



HAL
open science

La partition chorégraphique à l'ère du digital

Marina Dessi

► **To cite this version:**

Marina Dessi. La partition chorégraphique à l'ère du digital. Sciences de l'information et de la communication. 2019. dumas-02565224

HAL Id: dumas-02565224

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02565224v1>

Submitted on 6 May 2020

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

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

Copyright

Master professionnel

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Management et culture

Option : Magistère, management et culture

La partition chorégraphique à l'ère du digital

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Matthieu Parelou

Nom, prénom : DESSI Marina

Promotion : 2018-2019

Soutenu le : 10/09/2019

Mention du mémoire : Bien

Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude à Laurence Feral, ma tutrice professionnelle, pour m'avoir poussé toujours plus loin dans mes recherches et pour le vif intérêt qu'elle a porté à mon sujet.

Je tiens à remercier Matthieu Parelou, mon tuteur universitaire, qui m'a donné de précieuses pistes et m'a aiguillé dans mes problématiques.

Je remercie le Premier Danseur du corps de ballet Paul Marque, le professeur de l'Opéra de Paris Andrey Klemm et l'*Artistic Management Director* de la compagnie de Pina Bausch Robert Sturm pour leur disponibilité et leur passion, qu'ils ont bien voulu partager avec moi.

Mes remerciements à Matthieu Odinet, chargé des mécènes/grands donateurs de l'Association pour le Rayonnement de l'Opéra de Paris (AROP) pour ses éclairages sur le fonctionnement de la *3^e Scène numérique*.

Mes pensées amicales à Christine Carrère, chorégraphe et professeure de danse au Conservatoire Erik Satie, pour m'avoir transmis depuis plus de douze ans son amour inébranlable de la danse et de l'art chorégraphique.

Enfin, je souhaite remercier toute l'équipe pédagogique du Magistère du CELSA pour ces quatre années de formation, de rencontres et d'enrichissement intellectuel et personnel.

Sommaire

INTRODUCTION (p.5)

PREMIER CHAPITRE (p.11)

LA PLACE QUESTIONNÉE DE LA PARTITION CHORÉGRAPHIQUE

I) Le besoin d'écrire la danse (p.11)

A - Écrire pour créer (p.11)

B - Écrire pour mémoriser la création (p.12)

C - Écrire pour transmettre la création (p.14)

D - Une valse à trois temps : écrire – lire – interpréter : poids de l'interprétation (p.16)

II) La mise en écriture chorégraphique (p.18)

A - Une ou plusieurs grammaires ? (p.18)

1 - Grammaire de la Notation Laban (p.21)

2 - Grammaire de la Notation Conté (p.23)

3 - Grammaire de la Notation Benesh (p.24)

B - Un rapport complexe : musique et chorégraphie / Entre autorité musicale et écriture chorégraphique (p.27)

III) Un retour à la transmission orale ? (p.31)

A - Un échange et une transmission personnalisés (p.31)

B - La place essentielle du répétiteur (p.33)

SECOND CHAPITRE (p.34)

UNE PLACE RE-QUESTIONNÉE ET REDESSINÉE DU FAIT DU VIRAGE NUMÉRIQUE

I) La digitalisation de l'art chorégraphique (p.35)

A - *Numéridanse* : la plateforme multimédia de la danse (p.35)

B - *3^e Scène numérique* : la plateforme digitale de l'Opéra national de Paris (p.41)

C - *Artform Platform* : la plateforme numérique dédiée exclusivement aux artistes (p.46)

II) Vers une nouvelle ère de la partition chorégraphique ? (p.49)

A - Mondialisation et uniformisation de l'art chorégraphique (p.49)

B - L'expérience du e-spectateur (p.50)

CONCLUSION (p.53)

BIBLIOGRAPHIE (p.57) **ET WEBOGRAPHIE** (p.58)

ANNEXES (p.61)

RÉSUMÉ (p.70)

MOTS-CLEFS (p.71)

INTRODUCTION

J'ai le privilège d'être en alternance depuis plus d'un an au sein du Palais Garnier. C'est un environnement extrêmement stimulant, source de richesses historiques, culturelles, artistiques et humaines. Danseuse classique depuis douze ans, la danse fait partie de mon quotidien. J'ai d'ailleurs toujours choisi des expériences professionnelles en lien avec la danse, et travailler dans ce lieu de création est un véritable accomplissement pour moi.

Le sujet de mon mémoire s'est dessiné au cours d'une discussion à la cafétéria du Palais Garnier avec Mats Ek, chorégraphe de renommée mondiale. Il s'était déplacé trois mois avant la grande première de ces deux dernières créations chorégraphiques : le *Boléro* sur la partition mythique de Maurice Ravel et *Another Place* imaginée sur la Sonate de Franz Liszt, données pour la première fois sur la scène du Palais Garnier en juillet 2019. Lors de cet échange, il m'a expliqué qu'il voyageait aux quatre coins du monde, afin de transmettre et enseigner ses œuvres chorégraphiques en personne. Étonnée qu'il soit obligé d'être présent physiquement, je lui ai demandé quelle place il accordait à la partition chorégraphique écrite – et s'il y avait recours. Cela le fit rire et sa réponse fut claire : « *Je ne retranscris jamais aucune de mes créations chorégraphiques sur papier, personne ne serait en mesure de me déchiffrer et en plus c'est hors de question, je dois transmettre et expliquer le moindre geste en personne, à chaque danseur/interprète.* ». Surprise qu'il ne laisse aucune « trace » écrite, je me suis immédiatement interrogée quand à la question de la pérennité d'une œuvre chorégraphique. Comment survit-elle à son créateur s'il n'y a pas de trace écrite ? Est-ce un choix délibéré de ne pas écrire ? La partition est-elle perçue comme un obstacle, un frein pour le créateur ? Très vite ce sujet m'a passionné et j'ai interrogé tout mon entourage : danseurs, amateurs, professeurs et chorégraphes. Devant la richesse et la complexité des réponses j'ai pensé qu'il serait captivant de mettre en perspective ce sujet particulier et pointu : la place de la partition chorégraphique, objet hybride, souvent méconnu du grand public. Travailler au sein de cette grande Maison m'a permis de rencontrer les « principaux concernés », qui ont été pour moi une source précieuse et les représentants de « la suite », de l'avenir chorégraphique. Je me suis rapidement aperçue que mon sujet suscitait leur intérêt et attisait leur curiosité. Ils se sentaient concernés. Ils se sont rendus extrêmement disponibles. La bibliothèque-musée de l'Opéra national de Paris (BnF) m'a également donné accès

à de précieuses ressources, à de splendides archives, de très émouvants brouillons de grands chorégraphes que je n'aurai jamais imaginé découvrir.

Avant tout approfondissement analytique il convient d'interroger les principaux termes qui composent ce sujet. Le Larousse donne comme première définition du terme « chorégraphie » :

- « *Art de composer et de régler des danses et des ballets / Le ballet lui-même* »¹.

S'il est vrai que la création chorégraphique en danse classique, moderne et contemporaine s'élabore dans « *le secret des studios de danse, dans une relation singulière entre chorégraphe et interprète* »², les chemins empruntés lors la création, étape essentielle, sont divers. L'art de la composition varie selon les époques et les styles, et ce, « *d'autant plus aujourd'hui où la recherche se veut souvent transdisciplinaire* »³.

