

**séance 2**

**organisée par Catherine Grout, axe conception**

**Thème : Spatialité : paysage, danse, architecture & musique**

Cette séance sur la notion de spatialité et sur l'expérience de l'espace fait suite à celle de janvier 2010 portant sur les travaux d'Erwin Straus pour laquelle nous avons accueilli Anne Boissière, et à celle de juin 2010 où nous avons accueilli Frédéric Pousin. En ayant toujours en mémoire Straus, nous aborderons la spatialité en croisant des approches en chorégraphie, en architecture et en musique.

Chercheur invité : Philippe GUISGAND, enseignant chercheur en danse, CEAC, Lille 3

Chercheur Lacth: Séverine BRIDOUX-MICHEL, enseignante à l'ENSAPL, chercheur au LACTH (axe Conception)

Doctorante : Mathilde CHRISTMANN, LACTH

Prise de notes et rédaction : Mathilde Christmann

**Etaient présents :**

Etudiants de l'ENSAPL

Doctorants : Florence Plihon, Maxime Hospie, Ewa Sokolowska

Architectes visant un doctorat : François Lefel, Camille Thomas, Charlotte Lheureux

Chercheurs : Véronique Bone, Philippe Guisgand, Séverine Bridoux-Michel, Frank Vermandel

Membre du Lacth : Eva Kovacova

*Présentation du séminaire par Catherine GROUT*

Catherine Grout est professeur d'esthétique HDR à l'ens{ap}<sup>Lille</sup> et chercheur au Lacth. Elle est lauréate de la villa Kujoyama (1994-95, Kyôto), membre du réseau Japarchi (Asie - IMASIE, CNRS, Institut des Mondes asiatiques), auteur de *Le Tramway de Strasbourg* (Paris, éd. du Regard, 1995), *L'Art en milieu urbain*, (Tokyo, éd. Kajima, 1997), *Marseille*, Beat Streuli, (Arles, éd. Actes Sud, 1999), *Pour une réalité publique de l'art*, (Paris, L'Harmattan 2000), *Pour de l'art au quotidien, des œuvres en milieu urbain*, (Taipei, éd Yuan-Liou, 2002, édition en chinois simplifié en 2005), *L'Émotion du paysage, ouverture et dévastation* (Bruxelles, La Lettre Volée, 2004), *Représentations et expériences du paysage* (Taipei, éd. Yuan-liou, 2009), *L'horizon du sujet. De l'expérience au partage de l'espace* (Bruxelles, La Lettre Volée, à paraître).

**Introduction au sujet de la spatialité**

La philosophe Françoise Dastur dans son texte sur Maurice Merleau-Ponty intitulé « Le Fondement corporel de la subjectivité » indique la différence entre une spatialité de position et une spatialité de situation afin de présenter l'expérience du corps propre pour le phénoménologue. La spatialité de situation correspond au « schéma corporel qu'il faut comprendre moins comme la conscience globale des parties du corps que comme le *schème dynamique d'une posture pratique* dont la spatialité n'est pas une spatialité de position mais une spatialité de situation. » (écrit en 1994 et reproduit dans *Chair et langage, essais sur Merleau-Ponty*, Encre marine, 2001, p 36, souligné par l'auteur).

En guise d'introduction à cette séance de séminaire portant sur la spatialité, je propose un court développement sur cette différence car elle concerne aussi l'écriture, la conception ainsi que l'expérience des espaces construits.

La spatialité de position correspondrait au point localisé, à un ici, à une définition disons géographique. Le sujet vivant, quant à lui, est situé ; s'il n'est que positionné, il correspond à un objet objectivé, un quasi cadavre sans lien avec ce qui l'entoure ; il est ici, et non relié à un lointain ou à des lointains, à ces horizons qui sont au pluriel pour Merleau-Ponty car le sujet vivant a une mémoire.

Dès lors, peut-être avez-vous entendu sous les mots, dans une résonance interne, que la spatialité de situation fait que le point du ici se déploie, devient ambigu car nous ne sommes pas seulement ici mais aussi un peu là-bas. Ce mouvement, ou cette ouverture, se fait avec la verticalité qui est verticalisation car toujours en cours, échanges de forces vers le haut et vers le bas (la terre et le ciel), tout comme vers ce qui est dans le dos que vers le devant et avec la latéralité, en échange interne/externe. Par ailleurs cela correspond tout simplement à nos faits et gestes quotidiens.

Dès lors, vous voyez sans doute déjà se dessiner le lien avec les arts qui seront évoqués aujourd'hui ainsi qu'avec leur écriture.

« Le peintre apporte son corps, dit Valéry. Et, en effet, [écrit Merleau-Ponty] on ne voit pas comment un esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture [cela veut dire aussi que la peinture est alors « rythme de monde » comme l'écrit Jacques Garelli et non pas surface inerte]. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le *corps opérant et actuel*, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvements. »<sup>1</sup>. Le peintre, mais aussi tout artiste qui dessine sur une surface bidimensionnelle, apporterait-il son corps et son état de corps ? Qu'en est-il lorsque l'artiste projette ? Qu'il (ou elle) soit chorégraphe, architecte, paysagiste, musicien ? Autrement dit lorsqu'il ne représente pas un réel qu'il aura rencontré ou avec lequel il sera en échange, mais quelque chose qui n'existe pas encore ? Si son geste ne consiste pas seulement dans le fait de poser un outil sur une surface et de tracer un trait, le contact entre les deux ouvrira une spatialité, apportera une vibration, un rythme qui appelleront ceux qui seront amenés à voir le dessin et l'écriture, quand le point posé et le geste tracé sont aussi matière et épaisseur *informée* (dans le sens de Simondon).

En 1921, pour un numéro spécial de la *Nouvelle Revue Française*, dédié à la création française en architecture, en design et en sculpture depuis 1914, Paul Valéry écrit son texte célèbre *Eupalinos ou l'architecte*. Il y distingue trois qualités d'architecture. Elle est chantante, parlante ou silencieuse. Nous savons bien, par ailleurs, qu'il faudrait en inclure une quatrième qui hurle ou crie. Pour que l'architecture soit chantante il importe que son concepteur s'y soit mis. Autrement dit que son corps ait été « de la partie » écrit Valéry. Cela veut dire au moins trois choses. L'architecte n'a pas pensé de manière abstraite sa conception, comme une image sans poids, sans épaisseur ; il y est<sup>2</sup>, entier, avec sa mémoire corporelle et sa manière d'anticiper, de toucher déjà les surfaces, de passer un seuil, de se mouvoir et avec autrui, de regarder au dehors et de se relier à un horizon. Dès lors, son dessin est *gros* — comme on disait au XVIII<sup>ème</sup> siècle qu'une femme enceinte était « grosse » — gros de sa présence et de celle des autres. Corrélativement, il a envisagé l'architecture comme « s'il s'agissait de son propre corps ». La troisième est qu'il collabore avec le maçon. Il visite le chantier, il participe au travail en train de se faire. Le maçon ne fait pas qu'exécuter un dessin, un ordre (d'où l'importance si fondamentale du stage ouvrier dans une école d'architecture et de paysage afin qu'il y ait une connaissance réciproque, un appui et un échange concret entre l'architecte et l'équipe d'ouvriers qui va réaliser son projet) ; le maçon, le charpentier donnent forme, assurent la présence du bâti et de la qualité spatiale, autant que l'architecte. Ceci est identique pour le paysagiste, avec cette nuance près, que ce dernier collabore autrement avec les forces des éléments ainsi qu'avec la nature, en les incluant dans son projet.

L'écriture, le dessin, renvoient à une expérience sensorielle et corporelle tout comme elles l'induisent et la projettent, s'il y a bien une « spatialité de situation ».

<sup>1</sup> *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p 16. je souligne. Les « entrelacs de vision et de mouvements » concernent comme le montre Eliane Escoubas la réversibilité : à la fois le peintre perçoit ou plutôt est dans le sentir (avec un « système d'échanges », un empiètement des sens les uns sur les autres, une transitivité entre un corps « opérant et actuel » et un autre corps « opérant et actuel ») et le fait que « tant de peintres ont dit que les choses les regardent » (Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit. p 31-32) Eliane Escoubas « La question de l'œuvre d'art : Merleau-Ponty et Heidegger » in *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*, Marc Richir et Etienne Tassin (textes réunis par), Grenoble, Jérôme Millon, 2008, p. 128).

<sup>2</sup> et pas seulement y a été.

Philippe GUISGAND

Corps et graphie : deux demandes à l'espace chez Anne Teresa De Keersmaeker

Philippe Guisgand est maître de conférences en danse à Lille 3. Il est spécialiste de l'oeuvre d'Anne Teresa de Keersmaeker à qui il a consacré sa thèse de doctorat, de nombreux articles et communications et deux livres : *Les fils d'un entrelacs sans fin*, Septentrion, 2008 et Anne Teresa De Keersmaeker, *L'Epos*, 2009 (en italien). Ses autres axes de recherche le portent à dialoguer avec les autres disciplines à propos des oeuvres, à mettre en oeuvre une démarche d'analyse des pratiques chorégraphiques, et à travailler les rapports entre la danse et ses discours de réception. Il a collaboré aux livres *Approche philosophique du geste dansé* (Septentrion, 2006), *A la rencontre de la danse contemporaine : résistances et porosités* (L'Harmattan, 2009), *Les rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel* (Le Manuscrit, 2011).

### Introduction

J'appartiens à un centre de recherche ancré dans le champ dialogique. Ce qui veut dire étudier des oeuvres dialogiques (danse/théâtre, danse/musique, danse/cinéma) mais aussi élaborer des dialogues entre les disciplines, que l'oeuvre abordée soit dialogique ou non. Dans ce contexte, j'ai travaillé pendant plusieurs années avec un musicien pour essayer d'expliquer en quoi chez Keersmaeker, le lien avec la musique ne relevait pas d'un rapport ou d'une relation (terme à la fois très ambiguë – *une* ou *des* relations n'a pas le même sens ! et aussi très statique et figé). Nous lui avons substitué le concept de demande et adresse, plus à même de refléter le caractère dynamique d'un dialogue entre les arts dans la conception ou la réception esthétique des oeuvres.

Dans un premier temps, j'aborderai la demande relative à la mise en ordre de l'espace horizontale, à la circulation complexe des danseurs sur le plateau.

Dans un second temps, j'aborderai une demande plus poétique qui a trait à la manière dont Keersmaeker utilise l'espace pour soulever des questions symboliques, notamment celle du genre.

### L'espace complexe

Ce qui frappe le nouveau spectateur d'une pièce de la chorégraphe flamande Anne Teresa De Keersmaeker, c'est souvent la complexité harmonieuse de la composition, et notamment la manière dont les danseurs circulent en spirale. Par ailleurs, cette géométrie chorégraphique d'une précision extrême s'inscrit sur le plateau même : fréquemment, les scénographies affichent des trames étranges qui forment, avant même que la danse n'apparaisse, un joyeux gymnase dont on aurait dynamité le marquage (hypothèse ludique) ou la transcription de secrets cabalistiques accessibles aux seuls danseurs (hypothèse mystique). Cette géométrie plus ou moins poétique masque en fait un rigoureux découpage de l'espace, autorisant des courses savamment programmées, des frôlements et des rencontres, un agencement des trajectoires millimétrées figurant quelquefois un supposé chaos chorégraphique.

### Fase à l'origine

Pour comprendre comment cette complexité s'est installée, il faut revenir à *Fase*, la première pièce de la chorégraphe en 1982. *Fase*, dont le titre entier est *Four Movements to the Music of Steve Reich* est un jalon incontournable dans l'histoire des arts scéniques en Belgique. La pièce chorégraphique se divise en quatre parties (*Piano Phase*, *Come Out*, *Violin Phase*, *Clapping Music*) reprenant les compositions musicales éponymes de Reich, créées entre 1966 et 1972. Jouant sur quelques phrases corporelles indéfiniment répétées et déclinées, *Fase* représente une mise en abîme de la circularité dont *Violin Phase* (le solo de la troisième partie) constitue le point culminant.

Dans *Violin Phase*, la circularité y est montrée, tracée, suggérée : cercle du déplacement, cercle de la rotation, cercle de la robe, cercles tracés des bras, de la tête, du buste, des ronds de jambe, etc. On peut déjà voir dans le retour incessant de ces boucles, de tailles et de consistances variées, l'obsession spatiale majeure de Keersmaeker, c'est-à-dire la spirale. Une spirale portée en germe, mais qui ne se développera que dans la sophistication des compositions ultérieures de la chorégraphe. La spirale est à la fois le circulaire sans fin, excentrique ou concentrique, projection ou concentration de force, mais aussi – avec l'introduction de la profondeur – une fuite possible, une direction, un sens. Dans ce solo, Keersmaeker trace progressivement un cercle en se déplaçant, cercle qui se matérialise sur scène grâce à un éclairage en

douche et, à l'écran, par le génial *top shot* sur le sable inventé par Thierry De Mey pour la vidéodanse du même nom. Cette prise en plongée permet de visualiser ce qui est indiscernable sur le plateau : une rosace dessinée par l'ensemble des trajectoires de la danseuse.

Dans la reproduction infinie d'une même circularité, qu'elle soit compositionnelle ou gestuelle, se situe aussi un espace de jeu (comme on dit d'un mécanisme qu'il a du jeu) ; un espace dans lequel s'engouffre l'interprétation. Ce jeu n'est pas la répétition vide du même, une répétition robotique et vaine qui "passerait le temps". Ici, quelque chose s'entame - une présence, une volonté, une fatigue aussi - qui indiquent que le temps fait son œuvre, et que, pour paraphraser Michael Edwards, le mouvement est à la fois « un monde toujours même et toujours autre ». On est bien loin, ici, de la fameuse neutralité affectée par la *post modern dance* américaine.

*Fase* est la pièce-matrice des procédés qui seront développés ultérieurement : la répétition d'une même phrase de base, l'accumulation, la variation et l'altération de cette phrase constituent les quatre grands registres initiaux. Au fil des pièces, ces principes vont se multiplier et se complexifier en s'inspirant des structures musicales (unisson, alternance, contrepoint, développement d'un motif, palindrome, etc.), mais sans oublier la trame initiale. Mais la première véritable spirale n'apparaît que dix ans plus tard dans *Toccata*.

### ***Toccata***

*Toccata* est une pièce courte créée en 1993 sur des musiques de Bach, et notamment la suite française (BWV 816). Dans la *Bourrée*, deux filles se confrontent ; alternant des petites ondulations du dos et des épaules, elles se déplacent en menés. Les accents au niveau des poignets et des mains font naître de grands ports de bras et donnent une connotation baroque à la danse. Là se dessinent les deux premières spirales de l'œuvre de Keersmaeker sous les pas des danseurs.

Plus loin, on retrouve de petites spirales concentriques dans le déplacement des interprètes ; elles leur permettent d'entrer ou de sortir d'un unisson, de se séparer ou de se rejoindre. Dans cette pièce, la spirale apparaît pour la première fois comme l'affirmation d'un trajet et non plus seulement comme une forme corporelle ou une trace. Ce n'est pas seulement le signe de la fascination pour cette figure que la chorégraphe croit retrouver à de nombreuses occasions dans le monde qui l'entoure, mais c'est également un choix de composition presque incontournable. On retrouve cette figure dans la scénographie, où les dossiers des chaises arborent une spirale stylisée, mais aussi dans le choix de la fugue comme thème musical où figurent les infinies possibilités de l'imitation et les reprises du motif par les différentes voix. Enfin, la répétition de certaines séquences de mouvement illustrent et dynamisent encore ces motifs sonores.

### ***Drumming***

En 1998, dès la première percussion, Cynthia Loemij s'élançait dans une spirale concentrique pour une présentation de la phrase de base. Puis les danseurs entrent sur scène à tour de rôle. Progressivement, les trajectoires s'interpénètrent avec la reprise de la phrase initiale enrichie de courses en courbe. Jusqu'à sa conclusion, la pièce est remplie de ces circulations enivrées par l'avalanche des percussions.

