La partition musicale et chorégraphique

Un débat entre Bojana Cvejić, Marc Downie et Paul Kaiser, Benjamin Piekut, Frédéric Pouillaude et Edward C. Warburton, mené par Mark Franko et Kate van Orden

Bojana Cvejić, Marc Downie, Mark Franko, Paul Kaiser, Benjamin Piekut, Frédéric Pouillaude, Kate van Orden et Edward C. Warburton

Traducteur : François Boisivon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/14431>

DOI : 10.4000/perspective.14431

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2019

Pagination : 51-88

ISBN : 978-2-917902-50-9

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Bojana Cvejić, Marc Downie, Mark Franko, Paul Kaiser, Benjamin Piekut, Frédéric Pouillaude, Kate van Orden et Edward C. Warburton, « La partition musicale et chorégraphique », *Perspective* [En ligne], 2 | 2019, mis en ligne le 30 juin 2020, consulté le 24 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/14431> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.14431>

La partition musicale et chorégraphique

Un débat entre Bojana Cvejić, Marc Downie
et Paul Kaiser, Benjamin Piekut, Frédéric Pouillaude
et Edward C. Warburton, mené par Mark Franko
et Kate van Orden

Parler de partitions musicales et chorégraphiques, qu'on les considère ensemble ou séparément, conduit inévitablement à soulever des questions sur les représentations textuelles très inégales, ayant évolué au cours du temps, qui tentent de saisir le son, la parole, le geste et le mouvement. En musique, la partition commence dès que sont notés des signes accompagnant le texte liturgique, représentant les gestes faits par les chanteurs d'un chœur pour maintenir leurs voix à l'unisson (fig. 1). Plus tard, ces indications se fondent en des systèmes de notation de plus en plus denses qui, au milieu du XX^e siècle, deviennent si précis et détaillés qu'ils désespèrent les musiciens de chair et d'os de pouvoir les rendre correctement. Ainsi dans les *Structures 1a* de Pierre Boulez, sont indiquées pour chaque note son intensité, son articulation, sa hauteur et sa durée (fig. 2). On pourrait dire de telles partitions qu'elles sont « textuelles », saturées qu'elles sont de caractères typographiques, mais on ne saurait manquer de rappeler qu'elles sont des instructions pour réaliser quelque chose : moduler une voix, jouer un clavier ou un jeu de clés, manier un archet...

1. Teodemundo et Arias, page d'un antiphonaire, livre de chant avec indication de l'organum sur une page (en neumes wisigothiques), X^e-XI^e siècles, écrit pour l'abbé Ikilano, León, Espagne, archives capitulaires, manuscrit 8, folio 229 v^o.

2. Pierre Boulez, extrait de *Structures 1a pour deux pianos* (Vienne, Éditions Universal, 1955), mesures 36-38.

La danse, en revanche, a résisté à la mise en texte. Si l'on peut faire remonter sa notation à la Renaissance, la textualisation n'est pas, et ne l'a pas été pendant longtemps, la forme dominante de sa « partition ». À vrai dire, le domaine de la danse se caractérise surtout par la tradition orale. Archives filmées ou vidéo, captation électronique du mouvement, recherches sur la reconstruction des danses perdues, procédures

dramaturgiques et théâtrales de *reenactment* peuvent toutes être considérées comme des réponses à l'absence de culture de la notation dans la danse et comme des compléments de la tradition orale. Comme le soulignent certains intervenants, la pratique chorégraphique d'avant-garde est revenue au XX^e siècle, en empruntant des voies conceptuelles diverses, vers la partition, comme procès générateur de l'œuvre dansée. Dans le même temps, les théoriciens de la danse interrogent le statut ontologique de l'œuvre dansée proprement dite¹. En outre, la notion même de partition chorégraphique a récemment connu d'importantes mutations sous l'influence combinée des technologies numériques, de la neuro-esthétique et des nouvelles interfaces numériques. Ainsi la partition chorégraphique est-elle en train de se réinventer dans la pratique actuelle de la danse comme procédure compositionnelle et performative. Concomitamment à ses évolutions, de nouvelles méthodes de restauration d'œuvres déjà anciennes font apparaître l'idée d'un second état de la partition née de la représentation d'une première « écriture ».

S'inscrivant dans le thème des « Multiples », ce débat questionne les vocabulaires mis en place par les collaborations entre musiciens, danseurs, chorégraphes, programmeurs et chercheurs. Les questions posées à notre petit groupe multidisciplinaire le sont depuis nos propres conversations sur les rapports entre musique et danse, et nos collaborations au cours du temps ; elles dessinent de nouvelles réponses pour capter la réalité complexe de la dyade « musique-danse » et mieux rendre compte de la multiplicité des techniques d'enregistrement par la partition et des philosophies inhérentes à celles-ci. La discussion met en lumière des pratiques parfois divergentes mais qui témoignent aussi pour certaines d'une collaboration entre les disciplines, ouvrant ainsi à de nouvelles perspectives les conceptions traditionnelles de la notation.

[Mark Franko & Kate van Orden]

– **Mark Franko & Kate van Orden.** En quoi la pratique musicale ou chorégraphique conduirait-elle à reconceptualiser la partition ?

– **Frédéric Pouillaude.** Sans doute convient-il d'abord d'éviter toute forme d'essentialisme ou d'illusion perspectiviste. La partition n'intervient comme élément définitionnel de l'œuvre que pour une partie – certes déterminante, mais néanmoins limitée – de la production musicale mondiale, laissant de côté non seulement le jazz, le rock ou la pop, mais également la quasi-totalité des musiques extra-occidentales. La partition auctoriale ne concerne de manière véritablement déterminante que ce que les musicologues appellent la « musique occidentale de tradition écrite ». Quant à la danse, ses rêves de notation se sont précisément construits dans une relation intime – à la fois pratique, paradigmatique et dialectique – à ce modèle de la tradition occidentale écrite. Dès lors, on voit que la question des rapports entre performance et écriture, entre jeu et consignation graphique, ne concerne qu'une part relativement limitée de ce qu'on appelle « danse » ou « musique », et que de très nombreuses pratiques musicales ou chorégraphiques organisent et règlent parfaitement le problème de l'anticipation, de la coordination et de la conservation / transmission (les trois principales fonctions d'une partition) avec de tout autres moyens qu'un système notationnel standardisé. Ce rappel étant fait, et pour répondre à la question, si l'on assiste, depuis au moins une soixantaine d'années, à une reconceptualisation de l'objet « partition », celle-ci advient le plus souvent aux marges de la musique et de la danse traditionnellement entendues ; elle paraît d'abord s'inventer dans des espaces tiers et indéterminés, qui concernent tout autant la poésie et les arts visuels, et où s'anticipe, sous le nom générique de « performance », une totale porosité des médiums. Les premières avant-gardes, et notamment Dada, ouvrirent incontestablement une voie, de l'*Erratum musical* de Marcel Duchamp (1913) à l'*Ursonate* de Kurt Schwitters (1922-1932) en passant par les poèmes simultanés de Tristan Tzara. À travers une circulation constante entre musiciens, danseurs et plasticiens, les années 1950-1960 américaines reprirent et amplifièrent un tel mouvement, qu'il s'agisse des partitions graphiques et verbales de John Cage, des *Event Scores* de George Brecht (1960-1961), des *18 Happenings in 6 Parts* d'Allan Kaprow (1959), ou encore de l'idée de « partition de tâches » émanant d'Anna Halprin (1957)². Sans oublier (même si elles sont nettement moins bien connues), à peu près la même époque et de l'autre côté de l'Atlantique, les expérimentations du groupe lettriste en matière de partitions verbales et gestuelles³. Une telle histoire se poursuit aujourd'hui avec une expansion toujours plus vaste de la notion de partition.

– **Bojana Cvejić.** Le rôle de la partition fut l'occasion d'une brève rencontre, dans les années 1960-1970, entre la musique expérimentale et moderniste et la danse expérimentale, aux États-Unis et en Europe. Les pratiques de la « nouvelle musique » dans l'Europe de l'après-guerre (reprenant l'héritage d'Anton Webern et de l'école de Darmstadt) et de la musique expérimentale américaine depuis John Cage (et ses émules britanniques) d'une part ; celles de la danse post-moderne américaine dans les années 1960-1970 et l'influence qu'elle eut en Europe depuis les années 1980-1990, d'autre part, se rencontrèrent dans cette reconceptualisation de la partition. Elles partageaient la même préoccupation esthétique et politique d'une intervention critique par rapport à la conception traditionnelle de l'œuvre d'art (en l'occurrence de la musique ou de la danse).

Remplacer, pour la musique, la notation traditionnelle par des mots et des dessins, et concevoir des chorégraphies en écrivant les mouvements sur le papier plutôt que d'utiliser les méthodes de la transmission orale et mimétique, qui consistent avant tout à montrer le mouvement pour que le danseur puisse l'imiter, sont des opérations similaires, dans la mesure où elles offrent à l'*interprète*, musicien ou danseur, une partition générative – par quoi

j'entends le support ou le véhicule d'une œuvre ouverte, d'une forme ouverte de musique ou de danse. Du point de vue de l'esthétique analytique, la partition générative de l'œuvre ouverte réduit en quelque sorte la dimension allographique de la production. Je m'appuie ici sur la distinction conceptuelle entre régimes autographique et allographique telle que l'ont théorisée, quoique représentant des écoles d'esthétique différentes, Nelson Goodman et Gérard Genette. Tant la partition que son « jeu » (*its performances*, ses « actualisations interprétées ») ont alors le statut d'instances singulières, également légitimes. Elles sont autographes, des occurrences pleines et singulières, sans type ou modèle idéal.

À en juger par un vaste spectre d'exemples (qui comprendrait, pour citer quelques compositeurs et chorégraphes, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Cornelius Cardew pour la musique contemporaine et expérimentale de l'après-guerre ; les chorégraphes new-yorkais du Judson Dance Theater, la New Dance britannique, et les pratiques expérimentales plus récentes de Jonathan Burrows avec le collectif Matteo Fargion, ou encore en Europe, Thomas Lehmen, Xavier Le Roy, Eleanor Bauer, Alice Chauchat), ces partitions appellent véritablement le singulier dans la mesure où elles rompent avec les normes de correction de la représentation idéale. Cet appel à singularité tient de l'imagination conceptuelle dont font preuve ces compositeurs et ces chorégraphes dans leur redéfinition de la musique (ainsi l'acte est-il spécifié chez Cage et le rituel ou le spirituel chez Stockhausen) ou de la danse (ainsi des instructions verbalisées demandent-elles au danseur d'explorer, chez Deborah Hay, un paradoxe de la corporéisation et le ramènent, dans les premières partitions de Steve Paxton, à la pratique pure et simple du mouvement quotidien). En musique, ces partitions dissolvent la norme logo-mimétique de la lisibilité, par laquelle la notation traditionnelle spécifie le son qui doit être joué. Un pianiste qui lit le *concerto pour piano et orchestre* (1957-1958) de John Cage ou un musicien à qui l'on remet non pas des notes mais un poème, comme c'est le cas pour la *Musique intuitive* de Stockhausen, doivent traduire l'écriture dans leur propre gamme d'instructions (ou de décisions à prendre) pour le moment du concert, où ils la joueront. Dans la danse, une partition qui énonce des principes ou des tâches implique un même niveau d'abstraction et de déchiffrement, et demande aux danseurs qui la réaliseront de définir, par un processus similaire de traduction, leur interprétation. Un bon exemple en serait *Schreibstuck* (2002) de Thomas Lehmen, soit une suite d'instructions qui ne spécifient pas de mouvement, mais sont conçues comme des propositions et des affirmations d'ensemble dont le contenu sémantique pose des métaphores comme des énigmes. Les interprètes se voient accorder une agentivité auctoriale considérable.

Ni l'une ni l'autre sorte de traduction n'attend du musicien ou du danseur qu'il en tire (du premier coup d'œil) une performance spontanée, et cela semble aller à l'encontre de ce qu'on entendrait *a priori* par « œuvre ouverte ». La poétique de l'œuvre ouverte d'Umberto Eco, telle qu'il la transpose de la littérature (par exemple d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé [1897] ou du *Finnegans Wake* [1939] de James Joyce) à la musique (par exemple à la *Sonate pour piano n°3* [1958-1959] de Boulez ou à la *Sequenza VI pour alto* [1967] de Berio) suppose de la rigueur dans l'écriture comme dans l'interprétation. Ce pourrait être un point de divergence entre musique et danse. Le degré de liberté donné à la lecture d'une partition d'œuvre ouverte, en d'autres mots d'arbitraire et d'indépendance vis-à-vis de l'auteur de cette partition, est plus important dans la danse que dans la musique. La tradition attachée à la notation musicale est d'une telle force que les partitions génératives sont articulées, pour la musique, avec beaucoup plus de précision. Une partition générative intime au musicien qui la joue une plus grande responsabilité envers l'idéal musical absent qu'il peut entendre qu'elle n'est sujette à sa propre exploration créative. Dans la danse, la partition demeure assez exceptionnelle, étant donné sa faible capacité à saisir ou à prescrire avec exactitude le mouvement de la danse et des corps dansant

– c’est du moins ce qu’affirme l’idéologie de la résistance à la notation. Il s’ensuit que les partitions y introduisant d’autres méthodes de composition et de pratique (en opposition à celles du « montrer-et-reproduire » mentionné plus haut) se soucient rarement de prescrire la qualité du mouvement ou de la corporéisation et encore moins des styles de « jeu ». Lorsqu’elles s’avancent sur ces terrains, leur interprétation dépendra en grande part de la formation des danseurs, de leur histoire esthétique et de leurs propres affinités.

Les interventions relevant d’une poétique de l’œuvre ouverte déjà évoquée coïncidaient avec la critique structurale – « structuraliste » ou « poststructuraliste » – de l’auteur et avec la fin de la subjectivité, dont Roland Barthes, avec « La mort de l’auteur⁴ », et Michel Foucault, avec la fin de l’homme⁵, ont compté parmi les figures marquantes. Au contraire de l’interprétation telle que la pratique la théorie littéraire, où l’auteur – ses intentions, sa biographie, son histoire – importe peu hors ses fonctions hypostasiées, le compositeur ou le chorégraphe n’est jamais, si l’on peut dire, assez mort dans les pratiques performatives de l’œuvre ouverte telles qu’elles existent dans la musique et la danse. Dans la musique expérimentale, le compositeur prend souvent part à l’ensemble qui joue l’œuvre co-créativement (par exemple, dans la création de *Drumming* [1970-1971] dont la notation n’intervint qu’après une longue période durant laquelle Steve Reich et son ensemble répétèrent et « performèrent »). Et en danse, la situation est similaire : la performance n’est en pratique jamais très loin de l’œil du chorégraphe. Rares sont les instances d’une délégation programmatique de l’autorité créative.

Il est une autre fonction des partitions d’œuvres ouvertes que je n’ai pas encore mentionnée : elles fonctionnent parfois comme des poèmes ou des expériences de pensée qui ne demandent pas d’instanciation dans une performance en temps réel. Leur fonction est de créer une méta-musique ou une méta-danse, où la référence au son, au mouvement des corps ou à l’action jouée est imaginée.

