

La cinétographie (notation Laban) à l'épreuve de la marionnette

Compte-rendu des premières pistes expérimentées

- Le point de vue d'étudiants notateurs -

Introduction

Eléments de contexte

Face au besoin de documenter, conserver et transmettre les gestes des marionnettistes, la chaire ICiMa a lancé en 2016 un chantier de recherche « Notations et partitions », lui-même étroitement articulé à son axe « Terminologie multilingue des arts du cirque et des arts de la marionnette »¹. Sur ce sujet, l'une des pistes de travail de la chaire ICiMa, ouverte avec Delphine Demont en 2010, est l'exploration des potentialités offertes par notation Laban pour l'écriture du mouvement marionnettique². En lien avec la chaire, la marionnettiste et metteuse en scène Alexandra Vuillet, intéressée par les problématiques de désignation et de notation aussi bien dans sa pratique pédagogique que dans son travail de création³, a proposé de contribuer à l'expérimentation de celle-ci avec la compagnie La Collective⁴ et au cours de son enseignement à l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette à Charleville-Mézières (ESNAM) (Institut International de la Marionnette (IIM)), en nous associant, Blandine Brasseur et Vincent Lenfant⁵, étudiants-notateurs du mouvement Laban en second cycle de perfectionnement suivant l'enseignement de Noëlle Simonet au Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris (CNSMDP). Nous proposons ici une synthèse des observations et expérimentations que nous avons réalisées dans ce contexte.

¹ [Selon le contexte de publication, précision à mentionner en note :] La chaire ICiMa est un dispositif de recherche co-porté par le Centre national des arts du Cirque de Châlons-en-Champagne (Cnac) et l'Institut International de Charleville-Mézières (IIM). Pour la présentation détaillée du chantier « Notations et partitions » de la chaire ICiMa, voir : <http://icima.hypotheses.org>.

² Demont, Delphine, « La notation Laban : un outil pour écrire et transmettre le mouvement de la marionnette » in Beauchamp, Hélène, Noguès, Joëlle et Van Haesebroeck, Élise (dir.), *Marionnette, corps-frontière*, Arras : Artois Presse Université, 2016, p. 131-141. Cet article faisait suite aux échanges avec Raphaële Fleury et Pierre Blaise à l'occasion des Rencontres nationales Marionnettes et Musiques organisées par l'association professionnelle THEMMA au Grand Parquet en 2010.

³ préciser pratique pédagogique + création d'Alexandra

⁴ La Collective est constituée d'Alexandra Vuillet (metteuse en scène), Camille Bodet, Caroline Dubikajtis, Adèle Fernique, Anouchka Franck et Charlotte Leonhardt (interprètes) et Amélie Madeline (factrice des marionnettes).

⁵ Lina Schlageter a également commencé le projet mais a dû s'arrêter après la première étape.

Déroulement de cette phase exploratoire

Cette recherche a visé à la fois l'enseignement des notions d'analyse du mouvement issues de la cinégraphie Laban⁶, et la recherche d'une écriture contenant les informations appropriées en se basant sur des extraits du spectacle *Dégainez-vous* de La Collective. Elle s'est organisée en plusieurs laboratoires et séminaires entre octobre 2017 et février 2018 et a principalement privilégié l'étude de la marionnette à gaine⁷, tout en gardant à l'esprit l'étendue et la variété de ce champ artistique. Voici son déroulement :

- En septembre 2017, Vincent Lenfant⁸ est allé voir une représentation au Théâtre aux Mains Nues de *Dégainez-vous* qui comprenait alors la partie en groupe avec les cinq marionnettistes puis le solo de Camille Bodet.
- Les 20 et 21 octobre, une première étape s'est déroulée au Centre National de la Danse. Les membres de La Collective⁹ nous ont initié.e.s aux basiques des manipulations de la marionnette à gaine et à la marionnette sur table. De notre côté, nous les avons sensibilisés aux bases du système d'écriture labanien.
- Puis, Blandine Brasseur a fait une demi-journée d'initiation aux étudiants de l'ESNAM à l'occasion d'un stage d'une semaine (23 au 27 octobre 2017) donné par Alexandra Vuillet. Elle a également pu suivre ce stage et s'est immergée dans la pratique de la marionnette à gaine.
- Lors d'une résidence de création à l'AEROSTAT à Nanterre le 16 novembre, Vincent Lenfant s'est familiarisé avec le vocabulaire marionnettique et avec l'univers artistique de La Collective en regardant les répétitions du solo de Camille Bodet qui était dirigée par Alexandra Vuillet (Adèle Fernique était aussi présente).
- Les apports et questions qui ont surgi sur ces temps de travail ont été présentés le 8 décembre 2017 au MuCEM à Marseille pendant une rencontre professionnelle du festival Le Marché noir des petites utopies. À l'issue de cette rencontre, les retours qui nous ont été faits ne viennent que confirmer l'intérêt de l'écriture du mouvement pour les marionnettistes qui

⁶ La cinégraphie Laban, la notation Laban ou la Labanotation sont trois manières de nommer le système d'analyse et d'écriture du mouvement développé par Rudolf Laban. Notons que ce dernier a nommé son système cinégraphie en 1928. Par la suite, Ann Hutchinson l'a renommé Labanotation. Aujourd'hui, le système est nommé notation du mouvement Laban par le CNSMDP et les notateurs utilisent les noms cinégraphie et Labanotation pour distinguer les écoles d'écriture européennes (KIN) et américaines (LAB).

⁷ Les marionnettistes qui utilisent ce type de marionnette glissent leur main qui va la manipuler à l'intérieur de la gaine. Dans le vocabulaire indogène, les marionnettistes utilisent le verbe "ganter". Ordinairement, l'index va se placer pour faire bouger la tête de la marionnette. Le pouce se place pour faire bouger le bras gauche. Les trois derniers doigts (majeur, annulaire et auriculaire) se placent pour faire bouger le bras droit. Dans d'autres cas, ce placement peut être inversé ou modifié pour créer d'autres personnages (un bossu par exemple). Les gestes marionnettiques répondent à une technique mais sont surtout là pour faire vivre un personnage à partir d'une dynamique de déplacement, de geste et de transformation du corps marionnettique particulière ainsi qu'une façon de parler qui lui est propre.

⁸ Lina Schlageter était également présente.

⁹ Un comédien de la *Ktha compagnie*, intéressé par les questions de notation, était également présent pendant ces deux premiers jours de recherche au CND ainsi que Lina Schlageter.

servirait autant à faire valoir leurs droits d'auteur que comme outil mnémotechnique et analytique pouvant servir à la transmission (reprise de rôle ou d'un spectacle).

- Cette phase du chantier a été conclue à Charleville-Mézières où nous avons eu une résidence de recherche (du 19 au 22 février) durant laquelle nous nous sommes penché.e.s sur l'élaboration d'un glossaire à partir de la grammaire de Gervais¹⁰. Nous sommes revenu.e.s sur le solo de Camille Bodet et avons guidé des temps d'écriture pour La Collective¹¹ afin qu'elle soit en mesure de s'approprier l'outil notationnel et d'utiliser les notions transmises pour symboliser leurs travaux.

En tant que cinétopographes, nous¹² avons tâché :

1. de rester attentif.ve pour pouvoir être à même de répondre aux besoins des marionnettistes - dans le cas de La Collective, elles cherchaient parmi les notions élémentaires celles qui leur seraient utiles au quotidien et que la compagnie pourrait réemployer (ou réinventer au besoin) dans leurs prises de notes.
2. d'être ouvert.e à la pratique et aux remarques des marionnettistes, de laisser de côté un instant notre prisme labanien, pour mieux entendre les enjeux, raisons et particularités des manipulations de Dégainez-vous pour ensuite les traduire en cinétopographie.