### **La spirale et sa construction (ou le chiffrage de l'espace)**

Voyons comment s'élabore cette spirale. La construction se fait fréquemment à partir de la suite de Fibonacci : sur le plateau d'*Amor constante* par exemple, il y avait deux épïcètres, sur lesquels avaient été construits les carrés de séries de Fibonacci en mode croissant ; on distingue sur le dessin de la construction les deux rectangles légèrement décalés, dans lesquelles s'inscrivent les trames spatiales des danseurs, croissant selon le nombre d'or ; ce décalage permet de relier les deux cadres par des trajectoires spiralées.

Comment expliquer un tel goût pour la complexité ?

Pour Keersmaeker, l'homme a une propension au sinueux. La chorégraphe est aussi fascinée par certaines configurations à la fois simples et complexes omniprésentes dans la nature. « Leurs formes m'inspirent beaucoup dit Anne Teresa [...] J'aime les formes en spirales, comme dans les coquilles ou la structure de l'ADN ; chez l'homme aussi le cheveu est ainsi disposé sur son crâne [...] La spirale est ce qu'il y a de plus beau, elle est généreuse et organique ».

Au fil des pièces, la spirale est devenue systématique, une obsession de la chorégraphe. Ainsi, au début de la création de (*but if a look should*) *April me*, en 2003, elle confie à ses danseurs : « ceux qui ont déjà travaillé avec moi savent combien je suis obsédée par un certain nombre de choses. Comme les spirales. Mais plus je travaille, plus je me rends compte que tout repose essentiellement sur l'organisation du temps et de l'espace et sur deux mouvements : l'ouverture et la fermeture ».

La composition chorégraphique de Keersmaecker est donc classique en ce qu'elle fait appel à des « structures claires », souvent inspirées – on l'a dit – des structures musicales elles-mêmes. De ce point de vue, la chorégraphe est davantage sous influence américaine qu'euro-péenne. En effet, aux Etats-Unis, les musiciens ont longtemps donné les cours de composition aux danseurs (par exemple Louis Horst et ses *Pre-Classics Forms* chez Martha Graham). Les danseurs américains ont donc d'abord composé, non pas à partir du mouvement dansé, mais à partir de structures venues de l'extérieur (le canon, le miroir, le rétrograde). Sur ces structures de composition, qu'a aussi beaucoup utilisées la *post modern dance*, Keersmaecker en a superposé d'autres plus complexes comme le palindrome, le nombre d'or, la série de Fibonacci... Elle a donc dû aussi (pour que les danseurs s'y retrouvent !), inscrire au sol tout ou partie de ces parcours spatiaux ; dès lors, le tapis de danse ou le plancher se couvre de lignes et de points (*Amor constante*), de fragments géométriques (*Drumming*), de courbes de couleur (*Rain*) ou de numéros (*Small Hands*). Cette prolifération graphique permet de visualiser la complexité compositionnelle ; bien mieux que la virtuosité des déplacements eux-mêmes, qui finissent toujours dans un entrelacs élégant dont on ne peut que constater l'étonnante fluidité.

### Des conséquences esthétiques

Au sein de ces courbes et ces spirales, les danseurs se dispersent, se distribuent, se regroupent. Et quand le collectif se regroupe en noyau, ce n'est plus seulement une figure spatiale, mais un foyer d'intensité. Qu'elles soient centripètes ou centrifuges, ces trajectoires recèlent des énergies, à cause des effets d'accélération et décélération qu'elles induisent : elles expulsent les interprètes à la périphérie, ou bien – au contraire, elles aimantent les corps au centre de la scène... Le cœur de la spirale peut aussi devenir le lieu de ressourcement du collectif, souvent dispersé. Les courbes sont à la fois refuge et rampe de lancement, invitation à la pause et incitation au départ. Dans ce double mouvement, on peut ainsi voir le danseur prendre l'espace qui s'organise autour de lui et le structurer à son tour, le sculpter et lui donner une densité. Influencé par la philosophie taoïste, Keersmaecker explique que son « vocabulaire est mû par une organisation en terme de polarités. Par polarité, elle entend l'idée de forces antagonistes et complémentaires : la terre et le ciel, le jour et la nuit, l'homme et la femme, construction et déconstruction, temps et espace, horizontalité et verticalité, ouvrir et fermer, haut / bas, accélérations et décélérations... Ces principes bipolaires d'unité et d'union complémentaire des contraires s'illustrent dans les deux vagues entremêlées du *Taiji*, la comète noire à la poursuite d'une comète blanche, figurant le mouvement perpétuel au sein d'un cercle Yin/Yang.

Certains physiciens expliquent leur vocation par une attirance esthétique pour les chiffres. Ils parlent de «belles» équations – tant au sens d'une résolution élégante que d'une sidération pour le graphisme. Comme eux, Anne Teresa De Keersmaecker nourrit une fascination pour un ordre caché, une équation originelle.

### Conclusion

Chez De Keersmaecker, la composition est trop complexe pour être clairement identifiée pendant le spectacle. Elle est constituée de couches superposées parfois sans rapport les unes avec les autres : le découpage musical, les trajectoires dansées, les effets d'ordre, les phrases rétrogrades, les transpositions spatiales ou par sexes s'interpénètrent tellement que ce raffinement finit par se muer en syncrétisme. Face à elle, le spectateur s'étourdit ou s'abandonne à autre chose, à condition d'être bien placé. Je m'explique : le spectateur (trop) informé de cette importance de la structure sera tenté de s'asseoir en fond de salle pour y adopter un regard panoramique. Il considérera la structure de la composition comme un exosquelette en pensant ainsi pouvoir en capter la logique. C'est, à mon sens, peine perdue ! Car la complexité est telle qu'elle décourage. C'est pourquoi *Rosas* est une compagnie à regarder de près : rapprochez-vous, entrez dans le tourbillon de *Rosas danst Rosas*, de *Drumming* ou de *Rain*, essoufflez-vous avec les danseurs. C'est là, dans la proximité des interprètes, que se trouve l'infinie richesse que recèle le travail d'architecte-mathématicienne de la chorégraphe flamande. Alors, bien sûr, on peut voir dans ces interrogations la métaphore spatiale du désir d'éternité qui, peu ou prou, hante tout créateur. Mais le principal n'est pas là : car, de près, dans les passages de l'ordre au chaos, apparaissent parfois de très courts moments d'indétermination, ce qui échappe au calcul et à la prévision, justement ! Et dans ces minuscules failles temporelles se situent souvent des instants d'une sidérante beauté.

### Mais l'espace fonctionne également de façon symbolique

Pour comprendre comment, il faut revenir encore une fois à la formation musicale de Keersmaecker et

notamment à la manière dont le rythme structure son vocabulaire dansé. Pour Schirren<sup>3</sup> (le professeur de musique à Mudra, et seul maître qu'AT se reconnaisse), le rythme se crée dans un rapport binaire initial : le « et » de l'impulsion et le « boum » de la réception. Keersmaeker déploie cette dualité sur le masculin/féminin : le « et » (synonyme de départ, d'émission, de saut) est masculin ; le « boum » (évoquant l'arrivée, la réception, le repos) est féminin<sup>4</sup>. C'est pourquoi, mal à l'aise avec la danse des hommes, Keersmaeker a créée pendant 5 ans pour une compagnie exclusivement féminine, avec un vocabulaire de danse essentiellement centré sur des postures : debout ou assise dans *Fase*, couchée, debout assise dans *Rosas danst Rosas*, assise, quadrupédique ou reptation dans *Elena's Aria*. Mais sans aucun saut ou exploration verticale de l'espace !

De fait, avec l'arrivée du premier homme (Jean-Luc Ducourt dans *Mikrokosmos*, 1987) apparaît le saut ; et la répartition spatiale symbolique et sexuée que je viens d'évoquer se lit dans la pièce, où les deux sexes s'observent, jouent, s'intriguent mutuellement dans un duo, bâti sur de petits bondissements, des sautilllements et des courses qui renvoient à la difficulté de ces deux protagonistes à s'accorder sur les modalités d'une relation claire.

Mais cette répartition n'est pas aussi simpliste : par le biais des transpositions (ex : demander aux hommes d'adapter une partition féminine à leur corps, à une autre temporalité ou à un autre espace), les cartes se brouillent ; et deux autres pièces mettent en évidence un cas de figure contraire.

### ***Rosa* (1994) et *Verklärte Nacht* (1995)**

Ici, ce n'est plus un registre moteur spécifique qui révèle le genre mais l'espace dans lequel la motricité se déploie : l'homme occupe l'horizontalité, la femme la verticalité.

L'homme (Osman Kassen Khelili) entre et s'effondre, tente de se relever mais choisit finalement d'occuper ce territoire, par des séries de rotations au sol. Chaque tentative pour se relever se solde par un nouveau tutoiement de la terre. Lorsqu'il parvient à se remettre debout, Osman est comme entraîné dans une spirale qu'il parcourt en marche arrière et qu'il achève agenouillé.

Au contraire, la femme (Suman Hsu) danse debout de manière tourmentée : alternant des cercles brusques de la tête, des désaxés soudains du buste et des coups de coude. La douceur n'apparaît que dans un penché légèrement déhanché où les bras étirés composent une ligne verticale, un aller vers le sol timide mais apaisant. En aller-retour entre fond et avant-scène, elle ne semble pas se soucier de son partenaire. Comme traversée par des spasmes, la danseuse, à quatre pattes, tente à plusieurs reprises de se tenir debout, sans y parvenir. Elle ne regarde jamais le sol sauf à s'en approcher avec prudence, haute sur des appuis tendus, l'examinant avec circonspection et hésitant à s'y abandonner.

Finalement, le couple va se trouver et s'enlacer – mais à genoux. Et lorsque brièvement Suman parvient à rejoindre Osman au sol, celui-ci l'extirpe de la terre, comme pour lui éviter de s'y installer trop longtemps. Elle finit là debout dans son univers, seule en scène. D'évidence, ces deux là ne peuvent plus se rejoindre : Lui, toujours au sol et Elle, plutôt debout. Même s'ils s'autorisent respectivement de courtes incursions dans le registre spatial de l'autre, chacun des protagonistes a son univers : l'air et la verticalité pour Suman, la terre et l'horizontalité pour Osman. Cette position agenouillée - ni debout ni couchée - à partir de laquelle peuvent naître les porters et les étreintes, figure spatialement "l'entre-deux" dans lequel se situe le couple. Cette posture (autant que l'espace intermédiaire qu'il explore) devient l'espace de conciliation très provisoire de ces deux-là qu'on sent depuis longtemps séparés.

On retrouve cette exploration de l'espace dans *Verklärte Nacht* (seul pièce où Keersmaeker suit une musique narrative) : le demi-plié en seconde constitue pour les danseuses une tentative d'aller vers un sol primaire où quadrupédie, roulades et reptations marquent l'univers masculin (alors que verticalement, le vocabulaire des femmes subit une certaine influence classique – notamment dans des tours en dehors en attitude). Ainsi, une fois encore, c'est dans le choix d'un geste – qui met en valeur un espace intermédiaire – que les deux genres peuvent trouver un terrain de conciliation.

### ***Achterland*, 1990**

Dans *Achterland*, on est confronté au même phénomène mais selon des modalités différentes. Filles et garçons y sont séparés pendant la quasi intégralité du spectacle, non pas spatialement (comme dans *Rosa*) mais temporellement (ils occupent à tour de rôle le plateau) et c'est l'espace qui leur offre un terrain

<sup>3</sup> Fernand Schirren, *Le Rythme primordial et souverain*, Bruxelles, éd. Contredanse, coll. « La pensée du mouvement », 1996.

<sup>4</sup> Interview dans le cadre de la thèse, mars 2005

d'entente.

Deux motricités s'organisent à partir de postures différentes – les danseurs debout et les filles assises. En revanche, dès qu'ils dansent au sol, tous les interprètes adoptent un même principe constructif : à l'exception de la tête, tous les appuis sont bons pour permettre de se confronter au parquet. La danse sert ici à se déplacer, à passer d'un lieu à l'autre, à arpenter la scène comme s'il fallait en éprouver toute la surface. La vrille est bien devenue la figure récurrente la plus forte, non pas tant par son trajet que par sa vitesse d'exécution et son caractère inéluctable : en appui sur les mains et les pieds, dominant le sol de quelques centimètres, les danseurs ne remontent jamais mais replongent sans cesse dans cette mêlée avec eux-mêmes. Au sol, qu'on soit fille ou garçon, même rapidité, même hargne à se déplacer, à lutter et ne rien céder à l'attraction et c'est dans cette énergie commune que se fait finalement l'impossible rencontre.

Le sol s'érige bien en partenaire dans cette pièce. Etreindre le sol, par nature immobile, c'est offrir successivement la multiplicité de ses appuis en roulant : à moi de tourner puisqu'il ne peut m'enlacer ; du même coup, cela signifie ne jamais s'abandonner mais au contraire se déplacer sans cesse. D'ailleurs ce souvenir de Johanne Saunier (interprète à l'époque) laisse à penser que le sol a ses propres réminiscences d'étreintes plus anciennes et bien réelles ; elle déclare : « cette danse au sol vient d'une scène d'*Ottone Ottone* [1988] où on dort au sol par couple, [une danse] très lente et qu'on a retravaillé. » La terre apparaît donc ici comme une occasion de renvoyer hommes et femmes à leur fond moteur commun, cet « arrière pays » (qui se dit *achterland* en néerlandais), et qui est mis en valeur à travers l'utilisation au sol de ce vocabulaire fulgurant. On attend longtemps une première confrontation directe qui n'arrive que l'espace d'un bref instant, entre Johanne Saunier et Nordine Benchorf. Et encore ! Le plongeon de la petite danseuse dans les bras de son partenaire est-il à peine entamé qu'il se désagrège aussi vite au sol. Ce sol qui figure ici un troisième genre, le neutre qui fait défaut au français mais que les langues anglo-saxonnes ont institué. Dans *Achterland*, en lieu et place de l'habituel praticable noir et froid, le sol est couvert d'un plancher de bois. Un matériau accueillant qui réchauffe et qu'on érige aussi en fond de scène, verticalement, comme on accrocherait un portrait, signe supplémentaire de la personnification et de l'importance de la surface. Un matériau qui brûle aussi la peau de qui s'y frotte trop intensément : les genouillères et coudières, qu'arborent périodiquement et ostensiblement les danseurs, rappellent aussi combien il peut être douloureux de le côtoyer violemment.

En interlocuteur privilégié des danseurs, le sol est donc d'autant mieux mis en valeur que, je l'ai dit, filles et garçons – isolés dans leur propre espace d'action – ne se trouvent jamais en contact dans les deux premières parties de la pièce. La dernière partie apparaît alors comme une résolution où chacun des « camps », se détournant du sol, découvre l'autre pour évoluer avec lui. Un des éblouissements de la pièce se trouve dans cette coalition temporaire des corps et des genres dans sa confrontation à l'espace. Coalition, parce que les deux motricités se fondent en une seule pour ériger le sol en partenaire. Dans *Achterland*, l'espace apparaît donc politiquement neutre : il n'appartient à aucun des deux camps et peut accueillir les élans des deux genres et leurs aspirations éventuelles à aller l'un vers l'autre... parfois jusqu'à la fusion, comme c'est le cas dans une autre création ultérieure, la *Grande Fugue*.

### ***Grande fugue (1992)***

Le vocabulaire y est très resserré et la phrase de base est construite autour d'une triple redondance : le tour en dedans (simple ou en attitude), le déséquilibre suspendu et le saut. La cellule gestuelle initiale est exécutée à de nombreuses reprises. Depuis les deux pièces fondatrices, c'est peut-être dans ce spectacle que le terme de « phrase de base » – utilisée, répétée et déclinée – trouve sa pleine signification. La *Grande Fugue* propose en une boucle sans fin une danse à dominante posturale qui distingue clairement la recherche d'élévation sans souci de virtuosité et la chute sans cesse réactive. Le graphisme des bras joue aussi l'alternance entre la suspension horizontale d'une seconde position et l'envolée d'une spirale en cinquième. De cette pièce jaillit une danse épurée, toujours mobile et qui envahit tous les espaces.