La seconde définition du terme « chorégraphie » proposée par le Larousse est la suivante :

- « *Synonyme ancien de notation.* »

Notation : « *Transcription des pas, des mouvements et des figures d'une œuvre chorégraphique à l'aide de signes conventionnels. (Parmi les systèmes de notation chorégraphique prévalent la labanotation et le Benesh System.)* »⁴.

Si la pratique chorégraphique est un art, c'est également un système, ou plutôt des systèmes de notation très codés, similaires à ceux employés lors de la création d'une partition musicale. Il est donc intéressant ici d'interroger la définition suivante :

Partition : « *Page ou recueil de musique représentant la totalité d'une œuvre.* »⁵

Rosita Boisseau, journaliste et critique française spécialiste de la danse, compare la notation chorégraphique avec le solfège dans son article « Chorégraphie : comment écrire la danse » : « *La notation serait à la danse ce qu'est le solfège à la musique : un système de signes symboliques qui traduisent les mouvements du corps dans l'espace. Peut-on imaginer de faire des études*

¹ « Chorégraphie n.f ». Def. Larousse. Web. URL :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chor%C3%A9graphie/15685>

² Texte de présentation du dossier documentaire « Composition chorégraphique : procédés et notes de chorégraphes », réalisation Centre national de la danse, Pantin, URL : <http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=composition-choregraphique>

³ Ibid.

⁴ « Notation n.f ». Def. Larousse. Web. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/notation/55052>

⁵ « Partition n.f ». Def. Larousse. Web. URL :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/partition/58402/locution?q=partition#158278>

*musicales sans apprendre le solfège ? »*⁶. Rosita Boisseau met ici en avant le caractère essentiel de la notation, qu'elle perçoit comme un outil de mémoire, et insiste sur le caractère éphémère des créations chorégraphiques et des limites de la tradition orale. Elle considère urgent de conserver et entretenir un patrimoine de la danse. Ces objets, les partitions chorégraphiques, essentiels à l'histoire de la danse, s'inscrivent également dans des publications scientifiques, et plus largement, dans une « *culture de la représentation technique des arts.* »⁷

C'est en ce sens que Claire Rousier, directrice du département du développement de la culture chorégraphique du CND - Centre National de la Danse (Pantin), affirme : « *La création ne peut vivre qu'en s'adossant au patrimoine, autrement dit à toutes les traces qui restent des oeuvres. Les partitions permettent d'éclairer les pièces et de se forger une véritable culture chorégraphique. D'où venons-nous ? Quel cheminement nous a menés à tel type de danse ? Grâce aux partitions, des réponses sont apportées.* »⁸

La partition chorégraphique, telle une partition gestuelle, est ici comparée à une véritable langue, avec un vocabulaire et une grammaire qui lui sont propres et un système symbolique développé. On retrouve ces processus, souvent très personnels, dans les cahiers des chorégraphes sous forme de dessins, croquis, notes descriptives, mots isolés, tracés, plans, grilles. Ces différentes formes d'écriture traduisent autant de façons de transcrire la pensée en mouvement lors du processus de composition qui s'est joué dans le studio. Cela revient à conceptualiser le corps en mouvement, ses traces, le « *chemin* », sur la page devenue « *sol métaphorique* » : « *Véritable plongée dans l'outillage chorégraphique de l'artiste ou ballade dans son imaginaire, ces notes conceptualisent parfois le mouvement ou en sont le reflet émotif.* »⁹

Les fonds d'archives de la médiathèque du Centre national de la danse sont riches de tels écrits, ils rendent compte de la démarche et des réflexions successives qui sont à l'œuvre dans le travail de création chorégraphique. La diversité de ces écrits au fil des siècles, témoigne de la diversité de cet art et des chemins multiples qui le constituent. En effet, depuis la fin du Moyen-Âge, plus d'une centaine de systèmes de notation du mouvement ont vu le jour en occident, du manuscrit du XV^{ème} découvert à Cervera en Catalogne, première tentative de transcription par des signes du déplacement dans l'espace d'un danseur, jusqu'aux séries mathématiques d'Anne

⁶ BOISSEAU Rosita, « Chorégraphie : comment écrire la danse », *Le Monde*, 2007, URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2007/01/04/choregraphie-comment-ecrire-la-danse_852016_3246.html

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Texte de présentation du dossier documentaire « Composition chorégraphique : procédés et notes de chorégraphes », réalisation Centre national de la danse, Pantin, URL : <http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=composition-choregraphique>

Teresa de Keersmaeker, chorégraphe du XXI^{ème}. Que ce soit à travers les dessins de Blasis au XIX^{ème} siècle ou les partitions Laban, Conté ou Benesh au XX^{ème} siècle chaque système, nourrit des recherches précédentes, mais aussi imprégné du contexte historique dans lequel il apparaît et de son imaginaire culturel, essaye de comprendre le mouvement. « *Les notations de danse révèlent la complexité des réseaux de relations techniques, esthétiques, matérielles, entre arts visuels et création chorégraphique* »¹⁰. À la multiplicité des systèmes de notation répond la diversité des fonctions auxquelles ils se prêtent. Tantôt simple aide-mémoire dans le processus de travail lors d'une répétition en studio, tantôt support de création mais aussi d'apprentissage, la notation est au coeur des questions de constitution, de préservation et de transmission des répertoires. Il semblerait toutefois, que la danse, contrairement à la musique, manque cruellement de matériaux pour documenter les processus de composition et décrire les oeuvres finalisées. De nombreux danseurs déplorent l'absence de traces écrites de la part des chorégraphes et la difficulté de transmission des oeuvres. Le recours des chorégraphes à la partition écrite/papier, en tant qu'objet de création et de transmission, semble être épisodique, voire inexistant.

Si la place, j'entends par là le rôle et la fonction de la partition chorégraphique, est questionnée au sein de la communauté des danseurs/chorégraphes/amateurs et théoriciens de la danse, elle l'est encore plus avec l'apparition des outils numériques.

La technicité des outils numériques évolue. Des appareils photos en passant par le caméscope, du smartphone aux réseaux sociaux, les sources et les correspondances visuelles qui rendent compte des processus chorégraphiques n'ont de cesse de se renouveler. On observe une hybridation de la partition chorégraphique, et plus largement de la transmission chorégraphique. Les supports de création et de diffusion, intrinsèquement reliés, se renouvellent.

Si Serge Lifar, danseur et chorégraphe ukrainien du XX^{ème} siècle, écrit noir sur blanc un enchaînement de pas bien précis, et le conserve à l'abri des regards, Benjamin Millepied danseur/chorégraphe et ancien directeur du Ballet de l'Opéra de Paris, prône la création et la diffusion d'oeuvres chorégraphiques presque à 100% digitales. Les réseaux sociaux (Instagram, YouTube, Facebook...) représentent le principal canal de diffusion des nouvelles créations

¹⁰ CHEVALIER Pauline, directrice du programme de recherche de l'INHA « Chorégraphies. Écriture et dessin, signe et image dans les processus de création et de transmission chorégraphiques (XVe-XXIe siècles) », Paris, 2019, URL : <https://www.inha.fr/fr/recherche/programmation-scientifique/en-2018-2019/choregraphies-ecriture-et-dessin-signes-et-image-dans-les-processus-de-creations-et-de-transmissions-choregraphiques-xve-xxie-siecle-2.html>

chorégraphiques. Il est de plus en plus fréquent d'impliquer le e-spectateur dans le processus de création. Les caméras et smartphones se glissent en studio, capturent et révèlent l'envers du décor, les rouages du processus de création et donnent à voir ce qui autrefois, ne l'était pas. On y rencontre un chorégraphe, Ipad à la main, qui montre des enchaînements aux danseurs. Une télévision allumée dans le fond du studio, avec un arrêt sur image d'un ballet. L'écran devient un réel outil de création chorégraphique. Les répétitions sont filmées, les danseurs se filment avec leurs smartphones pour regarder le résultat, ajuster la performance, et donner un avant-goût des nouvelles productions sur les réseaux sociaux. Les représentations sur scène sont elles aussi filmées lors de « captations officielles » et souvent retransmises sur grand écran, en direct, dans des salles de cinéma aux quatre coins du monde. Il y a une diffusion et circulation massive d'oeuvres chorégraphiques à travers le monde. A l'ère de la mondialisation, les distances géographiques ne sont plus des obstacles à leur diffusion.

