



HAL
open science

Choré-graphies : pour une épistémologie de la perception dans l'histoire de la notation en danse

Marina Nordera

► **To cite this version:**

Marina Nordera. Choré-graphies : pour une épistémologie de la perception dans l'histoire de la notation en danse. Pratiques de la pensée en danse, L'Harmattan, 2020, 978-2-343-19049-5. hal-04829676

HAL Id: hal-04829676

<https://hal.univ-lille.fr/hal-04829676v1>

Submitted on 20 Dec 2024

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

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

Choré-graphies :

pour une épistémologie de la perception dans l'histoire de la notation en danse

Marina NORDERA¹

« La danse n'est pas un mouvement mais une partition, un lieu abstrait, un lien immatériel entre le chorégraphe et l'interprète² ». Cette déclaration de la danseuse et chorégraphe Myriam Gourfink frappe par l'expression d'une recherche radicale de désincarnation de la chorégraphie par la *choré-graphie*³. Elle est le résultat d'un processus réflexif sur la composition et la transmission de la danse dans lequel Gourfink s'est engagée depuis 2002. Dans le même texte, quelques lignes plus haut, elle souligne que la musique a développé un métalangage qui crée une distance entre la pensée musicale (la composition) et la production sonore, afin qu'il soit possible de prendre en considération la musique sans tenir compte du son qui en résulte, et arriver à la pensée musicale avant même la production sonore. Dans sa recherche d'une fonction similaire adaptée à la pensée de la danse, elle se

¹ Ce texte est basé sur la traduction de mon article « Is Choreo-graphy a Matter of Time or Space? For an Epistemology of Perception Through Dance Notation History », publié in Patrizia Veroli, Gianfranco Vinay (dir.), *MUSIC-DANCE: Sound and Motion in Contemporary Discourse*, New York, Routledge, 2017, pp. 107-121. Je remercie Patrizia Veroli et Gianfranco Vinay, qui ont dirigé la publication, Gianmario Borio, directeur de la collection « Musical Cultures of the Twentieth Century » et les éditions Routledge pour l'autorisation à publier ce texte ici.

² « Dance is not a movement but a score, an abstract place, an immaterial link between the choreographer and the interpreter ». Myriam Gourfink, « Choreographic Questionings: a Presentation of Research », entretien par Laura Porter Blackburn, *Contact Quarterly*, vol. 1, n° 28, 2003, p. 22. Toutes les citations de l'anglais sont traduites par mes soins.

³ Par le terme *choré-graphie* dans cet article j'indique le processus et le résultat de l'écriture de la danse sur le papier à travers un texte, un code ou une image sous forme de « scénario, esquisse ou partition ». J'utilise ici les trois catégories proposées par Nelson Goodman, « *script, sketch or score* », sans les distinguer, cf. Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbol*, [1968], Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1976, p. 177 et suivantes.

forme à la Labanotation⁴ et l'utilise dans sa composition chorégraphique⁵. En travaillant seule, à son bureau, en utilisant un système de notation inspiré de la Labanotation et traité numériquement comme un langage autonome, Gourfink écrit des partitions pour des séries de respirations, de contractions et de dissociations, stimulant différentes parties du corps et chaînes de mouvements, et ce faisant, met en place des contraintes organiques « abstraites ». Elle transmet ensuite la partition aux interprètes en leur demandant de trouver leur chemin à travers ces éléments graphiques et visuels. Elle les invite également à incarner directement des mouvements à partir de la stimulation visuelle produite par la partition, afin d'atteindre une conscience intime de la corporéité et de la perception. Cette manière de procéder se situe au-delà des chemins marqués par des techniques corporelles déjà expérimentées ou par le langage verbal et gestuel traditionnellement utilisé dans la transmission orale de la danse. Le modèle de cette procédure est celui des pratiques notationnelles traditionnelles de l'alphabétisation musicale occidentale, basées sur un système de signes représentant une structure sonore indépendamment des actions que l'interprète doit accomplir pour la réaliser. Et cela, malgré le fait que, comme Nicolas Donin l'explique, les compositeurs des avant-gardes des années 1950 et 1960 aient conçu des formes de « notation basée sur l'action » comme complément à la notation traditionnelle, permettant une meilleure intégration des gestes et des comportements des interprètes dans le matériau musical⁶. Le corps est devenu partie intégrante de la composition musicale et cette évolution des pratiques a entraîné une refonte théorique radicale du paradigme représentationnel de la notation.

La déclaration de Gourfink sur la désincarnation de la chorégraphie par la *choré-graphie* dans la transmission de la danse est un point de départ stimulant pour une historienne de la danse de la première époque moderne comme moi, puisqu'elle permet d'élaborer une réflexion critique sur l'épistémologie de la perception dans l'histoire de la notation de la danse. En fait, si, pour ma part, j'ai l'habitude de travailler avec des documents désincarnés du passé comme sources historiographiques pour la recherche de traces du corps dansant, Gourfink conçoit délibérément un processus

⁴ Système de notation de la danse développé par Rudolf von Laban et ses disciples au cours des premières décennies du XX^e siècle, cf. Ann Hutchinson Guest, *Labanotation: The System of Analysing and Recording Movement*, [1977], London, Routledge, 2005.

⁵ « Entretien avec Myriam Gourfink, chorégraphe », *Repères, cahier de danse*, vol. 17, n° 1, 2006, pp. 13-14.

⁶ Nicolas Donin, « Finding the Body in Twentieth-Century Musical Notation: On Gestures, "Hypertablatures", and Performing without Instruments », in Patrizia Veroli, Gianfranco Vinay (dir.), *op. cit.*, pp. 122-138.

qui crée une distance entre la présence réelle des danseurs impliqués dans la transmission et leur histoire corporelle. En outre, comme le souligne Claudia Jeschke⁷, les débats récents sur les *choré-graphies* comme ressources performatives et chorégraphiques plutôt que comme dispositifs de préservation, nous invitent à modifier notre lecture des notations de danse historiquement établies, ainsi que notre compréhension de leur fondement épistémologique.