– **Benjamin Piekut.** On peut apporter à la question de multiples réponses ; dans mes recherches récentes j’ai plutôt exploré la fascination pour la spontanéité qui réunissait, dans les années 1960, musiciens et danseurs. J’ai la chance d’avoir eu dans ce domaine de nombreux prédécesseurs, et pourtant, ce moment historique est tellement riche qu’il suscite sans cesse de nouvelles précisions. Parmi celles qu’a permis de découvrir le champ interdisciplinaire des études critiques en improvisation (*critical improvisation studies*), je relève la constatation que l’improvisation ne constitue pas une pratique transparente, ni cohérente, ni unifiée ; elle entraîne à cultiver une sorte de scepticisme définitionnel : l’improvisation va généralement au-delà de la fonction, quelle qu’elle soit, pour laquelle elle aura été conçue ou qu’elle serait censée performer⁶. Et ce à plus d’un titre. On pourrait par exemple souligner son extemporanéité, sa présence instantanée, principalement représentée dans l’après-guerre par les solos *be bop*, puis reprise par les poètes *beat* et les réalisateurs de la nouvelle vague du cinéma américain comme Jonas Mekas ou John Cassavetes⁷. Mais on pourrait aussi isoler ce que Lydia Goehr nomme l’« *impromptu* de l’improvisation », ou l’art de résoudre un problème, de trouver ce qui convient ou de dégager des lignes d’envol dans des espaces resserrés⁸. On pourrait encore recourir au bricolage, à une mise en (dés)ordre des éléments qui tombent sous la main, magistralement affichée par Robert Rauschenberg ou Yvonne Rainer. Et pour la jeune Trisha Brown de *Trillium* (1962), les traits les plus saillants de l’improvisation sont sa fugacité et sa sauvagerie, préservées (du moins rendues possibles et reproductibles) par la structure durative de la chorégraphie, par ailleurs lâche dans sa fonction prescriptive⁹.

En un certain sens, la possibilité même qu’un son ou un mouvement spontanés puissent conduire à une reconceptualisation partagée des partitions engage un autre aspect de l’improvisation, en l’occurrence son penchant à l’interdisciplinarité. Quoiqu’elle ne rejette pas totalement le concept, c’est dans la pratique qu’elle est à l’aise, ou dans la pensée en action,

La Monte Young

Sounds presented at Lamonte's Class in the
Summer session

1. Warner Jepson- drop on ordinary bed pillow egg, then grape, then brick
place banana under pillow and jump on pillow.
2. Lise Straus- improvise holding madrona branch in hand and listen to
chance sounds while improvising
3. Liz Allen- opening and closing studio screen door.
4. Julie Stewart- implied sounds. Look into woods listening to sounds-
listen and look at things moving that you can't hear
look at things not moving and imagine what sound they
would make if they did move.
5. Francis-allow crumpled bag made of very thin plastic to uncrumple.
6. Sunni-lie on back and look up at ceiling and wink each eye alternately
noticing the apparent movement of the ceiling. It's rhythm sug-
gests sounds.
7. Shifley Brown-wire sliding through pan handles.-all the different sounds
it makes.
8. June-listen to other people's chewing sounds while you ^{also} chew a dry cracker.
9. Vanda-Sounds and vibrations coming from human voice in room below moving
up through floor mattress, pillow. Voice sounds not distinguishable
they become something else.
10. John Graham-peeling banana at different speeds.
11. Arlan Wendland-fold 12 by 18 piece of foam rubber or plastic and
listen to sound as you release hold.
12. Nancy- sound of rubbing hair together. From her hair was able to dis-
tinguish two nitches.
13. Pat(?) Squeeze empty plastic honey bottle and regulate air flow out and
in by covering or uncovering top with finger.
14. Bill Ward-make clicking sound with tongue into wooden resonating chamber
(he held two res. chambers together)- and listen to the 'after' sound
15. Simone Morris-hold sweater in mouth or sleeping bag in mouth and make-?
around into them-sound seems to come from unseen source.
16. LeA. Leath-walk back and forth between two spots at fast speed making
a "k" sound (of as long or short duration and optional volume)
each time you come to one of the two spots. The sounds each
person hears while doing this for a minute is the sound.

17. Yvonne - scratching various surfaces of the body

3. « Sounds Presented at Lamonte's [sic] Class in the Summer Session », Anna Halprin Papers, San Francisco, Museum of Performance + Design, The Elyse Eng Dance Collection, boîte 5, dossier 43.

ce qui lui confère une certaine fluidité méthodologique au sein des arts durationnels. Dans cet espace partagé de l'improvisation, les délimitations trop strictes des supports commencent à s'effacer.

Un exemple de cette étroite fusion a récemment attiré mon attention, dans les archives d'Anna Halprin : « Sounds presented at lamonte's [sic] Class in the Summer Session » (1960). Halprin avait invité La Monte Young et Terry Riley à improviser alors que Young commençait à expérimenter sa méthode, tout comme elle la sienne, en franchissant les barrières disciplinaires. Je pense, par exemple, à *Composition 1960 #5* de Young, qui demande à l'interprète de lâcher des papillons pendant le concert. Quelques années plus tard,

il s'en expliquait : « C'est important qu'on puisse écouter ce qu'on se contente d'habitude de voir et de voir des choses qu'à l'ordinaire on entend¹⁰. » Durant les cours qu'il donna, cette semaine d'août 1960, non seulement Riley et lui « écrivirent réellement *in situ* » (ce qu'on appelle ordinairement improviser), mais on sait aussi, grâce à ce document des archives de Halprin, qu'il avait demandé aux danseurs de s'intéresser au son dans ses interactions avec des situations « non musicales » comme le mouvement improvisé, la manipulation d'objets et l'observation visuelle. Parmi les sons qu'avaient recueillis les danseurs : les grincements d'une branche d'arbre tenue en main durant l'improvisation, un sac en plastique chiffonné qui se défroissait et les bruits imaginés d'arbres immobiles dans la forêt¹¹ (**fig. 3**).

Les modalités mixtes de ces activités témoignent d'une tendance générale à la post-disciplinarité, mais elles posent aussi certaines questions sur la partition [*scoring*]. Ce document est-il une partition ? Si, en tant qu'inscription, la liste traduit bien l'action dans l'écriture, elle semble plus descriptive que prescriptive. À l'évidence, elle relève du même environnement général qui a produit les partitions textuelles de Fluxus et, un peu plus tard, les *Variations V* (1965) de John Cage ou la *Music for Solo Performer* (1965) d'Alvin Lucier, deux performances dont les partitions sont postérieures à la première présentation – de quinze ans pour la seconde¹². Les partitions en prose de Simone Forti pour les *Dance Constructions* et les pièces qui s'y rapportent ont cette même dimension rétrospective, puisqu'elles ont été écrites dix ans après les performances originales au début des années 1960¹³. L'acquisition, en 2015, de cette collection capitale par le Museum of Modern Art a montré la richesse de ses matériaux – photographies d'époque, entretiens avec Simone Forti, instructions nouvelles, documentation vidéo – qui semblent fonctionner, collectivement et dans leur hétérogénéité, comme une partition. La question générale que soulèvent ces différents cas est celle de la transition, dans l'avant-garde post-Cage des années 1960, vers une esthétique processuelle ou pratique, pour laquelle de nouvelles façons de permettre la reproductibilité – documentation, description, inscription, transmission – doivent elles-mêmes être improvisées.

– **Mark Franko & Kate van Orden.** L'histoire occidentale de la notation de la musique et de la danse semble les opposer l'une à l'autre : si la danse n'est pas parvenue à mettre en place un système de notation normalisé, les partitions musicales, à l'ère des caractères mobiles de l'imprimerie, connurent dans toute l'Europe une large diffusion sous des formes qui y étaient partout lisibles. En musique, les raffinements de la notation, au XIX^e siècle, puis le développement d'une nouvelle école critique au XX^e siècle – avec l'attention qu'elle portait à la production et à l'interprétation d'un *Urtext* – ont vraisemblablement permis aux musiciens d'accéder plus précisément aux intentions définitives des compositeurs dont ils jouent les œuvres. Ce genre de récits sommaires laissent entendre que les pratiques de notation en danse et en musique ont emprunté des directions opposées. Mais la danse n'a-t-elle vraiment aucun texte et les partitions musicales sont-elles vraiment aussi prescriptrices qu'on veut bien le croire ?

– **Bojana Cvejić.** Je me suis intéressée, avec Anne Teresa De Keersmaeker, en 2010-2013, à la possibilité de mettre en partition *a posteriori* une chorégraphie. Nous avons ainsi imaginé trois volumes, texte et vidéo, intitulés *Carnets d'une chorégraphe* (**fig. 4**), qui forment les partitions de huit pièces¹⁴ : quatre font partie des premiers spectacles donnés par De Keersmaeker, dont trois (*Fase*, *Rosas Danst Rosas* et *Bartók*, dans plusieurs versions et sous différents titres) sont inscrites depuis leur création, dans les années 1980, au répertoire de sa compagnie, Rosas ; deux ont marqué le milieu de sa carrière et furent aussi fréquemment redonnées avec différentes distributions, y compris par d'autres ensembles que sa propre compagnie (*Drumming* et *Rain*) ; deux enfin étaient ses dernières créations pour de grandes scènes (*En attendant* et *Cesena*).

Because swinging one's legs here is the farthest from walking.

Another remarkable change occurs when I move to the floor. Shifting levels and the axis of bodily movement is striking, because most of the material evolves through repetition and variation on the mid-level of the body.

I remember a gesture of beating the floor that had something folkloric about it that goes hand-in-hand with the "Steigeger" idiom.

That was me hitting the spatial points of the circle. At certain moments in the music, clear melodies emerge, and they really invite one to jump, which comes out of pleasure, the same as turning.

While the basic vocabulary is rather simple, the syntax evolves through repetition, accumulation, and gradual shifting. For instance, if we name the first movement "A," I repeat A a few times and then add a new movement "B," repeating A and B until B gradually pushes A out, then B establishes itself to be replaced by C, and so on, as in the following scheme:

3 x A, 1 x B, 2 x A, 1 x B, 1 x A, 1 x B, 1 x A, 2 x B, 1 x A, 3 x B, 1 x C, 2 x B, 1 x C, 1 x B, 1 x C, 1 x B, 2 x C, 1 x B, 3 x C, etc.

All vocabulary variations are decided by the spatial design. With every spatial variation there is a new change in the vocabulary; a new striking movement emerges and becomes secondary in the next variation.

In the beginning I swing my arms and turn on the axis of my spine.

After that, the first thing I do is accumulate movements while drawing the full circle twice in both directions.

This is followed by a series of variations based on different spatial possibilities. In the first variation, I move along the lines of the radius toward the center of the circle, and the lines make a right angle and inscribe two diagonals of a square, thus dividing the circle into quarters.

4. Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Bruxelles, Fonds Mercator / Rosas, 2012, p. 28-29.

Nous avons choisi un format largement hybride : une combinaison de compte rendu narratif (qui prend la forme d'un entretien-dialogue), des dessins et des croquis, des photographies, des démonstrations des pièces par De Keersmaeker et ses danseurs, des extraits filmés des spectacles sur scène et un abondant matériel d'archives. En tant que chercheuse associée

au projet, j'ai décidé de donner une priorité exclusive et totale à la voix de la chorégraphe. Le but était de reconstituer ces œuvres d'un point de vue chorégraphique. C'est bien une partition de chorégraphe et non de danseur. Elle est donc partielle, comme l'est toute démarche relativiste d'appréhension du savoir, car elle ne peut transposer dans sa totalité le travail de la danse ou l'œuvre dansée.

En quoi cette publication est-elle une partition chorégraphique et quelle sorte de partition représente-t-elle ? Tout d'abord, le texte principal, avec les photographies et les dessins, permet de lire la chorégraphie dans ses propres termes (c'est-à-dire dans un langage qui clarifie ses propres règles). Considéré comme partition, il ne fournit pas de système de notation complet de la danse dans une succession d'instant, comme Rudolf Laban a cherché à le faire (fig. 5). Pour le dire autrement, il serait impossible de reconstituer *Fase* à partir de cette seule publication sans recourir à un enregistrement vidéo complet de l'œuvre ou à des instructions précises sur la façon dont le mouvement lui-même s'incarnera dans un danseur qui interprète la pièce. Ne représentant que l'un des trois éléments nécessaires à la reconstitution de la danse (avec la vidéo et les instructions données lors des répétitions en studio), la publication n'en est pas moins, en dernière analyse, une partition, qu'on pourrait comparer à l'écriture caractéristique de

la musique contemporaine des XX^e et XXI^e siècles. D'Anestis Logothetis à Helmut Lachenman, les compositeurs ont imaginé des partitions qui correspondent à leurs travaux d'expérimentation avec le matériel sonore et les techniques instrumentales.

5. Raphaël Cottin (chorégraphie et cinéographie), *Sei solo*, 2009, extrait de la partition en cinéographie Laban.

On pourrait comparer *Carnets d'une chorégraphe* à une forme désormais répandue dans la publication de musique imprimée : l'« édition critique » d'une œuvre musicale. Ces éditions critiques sont le produit du contexte théorique du New Criticism. L'édition savante ou critique – celle de la *Symphonie fantastique* de Berlioz, par exemple – tente avec le renfort de l'érudition – connaissances historiques, capacités déductives, pratique artistique – de rapprocher la musique imprimée aussi près que possible des intentions originales supposées du compositeur, et de reconstruire les marges contextuelles absentes de son manuscrit. L'édition critique d'une partition comprend souvent des notes de bas de page ou des comptes rendus qui décrivent les variantes entre les différentes éditions ou les pratiques d'interprétation. Bien qu'on puisse les lire comme des scolies, mes notes de bas de page tentent par tous les moyens possibles de ne pas diverger du texte principal ; elles sont plutôt là pour clarifier une phrase ou une référence considérée comme allant de soi ou relevant d'une connaissance implicite, ou encore mentionner les personnes et les lieux qui ont contribué à la création des œuvres, pour apporter des informations contextuelles spécialisées.

– **Frédéric Pouillaude.** Dire que les pratiques chorégraphiques sont dépourvues de tout système de notation est assurément une caricature. Un tel énoncé non seulement fait fi de la bonne soixantaine de systèmes notationnels recensés par Ann Hutchinson-Guest

en 1989¹⁵, mais passe également sous silence ces deux moments historiques importants où la danse occidentale a bien failli se muer en une véritable pratique d'écriture et de lecture partagées : autour de la *Chorégraphie* de Raoul-Auger Feuillet et de ses variantes entre 1700 et 1760¹⁶, et autour de la cinétographie de Rudolf Laban entre 1920 et 1936¹⁷. Il n'en reste pas moins vrai qu'aucun système de notation chorégraphique, à la différence de l'écriture musicale standard, n'a jamais réussi à s'imposer comme système unique et universellement partagé, de sorte que l'immense majorité des pièces de danse continue à se créer, se répéter et se perpétuer indépendamment de la médiation écrite¹⁸. À rebours, il serait faux de croire que la notation musicale occidentale, bien que ses racines remontent au moins à la Renaissance, a depuis toujours exercé une fonction de fixation de l'œuvre et de consignation des intentions de l'auteur. Avant le XIX^e siècle, et notamment avant ce que Lydia Goehr appelle le « paradigme Beethoven¹⁹ », une partition est avant tout un support de jeu, un outil permettant de produire de la musique à plusieurs ou à distance, et certainement pas un instrument d'identification des paramètres essentiels de l'œuvre tels qu'ils seraient voulus et contrôlés par l'auteur – étrange carte d'identité opérable en laquelle consisterait, selon Nelson Goodman, tout texte partitionnel. D'où l'étonnante ouverture et indétermination de bien des partitions musicales antérieures à ce paradigme, dites « baroques », ouverture que les pratiques de la seconde moitié du XX^e siècle ne font d'une certaine manière que retrouver, soit en inscrivant directement dans la partition la part de hasard et de liberté laissée à l'interprète, soit en complexifiant et en surchargeant si radicalement le texte qu'il en devient finalement illisible, contraignant alors l'interprète à décider pour lui-même.

– **Mark Franko & Kate van Orden.** Pour beaucoup de créateurs et pour ceux qui dansent ou jouent, la partition semble réductrice, apparaît comme une notation limitée, voire inadéquate : quelle influence les nouvelles conceptions de la partition (musicale ou chorégraphique) ou ses nouveaux modes de production exercent-ils sur nos relations avec les partitions notées dans des formes plus traditionnelles ?