Le vocabulaire fait la part belle à une motricité bisexuée selon le schéma proposé par le couple Schirren/De Keersmaecker (conciliant les envols et les chutes). C'est aussi une danse démocratique, au sens où l'entendait Trisha Brown, c'est-à-dire « utiliser des parties du corps pour des choses qu'elles ne sont pas supposées faire »<sup>5</sup>. C'est au fond un archétype de danse contemporaine où toutes les parties corporelles sont à la fois appuis, traces et rythmes, en même temps qu'une signature singulière où se rassemblent 10 années de recherche sur un vocabulaire.

Mais la pièce n'apparaît pas seulement – sur le plan du vocabulaire – bisexuée (ou faudrait-il dire asexuée

<sup>5</sup> in Lise BRUNEL, Trisha BROWN, Babette MANGOLTE et Guy DELAHAYE, *Trisha Brown*, Paris, Bougé, 1987, p. 70.

ou neutre ?). Elle l'est aussi dans sa distribution : à sa création, la *Grande Fugue* est dansée par six hommes et deux femmes. Mais ces "rôles" sont interchangeables : dans *Kinok* (1994), la Fugue est adaptée pour neuf danseurs, six garçons et trois filles ; lors de la *Soirée répertoire* (2002), elle est prévue pour 7 hommes et une femme mais finalement dansée par huit garçons. Au total, pas moins de vingt-sept interprètes se sont succédés dans les différentes versions. Elle est aussi indéterminée au travers de ses costumes : tous sont habillés en homme (chemises claires, vestes, pantalons et bottines noires).

### Conclusion

Elle n'est bien sûr pas la seule, mais Keersmaecker propose à travers ses créations la lecture d'un espace sensible de la danse : il n'est plus seulement le lieu des possibilités techniques de l'appui, de l'élan, ou la surface symbolique (la mort en danse classique). L'espace réagit au corps, devient physique, s'incarne comme un « presque partenaire ».

Une des visions de l'espace qui s'impose chez la chorégraphe flamande, j'espère l'avoir montré aujourd'hui, c'est l'image d'une neutralité conciliatrice des genres. Et neutralité n'est pas ici synonyme d'incertitude ou de tergiversation. Au contraire, elle reste à définir :

- la danse est-elle neutre au sens politique, c'est-à-dire ne prenant pas parti ?
- au sens grammatical, c'est-à-dire qui s'applique à ce qui n'a pas de sexe ?
- est-elle asexuée (au sens où le sexe serait ici sans importance) ?
- ou est-elle androgyne ; disposant tout le monde sur un même continuum allant du masculin au féminin, et où chacun pourrait emprunter à l'autre certaines de ses qualités ou attributs ?

Pour répondre à ces questions, je vous invite à nouveau à voir ou revoir ces spectacles, en y apportant vos propres réponses aux questions qu'ils vous posent : c'est tout le charme de ce qu'on appelle l'interprétation.

### Réactions

Philippe Guisgand (PG), Catherine Grout (CG), Séverine Bridoux-Michel (SBM), Mathilde Christmann (MC)

**SBM** : La question de l'interprète et de la prise en compte de l'interprète dans la conception de l'oeuvre est très intéressante. L'oeuvre est apparemment conçue comme quelque chose d'entier : elle a sa place dans sa vie de compositrice, et en même temps, elle est composée de A à Z (dans le sens classique du terme de composition). Même si les interprètes ont une part dans l'oeuvre, l'oeuvre est composée ; c'est un mot qui est revenu dans l'exposé, l'idée de composition. Est-ce qu'on pourrait dire de Keersmaecker qu'elle est une chorégraphe contemporaine réinterprétant la notion de classicisme ?

**PG** : C'est l'une des grandes classiques.

**SBM** : Je dis ça par rapport à l'exploitation du nombre d'or par exemple. On voit ça en architecture : Le Corbusier et les architectes des années 50 utilisaient ce vocabulaire du nombre d'or, de la coquille, avec des influences venant du vocabulaire classique. On s'aperçoit que la spirale, le cercle, etc., sont aussi issus d'un langage relativement classique. La juxtaposition des choses est intéressante.

**CG** : En écoutant les trois interventions, on trouvera des rebonds sur la question de l'interprétation, de la composition. Nous pourrions prévoir une séance de séminaire sur l'interprétation et les interprètes, car ces termes nous permettent de redéfinir une approche en architecture, en paysage et en art.

**MC** : Après avoir vu *Rain* à l'opéra de Paris l'année dernière, j'ai été surprise de la non-proximité des danseurs – les quelques portés sont uniquement dynamiques. Pourquoi n'y a-t-il jamais de rencontres expressives entre hommes et femmes ?

**PG** : Ce n'est jamais son soucis de faire théâtre. Anne-Teresa et sa sœur Yolande avaient toutes deux pour projet de devenir acteurs de théâtre et metteurs en scène. Anne-Teresa a passé l'audition pour Mudra et est finalement partie dans la chorégraphie. Elle entretient avec le texte et le théâtre, en tant que genre identifié, de nombreuses relations. Certaines de ses pièces sont entre la danse et le théâtre, également parce qu'elle a une admiration profonde pour Pina Bausch. Mais elle dit ne pas se situer du côté du théâtre. Elle fait un



travail de « danse pure » et estime donc que le mouvement est expressif en lui-même, qu'elle n'a pas besoin d'en rajouter ni même de dire qu'un mouvement est le symbole de situations humaines ou non-humaines. De ce point de vue, elle est très américaine – je pense au « Motion, no Emotion » de Cunningham et Nikolais, au post-modernisme américain : ils prônent le refus de la narration et de la littéralité pour regarder la danse parler d'elle-même, ils partent du principe qu'elle est expressive en soi.

CG : Dans la question, je pense qu'il y avait l'idée de co-présence, c'est-à-dire qu'il y avait des espacements, des entres, entre les danseurs et les danseuses. On peut ne pas se poser la question et se dire qu'ils dansent tous ensemble selon une chorégraphie pensée. Mais la tension créée du fait de ces co-présences peut nous parler d'autre chose que d'une intention symbolique, plutôt de cet entre des corps, qui sont dans une co-présence, mais ne construisent pas deux à deux quelque chose.

PG : Je pense qu'ils le font de près. Je considère que *Rain* est son chef d'oeuvre, mais pour juger de cette impression, il aurait fallu être tout près, sinon rien ne se passe. J'ai vu *Rain* une dizaine de fois, dansé par la compagnie, et j'y trouve mon envie de trouver du dialogue entre hommes et femmes. Mais chez les danseurs classiques, qui ont l'habitude des superposer à la forme une théâtralité qui est la pantomime héritée du langage classique (il fallait bien raconter des histoires), la présence en tant que personne est beaucoup plus difficile à prouver. Ça peut être une explication.

MC : Cette tension est difficile car la pièce est très dynamique avec toutes ces courses qui s'arrêtent ; or, j'étais peut-être dans l'attente d'une résolution du dynamisme.

PG : La polarité des sexes existe. Elle n'est pas sur un registre voulu par la chorégraphe, qui laisse ouvert l'espace d'interprétation. Ce sont des jeux de regard, des sourires, parfois même des paroles. C'est une sous-couche qui est comme le fredonnement de Glenn Gould au piano, qui n'est pas inscrit sur les partitions de Bach. C'est exactement la même chose : l'espace de liberté qui est laissé et qui n'est pas écrit. C'est ce qui est intéressant dans le rapport à la partition, surtout quand on parle des musiques de Steve Reich. Dans les phasages-déphasages des œuvres qu'on a écoutées, il joue sur les ressorts psychologiques de l'audition pour faire entendre une mélodie qui n'existe pas, qui n'est pas écrite. Elle est donnée à entendre simplement par le décalage de la réitération du même avec un déphasage des phrases. Chez Keersmaeker, tout est construit par la chorégraphe, mais il reste cet espace de liberté où on peut voir quelque chose qui n'est pas prévu.

CG : Tout à l'heure vous disiez que les plus beaux moments de danse sont dans les petites failles temporelles, qui sont des moments de pure beauté. Je le relève car elle revendique la beauté, et pour vous, lorsque vous en parlez, la pure beauté est dans la faille. Donc ce n'est pas dans la composition, mais c'est avec la composition malgré tout, puisque la faille joint les deux. La petite faille introduit une compréhension de l'interprète et de la chorégraphie, et quelque chose qui n'est ni l'un ni l'autre (on pourrait dire une liberté ?). C'est peut-être aussi bien en terme d'analyse, c'est-à-dire en tant qu'étant votre interprétation, qu'également ce qui est possible en termes de chorégraphie actuelle. Est-ce que le fait de dire que le moment de pure beauté est la faille nous dit quelque chose de notre temps ?

PG : Le moment de pure beauté n'est pas le fait que la faille soit là mais la manière dont elle est remplie, ce qu'elle révèle et ce qui fait sens au-delà du mouvement ; c'est la complicité de deux danseurs l'espace d'une seconde. Keersmaeker dit toujours que la danse n'est pas un moment spectaculaire mais un état latent qui parfois est manifeste quand le rideau est ouvert ; mais ses danseurs ne se comportent pas différemment dans le studio et sur scène, ce que je peux attester après avoir vu les répétitions. C'est la même vie qui continue, qu'il y ait ou non des spectateurs. Ce n'est pas le cas de tous les danseurs, loin s'en faut.

CG : C'est donc un projet, dans le sens de relation au monde.

PG : C'est pourquoi je parlais d'éthique. C'est une ambition esthétique, qui est aussi sous influence, notamment du théâtre flamand d'avant-garde. Dernièrement, dans *Rosas danst Rosas*, j'ai vu une fille se moucher dans sa jupe entre deux mouvements. C'est une forme de naturel qui est à côté de cette incroyable virtuosité, minutie, préparation. C'est ce qui rend la danse intéressante, qui ne serait sinon qu'une pure machine.

CG : Ce qui veut dire qu'on n'est pas uniquement dans une bipolarité.

PG : Non, pas au sens statique. C'est la bipolarité qui enclenche le circulaire, la circulation sans fin. C'est vraiment la pensée chinoise. On n'est pas dans l'opposition à deux, mais la polarité engendre toujours la circulation.

Séverine BRIDOUX-MICHEL

**La notion d'espace comme croisement entre architecture et musique**

Séverine Bridoux-Michel, enseignante à l'ENSAPL, membre du LACTH, est architecte dplg, docteur en esthétique et pratique des arts, et lauréate du Prix de la Recherche et de la Thèse de Doctorat en Architecture, décerné par l'Académie d'Architecture pour sa thèse de doctorat « Architecture et musique : croisements de pensées après 1950 (la collaboration de l'architecte et du musicien de la conception à l'œuvre) ».

Lorsque les compositeurs des années 1950 s'approprièrent la notion d'espace — en témoignent les notions d'« espace musical », d'« espace sonore », de « spatialisation », de « mise en espace »,...—, ils s'approprièrent en réalité « différents espaces » (Vita Gruodyté) et montrèrent ainsi que « la musique ne requiert pas l'espace mais seulement le “fantôme de l'espace” » (Gisèle Brelet). Edgard Varèse, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen ou Luigi Nono furent de ceux-là. Chez Luigi Nono, par exemple, la multiplicité de sens de la notion d'*espace* constitue la trame de son écriture compositionnelle. Au contact d'architectes comme Carlo Scarpa et Renzo Piano, Luigi Nono choisit d'explorer la notion d'espace en la confrontant au travail architectural.

**« L'architecture comme pensée de l'espace, et non comme espace proprement dit » (Philippe Boudon)<sup>6</sup>.**

Nous sommes tous amenés, à un moment donné de nos investigations dans le domaine de recherche que recouvre la conception architecturale, à nous demander ce que recouvre la notion d'*espace*. La question de l'espace est si large, et sans doute inépuisable dans ce domaine, qu'il est nécessaire de la recentrer pour lui donner sens, pour l'appréhender en quelque sorte selon un point de vue particulier. Le travail de Philippe Boudon autour de cette question de l'espace (l'espace architectural) est tout à fait caractéristique en ce qu'il permet de partir de « l'hypothèse de l'architecture comme pensée de l'espace, et non comme espace proprement dit »<sup>7</sup>.

Cette hypothèse (« l'architecture comme pensée de l'espace, et non comme espace proprement dit ») constitue un point de vue à partir duquel on peut réfléchir. Je souhaite ici revenir sur cette hypothèse, ainsi que sur quelques points abordés au cours des recherches que j'ai entreprises lors de l'élaboration de ma thèse de doctorat<sup>8</sup> concernant la question de la collaboration de l'architecte et du musicien, autrement dit la relation architecture / musique. Je parlais alors de l'hypothèse que la notion d'espace peut constituer un point de convergence entre le travail de l'architecte et le travail du compositeur.

En effet, dans un cas comme dans l'autre, la notion d'espace apparaît sous des sens différents, et selon au moins deux sens distincts (j'y reviendrai ensuite) : d'une part, l'espace défini par l'écriture de l'œuvre, d'autre part, l'espace défini par projection (ou réalisation) de l'œuvre dans l'espace réel (voire projection spatiale du son dans un environnement donné). La convergence du travail de l'architecte et du travail du compositeur se situerait dans la genèse de l'œuvre, au niveau de la « pensée » de ces deux types d'espace. Mais, si la notion d'espace s'impose en architecture (avec prédominance de la vision dans la conception du projet architectural, prédominance que certains cherchent à dépasser), elle semble poser problème en musique (avec prédominance du sonore dans la composition musicale).

Les écrits sur l'espace en musique constituent un corpus foisonnant permettant d'appréhender la musique du XX<sup>ème</sup> siècle, période à laquelle cette notion d'espace prend une importance considérable, plus particulièrement encore dans la musique de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle qui se caractérise notamment par une « pensée de l'espace » (pour reprendre les termes de Philippe Boudon). L'apport des travaux d'Edgard Varèse sur la *spatialisation*, le travail de Iannis Xenakis réalisé autour de ses pièces musicales *Metastaseis* (1954), et *Concret PH* (1958), invitent ainsi à transposer l'hypothèse de Boudon en musique

<sup>6</sup> Boudon (Philippe), *Sur l'espace architectural*, [1971], éditions Parenthèses, 2003, p. 37.

<sup>7</sup> idem.

<sup>8</sup> Bridoux-Michel (Séverine), *Architecture et musique : croisements de pensées après 1950 (la collaboration de l'architecte et du musicien de la conception à l'œuvre)*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Joëlle Caullier, co-direction Frank Vermandel, Université Lille 3, décembre 2006, 596 pages.

(musique comme « pensée de l'espace, et non comme espace proprement dit »).