À vrai dire, l'acte de danser est une expérience complexe qui engage des perceptions multimodales simultanées : visuelles, auditives, tactiles, kinesthésiques et proprioceptives. Cette expérience doit être « réduite⁸ », afin d'être transférée dans un signe graphique synthétique et de tenir sur une feuille de papier. La *choré-graphie* implique le choix de ne représenter que quelques éléments de cette expérience perceptive complexe. Dans un processus *choré-graphique*, soit-il activé dans un but prescriptif, descriptif ou de conservation, chaque *choré-graphe* choisit de mettre l'accent sur l'un ou l'autre aspect significatif d'un événement dansé. L'un peut transcrire la durée ou le rythme en indiquant une séquence de mouvements, un autre peut privilégier le schéma chorégraphique, en y inscrivant quelques références rythmiques ou des noms de pas et de séquences en relation avec la notation musicale. D'autres, à l'aide de figures humaines stylisées, s'intéressent davantage aux positions et postures corporelles ou aux transferts de poids. Ou encore, la *choré-graphie* pourrait être utilisée pour explorer différentes façons de visualiser les savoirs tacites du corps. Lorsque le *choré-graphe* est aussi le chorégraphe (la personne qui compose un événement dansé), elle/il peut utiliser la *choré-graphie* en l'absence d'une action de danse déjà existante, comme outil pour stimuler l'imagination et simuler la perception dans son propre processus créatif et dans la transmission de ce dernier aux danseurs⁹. Toutes ces possibilités peuvent

⁷ Claudia Jeschke, « Reflecting on Time while Moving: Dance Notations from the Nineteenth to the Twenty-First Century », in Patrizia Veroli, Gianfranco Vinay (dir.), *op. cit.*, pp. 93-106.

⁸ Le terme « réduction » dérive du concept « *in artem reducere* », forgé par l'humanisme, et définit le processus de formalisation et textualisation des savoirs pratiques à travers différents procédés techniques. Cf. Marina Nordera, « La réduction de la danse en art (1400-1700) », in Pascal Dubourg-Glatigny, Hélène Verin (dir.), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2008, pp. 269-91.

⁹ Au sujet des théories de la cognition incarnée par rapport à la relation entre danse et musique cf. Lawrence Michael Zbikowski, « Ways of knowing: Social Dance, Music, and Grounded Cognition », in Patrizia Veroli, Gianfranco Vinay (dir.), *op. cit.*, pp. 57-75, et par rapport à la performance corporelle en général cf. Carrie Noland, *Agency and*

se présenter en même temps et de manière très différente, étant donné qu'il n'existe toujours pas de système commun d'écriture des mouvements dansés, malgré plusieurs tentatives plus ou moins réussies dans l'histoire de la danse pour en établir un durable¹⁰. Bien que Myriam Van Imschoot définisse de façon provocatrice la séquence de ces tentatives comme « une sorte de *babelisation* d'instructions idiosyncrasiques¹¹ », certaines ont été largement utilisées et institutionnalisées, telle la chorégraphie de Feuillet au XVIII^e siècle ou la Labanotation au XX^e.

Si la *choré-graphie* « n'est ni plus ni moins stable que la danse à laquelle elle se rapporte¹² » et si, donc, en tant que telle, elle n'est pas une source fiable pour l'histoire de la danse (et de la musique), une étude critique de celle-ci peut remettre en question le fondement épistémologique de la notion même de danse (et de musique)¹³. Les choix de chaque *choré-graphie*, selon la méthode ou le système qu'il adopte, sont basés sur des dispositions subjectives ainsi que sur des habitus culturels et des paradigmes épistémologiques déterminés, et doivent être étudiés historiquement en fonction de la position du *choré-graphie*, de son rôle dans la communauté, de ses connaissances et du contexte. Chaque modalité *choré-graphique* reflète alors des conceptions spécifiques du corps, ainsi que de l'espace, du temps, du mouvement, du geste et de la perception, c'est-à-dire de toutes les composantes de l'activité de la danse et des techniques corporelles qu'elle met en forme sur la page et cherche éventuellement à standardiser.

Embodiment: Performing Gestures/Producing Culture, Cambridge, Harvard University Press, 2009.

¹⁰ Sur l'histoire de la notation en danse cf. Ann Hutchinson Guest, *Choreo-Graphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, New York, Gordon and Breach Science Publishers, 1989 ; Laurence Louppe, *Danses tracées. Dessins et notation de chorégraphes*, Paris, Dis Voir, 1991 ; *Eadem* (dir.), « Les notations en danse, gardiennes de l'invention », *Résonance*, n° 7, 1994, <http://articles.ircam.fr/textes/Louppe94a/> ; Claudia Jeschke, « Les systèmes de notation de la danse : une histoire culturelle de la perception du corps et du mouvement », in *Histoires de corps, à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, 1999, pp. 217-230. Sur l'utilisation contemporaine de la partition en danse cf. Myriam Van Imschoot, « Rest in Pieces. Partitions, notations et traces dans la danse », *Multitudes*, vol. 21, n° 2, 2005, pp. 107-116.

¹¹ Myriam Van Imschoot, *art. cit.*, p. 109.

¹² « [...] is neither more nor less stable than the dance to which it stands in relation ». Victoria Watts, « Dancing the Score: Dance Notation and *Différence* », *Dance Research*, vol. 1, n° 28, 2010, p. 15.

¹³ Sur l'ontologie de la danse dans sa relation à l'écriture cf. André Lepecki, « Inscribing Dance », in *Idem* (dir.), *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, pp. 124-139.

En analysant quelques exemples de *choré-graphies* réalisées par des *choré-graphes* dans l'Europe de la première modernité et, plus récemment, par des artistes contemporains, cette contribution vise à mettre en lumière certains aspects essentiels de ce processus instable, afin d'esquisser une épistémologie de l'observation, description, codification et archivisation du geste consistant à tracer temps et espace, rythme et mouvement, son et corps, musique et danse sur la page.