– **Marc Downie.** Comment vois-je l'image produite par la partition ? Qu'est-ce que j'attends d'un système de notation (qu'il soit adapté à la danse, à la musique ou à quoi que ce soit d'autre) ? C'est difficile à dire – mais cela dépend sûrement des exigences du travail qu'on aborde. Pour le nôtre, je peux envisager une notation qui fonctionne de façon transcriptive – qui enregistre convenablement ce qui s'est passé –, descriptive et analytique – un regard précis, exact porté sur la danse, ou encore une partition infrastructurelle, ouverte, inachevée – qui ait la forme de l'échafaudage qui supporte l'ensemble en construction constituant « la danse ». Que dire alors de ce qui est nécessaire et quand ?

Mon travail (la plupart du temps en collaboration avec Paul Kaiser et, avant, avec Shelley Eshkar) se déplace souvent entre ces trois registres de notation. Une notation qui convient d'un point de vue pratique finit souvent par offrir une sorte de prise sur quelque chose de plus complexe – en manipulant la notation, on manipule indirectement ce qui est noté, mais avec une efficacité renforcée. Une question plus profonde se pose alors : quelles sortes de situations vont jusqu'à exiger, au préalable, qu'on imagine une notation ?

Vers la fin de sa vie, au cours d'un dîner dans son studio, Merce Cunningham nous a dit que son solo *Loops* (1971) était la seule de ses œuvres qu'il n'ait pas tenté de faire danser par un autre danseur. « Pourquoi donc ? », avons-nous demandé. Parce que les enchevêtrements du rythme de la danse formaient quelque chose de trop complexe pour qu'on puisse l'écrire ou songer à le transmettre. Pour revenir à ce qui nous occupe, il s'agissait bien d'une inadéquation fondamentale de la notation : aucune n'aurait pu transcrire ou

décrire complètement ce qui se passait, pas plus qu'aucune partition ouverte de l'infrastructure cachée de *Loops* ne serait parvenue à faire naître la danse en l'absence du corps même de Cunningham (habitudes, mémoire musculaire, tensions, agilité). Évidemment, d'une certaine façon, nous nous sommes sentis honorés – nous venions d'achever, Paul Kaiser, Shelley Eshkar et moi-même « notre version » de *Loops* (2001-2018), un portrait numérique de Cunningham. Et nous avions qui plus est bâti notre pièce avec l'un des matériaux les plus rares qui pouvaient être, une captation du mouvement de Cunningham (il donnait encore sur scène, jusqu'en 2000, une version pour les mains de *Loops*). N'avions-nous pas, en captant le mouvement de ce qui était essentiellement l'ultime performance de Cunningham, « noté » (d'une certaine façon transcrit et préservé) le non-notable ?

6. Mark Downie, Paul Kaiser, Shelley Eshkar, *Loops* de Merce Cunningham, 2001-2018, photographie.

Certes. Mais le don véritable de ce dîner fut, peut-être, de nous pousser à envisager d'autres sortes de notation. Car au cœur de notre *Loops*, il y avait, très certainement, une notation, mais qui n'était pas la transcription de la danse de Cunningham. Les versions originales de *Loops* étaient construites d'une manière qui semblait très indirecte et détournée. Dans cette pièce, nous avons fait intervenir un ensemble d'intuitions que j'avais sur une nouvelle façon de concevoir l'imagerie – qui serait intrinsèquement ouverte à la collaboration, qui saisisait ce qui était intéressant dans les stratégies d'indétermination expérimentées par Cunningham et John Cage et qui les combinerait à des procédés de production d'images auxquelles seuls des ordinateurs pouvaient donner réalité. En chemin, j'y avais ajouté des idées puisées à la conception de l'intelligence artificielle qui avait cours à cette époque (inspirée des relations entre agents – animaux par exemple –, très différente des réseaux neuraux d'aujourd'hui extrêmement gourmands en données). *Loops*, l'œuvre numérique – jouée « sur scène », produisant ses images en temps réel – est constituée de 42 agents autonomes mis en réseau. Ces « créatures » prennent individuellement des décisions concernant : les paramètres du style d'interprétation de leur « corps », le choix des agents avec lesquels elles

se connecteront (ce qui implique des lignes et des courbes), celui des signaux envoyés à leur environnement, la façon de suivre la trajectoire de l'élément principal dont le mouvement est capté – chacun des agents se voit confier une jointure des doigts ou de la main, ou encore l'articulation du coude. À partir de la centaine de valeurs numériques dont chaque point dispose pour déterminer son apparence, sa géométrie et son mouvement, la question posée est celle-ci : qu'est-ce qui se passe et quand ? Ainsi certains points peuvent-ils « choisir » de voler autour du mouvement de Cunningham ; ils peuvent « choisir » de se connecter à, disons, des points distants évoluant dans la même direction qu'eux (ce qui s'écarte souvent sensiblement de la hiérarchie originelle impliquée par le squelette) ; ils peuvent « choisir » de ressembler à un fusain transparent ; et ils peuvent encore « choisir » de recruter des points voisins pour leur faire adopter le même comportement qu'eux. Les descriptions précises (par exemple, *the-bottom-of-the-left-thumb* [« l'articulation base du pouce gauche »] en connexion avec *the-middle-of-the-left-thumb* [« l'articulation milieu du pouce gauche »]) cèdent le pas à des codes parfaitement contextuels et relatifs (par exemple, le point le plus lent en connexion avec le plus rapide), et le résultat est à la fois reconnaissable et chaque fois différent (fig. 6).

Au regard de cette « trame » complexe, auto-construite, en perpétuelle évolution, le jeu chorégraphique s'impose de façon assez évidente : trouver ce que nous aimons, nous débrouiller pour que cela se reproduise, supprimer les séries de comportement que nous trouvons désagréables, organiser dans le temps l'ordre de ces choses. La notation surgit presque immédiatement comme stratégie principale de collaboration avec la machine ainsi qu'entre Paul, Shelley et moi. Le jeu consiste à nommer les choses et à inscrire ces noms afin de faire apparaître des formes et de les manipuler. À l'intérieur du système qui fait tourner *Loops*, il y a un ensemble de technologies qui permettent de définir automatiquement, à partir d'exemples, des catégories – ce sont des trucs empruntés à mes propres recherches dans le domaine de l'intelligence artificielle sur la façon dont les petits animaux établissent des catégories conceptuelles. Nous prenions place devant les premières versions de *Loops*, qui ne se comportaient pas comme nous l'aurions souhaité, et tentions d'amadouer nos créatures « déviantes » pour qu'elles adoptent des états qui nous plaisaient ; ensuite, lorsque ce mélange hétérogène de lignes et de mouvement produisait du plaisir, l'un de nous finissait par laisser échapper un nom – « Ça me rappelle le *Grand Verre* [de Duchamp], une "constellation d'étoiles", "ça se déplace comme un feu de forêt", "on dirait que ce sont des messages qu'on envoie" ». À partir d'un certain nombre d'échantillons, ces noms deviennent des tendances concrètes parmi les créatures qui y puisent des styles ou des modèles d'action. L'assortiment de ces noms, judicieusement rangés et modélisés dans le temps, devient la matière même de la partition – en l'occurrence un texte avec des lignes correspondant au temps, remplies par des spécifications comme *20%-of-message-passing* [« 20% de "on dirait que ce sont des messages qu'on envoie" »] et *all-stars transition-to forest-like* [« passage de la "constellation d'étoiles" à "ça se déplace comme un feu de forêt" »] (fig. 7).

Le résultat final est une œuvre (et un processus de réalisation de l'œuvre) capable de faire des trouvailles et de se tenir juste en équilibre – suffisamment complexe pour créer des matériaux inattendus, suffisamment contrôlable (au moyen d'un procédé de notation partagé entre nous et la machine) pour que les fragments qui nous plaisent soient chorégraphiés et deviennent une pièce dansée. Cette pièce demeure ouverte et pourtant devient la nôtre.

C'est assez difficile, et inhabituel, de construire des systèmes de calcul qui font ce genre de choses – les ordinateurs sont conçus pour avoir une précision numérique reproductible et parfaite. Des architectures et des systèmes de notation comme les nôtres ne sont d'aucune utilité à Facebook ou à Google. Si l'on est méticuleux et discipliné, il est facile d'écrire un programme qui fait exactement ce qu'on veut qu'il fasse – en éliminant toute surprise.

Et la complexité insondable est encore plus facile à obtenir (les ordinateurs sont rapides et leur fonctionnement obscur) – la complexité spectaculaire surgissant aléatoirement de la simplicité est toujours accessible. Mais avec ces systèmes chaotiques, même lorsqu'ils produisent du plaisir, vous ne pouvez rien faire d'autre que de relancer les dés et de regarder ce qui se passera – il n'y a pas de système de notation pour vous permettre de prendre le volant, rien sur quoi mettre vos mains pour créer un mouvement.

Si le genre de calcul que nous avons développé pour la chorégraphie est resté en dehors des courants dominants de la science informatique (et la résurgence récente de l'intelligence artificielle emprunte une direction toute différente), j'ai été amené, par la suite, à en retrouver l'intérêt caractéristique – ce point limite entre complexité émergente et contrôle notationnel – dans chaque studio de chorégraphe où je suis allé. J'ai été encore et encore témoin des problèmes de notation du chorégraphe, des objectifs fixés aux danseurs et des contraintes qui leur étaient imposées, de la formation de leurs habitudes et de leurs tendances, du spectacle de leur exécution et des noms donnés à tout cela, de l'extraction, de l'exploitation et de l'organisation de productions inattendues.

– **Paul Kaiser.** Permettez-moi de dire, pour commencer, que je suis, dans le champ de la danse, un intrus. Lors de collaborations occasionnelles accumulées, les années passant, avec des chorégraphes, j'ai toutefois eu la chance d'observer la danse depuis d'étonnants points de vue. Mes remarques ne seront donc pas d'ordre théorique ; elles ne sont dictées que par des rencontres singulières avec des chorégraphes singuliers. Merce Cunningham est l'un deux. Shelley Eshkar, mon ancien collègue, et moi-même avons collaboré avec lui une première fois pour une installation intitulée *Hand-drawn Spaces* (1998). Le processus de création de l'œuvre avait mis en lumière les limites des procédés de notation existants tout en me laissant penser que les moyens numériques permettaient d'autres méthodes. *Hand-drawn Spaces* fut, à double titre, une petite révolution : non seulement nous avons appliqué la technologie de la captation du mouvement au spectacle dansé, mais nous avons chorégraphié une nouvelle danse, dans et pour un espace virtuel.

J'étais venu voir Merce en lui présentant l'idée d'« alphabets du mouvement » – des séquences spécifiques de mouvement captées numériquement pour être utilisées dans des combinaisons non spécifiées afin de créer une nouvelle chorégraphie. Impatient d'en explorer les possibilités, Merce a imaginé quelque chose comme quatre-vingt-une courtes phrases de danse, longues (si je me souviens bien) de trois à onze pas. Il avait dû se contenter de l'installation de captation du mouvement que nous utilisons à San Francisco, malheureusement très sommaire : une captation ne pouvait excéder vingt secondes ; et comme le plancher du studio était en béton, il n'était pas possible de sauter. (Peu important, avait-il répondu, sans un minimum de contraintes, il ne pouvait écrire une pièce.)

```
// back away (make the transition tentative)
s.new Event( 35 ).add(new String[] {
    "s_xrayContext=0"
});

// mixed state — some "xray", some "cat's cradle"
s.new Event( 40 ).add(new String[] {
    "s_xrayContext=5",
    "s_pureCatCradle=5"
});

//force a transition into "xray"
s.new Event( 45 ).add(new String[] {
    "s_xrayContext=100"
});

s.new Event( 46 ).add(new String[] {
    "s_pureCatCradle=0"
});

// thin out density and show points
s.new Event( 45 + 30 ).add(new String[] {
    "s_nothing=10000",
    "s_forwardSampling=0",
    "s_accPointSize=1",
    "pointTrans=0.2"
});
```

7. Merce Cunningham, *Loops*, partition.

10³ R/FMST L/FMST sharp pin 4th pos ↑ twist R
Step 1 pin 4th tilt @ 5 A ↓ twist R to 2nd L/A Step R 4th ↑
curve 10 Step L 4th st ↑ both @ 5th tilt 1 A Step R pin 4th
L/A 5th R/FMST L/A 5th to 2nd Step L 4th pin ↑ twist R
Step R 4th st → R/FMST L/FMST twist L Step L 4th st →
curve 1 A 5th Step R 4th st → A everything Step L 4th pin
R/A 1st L/A

5#5] feet: Step L close R curve
arms 1 forward swiggle R L R 2 clap hand/section
3 change L/over R 4 pull bent back 5 stay
6 circle
back curve/upright 2 upright 3 tilt L curve to R
4 upright 5 double curve 6 curve back upright
head 0:

C'est en voyant Merce chorégraphier des phrases de danse et les apprendre à deux de ses danseurs (Jeannie Steele et Jared Phillips) que j'ai pour la première fois pris conscience de ce qu'était la notation de la danse et des limites qu'elle imposait, parce que j'ai pu comparer la façon dont Merce notait la phrase qu'il avait conçue avec les notes prises pour leur usage personnel par les deux danseurs qui tentaient de la maîtriser (**fig. 8**). J'avais naïvement pensé qu'il devait exister une forme standard de ce genre de notation (analogue à la partition pour l'écriture de la musique), mais ces notations-là étaient manifestement dictées par les besoins de chacun. J'étais frappé que tous trois s'appuyaient beaucoup plus sur des mots que sur des schémas – le parcours complet de la phrase dansée n'est dessiné que dans les notes de Merce, alors que Jeannie se sert de petites flèches. Quant à Jared, il n'utilise que des mots associés à des numéros (il avait inventé, pour décrire un rapide mouvement de piston du coude dans la phrase, le mot *swizzle*).

Je dois ajouter que je n'ai eu connaissance que plus tard, parce que mon travail m'avait amené à fréquenter les départements de danse de l'université, du système de notation imaginé par Laban, que j'ai dès l'abord et un peu rudement rejeté, ayant remarqué que ni William Forsythe ni Merce Cunningham (ni plus tard Bill T. Jones, Trisha Brown ou Wayne MacGregor) ne s'en servaient²⁰. Ma première objection, immédiate, à la notation de Laban, était très simple, car même si elle pouvait contribuer à reconstruire une danse donnée, elle n'était d'aucune utilité pour la création : un chorégraphe ne pouvait pas l'utiliser pour *écrire de la danse* comme un compositeur peut écrire de la musique²¹. Les méthodes que nous avions imaginées pour *Hand-drawn Spaces*, nous laissaient espérer que nous pourrions, grâce au logiciel, non seulement noter le mouvement, mais le chorégraphe, car les phrases obtenues avec sa captation pouvaient être considérées sous n'importe quel angle et à n'importe quelle distance, et même les pas étaient visualisés (**fig. 9**) ; tout cela pouvait être combiné sur l'écran afin de chorégrapier une nouvelle œuvre. Avec *Hand-drawn Spaces*, notre but était de créer une danse virtuelle pour des projections multiples, mais il aurait tout aussi bien pu être de créer une nouvelle œuvre pour la scène.

Shelley et moi travaillions directement avec Merce sur la chorégraphie, car le logiciel était trop complexe pour qu'il puisse l'utiliser seul²². Les « bipèdes » (qui donnent leur nom au programme) sont ces figures colorées et parallélépipédiques, animées par les fichiers de captation du mouvement ; la configuration de leurs pas est marquée par les empreintes représentées à l'écran (**fig. 10**). La danse nous apparaît sous un angle différent de celui sous lequel elle se présentera au spectateur, plus tard, sur scène ; les rectangles jaune et bleu matérialisent deux des trois zones de projection, les lignes grises délimitent la zone où les bipèdes apparaissent dans le cadre (au moment précis de la configuration, deux d'entre eux sont hors de vue – le gris, sur le point d'entrer à nouveau dans le cadre, et le violet, qui vient de traverser le plan

9. Danseur, captation de mouvement.

8. Une phrase chorégraphique de Merce Cunningham, *Hand-drawn Spaces* (1998), notée par Merce Cunningham (en haut) et ses interprètes, Jeannie Steele (au milieu) et Jared Phillips (en bas).