D'une part, nous nous sommes interrogé.e.s sur la façon de transmettre notre discipline à des marionnettistes. D'autre part, la diversité des utilisations de la marionnette à gaine nous a incité à nous interroger sur le point de vue à adopter dans une partition (celui de l'opérateur, comme dirait Gervais¹³, et/ou celui de la marionnette). Enfin, nous nous sommes interrogé.e.s sur le choix des informations à faire apparaître dans la partition : celles qui sont à analyser finement, celle où nous pouvons laisser une (grande) marge de manœuvre à l'interprète et celles qui n'ont pas besoin d'être écrites.

Sensibiliser les marionnettistes à la cinétopographie : par où commencer ?

Au travers de ces quelques lignes, il s'agit de questionner l'intérêt d'un apprentissage de l'outil-notation qu'est celui du système Laban en direction d'un public de marionnettistes. Comment et quoi transmettre ? Et dans quels buts ?

Laboratoire initiatique au CND (Pantin), les 20 et 21 novembre 2017

Nos questionnement se précisent lors de notre premier laboratoire au CND : quel discours adopter, quels notions aborder, quels seraient les enjeux de ce laboratoire pour nous notateurs-enseignants, et comment le marionnettiste peut-il, alors, s'emparer de l'outil notationnel ?

¹⁰ GERVAIS André-Charles, « Grammaire élémentaire de la manipulation pour les marionnettistes à gaines » in *Marionnettes et marionnettistes de France*, Paris : Bordas, 1947, p. 37-47.

¹¹ Alexandra Vuillet, Camille Bodet et Adèle Fernique de La Collective étaient présentes pour cette résidence.

¹² Le "nous" de cet article désigne Blandine Brasseur et Vincent Lenfant.

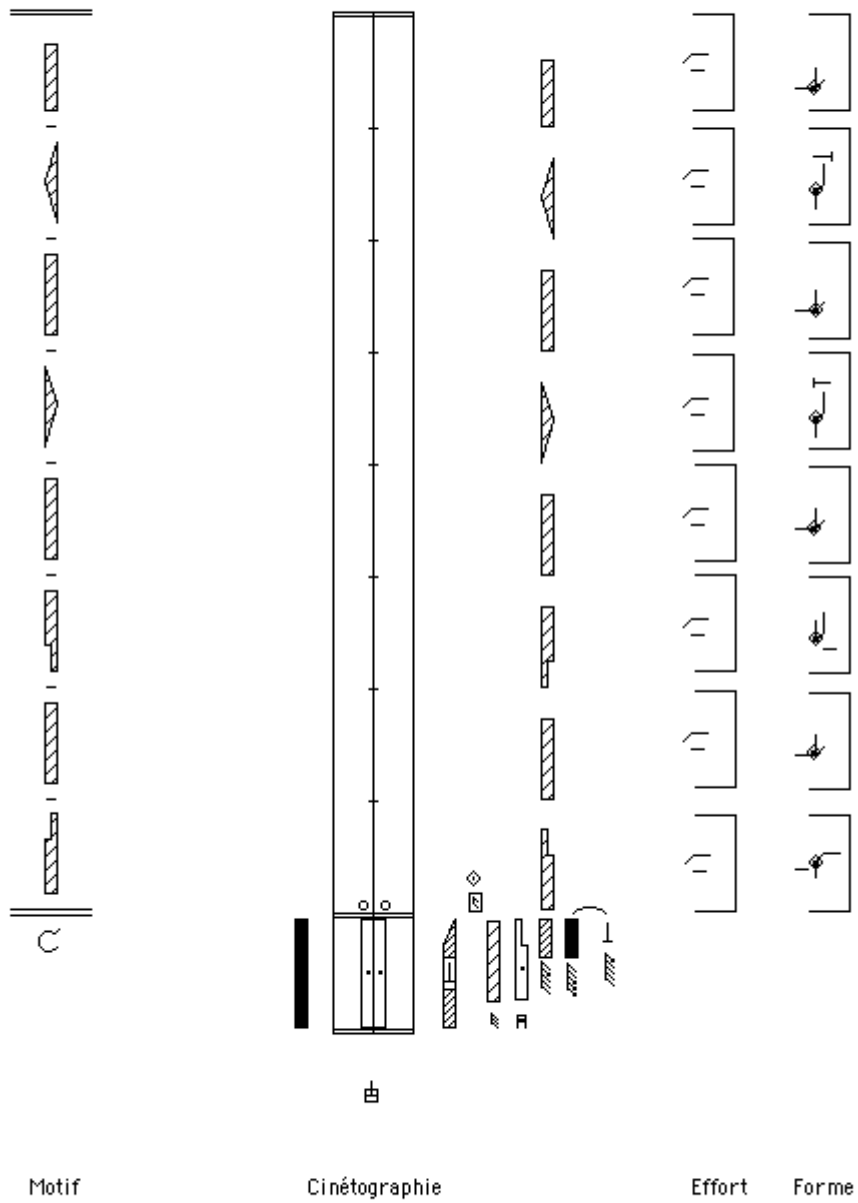
¹³ Gervais utilise tantôt le terme opérateur tantôt le terme manipulateur pour parler du marionnettiste. Cf. GERVAIS André-Charles, *op. cit.*

Nous sommes donc reparti.e.s à la base de ce qu'est un système pour écrire le mouvement : un langage. Le langage, d'une manière générale, permet de prendre conscience d'une action : verbaliser pour décrire ses procédures, pour les anticiper, etc. Ainsi, la verbalisation de l'action semble nécessaire pour « penser avant de faire ». En ce sens, le système d'écriture Laban est avant tout un outil d'analyse et de prise de conscience¹⁴. Les signes de ce langage permettent un aller-retour entre deux sous-systèmes, ceux de l'écriture et de la lecture, partageant un même code et permettant l'accès au sens.

Le système de pensée de Rudolf Laban se partage en plusieurs sous familles d'écriture :

- la Cinétopographie qui est une écriture du mouvement détaillée, analysant le phrasé des mouvements des différentes parties corps humain,
- le Motif (aussi nommé Symbolisation) qui est un autre système élaboré à partir des signes de la cinétopographie, qui permet d'observer un corps en mouvement dans sa globalité, comme la trace d'un tableau en trois dimensions,
- l'Effort et la Forme qui sont des systèmes d'analyse qualitative du mouvement dans ses processus d'alternance dynamique (Effort) et de transformation de la plasticité du corps (Forme).

¹⁴Nous parlons de la cinétopographie Laban parce que nous connaissons ce système et non les autres. En parlant avec d'autres notateurs (notamment issus de la notation Benesh), il apparaît qu'il en va de même pour leur système.



Une première interrogation vient alors : quel serait le dialecte la plus approprié pour une communication entre artistes-marionnettistes ?

L'inscription visuel des corps des comédiens et de leur(s) marionnette(s) se fait à la fois par une simple trace dans un espace et un temps mais aussi par une accumulation de gestes techniques complexes, obligeant le regard du notateur de passer d'une grille de lecture à une autre.

Pendant les deux jours au CND, nous nous sommes donc appliqué.e.s à mettre en lumière, en premier lieu, l'importance d'un langage commun et ce que peuvent apporter des signes [et non de symboles] - en matière de précision mais aussi d'intercompréhension - par rapport à une succession de notes personnelles déchiffrables uniquement par son auteur. Il nous est alors apparu plus approprié de commencer par réfléchir sous le prisme de la cinétophographie pour ne pas tomber dans le piège d'une utilisation de cet outil réduite à une prise de note mais bien comme une langue, avec toute sa poésie, sa structure de pensée et l'arrière plan d'une démarche d'analyse du mouvement humain. Nous nous sommes donc partagé.e.s les différentes notions de base à transmettre : l'emplacement des signes sur la portée, les notions directions, d'orientations, de durée, la graphie des signes de corps, de relations et de contacts.