Une première production de *choré-graphies* apparaît en Europe à partir du XV^e siècle. Leurs formes, modèles, conditions de production, fonctions, circulation et lectorat ne sont pas homogènes : des brouillons esquissés par le maître de danse aux annotations des élèves, du précieux manuscrit enluminé à ses copies, du livre recueillant les variations de pas aux traités de danse publiés puis réédités, des séries de figures représentant des positions corporelles aux collections de partitions, chaque document construit un rapport spécifique aux connaissances pratiques et techniques qu'il formalise. Comme le souligne l'historien de l'art Michael Baxandall, la construction d'une image est liée à l'expérience sociale du spectateur. Selon lui, dans l'interprétation du signal perceptuel de la vue, chaque spectateur adopte son propre style cognitif pour interpréter les images sur la base de « trois facteurs variables liés à la culture¹⁴ ». Ces trois facteurs

[...] agissent sur la façon dont la raison interprète la forme lumineuse que la figure projette sur la rétine : un fonds de modèles, de catégories et de méthodes déductives ; l'entraînement à une série de conventions pour représenter les choses ; l'expérience, tirée de l'environnement, des manières plausibles de visualiser ce sur quoi nous n'avons qu'une information incomplète. Dans la pratique courante, ces trois facteurs n'interviennent pas successivement, comme dans notre description, mais simultanément¹⁵.

Étant donné que le spectateur n'est pas en mesure de rendre compte du fonctionnement simultané des différents facteurs de la vision, elle choisit des méthodes de description ou de représentation qui simplifient l'aspect complexe du réel, afin de traduire une expérience en un signe visuel selon des règles convenues. On peut alors voir les *choré-graphies* comme le souvenir d'éléments choisis de l'expérience visuelle et corporelle (en tant que danseur et/ou spectateur) dans les transcriptions graphiques d'une danse. En concevant des *choré-graphies*, les auteurs puisent dans leur propre expérience de composition, d'apprentissage et de transmission non

¹⁴ Michel Baxandall, « L'œil du Quattrocento », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 40, 1981, p. 11.

¹⁵ *Ibidem*.

seulement les traces d'une forme de danse mais aussi des outils de perception, analyse, description, mémorisation et classification du mouvement antérieurement acquis.

Dans le manuscrit anonyme bourguignon des basses danses¹⁶, les pas sont indiqués sous les lignes musicales par la lettre initiale de leur nom : « b » pour branle, « s » pour simple, « d » pour double, « r » pour reprise et « R » pour révérence. Le langage est la matrice de ces signes, obtenus en simplifiant une terminologie technique spécifique, dont le contenu du mouvement est déjà connu par le lecteur. Ces signes sont dans une certaine mesure indépendants du langage. Dans son interprétation des origines de l'écriture et de l'alphabet, Anne-Marie Christin insiste sur le fait que la visualisation du signe est indépendante de la vocalité ou oralité du langage et investit directement la kinesthésie et la cognition du corps par rapport à l'espace¹⁷. Les séries de lettres ordonnées en lignes dans le manuscrit bourguignon n'indiquent que la progression rythmique agencée selon la structure séquentielle des pas. Cependant, ce type de codification ne précise pas si les pas doivent être exécutés avec le pied droit ou gauche, il ne latéralise pas le corps, ni ne montre son orientation, sa direction et sa trajectoire dans l'espace. Dans la linéarité de la partition, une ligne suivant la précédente comme dans l'écriture textuelle et musicale, les paramètres temporels – rythme, durée et phrasé – prévalent. Cette transcription graphique décrit une séquence de mouvements vue de l'intérieur de la danse par le danseur lui-même, s'appuyant sur la continuité rythmique et la connaissance préalable de cette pratique performative spécifique. Le danseur développe une mémoire du rythme et une capacité à l'incorporer afin de distinguer, d'apprendre et de savoir comment exécuter chaque danse. Elle se déplace dans l'espace et suit une direction variable selon des trajectoires curvilignes et un flux rythmique continu, éléments qui ne sont pas assez significatifs pour qu'il soit nécessaire de les enregistrer sur la page écrite. À ce propos, il est intéressant de savoir que la basse danse française était exécutée en forme processionnelle, le premier couple définissant le chemin dans l'espace sur une trajectoire libre, les autres couples suivant et marquant le temps ensemble.

Si la manière spécifique dont une forme de *choré-graphie* est conçue vise à retenir ce qui est jugé significatif pour une danse particulière à un moment donné, la variation rythmique de la pulsation de locomotion

¹⁶ Cf. Robert Mullally, *The Brussels Basse Danse Book. A Critical Edition*, London, Dance Books, 2015. Une reproduction numérisée permettant de visualiser le document est accessible ici : <https://www.loc.gov/item/90172142/>.

¹⁷ Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, p. 6.

pendant l'exécution de la séquence de pas semble être ce qui est à retenir dans la basse danse bourguignonne dont ce manuscrit conserve la trace. Pour un lecteur averti connaissant déjà les mouvements impliqués dans l'exécution des pas et pouvant se référer à la mémoire corporelle d'une expérience antérieure de ces mouvements, la simple lecture de la partition sollicite une perception du rythme. De plus, ce type de *choré-graphie* introduit une distinction entre un temps organique, suggéré par le flux de la marche et de la respiration, et un temps conceptuel, souligné par le rythme mesuré des pas notés parallèlement à la partition musicale.

La *choré-graphie* consiste ici à tracer et à retracer le temps mesuré et à articuler le mouvement avec le son dans un flux organique.