Cette réflexion argumentée invite à penser la place des pratiques graphiques et numériques dans la création chorégraphique et dans ses processus de transmission.

Quelle place accordait-on autrefois à la partition chorégraphique et quelle place lui accorde-t-on aujourd'hui ? De danses sur papier à danses filmées et « repostées » : quelles sont les perspectives pour les outils de composition et de transmission ?

Cette problématique complexe donne lieu à diverses hypothèses :

« Ecrit-on » la danse à l'ère du digital ? Si tel est le cas, quelles sont les traces du processus de création chorégraphique ?

Le crayon / le recours au dessin a-t-il été supplanté par le recours au numérique ?

Le digital a-t-il des répercussions directes sur l'art chorégraphique ? Si tel est le cas, qu'apporte ou qu'enlève le digital à la création et la transmission chorégraphique ?

Peut-on parler de culture visuelle du geste chorégraphique ?

Afin de traiter ce sujet dans son ensemble, j'aborderai ce thème sous un angle à la fois historico-culturel mais aussi anthropologique, avec un intérêt particulier sur les considérations sociales de cet « objet hybride » qu'est la partition chorégraphique.

Il me semble ici important d'évoquer une difficulté que j'ai rencontrée lors de la rédaction de mon mémoire. Le choix du terme central « la partition chorégraphique » ne s'est pas fait

facilement. Il me fallait dissocier en amont la « notation » – qui produit une écriture de la danse sous la forme d'une trace graphique - de « l'écriture », en tant que processus global qui intègre diverses données depuis l'organique du corps jusqu'à l'objet chorégraphique et sa réception – et « la partition chorégraphique » qui englobe les deux dimensions précédemment évoquées tout en laissant une liberté sur le medium. La partition peut aussi bien être physique, en version papier, que immatérielle, numérique. Après beaucoup d'hésitations, le terme de « partition » m'a semblé le plus pertinent pour mon sujet.

Dans un premier temps il me paraît indispensable de définir ce qu'est une « partition chorégraphique » aux yeux des chorégraphes, danseurs mais aussi des théoriciens de la danse : cela me permettra de mettre en perspective la place de cet objet au sein du processus de création et de transmission, et d'interroger ses avantages et ses limites. J'interrogerai plus précisément les raisons qui incitent un chorégraphe à mettre par écrit sa création ; vecteur de création, outil de mémorisation et source de transmission. J'analyserai les différents systèmes de notation existants qui permettent de traduire sur papier le mouvement par le signe. Je constaterai que le recours à la partition chorégraphique est peu fréquent et que la mise en écriture chorégraphique est davantage une aspiration qu'une pratique. La tradition orale semble prévaloir.

Dans un second temps, je montrerai en quoi l'objet qui était d'ores et déjà « hybride », s'est transformé en « objet mutant » à l'ère du digital. J'expliquerai comment le virage numérique a redessiné la place de la partition chorégraphique. Afin d'illustrer ce phénomène de digitalisation que subit l'art chorégraphique, je mènerai trois études de cas, sur trois plateformes numériques consacrées à cet art : *Numéridanse*, *La 3^e Scène* et *Artform Platform*. Cela m'amènera à évoquer l'avènement d'une nouvelle « ère » numérique pour la partition chorégraphique. J'interrogerai les conséquences qui découlent de cette mondialisation et de cette uniformisation de l'art chorégraphique pour le chorégraphe mais aussi pour le « e-spectateur ».

PREMIER CHAPITRE

LA PLACE QUESTIONNÉE DE LA PARTITION CHORÉGRAPHIQUE

Le fait de questionner les fondements de l'écriture chorégraphique interroge plus largement l'existence d'un « langage » chorégraphique. Je souhaite expliciter dans ce premier chapitre les caractéristiques et particularités du processus d'écriture chorégraphique. Quelles sont les modalités d'écriture, mais aussi de lecture ? Qui porte cette écriture et quelles sont les raisons qui poussent le créateur à mettre par écrit sa création ?

I) Le besoin d'écrire la danse

A - Écrire pour créer

Cette question peut sembler élémentaire, mais elle demeure centrale : pourquoi écrire la danse ? Pourquoi vouloir écrire, figer le mouvement qui lui se veut mouvant ?

La création chorégraphique est souvent interprétée comme une expression de l'intériorité du chorégraphe, comme une stratégie d'expression. Le processus d'écriture est en ce sens une enveloppe protectrice qui soutient le chorégraphe dans sa rencontre avec son imaginaire, lui permettant un travail de symbolisation sur ce qu'il ressent et ce qu'il perçoit. Pour le célèbre chorégraphe français Angelin Preljocaj : « *Créer c'est ma manière d'exister, ma manière d'être au monde et de me manifester* »¹¹. Pour préserver cette création vitale, qu'il a conscience d'être éphémère, il est l'un des rares chorégraphes et directeurs de compagnies, à créer au sein de sa compagnie un poste fixe de choréologue.

Écrire la danse c'est également créer un mouvement dans l'espace, se le ré-approprié, s'y repérer, le rendre familier. L'espace est indissociable du temps. La partition chorégraphique permet de se repérer non seulement dans l'espace mais également dans un temps donné. Elle rend possible la représentation des corps, leur description et leur analyse. Dans une oeuvre chorégraphique les corps sont musicaux, dansants et spatiaux. Ils incarnent le projet.

¹¹ France TV, Influences : Une histoire de l'art au présent, Angelin Preljocaj - Danser l'invisible. Documentaire diffusé le 13/04/19.

Les écritures partitionnelles sont en ce sens perçues comme « processus de création » et non comme « notation de l'existant ». La partition s'impose pour certains chorégraphes comme un véritable système de « *pré-écriture chorégraphique* »¹², une forme prescriptive des débuts de la performance. La partition comme système d'écriture s'autonomise ainsi, en précédant la danse ou la performance. Elle permet d'initier sa réalisation, plutôt que de la prévoir ou de la régler. La partition devient alors un outil de création pour initier la danse, ainsi qu'un outil de réécriture de cette dernière. « *La performance n'étant qu'un moment d'activation* »¹³ de la création.