En tant que notateurs, transmettre à des gens du théâtre est extrêmement riche. Cela permet d'amener autrement une poésie dans les signes, un imaginaire avec un enjeu dramatique pour rentrer dans un deuxième temps dans des perceptions kinesthésiques. Cette initiation rappelle que ce langage permet à ses utilisateurs une interprétation dramatique. Cette transmission nous a permis, nous notateurs, de mieux prendre conscience des différentes possibilités d'interprétations d'un même signe. Prenons en exemple la notion de parcours, lorsque je vois le signe qui s'y rapporte : comment je le perçois ? Vu d'en haut comme une succession d'empreintes au sol, comme un espace devant moi qui se rapproche ou derrière qui s'éloigne, comme un point à atteindre ou à quitter, comme un corps longeant des couloirs (trajets rectilignes) ou des cylindres (trajets courbes), etc. ?

Nous nous sommes également aperçu.e.s de la difficulté de passer par les mots pour expliquer le concept d'un signe. Nous avons souvent débattu de la signification d'une notion pour en conclure que nous étions au même niveau de compréhension mais que notre chemin sémantique était différent. Ces expériences nous ont rappelé l'importance de voyager à travers des images mais aussi de revenir, à chaque fois, à l'explication la plus simple.

> POUR ALLER PLUS LOIN : Il serait nécessaire de mener une analyse sur les champs sémantiques de l'action et du mouvement appartenant à des sous-systèmes tels que l'espace, le temps, le corps, l'action, etc¹⁵.

Il me semble important de ne pas omettre de parler, lorsqu'on veut faire comprendre le système Laban, de la présentation d'une partition, de ce qui la rend unique. Par exemple en cinétophographie, il est intéressant de faire prendre conscience que l'on « marche avec » sa partition, que les relations sont des arcs à un instant reliant les deux protagonistes, et que le principe de

¹⁵ lien vers chantier Terminologie.

colonnes permet de rendre visible quelle partie du corps est en mouvement.. Cette expérience de transmission du système a été, en cela, très riche pour nous. L'agencement de nos portées est toujours présente à notre esprit mais dans le cas de la marionnette les possibilités sont à la fois multiples et très précises¹⁶. (Ecriture de ce qui est visible pour le public et de ce qui ne l'est pas, aménagement des portées par rapport au corps de la marionnette...) Revenir à l'essence du système, nous permet de préciser à nouveau en quoi le geste graphique est important dans l'apprentissage et l'incorporation d'une langue et en quoi elle véhicule une façon de pensée, une culture.

Stage à l'ESNAM (IIM, Charleville-Mézières), date du 23 au 27 octobre 2017

Observation de la pratique marionnettique à travers l'enseignement d'Alexandra Vuillet

Le début de semaine a constitué pour moi un temps d'observation qui m'a permis de relever des notions corporelles importantes au travail des marionnettistes, mais aussi de voir comment ma pensée de notatrice et danseuse percevait le geste poétique du marionnettiste et de la poupée. Voici ci-après les quelques ponts que j'ai pu établir, et qui me semblent fournir un premier repérage des signes les plus importants pour noter le travail marionnettique.

1. Le thème de la première journée fut « Appuis entre ciel et terre », c'est-à-dire la place où se situent le comédien et la marionnette. Il s'agit justement du fondement de la pensée labanienne : tout corps se meut sous la contrainte de la gravité dans un espace qui lui est propre, appelé kinesphère.



> Il m'a semblé alors important de transmettre en premier lieu aux comédiens les signes d'orientations, de lieux et surtout de directions avec leurs différents niveaux ; le tout en lien avec les plans et dimensions de l'espace.

¹⁶ Se reporter à la deuxième partie concernant les choix d'écriture.

2. Le deuxième jour fut axé sur « Le pré-mouvement, la pensée du corps ». La lecture des signes permet une anticipation du mouvement et donc une mobilisation des fascias permettant une initiation du geste plus subtile. Cette prise de conscience passe également par une connaissance des parties du corps et leurs dénominations ; tout comme une connaissance de l'anatomie de la marionnette et de ces correspondances avec l'organisation de notre propre corps. Le deuxième corpus de signes importants à voir a donc été celui des signes de corps.
 3. Le troisième jour, nous avons abordé le « Contact à distance, de centre à centre ». Alexandra souhaitaient faire sentir aux étudiants l'importance d'être connecté à un partenaire, de sentir la distance qui sépare deux corps (marionnettique ou non)
- > Il m'a semblé alors que transmettre les signes de relation, de positionnement et de parcours permettrait de distinguer l'espace personnel de l'espace inter-personnel, ainsi que leurs interactions.
4. Le thème du quatrième jour, « Prendre forme, le personnage », m'a tout de suite fait penser à l'analyse de la Forme de Rudolf Laban. Mais puisque je n'avais que peu de temps avec les étudiants pour leur parler de notation, j'ai préféré focaliser ma réflexion sur les symboles de cinétopographie. Les étudiants ont traversé différentes manières de marcher avant d'arriver à la forme du corps de leur gaine. J'ai donc pensé que reprendre la marche du point de vue labanien permettrait de préciser en quoi la manière dont nous transférons notre poids de corps peut raconter quelque chose sur notre personne. Voir les signes de transfert donne très lisiblement un aperçu de la façon dont il faut faire pour porter attention aux appuis au sol et de la manière dont le corps s'organise pour exercer la poussée, donc de l'état tonique du corps du manipulateur et du manipulé. C'est cette conscience de l'état tonique d'un corps qui amène une forme et la transformation de cette forme.
 5. Enfin, le dernier jour, fut consacré à la thématique « Donner voix à la forme ». J'ai pu faire le parallèle entre l'importance du chant de la danse pour un artiste chorégraphique et du rythme du phrasé de la parole pour un comédien. Une conscience nette de la musicalité entraîne une clarté de lecture et de compréhension du public. Cette même clarté se retrouve dans le système de notation, tout simplement par la longueur et le positionnement des signes.

Initiation des étudiants aux principes cardinaux de la cinétopographie

J'ai donc intégré ces observations pour élaborer mon initiation à la notation du mouvement qui s'est déroulée le dernier jour du stage. Je souhaite également que les étudiants puissent aborder les trois actions fondamentales d'une lecture que sont déchiffrer, incorporer et interpréter, mais également de pouvoir créer ensemble.

J'ai débuté la séance par une transmission de répertoire oralement (sans l'intermédiaire du papier) afin de faire comprendre les signes par le corps et non par un apprentissage théorique et cérébral. En effet, un enfant, dans un premier temps, comprend que l'écriture correspond à un codage de « sons » émis lors de sa prononciation et que ce code n'a aucun lien avec sa signification,

puis il repère le sens de lecture et la répartition des signes, et enfin il repère que les signes possèdent des valeurs différentes (majuscules, ponctuation, etc.). <http://developpement.ccdmd.qc.ca>

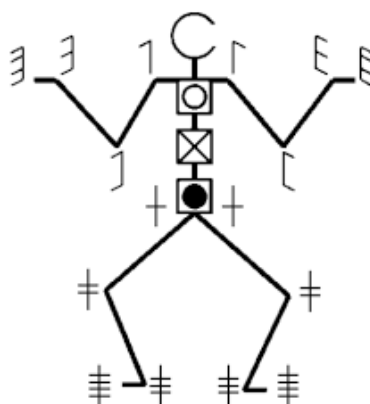
- C'est pourquoi, j'ai débuté l'atelier par une transmission d'un court extrait de *La danse de la Sorcière* de Mary Anne Santos Newhall, d'après Mary Wigman. Nous avons poursuivi par une observation de la partition écrite par Candice Thomann. Cette dernière m'a semblé appropriée car Wigman y révèle une grande partie de son travail sur la gravité, les appuis au sol et l'état tonique du corps, mais également sur son travail de mains et de regard. À partir de cette lecture, nous avons retrouvé ensemble les grandes notions décrites précédemment, que sont le temps, l'espace, la gravité, la notion de place, mais aussi la symétrie du corps, la relativité des informations, la place centrale de l'interprète.
- Dans un deuxième temps, en ayant en tête ces grandes notions, nous avons analysé l'une des propositions de parcours et de geste d'un étudiant réalisée le matin même dans l'atelier. Le but étant d'aiguiser notre regard critique à travers les principes labaniens et de percevoir si cette grille d'analyse peut faire sens auprès de comédiens.
- Enfin, j'ai souhaité faire une introduction au Motif. Le but de cette autre initiation était d'élaborer un jeu de composition, à partir des signes de bases, et une observation de la multiplicité des propositions qui peuvent en découler.
- Un échange a donné lieu à des retours dont les termes qui m'ont le plus marquée sont : la notation est un « outil d'analyse », « de mémorisation permettant de retrouver son propre chemin de son point de vue » ; « elle permet de reconstruire dans son propre corps sans mimétisme » ; « cela connecte le geste et l'affecte, tout en les rendant autonomes permettant de remplir la performance de nouvelles choses » ; « non, c'est un outil de transmission plutôt que de mémoire » ; « cela permet un partage dans la construction, la transmission et la ré-interprétation », « clarifie ce qui est de la technique et ce qui est de l'interprétation » ; « ce système permet de traverser différents domaines, différents corps, différentes époques, différentes techniques, différentes notions, etc. » ; « c'est une entrée à la création »¹⁷.