Dans un manuscrit catalan du XV^e siècle¹⁸, l'utilisation de la description verbale des actions et des mouvements alterne avec l'emploi de cinq signes graphiques lisibles de gauche à droite suivant l'ordre de progression des pas. Ces cinq signes graphiques, correspondant au vocabulaire technique déjà répertorié pour la basse danse, sont liés à la visualisation et à l'abstraction de l'appui du pied sur le sol. Plus particulièrement, cette symbolisation est basée sur une analyse du mouvement prenant en compte le nombre de transferts du poids dans l'action de la locomotion : des traits horizontaux pour les pas en avant – un seul pour un transfert (ou simple), trois pour trois transferts consécutifs (le *seguit* ou double) – ; des traits verticaux pour les mouvements latéraux (*represas* et *continencias*). Le lecteur (ou danseur) peut lire ce système de signes comme une piste à suivre pour donner corps à la danse, comme s'il marchait le long de la ligne du texte, face à la direction de la lecture. La surface de la page devient l'espace de la danse et l'acte de lecture de cette séquence graphique mobilise cognitivement l'alternance des transferts de poids, en contournant le filtre linguistique et en reliant ensemble la vue, l'audition et la proprioception par le rythme. Ce type de *choré-graphie* est un exemple pertinent de ce qu'Anne-Marie Christin définit comme un produit de la « pensée de l'écran¹⁹ ». En étudiant les relations entre le texte et l'image en histoire et en anthropologie, elle affirme que l'écriture – idéogramme ou alphabet – trouve son origine dans l'image et ne dépend que d'un processus kinesthésique et incarné issu de l'exploration visuelle d'une surface²⁰. Un signe ne représente rien d'autre, mais il assume une signification en vertu de sa valeur visuelle, en tant qu'image à prendre en considération par

¹⁸ Cf. Cecilia Nocilli, *El Manuscrito de Cervera: musica y danza palaciega catalana del siglo XV*, Barcelona, Amalgama Edicions, 2013. Une reproduction numérisée permettant de visualiser le document est accessible ici : <http://www.pbm.com/~lindahl/cervera/>.

¹⁹ Anne-Marie Christin, *op. cit.*

²⁰ *Ibidem.*

rapport à d'autres images qui partagent le même « écran » dans le système où nous l'envisageons. Dans le manuscrit catalan, le signe acquiert le pouvoir de mettre le corps en mouvement et de lui faire percevoir le rythme par rapport à la visualisation du transfert de poids.

La *choré-graphie* est ici une question de temps incorporé à travers la conscience rythmique du transfert de poids.

Dans son manuel de danse, le maître italien du XV^e siècle Domenico da Piacenza décrit dans un langage narratif les actions de la danse comme s'il les regardait à partir d'une certaine distance²¹. Il indique le nombre et le sexe des danseurs impliqués, le nom et le nombre de pas qu'ils exécutent, si le pied droit ou gauche est mobilisé et vers quelle direction. Il s'adresse directement au lecteur en attirant son attention sur la danse comme s'il la regardait avec lui en temps réel. Il induit un rythme implicite dans la description en reliant les noms des pas les uns après les autres par la répétition de formules dans lesquelles les verbes d'action sont exprimés au présent. Il prend ainsi de la distance et construit l'espace de la danse en y étant extérieur, comme compositeur et non pas comme interprète. En effet, selon les sources relatives à ce type de pratique de danse, lors d'un bal, un couple ou un petit groupe de danseurs exécutant la *bassa danza* sont l'objet du regard d'un public placé en face, au lieu que tout autour comme c'était le cas pour la basse danse française. L'identification de la gauche et de la droite dans la *choré-graphie* découle ainsi de l'institution d'un point de vue frontal et individuel de la part de celui qui décrit la danse. Ce processus a lieu dans des milieux et à la période où dans la culture visuelle s'élaboraient le régime scopique et le paradigme cognitif qui ont généré les lois de la perspective. Dans le texte de Domenico, l'espace corporel (droite et gauche), intercorporel (au sein des couples et entre les couples) et directionnel (orientation vers le public) sont des éléments saillants à retenir pour le *choré-graphie*. D'autre part, nous n'y trouvons aucune ligne de musique pour la *bassa danza* : la *choré-graphie* étant indépendante de la *musico-graphie*, la perception et la mesure du temps restent implicites.

La *choré-graphie* ici est une question d'espace et de distance.

Comme le démontre l'historien Carlo Ginzburg, le savoir se construit toujours à partir d'une position éloignée, car c'est la seule façon d'arriver à comprendre la différence entre voir de ses propres yeux et voir avec les yeux de quelqu'un d'autre²². Il observe notamment un tournant dans le

²¹ Domenico da Piacenza, *De Arte saltandj & choreas ducendj / De la arte di ballare et danzare*, [c. 1425], Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds italien, 972, accessible ici : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200356s/f3.image>.

²² Carlo Ginzburg, *À Distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001.

paradigme perceptuel à l'œuvre à l'aube de la Renaissance : si pour Saint-Augustin le temps de l'histoire humaine est un temps d'écoute dans lequel l'homme est immergé, depuis le Quattrocento, nous sommes, au contraire, induits à traduire les métaphores acoustiques d'Augustin en métaphores visuelles, basées sur la distance et la perspective. Ginzburg introduit l'idée d'un changement crucial du paradigme de la perception du temps, de l'espace et de leur relation, ce qui est significatif dans l'histoire de la *choré-graphie* si nous pensons que dans la danse l'expérience visuelle et celle acoustique se produisent le plus souvent simultanément. L'analyse comparée d'une part de la documentation *choré-graphique* sur les basses danses bourguignonnes et catalanes et de l'autre du texte descriptif de Domenico da Piacenza révèle quelques éléments de ce changement de paradigme de la perception cristallisé par la perspective : il s'agit de concevoir une cohérence spatiale pour le corps humain, pour sa perception et sa proprioception, par laquelle il devient possible de prendre de la distance, afin de pouvoir mesurer la proportionnalité entre les corps qui sont les objets de la vision. Léonard de Vinci voulait voir la terre à vol d'oiseau, se libérer par rapport à l'expérience humaine de l'espace limité par son corps, par la gravité et par la verticalité, changer son point de vue et élargir sa vision. La vue aérienne de la ville d'Imola, probablement dessinée par l'artiste et scientifique italien, est le résultat d'un effort intellectuel incontestable et de calculs complexes qui ont permis au lecteur ou spectateur de compléter son expérience perceptuelle de l'espace vu, vécu et préalablement mesuré de l'intérieur²³.