Néanmoins, l'écriture comme outil de création, n'est pas une évidence pour l'ensemble des chorégraphes. Certains chorégraphes préfèrent faire du moment intime de création, un moment de partage, d'échange et d'improvisation. C'est alors l'étroite collaboration entre les danseurs et le chorégraphe qui enclenche le processus de création. J'ai eu la chance, lors d'un déjeuner au Palais Garnier d'interviewer Robert Sturm l' « *Artistic Management Director* » de la compagnie de Pina Bausch (Tanztheater Wuppertal), qui assistait Pina au quotidien lorsqu'elle était encore en vie. Lorsque je lui ai demandé si Pina Bausch créait en écrivant il m'a répondu :

*« Non, Pina c'est particulier, elle posait des questions aux danseurs directement, elle s'adressait à eux, et ils improvisaient sur des idées, des images qu'elle évoquait. Elle utilisait ensuite ces morceaux improvisés, comme des matériaux essentiels à sa création. Elle affirmait ne pas savoir elle-même, à l'avance, ce à quoi allait ressembler sa création. Elle ne projetait rien de figé, elle ne pouvait donc pas écrire. »*¹⁴

Ainsi, si la partition chorégraphique était autrefois et demeure aujourd'hui moins utilisée comme outil de création/d'activation, les chorégraphes affirment s'en servir davantage comme outil de mémorisation.

B - Écrire pour mémoriser la création

Il semble que la question de la notation de la danse – que certains chorégraphes contemporains intègrent au cœur de leur démarche et du processus même d'écriture – renvoie dans son usage le plus courant, à la « fonction mémorielle » de transcription du mouvement par un

¹² PERRIER Mélanie, *Le Laboratoire du geste, Focus 3 : Pré-écrire*, URL : <http://www.laboratoiredegeste.com/spip.php?article498>

¹³ Ibid.

¹⁴ *Annexe 1* - Entretien avec Robert Sturm

système de signes. Yves Massarotto, chargé de mission académique à la DAAC de Montpellier, spécialisé dans l'éducation artistique et culturelle, évoque cette fonction de l'écriture chorégraphique dans son essai « *Savoir danser, savoir écrire* »¹⁵. Cette fonction a été fréquemment évoquée au cours des entretiens que j'ai pu mener. Andrey Klemm, professeur du Ballet de l'Opéra national de Paris, me décrit son expérience personnelle en tant qu'ancien danseur au Mariinsky en Russie et en tant que professeur de la compagnie de l'Opéra. Il y donne cours chaque matin, tout au long de l'année aux danseurs et accorde beaucoup d'importance à la création d'exercices variés. Il veille à renouveler ses exercices à la barre, au milieu, ainsi que ses adages, afin que les exercices ne se ressemblent pas et que les danseurs perfectionnent toutes sortes de pas. Ce sont ces mêmes assemblages de pas qui permettront à un danseur, par la suite, de créer une chorégraphie. Je lui ai donc demandé pourquoi et de quelle façon il écrivait ses exercices :

« *M : Andrey, comment préparez-vous vos cours quotidiens pour la compagnie du ballet de l'Opéra national de Paris ?*

*A : Avant j'écrivais peu, maintenant j'essaye de noter, mettre tous mes exercices par écrit, pour les mémoriser. Je conserve l'ensemble de ces documents pour moi et pour d'éventuels collègues/professeurs, pour renouveler mon enseignement et créer de nouveaux exercices qui ne se ressemblent pas. »*¹⁶. Il insiste sur la complexité de l'écriture de la danse. Il écrit ses créations sous forme de brouillons annotés de petits dessins ou signes, mais il reconnaît ne pas être en mesure de noter la danse de façon « officielle » et académique, comme il devrait le faire. La complexité des systèmes de notations partitionnelles le freine. Cette difficulté qu'il souligne, est, semble-t-il en partie responsable de la faible existence de traces officielles des grands ballets. Si autrefois les assistantes des chorégraphes essayaient de coucher par écrit certaines des créations, les chorégraphes eux-mêmes n'avaient ni le temps, ni les outils nécessaires, pour produire des partitions chorégraphiques dignes de ce nom : « *En général, ce ne sont pas les chorégraphes qui écrivent. S'il y a « écriture », ce sont les assistants des chorégraphes. Certains chorégraphes, pour eux, écrivent des petites notes, sur un brouillon pour se souvenir, pour mémoriser – mais on ne peut pas appeler cela une « notation chorégraphique »* »¹⁷.

Ainsi, par manque de temps et de formation à la notation, les chorégraphes semblent renoncer à écrire des partitions officielles et techniques, et préfèrent noter à leur façon des bribes de

¹⁵ MASSAROTTO Yves, « *Savoir danser* » - « *Savoir écrire* » - « *Questionner l'écriture [chorégraphique]* », expérimentation pédagogique dans le cadre de l'enseignement artistique danse au lycée Jean Monnet, Montpellier, 2016, URL : <http://passeursdedanse.fr/wp-content/uploads/2018/06/Savoir-danser-Savoir-%C3%A9crire-YMassarotto-juin-2018.pdf>

¹⁶ *Annexe 1* - Entretien avec Andrey Klemm

¹⁷ Ibid.

créations, pour faciliter leur propre travail de mémorisation. Néanmoins, la question de la transmission matérielle de l'oeuvre se pose et s'impose.

C - Écrire pour transmettre la création

La notion d'écriture chorégraphique, en tant que « geste manuel d'écrire », montre une écriture au plus près du corps, au plus près de la fabrique de la trace en mouvement. « Savoir écrire » pour « savoir danser », ce qui était écrit. L'écriture ne désigne plus alors l'activité du scribe ou du copiste qui transcrit le plus fidèlement possible une parole vive, mais l'exercice du chorégraphe qui produit un discours écrit pour le produire, et le reproduire encore et encore, pour le transmettre et l'inscrire dans une mémoire.

Alain Neddam, dramaturge et collaborateur artistique de Dominique Bagouet, chorégraphe du XX^{ème} siècle, rapporte son désir absolu d'assurer une pérennité vivante à son oeuvre : « *Ces danses doivent continuer à être vues et aimées par de nouvelles générations de spectateurs (...)* » - « *Ce plaisir que nous avons eu à danser les chorégraphies de Bagouet, nous voulons non seulement le conserver mais aussi le transmettre à de nouvelles générations de danseurs.* »¹⁸

De fait, la disparition probable ou immédiate du chorégraphe pose immédiatement le problème de la préservation et de la transmission d'un patrimoine chorégraphique marquant dans le domaine de la danse aussi bien classique que contemporaine. Des interprètes et collaborateurs de la Compagnie Bagouet créent alors l'association *Les Carnets Bagouet* dans le but de coordonner et de réaliser différentes initiatives en matière de transmission. Ils conservent les carnets contenant notations chorégraphiques, les dessins textes et notes ou projets, les dossiers de presse, de nombreuses photographies, ainsi que les archives audiovisuelles (entretiens et vidéos de spectacles).