Observations de l'étudiante-notatrice

Pour ma part, voici quelques observations et questionnements personnels après cette semaine. Différents courants chorégraphiques ont démontré qu'en danse le mouvement se suffit à lui-même. Dans le champ de la marionnette, mon impression est que le mouvement est rarement indépendant d'un enjeu dramaturgique. De plus, le texte pour marionnette me semble comparable à une partition de musique. Par conséquent, il m'a semblé que transmettre la notion d'Action à la base de la symbolisation était tout à fait pertinent. Qu'est-ce qu'une action ? Quelle est sa durée, son ordre, sa fréquence ? Cela revient à connaître la longueur de mes signes et leurs positions sur une portée. À cela, j'ajouterais la notion d'Espaces. Où suis-je ? D'où pars-je ? Où vais-je et comment m'y rends-je ? Ce qui correspond aux signes de front, de lieux et de trajets. Et enfin, la relation du personnage et du comédien au monde et à soi-même. Ce qui m'amène à utiliser les signes de

¹⁷ Ce sont les paroles des étudiants-marionnettistes. Ces paroles ont été prises en note pendant l'atelier par Blandine Brasseur.

directions et de relations afin de savoir où poser mon regard et où se situe ma face ; ainsi qu'une cartographie des signes de corps dans le but de prendre conscience de chaque partie de notre corps, de celles de la marionnette et d'insuffler la vie à cette dernière.



Ce stage m'a confortée dans l'idée que l'enseignement d'un système de notation pour la marionnette, quel qu'il soit, est principalement destiné à la transmission, la communication entre les interprètes et l'analyse de la trajectoire de la poupée en jeu. Ce trajet, plus précisément défini, amène le geste symbolique de l'acteur-manipulateur, qui diffère de celui du danseur. Son bras est alors rempli d'une âme, il devient un être à part entière qui, à mon sens, fait toute la spécificité de cette famille théâtrale.

Mais j'ai également pu constater un intérêt technique à la notation pour le comédien, notamment dans ce qui précède le jeu, comme la « mise » et préparations scénographiques¹⁸.

Résidence-laboratoire à Charleville-Mézières

Le deuxième temps que Vincent Lenfant et moi-même avons passé à Charleville-Mézières, avec trois membres de La Collective¹⁹, a été l'occasion d'étudier les démarches décrites dans la grammaire de Gervais. Elle propose des exercices de bras, de poignet et de doigts et détermine 4 positions de base pour la marionnette à gaine, et toutes les variantes nécessaires pour les inclinaisons de tête et les positions des bras des personnages. On ne saurait aujourd'hui enseigner la manipulation sans introduire dès la première apparition de la marionnette, respiration, notion d'énergie et surtout intention.

Il m'a semblé pertinent d'y aborder les signes de forces (lourd, léger, fort, faible...) qui, dans les partitions chorégraphiques, sont à utiliser avec modération, car souvent la longueur des signes suffit à donner cet aspect qualitatif. L'idée d'accents forts ou légers, lourds ou faibles, d'élasticité, a effectivement fait sens chez les comédiennes et leur a ouvert une nouvelle vision à la poésie de la marionnette. Cette expérience a fini de me convaincre qu'une initiation aux notions de la grille de

¹⁸ Nous verrons, dans la partie abordant les questions d'écriture, l'utilité et la nécessité d'un glossaire, qui précède une partition, pour définir l'anatomie de la poupée, ses contraintes, ou encore l'espace de jeu.

¹⁹ Alexandra Vuillet, Camille Bodet et Adèle Fernique.

l'Effort et de la Forme pourrait amener à de nouvelles ouvertures sur la réflexion de la Chaire autour de « Notation et partition ».

Ainsi, nous remarquons que l'enseignement de la cinétophographie et de la symbolisation tient compte des questions concernant l'écriture de la marionnette reliée à son manipulateur. Ces questions se focalisent principalement sur le lien entre le marionnettiste et sa marionnette et sur les informations qui doivent nécessairement apparaître sur la partition. Questionnements que nous allons à présent aborder.

Écrire des manipulations de marionnette à gaine : comment s'y prendre ?

Quel(s) point(s) de vue adopter ?

Présentation des scènes étudiées

Dès le début du chantier, nous avons pris en compte la question du point de vue et nous avons fini par établir une catégorisation des rôles que peuvent tenir les marionnettistes au sein d'un spectacle. Dans *Dégainez-vous*, les marionnettistes ne sont jamais cachées derrière un castelet mais toujours à vue. Après avoir vu ce spectacle en septembre, nous avons nommé les enjeux que représente ce doublement voire triplement de la personnalité pour entrer dans la recherche.

Pendant notre chantier, nous avons étudié quelques parties du spectacle. De la partie en groupe, nous nous sommes penché.e.s sur :

- « la machine » qui se présente ainsi : les marionnettistes sont alignées les unes à côté des autres au centre de la scène. Elles manipulent leurs marionnettes à gaine, toutes gantées de la main droite. Les mouvements des marionnettes sont mécaniques et accompagnés d'onomatopées correspondant à cet univers. Ils sont rythmés par des changements assez rapides d'orientation, de niveaux ou d'axe qui sont soigneusement guidés par les opérateurs. À chaque changement, succède une pause qui interrompt constamment le flux du mouvement. Chaque marionnette dispose de son propre rythme, ce qui crée une polyrythmie. Les marionnettes finissent par se pousser les unes après les autres et partir en virevoltant dans toutes les directions.
- « la bunraku » où les quatre marionnettistes manipulent ensemble. Deux sont à l'arrière pour s'occuper, pour l'une, de la tête, et pour l'autre, des pieds. Une autre est à droite pour manipuler le bras droit et une autre enfin, à gauche, pour le bras gauche. Ce passage ouvre la partie en groupe par une marche lente, légère et contrôlée. La bunraku marche tout droit, depuis la cour vers le centre de la scène, profil au public. Elle continue son parcours en modulant les dynamiques de déplacements. Elle va par exemple aller plus rapidement en arrière avant de s'asseoir tranquillement. Tout ce passage est accompagné par un texte.
- « le métro » qui traite d'une scène d'homophobie. À jardin, Camille Bodet est gantée des deux mains. Elle fait face au public. Les marionnettes, qui incarnent deux femmes en

couple, se font face et sont de profil. Adèle et Camille entrent à cour avec une marionnette à gaine à leur main droite. Ces marionnettes incarnent deux hommes. Ils vont se fixer sur le couple de femmes au moment où elles s'embrassent et débiter des injures très vulgaires. Camille Bodet intervient alors et demande à ses partenaires de jeu de faire attention à ce qu'elles disent parce qu'il y a des enfants dans la salle. Puis, la scène reprend avec des injures « plus acceptables ».

- « les cordes » : les marionnettes à gaine s'accrochent à une corde qui forme un carré irrégulier et penché vers les spectateurs. Elles vont assez péniblement transformer la forme des cordes tout en parlant entre elles et créent ainsi une situation comique.

