproof*.

<sup>2</sup> Comme Odette Aslan le précise dans *Butô(s)*, CNRS, « Arts du spectacle », Paris, 2002, p. 75 : « Hijikata régla la chorégraphie de l'*Hommage à la Argentina* (1977) ... », ce que confirment également Sondra Fraleigh et Nakamura Tamah dans *Hijikata Tatsumi and Ôno Kazuo*, New York, Routledge, 2006, p. 90-94. La séquence d'ouverture – « La mort de Divine » –, est la reprise d'un solo de 1960, dansé pendant le récital *Hijikata Tatsumi Dance Experience* conçu par Hijikata. Plus largement, l'ensemble de *Hommage à la Argentina* est dirigé par Hijikata, accompagnant Ôno dans la mise en scène de ses danses. » Sylviane Pagès, *La Réception des butô(s) en France : représentations, malentendus et désirs*, thèse en danse, université Paris 8, 2009, p. 157.

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2010

Notre partition saisit le souffle éphémère de la danse à un instant donné, assumant à l'extrême la mouvance des œuvres.

Même si dans l'écriture, nous nous sommes attachées aux moindres nuances du souffle des interprètes, ce ne sont pas ces détails qui sont importants en eux-mêmes. Mis tous ensemble, ils nous aident en revanche à dégager des grandes lignes, des modes respiratoires spécifiques à chaque artiste. Ils nous aident à plonger dans le phrasé et la dynamique du geste de l'interprète, comme pour révéler un chant intérieur à l'origine du mouvement. Comme pour **saisir une signature respiratoire**.

### II. Les principes de la partition : des emprunts multiples revisités

Dans ce projet un peu utopique de transcrire une part de l'intime des danseurs, nous avons élaboré un outil d'écriture, qui s'est construit pas à pas, et qui, à chaque instant, a dû être interrogé, remis en question.

La première « inspiration » de notre mode d'écriture partitionnelle est venue des gammes respiratoires proposées par Blandine Calais-Germain dans ses formations sur la respiration. Nous avons repris l'idée d'écriture de la respiration par un spiromètre, une courbe sinusoïdale, où les lignes montantes représentent les inspirations, les lignes descendantes les expirations et les lignes droites des apnées. Ces courbes s'inscrivent sur une portée dont la ligne supérieure indique le « volume de réserve inspiratoire » (VRI) et la ligne inférieure indique le « volume de réserve expiratoire » (VRE).

La portée, comme une portée musicale, se lit donc horizontalement. Le temps est découpé en secondes.

Pendant la première session de notre résidence à la bibliothèque de la Fondation Royaumont, nous avons étudié les différentes manières élaborées par les compositeurs pour écrire le souffle dans les œuvres musicales (Stockhausen, Aperghis, Ligeti, plusieurs compositeurs contemporains de chœur...). Nous avons travaillé en collaboration avec le compositeur Vincent Manac'h qui nous a aidées à décrypter certaines partitions, nous en a fait connaître d'autres. De cette plongée dans l'univers musical, nous avons tiré plusieurs éléments. Le premier d'entre eux, et non des moindres, est que nous n'avons pas trouvé chez les compositeurs de mode spécifique d'écriture du souffle, tout au moins aussi précis que celui que nous avons imaginé. Nous avons en revanche trouvé des partitions où diverses indications sont imbriquées à la portée : indications phonétiques, actions de souffle...

Lorsque nous avons imaginé ce mode d'écriture, nous avons l'ambition au départ d'inscrire sur une même portée, à la fois le souffle et ses implications vocales et gestuelles. Nous voulions ainsi rendre perceptible à quel point le souffle est le moteur de ces deux expressions. Pour des raisons évidentes de lisibilité, nous avons dû nous résoudre à ajouter une ligne consacrée aux effets directs du souffle sur le corps.

Sur cette ligne, au-dessous de la portée, sont indiqués le lieu de la respiration dans le corps (cage thoracique, abdomen, etc., ainsi que respiration par la bouche et par le nez), ainsi que les mouvements directement nés du souffle. Dans les extraits que nous avons étudiés, les lieux de la respiration sont spécifiés au début de la partition car ils ne varient guère tout au long de la danse.