En 1997, le colloque intitulé « L'espace : Musique/Philosophie », animé par Makis Solomos et Jean-Marc Chouvel, convoquait la notion d'espace et mettait le sujet au grand jour sous l'angle de l'interdisciplinarité. Les réflexions sur l'espace en musique émergeaient ici grâce aux échanges mettant en jeu différentes disciplines ou branches disciplinaires des sciences humaines et des arts (musicologie, ethnologie — et ethnomusicologie —, philosophie, phénoménologie, cinéma, peinture, arts plastiques...). L'idée conductrice était de montrer que s'« il existe plusieurs espèces d'espace et plusieurs manières de s'interroger sur l'espace »<sup>9</sup>, un certain nombre de directions méritent d'être distinguées. Ainsi, l'ouvrage collectif réalisé à l'issue de ce colloque, fut structuré selon huit grandes directions, parmi lesquelles la « phénoménologie de l'espace », la « spatialisation du son », la « spatialisation de la musique », « espace et métaphore », « espace et intériorité », etc., mettant de fait en évidence la complexité du problème. Mais, les auteurs soulignaient un manque (un manque, et non pas un oubli) visant la prise en compte de l'architecture. La préface de l'ouvrage faisait le constat d'une absence de travaux ou de recherches concernant les relations entre musique et architecture. La participation de Jean-Yves Bosseur permettait certes de faire déjà un pas dans cette direction avec un regard porté sur le sonore et le visuel, sur les interactions entre musique et arts plastiques. Sa contribution dans l'ouvrage collectif intitulée « musique, espace et architecture », faisait part d'un point de vue de compositeur-musicologue, et énumérait bon nombre de travaux de compositeurs du XX<sup>ème</sup> siècle réalisés en fonction de l'espace physique : l'espace constitue dans ce type de projets une « composante à part entière de l'œuvre »<sup>10</sup>, écrit-il ; il serait ainsi parfois véritablement indissociable de l'œuvre, « l'architecture pouvant représenter à cet égard un nouvel élément de dialogue avec la pensée musicale en gestation ». Cet article constitue d'ailleurs une sorte de prolongement de l'ouvrage publié quelques temps auparavant (en 1993), *Le sonore et le visuel ; intersections musique/arts plastiques aujourd'hui*. Jean-Yves Bosseur y souligne d'ailleurs synthétiquement différentes directions prises par les compositeurs, sculpteurs ou artistes (entre autres les expérimentations de Iannis Xenakis, La Monte Young et Marian Zazeela, Llorenç Barber, Karlheinz Stockhausen, R. Murray Schafer, Luc Ferrari, Denys Zacharopoulos, Bill Fontana,...). Mais architectes et paysagistes s'avèrent absents de la liste, absents même du discours, alors même que le titre de l'article, « musique, espace et architecture », annonçait clairement une convergence de la musique vers l'architecture.

Ce manque m'incita à étudier plus avant cette convergence selon l'angle particulier des collaborations entre architectes et musiciens, et ce en partant à la fois du travail de l'architecte et de celui du compositeur. Ce fut donc l'occasion de me replonger tout d'abord dans la correspondance, les écrits et les esquisses non publiés de Le Corbusier et Xenakis, d'aborder le projet du Pavillon Philips de l'exposition internationale de 1958, d'analyser cet objet sous l'angle de la conception à la fois architecturale et musicale, et de développer une réflexion sur la formalisation d'un nouveau type de *synthèse* des arts (ou d'art total), que j'ai qualifié de *diathèse*<sup>11</sup>. Quelques temps après la réalisation de ce travail, je publiais un article sur le projet du Pavillon Philips dans un ouvrage collectif consacré à des recherches sur les relations entre art et technologies<sup>12</sup>.

Un autre indice de la nécessité de traiter la convergence de l'architecture et de la musique venant à nouveau du domaine de la musique se trouvait à mes yeux dans l'ouvrage du compositeur, musicologue et pédagogue Francis Bayer : *De Schönberg à Cage, essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*<sup>13</sup>. Dans cet essai, Bayer aborde la question de l'espace en distinguant des types d'espace car, si la notion d'espace s'impose naturellement en architecture parce que c'est une discipline qui

<sup>9</sup> Makis Solomos, dans Chouvel (Jean-Marc) et Solomos (Makis) [sous la direction de] *L'espace: Musique/Philosophie*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1998, introduction p. VI.

<sup>10</sup> Bosseur (Jean-Yves), *Le sonore et le visuel*, Paris, Dis Voir, 1993

<sup>11</sup> La notion de *diathèse*, telle que je l'emploie dans ma thèse pour caractériser un nouveau type de projet d'« art total », qualifie un projet de synthèse artistique caractérisé à la fois par la relation et la séparation entre ses constituants, un projet *multicéphale* de collaboration (d'architectes et de musiciens notamment) dont seuls les spectateurs peuvent expérimenter et pleinement saisir l'idée en jouissant de l'espace réalisé. Ce type de *diathèse* annonce les formes et gestes artistiques rendus possibles avec l'ère du multimédia, ce que le Pavillon Philips, conçu par Le Corbusier et Iannis Xenakis, inaugure en 1958 lors de l'exposition internationale à Bruxelles.

<sup>12</sup> « Musique, Architecture, un projet multimédia : le Pavillon de l'exposition internationale de 1958 », in *Musiques, arts, technologies. Pour une approche critique*, sous la direction de Roberto Barbanti, Enrique Lynch, Carmen Pardo, Makis Solomos, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 91-103.

<sup>13</sup> Bayer (Francis), *De Schönberg à Cage, essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, éditions Klincksieck, 1987.

s'imaginer, se penser, se projeter ou se concrétiser dans l'espace réel — l'espace *vrai* d'Henri Focillon —, la notion d'espace pose problème en musique ; et, citant Gisèle Brelet, Bayer de rappeler que « la musique ne requiert pas l'espace mais seulement le "fantôme de l'espace" »<sup>14</sup>.

Pour clarifier cette notion d'espace, — qui vaut autant pour le lieu dans lequel la musique est jouée que pour l'espace figuré (l'espace de conception) dans lequel elle s'élabore —, Francis Bayer propose donc de distinguer deux grandes catégories d'espace :

- l'*espace* fictif et intrinsèque (la spatialité est figurée dans l'écriture de l'œuvre)
- et
- l'*espace* réel et extrinsèque (la spatialité se situe alors dans le lieu d'exécution de l'œuvre).

Ces deux grandes catégories peuvent être utilisées indépendamment et être présentes ou non dans une même pièce musicale. Chacune des deux catégories envisagées par Bayer pour la musique recouvre plusieurs « espèces d'espaces »<sup>15</sup> et plusieurs façons de s'interroger sur le concept.

De son côté (et cette fois dans le domaine *architectural*), Philippe Boudon clarifie la notion d'espace en distinguant l'espace *architectural* de l'espace *architecturologique*. Il s'appuie notamment sur les *mondes* de Karl Raimund Popper : le monde 1, vu en tant que monde des objets physiques, dans lequel « il faut [...] ranger les bâtiments que construisent les architectes », le monde 2, en tant que le monde des états mentaux, et le monde 3 (celui d'ailleurs auquel Boudon associe l'espace architecturologique) en tant que monde des théories. L'espace architectural serait ainsi celui des objets réalisés, tandis que l'espace *architecturologique* que Boudon propose pour le distinguer du premier serait celui de la pensée théorique<sup>16</sup>.

Ces différents points de vue permettent de découvrir la notion d'espace selon une approche permettant la mise à distance du travail du concepteur dans sa discipline (d'une part avec la *musicologie*, d'autre part avec l'*architecturologie*), visant l'attitude critique, mais aussi le bénéfice d'un statut scientifique.

### « Le mystère de l'espace : qu'est-ce que cela veut dire, être ici et là ? » Iannis Xenakis<sup>17</sup>

La question posée par Iannis Xenakis nous fait toucher la complexité en soi de la notion d'espace : « Autrefois les dieux et les fées pouvaient être n'importe où simultanément. L'ubiquité était une chose courante. Peut-être y a-t-il en physique subatomique des phénomènes semblables, lorsqu'un électron est à la fois d'un côté et de l'autre. C'est une ubiquité que l'on ne sait pas encore expliquer. Et c'est cela, le mystère de l'espace : qu'est-ce que cela veut dire, être ici et là ? »<sup>18</sup>. Par principe, le terme s'applique à décrire ce qui sépare ce qui *est*. On envisage ainsi l'espace entre deux choses, entre deux êtres. Mais cet espace est peut-être lui-même constitué *de quelque chose* ; c'est du moins ce que révèle la physique subatomique dont parle Xenakis. Pourtant, quel que soit le niveau d'observation auquel on se place, il y a toujours *un espace* entre les éléments. En soi, l'espace n'est donc rien, il est indicible.

Autrement dit, avec cette notion, la porte s'ouvre sur / s'ouvre à une multiplicité de sens, non seulement dans chacun des domaines qui nous occupent ici (musique, architecture) mais aussi dans la rencontre de ces deux domaines (musique *et* architecture) qui révèlent d'autant l'ambiguïté du terme. Dans ce contexte, définir selon ce terme d'*espace* les correspondances musique - architecture selon un point de vue général, apparaît comme une tâche difficile, voire impossible. Je préfère donc esquisser quelques réflexions susceptibles de recentrer la question.

Tout d'abord, j'aimerais rappeler l'idée de Le Corbusier selon laquelle « la musique est : *temps et espace*, comme l'architecture. La musique et l'architecture dépendent de la mesure »<sup>19</sup>. Cette idée reprend

<sup>14</sup> Brelet (Gisèle), *Le temps musical*, Paris, P.U.F., 1949, p. 5, citée dans Bayer (Francis) *De Schönberg à Cage, essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, op. cit., p.13.

<sup>15</sup> Makis Solomos dans Chouvel (Jean-Marc) et Solomos (Makis) [sous la direction de], *L'espace: Musique/ Philosophie*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1998.

<sup>16</sup> Pour une approche détaillée de cette question, on pourra se reporter à l'ensemble des chapitres de l'*Essai d'épistémologie de l'architecture* de Philippe Boudon (*Sur l'espace architectural*, op. cit.).

<sup>17</sup> Xenakis (Iannis), *Ici et là*, entretien avec Iannis Xenakis, propos recueillis par Peter Szendy, dans Les cahiers de l'Ircam n° 5, 1994, p. 113.

<sup>18</sup> Xenakis (Iannis), *Ici et là*, op. cit. p. 113.

<sup>19</sup> Le Corbusier, *Modulor 2*, Paris, [éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1955] Bâle, Birkhäuser, 2000, p. 29.

d'une certaine manière la position de Kant pour qui l'espace est un « système de lois » réglant la juxtaposition des choses relativement aux figures, grandeurs et distances, et permettant la perception. Effectivement, espace et mesure sont deux notions liées l'une à l'autre.

Néanmoins, il faut rappeler que, si un intérêt pour une forme de *pensée spatiale* en musique<sup>20</sup> a existé avant la période qui nous intéresse aujourd'hui, c'est au début de cette même période (les années 1950) qu'un intérêt décuplé pour la notion d'espace s'est révélé. En effet, on peut dire aujourd'hui combien cette notion d'espace fut au cœur des préoccupations au lendemain de la seconde guerre mondiale. Encore pourrait-on se demander ce qui favorisa un tel engouement. Mon hypothèse serait qu'à cette époque, la « course à l'Espace », paradoxalement autorisée par les progrès accomplis au cours de la dernière guerre en matière de propulseurs (les fusées de Von Braun), permit de reconsidérer sous un nouveau jour (la conquête pacifique et utopique de l'immensité du cosmos) une notion (l'espace) alors récemment associée dans la pensée collective, d'une part, à l'idée de domination (la notion d'*espace vital* sur laquelle l'Allemagne nazie avait assis sa politique d'expansion) et, plus symboliquement encore, au caractère monumental des symboles de Pouvoir.

L'Espace (avec un E majuscule), désormais pensé en tant que moteur d'un rassemblement de l'humanité pour une cause juste, parce que liée à la quête métaphysique de l'Homme (« d'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? »), était (re)devenu une notion suffisamment neutre pour que l'art puisse reconsidérer ce critère esthétique, sans que cela évoque immédiatement tout ce que l'on cherchait alors à oublier au plus vite. De fait, ni l'architecture ni la musique, pour ce qui nous occupe, n'auraient alors pu faire impunément référence au monumental, au grandiose, sans que ressurgissent, pour l'architecture, les formes symboliques de l'Etat totalitaire, et pour la musique, la figure refoulée d'un des compositeurs les plus importants de l'histoire de la musique germanique, Richard Wagner, dont le goût des très grandes formes (et des légendes faites de dieux et de surhommes) fut assimilé au totalitarisme germanique. La notion renouvelée d'espace apparut, me semble-t-il, comme un terrain suffisamment neutre — neutralisé — pour pouvoir faire l'objet de nouvelles recherches artistiques.

De fait, à partir des années 1950, les compositeurs eurent tendance à utiliser davantage cette notion renouvelée d'espace : il faut citer, d'Edgard Varèse, le *Poème électronique* (pièce musicale pour bande seule et spatialisée dans le Pavillon Philips en 1958), mais aussi, de Iannis Xenakis, *Concret PH* (pièce musicale électroacoustique pour bande seule, également spatialisée dans le Pavillon Philips en 1958), *Terretektorh* (pièce musicale pour 88 musiciens répartis dans le public, 1966), *Nomos Gamma* (pièce musicale pour 98 musiciens dans le public, 1967-68), *Persephassa* (6 percussions autour du public, 1969), *La légende d'Eer* (pièce audio-visuelle créée pour l'inauguration du Centre Georges Pompidou, diffusée dans son Diatope en 1978), ou encore, de Karlheinz Stockhausen, *Gruppen* pour trois orchestres (1957), *Carré* pour quatre orchestres et quatre chœurs disposés autour du public (1960), *musique dans un parc* (1971), et d'autres encore, autant de pièces caractéristiques d'une approche renouvelée de l'espace dans lesquelles celui-ci est mis en évidence par la fragmentation du groupe instrumental / vocal, ou / et par la répartition disséminée des haut-parleurs dans l'espace réel ou / et par le déplacement du public.

Comme par immersion dans l'« ère de l'espace », médiatisée dès les années 1950 avec les avancées scientifiques et, par sympathie ou par osmose, réinventée dans le domaine des arts, les compositeurs furent incités à penser la musique différemment, la pensant comme un art opérant certaines formes d'alliance avec les sciences, empruntant par là même à la notion d'espace son contenu symbolique de modernité. Ainsi, composer *en* architecte (comme le fera Iannis Xenakis en 1953-54 avec *Metastaseis*), ou composer *pour / avec* l'architecte (comme le fera Edgard Varèse pour Le Corbusier en 1958) sont des expériences relatives à ce que la notion d'espace semble incarner pour le concepteur : une dynamique créatrice en même temps qu'une sorte de mystère (« être ici et là » selon les mots de Xenakis).

Luigi Nono est un autre des compositeurs du XX<sup>ème</sup> siècle ayant pris conscience du fait qu'un travail spécifique avec l'*espace* réel — extrinsèque — (en même temps que le travail de composition avec l'espace fictif — intrinsèque —) est possible et peut conduire l'œuvre à révéler une telle dynamique créatrice. Nono chercha à plusieurs reprises à expérimenter l'espace en relation avec un architecte (Carlo Scarpa puis Renzo Piano), mais selon une position critique clairement affirmée :

<sup>20</sup> Je pense aux polyphonistes de la Renaissance et leurs recherches de spatialisation des *cori spezzati* (chœurs brisés) ou, plus près de nous, à Verdi (la dispersion de certains instruments dans le *Requiem*) et Debussy (son rêve d'une musique de plein-air).

« L'espace.

La salle classique de concerts est un espace horrible.

Car elle ne donne pas *des* possibilités mais *une* possibilité.

Il y a pour chaque salle un travail spécifique à faire [...] »<sup>21</sup>.

La scène frontale, la perspective à foyer unique et fixe de la salle de concert à l'italienne qui, selon Nono, édulcorent et neutralisent le projet artistique, projet associé à la nécessité de consommation dans l'art, consommation notamment discographique et iconographique, voilà ce que dénonça le compositeur italien tant au lendemain de la seconde guerre mondiale qu'à la fin de sa vie, dans les années 1980. Luigi Nono substitue à la neutralisation du projet artistique, un projet libéré du carcan spatial existant dans la salle de concert traditionnelle. Il restaure<sup>22</sup> l'idée de composer *avec* l'espace (mais aussi de composer avec *un* espace), considérant l'espace non seulement comme *paramètre* compositionnel (Nono s'inscrit dans la lignée des compositeurs sériels) mais aussi comme support orientant l'œuvre vers une expérience acoustique particulière. Le projet de Nono tend ainsi à substituer à l'utilisation du plan et de l'image frontale, la complexité de la question de l'*écoute*, articulée notamment autour de cette problématique de l'espace.