En ce qui concerne la *choré-graphie*, la première transcription connue d'un schéma de danse vu d'en haut est celle proposée par Fabrizio Caroso dans *Nobiltà di Dame*. Ce schéma représente la dernière section d'une danse sociale intitulée *Contrapasso*, une chaîne exécutée par trois femmes et trois hommes qui changent de place, deux par deux, plusieurs fois²⁴. La légende qui apparaît sous l'image, « *Contrapasso fatto con vera matematica sopra i versi d'Ovidio*²⁵ », souligne le fait que la vue d'en haut ne provient pas de l'expérience du danseur ou du spectateur, mais est le résultat d'un calcul mathématique et d'une prise de distance intellectuelle par rapport à la perception multimodale du corps. D'autre part, cette vision à vol d'oiseau invite à une contemplation abstraite de la figure dans le temps condensé d'un coup d'œil. C'est une image synchrone qui nie la durée et la

²³ Mario Giberti, *Leonardo da Vinci e la pianta di Imola del 1473. Studio critico sulla attribuzione a Danesio Maineri*, Imola, Il Nuovo Diario Messaggero, 2016.

²⁴ Fabrizio Caroso, *Nobiltà di dame*, Venise, Muschio, 1600. L'ouvrage numérisé est accessible ici : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58170c.image>.

²⁵ « *Contrapasso fait selon la vraie mathématique sur les vers d'Ovide* ».

progression du mouvement perçu dans le temps, car en la regardant le corps du lecteur ne sait pas par où commencer et comment articuler le mouvement et la locomotion. De plus, l'information rythmique est ajoutée sous forme de notes et d'indications métriques succinctes. Il devient alors évident que la *choré-graphie*, si elle est vue d'en haut, tend à la synchronie, elle condense le temps plutôt que le faire passer.

En étudiant et en comparant l'évolution parallèle de la conception des jardins de la Renaissance européenne et des compositions chorégraphiques de Fabrizio Caroso et Cesare Negri, et en utilisant l'exemple du *Contrapasso* cité ci-dessus, Jennifer Nevile affirme que l'art chorégraphique de la Renaissance est à comprendre comme une série de schémas changeants, et peut être relié au point de vue suggéré par les dessins des jardins. La perception globale des schémas de danse pendant le bal, selon Nevile, incite le spectateur à la contemplation et donc à une interaction statique avec les événements dansés²⁶. Néanmoins, il convient d'ajouter que dans ses traités Caroso choisit la description verbale comme moyen principal pour *choré-graphier* et que cette vue à vol d'oiseau du *Contrapasso* reste un exemple isolé, jamais repris dans d'autres traités italiens de l'époque ou même plus tard. Le fait que la pratique notationnelle néglige la vue à vol d'oiseau, mais continue à se servir de descriptions verbales de séquences de pas et d'interactions entre les danseurs, fait vaciller l'idée que la danse de bal italienne du XVI^e siècle était un objet de contemplation. Elle confirme plutôt son caractère social, intersubjectif et participatif. Cette pratique au XVI^e siècle est un passe-temps, où les gens s'amuse et établissent des relations sociales tout en se déplaçant ensemble, créant la mesure du temps et la forme de l'espace.

Si la vue à vol d'oiseau dans la *choré-graphie* produit une condensation du temps, la description verbale reproduit le temps au fur et à mesure qu'il passe.

Raoul-Auger Feuillet, dans sa *Chorégraphie*²⁷, a disposé des signes le long de lignes continues, organisées pour une vue à vol d'oiseau, parce qu'il a réussi à y inscrire la pulsation rythmique et à obtenir ainsi le « parfait alignement de la chorégraphie et de la musique²⁸ », un des idéaux de la

²⁶ Jennifer Nevile, « Dance and Garden: Moving and Static Choreography in Renaissance Europe », *Renaissance Quarterly*, vol. 52, n° 3, 1999, pp. 805-836.

²⁷ Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures, et signes démonstratifs*, Paris, Chez l'Auteur et chez Michel Brunet, 1700. Le document numérisé est accessible ici : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f7.image>.

²⁸ « [...] perfect alignment of choreography and music ». Lawrence Michael Zbikowski, « Dance Topoi, Sonic Analogues, and Musical Grammar: Communicating with Music in the Eighteenth Century », in Victor Kofi Agawu, Danuta Mirka (dir.), *Communication*

danse noble française du XVII^e siècle et début du XVIII^e siècle. Pour la première fois dans l'histoire de la *choré-graphie*, l'espace de la danse et l'espace de la page se superposent virtuellement. Ceci permet d'activer la présence phénoménologique du corps dansant sur la page, même si son image n'est pas reconnaissable en tant que telle dans des figures anthropomorphiques ou stylisées. En observant une page *choré-graphiée* avec le système de notation conçu par Feuillet, le lecteur expert peut « saisir le mouvement²⁹ » : elle. il peut percevoir son propre corps virtuellement projeté dans l'espace, et elle. il peut être mû.e par le rythme grâce à la perception visuelle du transfert mesuré du poids le long du chemin tracé par les lignes et les figures. Feuillet a inventé « un graphe neutre, cellule unitaire de tout déplacement spatial, sur lequel viennent se greffer toutes sortes de processus opératoires³⁰ ». Les variations de cette cellule unitaire, indiquant les qualités des transferts de poids, produisent un choix multiple de nuances dynamiques. La danseuse ou le danseur module l'action d'occuper l'espace dans une multiplicité de variations tout en marchant et en incarnant la musique. En fait, la musique notée sur la partition n'est pas simplement un accompagnement, mais la texture même de la danse. Et si la danseuse ou le danseur est debout, la *choré-graphie* est couchée sur le papier, défiant kinesthésiquement la tension entre la verticalité de la danse et l'horizontalité du texte dans les actions simultanées d'écrire, lire, écouter et danser. Soulignant cette tension, Hervé Brunon a étudié la structure formelle et les principes dynamiques des lignes, des courbes et des symétries de la *choré-graphie* de Feuillet, afin de former l'hypothèse que l'aménagement des jardins en France sous Louis XIV a été conçu pour induire une perception du mouvement chez les visiteurs, et les inviter à se promener à travers les formes végétales

in *Eighteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 283-309, p. 145. Cf. aussi *Idem*, « Dance Topics I: Music and Dance in the *Ancien Régime* », in Danuta Mirka (dir.), *Oxford Handbook of Topic Theory*, New York, Oxford University Press, 2014, pp. 143-163. Claudia Jeschke liste un large spectre de relations entre la musique et la danse à partir de notations de la danse historiquement établies (cf. « Reflecting on Time while Moving », *art. cit.*). Pour un récent état de l'art et une analyse fine de la *Chorégraphie* de Feuillet – qui met à jour l'étude de Jean-Noël Laurenti, « La pensée de Feuillet », in Laurence Louppe (dir.), *op. cit.*, pp. 107-131 – cf. Marie Glon, *Les Lumières chorégraphiques. Les maîtres de danse européens au cœur d'un phénomène éditorial (1700-1760)*, Thèse de doctorat, sous la direction de Georges Vigarello, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 2014, et Dóra Kiss, *Saisir le mouvement. Écrire et lire les sources de la belle danse (1700–1797)*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

²⁹ Dóra Kiss, *op. cit.*

³⁰ Laurence Louppe, « Les notations en danse », *art. cit.*

conçues et sculptées au sol³¹. Comme pour les *choré-graphies*, il pouvait s'agir de promenades réelles, ou simplement kinesthésiques.