L'écriture de la danse permet et valide dans ce cas l'indispensable « devoir de transmission ». Néanmoins la transmission par la partition ne semble pas être la plus commune. Andrey Klemm, professeur de l'Opéra de Paris affirme : « (...) *Les danseurs ne sont pas en mesure de lire et déchiffrer eux-mêmes les notes d'un chorégraphe. (...) Les notes deviennent très vite indéchiffrables.* ».¹⁹ La notation semble alors dans une impasse : les notes personnelles des

¹⁸ BAGOUET Dominique, « Fonds Carnets Bagouet », Documents d'archives, CND, texte de présentation, URL : http://inventaire.cnd.fr/archives-en-ligne/ead.html?id=CND_CAR#!,%22content%22:%22CND_CAR_e0000018%22,true.%22%22

¹⁹ *Annexe 1* - Entretien avec Andrey Klemm

chorégraphes seraient indéchiffrables et les systèmes de notations académiques indécryptables, car méconnus du grand public. Lorsque j'interroge Robert Sturm, *Artistic Management Director* de la compagnie de Pina Bausch, il m'explique le processus de transmission comme étant un processus fondamental mais extrêmement laborieux et complexe. Il apparente cela à de l'« archéologie ». Sa méthode pour transmettre les créations de Pina Bausch aux jeunes danseurs de la compagnie s'apparente à un puzzle qu'il recompose : il assemble souvenirs personnels, cahiers annotés par les danseurs lors de répétitions et extraits vidéos : « *Il faut fouiller un peu partout. C'est un peu de l'archéologie (rires). (...) Il m'arrive de demander à des danseurs qui sont sur le point de partir à la retraite, ou de quitter la compagnie, de refaire des morceaux de chorégraphies, au ralenti, et de se filmer, pour que les futures générations aient un modèle, un point de référencement. C'est compliqué, je le reconnais...* »²⁰. Pour Robert Sturm la transmission assure la pérennité des oeuvres de Pina, et c'est pour la compagnie une priorité. Lucide, il reconnaît la fragilité de cette transmission qui repose grandement sur les souvenirs des répétiteurs, âgés de plus de 70 ans. Il a conscience que dans les années à venir il devra continuer à protéger cette transmission, avec moins de matériaux, moins de souvenirs, et donc courir le risque d'une déformation de la chorégraphie : « *On doit se projeter, et on doit accepter une part de liberté, Pina est un cas spécial, mais je pense que si elle voyait notre inquiétude, elle nous encouragerait, elle nous dirait « you have to do it », on doit continuer à avancer tout en « staying in the lines », ce n'est pas un problème – ni un frein. Mais Pina n'est plus là, et l'on doit se faire confiance, si l'on trouve que ce que l'on monte est assez bon, il faut y aller. C'est la seule façon d'avancer.* »²¹

C'est en ce sens que le chorégraphe Angelin Preljocaj parle d'« *amnésie de la danse* » : « *Le fait que la danse ne se soit pas dotée plus tôt et d'une façon aussi répandue, d'une notation est une de ses faiblesses. Je considère que la danse est amnésique, parce qu'elle n'a pas de mémoire. Lui donner une écriture c'est lui rendre la mémoire.* »²². Écrire pour laisser une trace, écrire pour assurer la transmission.

La transmission de l'oeuvre chorégraphique se heurte donc à des difficultés techniques et culturelles, mais la question de sa pérennité et de sa fragilité est toujours un point crucial et alarmant dans l'esprit des chorégraphes. Elle demeure donc partiellement transmise. La méthode n'est pas une. Chacun l'ajuste pour combattre l'amnésie.

²⁰ *Annexe 1* - Entretien avec Robert Sturm

²¹ Ibid.

²² France TV, *Influences : Une histoire de l'art au présent, Angelin Preljocaj - Danser l'invisible*. Documentaire diffusé le 13/04/19.

A cette question, s'ajoute ensuite la problématique de la lecture personnelle et de l'interprétation du performer. Que ce soit à partir de notes de brouillon, ou d'une notation parfaitement écrite, dans quel mesure le danseur est-il capable de déchiffrer et d'interpréter fidèlement une création chorégraphique ? Comment deux êtres différents, chorégraphe et danseur, peuvent-ils ressentir et percevoir un même mouvement à l'identique ? Et donc, en partant d'une même partition écrite, partager une même expérience ?

D - Une valse à trois temps : écrire – lire – interpréter : poids de l'interprétation

Afin de traiter le sujet dans son ensemble, il convient d'examiner certes les processus d'écriture, de création chorégraphique, mais également ceux de la réception, de la mémorisation et l'interprétation par le danseur.

Comme c'est le cas pour toute forme artistique, une écriture s'actualise par son médium. *« Le médium de la danse, le corps en mouvement, présente une singularité parmi les arts : il constitue à la fois la matière de l'écriture, matière de corps et de mouvement, tout en étant aussi l'instrument qui produit cette matière ainsi que le sujet qui la performe. »*²³ Ainsi, une écriture chorégraphique est *« lisible par les corps mêmes des danseurs (impossiblement neutres) qui interprètent la chorégraphie, dans le temps éphémère du mouvement, et dans les conditions de visibilité de la représentation. »*²⁴. Ainsi, l'écriture et le corps en mouvement interagissent pour produire un rendu.

Aujourd'hui on ne parle plus de danseur mais d'interprète, ce qui soulève bon nombre de questions. L'interprète, en rendant vivante l'écriture, n'a de cesse de dynamiser l'héritage inscrit. La partition chorégraphique, à la fois objet visuel/écriture/dessin, nécessite une « lecture » pour « être ». Cette lecture passe par le geste de l'interprète et donc, en ce sens, permet une réinterprétation permanente. Si une partition chorégraphique communique des éléments du style d'un chorégraphe, ainsi que les caractéristiques de l'œuvre notée et les procédés de sa composition, le geste lui illustre l'interprète. En ce sens, *« Une représentation, c'est l'accès à ces différents éléments, et le reflet d'une collaboration entre un notateur du mouvement et un interprète de l'œuvre à sa création, collaboration qui représente le point de départ vers un projet artistique de*

²³ MASSAROTTO Yves, « Savoir danser » - « Savoir écrire » - « Questionner l'écriture [chorégraphique] », expérimentation pédagogique dans le cadre de l'enseignement artistique danse au lycée Jean Monnet, Montpellier, 2016, p.14, URL : <http://passeursdedanse.fr/wp-content/uploads/2018/06/Savoir-danser-Savoir-%C3%A9crire-YMassarotto-juin-2018.pdf>

²⁴ Ibid.

reconstruction ou de re-création.  ²⁵. Au cours de notre entretien, le premier danseur de l'Opéra de Paris Paul Marque souligne à plusieurs reprises le poids de l'interprétation, diffère selon l' cole où l'on a été formé : « (...) [la création est] par la suite « dansée   différemment selon les écoles et les techniques associées. Les Américains par exemple n'ont pas la même formation, la même musculature, ni la même technique, donc par exemple, le ballet Rubis de Balanchine sera dansé différemment à New York et à Paris ; ça reste la même chorégraphie mais dans des styles différents.  ²⁶

Certains chorégraphes poussent l'expérience interprétative encore plus loin, en officialisant l'« improvisation à au sein d'une œuvre écrite. Dans les années 1950-1960, Merce Cunningham, danseur et chorégraphe américain, et John Cage compositeur et poète américain, affranchissent la chorégraphie de tout cadre (musical, spatial, temporel) et ouvrent un champ infini de recherche. L'improvisation, perçue comme une ouverture à l'inconnu et à l'imprévisible, est remise au centre lors du processus de création et cet élément alors essentiel du travail de studio peut être conservé jusqu'à la représentation. L'œuvre est ainsi renouvelée partiellement, voire intégralement, à chaque représentation publique.

C'est en ce sens que Pierre-Emmanuel Sorignet, sociologue et maître de conférences à l'Université Toulouse-III définit l'improvisation comme « *une expression propre de l'intériorité*  ²⁷.