10. *Hand-drawn Spaces*, quintette, captation de mouvement.

de l'image). Le logiciel permettait à Merce de combiner des phrases de danse dans des séquences plus longues (il procédait par tirages au sort, en lançant des dés à huit, dix, douze ou vingt faces, comme on en fabriquait pour le jeu *Donjons et Dragons*, alors à la mode). Lorsqu'une séquence

avait été conçue, nous communiquions le mouvement à l'un des bipèdes et le plaçons dans l'espace virtuel. Nous pouvions réajuster la séquence en dirigeant les empreintes de pas et en modifiant par conséquent la trajectoire de la figure. À la fin, nous avons pu nous passer de ces bipèdes assez grossiers et les remplacer par les figures extraordinaires que Shelley avait conçues, dans un style dessiné à la main. Enfin, nous avons restitué la pièce sous l'angle d'où elle serait vue lors de sa projection sur l'écran triptyque (**fig. 11**).

Cela semblait vouloir dire qu'en plus d'avoir créé une pièce de danse virtuelle, les méthodes grâce auxquelles nous y étions parvenus auraient permis à de futurs chercheurs d'examiner le séquençage des phrases de danse et leur déploiement dans l'espace avec une liberté inédite, et de dévoiler, peut-être, de nouveaux aspects des méthodes chorégraphiques de Merce lui-même. La pièce pouvait donc être considérée comme *auto-documentée* ou *auto-archivée*. Hélas ! Mon optimisme initial s'est bientôt rendu à la réalité : si une ligne de code est en principe éternelle, le logiciel qu'elle fait tourner et les machines sur lesquelles tourne ce logiciel se démodent très vite. En pratique, les objets numériques sont plus fragiles que les objets physiques : les livres durent facilement plus longtemps qu'eux²³.

– **Bojana Cvejić.** Je commenterai la première partie de la question, et donnerai plus mon opinion que je ne formulerai un constat fondé sur une analyse. En comparaison de la musique, l'ontologie d'une pièce de danse (moderne et contemporaine, je ne parle pas ici du ballet) est fragile, ou faible. La danse contemporaine n'envisage pas de différences d'interprétation dans les cas où la représentation de la chorégraphie s'éloigne, historiquement ou géoculturellement, du processus original de création. En d'autres termes, elle ne cherche pas à fournir les moyens d'une partition, qui permettrait une vie plus longue de la pièce, au-delà

de celle du régime de représentation du chorégraphe (ou de sa compagnie). Ainsi William Forsythe, qui s'est engagé dans un assez grand nombre de projets d'archives de la danse, me disait-il – lors d'une présentation de *Carnets d'une chorégraphe* – qu'il n'envisageait pas l'avenir pour ses propres œuvres. Un avenir où d'autres danseurs, d'autres compagnies auraient donné ses chorégraphies sans que lui-même, ou sa compagnie, ne supervise le projet n'était concevable, ce sont ses propres termes, que pour « les plus solides de [ses] pièces », dont l'écriture est suffisamment maîtrisée et prescriptive pour décourager toute distorsion dans l'interprétation de l'œuvre originale.

C'est une situation regrettable, qui pèse sur l'histoire de la danse contemporaine et du XX^e siècle. Cet éclairage est utile pour comprendre les curieux modes d'existence de la danse. Si une œuvre représentée ne s'appuie pas sur son auteur original ou sur la tradition du répertoire, elle est considérée comme réinterprétée ou reconstruite. Ainsi le médium de la représentation, instanciation de l'œuvre dans le spectacle vivant, devient-il, exagérément, une part constitutive de l'œuvre elle-même, dont l'identité semble dépendre de la primauté du jaillissement.

– **Mark Franko & Kate van Orden.** L'attitude envers la partition musicale et chorégraphique au début du XX^e siècle est assez bien représentée par l'« oubli » de la danse dans le recueil d'études déterminantes (rédigées dans les années 1926-1928) du philosophe polonais Roman Ingarden, qui tente de définir l'ontologie de l'œuvre littéraire, musicale, picturale et architecturale²⁴. Les œuvres chorégraphiques semblent avoir résisté à ses efforts. Presque un siècle après cette difficulté d'appréhension des relations entre l'« œuvre » et la partition, il faut maintenant nous demander si la chorégraphie – ou la musique – n'a pas développé une idéologie hostile à la partition.

– **Benjamin Piekut.** Remarquons que le champ d'investigation d'Ingarden est assez étroit – pour la musique, il se limite à Beethoven, Chopin, Bach et Wagner, avec quelques allusions à d'autres compositeurs et la mention ici ou là de la « chanson populaire italienne » ou du jazz –, même s'il est évidemment un peu simple de lui reprocher d'avoir ignoré les autres genres de musique et de s'en tenir là. Il serait plus pertinent de montrer comment la tradition européenne savante qu'analyse Ingarden allait commencer, à peine une génération plus tard, de produire des sujets (compositeurs, improvisateurs, artistes) présentant des

11. Merce Cunningham, Paul Kaiser et Shelley Eshkar, *Hand-drawn Spaces*, photographie du triptyque de l'installation.

affinités bien plus fortes avec les musiques vernaculaires – la pop, le jazz et la musique du monde. Cet intervalle de trente ans au milieu du siècle vit aussi le jazz mettre en place les références sociologiques et discursives de son propre système et de son esthétique²⁵. Ces transformations conjointes engendrèrent de nouvelles difficultés concernant le statut de l’auteur dans les milieux cultivés, car les arrangements créatifs collaboratifs de la plupart des musiques vernaculaires se trouvaient en porte-à-faux avec une certaine conception philosophique de l’œuvre autonome couchée sur la partition par une seule personne puis interprétée par une autre. (C’est l’une des raisons pour lesquelles je pourrais être en désaccord avec Bojana Cvejić lorsqu’elle affirme, plus haut, que la danse contemporaine est ontologiquement plus fragile que la musique. Peut-être cela vaut-il par rapport à la musique d’Arnold Schoenberg ou à celle de compositeurs relativement plus contemporains d’œuvres sur papier, mais on ne peut certainement pas en dire autant de la musique d’un David Tudor ou de Takehisa Kosugi. Pour ces artistes – et pour d’autres, innombrables –, la musique se pose les mêmes questions concernant l’opposition entre « interprétation » ou reconstruction et prééminence du jaillissement que celles qui viennent d’être pointées avec perspicacité comme cruciales dans l’analyse des pratiques créatrices contemporaines²⁶.)

Le Theatre of Eternal Music élaborait son vocabulaire acoustique et ses procédures en tant que groupe, et les conflits n’ont surgi que lorsque l’un de ses membres, Young, voulut transcrire ces opérations comme des compositions²⁷. Ces longues partitions, minutieusement didactiques – inédites mais qui traînent ici et là dans des archives ou sous forme d’exemplaires personnels – se lisent pour ce qu’elles sont : des comptes rendus rétrospectifs de ce que le groupe avait mis au point lors des répétitions. Lorsque j’enseigne cette matière, je demande parfois aux étudiants de créer une partition textuelle pour un jeu simple comme les dames, de sorte que quelqu’un qui ne l’aurait jamais vu puisse « jouer » le jeu. Ils apprennent qu’il faut un grand nombre de mots pour communiquer ne serait-ce qu’un cadre et un ensemble de règles élémentaires. Imaginons maintenant que je les mette dans une situation où ils auraient conçu un jeu de plateau entièrement nouveau, avec trois amis, et qu’il leur a fallu pour cela toute une année, au cours de laquelle ils ont découvert qu’il y avait de bonnes et de mauvaises façons de jouer, mais que ce qui diffère des unes aux autres ne peut pas vraiment être saisi dans la formulation de règles strictes et rapidement énoncées : on obtient *The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer*²⁸. En l’occurrence quelque chose qu’il n’est pas franchement facile de noter.

Si l’on prend le rock des années 1970, les sympathies communistes du groupe britannique Henry Cow l’ont amené à développer l’idée d’une composition collective, pratique qui était toujours demeurée difficile à appréhender en dehors de la Tin Pan Alley, du label Motown et autres lieux mythiques de la création de groupe aux États-Unis. Mais qu’est-ce que cela voulait dire ? Leurs expériences les plus réussies et les plus heureuses se sont déroulées en studio, c’est-à-dire dans un lieu qui leur offrait des moyens d’enregistrement – d’inscription sur des bandes – qu’on pouvait considérer comme une extension naturelle de l’éthos démocratique ressenti dans l’improvisation libre. La table de mixage et le magnétophone à bande venaient

12. Henry Cow en concert, hiver 1978. Photographie de Takumba Ria Lawal.

matérialiser leur son collectif et son évolution, leur permettant d'y travailler ensemble, hors du temps et dans l'échange entre les uns et les autres. S'ils n'ont cessé d'utiliser des partitions, les membres de Henry Cow, se sont emparés du magnétophone comme d'un instrument adapté à leur processus collectif de création, fondé sur la pratique et l'expérience sur le terrain²⁹ (fig. 12).

13. Grand Union, « There Were Some Good Moments », University at Buffalo, The State University of New York, photographie originellement publiée dans *Avalanche* (n° 8, été-automne 1973), New York, The Museum of Modern Art Archives, *Avalanche Magazine Archives*, I.A.313.

Je serais curieux de savoir si mes collègues des études en danse ont à l'esprit des cas semblables. Des auteurs comme Danielle Goldman, Susan Leigh Foster et Bojana Cvejić ont écrit sur les processus collaboratifs en tant que tels au cours de cette période, mais les dynamiques d'opposition entre composition personnelle et plurielle – ainsi que la façon dont elles évoluent avec les modes de transcription – demeurent un sujet peu traité, qui traduit peut-être une certaine différence entre la musique et la danse elle-même après les années 1950³⁰. De fait, j'ai l'impression qu'il était plus difficile de mettre en œuvre des projets de composition plurielle dans la danse d'après-guerre que dans la musique, qui disposait d'un énorme corpus de productions vernaculaires pouvant lui servir de modèle. À partir des années 1960, la danse s'en remet certes moins à la partition, mais le modèle auctorial de la compagnie de danse offre une politique similaire à celui du compositeur original (et unique). Les danseurs du Judson Dance Theatre ne se sont livrés qu'une fois à une « improvisation libre » collective, à l'occasion du *Concert of Dance #14*, en 1964, mais c'est une exception, et ils évitaient la composition plurielle et collective : ils donnaient simultanément leur solo. Et Yvonne Rainer mit un terme au développement de son *Continuous Project – Altered Daily* en 1970, lorsqu'il lui devint impossible d'affirmer, devant tant de contributions (par la suite accueillies) de ses danseurs, son rôle d'auteur unique. Le Grand Union, qui allait en naître,

se forma comme un projet collaboratif, sous le signe du partage de la figure et de l'autorité auctoriale, mais lorsqu'on les compare à la musique, les années 1970 de la danse semblent assez en retard de ce point de vue³¹ (fig. 13).

– **Frédéric Pouillaude.** L'attitude d'Ingarden vis-à-vis de la danse – une pure et simple omission – n'a d'une certaine manière pas grand-chose d'original. Elle ne fait que prolonger l'oubli des grandes esthétiques allemandes de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècles (Kant, Hegel, Schelling, Schopenhauer). Cependant, son caractère relativement tardif (dès cette fin des années 1920, de nombreux penseurs et artistes se sont vivement intéressés à la danse) oblige à resserrer le problème : si Ingarden n'aborde pas la danse, ce n'est pas parce qu'il conviendrait de la négliger comme un objet frivole, théoriquement et artistiquement indigne (les grandes créations des Ballets russes et l'émergence de la danse moderne de part et d'autre de l'Atlantique sont là pour le démentir) ; c'est bien plutôt parce que le projet théorique d'Ingarden consiste avant tout dans une ontologie de l'œuvre d'art, déclinée selon les médiums, et que la notion d'œuvre chorégraphique fait d'une certaine manière encore défaut, tant d'un point de vue artistique que social ou théorique. Il faut encore attendre quelques décennies pour que se diffusent réellement dans le champ social et académique les idées d'œuvre et d'auteur chorégraphiques. À quoi s'ajoute ce fait simple, mais cependant déterminant presque jusqu'à la fin du XX^e siècle : pour un universitaire, un chercheur, un théoricien ou un philosophe, « fait œuvre » ce qui peut être étudié et analysé, c'est-à-dire ce qui peut être répété à discrétion à des fins de description, de décomposition et d'interprétation. De sorte que le genre académique, relativement récent, de l'analyse d'œuvre en danse est strictement indissociable de l'apparition – et, aujourd'hui, de la très vaste diffusion par internet – des captations vidéo. Ici, ce sont bien la technique et la possibilité qu'elle offre de l'itération à distance qui déterminent un nouveau mode d'articulation du visible et du dicible, où l'idée d'œuvre chorégraphique trouve pleinement sa place. Du côté des danseurs et des chorégraphes, je ne dirais certainement pas que la danse a développé une idéologie de la « non-partition ». Si une telle idéologie existe, elle est plutôt à rechercher en amont, du côté de Jean Georges Noverre et de ses *Lettres sur la danse* (1760). Ce à quoi l'on assiste aujourd'hui, dans le double sillage de la *postmodern dance* américaine et de certaines pratiques plus récentes de la reprise et du *reenactement*, c'est au contraire à un élargissement sans précédent de la notion de la partition, de ses formes, de ses fonctions et de ses usages possibles. On pourrait même parler d'un imaginaire envahissant de la « partition », où tout, absolument tout, peut finalement « faire partition ».

– **Bojana Cvejić.** J'aimerais développer un peu ma réponse en donnant un exemple précis. Lorsque Steve Paxton décida de danser deux interprétations fondatrices des *Variations Goldberg* par Glenn Gould, il parvint à donner un sens nouveau à ce qu'il avait toujours fait – improviser, parce que l'improvisation avait le pouvoir de remettre en cause la forme fixe du CD, ce qui est particulièrement intéressant dans le cas de Glenn Gould, qui recomposait presque son jeu au montage et au mixage dans le studio d'enregistrement : « À chaque écoute, je suis différent, mon corps passe par des expériences différentes, des conditions de lecture différentes, des états d'esprit différents. » Danser cette musique, c'était, pour Paxton, donner corps à une réponse vivante de l'écoute, étendre ce qu'il entendait au mouvement. Il improvisait en toutes sortes d'occasions, affirmant que la forêt pouvait être son plateau, aussi bien qu'une scène de théâtre. Assez vite, cette improvisation acquit la réputation d'être un chef-d'œuvre ; il y eut une vidéo, qui circula parmi les amateurs comme un trésor. Je me souviens de quelqu'un disant, après avoir assisté à l'une de ces improvisations, Paxton ne danse pas, il est la danse...

Dix ans après sa sortie, un artiste de performance, qui, assez curieusement, avait un diplôme de musicologie, regarda la vidéo et reconstruisit l'improvisation de Paxton. Mårten Spångberg apprit littéralement tous les mouvements qu'il voyait, comme s'ils avaient été écrits, mis en partition. La première fois que je vis le travail de Spångberg, intitulé *Powered by Emotion* (2003-2033), où Spångberg danse, dans la première partie, l'improvisation de Paxton, j'étais assise aux côtés de Paxton, qui battait avec sa jambe la mesure de la musique des *Variations Goldberg*. Après le spectacle, une armée d'autres danseurs, se réclamant de la *contact improvisation*, ont assailli Spångberg de questions hostiles. Je me souviens de l'une de ces remarques : « Comment pouvez-vous être si éloquent lorsque vous parlez de ce que vous faites et lorsque vous dansez n'avoir ni syntaxe ni grammaire élémentaire de la danse ? »

Apprendre les mouvements improvisés de Paxton comme s'ils étaient une chorégraphie mise en musique équivaut à transformer les propriétés contingentes d'une improvisation en propriétés constitutives d'une chorégraphie composée. Si l'interprétation de Gould produit un autographe, une occurrence unique, à partir d'une partition allographique, l'improvisation de Paxton est en elle-même et en tout point un autographe. Lorsque Spångberg cherche à la reconstruire, il métamorphose l'autographe d'une improvisation dansée saisie par l'enregistrement vidéo en nouvelle partition allographique d'une chorégraphie. Ce faisant, il mime, comme au karaoké les propres maniérismes de Paxton, les figures de danses qui se sont sédimentées au cours de quarante ans de danse improvisée.