La structure dessinée par Renzo Piano et son équipe au début des années 1980 pour *Prometeo*, est un de ces quelques ouvrages architecturaux conçus pour (et en même temps qu') un projet musical. Objet (architectural) d'un seul projet (musical), cette structure est une expérience, un prototype ; c'est une structure démontable, en bois, dressée pour recevoir l'opéra singulier de Luigi Nono. À l'inverse d'un espace scénographique tel qu'on en voit régulièrement sur les scènes d'opéra, la construction est conçue pour accueillir à la fois les musiciens, les techniciens, le matériel technique et électronique et le public ; elle est en ce sens une sorte de *machine* conçue à partir du travail du compositeur, et fabriquée pour fonctionner à plein régime le temps de la représentation.

Renzo Piano a modélé le lieu selon la logique musicale, en essayant de respecter « l'émotion "centrale" d'un événement artistique doté d'une polarité multiple »<sup>23</sup>. Cet espace (démontable, rappelons-le) a été conçu pour accueillir un *objet* comme lui éphémère : la pièce musicale. Il est l'aboutissement d'un projet mûrement réfléchi, mais aussi l'aboutissement d'une pensée, celle d'un compositeur toujours en quête de nouvelles perspectives, « d'un intellectuel de grand prestige »<sup>24</sup>, soucieux d'établir une distanciation — intellectuelle — par rapport à l'objet qui fait *œuvre*.

On comprendra cependant que, pour *Prometeo*, ce n'est pas la discipline architecturale qui impose une enveloppe au projet musical, mais bien la discipline musicale qui sollicite la création d'un espace (architectural) inédit. Ceci suppose néanmoins que l'on mette en évidence le processus de création plutôt que l'objet fini, à travers l'analyse d'outils de représentation et de conception. Il s'agit d'interroger ainsi non pas l'« objet fini », mais la conception de cet objet autour de l'idée d'un projet (pluridisciplinaire) en devenir, inscrit dans le mythe de Prométhée, c'est-à-dire dans la « figure emblématique d'une errance, d'une recherche, des voyageurs de la connaissance. »<sup>25</sup> Ainsi, pour Nono, la quête est hors de la narration, hors du développement ; la connaissance exige la présence d'un dessin / dessein toujours inachevé (*Angelus Novus* de Klee selon Walter Benjamin). C'est une semblable quête non narrative à laquelle je me suis attelée durant mes recherches doctorales. Et c'est cette même logique autour de laquelle s'articulent depuis lors mes travaux, qu'ils soient pluridisciplinaires ou plus strictement circonscrits au seul domaine des études architecturales.

Précisons un peu l'implication méthodologique de cette idée pour clore la présente réflexion sur « la notion d'espace comme croisement entre architecture et musique ». Il me semble ainsi que la question de la pluridisciplinarité architecture-musique s'impose dès la genèse de l'*œuvre*, esquissant des figures subtiles de la pensée du (/des) créateurs. Je ne prétends donc pas chercher une « vérité » dans le travail du (/des) créateur(s) (leur vérité est indicible puisque multiple), mais plutôt suivre une démarche qui consiste en *une* (re)lecture de l'œuvre à partir de l'analyse *génétique* de documents originaux.

<sup>21</sup> Nono (Luigi), « L'erreur comme nécessité » (1983), dans *Ecrits*, Paris, Bourgois, 1993, p. 256

<sup>22</sup> « restaure » et non pas « instaure », car la manière de composer avec l'espace fait référence, pour Luigi Nono, à certaines conceptions musicales des compositeurs de la Renaissance.

<sup>23</sup> Piano (Renzo), « Prometeo, un espace pour la musique », dans *Luigi Nono*, festival d'Automne à Paris, textes réunis, Contrechamps, 1987, p. 167.

<sup>24</sup> Cacciari (Massimo), « Entretien avec Massimo Cacciari », Biraghi (Marco) dans Luigi Nono, festival d'Automne à Paris, *op. cit.*, p. 147.

<sup>25</sup> Luigi Nono cité par Lonchampt (Jacques) dans *Le bon plaisir, journal de musique contemporaine*, éditions Plume, Paris, 1994, p. 119.

## Réactions

Philippe Guisgand (PG), Catherine Grout (CG), Séverine Bridoux-Michel (SBM), Charlotte Lheureux (CL)

**X** : Vous parliez tout à l'heure d'un acousticien, est-ce qu'il y avait un acousticien dans ce projet ?

**SBM** : Oui, Hans Haller, c'est un acousticien qui a suivi Luigi Nono jusqu'aux dernières représentations.

**X** : Et est-ce que ce projet était en lien direct avec la salle de l'Ircam ?

**SBM** : Oui, la salle de l'Ircam a été une première expérience pour Renzo Piano. Il y a des liens à faire avec les recherches qui ont été faites pour l'Ircam.

**X** : Mais ce n'était pas en collaboration avec Luigi Nono.

**SBM** : Non. Il ne se connaissaient pas avant. Nono savait que Renzo Piano avait fait la salle de l'Ircam. Piano avait demandé à des conseils Luciano Berio pour l'Ircam – encore un italien. La salle de l'Ircam avait un certain nombre de défauts. L'idée était de faire une salle avec des possibilités de spatialisation du son et tout cela faisait beaucoup de bruit pendant les concerts.

**CG** : Je voudrais faire un commentaire par rapport à « l'espace multidimensionnel », que Nono évoque dans un entretien avec Cacciari<sup>26</sup>. Cet élément vient de son expérience de vénitien. Ceci nous permet de comprendre comment un concepteur garde en lui quelque chose qui est toujours de l'ordre de l'émerveillement. Venise est une ville où les sons se répercutent – l'eau est partout, et il y a une résonance avec les façades, la pierre – mais aussi avec un grand nombre d'églises, donc de sonorités possibles dans la ville. Il y a à ce moment-là véritablement une ouverture, on est complètement environné. Et cet espace est aussi lié à une horizontalité (celle de l'eau) et à une verticalité (celle des bâtiments). Ensuite viennent tous les niveaux avec les cloches, la présence des personnes, les ponts, etc., et tout ça est aussi multidirectionnel. Je trouve extraordinaire de comprendre comment tout le travail créatif de Luigi Nono et sa réflexion sur l'espace pouvait être porté par des personnes qui avaient également une expérience liée à l'eau (Renzo Piano par exemple, qui cite le port comme référence de son travail, la présence conjointe d'un ailleurs et d'un ici). Nous l'avons là en tant que considération spatiale et sonore. Le milieu, l'environnement nourrit le principe créatif et la spatialisation.

**SBM** : Chez Nono, il y a bien sûr la perception de cet espace vécu, multidirectionnel, de Venise (il écrit de très beaux textes à ce propos), mais il y a aussi le côté politique.

**CG** : Oui, il n'y a pas une pensée unique, une seule voix.

**SBM** : Cette question de la salle où chacun a le droit d'écouter, d'avoir si ce n'est la même écoute, du moins une équité. Il était communiste, ce qui rend tout cela cohérent.

**CG** : Et même au niveau du corps. Nous sommes orientés (haut, bas, latéralité), et il y a bien une polarité par rapport à des intentions. En danse, on peut le vivre également en tant que vecteur très fort qui nous métamorphose, par la relation sol/direction, par les relations entre les personnes. Si on pense le son de manière multidirectionnelle, cela permet aussi de se repenser nous-mêmes en tant que sujets sentants, écoutants, dans cette relation polysensorielle qui n'est pas seulement l'écoute, mais également une situation dans l'espace. Dans cet espace, on n'est pas uniquement en face, mais le corps est actif dans l'écoute : il y a aussi une écoute du dos, des fesses (et ce n'est pas parce qu'on est mal-assis), et pas uniquement des oreilles. C'est ce qui est rendu possible lorsque l'espace est considéré dans cette multidirectionnalité.

**SBM** : Ce qui est intéressant chez Nono, c'est qu'en plus de l'électroacoustique – c'est finalement assez facile de mettre des points de diffusion du son dans l'espace –, il utilise les musiciens qui peuvent se déplacer au cours de la pièce.

**CG** : C'est-à-dire que le corps est actif, aussi bien les musiciens que le public.

**SBM** : Pour Luigi Nono, le silence est également un paramètre important dans l'espace. Le silence a également un rapport à l'eau, à quelque chose d'impalpable. Au bout de la musique, il y a le silence, et tout est dit dans le silence. Il maîtrise très bien cette idée, qu'il a utilisé entre autres dans la pièce hommage à l'architecte Carlo Scarpa. Dans la partition de cette œuvre, le silence est visuel. C'est une partition presque architecturée, composée. On n'a pas besoin d'être musicien ou lecteur pour comprendre : vous avez ici des espaces de silence. C'est une partition qui est fragmentée avec des bandes de silence, des nuances

26

« Conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari » par Michele Bertaglia, parue pour la première fois in *Verso Prometeo*, La Biennale/Ricordi, Venise 1984. L'entretien fut réalisé au printemps 1984, avant la création de la première version de *Prometeo*, est téléchargeable à l'adresse suivante : <http://www.festival-automne.com/public/ressour/publicat/1987nono/132>

pianisississississimo (ce qui signifie que quelque chose de presque inaudible doit être produit). Dans cette écriture particulière de l'espace sonore, on voit presque se dessiner l'espace pyramidal cher à Carlo Scarpa. C'est une pièce très minimaliste, construite à partir de trois notes, où le silence, à la fois, fragmente et unit les choses, ce silence représentant musicalement certaines qualités d'espace.

CL : J'ai l'impression qu'il y a quelque chose entre le projet de Nono, la notion de simultanéité, et le travail de Keersmaeker, dans la notion de perte de repère chez le spectateur. Ce sentiment de désorientation s'exprime dans le décalage entre la musique et ce qui se passe sur scène, entre les danseurs ou les danseuses, entre le spectateur qui est au milieu d'une scène où différents sons arrivent de tous les côtés.

SBM : Oui, il y a en tout cas chez Luigi Nono la question de la perte dans l'infini, des multiples perspectives possibles (regarder devant et non derrière).

CG : Je ne sais pas si c'est une désorientation ou des multiples orientations.

CL : Le fait qu'il y ait plusieurs orientations créé une désorientation, une perte de repères en tout cas.

X : Les musiciens bougent, mais est-ce que l'auditoire bouge aussi ?

SBM : Non. Certaines expériences ont été faites dans ce sens-là, mais pas chez Luigi Nono. Il y a des sièges.

PG : L'inverse existe au Concertgebouw de Bruges, où le petit auditorium est une spirale. Un peu comme au Moma, mais elle est angulaire et monte avec un léger plan incliné. Il n'y pas de siège, les spectateurs se penchent au dessus de la rambarde et les musiciens jouent au fond du puits. La musique monte comme une colonne, et les auditeurs peuvent monter ou descendre, se rapprocher de la source sonore, tourner autour, remonter, s'éloigner, se mettre contre le mur. C'est un bouleversement d'une spatialisation de l'audition alors que le point sonore est fixe. Ce sont les déplacements du spectateur qui le rendent mobile.

SBM : Je voulais montrer que Luigi Nono pense l'espace non en tant que schéma, comme d'autres compositeurs (Stockhausen par exemple, qui représente l'espace schématiquement avec quatre points dans l'espace, et ceci, peu importe l'espace). Ici, l'espace est l'espace vrai. Cette pièce devait être jouée pour la première fois dans l'église San Lorenzo à Venise, et il l'a fait aussi en fonction de cet espace et du contexte vénitien.

Mathilde CHRISTMANN

**La partition, une écriture croisée pour le paysage, la danse et la musique**

Mathilde Christmann est doctorante au Lacth, axe Conception, depuis novembre 2010. Sa thèse porte sur l'écriture de la partition dans les processus de conception en paysage, danse et musique.

Au titre initial, j'ai ajouté un sous-titre qui est plus proche de mes questionnements actuels et de ce dont je vais parler aujourd'hui. Je me concentrerai en effet sur le lien entre paysage et danse, et j'ai donc intitulé ma communication « **Genèses d'écritures partitionnelles en paysage et en danse** ».

Les années 1960 ont vu émerger de nouvelles formes d'art, dans un contexte particulièrement propice à l'effervescence créative et au renouvellement des modes de pensée – en France et aux Etats-Unis (qui sont mes deux terrains), la société s'inscrit dans un contexte révolutionnaire, d'ouverture au changement et de relatif optimisme. Les avant-gardes en musique quittent définitivement l'harmonie pour explorer les hauteurs, les gestes, les timbres ; la danse contemporaine cherche à s'affranchir des codes imposés par la danse moderne à travers d'autres façons de se mouvoir et de réfléchir ensemble ; l'art des jardins fait place à la dimension paysagère et à l'échelle urbaine en renouvelant le métier de paysagiste ; l'art conceptuel et la performance maillent tout ce réseau artistique en créant des passerelles entre les arts sur des manières de faire et de penser. C'est dans ce contexte où les processus de conception se parent de libertés qu'avec eux



bougent les outils de représentation qui leur étaient traditionnellement dévolus.

Aujourd'hui, en fonction de la tournure actuelle de mes recherches, je vais étudier spécifiquement le rapport paysage/danse à travers leurs écritures partitionnelles.

Dans la première partie, je vais m'intéresser à son contexte d'émergence dans les années 1960 en introduisant le travail de Lawrence Halprin. Halprin est un paysagiste américain, mari de la chorégraphe Anna Halprin ; il a développé la notion de « *scores* » (trad. partition) comme outil de conception. Je me pencherai sur la genèse théorique et pratique des différentes formes d'« écritures » qu'il développe à cette période et j'étudierai le rapprochement qu'Halprin fait de son travail de paysagiste avec la danse et la chorégraphie.

La seconde partie de mon exposé s'intéressera à la façon dont la notion de « partition » laisse place aujourd'hui à de nouvelles perspectives associant pensée et graphie dans la recherche contemporaine. J'essaierai de me poser au plus près d'écritures singulières de la partition aujourd'hui : l'une en danse, celle de Myriam Gourfink, jeune chorégraphe et danseuse française ; et l'autre en paysage, celle qu'élabore la paysagiste Catherine Szanto pour son travail de recherche sur les jardins de Versailles. On verra comment ces deux écritures ont choisi le mode partitionnel dans l'idée d'embrasser une graphie du mouvement sensoriel et kinesthésique (kinesthésie=ensemble des sensations relatives aux mouvements du corps) ; en cela, elles sont à rapprocher de l'écriture initiée par Lawrence Halprin à travers le système *Motation*. J'aborderai la notion de kinesphère pour croiser ces écritures.

A travers l'analyse de la singularité de ces démarches pratiques, j'espère ouvrir des chemins de traverse pour la représentation spatio-temporelle, qui permettraient ensuite d'aborder dans l'écriture créatrice les questions de spatialité, de processus et d'interprétation.

Lorsqu'on découvre le travail de Lawrence Halprin (1916-2009), peu connu en France mais pourtant très documenté en langue anglaise (cinq ouvrages en propre et deux fois plus le concernant en totalité ou en grande partie), on est d'emblée saisi par la dimension pratique et humaniste qui imprègne ses écrits et sa pensée de la conception, et par l'esprit d'ouverture qui l'a toujours animé et qui l'a fait bouger dans sa pratique pendant plus de 50 ans. Il a toujours considéré l'écriture comme un outil pour s'engager dans de nouvelles modalités pratiques.

Le point central qui lie Halprin à la danse se trouve dans l'attention prioritaire qu'il accorde au mouvement, tant « humain » que « naturel » – ce sont ses mots. Dans ses carnets, publiés en 1972, il écrit : « Le mouvement et la chorégraphie ont eu une influence constante sur moi et sur mon travail... les mouvements naturels caractérisés par l'eau et les forces de la nature, et l'évidence d'une évolution naturelle à travers le temps, m'ont conduit à une fascination sans fin pour les processus naturels »<sup>27</sup> Dans ses carnets, on trouve beaucoup de croquis et d'esquisses, notamment des High Sierra, où il a voyagé à plusieurs reprises, et du Sea Ranch en Californie, son lieu de vie et de travail.