Adopté aujourd'hui par la plus grande partie des chorégraphes contemporains, le travail d'improvisation demande au danseur la capacité de « *se mettre en jeu physiquement et intellectuellement*  ²⁸ autour de thèmes plus ou moins conceptuels. L'improvisation, cet enchaînement « spontané » de mouvements sur un support musical, devient ici « * laboration et composition*   - « *Improviser, c'est mettre en œuvre un ensemble de répertoires pré-constitués au cours de la formation dans une  cole et/ou la sédimentation de diverses expériences personnelles mobilisées et recomposées en vue de s'accorder avec la demande du chorégraphe, les impératifs de son « style à et de sa technique corporelle. Il s'agit, d'une certaine manière, de faire preuve « de culture à, c'est-à-dire de mettre en œuvre « un ensemble commun de schèmes fondamentaux, préalablement assimilés, à partir desquels s'articule selon un « art de l'invention à analogue à*

²⁵ PANASSI  Romain, « La partition chorégraphique comme moyen d'accès à l'œuvre et source de collaborations artistiques », *La Revue du Conservatoire*, Création / Re-création, La revue du Conservatoire, Le cinquième numéro, 2017, URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1625>.

²⁶ *Annexe 2* - Entretien avec Paul Marque

²⁷ TRACHMAN Mathieu, d'après *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation* de Pierre-Emmanuel Sorignet, Paris, 2010, URL: <https://journals.openedition.org/sociologie/502>

²⁸ Ibid.

celui de l'écriture musicale, une infinité de schémas particuliers, directement appliqués à des situations particulières. »²⁹.

La majorité des chorégraphes manifeste la volonté d'écrire d'une façon ou d'une autre la propre oeuvre chorégraphique. Mais les processus de mise en écriture et de transmission autour de cette création sont manifestement complexes. Cette quête et les fragilités qui lui sont inhérentes sont anciennes, en témoignent les diverses grammaires et systèmes d'écritures inventés au fil du temps permettant de noter le mouvement. Depuis la fin du Moyen-Âge, plus d'une centaine de systèmes de notation du mouvement ont vu le jour, chacun témoignant d'une manière singulière comment comprendre et figer le mouvement. Ces grammaires, tantôt diffusées, tantôt écartées par la majorité, se réinventent et se succèdent sans cesse.

II) La mise en écriture chorégraphique

A - Une ou plusieurs grammaires ?

Rosita Boisseau propose cette comparaison : « *La notation serait à la danse ce qu'est le solfège à la musique* »³⁰, soit un outil fondamental à sa transmission et sa préservation.

Ann Hutchinson-Guest, danseuse américaine, experte en notation distingue cinq grandes catégories de systèmes de notation³¹ :

- les systèmes ayant recours aux mots et abréviations, qui sont les systèmes les plus anciens
- les systèmes de notation adaptant la portée musicale à l'écriture du mouvement (Conté)
- les systèmes figuratifs (tels que les dessins de Blasis, Saint-Léon, Zorn)
- les systèmes de tracés représentant les déplacements et trajets (Feuillet)
- les systèmes de signes abstraits (Laban et Benesh) qui proposent des grammaires complexes,

²⁹ TRACHMAN Mathieu, d'après *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation* de Pierre-Emmanuel Sorignet, Paris, 2010, URL : <https://journals.openedition.org/sociologie/502>

³⁰ BOISSEAU Rosita, « Chorégraphie : comment écrire la danse », *Le Monde*, 2007, URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2007/01/04/choregraphie-comment-ecrire-la-danse_852016_3246.html

³¹ CHALLET-HAAS et MIRZABEKIANTZ Eliane, extrait vidéo de la conférence « Deux notations du mouvement, deux regards », réalisation Centre national de la danse, Pantin, 2006, URL : http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=notation_du_mouvement&fbclid=IwAR2XhWNeHG6QVZYvwahWAPBcg69aLindLHOa8h9g3gDf9mbOR1UJKeu2T8

semblables à des langues structurées, et qui font l'objet de formations supérieures conduisant à la profession de notateur

Au coeur de cette problématique, le CND (Centre national de la danse) a proposé une exposition intitulée « *Les écritures du mouvement* », autour des systèmes de notation apparus depuis le XV^{ème} siècle, systèmes abstraits ou pictographiques, chacun traduisant à sa façon des « *aspects du mouvement dans le temps et l'espace, des positions des parties du corps, des rythmes, mais aussi des détails articulatoires, des subtilités énergétiques.* »³².

Noëlle Simonet, danseuse, notatrice Laban fonde en 1998 la compagnie Labkine afin de créer des pièces et monter des projets en relation avec le répertoire des pièces contemporaines, toutes notées en cinétopographie Laban. Elle retrace avec minutie l'histoire des systèmes de notation dans un web-documentaire illustré, disponible sur la plateforme numérique *Numeridanse*³³. On y découvre que des systèmes de notation ont été mis en place dès le XV^{ème} siècle. La notation apparaît sous Louis XIV qui crée l'Académie royale de danse en 1661 et charge immédiatement Pierre Beauchamps, son maître de ballet officiel, d'établir une notation, une codification, de la « belle danse » de son époque. Les premiers systèmes reposent sur des mots en relation avec une notation musicale. L'écriture est majoritairement basée sur les trajectoires des danseurs, avec des signes abstraits, qui représentent les appuis et les transferts de poids.

³² BOISSEAU Rosita, « Chorégraphie : comment écrire la danse », *Le Monde*, 2007, URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2007/01/04/choregraphie-comment-ecrire-la-danse_852016_3246.html

³³ Numeridanse, Maison de la Danse de Lyon, *Webdoc : Ecrire le mouvement*, URL : <https://www.numeridanse.tv/themas/webdocs/ecrire-le-mouvement>



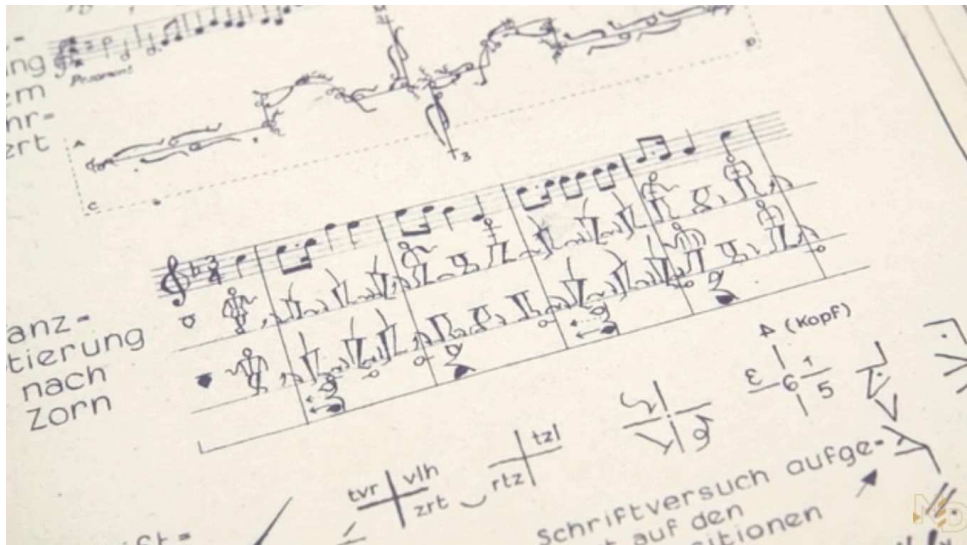
(Image extraite du Webdoc : *Ecrire le mouvement*³⁴)

Au début du XVIII^{ème} siècle, Raoul-Auger Feuillet, danseur, chorégraphe et maître à danser, prend la suite et établit un traité qui marque officiellement la « *naissance de l'écriture de la danse.* »³⁵. Le système Feuillet est le premier système qui perdure dans le temps. Il est conçu non seulement pour assurer l'indépendance du danseur dans son apprentissage, mais aussi pour être rentable économiquement. En effet, les « partitions à la mode » sont vendues avant les représentations puis revendues dans d'autres pays permettant ainsi à la fois une rente et un rayonnement rapide de la danse baroque française en Europe. La partition chorégraphique devient dès lors un enjeu politique, un outil précieux, permettant d'exporter le savoir-faire à la française.