En somme, en adoptant la distinction proposée par Tim Ingold, si le *Contrapasso* de Caroso est une « *plotline* », une construction géométrique à voir d'un coup d'œil de l'extérieur et à contempler comme un objet d'art invoquant l'autorité d'un maître, les *choré-graphies* de Feuillet sont des « *guidelines* », car elles impliquent le choix et la réalisation d'un itinéraire dans le temps à travers l'immersion et la cognition incarnée³². Face à une des partitions de Feuillet, et grâce à l'empathie kinesthésique, celui qui la regarde est capable de reproduire ou de simuler l'expérience corporelle du danseur.

La *choré-graphie*, chez Feuillet, est une question d'espace mesuré, modulé par le poids, dans un temps mesuré.

Ces quelques exemples issus de l'histoire de la danse du début de la période moderne montrent que les processus chorégraphiques impliquent toujours les techniques corporelles et sont basés sur des connaissances pratiques précédemment acquises par une expérience incarnée du temps et de l'espace. Dans un contexte culturel et social particulier, chaque individu danse kinesthésiquement lorsqu'il regarde d'autres corps dansants, ainsi que lorsqu'il écrit ou lit une *choré-graphie* provenant du même contexte. Ce processus incarné s'appuie sur l'activité humaine consistant à « lire » d'autres corps en mouvement dans l'espace et dans le temps afin de les imiter, d'apprendre à bouger comme eux ou à conceptualiser leur mouvement. Les perceptions multimodales de la tonicité musculaire et du poids, de la pulsation et du flux, des qualités de mouvement et de la forme du corps dans l'espace font partie de ce processus. Si au sein de la même communauté tous partagent la même expérience corporelle, la *choré-graphie* n'a pas besoin d'être exhaustive, dans la mesure où de nombreux paramètres du temps et de l'espace sont déjà incarnés ou connus, et donc tenus pour acquis. Ce n'est plus le cas dans le domaine de la danse dite contemporaine où de nombreux artistes s'engagent dans des processus créatifs individuels dans lesquels la différenciation des pratiques chorégraphiques joue un rôle important. Certains d'entre eux adoptent des systèmes de notation déjà établis et recrutent des *choré-graphes* professionnels afin de documenter un processus ou de préserver la

³¹ Hervé Brunon, « Lieux scéniques et chorégraphie du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV », *Les Carnets du paysage*, n° 13-14, 2006-7, pp. 82-101.

³² Tim Ingold, *Une Brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2013.

mémoire de leurs œuvres³³. Dans ce cas, « la notation sert de technologie visuelle par laquelle l'incorporation est encodée et peut être re-actualisée³⁴ ». D'autres artistes, et cet aspect est plus intéressant pour le propos que je développe ici, conçoivent la *choré-graphie* comme un outil artistique ou de recherche pour la chorégraphie ou comme un instrument pour rendre explicite le processus créatif ou compositionnel. Pour beaucoup d'entre eux, ce précieux matériau est rarement présenté comme faisant partie intégrante de leur travail et n'est pas non plus accessible comme documentation pour la recherche sur le processus chorégraphique. En général, les artistes sont rarement prêts à révéler à un public plus large ces documents, qui pourraient aider à comprendre leur travail et son arrière-plan épistémologique. Comme le souligne Myriam Van Imschoot à propos de ses recherches sur le terrain avec des chorégraphes utilisant des partitions dans leur travail, il est très rare qu'ils abandonnent leur *choré-graphie* dans l'espace public car dans un tel cas « l'écrit serait discuté et le discours serait noté³⁵ », tandis que les corps re-actualisent des gestes, manipulent des objets, entrent dans les circuits d'information, activent des expériences passées et stimulent l'imagination. Selon l'anthropologue Jack Goody, le processus d'écriture est un instrument d'acquisition et de transformation du savoir, dont il conditionne la nature, la structure et l'organisation. Le geste graphique est un dispositif de sélection et d'organisation de l'information qui peut être mémorisé visuellement et fournit une technologie du savoir dotée de sa propre logique, à savoir la « raison graphique³⁶ ». Le chorégraphe Jonathan Burrows, dans son *A Choreographer's Handbook*, exprime clairement la pertinence de la technologie de l'écriture dans le processus et dans la pensée *choré-graphique*.

Le questionnement sur la manière d'écrire ou de dessiner ta partition contribuera à façonner tes pensées. Le papier que tu utilises contribuera à façonner tes pensées. Fais la chose la plus évidente³⁷.

³³ Dany Lévêque, *Angelin Preljocaj. De la création à la mémoire de la danse*, Paris, Les Belles Lettres-Archimbaud, 2011.

³⁴ « [...] the notation serves as a visual technology through which embodiment is encoded and can be re-enacted ». Victoria Watts, « The Perpetual "Present" of Dance Notation », *Ekphrasis*, vol. 12, n° 2, 2014, p. 180.

³⁵ Myriam Van Imschoot, *art. cit.*, p. 11.

³⁶ Jack Goody, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, [1977], Paris, Minuit, 1979.

³⁷ « How to write or draw your score will become a part of what shapes your thoughts. The paper you use will become a part of what shapes your thoughts. Do the most obvious thing ». Jonathan Burrows, *A Choreographer's Handbook*, London, Routledge, 2011, p. 148.