– **Edward C. Warburton.** La propension à symboliser l'expérience en vue d'une appropriation cognitive, à la « mettre en partition », est une caractéristique de l'humanité. Mais les débats sur l'usage dans les arts, et particulièrement dans la danse, de dispositifs visuels comme la partition ne s'engagent pas toujours très avant dans les théories du langage et de la connaissance. C'est dommage. Nombre de psychologues considèrent qu'une telle activité symbolique témoigne de fonctions d'organisation uniques pour ce qui concerne l'acquisition des connaissances, leur reconstitution et leur conservation. Ceux qui s'intéressent à la musique montrent comment le fait de disposer d'un système de notation visuel aide à la compréhension de formes musicales abstraites, comme la forme sonate, et permet d'utiliser des figures comme le renversement ou le mouvement rétrograde. La linguistique cognitive montre quant à elle comment la capacité d'écrire et de lire une langue, avec l'importance accordée à ce qui a précisément été dit, est corrélée à une compréhension accrue de la subjectivité, soit de ce qui, précisément, a été signifié. De même les recherches des géographes font valoir que la compréhension des codes symboliques des cartes augmente les capacités de qui les maîtrise à reconnaître un lieu précis et à y parvenir. Mes propres recherches ont montré que l'utilisation de la notation en danse – en tant que référence visuelle à la reconnaissance d'unités de mouvement discrètes, ou distinctes entre elles, dans l'action – offre un bon outil pour aider les danseurs à mémoriser des phrases chorégraphiques complexes. Étant donné les avantages conceptuels de l'utilisation de la notation, pourquoi tant de créateurs et d'interprètes considèrent-ils les partitions comme une entrave ? D'où provient cette idéologie de la non-partition ?

Le philosophe Nelson Goodman affirmait que tous les systèmes de symboles – de la musique à la danse ou à la géographie – ne pouvaient relever que d'un genre ou d'un autre : certains sont des langages notationnels ; les autres ne le sont pas. La théorie de la notation de Goodman définit des conditions syntaxiques et sémantiques que les langues nationales, les partitions et les systèmes symboliques qui créent les partitions doivent remplir pour définir une œuvre³². Avant toute chose, affirmation cohérente avec la rigueur des prérequis qu'exige un système notationnel, il doit être possible d'aller de la notation à l'œuvre interprétée, et de cette dernière à la notation. En ce sens, les langages notationnels définissent un corpus de connaissances *indépendant du contexte*.

Il me semble que cette question de l'indépendance du contexte passe difficilement auprès de nombreux danseurs, chorégraphes et chercheurs dont la danse est l'objet d'étude. Les théoriciens de la danse, en particulier, se sont beaucoup appuyés sur des programmes de recherche fondés par le philosophe allemand Edmund Husserl et poursuivis par le philosophe français Maurice Merleau-Ponty, dont la phénoménologie de la corporéité insiste sur le corps comme premier lieu de la connaissance du monde. Il affirme que le corps et ce qu'il perçoit ne peuvent être distingués l'un de l'autre. Ce qui fait de Merleau-Ponty un penseur original d'un intérêt particulier pour les recherches sur la danse, c'est la profondeur de ses vues concernant la nature de la corporéité, son approche méthodologique et son ouverture aux disciplines artistiques en dehors du champ strictement philosophique de la phénoménologie. Les idées de Merleau-Ponty ont convaincu de nombreux théoriciens de la danse que le contexte importait et même qu'il était extrêmement important.

En donnant la priorité à l'expérience personnelle du corps, de nombreux créateurs et interprètes considèrent que l'« œuvre » dansée provient d'expériences ressenties physiquement indissociables du mouvement, dont la répétition fait spontanément surgir une mémoire fiable. Connaître la danse devient alors un phénomène implicite, fondé sur les facteurs inhérents à la situation. Cette approche opérationnelle concrète de la remémoration du mouvement s'appuie sur une connaissance propre au contexte et sur un comportement auquel il est facile d'accéder en recommençant chaque fois depuis le début. De fait, il est très efficace de répéter par cœur – « fais ceci, puis ceci, ensuite cela [...] reprends » – pour construire des chaînes d'associations, dans lesquelles chaque mouvement donne à la mémoire le signal de ce qui vient ensuite. Cela fait aussi du bien. Un principe de plaisir est indéniablement à l'œuvre. Une pédagogie de la répétition lors des justement nommées répétitions nourrit l'*esprit de corps* ; elle traduit les croyances héritées d'une formation artistique que stimulent le travail et les effets parfois salubres de l'épuisement, tandis que les danseurs fatigués se détendent et « laissent aller ». Pratiquement parlant, l'enchaînement des danseurs à une partition peut perturber le rythme et la cadence de l'apprentissage, en désorganisant une psychologie du flux qui s'y constitue.

Ce qui sous-tend pourtant cet *a priori* envers la spécificité du contexte, c'est l'idée que le mouvement précède la pensée : cette idée implique un modèle d'apprentissage hiérarchique et univoque où les opérations cognitives, émotionnelles et physiques sophistiquées – l'analyse, l'identification, le saut – se forment à partir d'opérations simples – compréhension, imitation, renforcement musculaire du pied. Ici l'apprentissage et la mémorisation sont une seule et même chose, et leur magie opère par simple association. Cette façon de voir est particulièrement prégnante lorsque les croyances populaires qui voient dans la danse un phénomène échappant d'une certaine façon à la cognition et à la réflexion demeurent intactes. Elle est probablement à l'origine de l'omniprésence de l'idéologie de la non-partition dans les domaines de la danse et des cours de danse en général.

Ces croyances naïves ignorent le fait que différents types de souvenirs sont mémorisés de différentes façons pour différents buts et recèlent différentes propriétés. Comme il est évident à un observateur même peu attentif, l'expertise en danse requiert un ensemble pluriel de talents complexes, adaptés à une pratique multimodale, qui permettent de prendre conscience de l'espace, de faire interagir les corps, d'exécuter les mouvements et d'exprimer l'émotion. Les danseurs expérimentés respectent la réflexion indispensable à la création d'œuvres et d'interprétations expressives et esthétiquement accomplies. La mémorisation réfléchie inhérente à l'utilisation des partitions, par exemple, peut transformer les chaînes motrices (et celles de l'audition, lorsqu'on passe à la musique), de sorte qu'elles répondent aux contenus, qu'elles soient « adressables par le contenu » (*content addressable memories*). Ce qui ne veut pas dire que les pratiques répétitives, dépendantes d'un contexte, soient toujours décevantes, mais bien qu'une mémoire fiable, *adressable par le contenu*, a plus de chances

d'être explicitée, facilement partagée, et induit une compréhension plus conceptuelle, qui permet aux acteurs d'accéder à un éventail plus large de qualités et d'intentions artistiques inhérentes à la production créative.

– **Mark Franko & Kate van Orden.** Peut-on parler de rôles du corps dans la mise en partition qui n'auraient pas été reconnus en tant que tels ? Ainsi dans la danse, des formes de mémoire corporéisée, de communication collective, et/ou de marquage ne remplissent-elles pas le vide laissé par l'absence de ce qu'on appelle « partition » ?

– **Edward C. Warburton.** La question du corps dans la pensée en acte et dans l'action, celle de la « corporéisation », ou de l'inscription corporelle, et de son rôle dans la danse et dans la mémoire demande quelques éclaircissements. On explique généralement cette notion de corporéisation (empruntée à Merleau-Ponty) par le fait que l'activité mentale dépend non pas du seul cerveau mais aussi du corps. L'inscription corporelle est aujourd'hui considérée par de nombreux cognitivistes comme la condition *sine qua non* de toute forme d'intelligence artificielle. Le problème avec la corporéisation, comme concept à la fois philosophique et scientifique, c'est pourtant qu'on peut lui donner des acceptions assez différentes, en fonction des disciplines et des processus de connaissance, mais aussi du corps appelé (s'il existe) à une cognition corporéisée. De fait, Maxine Sheets-Johnstone, dont l'approche relève elle-même de la phénoménologie, en donne une critique pénétrante, affirmant notamment que le concept a perdu sa force explicative³³.

Pour décompresser – en filant la métaphore informatique – les conséquences cognitives de la mise en partition dans la danse, je préfère utiliser le concept d'« énaction », dérivé de l'anglais *to enact*, « commencer à faire », « jouer », « agir ». Les principes de base de l'approche par l'énaction ont été énoncés par Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch dans *L'Inscription corporelle de l'esprit*³⁴. Ils proposent un modèle mental qui comprend trois modes entrecroisés de l'activité corporelle : l'autorégulation, le couplage sensori-moteur et l'interaction subjective. L'approche par l'énaction met l'accent sur les rôles de l'expérience émotionnelle et relationnelle dans la construction du sens. Elle souligne la diversité des liens entre émotion et cognition, depuis la perception primaire jusqu'au raisonnement d'ordre supérieur. Elle tire son pouvoir explicatif de la manière dont elle envisage des définitions très différentes, selon les approches, de la cognition incarnée. Définitions dont ni la psychologie ni la phénoménologie prises séparément ne rendent compte de façon satisfaisante.

Ainsi les sciences cognitives ont-elles traditionnellement considéré la pensée ou l'esprit comme une entité abstraite de traitement de l'information, strictement interne, *off line*, dont les connexions aux influences et aux pressions simultanées du monde extérieur n'ont guère d'intérêt théorique. Plus récemment, des conceptions de la pensée et du comportement humains s'intéressant à leur écologie ont montré que la cognition humaine est en interaction presque constante, *on line* avec l'environnement. Dès lors que l'approche énaactive considère que la connaissance se construit dans l'action au cours de processus émergents et auto-organisés, elle peut rendre compte du travail simultané *on line* (soumis à la pression temporelle) et *off line* (la simulation mentale) des aspects de la cognition, à savoir de ces opérations mentales qui sous-tendent, respectivement, la construction d'une chaîne associative et d'une mémoire adressable par le contenu. Quoique la danse soit considérée comme l'illustration de la cognition soumise à la pression temporelle, les psychologues cognitivistes reviennent désormais à l'exploration des stratégies spécifiques *off line* qu'utilisent les danseurs concomitamment à des méthodes s'appuyant davantage sur les procédures. Comment les danseurs construisent-ils et intègrent-ils toute l'information nécessaire à la réalisation de tâches physiques extrêmement complexes, se succédant au cours de chorégraphies dont l'ordre de durée est celui de l'heure,

dont ils doivent se souvenir sans erreur, tout en produisant des expressions d'une profonde qualité émotionnelle qu'ils ont la capacité de communiquer à autrui ? L'une des stratégies utilisées en danse est celle du « marquage », une stratégie *indépendante du contexte*, qui engendre une mémoire fiable, adressable par le contenu.

Il n'est pas rare que des activités physiques requérant un talent et une habileté particuliers soient représentées sous une forme réduite, qui diffère, de façon prévisible et décidable, de leur déroulement à l'échelle réelle, lors de leur réalisation véritable. On peut en prendre pour exemple la prononciation mentale, plutôt qu'à voix haute, des mots lus, et le « marquage » en danse, qui prélude à la représentation donnée « en grand ». Le marquage consiste à effectuer les mouvements en réduisant leur ampleur et la dépense d'énergie : on diminue la taille des pas, la hauteur des bonds et des sauts et l'extension des membres. Souvent, le danseur ne quitte même pas le sol et peut même remplacer par des gestes de la main certains pas, une rotation rapide de l'index figurant par exemple le même mouvement du corps entier. La pratique du marquage est commune, en danse, à toutes les phases de la création, de la répétition et de la réflexion. Le terme est connu de presque tous les danseurs.

Le marquage est un outil important pour les danseurs qui apprennent une pièce chorégraphiée. Il traduit aussi la façon dont ils parviennent à « mettre en partition » les mouvements à la volée. Considérons un danseur apprenant un nouveau mouvement. Au niveau perceptivo-moteur, la coordination du mouvement requiert un retour continu entre le flux perceptuel et les commandes motrices ; le danseur pense indéniablement *on line* en temps réel. Il peut aussi utiliser le marquage pour savoir dans quelle mesure une tâche sera prévisible en situation et automatiser ce qui était auparavant un processus ardu d'acquisition d'une compétence. En somme, plutôt que de répéter à chaque fois toute la séquence, il peut faire usage de sa mémoire implicite pour lancer au bon moment un programme moteur « qui tourne », stocké *off line* sous la forme d'un geste réduit. Mes recherches ont montré que le marquage en danse offre de nombreux avantages en réduisant la charge cognitive de l'apprentissage d'un mouvement complexe : il aide le danseur à construire des chaînes associatives plus riches et une mémoire au contenu adressable plus texturée, ce qui améliore toute l'interprétation³⁵.

Sur le plan cognitif, le marquage est une « notation en action », où les objets imaginaires ou réels de la danse affluent dans et depuis les mouvements et la conscience du sujet. En d'autres termes, l'acte même du marquage est le siège d'un dédoublement du corps se déplaçant et notant, à la fois individu danseur et support artistique de l'œuvre chorégraphiée. Expérience simultanée de sa matérialité et de sa subjectivité, le marquage offre la possibilité de comprendre le danseur découvrant l'« œuvre » elle-même en la notant car il comble le vide laissé par l'absence de ce qu'on nomme partition. Comme le suggère Mark Franko,

Le sens de la partition – et par conséquent d'une certaine conception de la notation – semble résider dans le corps et l'esprit du danseur comme une possibilité dansée. C'est-à-dire qu'une certaine forme de cartographie cognitive prend la place de l'idée de notation et s'enracine dans l'esprit et le corps du danseur (sinon sur le papier)³⁶.

De mon point de vue, le marquage en danse peut être compris, en tant que notation en action, comme une ré-énonciation, une manière de réécrire l'écriture, afin d'établir et de maintenir, par hypothèse, une équivalence entre les mouvements et leur signification. Ce qui n'est pas sans rappeler la danse sur papier.

– **Paul Kaiser.** Les chorégraphes que j'ai connus étaient tous de merveilleux danseurs, et j'ai longtemps été frappé de voir combien leur chorégraphie s'ancrait dans leur virtuosité physique³⁷. Non seulement ils créent leurs phrases de danse en les dansant, mais transmettent beaucoup d'entre elles à leurs danseurs de la même façon.

14. Positions de Robert Wilson, dans Paul Kaiser, *Visionary of Theater*, 1993-1997.

Dès le début, j'ai tenté de travailler directement, chaque fois que c'était possible, avec l'interprète, le danseur qu'est aussi le chorégraphe. Et je me suis par conséquent orienté vers des méthodes permettant au corps qui se meut du chorégraphe d'établir lui-même la partition. Trois collaborations – avec Robert Wilson, William Forsythe et Bill T. Jones – illustrent différents aspects de cette même idée³⁸. Robert Wilson est bien sûr plus connu en tant que metteur en scène qu'en tant que chorégraphe, mais il jouait dans ses premières pièces, comme acteur et comme danseur, amenant sur le plateau des idées et des styles dont il continue de se servir.