On voit que le paysagiste cherche toujours à capter le mouvement à travers des flux, des directions, des linéarités, des rythmes (continuités/discontinuités), et les interactions entre ces matières (elles ne sont pas des surfaces compactes mais sont uniquement formées de lignes). Pour Halprin se pose donc le problème d'une écriture du mouvement qu'il lit dans l'environnement et qu'il entend résoudre autrement que traditionnellement – les représentations graphiques qui s'offrent à lui dans sa profession lui semblent négliger l'approche temporelle et dynamique du mouvement.

En fait, c'est précisément son accointance avec le monde de la danse, notamment à travers le travail de sa femme Ana Halprin, qui lui offrira une première réponse en l'engageant dans le développement des *scores* (partitions). A la suite des premières phrases que j'ai citées plus haut, Halprin écrit : « le mouvement artificiel, spécifiquement dans le théâtre et dans la danse, par un travail en commun avec ma femme, la danseuse Anna Halprin, m'a porté vers des recherches sur les différentes façons de faire qui sont assignées et destinées au mouvement. »<sup>28</sup> Au début des années 60, il était en effet très impliqué dans les workshops de danse conduits par Anna chez eux, au Sea Ranch (Californie). Il avait dessiné et construit un plateau de danse sur leur terrain, entouré en séquoias. C'est ici qu'Anna Halprin a conduit sa démarche pionnière de danse en extérieur. Il raconte de cette époque : « Plus je portais mon attention sur le problème de la chorégraphie du mouvement dans l'espace, plus j'étais frustré par le manque d'un système approprié par

<sup>27</sup> Lawrence Halprin, *Notebooks 1959-1971*, Cambridge, London, MIT Press, 1972, p. 10. Cet extrait ainsi que toutes les traductions françaises citées ici sont les miennes.

<sup>28</sup> *Notebooks 1959-1971, op.cit.*, p. 10

lequel je pourrais planifier, concevoir et même décrire en détail le mouvement dans l'environnement. »<sup>29</sup>  
 Son intérêt pour des formes de représentations particulières obéit donc à une double motivation : elle concerne d'une part le travail d'Anna, la danse, travail auquel Lawrence était partie prenante ; et elle questionne d'autre part sa propre pratique, qui à cette époque se tournait de plus en plus vers la planification à grande échelle et vers les problèmes de transport. Ces changements majeurs dans sa pratique le conduisaient à chercher des outils pertinents dans le cadre d'un design « élargi ». Il a réfléchi à un outil « flexible », adaptable aussi bien pour la conception en danse que pour celle en paysage. Il va alors travailler à un mode de représentation qu'il appellera « *Motation system* » (intraduisible en français) : il est la contraction de deux mots dont il embrasse les deux idées : *motion* (mouvement) et *action* (action).  
 Avec l'invention de ce système au début des années 1960 commence à proprement parler son travail sur les partitions (*scores*) qui, contrairement aux dessins que nous avons vu tout à l'heure, portent en elles une injonction au mouvement par l'action. Les notations graphiques de ces partitions ne se donnent pas pour elles-mêmes en représentation, mais ont un résultat « physique », un impact vital. Les symboles des partitions de mouvement ont la capacité de traduire et de faire naître des actions, de la même façon que la musique naît des notations graphiques de la partition musicale par l'action du musicien.  
 Le système *Motation* est la première forme partitionnelle qu'a développé Lawrence Halprin, et elle est la plus proche, dans ses représentations, de sa pratique de paysagiste : elle mobilise le plan, la coupe, la perspective et un vocabulaire symbolique.  
 Juste quelques mots sur la deuxième forme de partition créée par Halprin, sur laquelle je ne m'attarderai pas. Cette forme a été abondamment développée avec les workshops interdisciplinaires au Sea Ranch organisés par Lawrence et Anna à partir de 1966. Ces *scores* prennent des formes plus complexes que la simple mise en œuvre temporelle et spatiale de symboles qu'on verra dans le système *Motation* : elles décrivent des activités dans le temps et dans l'espace en associant des injonctions verbales et graphiques, mais dans des formes particulières : textes, agendas, listes, poèmes, diagrammes commentés, etc. Ces formes le rapprocheront d'ailleurs des avant-gardes musicales et artistiques de cette époque. Il dira de ses livres également qu'il sont conçus comme une partition.<sup>30</sup>

Je voudrais maintenant entrer plus avant dans le système *Motation*, et pour lier son écriture à celle qui lui a brièvement précédé, vous parler des « City Map », qui avaient lieu le premier jour de ces workshops appelés « Experiments in Environments ». La première date de 1966, puis Anna et Lawrence ont poursuivi cette expérience 20 années durant. La première journée de ces workshops consistait à prendre possession d'un lieu en effectuant un parcours qui rendait les participants attentifs à cet environnement. La partition globale montre que les participants effectuent les mêmes actions au cours de la journée, mais à des moments différents. Chacun avait sa propre partition sans savoir ce qu'il en résultait globalement. A la fin de la journée, ils découvraient ainsi qui, des personnes croisées dans la journée, faisait parti du groupe. Les partitions « City Map » montrent la succession dans le temps des activités à effectuer en différents lieux, utilisant des indications numériques, des symboles graphiques et des indications verbales. Dans *Taking Part*<sup>31</sup>, écrit avec Jim Burns en 1974, Halprin précise que la somme des partitions individuelles forme une « symphonie » ; autrement dit, le besoin de chorégrapier l'ensemble et les différentes voies s'articule exactement sur le même principe qu'une orchestration musicale : le conducteur à gauche, et la partition pour chaque instrument à droite.

On peut dire de cette partition qu'elle est un tournant entre la forme scripturale du système *Motation* et les formes plus ouvertes qu'Halprin développera ensuite. Elle utilise des symboles pour lier temps, espace et activités humaines dans une forme éloignée des représentations traditionnelles de son domaine professionnel.

Dans le système *Motation*, ce n'est encore pas tant l'activité humaine qui est en jeu dans l'écriture que le mouvement humain, par la gestion du corps dans le temps et dans l'espace (orientation, direction, regard). Dans le carnet de croquis d'Halprin, en 1964, on peut voir une recherche sur les symboles qu'il veut utiliser pour le système *Motation*, ainsi qu'une analyse graphique sur les différentes façons de noter la distance dans le temps.

<sup>29</sup> Lawrence Halprin, *A life spent changing places*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2011, p. 127

<sup>30</sup> Pour plus d'informations et d'exemples, on peut consulter le livre de Lawrence Halprin, *The Sea Ranch, Diary of an idea*, Berkeley, Spacemaker Press, 2002

<sup>31</sup> Jim BURNS et Lawrence HALPRIN, *Taking part. A workshop approach to collective creativity*, Cambridge, London, MIT Press, 1974

Cette seconde recherche sur la question du temps et des distances se concrétise dans la partition du trajet de San Francisco à Sausalito, qui indique les positionnements horizontaux et verticaux des structures urbaines, de la végétation et des formes du paysage selon les distances auxquelles notre regard les voit. Halprin va continuer à explorer les symboles en lien avec le temps, par exemple dans le travail partitionnel engagé pour la Fontaine du Seattle Center, qui lui permet de noter l'activité dans le temps des différents objets chargés de faire jaillir l'eau.

Puis plus tard, en 1969, dans la partition pour l'étude de Trinity River, issue d'une concertation entre habitants, commerçants et élus de la ville, il met en place en graphique complexe où cohabitent les différents secteurs d'activité, les moyens de transport rencontrés, les endroits où les espaces s'interprennent.

On est bien là face à des partitions élaborées par un designer d'*espace*, dont les éléments sont caractéristiques de l'environnement urbain. Et de fait, au début de ses réflexions sur le système *Motation*, Halprin est d'abord préoccupé par les questions de vitesses, caractéristiques de la ville moderne. Il écrit : « En fait, j'ai commencé à travailler sur les variations de vitesse comme base de mon système – vitesse de pas des enfants, vitesse des promenades à pieds, vitesse du pédalage à vélo, vitesse réduite des voitures, vitesse du trafic poids-lourds, etc. J'avais besoin de déterminer toutes les sortes de vitesse sur un plan et de voir comment chacune d'entre elles pourrait bouger à travers l'environnement. (...) *Motation* me permettait de montrer de quelle façon la vitesse avait des conséquences sur un environnement et comment le design ou la forme d'un environnement (parc, place, route ou autoroute) peut aussi avoir un impact sur la vitesse. »<sup>32</sup> Cette question des vitesses est particulièrement à l'oeuvre dans la partition qu'il réalise pour la réhabilitation de l'Avenue Nicollet à Minneapolis en 1968. Cette partition se lit de bas en haut, elle progresse de façon linéaire, par unité de temps de 10 secondes, et elle avance avec les actions du corps et le regard porté sur l'environnement. Les objets rencontrés, les voies et les textures traversées, les circulations alentour, l'animation humaine, etc. sont représentés par ces symboles et participent de l'expérience spatiale et sensorielle de l'avenue.

Les dimensions kinesthésiques et sensorielles se feront de plus en plus présentes dans les recherches d'Halprin, notamment dans ses recherches pour le mémorial Roosevelt, en 1976. Halprin esquisse alors des partitions de circulation et de flux pour la lumière, le son, le mouvement humain, les images symboliques et les activités du lieu.

Le système *Motation*, comme je l'ai dit, était également motivé par la recherche d'un système pour noter la danse d'Anna ; dans ce cadre, il a donné lieu à encore d'autres expérimentations graphiques.

En 1962, lors d'un workshop d'Anna au Sea Ranch, pendant lequel Lawrence dessinait comme souvent les danseurs en mouvement, il élabore une partition pour un parcours d'immersion dans l'environnement comme exercice pour les participants. L'utilisation du plan et de la coupe comme exercice est convenue pour un paysagiste, mais Halprin y ajoute des indications de mouvement, de vitesse, de direction ; le temps joue également un rôle puisqu'il précise que le groupe doit être partagé en cinq et chacun des cinq petits groupes doit partir à cinq minutes d'intervalle. Ceci leur permettra de vivre des expériences différentes et d'échanger leurs impressions. Cette partition est l'une des premières qu'Halprin met en oeuvre, et sa méthode de représentation n'est pas encore élaborée comme celles de Minneapolis ou Trinity River dont j'ai parlé précédemment ; mais il est significatif que l'une de ses premières partitions ait été créée dans le contexte de la danse, car il trouvait dans les ateliers conduits par sa femme une « forme interactive de créativité ». Il écrit à propos des groupes de danse : « ils m'aidaient à voir des choses de façon nouvelle dans mon propre champ et je réfléchissais pour moi aux possibilités d'utiliser ces mêmes techniques pour résoudre le malaise que je sentais au sein de mon équipe de travail »<sup>33</sup>.

En 1962, Lawrence Halprin réalise une partition dans le plus pur style des débuts de son système *Motation* pour la pièce *The Five Legged Stool* d'Anna Halprin. Les symboles utilisés sont assez semblables à ceux qu'il utilise pour les partitions de ses propres projets. Il y est fait mention des déplacements et des vitesses des participants (ils sont chacun sur une portée), des directions sur la scène, des actions pour les danseurs (sauts, enroulements etc.) et l'intensité sonore sur scène. En danse, la partition joue également un rôle communicant, notamment lors d'un workshop animé par Anna en 1965 à Stockholm, qui a donné lieu à la création de *Parades & Changes*. Le paysagiste a longuement dessiné les danseurs dans l'espace, et pour intégrer de nouveaux danseurs locaux, il a conçu une partition globale et des partitions spécifiques pour chaque danseur. Revenant sur cette expérience, il écrit : « Cela avait été un test théâtral et multilingue pour

<sup>32</sup> *A life spent changing place, op. cit.*, p. 128

<sup>33</sup> *A life spent spent changing places, op. cit.*, p. 130

la partition (*scoring*), et elle avait transmis efficacement le mouvement, le décor, la musique, l'attitude générale et la temporalité »<sup>34</sup>.

Il est intéressant de souligner qu'Anna a par la suite créé beaucoup de partitions, mais l'utilisation des partitions chorégraphiques lui est venue *après* que son mari se soit emparé de cette question et qu'il ait développé des outils tel que le système *Motation*. Dans l'entretien qu'elle accorde à Nancy Stark Smith en 1987<sup>35</sup>, Anna Halprin explique qu'elle avait connaissance des partitions aléatoires et de hasard, plus ou moins ouvertes, que concevaient des musiciens comme John Cage ou Morton Subotnik. Mais elle avait admis le fait que chaque musicien concevait sa partition à sa manière, et elle ne pensait pas utiliser cette structure jusqu'à ce que Lawrence collabore avec elle. Elle a alors pris la mesure de l'outil formidable que pouvait représenter la partition dans le cadre de l'improvisation en danse, et a exploré une large palette des possibilités offertes par les *scores* pour pousser ses danseurs hors de leurs schémas traditionnels d'improvisation. Anna Halprin ne détient pas le monopole de l'utilisation de la partition chorégraphique en improvisation : ce procédé a fait des émules dans les années 1970 avec des artistes comme Yvonne Rainer, Steve Paxton ou Simone Forti. Mais Anna Halprin est sans doute la seule à avoir été initiée par son paysagiste de mari...

Pour clore cette première partie, je voudrais me pencher sur le lien qu'entretient Lawrence Halprin avec la notation en danse. On a vu que le contexte de la danse lui a permis d'élaborer un système de notation du mouvement (*motation*), qu'il a poussé jusqu'à esquisser une théorie de la créativité ; mais qu'en est-il de l'échange inverse, c'est-à-dire de l'influence des systèmes de notation du mouvement en danse sur son œuvre ?

Halprin se réfère assez volontiers à la partition musicale, citant le caractère de fermeture de celles de Bach en regard de l'ouverture des processus de composition alors contemporains (Cage, Subotnik, etc.), mais très peu à la danse. Dans *RSVP Cycles*, il mentionne l'existence de notations en danse : la notation Laban et la notation Eskhol. Mais il ne s'attarde pas se contentant de préciser que ces deux notions visent à transmettre le mouvement et non à le créer, et qu'elles ont pour but le contrôle et non la composition. Dans son ouvrage *A life Spent Changing Places*, une phrase seulement fait référence à Laban : « Il existait un système appelé labanotation, mais il était très limité quant à son application à des danseurs en mouvement et à l'utilisation de différentes parties de leur corps. » Il est manifeste qu'Halprin ne connaissait que peu l'écriture du mouvement inventée par le danseur et pédagogue hongrois Rudolf Laban (1879-1958). La notation du mouvement mise en place par Laban s'organise autour d'un axe central qui est celui du corps. De part et d'autre sont notés les mouvements des jambes, puis du tronc, puis des bras, dans une progression temporelle qui se lit de bas en haut, et dont la durée est fonction des longueurs des segments. Si l'on confronte graphiquement les deux écritures de Laban et de Halprin, on voit immédiatement que la structure linéaire les caractérise tous deux, puisqu'ils écrivent un déroulement temporel. Mais ce qui distingue fortement l'écriture de Laban, c'est la symétrie opérée par les axes, qui met le corps au centre de l'écriture et crée un effet de balancier dans l'écriture, un équilibre que n'atteint pas (ou que ne vise pas) l'écriture d'Halprin, en constant renouvellement. Ces formes différentes appartenant pour l'une au champ de la danse, et pour l'autre au champ de l'espace, m'amènent à aborder la question de la spatialité, que l'on commence à entrevoir ici et que je vais développer ensuite.

Il me semble en effet que les créateurs notent deux formes de spatialité différentes : pour Halprin, il s'agit de noter le *mouvement de l'environnement* (le terme « environnement » est entendu au sens large d'Halprin comme ce qui environne l'homme, tout ce qui l'entoure et lui fait obstacle) par rapport au corps humain ; pour Laban à l'inverse, la notation est celle du *mouvement du corps humain* en rapport à son environnement. L'analyse du mouvement que fait Laban est basée sur ce qu'il appelle « la kinesphère » du danseur, c'est-à-dire sur ses possibilités de mouvements du corps en relation avec l'espace qu'ils occupent – littéralement « sphère de mouvement ». Laban avait dessiné cette kinésphère et l'avait sous-titré « division de l'espace (et non du corps, je souligne) à travers le corps en mouvement ». On pourrait dire à l'inverse qu'Halprin s'occupe d'écrire la *sphère de mouvement de l'environnement*, en notant les mouvements de l'environnement dans la relation qu'ils entretiennent avec l'activité physiologique humaine. Dans les suites de ma recherche, j'aimerais essayer de représenter schématiquement cette effet inverse des sphères de mouvement.