Les chorégraphes qui travaillent dans une perspective d'acquisition, de transformation et de transmission du savoir produisent leur médium *chorégraphique* ou, plus fréquemment, des médias divers et variés³⁸. Un seul ne suffit jamais, comme c'est le cas du projet *Carnets d'une chorégraphe* réalisé par la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker avec la chercheuse Bojana Cvejić³⁹, dans lequel une multiplicité de typologies de documents graphiques, discursifs et multimédias est collectée plutôt dans le but de fournir différentes approches de l'activité compositionnelle, que pour documenter le travail réalisé. Ce qui ressort en tant qu'évidence perceptible à la lecture kinesthésique de l'ensemble des documents chorégraphiques publiés par De Keersmaeker et Cvejić est la parfaite complémentarité et la nécessaire interdépendance de la représentation des paramètres temporels et spatiaux de la perception. La multiplication des dispositifs graphiques et des instructions verbales semble être le résultat du souci de coucher sur le papier la complexité des relations temps-espace/espace-temps, musique-danse/danse-musique. En effet, cette complexité est l'un des principaux principes générateurs de l'œuvre et de la pensée chorégraphique de De Keersmaeker. Ce principe générateur et sa visibilité dans la documentation sont profondément enracinés dans la manière spécifique de concevoir l'organicité du corps et du mouvement.

La recherche d'une relation organique entre musique et danse peut ouvrir différentes voies. Deux danseuses et chorégraphes, la française Laurence Pagès et l'américaine Christina Towle, ont élaboré une forme singulière de *choré-graphie* basée sur la physiologie et la perception du souffle. Cette « partition du souffle⁴⁰ » est basée sur différents éléments graphiques inspirés des « courbes respiratoires » conceptualisées par Blandine Calais-Germain⁴¹ pour décrire l'action de la respiration : la

³⁸ Parmi d'autres il convient de citer ici : William Forsythe, *Improvisation technologies*, Köln, ZKM, 1999-2003, DVD, et le site <http://synchronousobjects.osu.edu> ; Scott deLahunta (dir.), *Capturing Intention. Documentation analysis and notation research based on the work of Emilio Greco/PC*, Amsterdam, Emilio Greco/PC, Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, 2007 ; Steve Paxton, *Material for the Spine: A Movement Study*, Bruxelles, Contredanse, 2008, DVD ; Jeroen Peeters, Meg Stuart (dir.), *On va où, là ?*, Paris, Les Presses du Réel, 2010 ; Jonathan Burrows, *op. cit.*

³⁹ Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Bruxelles, Fonds Mercator/Rosas, 2012 ; *Eadem, Carnets d'une chorégraphe: En Atendant & Cesena*, Bruxelles, Fonds De Keersmaeker, 2013 ; *Eadem, Carnets d'une chorégraphe: Drumming & Rain*, Bruxelles, Fonds Mercator/Rosas, 2014.

⁴⁰ Cf. l'article de Federica Fratagnoli et Laurence Pagès dans ce volume, « Contrepoint sur une "partition de souffle" », pp. 33-51.

⁴¹ Blandine Calais-Germain, *Respiration. Anatomie, geste respiratoire*, Paris, Desiris, 2005.

courbe ascendante indique l'inspiration, celle descendante l'expiration, une simple ligne horizontale annonce une apnée, tandis qu'une double ligne signale l'utilisation de la voix. Dans les pratiques expérimentales et artistiques de Pagès et Towle, l'utilisation de la « partition du souffle » produit de multiples applications et résultats. Tout d'abord, ces chorégraphes l'ont employée comme un outil de recherche désincarné dans le processus créatif de composition précédant l'expérience de la danse, afin de donner une contrainte particulière à la danseuse ou au danseur. Deuxièmement, elles visent à aider l'interprète à prendre conscience du rôle central de la respiration dans la modulation des qualités dynamiques, de l'énergie et des émotions. Enfin, pour Pagès et Towle l'activité respiratoire est également devenue un outil d'analyse du mouvement dans des pièces créées par d'autres artistes et appartenant au répertoire historique. Selon Laurence Pagès, la respiration est le moteur du geste et un moyen de l'accompagner, de le contredire ou de le souligner. La respiration influence le mouvement et la posture tonique de chaque individu et agit sur la force expressive du geste. Aussi, la respiration permet l'exploration sensorielle du son du corps, amplifie la musicalité du geste, et tente de suggérer le murmure interne au danseur quand il danse, afin de donner une place aux autres sens, contre la primauté de la modalité sensorielle de la vue. Enfin, Pagès souligne le pouvoir de la respiration dans la mesure où elle crée une relation instinctive et empathique entre le danseur et le spectateur⁴². Le rythme organique et la durée de la respiration produisent une empathie kinesthésique et auditive dans le corps des danseurs et des spectateurs : ils les maintiennent ensemble dans le temps, les orientent dans l'espace, mettent en mouvement leurs affects et leurs pensées charnelles⁴³.

La *choré-graphie* est ici une question de temps incarné, à travers la conscience auditive et charnelle de la respiration.

Pour la danseuse et chorégraphe Maguy Marin, le processus de création de *Description d'un combat* commence par une lecture attentive d'œuvres littéraires fournissant différents matériaux tels que des images, des actions, des gestes et des fragments de texte⁴⁴. Les citations et les annotations

⁴² Federica Fratagnoli, Laurence Pagès, *art. cit.*

⁴³ Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, University of California Press, 2004.