Nous nous sommes également intéressé.e.s au début du solo de Camille Bodet. Elle débute allongée sur son flanc gauche. Une couverture sur elle, elle dort avec Gudule, sa marionnette en tissu qu'elle manipule de la main droite. Gudule sort avec des petits gestes saccadés de la couverture. Ne sachant pas quoi faire, Gudule s'approche à plusieurs reprises pour réveiller Camille Bodet qui finit par s'asseoir face au public en ronchonnant.

Catégorisation des rôles du marionnettiste

Nous voyons que chacun de ses passages construit différemment les relations. Dans « la machine », « la bunraku » et « les cordes », les marionnettistes sont présentes mais en tant qu'opératrices uniquement. Elles ne font que manipuler sans entrer dans l'univers créé par les marionnettes²⁰. Dans « le métro », il y a une coupure nette entre la représentation de l'action et celle de l'interpellation. Les marionnettistes sont là d'abord comme opératrices puis reprennent leur propre personnalité (mais qui sera ici jouée). Le solo de Camille Bodet, en revanche, met en place des échanges entre elle, marionnettiste-personnage, et Gudule, marionnette.

Au cours de notre résidence à Charleville-Mézières, nous sommes allé.e.s voir le spectacle d'Émilie Valantin, *Apothéose du fait divers*. Nous nous sommes ainsi aperçu.e.s qu'un troisième rôle voire quatrième rôle existait pour le marionnettiste : celui du marionnettiste-technicien à vue ou non, d'où dépendra un lien ou non avec la dramaturgie. Le marionnettiste-technicien à vue doit prendre garde à ce que ses gestes ne perturbent pas l'action en cours ou momentanément interrompue. Ses gestes doivent au contraire continuer de construire la poésie du spectacle. Quant au marionnettiste-technicien qui n'est pas à vue, il peut se permettre d'être dans un autre état, d'employer les gestes qu'il souhaite ou qu'il trouve efficaces. Les gestes en question sont d'ordre technique : placer une marionnette ou un élément de décors sur le plateau (technicien à vue), aller chercher un objet ou marionnette derrière un castelet (technicien caché), par exemple.

²⁰ Notons une différence entre la technique de la marionnette à gaine et celle de la bunraku : la technique de la bunraku requiert une collaboration fine de chacune des marionnettistes (sans se faire remarquer par le public), là où les passages de marionnettes à gaine ne demandent qu'une attention aux autres.

Technicien caché (en discussion²¹)	Technicien de plateau	Opérateur ou manipulateur	Marionnettiste-personnage
Indépendant de la fiction et de la dramaturgie, il gère son confort et son efficacité.	En lien avec la dramaturgie, il suit un parcours préétabli et des gestes spécifiques. Il installe la scénographie.	Il raconte la fiction par le biais de la marionnette et est au service de la dramaturgie. Ses gestes sont liés à la technique de la marionnette utilisée et de la fiction. Il peut être à vue ou non.	Le marionnettiste a lui-même un rôle dans la fiction.

À partir de ces constats, nous nous sommes posé.e.s les questions suivantes : comment transcrire et reconnaître sur la partition la pluralité des rôles que joue le marionnettiste ? Est-ce un choix pertinent que de la faire ressortir ? Si l'on opte pour faire apparaître cette pluralité, choisit-on de transcrire les mouvements de la marionnette comme des mouvements humains, à l'aide d'une portée standard, ou bien modifions-nous cette portée pour l'adapter aux capacités de mouvement d'une marionnette ? Si l'on choisit d'écrire les gestes de la marionnette depuis son point de vue, doit-on aussi les écrire depuis le point de vue de l'opérateur (c'est-à-dire noter les gestes de manipulation) ou bien serait-ce trop redondant et périlleux pour la lecture ?

Nous nous sommes ainsi interrogé.e.s sur l'espace entre le manipulé et le manipulateur, sur la place du corps de l'acteur avec le corps et le visage d'une marionnette, ainsi que sur les lois de gravité propre à la poupée. Il est évident, pour nous-notateurs, qu'une partition n'est pas une simple succession de portées. Une partition est façonnée par toute une réflexion visant la lisibilité des interactions personnes/objets et donc sur la mise en page à adopter. En cela, le système Laban est un outils plein de ressources visuelles possibles pour refléter l'essence d'un spectacle ou d'une scène vivante. Qui ou quoi noter (et donc aussi quoi enseigner) dépend également de multiples paramètres, notamment celui du type de marionnettes.

Notation des scènes en fonction des catégories

Le début du solo de Camille Bodet

Lorsque j'ai (Vincent Lenfant) assisté à la répétition du solo de Camille Bodet à Nanterre, le but visé n'était pas de noter en détail mais plutôt de faire des tentatives pour comprendre quel regard adopter entre le manipulateur et la marionnette et aussi pour se rendre compte de ce qu'une graphie met en lumière par rapport à une autre. J'ai analysé sommairement les actions réalisées au début du solo depuis le point de vue de la marionnette, tout d'abord. Dans ce cas, il n'y avait qu'une seule portée, celle de Camille Bodet. Je précisais en amont qu'elle avait Gudule dans la main droite. Par défaut, les gestes du bras droit qui sont écrits impliquent ceux de Gudule. Ce choix d'écriture a

²¹ Nous ne sommes tous pas d'accord pour le dissocier du technicien de plateau, car les gestes qui doivent trouver une efficacité dans l'instant de la représentation, même cachés, non visible depuis la place du spectateur, peuvent être importants pour le bon déroulement du spectacle.

l'avantage de transmettre ce que fait la marionnettiste, mais il ne met pas en évidence la relation des deux personnages et omet la subjectivation de la marionnette. Les marionnettistes de La Collective nous ont informé.e.s que les marionnettistes, en général, pouvaient s'adapter, ne pas faire strictement les mêmes gestes qu'un.e autre, qu'en somme, les manipulations sont labiles d'une personne à l'autre. Aussi, est-il si justifié de choisir cette voie ?

J'ai donc ensuite changé de point de vue et me suis concentré sur celui de la marionnette, laissant de côté les manipulations de Camille Bodet mais conservant toujours sa portée puisqu'elle est elle-même intégrée à la fiction. Étant donné que la marionnette en tissu qu'elle utilise n'a pas la même capacité de mouvement qu'un être humain, j'ai aussi fait plusieurs tentatives pour modifier la portée. Dans un premier temps, j'ai pris en compte le fait que Gudule n'a pas de possibilité de geste de jambe. J'ai donc grisé les colonnes correspondantes pour le suggérer²². Puis, dans le passage que j'ai pu observer, je me suis rendu compte que Gudule ne pouvait pas non plus dissocier la jambe gauche de la droite. J'ai soulevé alors l'hypothèse de ne conserver qu'une seule colonne de transfert pour y inscrire ses déplacements et changements d'orientation. En revanche, avec les marionnettes à gaine, il est possible, pour les marionnettistes, de faire reconnaître, dans une marche, la distinction entre jambe droite et jambe gauche en faisant des petites rotations²³ avec leur avant-bras. Si Camille Bodet n'a pas recours à cette technique de marche, c'est sans doute parce que Gudule est le résultat du dédoublement de la personnalité de Camille-personnage-de-fiction. En reprenant l'analyse de cet extrait à Charleville-Mézières, nous avons d'ailleurs remarqué que c'est Camille Bodet qui impulse les déplacements et changements de niveaux. Gudule ne les initie pas, il/elle est mené(e). N'ayant pas étudié l'intégralité du solo de Camille Bodet, cette piste est soumise à réserve. Autant que je me souvienne de l'extrait étudié, Camille Bodet ne fait pas marcher Gudule. Gudule glisse, suit obligatoirement les déplacements de la marionnettiste-personnage, ce qui confirmerait le constat que nous avons dressé à Charleville-Mézières.