En examinant du point de vue multimédia les premières œuvres de Bob Wilson, avec *Visionary of Theater* (1993-1997), je cherchais de nouvelles manières d'évoquer certains aspects de pièces complexes qu'il ne pourrait plus jamais re-jouer, s'étant éloigné du milieu collaboratif nécessaire à leur (re)présentation. Puisque nous nous interrogeons aujourd'hui sur les nouvelles possibilités d'écrire une partition pour la danse, je ne parlerai, concernant ce projet, que de mes tentatives de retrouver certains traits du mouvement de Wilson sur scène à ses débuts. Si dans les œuvres ultérieures il précisait chaque mouvement sur scène, ne permettant pas l'improvisation et n'accordant guère d'attention à la personnalité de l'acteur, j'avais remarqué qu'en dirigeant ses comédiens, il s'appuyait encore sur les principes tirés de ses anciennes collaborations, formellement libres – par exemple l'effet de naturel en apparence paradoxal, parce que plus fort que ne le permettrait un mouvement naturaliste, produit sur scène par un mouvement artificiel.

Je me suis donc arrangé pour l'enregistrer en vidéo en train de démontrer ces principes³⁹. La vidéo, en ces temps lointains, ne pouvait s'afficher à l'écran de l'ordinateur que sous un format extrêmement compressé, avec des images minuscules (à peine plus grandes que l'ongle du pouce), mais c'est précisément sur cela que je comptais pour obtenir la représentation presque calligraphique que je cherchais (**fig. 14**). La figure de Wilson, vêtu de noir, évoluait sur le fond vide comme un pinceau, et l'œil était conduit à lire le mouvement de son corps tout entier plutôt que, par exemple, les expressions sur son visage. Cette impression d'inscription visuelle correspond à d'autres séquences de *Visionary*, où Wilson dessine les souvenirs de ses premières œuvres à la scène en même temps qu'il les décrit. J'avais donné un surnom aux séquences en mouvement : *Bob in a bottle*, parce que j'imaginais des utilisateurs qui auraient demandé à Wilson de sortir de l'ordinateur comme au génie de sa lampe, pour disposer des services personnels d'un maître de la scène⁴⁰.

Ce dispositif pouvait-il être considéré comme une sorte de partition générative ? J'ai donc commencé à envisager d'en approfondir les possibilités, et j'ai bientôt eu la chance de les explorer plus avant avec William Forsythe. Il avait entendu parler du projet *Visionary*

15. Positions de William Forsythe, captures d'écran.

16. La position du « Sculpteur », pour Bill T. Jones, Paul Kaiser et Shelley Eshkar, *Ghostcatching*, 1999.

et, en 1996, m'invita à passer quelques jours avec lui, à Francfort. Il souhaitait construire un outil numérique pas très différent du mien pour présenter ses méthodes aux danseurs qui intégraient sa compagnie. Ces nouveaux venus n'avaient nullement besoin d'une formation à tel ou tel pas ou mouvement. C'étaient des danseurs de ballet et ils maîtrisaient depuis longtemps avec précision le vocabulaire formel. En revanche, il leur fallait apprendre le *fonctionnement* de Forsythe que leurs mouvements étaient censés traduire – fonctionnement dont ils devaient d'abord adopter les idées, en esprit, avant de les transcrire en mouvements pour leur corps.

Et c'est justement lorsque Forsythe a commencé à me montrer en quoi consistait ce fonctionnement que je me suis senti perdu. Si ses mouvements étaient stupéfiants, je ne parvenais absolument pas à suivre ses explications. Il se mouvait beaucoup trop vite pour que je visualise les points, les lignes, les plans, même les plus simples, qu'il s'occupait d'articuler dans l'air autour de lui. J'en suis finalement venu à comprendre qu'il laissait ses danseurs engendrer de nouveaux mouvements en empruntant les transformations de ces géométries invisibles – par exemple un coude pouvait dessiner un arc bref dans l'espace et une épaule pouvait alors suivre sa trajectoire jusqu'au sol. Plus tard, j'ai cru comprendre que Forsythe formait ses danseurs à *penser* tandis qu'ils dansaient, de sorte qu'ils puissent être les acteurs de ses recherches sur l'extension des possibilités du ballet ; dans certaines de ses pièces, ses danseurs sont crédités comme collaborateurs de la chorégraphie (fig. 15). À partir du moment où j'ai compris la méthode de Forsythe, je me suis enthousiasmé pour la façon, à ce que j'en voyais du moins, dont il créait des algorithmes complexes de mouvements en superposant les uns sur les autres ces manières de fonctionner, voire en les utilisant sur de multiples corps⁴¹. Je me suis bientôt rendu compte qu'il pouvait illustrer ces méthodes en utilisant l'animation numérique (un peu à la façon de la rotoscopie) pour superposer des figures aux vidéos de ses démonstrations. Ainsi est né le projet *Improvisation Technologies*, finalement mené à bien par une autre équipe, plus aisément disponible (et mieux financée), au Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) de Karlsruhe, plutôt que dans mon atelier de New York⁴². Dans ce travail, Forsythe sert de guide à des méthodes de mouvement plutôt que de répétiteur de pas prédéfinis. Ainsi lui aussi crée-t-il une partition générative, quoique beaucoup plus précise et complexe que celle de Wilson.

Les images tirées du corps en mouvement de Forsythe étaient l'illustration d'une méthode particulière de création de phrases dansées, mais ce n'est qu'en travaillant, peu après, avec Bill T. Jones que j'ai compris comment les mouvements initiaux du chorégraphe dans le studio de répétition pouvaient directement conduire à la création d'une nouvelle danse virtuelle. Ayant entendu dire que Merce avait accueilli le premier projet, fondé sur l'idée d'alphabets du mouvement, Bill T. Jones accepta de collaborer à un second projet ; ainsi est né *Ghostcatching*⁴³. Je ne prendrai ici en compte qu'un seul aspect de ce travail complexe, en l'occurrence ce que Shelley et moi appelions *spawns* (qu'on pourrait traduire par « progénitures »).

La plupart des chorégraphes trouvent de nouvelles phrases en les dansant eux-mêmes, puis ils les confient à leurs danseurs et les règlent alors plus finement.

J'ai longtemps été fasciné par cette façon de tirer les mouvements du corps même du compositeur, ce qui explique pourquoi je préfère travailler directement avec les chorégraphes en considérant qu'ils sont aussi danseurs. Lorsque Shelley et moi avons entamé

notre collaboration avec Bill T. Jones, nous étions très contents qu'il continue à danser ses solos. Nous les regardions avec beaucoup d'attention, en y recherchant les penchants ou les inclinations dans le mouvement de Bill que nous pouvions lui faire repérer et isoler, pour les amplifier et en tirer ce que nous appelions ses « progénitures ». Nous avons ainsi repéré une douzaine de ces inclinations envers certains mouvements ou ensembles de mouvements. Dans l'un d'eux, que nous avons appelé *Le Sculpteur*, Bill prenait une position, puis semblait jouer sa modification ou son réajustement comme s'il sculptait son propre corps. Il pouvait par exemple libérer ses bras pour impulser une meilleure position à sa taille, puis reprendre la pose ainsi améliorée (fig. 16).

Ghostcatching devint une sorte de drame abstrait du moi et de ses progénitures – d'un danseur-géniteur de lui-même se dupliquant par morceaux. Le travail de chorégraphie de *Ghostcatching* se déroula en deux étapes. Dans la première, Bill improvisait toutes les phrases de notre alphabet du mouvement, que nous capturions alors numériquement. Dans la seconde, Shelley et moi combinions ces phrases en séquences, en les reformulant parfois dans le cours du processus ; à partir de là, nous avons créé le monde dansé que nous avons rendu sur l'écran⁴⁴. Dans la scène finale, on voit une figure centrale qui évolue de façon « sculpturale » ; elle est environnée d'une multitude de progénitures, dont les mouvements variés sont entraînés vers le sien. Sur la bande-son, sa voix désincarnée, et de ce fait effrayante, énonce des fragments d'instructions chorégraphiques, et tandis que la caméra s'éloigne de la scène, on peut lire l'assemblage des figures comme un unique mécanisme en mouvement, comme composé d'engrenages, formant une machine inhumaine (fig. 17).

17. Bill T. Jones, Paul Kaiser, et Shelley Eshkar, *Ghostcatching*, 1999.

La piste ainsi ébauchée conduit à l'idée d'une création véritablement autonome de figures de danse, mais les voies de l'intelligence artificielle ne permettaient pas encore de la suivre. Et il fallait que je trouve un nouveau collaborateur, Marc Downie, à qui je laisse la parole...

– **Marc Downie.** Dans le travail de Paul avec Trisha Brown et dans le mien, la notation apparaît diffractée. Dans notre pièce *How long does the subject linger on the edge of the volume ?*, nos images, projetées sur un voile de tulle transparent devant la danse, étaient conçues comme des séries de points de vue « radicalement incomplets » sur la danse en train de se déployer. Grâce à la technologie (à cette époque encore assez fragile) de la captation du mouvement en temps réel, nos ordinateurs pouvaient « voir » les danseurs sans décalage temporel. Ainsi ces points de vue n'étaient-ils pas seulement conceptuels, ou pré-enregistrés – les spectateurs pouvaient assister au travail d'un programme d'ordinateur réel, qui regardait et tentait de restituer la danse au moment précis où ils faisaient, eux, la même chose. Et, à la différence des types de capteurs antérieurement mis au point par ceux qui, dans la communauté informatique, s'intéressaient à la danse, la captation du mouvement considère les danseurs dans un espace absolu et calibré. Comme, par exemple, les gyroscopes de nos téléphones peuvent savoir quand nous nous déplaçons rapidement, ici, pour la première fois, nos notations analytiques et descriptives pouvaient plonger depuis l'avant-scène pour saisir la position exacte d'une main se déplaçant pourtant très rapidement. En même temps que la danse avait lieu, les notations tissaient l'ordonnancement des danseurs sur scène du premier à l'arrière-plan, ou tramaient la relation entre un danseur et son solo de la soirée précédente, ou encore l'apparition et la disparition d'une corrélation entre partenaires se dissolvant l'une dans l'autre. Chaque stratégie notationnelle produit quelque chose qui est à la fois juste devant vos yeux et *toujours* difficile à saisir – en soulignant, avec des repères tracés par l'ordinateur, l'extase et la tension, je me sentais moi-même en train de regarder et d'essayer de « comprendre » la chorégraphie de Brown.

Mais c'est dans la séquence du début qu'apparaît, à deux reprises, la notation la plus radicale : une première fois à l'attention du public et une deuxième fois pour nos ordinateurs. La forme graphique d'ouverture est une autre de mes « créatures » autonomes – cette fois unique – qui débute la danse sous l'apparence d'un triangle près du côté jardin. Le jeu, pour ce triangle, est de descendre vers les danseurs et de se faire prendre comme en auto-stop pour parvenir en bout de course sur le côté cour. Lorsqu'on organise les moments où la créature saisit et relâche les membres d'un danseur, le triangle finit par se déplacer, tous mouvements confondus, dans une direction discernable – il est plus tiré vers la cour qu'il n'est ramené vers le jardin. Ce qui rend le jeu difficile, c'est la « réalité » de l'environnement virtuel du triangle. Il est question de physique, de gravité et de frottements – le triangle peut tomber, glisser en arrière, se faire attraper. Et le jeu a encore une règle : chaque fois qu'est prise la décision de connecter un point du triangle à un danseur, le corps du triangle acquiert un nouveau bord. Très vite, il n'est plus question de triangle, mais d'un faisceau de lignes, qui reportent l'histoire de ses tentatives et de ses mouvements : la partition de sa danse construit littéralement son corps. Pour achever son voyage et quitter la scène par le jardin, la créature réalise une seconde partition dansée, invisible du public (et même de nous) – composée en répétition. Le « triangle » a noté les moments propices à ses connexions ou à ses déconnexions avec les danseurs – cette partition ne peut correspondre à une transcription précise, comme celle que pourrait calculer un ordinateur, de la position exacte de chaque danseur. S'il attendait que les membres des danseurs soient exactement à la bonne place avant d'effectuer ses mouvements, le triangle serait encore là après que le public a quitté la salle⁴⁵ ! C'est pourquoi il a appris la danse comme un danseur ; il y est entré et l'a répétée, n'« écrivant » que ce qui est nécessaire de la conformation de la scène pour exécuter le but qui lui est assigné, sa partie (**fig. 18**).

Comme dans *Loops*, les partitions de danse apparaissent dans notre travail à la place exacte où nous tentons d'exercer une certaine sorte de contrôle, de représenter une sorte de navigation parmi des possibilités, d'extraire d'une forme une potentialité latente, tout en prenant garde à ne pas écraser le système que nous avons créé. Les notations conquièrent ou exigent leur place dans nos œuvres une fois conçus leurs processus, une fois réalisés nos drôles de corps virtuels – créatures de points, triangles – et après les avoir mis dans des situations dont les résultats sont imprévisibles.

Peut-être un débat plus général commence-t-il ici, que je ne suis pas assez outillé pour mener à son terme – à savoir que nous construirions des systèmes de notation pour notre travail de coordination des « corps », dans une « physique », dans un « espace » (en utilisant des définitions très bizarres des corps, de la physique et de l'espace). Quoique ma pratique se limite aux espaces du calcul informatique, rien moins que physiques ou dansés, j'ai dans un certain sens appris ce truc de Trisha Brown : en demandant à quelque chose de réaliser une tâche dans un cadre posant des contraintes qui sont celles du monde physique, on peut obtenir quelque chose qui fusionne le mécanique et l'humain d'une façon qui, de manière alchimique, révèle les deux. Je pense ici à sa pratique ultérieure du dessin (la danse au sol de Brown / ses dessins au charbon) où les traces de ses efforts indéniables, répétés, presque insupportables contre la réalité physique de sa condition deviennent des marques sur la page, mais aussi à ses notations « cryptographiques » prises antérieurement – par exemple pour *Locus* (1975) – où Trisha accomplit la tâche presque impossible d'écrire avec son corps le langage crypté dans un cube. En somme, c'est au travers des pratiques de notation, de dessin et de production du mouvement de Trisha Brown que j'ai appris comment nous pouvions faire d'un art algorithmique quelque chose qui soit (avec ses éléments affichés sur l'écran) viscéralement lié à nous en tant qu'humains.

Nous pensons de la notation musicale occidentale telle que nous la connaissons – les notes, les rythmes, les dynamiques – qu'elle est assez fruste, en comparaison, par exemple, des partitions beaucoup plus ouvertes de la musique expérimentale ou des partitions processuelles comme celles que j'évoque ici. Mais cette notation est-elle aussi fruste que

18. Trisha Brown (chorégraphie), Curtis Ban (son), Shelley Eshkar, Paul Kaiser, et Marc Downie (conception visuelle), *How long does the subject linger on the edge of the volume?*, 2005, séquence d'apprentissage du « triangle » (du point de vue de la salle).

nous le pensons ? Et son but ne serait-il pas de mettre à leur place les notes d'un morceau (répondant en cela aux besoins tant de l'interprète que de la personne qui écoute) afin de dégager un espace où puissent se déployer les processus de l'expression – un espace, bien sûr, occupé encore une fois par les corps (doigts, bras, poumons) des interprètes et par la physique qui leur est associée (**fig. 19**) ?