⁴⁴ La pièce est de 2009. Les documents cités sont publiés dans Sabine Prokhoris, *Le Fil d'Ulysse. Retour sur Maguy Marin*, Paris, Les Presses du Réel, 2012. Sur le processus citationnel dans l'œuvre de Maguy Marin, voir la thèse en cours de Marie-Marie Philipart, *La Littérature comme palimpseste de la danse. Analyse du processus citationnel dans les*

sélectionnées sont écrites ou coupées et collées sur une feuille de papier. Puis Marin dessine le système spatial : la page (représentant la scène) est préparée comme support graphique dans lequel les nombres identifient les positions des objets scéniques et des corps dans l'espace. Les flèches indiquent la circulation des danseurs par rapport à ces positions. Sans surprise, ce document s'intitule « canon 1 » : Marin adopte une terminologie musicale, car il représente la visualisation spatiale de l'organisation des paramètres du temps. Enfin, Marin compose une partition extrêmement complexe et détaillée, organisée en plusieurs lignes et colonnes, qui synthétise les actions verbales et motrices à exécuter par les danseurs en ordre chronologique. Cette page révèle l'irrégularité structurée et le flux métrique de la déclamation orale constituant la texture de l'œuvre. Une fois cette composition transmise aux danseurs, chacun d'eux lit et interprète sa ligne de texte ou d'action en fonction de la partition, une structure rythmique et mesurée dans laquelle textes, images et gestes commencent à s'entrelacer avec l'environnement sonore conçu par Denis Mariotte. La troupe fonctionne comme un orchestre d'actions et voix. La partition est le moyen de structurer la présence scénique des danseurs dans le temps, et la pièce n'aurait pas existé sans la partition, qui définit sa nature et son fonctionnement. D'une certaine manière, la partition elle-même, basée principalement sur le paramètre temporel, est le ressort moteur de *Description d'un combat*. Cet exemple illustre la puissance du dispositif graphique pour donner vie et façonner un produit artistique au moyen d'une structure.

La *choré-graphie* est ici une question de temps mesuré, modulé par les mots et l'image dans un espace mesuré.

Le chorégraphe italien Virgilio Sieni a réalisé des *choré-graphies* pendant le processus de création d'un projet sur *Cappuccetto Rosso* (Le Petit Chaperon rouge) afin de fixer sur papier les différents éléments concourant à la construction de la pièce⁴⁵. La page qui en résulte est remplie d'objets graphiques et visuels : dessins, textes, mots isolés, figures humaines stylisées, photographies d'œuvres d'art, personnes et objets, schémas, cartes, perspectives... Tous ces éléments sont rassemblés sans hiérarchie reconnaissable, et il est impossible pour celle ou celui qui les regarde de comprendre quel est le début ou la fin, combien de temps dure l'action, et si et quand elle sera accompagnée par le son. Certains éléments verbaux ou visuels relatifs aux éléments sonores et musicaux peuvent être

œuvres de Maguy Marin depuis Points de fuite (2001), sous la direction de Marina Nordera et Sylvie Ballestra-Puech, Université Côte d'Azur.

⁴⁵ Des exemples sont publiés dans Andrea Nanni (dir.), *Anatomia della fiaba. Virgilio Sieni tra teatro e danza*, Milan, Ubulibri, 2002.

identifiés au milieu de bien d'autres stimuli par les noms des objets et des actions qui les produisent (flûte ou piano du petit chaperon rouge, sèche-cheveux, bruit produit par les sabots en bois, horloge). Conçue spatialement par accumulation plutôt que par organisation d'éléments visuels, cette carte *choré-graphique* suggère une conception fragmentée, interrompue et syncopée du temps. Fonctionnant comme une sorte de catalogue de stimuli pour l'imagination, la *choré-graphie* de Sieni n'est pas une partition et elle n'est pas prescriptive. D'une certaine manière, sa « raison graphique » radicalise la *choré-graphie* par une critique de la conception traditionnelle de la partition en tant que technologie permettant « une perception de la danse comme étant traduisible sans problème du code au pas, et du pas encore au code » et une remise en question de la « symétrie pacifique entre inscription et danse⁴⁶ ». Cette *choré-graphie* documente un processus qui a donné naissance à de nombreuses configurations performatives différentes d'un projet artistique dans lequel Sieni a été impliqué longtemps.

La *choré-graphie* est ici un outil pour cartographier l'imagination.

Comme je l'ai indiqué plus haut, la *choré-graphie* de la première modernité tend principalement à « réduire » l'expérience complexe de la danse afin de la transformer en un signe graphique synthétique et de l'adapter à une feuille de papier. Conçus principalement à des fins de documentation et de transmission, ces artefacts visualisent les compétences acquises culturellement dans la perception du temps et de l'espace. Au contraire, il semble aujourd'hui que des configurations et usages multiples et sans cesse réinventés de la *choré-graphie* acquièrent progressivement la fonction principale de ressourcement et de valorisation d'une notion élargie de la danse en tant que veille phénoménologique du corps basée sur la perception multimodale. La circulation des traditions et des techniques du mouvement révèle un éventail sans précédent de façons de percevoir l'espace et le temps, et questionne la pertinence épistémologique de la notion même d'expérience culturelle du corps. Comme l'affirme clairement le chorégraphe William Forsythe :

Un objet chorégraphique – ou une partition – est par nature ouvert à une palette complète d'instigations phénoménologiques parce qu'il reconnaît que le corps est entièrement conçu pour lire en permanence chaque signal de son environnement. Un objet chorégraphique n'est pas un substitut du

⁴⁶ « [...] a perception of dance as unproblematically translatable from code to steps, and from steps back to the code again » ; « [...] peaceful symmetry between inscription and dancing ». André Lepecki, « Inscribing Dance », in *Idem* (dir.), *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, p. 127.

corps, mais plutôt un lieu alternatif d'où comprendre l'instigation potentielle et l'organisation de l'action. Idéalement, les idées chorégraphiques sous cette forme devraient attirer un lectorat attentif et diversifié qui finira par comprendre et, espérons-le, défendre les innombrables manifestations, anciennes et nouvelles, de la pensée chorégraphique⁴⁷.

La *choré-graphie* ici est matière à penser.

⁴⁷ « A choreographic object, or score, is by nature open to a full palette of phenomenological instigations because it acknowledges the body as wholly designed to persistently read every signal from its environment. A choreographic object is not a substitute for the body, but rather an alternative site for the understanding of potential instigation and organization of action to reside. Ideally, choreographic ideas in this form would draw an attentive, diverse readership that would eventually innumerable manifestations, old and new, of choreographic thinking ». William Forsythe, *Improvisation technologies, op. cit.* Cf. aussi « Choreographic Object », in Stephen Spier (dir.), *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts from Any Point*, New York, Routledge, 2011, p. 92.