Par ailleurs, j'ai grisé la colonne du bras ganté pour montrer que cette partie corporelle n'est pas utilisée par la marionnettiste comme son propre corps mais au service de la marionnette. En procédant ainsi, la partition expose les interactions entre les deux personnages et présente l'enjeu du dédoublement. Néanmoins, les indications de mouvement de Gudule suffisent-elles, seules, à laisser comprendre comment les activer de la part du marionnettiste ou, plus largement, pour tout notateur qui ne serait pas formé à la marionnette à gaine ?

D'autre part, nous avons confronté nos opinions à Charleville-Mézières. Blandine Brasseur pense qu'il serait intéressant de parler des mouvements du bras de l'opérateur qui est ganté, ou au moins ceux de la partie de l'humérus. Pour Blandine Brasseur, cette partie reste propre au marionnettiste, là où Vincent Lenfant pense qu'elle est liée à la marionnette. L'idée de Blandine

²² Ce choix graphique a été utilisé par Lina Schlageter dans son projet de fin de premier cycle (2016/2017) du CNSMDP. Elle utilisait la cinétopographie pour étudier la scène de la danse de Salomé tirée du film de Charles Bryant et Alla Nazimova en 1923. Elle grisait les colonnes des parties du corps dont elle ne pouvait analyser les mouvements, faute d'un cadrage trop serré.

²³ Dans le vocabulaire de l'anatomie, les capacités de rotation des avant-bras se nomment *pronation* et *supination*.

Brasseur est d'indiquer où se situe le coude de l'opérateur dans la mesure où cette partie du corps détermine le support d'appuis pour la marionnette. Parler du bras du manipulateur permet de préciser la « Terre » de la marionnette et de la situer dans son axe gravitaire, surtout dans le cas d'un corps-castelet. Vincent Lenfant propose, quant à lui, de signaler la situation du sol fictif à la manière des signes de rencontre. Ces derniers signes se placent à droite de la portée et renseignent l'emplacement de la personne par rapport à une autre (si elle se trouve face, de côté ou derrière elle). À l'instar de ces signes, Vincent Lenfant en imagine de semblables qui préciseraient où est localisé le support d'appuis fictif par rapport au corps de l'opérateur.

Dans tous les cas, il reste encore la possibilité de tout écrire : écrire à la fois les gestes de manipulation et ceux de la marionnette. L'inconvénient est que toutes ces informations viennent alourdir la partition. L'avantage est que le lecteur puisse connaître les gestes de manipulation du manipulateur d'origine (celui à partir duquel l'extrait est noté).

« *La machine* »

Lors de notre session au CND, notre approche était essentiellement pédagogique. Quand nous nous sommes penché.e.s sur « la machine », les marionnettistes venaient tout juste d'apprendre les principaux signes de directions. Elles ne connaissaient pas les signes de directions intermédiaires et nous n'avions pas non plus abordé la question du rebond. Or, c'est bien sur ces deux dernières notions que reposent les manipulations de cette scène. Nous avons accompagné les marionnettistes à analyser leurs gestes de manipulation. Nous ne sommes pas rentré.e.s dans les détails de l'analyse et avons produit une partition sommaire, depuis le point de vue de l'opérateur donc. L'idée était que La Collective puisse être capable de s'approprier la partition et d'être en mesure de la relire. Il existait auparavant une autre partition que Patoche avait conçue. Elle seule pouvait la lire. Avec la partition en cinégraphie réalisée, le savoir-lire est partagé par les membres de La Collective.

Maintenant que nous sommes arrivé.e.s à la fin du chantier, nous pouvons nous interroger sur la pertinence d'avoir analysé depuis le point de vue des marionnettistes qui ne tiennent qu'un rôle d'opératrice. Puisque les marionnettistes sont ici en retrait, ne vaudrait-il pas mieux transcrire ces mouvements depuis le regard des marionnettes uniquement, en précisant en amont de la partition que les marionnettistes sont debout, les unes à côté des autres, face aux spectateurs ? La présence des marionnettistes sera d'emblée sous-entendue. Ne pas les mentionner au sein même de la partition permettrait ainsi de montrer qu'il n'y a pas d'interactions entre eux et cela éviterait de mettre des portées vides (que l'on nomme portée en attente) pour les marionnettistes.

« *La bunraku* », « *le métro* » et « *les cordes* »

La scène d'ouverture avec la bunraku répond à ce même enjeu, les marionnettistes se détachant de l'action représentée. Dans une partition de cinégraphie conventionnelle, les signes de direction et de trajet des interprètes-opératrices amèneraient à comprendre la mobilité de la marionnette. Or, dans le cas où seule la marionnette se trouve en lumière, il peut être intéressant de percevoir sa mobilité dans une parfaite autonomie et donc de la rendre visible en un coup d'œil, comme le font les paragraphes de ce même article pour dégager le déroulement de notre pensée ! Ne

parlait que des déplacements de la marionnette depuis son regard allégerait énormément la partition et serait sans doute un gain de temps pour la phase de lecture et de reprise. Tout noter reviendrait à multiplier le nombre d'arcs horizontaux exprimant la relation et brouillerait probablement la lecture. En tant que notateurs, la question d'écrire l'essentiel revient régulièrement. L'expérience passée avec la compagnie La Collective, nous a permis très concrètement de porter un regard neuf et ainsi de se demander si l'objet peut s'affranchir de la personne qui le manipule. Puisque les marionnettistes connaissent les techniques de manipulation, elles sauront s'organiser en fonction des informations transcrites concernant uniquement la marionnette.

Dans les scènes du métro et des cordes, les marionnettistes ont le rôle d'opératrice. Ces scènes rejoignent là encore les mêmes enjeux de notation. Pourtant l'interruption de Camille Bodet dans « le métro », tendrait à changer le mode d'écriture. N'y aurait-il pas besoin de mettre les portées en attentes pour montrer, qu'effectivement, les marionnettistes vont intervenir au cours de la scène ? Ou bien les faisons-nous rentrer dans la partition au moment de l'interruption ?

Penser l'adresse en fonction des choix d'écriture

Décider de ne pas mentionner ce que fait le marionnettiste-opérateur pose le problème de l'adresse de la partition. Cela suppose qu'elle n'est destinée qu'aux marionnettistes qui connaissent les techniques de manipulation et qui maîtrisent le système d'écriture labanien ou qui fassent appel à des notateurs pour les lire. Cette adresse est-elle adéquate ou bien ces partitions ont-elles vocation à s'adresser à un public plus large ? Dans le deuxième cas, il faudra alors penser à donner des informations supplémentaires à propos des techniques de manipulation. Ce type de partition devra donc être omniscient.

Quelles informations écrire ?

Les questions qui précèdent montrent les choix qui sont à l'œuvre dans le processus de notation. Ces choix doivent être justifiés. Ils doivent communiquer suffisamment d'informations pour que la personne qui se saisit de la partition puisse être éclairée sur les enjeux de la pièce. Ils doivent aussi éviter de surcharger la lecture. Il faut donc discerner les éléments capitaux et ceux qui sont plus anecdotiques. Pour le dire autrement, distinguer ce qui est constant (constituant le fond du travail, tous les éléments que l'on transmettrait dans le cas d'une reprise) de ce qui est contingent (propre à l'interprète ou au moment de la représentation). Parmi les éléments qui restent constants, deux sous-catégories sont à dissocier : les éléments constants qui sont propres à une pièce et qui portent la dramaturgie, et les éléments constants qui sont propres à une technique. Les éléments constants pris au sein d'un spectacle doivent apparaître sur la partition. En revanche, les éléments

d'une technique qui reviennent couramment peuvent être indiqués au début d'une partition, dans un glossaire, évitant ainsi de répéter des mêmes éléments²⁴.

Pour étudier ce qu'il y avait de récurrent dans la technique de la marionnette à gaine, nous nous sommes attardé.e.s sur les démarches décrites par Gervais du point de vue de l'opérateur. D'abord, nous avons regardé comment le bras ganté se positionnait d'après les conseils de Gervais, puis avons expérimenté les démarches. Après analyse, nous les avons écrites.