D'emblée, nous avons souhaité utiliser des éléments de la cinétophographie Laban pour indiquer les mouvements directement induits par la respiration, sans pour autant rentrer dans le système d'écriture lui-même. Par exemple, nous ne nous inscrivons pas dans une pensée où le mouvement est décrit par ses directions, mais plutôt par ses dynamiques.

Après plusieurs tentatives de transcription, après des discussions notamment avec Noëlle Simonet, notatrice Laban, nous avons arrêté notre choix sur un certain nombre de signes qui nous permettent de rendre compte des effets du souffle dans le corps : suspension, lâcher du poids, mouvement en impulsion ou en impact, variations des dynamiques du mouvement...

Cette ligne se lit sur la même échelle de temps que la portée du souffle, mais comme dans la cinétophographie Laban, elle se lit verticalement.

### III. Que transcrivons-nous ?

- Le souffle ou la respiration ?

La dimension physiologique du souffle (inspiration-expiration-apnée) et/ou la dimension imaginaire du souffle ? Au cours du travail, nous avons été confrontées à certains écueils. Pour noter le souffle, la première lecture passe nécessairement par un découpage métrique du temps respiratoire. Cela construit une première perception du souffle privilégiant la dimension physiologique, au détriment de tout l'imaginaire qui imprègne une danse. Comment, par exemple, rendre compte d'une conception du souffle en volume, comme chez Odile Duboc ? Nous avons choisi de modifier le trait du dessin : comme un calligraphe, donner de l'épaisseur, de la rondeur au trait, pour rendre perceptible le volume.

Écrire le souffle est aussi un geste et ce geste doit être marqué par l'imaginaire du souffle de la danse. Si une part de notre travail d'écriture relève bien de la décomposition, de l'analyse dans le temps de chaque respiration, une autre part est ainsi plus perceptive et intuitive : le trait du dessin qui transcrit le souffle doit être lui aussi inscrit dans le souffle de la danse, il doit être

conduit par lui. Notre trait contient finalement les mêmes accents que ceux de la danse, les mêmes impulsions, le même phrasé.

- Le travail de l'interprète ou celui du chorégraphe ?

Le souffle relève de l'intime, mais en même temps, chaque chorégraphe développe un imaginaire personnel du souffle et, pour certains également, des techniques de souffle spécifiques. Nous l'avons résolu en partie en choisissant de transcrire le souffle de deux chorégraphes/danseurs (K. Ôno et O. Duboc). Pour ce qui concerne Gallotta, il nous a semblé possible de choisir un extrait avec deux interprètes qui n'étaient pas les chorégraphes car le souffle y est très extériorisé, très sonore... donc d'une certaine manière moins intime : il est porté à la connaissance du public de manière explicite.

Nous avons cependant appris par le témoignage du danseur Christophe Delachaux, que ce sont les danseurs eux-mêmes qui ont proposé le souffle et le son, les onomatopées, alors que le geste – sa forme et ses dynamiques – était très écrit, imposé de manière très fixe par Gallotta. Pendant la création, le chorégraphe leur laissait beaucoup de liberté vocale, il acceptait quasiment toutes leurs propositions vocales dès lors que le son venait vraiment du geste.

En fin de compte, ce qui ressort de ces partitions, c'est sans doute la façon dont, à travers l'observation des interprètes, nous respirons ces danses.

#### IV – Pour une cartographie respiratoire

Pour les trois extraits choisis, le passage par une transcription du souffle nous permet de plonger dans tout ce qui fait le travail d'interprète, la dynamique du geste, le phrasé, qui demeure encore un énorme chantier pour la recherche en danse (dans la lignée des travaux d'Hubert Godard, auteur notamment du texte « Le souffle, le lien »<sup>3</sup>, ou de Christine Roquet). Notre travail fait écho à la belle recherche que Cyril Lot a menée dans son analyse de trois interprétations de *La Mort du cygne* par Pavlova, Plissetskaia et Chauviré (paru dans *Mémoires et histoire en danse*, ouvrage collectif sous la direction d'Isabelle Launay et Sylviane Pagès, L'Harmattan éd., collection Arts 8, Paris, 2010). Pour analyser les différentes interprétations de ce solo mythique, une de ses clés de lecture était évidemment la respiration, appelant de ses vœux des partitions de souffle<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Hubert Godard, « Le souffle, le lien », *Marsyas*, n° 32, décembre 1994, p. 27.