Sept ans après, j'ai tiré les fils du triangle de *How long...* dans une œuvre réalisée pour Wayne McGregor. Cela faisait pas mal d'années que je tentais d'intervenir dans son processus chorégraphique – en construisant des suites d'environnements graphiques pour la mise en page et la création de partitions, dans le cadre d'un programme de recherche que nous avons nommé « Choreographic Language Agent ». Si le travail était fascinant (et nous avons réalisé ensemble au cours de cette période deux œuvres « réelles »), il s'avéra difficile, à vrai dire, de ne pas perturber le processus de création en studio malgré l'usage de langages de programmation et de systèmes de notation *ad hoc*. Et le plus souvent, nous trébuchions en raison des facteurs humains les plus ordinaires – les chorégraphes et les danseurs ne passaient tout simplement pas beaucoup de temps assis dans le studio devant un clavier et une souris, quoi que j'aie pu afficher à l'écran. Notre travail prit un vrai tournant le jour où je décidai d'abandonner l'idée de construire une interface (et de me servir d'un clavier et d'une souris) et proposai tout simplement à McGregor un onzième danseur. Cette version fondée sur un agent autonome, nommée *Becoming*, s'avérerait d'installation facile sur un écran stéréoscopique à « taille humaine », conçu pour des portraits, installé dans un coin du studio et qui allait « suivre des instructions » d'une façon vaguement similaire à ce qu'aurait fait un danseur. En somme, on pouvait lui donner des tâches et des problèmes à résoudre et le dispositif se mettait en branle pour déployer le matériau sur lequel on avait travaillé en studio et bouger son corps afin d'atteindre un but (**fig. 20**).

Finalement, *Becoming* apparut pendant une bonne partie d'*Atomos*, créée par McGregor en 2013. Pour cette pièce, le texte secret choisi par McGregor, partagé avec tous les collaborateurs impliqués – scénographe, compositeurs, ingénieur lumière – était le film de Ridley Scott *Blade Runner* (1982). J'ai donc construit un agent autonome qu'on pouvait diriger vers une quelconque scène du film (ou vers une partie du cadre) pour créer et maîtriser un corps qui tentait de recapturer autant de mouvement qu'il le pouvait de cette séquence – que ce mouvement soit celui du personnage ou de la caméra. Ce corps pouvait partir d'une simple ligne (qui tombait presque toujours – la créature, on l'a dit, était aux prises avec la gravité et les frottements), qu'il allait modifier – en la coupant, en s'interposant, en la pliant, en l'augmentant, en la faisant bifurquer, en la supprimant, en la recomposant – et mettre en mouvement – la

19. Trisha Brown, *Untitled (Locus)*, 1975, feutre, encre de couleur et crayon sur feuille de carnet, 30,5 × 22,9 cm, New York, The Museum of Modern Art, département des dessins et imprimés, inv. 19.2011.3.

20. Mark Downie, *Becoming*, 2013.

tournant, la compressant, l'étirant, la retardant – afin d'atteindre ses buts – l'imitation d'un éclat de mouvement, par exemple celui de Deckard pourchassant quelqu'un en franchissant une porte, soigneusement reconstitué sur le corps robotique d'une créature naissante.

La créature de *Becoming* est libérée de toute contrainte d'« interprétation », c'est-à-dire de la réduction totalisante de son comportement en une instance unique. Comme nos versions originales de *Loops* (et, malheureusement, à la différence du travail interprétatif avec Brown), *Becoming* est libre de se poursuivre. Il n'y a pas ici de (fin de la) répétition, seulement de l'exploration, une croissance libre, illimitée et fragile, un affinement fragile et provisoire, jusqu'à ce qu'on recommence. Corps orienté sur le matériau même travaillé en studio, le langage qui définit (ou le tente) la mise en œuvre de la créature, son système notationnel, a contaminé le processus chorégraphique – suggérant des plis, des interpositions, des décalages que le danseur pouvait investir. Tous ces termes se sont vite intégrés au langage du studio. La « danse », le lieu où l'œuvre vit et tisse des liens est ici le studio lui-même. Les structures graphiques tissées par *Becoming* ont commencé à intégrer les danseurs à sa trame notationnelle, et peut-être même d'autres regardeurs : nous avons présenté *Becoming* lors d'une exposition consacrée à McGregor par les galeries du Wellcome Trust, à Londres – en face de la pièce, il y avait toujours des gens qui dansaient bizarrement.

– **Bojana Cvejić.** Les paramètres définis plus haut sont tous indispensables à qui tente de mettre une danse en partition. Leur exhaustivité pourtant débouche sur une incomplétude. Éléments volatiles, insaisissables, ils méritent pour cela une attention spéciale. Nous devons avoir conscience de leur précarité – de la transformation des interprètes à celle des publics, mais aussi de l'évolution du contexte culturel et politique – si nous voulons comprendre les limites de l'interprétation d'une œuvre dansée. Le contexte de sa première représentation ou de sa création me semble à cet égard particulièrement intéressant. Le chorégraphe français Jérôme Bel a réalisé une performance, *Cour d'Honneur* (2013), pour laquelle il a invité des spectateurs d'anciens spectacles montés dans la cour d'honneur du palais des Papes d'Avignon, qui venaient dire sur scène leurs souvenirs. L'un après l'autre, chacun confiait son récit, fait des souvenirs de la pièce qu'il avait vue.

J'ai aussi récemment assisté à une représentation de *Rosas Danst Rosas* donnée par des élèves de P.A.R.T.S. Des hommes aussi dansaient, et pas seulement des femmes, dont certains étaient ostensiblement vêtus de façon à mêler les genres, dans une esthétique *queer*. L'œuvre représente, du moins dans l'une des strates de son discours, le comportement séducteur de jeunes femmes, dans un style évoquant le début des années 1980, dont le personnage de Madonna dans le clip *Material Girl* offre un bon exemple. Dans la version des élèves de P.A.R.T.S. à laquelle j'ai assisté, les hommes *queer* ont joué sur une autre expression du genre et de la sexualité. Leur séduction était non seulement explicite, mais appuyée, un soupçon – assumé – maniérée. Je me suis tournée vers la chorégraphe, De Keersmaeker, et lui ai demandé : « Pensez-vous qu'on puisse ou qu'on doive permettre aux danseurs de re-générer votre composition en s'appuyant sur leurs propres préférences et leurs propres choix ? » Elle était intriguée par la représentation et n'a pas rejeté cette possibilité.

– **Benjamin Piekut.** Chaque fois qu'un compositeur ou un chorégraphe intervient lui-même à la scène, c'est son corps ou sa présence corporelle qui remplit les vides de la partition. Les concerts de Cage dans les années 1970 sont un bon exemple de cette supplémentarité – les partitions de *Sixty-two Mesostics re Merce Cunningham* et *Empty Words* sont de purs jeux poétiques et typographiques, ainsi, les enregistrements des concerts apportent une seconde strate, importante, qui indique comment sont prises les décisions acoustiques. Ce qui n'a rien que d'évident et vaut pour n'importe quelle interprétation à partir

d'une partition, bien qu'ici le cas soit peut-être plus extrême. Cage, qui chantait lui-même à cette époque, avait un style particulier, maîtrisait son rythme, sa hauteur, son timbre et ce que les rappeurs nomment aujourd'hui le *flow* – sans parler de ses goûts affirmés concernant le niveau sonore et le placement des enceintes. Les décisions relatives au style étaient prises à l'oreille et de la main. Tout ce qu'elles avaient de particulier – Cage a tendance à faire de cette façon-là, il veut souvent ça – était le fruit de dizaines d'années de travail musical sur scène, par lesquelles chacun construit ses préférences, ses habitudes, ou son propre style d'expression. Et ce devrait être le but de tout musicien conséquent, indépendamment de sa tradition d'interprétation ou d'improvisation.

Parler du style de Cage, c'est dire que son public peut en attendre certaines choses – à il sonne d'habitude comme ça, parfois autrement, etc. En d'autres termes, le style ou la manière et la partition sont deux modalités de la répétition, l'un et l'autre définissant un certain mode de reproductibilité. Et je pense que la forme prend naissance de l'un et de l'autre, si l'on peut considérer la forme comme une généralité ou une abstraction, quelque chose qui précède une occurrence donnée ou qui perdure au-delà. Qu'est-ce qu'une attente ou une tendance, sinon un modèle, une habitude ou une indication généralisante ? Je n'en suis qu'au stade préliminaire de mes réflexions et de mes lectures concernant ces sujets, mais si l'on aborde ainsi ces exemples historiques d'improvisation, on peut relier cette conversation sur la performance-interprétation non seulement à de récents et fascinants travaux sur la forme en général, mais aussi à la notion de cognition incarnée ou corporéifiée, évoquée plus haut par Edward Warburton, et même à une sémiosis non humaine des formes de pensée inhérente à toute création dans une organisation écologique⁴⁶.

Deux autres débouchés de cette ligne de réflexion me semblent intéressants. Tout d'abord elle perturbe et complique mon impulsion première qui consiste à poser le corps comme contrepoint matériel, dépourvu de forme, aux abstractions et à la sémiotique de la partition écrite. Nous pourrions au contraire envisager l'intersection de l'inscription et de l'appareil corporel comme un accord ou un choc de formes, hypothèse qui viendrait compléter l'étude de la matérialité ainsi que de la fonction médiatrice de la partition et lui apporter une nouvelle dimension⁴⁷. En second lieu, elle permet sans doute de mieux s'orienter dans une avant-garde post-cagienne dense et complexe. Au premier abord, Cage et les chorégraphes de la Judson Church semblaient parvenir, en prenant des voies différentes, à la même conclusion, contre l'idée de représentation : le compositeur rejetait le plaisir corporel et s'en remettait à la discipline du calcul numérique, tandis que les danseurs convoquaient les comportements du quotidien, qui leur permettaient d'échapper à la théâtralité du vocabulaire conventionnel du mouvement. Tandis que Cage tenait encore ardemment à neutraliser la moindre abstraction, qui aurait placé l'auditeur en dehors du plan de l'immanence, les « Judsoners » aimaient employer, pour les opposer aux effets de la technique formelle, d'autres formes fixes, qui fonctionnaient comme des *ready-mades*. Cette différence permet de mieux comprendre pourquoi, par exemple, Yvonne Rainer préférait recourir à de la musique déjà existante plutôt qu'aux dernières productions acoustiques modernistes, toujours « originales » de Cage et Cunningham. Si l'on pouvait faire naître un nouveau territoire du mouvement en juxtaposant des formes trouvées, alors le collage musical devenait une extension naturelle de sa philosophie esthétique.

Cage, pendant ce temps, ne reconnut jamais vraiment les formes répétitives, pratiques, progressivement apparues durant les décennies qu'il avait passées sur la route ; son évolution vers des formes musicales déjà existantes – *Cheap Imitation* (1970) – est due à des circonstances pragmatiques et contingentes : à savoir la métamorphose de David Tudor, devenu compositeur, qui le priva de l'interprète le plus important qu'il eût connu. « David Tudor est [en lui-même] une instrumentation », écrivit La Monte Young dans une lettre de 1959⁴⁸. Il est

possible que cela ait été vrai, mais Tudor était aussi un ensemble de tendances, d'habitudes, de préférences douées d'une vie sonore ; écrire pour Tudor, jouer avec lui, c'était comme adopter une forme et la travailler. De même, lorsque Ralph Lemon engage telle et telle personnes – April Matthis, Okwui Okpokwasili et Marina Rosenfeld – comme collaboratrices de sa *Scaffold Room* (2014), il veut voir ce qu'il peut faire avec les tendances et les styles que chacune apporte au projet. Ce n'est évidemment pas la même chose qu'écrire ce qui sera interprété, mais les deux modes de la prise de décision créative partagent un même registre formel. On peut, en empruntant le même raisonnement, affirmer que la façon dont il choisit de nouveaux collaborateurs, afin de rafraîchir continuellement ses capacités à composer, est un élément important de l'innovation formelle et de son histoire chez Miles Davis.

Le corps abstrait, générique, de la tradition humaniste libérale est depuis toujours codé comme blanc et fort (quoiqu'il soit aussi souvent masculin que féminin dans le discours de la musique et de la danse). En gardant cela à l'esprit, je continuerai de me demander comment distinguer l'abstraction formelle généralement définie comme n'importe quelle substance corporelle en action – suivant le processus que j'ai ébauché plus haut – de cette pernicieuse histoire d'abstraction faussement universelle, alors que précisément le sujet libéral humaniste (et sa critique) est partout répandu et (tout) puissant. Quelles façons pouvons-nous trouver pour analyser l'abstraction formelle dans des corps qui ne réitèrent pas des cadres théoriques d'exclusion ?

Les contributions de Bojana Cvejić, Marc Downie et Paul Kaiser, Mark Franko et Kate van Orden, Benjamin Piekut et Edward C. Warburton ont été traduites de l'anglais par François Boisivon.

Bojana Cvejić

Bojana Cvejić est professeure de théorie de la danse à la National Academy of Arts d'Oslo et professeure de philosophie de l'art à la Singidunum University à Belgrade. Ses recherches et ses publications vont de la philosophie continentale à l'esthétique et à l'étude de la représentation. Elle est l'auteure de plusieurs ouvrages (*Choreographing Problems*, Palgrave, 2015 ; *Public Sphere by Performance*, avec Ana Vujanović, bbooks, 2012 ; *Carnets d'une chorégraphe*, avec Anne Teresa De Keersmaecker, Fonds Mercator, 2011-2013) et a collaboré à de nombreuses œuvres dansées ou pour le théâtre, en tant que dramaturge / performeuse / écrivaine, depuis 1996. En 2013, elle est co-commissaire de l'exposition *Danse-Guerre* au musée de la Danse à Rennes, dans le cadre de laquelle elle réalise deux vidéos, *...in a non-wimpy way* (avec Steve Paxton) et *Yvonne Rainer's WAR*. Elle a conçu un programme chorégraphique de performances et de conférences intitulé « Spatial Confession » pour le Turbine Hall de la Tate Modern. Son prochain livre, avec Ana Vujanović, *Performing the Self: Social Dramaturgy in the 21st Century*, est en cours d'écriture.

Marc Downie

Marc Downie est un artiste numérique qui combine, dans son travail au sein de l'OpenEndedGroup (son studio de création), trois éléments caractéristiques : des images de synthèse non réalistes et non photographiques, la place donnée aux mouvements du corps, par capture informatique ou d'autres moyens, et l'autonomie des œuvres pilotées par intelligence artificielle. Dans le domaine de la danse, Downie a engagé d'étroites collaborations avec Merce Cunningham, Bill T. Jones, Trisha Brown et Wayne McGregor. L'OpenEndedGroup a présenté son travail au Lincoln Center, au MoMA, à la Hayward Gallery, à l'Institute of Contemporary Art de Boston, au Sadler's Wells Theatre de Londres, au Festival d'Automne, au Detroit Institute of Art, au SITE de Santa Fe, entre autres. Downie a été reçu en résidence notamment au Gardner Museum de Boston, à l'University of Chicago, à l'IRCAM, à Stanford, au ZKM de Karlsruhe, au Fresnoy, à l'University of Michigan et à l'EMPAC de Troy (NY).

Mark Franko

Mark Franko est professeur de danse, titulaire de la chaire Laura H. Carnell, à la Temple University de Philadelphie. Il est l'auteur, pour son dernier ouvrage, de *Choreographing Discourses: A Mark Franko Reader* (Routledge), et a dirigé *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment* (2017). Il a été lauréat, en 2011, du Congress and Research in Dance Outstanding Scholarly Research Award et

a obtenu, en 2018-2019, une bourse de la Fondation en la mémoire de John Simon Guggenheim pour *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar: French Neoclassicism and the German Occupation* (Oxford University Press, à paraître).

Paul Kaiser

Paul Kaiser a créé une œuvre pour la scène, la galerie, l'écran, le livre, les espaces publics et la réalité virtuelle. Il a beaucoup travaillé en collaboration, notamment avec son partenaire de l'OpenEndedGroup Marc Downie (et auparavant avec Shelley Eshkar), mais parfois aussi avec des artistes de la scène. Le public amateur de danse connaîtra sans doute *Biped* et *Loops* (réalisés tous deux avec Merce Cunningham, en 1999 et sur la période 2001-2018), *How long does the subject linger on the edge of the volume ?* (avec Trisha Brown, 2007), *Ghostcatching* et *After Ghostcatching* (avec Bill T. Jones, 1999 et 2011), *Stairwell* (avec Wayne McGregor, 2010) et *Stories by Hand* (avec Preeti Vasudevan, 2017). En 1996, Kaiser fut le premier artiste numérique récompensé d'une bourse Guggenheim.