Si la position de base du bras dépend de la taille du marionnettiste pour correspondre au sol déterminé par le castelet, Gervais préconise néanmoins une position standard pour ses exercices qui sont réalisés en dehors d'un castelet. Nous nous sommes attaché.e.s à décrire cette position. Celle-ci sous-tend à la fois une façon de porter son bras pour éviter une crispation trop importante de l'épaule et une certaine relation à soi. La direction du segment du bras droit ganté (celui de l'humérus) est principalement en avant-droite-haut²⁵. Cependant, à partir des remarques de Gervais, nous nous sommes aperçu.e.s que cette partie avait tendance à redescendre et à se rapprocher du tronc de l'opérateur, de son avant. Pourquoi ? Alexandra Vuillet nous a donné l'explication suivante : si le marionnettiste dirige sa gaine trop à l'extérieur de lui, la distance qui le sépare de sa marionnette risque de le mettre mal à l'aise pour la manipuler. Et il risque aussi de se faire remarquer par les spectateurs. Rapprocher la gaine lui offre plus de confort dans les manipulations et finalement ne distrait pas le regard du public. Cette direction intermédiaire n'est donc pas qu'une simple observation, elle est reliée à une raison d'être. Cette raison pourra être exprimée dans le glossaire.

En cinétophographie Laban, si l'avant-bras est dirigé en haut alors la main et les doigts le sont également. Nous n'avons donc pas besoin d'indiquer que la main et l'index se trouvent dans cette direction pour décrire la position de l'opérateur. En revanche, il faut préciser où sont situés le pouce, le majeur, l'annulaire et l'auriculaire. Dans la plupart des marches, les bras de la marionnette sont croisés. Pour ce recueil de marches, au lieu de répéter à chaque fois leur localisation, nous pouvons créer une formule qui se trouvera dans le glossaire. Une formule permet d'alléger une partition. Si les informations sont trop développées ou redondantes, on peut créer une correspondance entre la totalité de ces informations et une version plus sommaire et ciblée. La

²⁴ Dès 1930, Fritz Klingenberg (un des assistants de Rudolf Laban dans l'élaboration de la cinétophographie) souligne l'importance de pouvoir discerner la composition, l'interprétation et le style. Il nomme « style », les « tensions », « attitudes » et « ornements » « caractéristiques et récurrents » d'un type de danse. Les éléments techniques, que je nomme ici, recouvrent ce qu'il nomme « style ». Cf. KLINGENBECK Fritz, « Que faut-il noter ? » (traduction d'Axelle Locatelli de l'article écrit dans *Schriftanz*, novembre 1930) in LAUNAY Isabelle, PAGES Sylviane, *Mobiles 2 : Mémoires et histoire en danse*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 237-239

Danc ce chantier, nous avons tâché de prendre conscience de ces trois composantes. Ce questionnement semble d'ailleurs fructueux du côté des marionnettistes. Adèle Fernique nous disait à ce sujet : « Quand on répond à cette question, c'est que l'on sait ce que l'on veut raconter ». Pour les marionnettistes, savoir nommer ce qui relève de la composition, de l'interprétation et du style leur procure une efficacité dans le travail dramaturgique.

²⁵ La direction avant-droite-haute correspond à la diagonale extérieure haute pour le bras droit (ou intérieur haute pour le bras gauche). Cette façon de nommer est propre à l'analyse labanienne. Elle met en évidence l'accumulation à parts égales des trois directions en avant, à droite et en haut.

version développée sera donc égale à celle qui l'est moins. Dans la version développée, nous pourrons aussi préciser la façon particulière de porter le bras dont nous avons parlé : allonger la colonne pour activer le grand dorsal en donnant du poids à l'épaule, le tout relier à des appuis qui ancrent et érigent le marionnettiste. Dans le cas de la démarche où les bras de la marionnette sont ouverts, il suffira de l'énoncé dans la partition pour comprendre qu'ils ne sont pas croisés.

Chaque démarche fait varier la cadence (dont nous avons repris les qualifications de Gervais) et l'énergie de la main. Toutes ces données devront apparaître sur la partition pour laisser à comprendre la tonicité et le phrasé qui donnent la couleur à la démarche.

Si nous voulons écrire les mouvements de la marionnette à partir de son point de vue, il faut constater que chacun interprète « l'humanisation » de la marionnette à sa manière. Autrement dit, chacun se raconte son histoire. Prenons l'exemple d'une inclinaison de la main, geste qui est donc observé depuis le point de vue de l'opérateur. Pour Vincent Lenfant, cela correspondra à l'inclinaison, à partir des hanches, de l'ensemble du tronc. Pour Blandine Brasseur, ce même geste sera perçu comme l'inclinaison du buste, à partir de la région du nombril. Pour éviter toute confusion et incompréhension du lecteur, il importe d'établir une correspondance entre les parties du corps de l'opérateur avec celles de la marionnette. Ainsi, lorsque le lecteur lira tel geste de la marionnette, il saura que cela correspond à tel partie du corps en action pour l'opérateur. Ensemble, nous avons discuté pour établir ces correspondances. Chacun a apporté son interprétation. À la fin, nous avons retenu les interprétations qui nous paraissaient les plus pertinentes à l'usage.

Une fois ces correspondances cernées, il reste à délimiter les capacités de mouvements de la marionnette à gaine pour chacune des parties de son corps (en sachant qu'elles peuvent varier en fonction des capacités propres au marionnettiste). Par exemple, le dos de la marionnette peut s'incliner et se fléchir mais ne peut pas s'enrouler ou se contracter. La sphère gestuelle des bras de la marionnette est principalement localisé à l'avant. Ils ne peuvent que très peu aller à l'arrière. Ils peuvent ainsi aller en haut, sur les côtés hauts, à l'avant moyen et, en se repliant, atteindre le bas du côté opposé (à gauche en bas pour le bras droit). Cette petite étude permet de mieux prendre conscience du potentiel de mouvement de la marionnette.

Enfin, la partition devra aussi expliquer comment l'opérateur à ganter sa marionnette (si la paume de la main de l'opérateur correspond à la surface antérieure de la marionnette ou le contraire). Si un changement survient en cours de route, il faudra évidemment le préciser.

Relevons avant de conclure une ambiguïté dans notre démarche : nous avons établi les correspondances entre le corps de la marionnette et celui du marionnettiste mais avons noté depuis le point de vue de l'opérateur les démarches de Gervais. Ce paradoxe nous ramène à la pertinence du point de vue à adopter. De même, il nous ramène à l'utilité du recours à la notation. Cet outil nous permet de mieux prendre conscience de ce que l'on fait. Ici, elle permet aux marionnettistes de mieux cerner leurs manipulations d'une manière à la fois fonctionnelle et expressive.

Conclusion

Au terme de ce chantier, nous avons pu traverser trois objectifs qui dépendent des usages que les marionnettistes feront du système d'écriture du mouvement : un objectif pédagogique, patrimonial et au service de la création. La notation peut ainsi être un outil pour la pédagogie dans la mesure où elle permet, au cours d'un atelier, l'acquisition d'une prise de conscience de son corps dans l'espace, la capacité d'analyser ce qui se passe lorsque l'on est manipulateur ou observateur et la possibilité de dresser une symbolisation des actions générales en prenant en soin de décrire le phrasé et la spatialité des mouvements. Les marionnettistes peuvent également avoir recours à la cinégraphie pour (re)découvrir des exercices pédagogiques comme les positions et démarches décrites par Gervais à partir de la traduction que nous en proposons ou par une démarche personnelle en les traversant par le biais du filtre analytique labanien. Par ailleurs, la notation facilitera la construction d'un répertoire transmissible que les chercheurs pourront étudier et être utile pour faire valoir les droits d'auteur. De plus, la notation offre une piste pour s'interroger autrement sur son travail de création, de prendre ses distances pour relever là où une idée fonctionne et que l'on pourra développer, ou au contraire, là où cela ne fonctionne pas pour décider de changer de cap. Nous n'avons malheureusement pas pu creuser suffisamment cet objectif. Blandine Brasseur a pu toutefois apercevoir son application pendant l'initiation donnée aux étudiants de l'ESNAM.