<sup>4</sup> « Pavlova semble écrire ici une partition du souffle comprenant d'abord une respiration profonde, lente et régulière, rythmée à deux temps, puis qui s'accélère en devenant de plus en plus hachée et haletante, voire parfois retenue, pour finir par les spasmes finaux et rendre visible le dernier souffle. La respiration de plus en plus difficile et chaotique marque l'épuisement de plus en plus visible du cygne-danseuse. La cage thoracique devient ainsi le lieu d'une scène pulmonaire qui met en scène littéralement l'expiration du dernier souffle : ce travail organise un

Une des perspectives que ce travail ouvre, c'est l'idée d'écouter la danse. Laurence Louppe nous y invitait déjà indirectement : elle écrivait, en évoquant des descriptions de danses anciennes : « encore faut-il savoir les écouter, et respirer avec elles, pour leur redonner souffle<sup>5</sup>. » Cela suppose aussi, comme le faisait remarquer la chercheuse Federica Fratagnoli avec qui nous avons collaboré, un renversement par rapport à l'idée occidentale que la perception du geste passe prioritairement par la vue<sup>6</sup>. Cela ouvre enfin des perspectives pour l'histoire en danse. La chercheuse Sylviane Pagès, qui a également suivi ce travail, y voit la possibilité d'ouvrir une histoire sonore de la danse, une histoire sonore de la corporéité dansante, d'envisager une reconstitution d'un paysage sonore de la danse, à la façon dont un Alain Corbin a redessiné le paysage sonore des campagnes françaises dans son célèbre ouvrage *Les Cloches de la terre, Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>7</sup>.

Comment ces trois extraits de danses emblématiques des années 1970-1980 nous aident-ils à dessiner un paysage sonore de la danse, comment la danse se chantait, s'écoutait, et se respirait ? Et, à travers cela, porter son attention encore une fois à la dynamique du geste puisque dans cette respiration, s'entendent aussi les appuis, les impacts sonores ou silencieux, les dynamiques des chutes...

Dans chacun de ces trois extraits, nous avons pu mettre en évidence trois conceptions très spécifique du souffle :

- Gallotta et le corps sonore ;
- Duboc et le souffle en volume, la suspension, la musicalité intérieure ;
- Ôno et le souffle perturbé, empêché, irrégulier...

Les partitions nous permettent de dessiner une sorte de cartographie respiratoire, de tracer un relief :

- un paysage vallonné chez Duboc, duquel émerge de petits pics, aigus, aiguës... mais qui pourrait aussi évoquer les vagues de la mer, avec de brusques inspirations, syncopées, et des temps de suspension qui se coulent dans la descente expiratoire ;
- un paysage accidenté, faits de plateaux et de failles abruptes chez Ôno, qui dessine un souffle irrégulier, tout en ruptures. Ôno ne cède jamais à la tentation d'une musicalité mélodieuse, d'un

---

savant dérèglement respiratoire, avec ses essoufflements, contractions et convulsions, permis par la mobilité et la souplesse du torse. », Cyril Lot, in *Mobiles*, n° 2, 2010, p. 80.

<sup>5</sup> Laurence Louppe, « Un moment dans l'histoire des souffles », *Marsyas*, n° 32, décembre 1994, p. 52.

<sup>6</sup> Georgiana Wierre-Gore fait le même constat en précisant par exemple que dans des danses africaines, c'est par l'écoute que s'apprend une danse. in « Le commun, l'identique, des catégories occidentales à l'épreuve de l'anthropologie », *Repères*, avril 2010.

<sup>7</sup> Flammarion, 1994.

tempo, ce qui contribue à l'étrangeté de son objet chorégraphique et à la rudesse de notre trait ;

- un paysage montagneux, graphique, presque géométrique chez Gallotta, qui s'incarne dans une musicalité en rythme binaire.