Benjamin Piekut

Benjamin Piekut est historien de la musique et de la scène musicale après 1960. Il est l'auteur d'*Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and its Limits* (University of California Press, 2011) et de *Henry Cow: The World Is a Problem* (Duke University Press, 2019) ; il a également dirigé *Tomorrow is the Question: New Directions in Experimental Music Studies* (University of Michigan Press, 2014) et codirigé *Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies* (avec George E. Lewis, 2 vol., 2016). Son article, « Deadness », coécrit avec Jason Stanyek, a reçu en 2011 l'Outstanding Article Award de l'Association for Theatre in Higher Education. Il a été *Lecturer* à l'University of Southampton et est aujourd'hui professeur associé au département de Musique de Cornell University.

Frédéric Pouillaude

Frédéric Pouillaude est professeur d'esthétique au département Arts d'Aix-Marseille université et membre honoraire de l'Institut universitaire de France. Agrégé et docteur en philosophie, il a été pendant plus de dix ans maître de conférences en philosophie de l'art à Sorbonne-Université. Il est l'auteur du *Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse* (Paris, Vrin, 2009 ; trad. anglaise, *Unworking Choreography: The Notion of the Work in Dance*, New York, Oxford University Press, 2017), et a codirigé avec Stefano Genetti et Chantal Lapeyre l'ouvrage collectif *Gestualités / Textualités en danse contemporaine* (Paris, Hermann, 2018).

Kate van Orden

Kate van Orden est professeure de musique à Harvard University, titulaire de la chaire Dwight P. Robinson. Spécialiste de l'histoire culturelle, elle est aussi bassoniste professionnelle dans le répertoire baroque et classique, se produisant en concert et ayant enregistré plus d'une soixantaine de titres. Parmi ses livres primés, son ouvrage, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France* (University of Chicago Press, 2005) s'attache à la noblesse militaire française et au pouvoir régulateur de la musique dans sa culture de l'action ; elle s'y intéresse à des pratiques artistiques aussi diverses que la danse en arme, le ballet équestre et l'escrime. Elle a reconstitué un ballet équestre de 1612, donné en 2000 et 2002 au Berkeley Festival of Early Music, unanimement salué.

Edward C. Warburton

Edward C. Warburton est professeur de danse à la California University, à Santa Cruz, aux États-Unis. Il s'est d'abord formé à la faculté des arts de l'University of North Carolina et a dansé avec l'American Ballet Theater II, le Houston Ballet et le Boston Ballet. La préparation de sa thèse de doctorat à l'université Harvard, en psychologie du développement, a éveillé son intérêt pour les études cognitives dans le domaine de la danse. Il a reçu différents prix dont le National Dance Education Organization's Outstanding Dance Researcher Award et l'attribution de la chaire Julius et Rosa Sachs de Distinguished Lecturer au Teachers College de la Columbia University, à New York.

NOTES

1. Voir, par exemple, Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, Paris, Vrin, 2009.
2. Concernant cette histoire ici tirée à très gros traits, voir la remarquable synthèse historique et conceptuelle proposée par Julie Sermon dans le long chapitre introductif (« Partition(s) : processus de composition et de division du travail artistique ») de l'ouvrage collectif Julie Sermon et Yvane Chapuis (dir.), *Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, p. 25-232. Voir également Abigail Lang (dir.), *Partitions*, numéro thématique de la Revue française d'études américaines, n° 153, 2007/4, et notamment son introduction (« Partitions / Scores. Musique, danse, théâtre, poésie, arts visuels », p. 3-16).
3. Voir Maurice Lemaître, *La Danse et le Mime ciselants, lettristes, et hypergraphiques*, Paris, Jean Grassin, 1960, et Isidore Isou, *Ballets Ciselants, Polythanasiques, Hypergraphiques et Infinitésimaux (1960-1964)*, Paris, Altmann-Isou, 1965. Voir également mon article commentant la réactivation des partitions lettristes par la

chorégraphe Olivia Grandville dans *Le Cabaret discréditant* (2011) : Frédéric Pouillaude, « Au pied de la lettre. Lettrisme, danse, reprise », dans Isabelle Barbéris (dir.), *L'Archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 43-55.

4. Roland Barthes, « La mort de l'Auteur » (1968), dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 61-67.

5. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 1966, p. 398.

6. George E. Lewis et Benjamin Piekut, « Introduction: On Critical Improvisation Studies », dans G. E. Lewis et B. Piekut (dir.), *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, 2 vol., New York, Oxford University Press, 2016, p. 1-36.

7. Sara Villa, « Improvisatory Practices At the Dawn of the New American Cinema », dans Lewis, Piekut, 2016, cité n. 6, vol. 2, p. 322-337.

8. Lydia Goehr, « Improvising Impromptu, or, What to Do With a Broken String », dans Lewis, Piekut, 2016, cité n. 6, vol. 1, p. 458-480 ; Danielle Goldman, *I Want to be Ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010.

9. Susan Rosenberg, *Trisha Brown: Choreography as Visual Art*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 2017.

10. « [An] important point was that a person should listen to what [she] ordinarily just looks at, or look at things [she] would ordinarily just hear. » Janice Ross, « Atomizing Cause and Effect: Ann Halprin's 1960s Summer Dance Workshops », dans *Art Journal*, 68, n° 2, 2009, p. 73.

11. La Monte Young à Anna Halprin, s. d. [1960], Anna Halprin Papers, Museum of Performance + Design, boîte 1, dossier 76 ; « Sounds Presented at Lamonte's [sic] Class in the Summer Session », Anna Halprin Papers, Museum of Performance + Design, boîte 5, dossier 43.

12. Merci à Sergio Cote Barco pour avoir attiré mon attention sur ce point en ce qui concerne la partition de Lucier.

13. Simone Forti, *Handbook in Motion*, Halifax, Canada / New York, The Press of the Nova Scotia School of Art and Design / New York University Press, 1974.

14. Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Bruxelles, Fonds Mercator / Rosas, 2012. Le titre de la version en anglais, *A Choreographer's Score*, mentionne explicitement le mot « partition », à la différence du titre français, *NdT*.

15. Ann Hutchinson-Guest, *Choreo-graphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth-Century to the Present*, New York, Gordon & Breach, 1989.

16. Pour l'état le plus récent de la question, saisie sous l'angle de l'histoire culturelle et éditoriale, voir la thèse de Marie Glon, *Les Lumières chorégraphiques : les maîtres de danse européens au cœur d'un phénomène éditorial (1700-1760)*, thèse de doctorat en histoire et civilisations, sous la direction de Roger Chartier, Paris, EHESS, 2014.

17. Voir notamment la traduction française par Axelle Locatelli des principaux articles de la revue *Schrifttanz*

(1928-1931), dans I. Launay et S. Pagès (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, Paris, L'Harmattan, 2011.

18. Voir sur ce point Poullaude, 2009, cité n. 1, et notamment la troisième partie.

19. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (1991), New York, Oxford University Press, 2007, p. 205-242.

20. Quoique Forsythe, si je m'en souviens bien, admirait certaines notions de l'espace chez Rudolf Laban.

21. Les chorégraphes que j'ai fréquentés durant toutes ces années n'ont jamais utilisé la notation de Laban ; ils ne s'en servaient pas du tout, même pour des reprises d'œuvres antérieures – ils s'appuyaient sur leurs souvenirs, utilisaient les notes prises à l'occasion et la vidéo (un chronomètre dans le cas de Merce).

22. Le programme que nous utilisions en était encore à la phase d'expérimentation, et nous l'avions nommé *Biped* – pour donner à Merce une idée de ce que pourrait être notre collaboration sur scène, qui eut lieu l'année suivante (1999). Je ne m'étendrai pas ici sur *Biped*, mais les lecteurs intéressés peuvent trouver un minimum d'information et un petit article consacré à ce travail sur le site de l'OpenEndedGroup à l'adresse suivante : <http://openendedgroup.com/artworks/biped.html>.

23. Notre *Loops Preservation Project* est l'exemple même des promesses de cette idée et de sa réalité décevante. Voir le chapitre écrit par Paul Kaiser, « Not Fade Away: Thoughts on Preserving Cunningham's *Loops* », dans Maaïke Bleeker (dir.), *Transmission in Motion: The Technologizing of Dance*, Londres, Routledge, 2017, p. 16-31.

24. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle, Max Niemeyer, 1931, dont les premières ébauches remontent aux environs de 1926, et *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk. Bild. Architektur. Film*, Tübingen, Max Niemeyer, 1962, conçu dès 1928, puis étendu et complété avec l'essai sur le cinéma en 1961. On pourra consulter, en français, *L'Œuvre d'art littéraire*, Philippe Secretan (trad. fra.), Lausanne, L'Âge de l'homme, 1983, et *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art : choix de textes, 1937-1969*, Patricia Limido-Heulot (trad. fra.), Paris, Vrin, 2011.

25. Bernard Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

26. Pour une analyse plus approfondie de la question, voir mon article « Not So Much a Program of Music as the Experience of Music », dans Joan Rothfuss (dir.), *Merce Cunningham: Common Time*, Minneapolis, Walker Arts Center, 2016, p. 113-129.

27. Patrick Nickleson, « Transcription, Recording, and Authority in "Classic" Minimalism », dans *Twentieth-Century Music*, vol. 14, n° 3, 2017, p. 361-389.

28. Attribué à La Monte Young, 1984, pour instruments accordables par multiples de quatre, *NdT*.

29. Benjamin Piekut, *Henry Cow: The World Is a Problem*, Durham, Duke University Press, 2019.

30. Goldman, 2010, cité n. 8 ; Susan Leigh Foster, *Dances that Describe Themselves: The Improvised Choreography*

of Richard Bull, Middletown, Wesleyan University Press, 2002 ; Bojana Cvejić, *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*, Londres, Palgrave Macmillan, 2015.

31. Margaret Hupp Ramsay, *The Grand Union (1970-1976): An Improvisational Performance Group*, New York, Peter Lang, 1991 ; pour une histoire plus détaillée des expériences collaboratives d'auteurs, voir Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres / New York, Verso, 2012.

32. Nelson Goodman, *Langages de l'Art, une approche de la théorie des symboles*, Jacques Morizot (trad. fra.), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990 [éd. orig. : *Langages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill Co., 1968].

33. Maxine Sheets-Johnstone, *The Corporeal Turn: An Interdisciplinary Reader*, Exeter, Imprint Academic, 2009, p. 215.

34. Paris, Le Seuil, 1993 pour la traduction française (Véronique Havelange). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1991.

35. Edward C. Warburton, Margaret Wilson, Molly Lynch et Shannon Cuykendall, « The Cognitive Benefits of Movement Reduction: Evidence from Dance Marking », dans *Psychological Science*, vol. 24, n° 9, 2013, p. 1732-1739.

36. « [T]he sense of the score – and hence some notion of notation – seems to remain within the body and the mind of the dancer as a danced possibility. That is to say, some form of cognitive mapping takes the place of the idea of notation and takes root in the dancer's mind and body (if not on paper). » Mark Franko, « Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance », dans *Common Knowledge*, vol. 17, n° 2, 2011, p. 321-334, p. 328 pour ce qui nous concerne ici.

37. Merce Cunningham, du moins lorsque nous avons commencé à travailler avec lui, était une exception à la règle, car ses infirmités physiques l'empêchaient de danser hormis avec ses mains, comme évoqué plus bas. Pour chorégraphier son œuvre tardif, il s'est souvent appuyé sur une simulation relativement sommaire du corps grâce à l'écran de l'ordinateur sur lequel tournait le programme *Life Forms*. Ce fut souvent la raison pour laquelle la presse et le public se sont mépris sur la nature de notre travail avec lui : nous utilisions des approches, des méthodes et des outils très différents de ceux auxquels il était accoutumé, ce qui ne fut pas toujours compris.

38. Parmi les projets ultérieurs auxquels nous avons collaboré avec des chorégraphes en les considérant aussi comme des danseurs, il faut aussi compter *Stairwell* (2010), avec Wayne MacGregor, et *Stories by Hand* (2017), avec Preeti Vasudevan. Notre essai de captation du mouvement de Trisha Brown dansant sa pièce légendaire *Locus*, en 2004, a été fichu en l'air par l'« Intelligent Stage » [la « Scène intelligente »] de l'Arizona State University qui, on ne sait pourquoi, en a perdu les données.

39. Babette Mangolte était la réalisatrice vidéo.

40. On retrouvera des extraits et des descriptions du *Visionary Project* sur notre site web, à l'adresse suivante : <http://openendedgroup.com/artworks/visionary.html>.

Un menu déroulant permet d'accéder à la vidéo complète où Wilson démontre ses principes du mouvement. Deux liens supplémentaires mènent aux séquences dans lesquelles Wilson dessine ses souvenirs – du *Regard du sourd* et de *Ka Mountain and GUARDenia terrace* : l'histoire d'une famille et de gens qui changent. Je précise que *Visionary Project* fut conçu pour un CD-Rom interactif et que nombre de ses séquences et l'ensemble des liens qui permettaient de passer des unes aux autres n'ont pas été recréés en ligne.

41. On peut lire ma conversation avec Forsythe concernant ces idées à l'adresse suivante : <http://openendedgroup.com/writings/danceGeometry.html>.

42. William Forsythe, Nik Haffner, Volker Kuchelmeister, *et al.*, *William Forsythe: Improvisation Technologies – A Tool for the Analytical Dance Eye*, Karlsruhe / Cologne / Ostfildern, ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie / Deutsches Tanzarchiv / Hatje Cantz, 1999.

43. *Ghostcatching* fut présenté pour la première fois à la Cooper Union à New York, en 1999 (voir : <http://openendedgroup.com/artworks/gc.html>). En 2010, Shelley Eskar, Marc Downie et moi-même avons réalisé une nouvelle version de cette pièce pour une projection en 3D, que nous avons intitulée *After Ghostcatching* (voir : <http://openendedgroup.com/artworks/agc.html>). Le long article que j'avais écrit dans le catalogue de l'exposition de la Cooper Union traitait non seulement de *Ghostcatching* mais aussi de *Visionary of Theater*, de William Forsythe et des *Hand-drawn Spaces*, avec beaucoup plus de détails que je n'en donne ici (voir : <http://openendedgroup.com/writings/steps.html>).

44. Les chercheurs se sont souvent mépris sur *Ghostcatching*, attribuant à Bill des décisions dans lesquelles il n'avait eu aucune part.

45. Il faut rappeler que lorsque la danse fut donnée sur scène, les variations provenaient pour l'essentiel du bruit que faisait le système de captation du mouvement et de sa fragilité, non pas des fluctuations des danseurs par rapport à leurs marques.

46. Caroline Levine, *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2017 ; Gary Tomlinson, *A Million Years of Music: The Emergence of Human Modernity*, New York, Zone Books, 2015 ; Eduardo Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, Berkeley, University of California Press, 2013.

47. Kate van Orden, *Materialities: Books, Readers, and the Chanson in Sixteenth-Century Europe*, New York, Oxford University Press, 2015 ; Floris Schuiling, « Notation Cultures: Towards an Ethnomusicology of Notation », dans *Journal of the Royal Musical Association*, version prépubliée en ligne le 25 juin 2019 [URL : https://www.ris.uu.nl/ws/files/54668401/prepublished_version.pdf]. Voir aussi Benjamin Piekut, « Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques », dans *Twentieth-Century Music*, vol. 11, n° 2, 2014, p. 191-215.

48. La Monte Young à John Cage, 24 décembre 1959, Northwestern University Music Library, fonds John Cage, Notations Project, boîte 14, dossier 3. Merci à Jeremy Grimshaw de m'avoir aidé à me souvenir du lieu de conservation de cette lettre.