Si les réflexions abordant les choix d'écriture sont monnaie courante dans l'univers de la notation, elles s'appliquent ici au domaine des Arts de la marionnette et non à celui de la danse. Les réponses ici proposées, qui ne sont en rien définitives, offrent un exemple concret d'application du système hors du champ chorégraphique. Elles montrent comment des cinégraphes labaniens utilisent leur outil dans ce domaine et permettent d'entrevoir comment ils peuvent adapter leur écriture aux besoins des spectacles et techniques marionnettiques. De cette manière, elles viennent éclairer autrement notre pratique notationnelle et renforcent notre savoir-faire. Cette recherche met ainsi en exergue le fait de rester ouvert à ce que l'œuvre ou les artistes racontent de leurs enjeux pour ensuite trouver une justesse dans notre traduction. De la même façon que la pratique des marionnettistes vient nous poser des questions par rapport à l'utilisation de la cinégraphie, l'observation et l'analyse à partir des théories labaniennes apportent des éclaircissements aux artistes de La Collective concernant les enjeux dramaturgiques et la place du marionnettiste dans une œuvre²⁶.

Le chantier initié cette année, sans programme pré-établi, aura donc été l'occasion de débayer plusieurs pistes et aura su faire surgir plusieurs questions. Toutefois, il nous paraît judicieux que l'Institut, en charge et à l'initiative de ces recherches, prenne soin d'établir les priorités pour la suite, en lien avec nous-notateurs qui pouvons les guider dans leurs choix. S'il souhaite voir leur répertoire écrit, par quelle pièce et/ou technique commencer ? À quoi servira la partition ? Pourra-t-elle être relue par les marionnettistes eux-mêmes ou bien devront-ils toujours

²⁶ Ce sont les retours qu'Alexandra Vuillet nous a faits alors qu'elle devait reprendre un rôle dans un spectacle avec le Théâtre des turbulences.

faire appel à un notateur pour la lire ? S'il souhaite lancer une formation à la notation, dans quel cadre cet enseignement s'inscrira-t-il ? Sera-t-il inclus dans la formation initiale et/ou y aura-t-il des formations continues ?

À l'issue de cette étude, nous relevons d'ailleurs une ambiguïté : puisque les marionnettistes de La Collective n'envisagent pas de se former à une notation du mouvement, il paraît compliquer de lier l'enseignement des bases élémentaires d'analyse à la production des partitions qui nécessite une connaissance approfondie du système pour lire et discerner les nuances expressives. La transmission des basiques de notation et de marionnette permet, en revanche, la diffusion et la compréhension des modalités de regard d'un notateur et de manipulation d'un marionnettiste pour les uns et pour les autres, ce qui ouvre la voie à une meilleure communication et efficacité dans le projet. Dans ces conditions, les notateurs pourront œuvrer dans des conditions propices sans que leur travail puisse être entièrement compréhensible pour la suite par les marionnettistes.

Partant de ce constat, les marionnettistes devront faire couramment appel à des notateurs pour pouvoir reprendre ou transmettre un spectacle à partir d'une partition²⁷, ce qui ne leur laisse que peu d'autonomie par rapport à cet outil. Par contre, l'acquisition des bases d'analyse et d'écriture leur confère la possibilité d'établir une symbolisation qu'ils pourront utiliser au sein de leur compagnie. Si les marionnettistes ont les moyens financiers d'avoir recours à des notateurs pour la réalisation ou la lecture d'une partition, alors ce chantier ainsi pensé trouve sa logique. Cependant, il nous semble que le modèle économique précaire des deux parties ne justifie pas cette option. Nous soumettons l'idée que les notateurs expliquent régulièrement leurs choix d'écriture aux marionnettistes en accompagnant leurs discours d'explications pour que les marionnettistes apprennent empiriquement le système (et non en allant s'inscrire dans un lieu de formation) et soient en capacité de comprendre, lire et de réutiliser la partition.

Puisque nous avons ouvert le chantier par l'étude de la marionnette à gaine, il nous paraît opportun voire raisonnable de poursuivre sur cette technique avant de continuer sur une autre. Pour savoir concrètement si tel choix d'écriture ou tel autre est justifié ou préférable, il faudrait faire l'expérience de deux transmissions se basant sur deux partitions distinctes – l'une où les deux points de vue, celui de l'opérateur et de la marionnette, seraient notés, et l'autre qui se focaliserait uniquement sur la marionnette en omettant les gestes de manipulation de l'opérateur – d'un même extrait de spectacle. Ces deux transmissions seraient menées par deux notateurs (chacun se basant sur une seule des deux partitions) qui n'auraient pas pris part à la production de la partition. Les retours des nouveaux comédiens recevant ces transmissions ainsi que des notateurs-transmetteurs pourraient nous éclairer sur les indispensables à écrire. Blandine Brasseur se pose d'ailleurs la question suivante : peut-on appliquer le concept de « manipulé en lumière-manipulateur dans l'ombre » dans le champ chorégraphique ou ne s'applique-t-il qu'au monde de la marionnette ?

De même, nous trouverions utile de transmettre l'Effort et la Forme, parce que nous nous sommes aperçu.e.s combien la création d'un personnage marionnettique repose sur des qualités et

²⁷ Ce même problème existe dans le champ de la danse puisque tous les danseurs ne se forment pas à un système d'analyse et d'écriture du mouvement.

des états singuliers. Au cours du solo de Camille Bodet, Gudule utilise par exemple des gestes directs, rapides et très énergiques. Ses gestes se dirigent indifféremment dans l'espace et sont interrompus par des moments d'arrêt. Dans ce cas, l'utilisation de l'Effort semble pertinente puisqu'il y a une marge de manœuvre dans les directions de ces gestes, ce qui prime étant leur qualité. De même, l'écriture de la Forme offre l'avantage de désigner le processus de transformation (s'ouvrir ou se fermer, s'agrandir ou se rétrécir, s'avancer ou se reculer, etc.) de la marionnette ou du marionnettiste sans détailler le chemin pour y arriver. Le recours à ces analyses et écritures pourrait être également intégré par les marionnettistes à leur symbolisation. Nous souhaiterions vraiment pouvoir renouveler l'expérience et observer la réception de ces autres systèmes et voir ainsi comment ils peuvent nourrir la créativité car, s'il y a bien une chose qui a frappé Blandine Brasseur pendant la semaine à l'ESNAM, c'est l'inventivité des étudiants et leur capacité créative à amener un imaginaire, de la poésie, du mouvement symbolique.

Un autre souhait serait de pouvoir réitérer une immersion et de nous initier plus en profondeur à la marionnette. En tant que notateurs, il nous est demandé d'adapter notre discours aux danseurs que nous avons en face, de nous plonger dans l'univers des chorégraphes que nous décryptons. Il nous paraît aujourd'hui essentiel que nous puissions aussi nous plonger dans l'univers de la marionnette pour que nos réflexions puissent se développer au-delà de la simple recherche vers des utilisations plus concrètes et pratiques. De plus, nous pourrions poursuivre l'enseignement du système en se basant directement sur des partitions marionnettiques pour aborder des notions, méthode que nous n'avons pour le moment pas suivie puisque nous nous focalisons sur les extraits de *Dégainez-vous* et les demandes de La Collective.

Enfin, puisque plusieurs notateurs collaborent sur ce projet, il serait sans doute pertinent que chacun d'eux soit en charge d'une partie bien précise du projet : un prenant en charge le volet pédagogique, un autre l'écriture d'un extrait de pièce, etc. Ceci étant pour éviter des quiproquos ou débats trop longs, qui ne concerneraient ou qui ne seraient accessibles qu'à eux. Pour autant, la confrontation de positions divergentes étant fructueuse, il faudrait organiser des réunions pour faire le bilan des avancées, des questions et des choix qui se seront produits sur une période donnée.