Chez Gallotta, le souffle est chanté et audible. Chez Odile Duboc, le souffle est chanté mais intérieurement. Il est également beaucoup moins visible que chez Kazuo Ôno, qui est torse nu dans l'extrait que nous avons choisi. C'est donc dans l'analyse d'Odile Duboc que nous avons rencontré le moins de certitudes pour interpréter son souffle : un texte nous a particulièrement aidé, porté à notre attention par la chercheuse en danse, Julie Perrin, spécialiste de l'œuvre d'Odile Duboc, et qui travaille actuellement avec Françoise Michel à la parution d'un ouvrage de textes de la chorégraphe.

« Petit à petit, et totalement issu de cette « attention » respiratoire, un « chant intérieur » s'est fait entendre. Mon corps n'a plus alors fonctionné que dans l'abstraction musicale. Des lignes inspiratoires, des courbes expiratoires, des temps de suspension qui, à eux seuls, définissaient le rythme de la mélodie du mouvement. La danse venait tout naturellement s'inscrire dans cette portée musicale » (« La musique intérieure », in *L'Évidence*, n° 2, automne 1993).

Au fur et à mesure de notre recherche, nous avons éprouvé la nécessité de discuter avec les danseurs, et/ou des collaborateurs de longue date des artistes pour affiner notre lecture et notre écoute du souffle. L'échange avec Françoise Rognerud a par exemple été particulièrement fructueux puisqu'elle nous a chanté le souffle d'Odile Duboc. Elle nous a permis de saisir certaines aspérités, certains petits pics d'inspiration, qui nous avaient échappé parce que nous soufflions sa danse au lieu d'y mettre de la voix.

### **Une écriture sensible**

En l'état actuel de nos recherches, cet outil demeure évidemment encore largement imparfait. Des perspectives de perfectionnement pourraient être envisagées, éventuellement en collaboration plus étroite avec un spécialiste de cinégraphie Laban. Mais ce n'est peut-être pas cette voie qui s'impose à nous aujourd'hui. Ce que ce mode d'écriture impose, tant dans ses enjeux que dans ses limites, c'est un mode d'écriture avant tout sensible, bien plus que systématique. Et ce sont des usages aussi sensibles, davantage dans une optique de création. Aussi, c'est sans doute beaucoup plus dans l'exploration des liens entre notre démarche et celle de la calligraphie que nous souhaiterions prolonger ce travail.

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2010

Cette piste a émergé lors de la discussion collective qui a suivi une présentation de nos pistes de travail à l'atelier de la danse n° 5 organisé par l'université Sophia-Antipolis à Cannes (« Écrire en corps : entre description et interprétation », 25, 26 et 27 novembre 2011), notamment avec la chercheuse Ga-Young Lee. Elle apparaît aujourd'hui clairement comme une suite à ce projet, dans son volet création. Comment ces partitions peuvent aussi devenir un objet plastique, support d'une création à venir, en lien avec cette recherche.

### **Perspectives**

Nous mènerons un projet de création en 2013-2014 (en coproduction avec la Biennale du Val-de-Marne). Les partitions écrites durant cette recherche serviront de trame à la création d'un triptyque : de nouveaux danseurs interpréteront l'interprétation que nous avons faites des interprétations d'origine...

Ce projet ouvre également un vaste champ de travail pédagogique, permettant à des amateurs de se confronter à des partitions, de les écrire et les interpréter. Deux projets sont en cours : en collège et en conservatoire à rayonnement départemental, avec des élèves musiciens et chanteurs. Le détour par l'écriture des partitions a un aspect ludique qui permet parfois de renouer avec l'écrit. Le travail avec des danseurs et des musiciens est particulièrement riche, parce qu'en explorant ce qu'ils ont de commun, s'opère entre eux une réelle rencontre artistique.

Un projet est en cours de montage pour la saison prochaine en milieu hospitalier, sans doute avec des patients en gériatrie, atteints de la maladie d'Alzheimer. Avec ces gens sans mémoire, nous souhaitons bien sûr aborder le travail du souffle, mais tout autant celui de l'écriture de partitions, de la trace mémorielle de leur danse.