Ce système n'est plus adapté et devient obsolète lorsque les chorégraphies changent, impliquant plus de mobilité et de mouvements du buste et des bras. Du coup les corsets qui empêchaient la mobilité du dos sont peu à peu abandonnés. Il faut alors réinventer un système de notation qui tienne compte de cette nouvelle pratique. Un de ces nouveaux systèmes se développe au XIX^{ème} siècle.

³⁴ *Numeridanse*, Maison de la Danse de Lyon, *Webdoc : Ecrire le mouvement*, URL : <https://www.numeridanse.tv/themas/webdocs/ecrire-le-mouvement>

³⁵ *Ibid.*



(Image extraite du Webdoc : *Ecrire le mouvement*³⁶)

On remarque sur cette archive une représentation graphique du corps, cette fois sous forme de silhouette, de figurine. Un système d'écriture mêlant partition musicale, représentation du corps du danseur, transcription de la fluidité du mouvement du haut et du bas du corps dans des créations composites. Cette nouvelle forme de notation plus complète, donne ensuite naissance au système Laban, dans lequel on retrouve cette même silhouette dessinée. Celle-ci est toujours utilisée de nos jours.

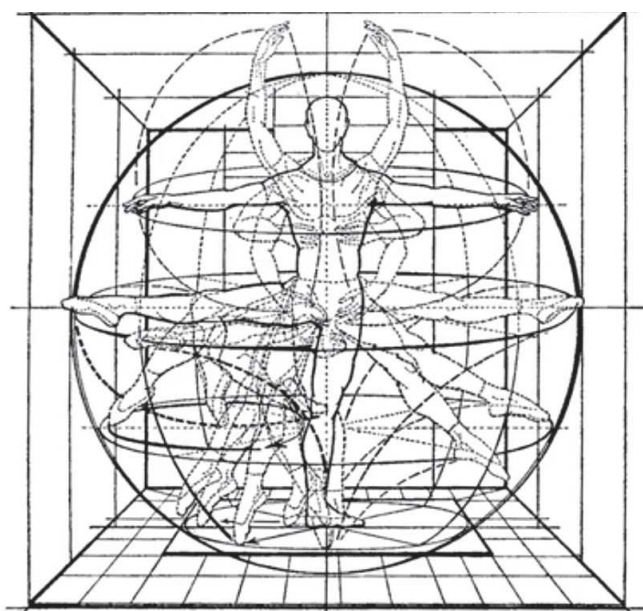
Bien qu'il existe des centaines de systèmes de notation, ceux de Rudolf Laban, Rudolf Benesh et Pierre Conté, tous trois parus au XX^{ème} siècle, sont les plus connus et les plus utilisés à l'international. J'ai choisi de détailler ici ces trois principaux systèmes de notation afin de les expliquer et souligner leur complexité.

1 - Grammaire de la Notation Laban

La Grammaire conçue par le slovaque Rudolf Laban (1879 - 1958), appelée « cinétophographie Laban », également « Labanotation », voit le jour en 1928. Bien que Laban ne fût pas danseur, il voulut apprendre la danse à l'âge de 30 ans, et se rendit compte qu'un même mouvement pouvait être utilisé à la fois au travail, dans un rituel religieux ou dans un moment récréatif ou festif. Il prend alors conscience de l'importance du mouvement en fonction de la motivation, et mène des

³⁶ *Numeridanse*, Maison de la Danse de Lyon, *Webdoc : Ecrire le mouvement*, URL : <https://www.numeridanse.tv/themas/webdocs/ecrire-le-mouvement>

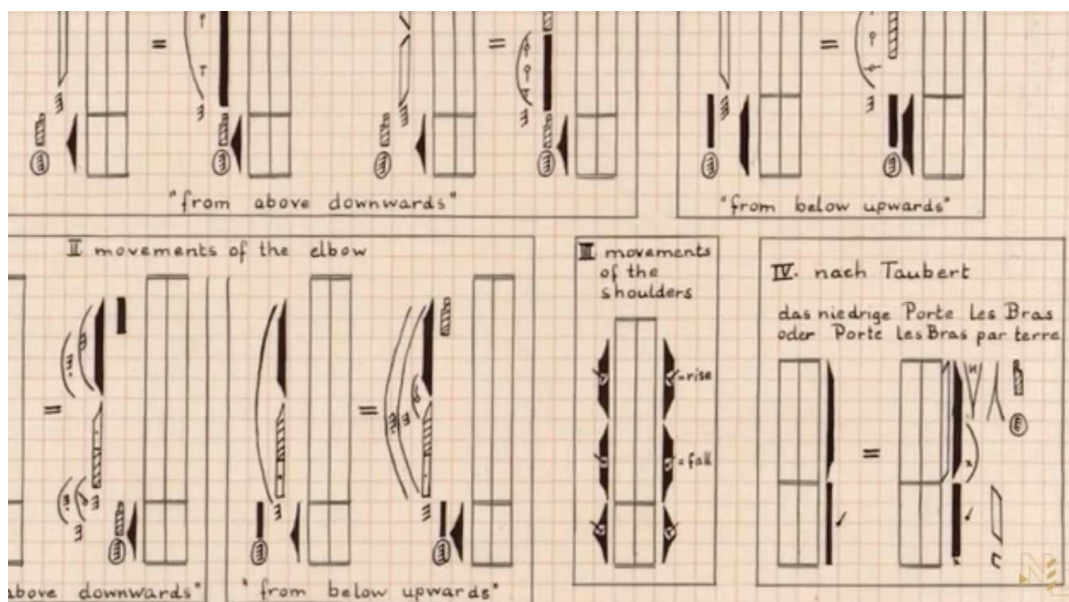
recherches scientifiques sur le rapport de gravité, pour comprendre de quoi est fait l'espace et comment celui-ci interagit avec le corps. Il s'inspire également du système Feuillet, où la danse est déjà associée à un « contexte » et invente un système qui permet de comprendre de quoi est composé un mouvement. C'est un système d'écriture du mouvement plus scientifique, capable de transcrire tous les mouvements du corps humain, du plus simple au plus complexe. Laban se positionne en ce sens comme un « artiste-chercheur ». Il invente ce système impliquant des sciences et une écriture associée, afin que la recherche en danse puisse se développer. Il offre une perspective à la fois ample, détaillée et transversale du mouvement humain et de sa transcription. La notion d'appui y est fondamentale. Laban distingue clairement le corps qui se déplace globalement dans l'espace, et les gestes qui se déplacent en 3D, sans appui. Il produit différents « croquis de parcours », vu du dessus, montrant une unité temporelle marquée.



(Image extraite du *Webdoc : Ecrire le mouvement*³⁷)

Dans la partition chorégraphique écrite en Laban, l'introduction présente les « intentions » du chorégraphe ainsi que les éclairages, les costumes, à l'aide de dessins – autant d'indications qui permettent de comprendre le rapport au temps. Tout ce processus précis soutient et consolide l'idée qu'une partition est l'objet à la fois d'un auteur mais aussi d'un notateur, qui ont fait des choix communs.