On peut penser qu'Halprin aurait peut-être dû regarder de plus près les positions du danseur quant à

<sup>34</sup> *A life spent spent changing places, op. cit.*, p. 129

<sup>35</sup> Dans *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvement*, Bruxelles, Contredanse, 2010, p. 225

l'écriture du mouvement, car il me semble aller un peu vite sur la capacité de la notation Laban à faire outil de composition. Si le monde de la danse admet généralement les formes de notation comme stériles et fixes, Laban a tout de même ses défenseurs, et des pédagogues l'enseignent encore aujourd'hui.

La portée de sa notation prend un sens contemporain dans les positions développées par Simon Hecquet et Sabine Prokhoris dans *Fabriques de la danse*<sup>36</sup> – positions qui se situent si ce n'est à contre-courant, du moins en marge des pensées philosophiques actuelles sur la danse. Les deux auteurs s'intéressent à la notation en danse en en brisant les carcans que constituent les questions d'identité, de mémoire et d'oeuvre, questions qui bien souvent, réduisent la portée créatrice de l'écriture chorégraphique lorsqu'elle s'effectue à travers la graphie comme outil partitionnel. Après avoir patiemment analysé la logique de la cinétographie Laban (c'est le nom du système inventé par le danseur), les auteurs relativisent le terme d'« écriture du mouvement » convoqué aujourd'hui pour qualifier la notation Laban, pour en faire une « écriture pour le mouvement » ; c'est-à-dire une écriture qui ne prétend nullement à l'exhaustivité ni à l'universalité, mais plutôt une façon d'interpréter le mouvement en danse issu d'un regard singulier. A partir de là, la partition, qu'elle utilise la notation Laban ou non (une autre ou une nouvelle), se donne à la fois comme un objet à interpréter et comme un objet qui interprète, fruit d'une série de regards à l'oeuvre sur l'écriture. L'ouverture à l'interprétation est donc, pour Hecquet et Prokhoris, ce qui fait de la partition en danse un outil créatif, et non le moyen de conserver des traces mémorielles.

On voit que cette position ouverte rapproche la partition chorégraphique de la partition spatiale d'Halprin par le biais de leur présence au cœur du processus créateur et par l'intensité qu'ils donnent à l'interprétation.

Je peux donc maintenant passer à la seconde partie de mon exposé, qui convoque deux formes contemporaines d'écriture partitionnelle afin d'étudier la fécondité du champ d'investigation ouvert par Lawrence Halprin. Ces deux partitions s'inscrivent chacune dans une des formes de spatialité qu'on a repéré et qu'on va maintenant essayer de qualifier. Les partitions chorégraphiques de Myriam Gourfink appartiennent à la catégorie des notations du mouvement du corps en rapport à l'environnement – spatialité basée sur la kinésphère du danseur ; les partitions spatiales de Catherine Szanto explorent le mouvement de l'environnement par rapport à la perception du corps humain – spatialité basée sur la sphère de mouvement de l'environnement.

Myriam Gourfink fait partie des rares danseuses à revendiquer l'écriture et le support partitionnel comme générateur pour ses chorégraphies. Déçue par le pas-à-pas qui fait l'essentiel de l'apprentissage de la danse et fonctionne dans l'imitation d'un modèle (il montre et on répète) et non dans l'analyse, elle se tourne vers la notation Laban car, selon elle, son système se place au cœur d'une intelligence de la danse.

A partir de la pièce spécifique des *Temps tirillés*, créée en 2009 au Centre Pompidou, et dont je possède le détail de la partition, je vais essayer de décrire comment fonctionne la spatialité axée sur la kinésphère du danseur dans l'écriture de Myriam Gourfink.

La partition est créée à l'aide d'un logiciel informatique, LOL, qui permet à la chorégraphe d'en modifier les indications en temps réel. Les écrans sont sur scène et les interprètes la lisent en dansant, de la même manière qu'un instrumentiste lit et joue sa partition musicale en représentation. Chaque case contenant des informations spécifiques subit les modifications de la chorégraphe en fonction de ce que dessinent les sept danseuses sur scène, spatialement et corporellement ; les interprètes trouvent alors un chemin pour bouger en fonction des mouvements qui leur sont communiqués.

Comme chez Laban, « la direction suit la personne », c'est-à-dire que l'écriture se fait du point de vue du danseur : pour les directions par exemple, l'avant du corps est toujours le référent, et l'angle de direction est donc calculé selon la position de l'axe antérieur. Elle a aussi conservé certains signes dessinés par Laban pertinents pour sa recherche, notamment tous les signes concernant les parties « classiques » du corps, auxquelles elle a ajouté des signes plus spécifiques liés aux spécificités esthétiques de sa pratique. La danse de Myriam Gourfink est inspirée du yoga tibétain. Son esthétique est fortement imprégnée de cette pratique, qui a pour caractéristique l'emploi d'un langage symbolique fort. Elle a donc inventé des signes pour qualifier graphiquement sa propre poétique, comme les mentions des systèmes corporels et des indriyas, apparentés aux cinq sens. On est donc bien dans une écriture qui interprète singulièrement le mouvement selon des axes de vue, selon un regard sur la danse ; une écriture pour le mouvement donc, création de Myriam Gourfink et non d'une autre.

On vient de regarder les signes directement apparentés au corps, mais comme toute partition, celle-ci contient aussi des indications de temps. Leur représentation est héritée des barres de mesure musicales ; en

<sup>36</sup> HECQUET Simon et PROKHORIS Sabine, *Fabriques de la danse*, Puf, coll. Lignes d'art, 2007

fait, les traits qui délimitent les cases impliquent soit une chronologie stricte (traits pleins noirs), soit un rapport souple entre les deux éléments de part et d'autre (traits bleus), soit un choix dans la chronologie opérée par le danseur (traits en pointillés). On peut considérer les signes de reprise comme relevant du temps également. Ils sont aussi liés graphiquement au vocabulaire orchestral.

L'espace scénique a également sa place dans la partition : divisé en 7 (parties de la scène), il se situe dans la grande case 3 en haut ; son schéma indique le déplacement des danseurs sur le plateau et la qualité de leurs relations pendant ces déplacements.

Cette représentation de l'espace « en propre », celui bien réel de la scène, ne fait que masquer la qualité de la spatialité qui, ici, découle de l'attention portée à la mouvance du corps. L'espace, en effet, est avant tout traduit dans les notations par des mouvements kinesthésiques : les directions horizontales, les niveaux verticaux, les amplitudes et l'orientation. Les actions du corps (rotations, enroulements, fléchissements etc.) sont toujours intimement mêlés à ces caractéristiques spatiales, tant dans le signe que dans l'action physique.

Cette modalité de composition par la kinésphère corporelle inscrit les activités humaines dans le temps et dans l'espace. En cela, elle correspond tout à fait aux idées qu'Halprin projette dans ses partitions.

On se situe dans deux contextes de conception a priori très différents, la danse (Gourfink) et le paysage (Halprin), et pourtant la symbolique employée dans les deux types de partition procède des mêmes formes et caractéristiques géométriques ; elle vise à faire comprendre de la façon la plus simple possible (« à l'épure », selon Myriam Gourfink) une série d'éléments à l'oeuvre qui sont facilement lisibles pour une communauté professionnelle, et assimilables dès lors que l'on en comprend le contexte. Et c'est en structurant ces symboles dans la partition que le sel de la singularité d'une pensée se fait jour et invite à l'action.

La partition que je vais présenter maintenant n'ira sans doute pas contredire cette intuition, qui porte ma thèse et que j'essaie de défricher. Dans son travail de thèse sur la promenade dans les jardins de Versailles, Catherine Szanto, par ailleurs paysagiste et enseignante, questionne les rapports de perception spatiale au cours de la promenade. Elle analyse plusieurs textes contemporains de Louis XIV, qui a commandé la création du jardin à partir de 1660. Elle élabore ensuite des formes de représentations graphiques pour retracer ces itinéraires dans le sens de son questionnement sur la composition sensorielle et kinesthésique. Loin des traditionnels plans, dessins, gravures, peintures ou photographies qui représentent à foison le jardin de Versailles, ses partitions se présentent comme de véritables analyses graphiques d'un espace traversé par le corps et le regard. Sa recherche vise à faire comprendre la promenade comme une expérience esthétique où la complexité de l'expérience spatiale offre une diversité de choix « perceptuels, sensoriels et corporels ».

C'est dans un article paru dans la revue *Jola* en 2010 qu'apparaît la mention explicite de la notion de partition, en anglais, avec le terme « score » (la thèse a été soutenue en 2009). L'auteure exprime son recours à la notation comme une alternative aux représentations en plan et en perspective qui, selon elle, limitent l'expérience que l'on peut avoir lorsque l'on parcourt un jardin. L'analyse sous forme notationnelle lui semble plus riche en ce qu'elle permet de procéder par superposition et de façon temporelle. Elle écrit dans sa thèse<sup>37</sup> : « Chaque espace de Versailles est une combinaison unique de points focaux principaux et secondaires, d'éléments rythmiques, de délimitations spatiales et d'organisations axiales. Chaque bosquet propose plusieurs « chorégraphies » (mot entre guillemets, je souligne), non seulement plusieurs itinéraires physiques, mais plusieurs manières de se proposer au jeu de notre attention. » Pour le Bosquet des 3 Fontaines par exemple, Catherine Szanto montre les différents moments de la promenade en établissant deux lignes temporelles : l'une, en bas, pour la succession des événements spatiaux ; et l'autre, en haut, pour l'orientation future (la « directionnalité »). La représentation graphique est annotée des objets et des actions précises à voir et à effectuer lors du parcours.

L'environnement spatial est représenté en fonction de la progression du corps et du regard. Il est composé d'allées, de chemins (appelés axes), de rythmes dans le paysage et dans l'architecture, de fontaines, d'obstacles comme des escaliers, et de vues panoramiques. Ces éléments appartiennent bien au champ spatial, ce qui peut faire dire qu'on est ici en présence d'une notation *d'un environnement* et non d'une notation des mouvements d'un corps. Cependant, les notions de parcours, de vues et d'orientations signalent un rapport direct de l'environnement au fait corporel et kinesthésique. C'est un premier pas pour comprendre la notation d'une sphère de mouvement de l'environnement dans son rapport au corps.

37

*Le promeneur dans le jardin : de la promenade considérée comme acte esthétique. Regards sur les jardins de Versailles.* Thèse de doctorat soutenue en 2009 à Paris VIII, Laboratoire AMP, Ecole d'architecture de Paris-La Villette, p. 221

Szanto propose ensuite pour ce même parcours dans le Bosquet des 3 Fontaines une partition retraçant la « richesse expérientielle » de la promenade. Les catégories qu'elle opère sont directement héritées de l'apport philosophique de Straus et de Berthoz sur la spatialité, développé dans la thèse. Ce sont les moments de repos, les buts à atteindre, les moments de transition et le mouvement lui-même. Sa partition n'est pas sans rappeler une partition orchestrale. A ce propos, Catherine Szanto commente dans sa thèse : « Cette représentation graphique fait penser à une partition musicale où chaque modalité sensorielle serait comme un instrument participant à l'harmonie d'ensemble de la promenade. »<sup>38</sup> La proximité graphique est en effet saisissante pour cette métaphore. On peut la rapprocher de l'interprétation plastique d'un extrait d'une fugue de Bach par Paul Klee, partition qui illustre également l'introduction du livre RSVP d'Halprin. La partition de Catherine Szanto n'établit bien sûr pas les mêmes critères ; il y est question des moments de repos, des buts à atteindre, des moments de transition et du mouvement lui-même. Les trois premières parties fonctionnent en bilatéralité : oui=noir ; non=blanc. La quatrième, celle du mouvement, fonctionne davantage dans une linéarité, elle est moins fragmentée, et elle offre des degrés de différenciation plus étendus. Le rythme linéaire de l'ensemble de la partition est donné par sa structure temporelle : les barres de mesures divisent les différentes unités spatiales<sup>39</sup>.

La partition la plus complète au niveau des différenciations opérables par la graphie est celle de la promenade de Louis XIV. Le Roi avait pour habitude de montrer ses jardins à ses visiteurs les plus prestigieux, et il a dicté à son secrétaire un ordre méticuleux de promenade. A partir de ce récit, Catherine Szanto a élaboré une partition complexe retraçant la première moitié de la promenade du Roi. La longueur de chaque segment est proportionnelle à la distance parcourue. On y voit le déroulement temporel des expériences visuelles intrinsèquement liées au mouvement ainsi que les différentes expériences sensorielles : confort thermal, kinesthésie, parfum, son.

Il semble qu'on puisse donc se faire une idée de la kinésphère du jardin de Versailles par la perception sensorielle et kinesthésique qu'en a le promeneur ; on peut la qualifier de sphère de mouvement de l'environnement, comme je l'ai suggéré pour les partitions d'Halprin, car ce mouvement de l'environnement est fondamentalement insécable de l'activité humaine qui lui donne vie. La sphère de mouvement de l'environnement que je cherche à qualifier ne l'est donc qu'en rapport avec le corps humain qui le perçoit de façon sensorielle et kinesthésique.

A travers ces notions de kinsphère, que je ne fais pour le moment qu'esquisser, il me semble que je peux ouvrir ma réflexion à l'interaction corps/espace/mouvement/temps dans la partition, qui me porte vers une définition de la spatialité telle qu'elle peut s'exprimer dans cet outil de création.

Ces trois créateurs nous montrent que les représentations traditionnelles de leurs disciplines ne les ont pas entièrement convaincus, et qu'ils ont cherché d'autres chemins pour engendrer un processus créatif, aussi bien d'ordre théorique que d'ordre pratique. Il se sont tournés vers d'autres champs et ont su remettre en question leurs propres références. La partition est l'outil qui a su capter leur attention car elle mêle les dimensions spatiales et temporelles dans un rapport constant au corps et à l'activité humaine, et elle est fondamentalement transdisciplinaire ; il suffit de vouloir la construire et d'y mettre des enjeux, de la pensée et des matières pour la faire jouer.

Je n'ai que bien peu abordé la question de l'interprétation, mais on voit pourtant qu'elle est au cœur de la partition : le créateur interprète un mouvement (corps vs environnement, dans les différents modalités qu'on a explorées) qu'il construit dans la partition ; son écriture est une lecture qui a pour but d'être à son tour donnée à lire, à comprendre, à partager, à jouer, à interpréter. L'outil partitionnel est d'autant plus fascinant qu'il n'existe qu'entre les choses et les hommes, comme tremplin vers d'autres interprétations ; comme l'outil du bricoleur, il passe de main en main, il est le prolongement du corps vers d'autres matières et d'autres mondes.

38 *Le promeneur dans le jardin op. cit.*, p. 244

39 « Une unité est définie en tant que telle à travers des continuités et discontinuités dans certaines modalités sensorielles », thèse p.219

### Réactions

Philippe Guisgand (PG), Catherine Grout (CG), Frank Vermandel (FV), Séverine Bridoux-Michel (SBM), Mathilde Christmann (MC)

**SBM** : Pour revenir sur cette question de la partition qui constituerait à la fois une trace en permettant aux danseurs de jouer une pièce, mais qui constituerait aussi une sorte de réservoir de possibilités : il me semble que c'est une partition qui serait peut-être plus proche de ce qu'on appelle la grille en jazz, que de la partition en musique classique. La grille exalte à l'improvisation.

**MC** : En danse, cette question de la grille est très présente, notamment dans l'écriture liée à l'improvisation dans les années 1970. A la façon du jazz, ces grilles permettaient de donner des indications dans l'espace et de faire improviser les danseurs. J'ai lu beaucoup de choses sur la notion de « partition ouverte », théorisée entre autres par Umberto Eco dans *Oeuvre ouverte*, et abordée également par les musiciens. C'est une question que Lawrence Halprin a étudié avec les degrés d'ouverture de la partition. Certaines partitions uniquement verbales, comme par exemple, « décrivez votre environnement », ont un degré d'ouverture maximal. Par contre, dans ses systèmes *Motation*, alors qu'il n'était pas encore averti de ces questions d'ouverture, il se posait davantage des questions de représentations liées à sa pratique.

**SBM** : Quelle était sa position par rapport à l'interprète ? Est-ce qu'il n'est qu'un simple exécutant, ou bien est-il aussi quelqu'un qui a le droit de parole, ce qui fait qu'alors, on n'aurait plus de « compositeur » ?

**MC** : Ce qui est particulier chez Halprin, c'est qu'il est l'un des premiers à s'être posé la question de la participation, qui joue beaucoup aujourd'hui dans les disciplines de l'espace : il a créé des workshops, des ateliers participatifs avec les commerçants, habitants, etc. des villes qu'il investissait. Je crois que la partition pour lui est un moyen de communiquer avec tous ceux qui peuvent élaborer le projet ensemble. C'est un ancrage dans le mouvement hippie des années 60-70 aux Etats-Unis, où la communauté fait plus sens que l'individu. Mais quand on regarde vraiment ses recherches et ses dessins, il a aussi un intérêt particulier pour la partition et pour ce que lui-même veut y mettre, comme Myriam Gourfink. C'est pour tous les deux la question de la structure et de la façon dont on la donne à interpréter. J'avais cité ce texte sur la danse car il montre déjà comment cette structure est une interprétation du mouvement. Dans ce sens, les grilles de jazz sont aussi en elles-mêmes une interprétation du mouvement, même si c'est ensuite donné à des interprètes. Je le vois comme des couches superposées d'interprétation.

**SBM** : Peut-être un réservoir de possibilités justement.

**MC** : Oui, mais avant même d'élaborer cette partition, il y a déjà un réservoir de possibilités pour la personne qui élabore la partition. C'est intéressant la façon dont Myriam Gourfink explique comment elle en est venue à élaborer ce genre de partition ; au départ, elle ne pensait pas qu'elle allait devoir chercher d'autres signes. Il y a donc aussi toute une recherche intérieure. Ce n'est pas seulement un outil de communication, mais également une recherche sur la façon de représenter sa propre esthétique, lorsque l'on s'aperçoit que dans sa discipline il n'y a pas que le temps, ou que l'espace, ou que le corps, mais en fait, que tout ça est en mouvement. Instinctivement, cela engendre des formes qui pour moi sont de type partitionnelles, en ce sens qu'elles essaient de mettre toutes ces tensions en chemin. Mais ce n'est pas pour autant qu'elles sont mouvement. Finalement, on peut voir plus de mouvement dans un dessin que dans une partition, qui demande un effort de lecture, un « décorticage ». C'est le cas notamment pour le travail de thèse de Catherine Szanto ; il faut lire les 500 pages pour comprendre comment elle en est arrivée là. D'ailleurs, elle ne parle à aucun moment du fait qu'elle a eu besoin de ces représentations graphiques ; elle l'a fait après, dans un article pour une revue sur le paysage, en expliquant qu'elle n'avait pas trouvé dans les représentations traditionnelles de sa pratique professionnelle matière à satisfaire son besoin de noter. C'est pourquoi je pense que c'est aussi quelque chose qui meut la personne de façon singulière.

**CG** : Doublement je dirais. Il y a ce qui meut la personne d'un côté, mais aussi un apport de langage sur ce qu'on a envie de porter à sa conscience et à la conscience de quelqu'un d'autre. Et qui à un moment donné va être dit de cette manière, y compris avec un langage abscons, qui demande une initiation. Je pense qu'il y a aussi ce mouvement, d'où les questions qui se posent : est-ce que ça limite, est-ce que ça ouvre, est-ce que ça ferme ?

**MC** : Oui, en musique et danse, c'est toujours cette question de fond qui apparaît au niveau de la théorie : dans quelle mesure est-ce qu'on fixe ou fige ? Surtout en danse, où le fait de figer le mouvement est contradictoire à la danse, ce qui fait que beaucoup de chercheurs, de philosophes, et apparemment beaucoup de danseurs refusent catégoriquement de noter. En musique, cette question s'est posée avec des compositeurs qui ont décidé que pour eux, l'interprète comptait.

**SBM** : Je pense qu'on prend le problème à l'envers. La musique, c'est d'abord le faire, c'est d'abord le geste. Le son, c'est le geste. C'est la danse qui rejoint maintenant une certaine culture occidentale.



**PG** : Mais en même temps, dans une partition musicale, tu peux très bien écrire une fugue pour aucun instrument particulier, en divorçant complètement du son et en manipulant strictement le système symbolique que tu connais en tant que musicien (si on parle de musique tonale évidemment) ; tu peux faire un exercice d'écriture, un exercice de conception, qui sera interprété par n'importe quel instrument. Les deux dimensions sont donc intéressantes. En tout cas ce qui est sûr, c'est que c'est une énorme erreur de traduction que de traduire *scores* par partitions. Parce que *score* est vraiment attaché à *task*, et dans ce que vous expliquez, les *scores* de Halprin sont vraiment une invitation à l'induction. On se fiche du résultat formel, de ce que ça va donner, on est là pour expérimenter dans l'*in situ*, dans le paysage : grimper à un arbre, se jeter dans un filet, etc. Ça n'a rien à voir ni avec la partition comme l'idée de maniement d'un système symbolique pour lui-même que l'on donne ensuite à interpréter, et encore moins avec Laban, qui est un système *a posteriori* de notation d'un mouvement. Laban avait aussi une ambition universelle contrairement à ce que vous dites. Pour Laban, on peut tout aussi bien noter le galop du lapin le matin dans la clairière. C'était un système à prétention universelle de notation du mouvement.

**MC** : C'est controversé. Si on écoute la façon pour laquelle Myriam Gourfink s'est emparée de ce système, dont elle connaît l'histoire (le système de notation des foules récupéré par l'idéologie nazie), la façon dont Laban a voulu noter le mouvement n'est pas résolue, même pour certains chercheurs. Apparemment, même Jacqueline Challet-Haas, qui enseigne cette notation, a vu son travail évoluer en l'espace de vingt ans. Le travail fait par le Quatuor Knust a engagé l'écriture de Laban comme étant un vecteur d'une mémoire de la danse, et la danse s'est engagée dans cette idée. Mais en ce moment, il y a un retour sur cette question. Laban avait aussi une volonté de donner un outil de composition ou de création qui permettait de noter le mouvement de la danse. Son écriture permet à des danseurs de très bien comprendre ces systèmes, et en même temps, elle permet à des chorégraphes de l'extrapoler pour aller vers d'autres choses. Je pense que ça montre aussi que tout système n'est jamais figé à partir du moment où on s'en empare et où on y réfléchit. On peut le contourner il me semble.

**PG** : La notation Laban ne sert effectivement pas de mise au coffre, ce que disent bien Hecquet et Prokhoris. Si on sort la partition du Faune de Nijinski et qu'on la danse, comme l'a fait Dominique Brun (qu'elle transmet à des interprètes de l'époque du Quatuor Knust, ou même maintenant), ce n'est pas le Faune de 1912. Les corps ont changé, la manière de danser a changé, et c'est une interprétation. Et surtout, les signes de la notation Laban sont des intentions de mouvement et non pas une fixation du mouvement, ce qui est complètement différent. Laban est un chorégraphe qui est devenu avec ce système le théoricien de la danse du XX<sup>ème</sup> siècle, mais tout son travail vise quand même l'entraînement du danseur, l'amélioration de la pratique qualitative du danseur, et pas du tout la composition. Et ce qui est intéressant dans le travail de Myriam Gourfink, c'est qu'elle en fait précisément un outil de composition. Je trouve que Gourfink est très complémentaire d'Halprin de ce point de vue. C'est-à-dire qu'elle améliore, elle va chercher dans son travail de composition quelque chose qui va aller pointer les qualités du mouvement à l'interne et à l'externe. Le notateur est celui qui regarde un danseur, qui note, puis qui passe à un autre notateur qui, cinquante ans plus tard, va regarder et guider un danseur. Là, effectivement, il y a un découpage en tranches d'interprétation de l'interprétation. Ce qui fait qu'à cent ans de différence, même si on exhume une partition et qu'on la rejoue, elle n'aura rien à voir avec l'original – c'est le fond du débat chez Hecquet et Prokhoris. Même si Gourfink s'intéresse au mouvement, le travail avec le logiciel LOL est quand même un travail d'induction. Elle n'a pas une idée très claire du mouvement mais elle va tenter de l'orienter. On a donc deux systèmes qui sont complémentaires d'un côté, mais qui constituent une fracture avec la question de la notation Laban qui est vraiment autre chose, qui est liée à la trace, à la mémoire, à la transmission, davantage qu'à la conception, même dans le temps présent. Car chez Gourfink c'est vraiment une recherche sur le moyen de disposer d'un système très fiable de composition instantanée.

**CG** : Qui renvoie aussi à un état de corps.

**PG** : Oui, parce que c'est aussi une danse de l'intérieur. De l'extérieur, pour des non-danseurs, je déconseille formellement d'aller voir du Gourfink. C'est très lent, c'est une danse de l'infime, une danse macroscopique, ultra-qualitative, qui demande une attention qui n'est pas celle du public normal.

**FV** : Deux termes reviennent souvent : partition et notation. Dans ton travail, tu emploies plutôt le terme de partition alors que finalement, on voit apparaître beaucoup de systèmes de notation. Est-ce qu'il serait possible de spécifier ces deux notions ?

**MC** : J'appelle tout simplement « partition » ce qui est explicitement mentionné comme une partition de la part des créateurs. J'ai l'impression que la question de la notation est beaucoup plus vaste que celle de la partition. J'ai voulu montrer que la partition associait vraiment l'espace, le temps et l'activité humaine. Mais en fait, on peut noter soit l'espace, soit le temps, soit l'activité humaine. Donc j'essaie de parler de partition quand il me semble que dans cette forme de notation qu'on a sous les yeux, se crée ce rapport entre les

trois. Mais on pourrait aussi appeler toutes ces partitions des notations. Ce serait juste aussi parce que la partition, il me semble, est une forme de notation. C'est un peu ce qu'avait développé Nelson Goodman dans *Langages de l'art*. Il étudiait la partition comme une forme de notation, au même titre que l'esquisse ou le diagramme. Mais finalement, on peut toutes les appeler des notations. C'est à partir du moment où on veut les qualifier qu'on essaie de leur trouver un autre sens.

**FV**: Est-ce que la notation ne renvoie pas plutôt au système des symboles qui sont mis en place, qui permettent éventuellement de faire une partition ?

**MC**: Oui, parce que la notation procède de symboles. Mais la partition procède aussi de symboles. Il me semble que c'est plus dans l'intention de cette notation qu'on peut dire que c'est une partition ou non.

**FV**: Peut-être que la partition procède d'une intention de création alors que la notation est plus dans un esprit d'analyse, d'entraînement.

**PG**: Historiquement ce n'est pas tout à fait juste. La notation vient quand même de l'activité chorégraphique. La chorégraphie, étymologiquement, n'a rien à voir avec la personne ni le travail que fait un chorégraphe aujourd'hui. La chorégraphie, c'est celui qui note le mouvement. Le mouvement est premier, je le regarde et je fixe ce que je peux fixer. Le premier traité de danse se compose de dessins où l'image figée est la plus parlante pour le mouvement en question, et ces dessins sont souvent accompagnés de la mesure et de la portée musicale ainsi que d'une description. A partir de 1700 apparaît la notation Feuillet ; c'est une vue sommitale qui prend en compte le trajet des danseurs sur la scène. Laban la reprendra après l'avoir étudié, notamment en faisant lire ses notations de bas en haut. Depuis 300 ans, sur la centaine de tentatives de notations différentes, toutes ont échoué à être le système de notation qui allait devenir universel. Aujourd'hui il en reste quatre : Eshkol-Wachmann, Benesh, Laban et Conté, chacune ayant ses domaines de prédilection. Conté est par exemple une notation française du début du XX<sup>ème</sup> siècle qui est très proche de la notation de la musique. Elle convient très bien à la notation de la danse baroque, car dans cette danse, le corps est l'instrument complémentaire de la musique baroque, il obéit au même vocabulaire, à la même manière de travailler. Alors que Benesh par exemple, qui travaille sur les formes, est beaucoup plus intéressant pour les danseurs contemporains. Et Laban nécessite une initiation extrêmement compliqué qui fait qu'elle n'est pratiquement pas utilisée. En France, il y a une seule notatrice qui vit de son métier, salariée de la compagnie Preljocaj ; elle utilise la notation Benesh. Concernant Laban, il n'y a que des notations qui sont sponsorisées par le ministère de la culture parce qu'il faut entretenir le savoir, et parce que des élèves sortent diplômés chaque année du CNSMD pour y travailler. Sinon personne ne s'y aventure ; c'est très beau mais très compliqué.

**MC**: On peut justement s'y aventurer en tant qu'il est un processus de composition.

**PG**: Voilà, c'est tout l'intérêt de la démarche de Myriam Gourfink.

**MC**: C'est aussi ce qui m'a amené à regarder et à essayer de comprendre cette notation Laban, qui est effectivement très complexe.

**PG**: C'est quatre ans d'étude pour être diplômé. En France, il y a une classe de notation au CNSMP, par Jacqueline Challet-Haas. C'est une reconversion possible du danseur par exemple.

**MC**: Cela me fait penser que pour la notation musicale, c'est un peu pareil. Dans l'histoire de la notation musicale, on ne parle d'abord pas de « partition », on parle de notation. La partition, c'est aussi à un moment, la volonté d'une discipline ou d'une personne de dire que la chose fait partition, qu'elle est une partition, qu'on a réussi à créer un ensemble de choses symboliques...

**SBM**: Je pense plutôt que la partition au départ a été faite en tant que mémoire, pour que les instrumentistes puissent jouer ensemble, tout simplement. On note une partie instrumentale, puis on se dit après que les enchaînements qui sont réussis méritent d'être notés, puis à l'époque baroque, on note des ornements. Et après, le compositeur a voulu avoir sa place en tant qu'artiste, et donc dire des choses à travers une composition qui serait réalisée selon son plaisir.

**MC**: Oui, mais qui est cette fois une partition. On parle de *notation* pneumatique et non de *partition* pneumatique. La partition arrive à un moment où on a envie de structurer d'une certaine forme la discipline dans laquelle on s'inscrit, d'y mettre des intentions créatrices. A ce moment-là, si l'on prend un temps long et historique, la discipline se tourne vers la partition. Il y a un moment où l'on passe d'une notation qui serait presque un acte intuitif, à la partition qui est effectivement la volonté de permettre un élargissement et une ouverture à l'outil qu'on est en train de créer, qui va au-delà de la trace.

**PG**: On avait organisé il y a quelques années la confrontation de systèmes de notation en danse et en théâtre. En théâtre, les gens étaient très étonnés car ils étaient persuadés que les outils qu'on leur montrait en Benesh et en Laban servaient à créer du mouvement, comme on aurait pu le faire à l'ordinateur. Et leurs systèmes de notation en théâtre n'étaient que des systèmes empiriques, des petits dessins, un peu comme ce qu'on a découvert lors du séminaire danse et architecture. Tous les moyens d'expressions qui sont

disponibles pour l'architecte de noter des sensations, des idées et des concepts, sont totalement impuissants en théâtre à amener une création théâtrale ; ça n'était que de la mémoire pure et simple. De ce point de vue là, vous avez raison. La partition a une ambition créatrice que n'a pas nécessairement la notation sauf si elle est détournée.

MC : Mais à ce moment-là on aura tendance à l'appeler autrement que notation.

*Catherine Grout conclut la séance en donnant les rendez-vous ultérieurs du séminaire doctoral.*