³⁷ *Numeridanse*, Maison de la Danse de Lyon, *Webdoc : Ecrire le mouvement*, URL : <https://www.numeridanse.tv/themas/webdocs/ecrire-le-mouvement>



(Image extraite du Webdoc : *Ecrire le mouvement*³⁸)

L'approche scientifique de Laban dote donc la danse d'un langage propre au mouvement humain, sans référence à un style particulier, et crée une « littérature chorégraphique » pérenne. C'est en 1990 que la formation de « cinénotation » apparaît dans certains conservatoires, afin que la pratique de la notation se diffuse et devienne progressivement une discipline reconnue à part entière.

2 - Grammaire de la Notation Conté

Jacqueline Challet-Haas, danseuse et notatrice, décrit la Grammaire de Conté lors du colloque filmé « *Deux notations du mouvement, deux regards* »³⁹ au Centre national de la danse. Pierre Conté, née en 1891, musicien par passion, chorégraphe par goût de l'action expressive, décide dès les années 1930 de se servir des acquis de l'écriture musicale pour noter le mouvement. Il s'intéresse à toutes les recherches et tendances chorégraphiques de l'époque. Il valide les progrès considérables accomplis par le système Laban sur les précédentes notations mais ne l'adopte pas, tant pour des raisons biomécaniques que musicales et reprend ses propres travaux sur le mouvement, sur les relations musiques-danses et sur l'écriture.

³⁸ *Numeridanse*, Maison de la Danse de Lyon, *Webdoc : Ecrire le mouvement*, URL : <https://www.numeridanse.tv/themas/webdocs/ecrire-le-mouvement>

³⁹ CHALLET-HAAS et MIRZABEKIANTZ Eliane, extrait vidéo de la conférence « Deux notations du mouvement, deux regards », réalisation Centre national de la danse, Pantin, 2006, URL : http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=notation_du_mouvement&fbclid=IwAR2XhWNeHG6QVZYvwahWAPBcg69aLindLHOa8h9g3gDf9mbOR1UJKeu2T8

The image shows a musical score for a male dancer (♂) in Pierre Conté's notation system. The score is divided into two measures. The first measure contains rhythmic values 4, 2, 4, and -1/2, with a dynamic marking f.M. The second measure contains rhythmic values 4 and 1/4, with a dynamic marking 0P. Below the staff, dance steps are indicated with footwork notations: 1/8, 1/2, 23, 1X g, 0 PEP, and f.DC. Floor contact symbols (f.DC, d.DM, p.DM, p.LD, f.DC) are also present.

(Extrait de partition - Pierre Conté⁴⁰)

Le système d'écriture de Pierre Conté repose sur une conception unitaire, à la fois mécaniste et musicale. La structure en est simple : il établit les quatre facteurs de la musique (le son, le temps, la nuance et l'accentuation), les quatre facteurs de la danse (l'espace, le temps, la nuance et l'accentuation), et donne ainsi une définition de la danse la plus rigoureuse et constructive. Les trois facteurs communs reçoivent une même écriture : celle déjà adoptée par la musique.

3 - Grammaire de la Notation Benesh

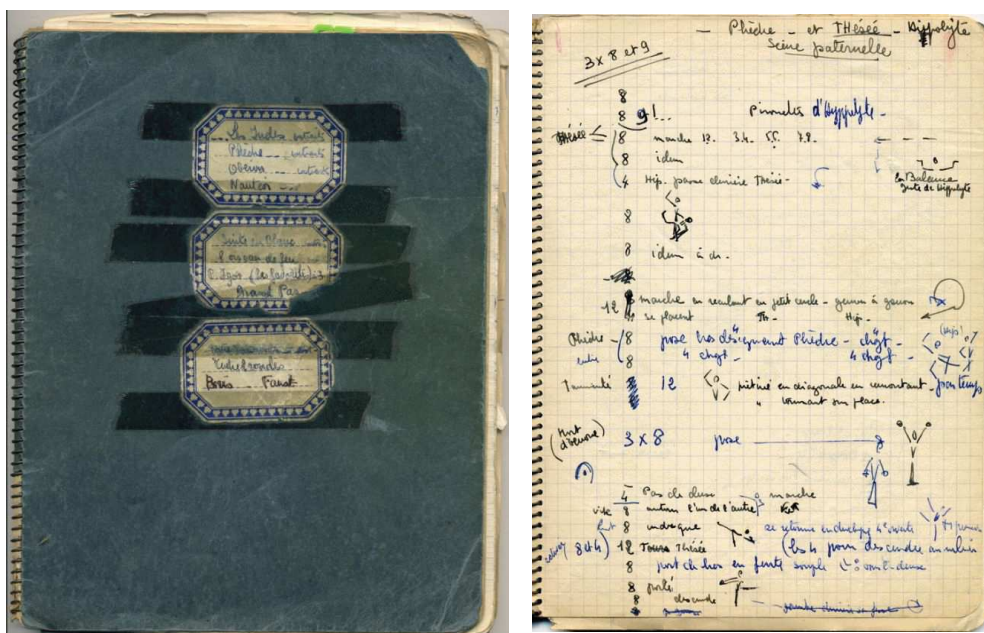
La Grammaire de la Notation Benesh est présentée en 1955 à l'Opéra Royal de Londres. Si Rudolf Laban apporte un éclairage scientifique à la notation et Pierre Conté un éclairage musical, Rudolf Benesh propose un système de notation qui reprend les éléments fondateurs des deux systèmes et les synthétise à l'aide de signes abstraits retranscrits sur une portée de type musical. La notation et la conservation du vaste répertoire représentatif des diverses formes de danse sont alors facilitées et la choréologie se diffuse dans les écoles de danse et les conservatoires. Rudolf Benesh fonde à Londres le Benesh Institute of Choreology où s'organisent l'enseignement et le développement du système.

En France, Eliane Mirzabekiantz, danseuse et choréologue, met en place et conduit la formation à la notation Benesh au Conservatoire national supérieur de musique et danse de Paris. Elle dévoile dans le colloque mentionné plus haut⁴¹ les clés de ce système d'écriture.

⁴⁰ Extrait de partition, Pierre Conté, URL : http://web.lerelaisinternet.com/dansa2/IFDS/Pierre_Conte.htm

⁴¹ CHALLET-HAAS et MIRZABEKIANTZ Eliane, extrait vidéo de la conférence « Deux notations du mouvement, deux regards », réalisation Centre national de la danse, Pantin, 2006, URL : http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=notation_du_mouvement&fbclid=IwAR2XhWNeHG6QVZYvwwahWAPBcg69aLindLHOa8h9g3gDf9mbOR1UJKeu2T8

La même année, Leone Mail, assistante de Serge Lifar profite de ce nouvel enseignement et devient « répétitrice générale des ballets » de l'Opéra de Paris. C'est l'année de la création de « L'Oiseau de feu ». Elle travaille à ce ballet en pratiquant la choréologie et retranscrit sur des cahiers la carrure musicale de l'oeuvre sous forme de séries chiffrées, qu'elle ponctue de descriptions, de pas, de petites figurines aux positions indicatives et de tracés suggérant déplacements et directions.



(Images extraites du dossier documentaire *Composition chorégraphique : procédés et notes de chorégraphes*⁴²)

Néanmoins, si, grâce à la présence de Benesh et de Laban à Londres à partir de 1937, les pays anglo-saxons adoptent la notation avec facilité, la France reste rétive à l'apprentissage de ces écritures du mouvement. De générations en générations, de pays en pays, l'aspiration de créer « une » grammaire de la danse est réelle, mais les problématiques inhérentes à son application et à sa diffusion persistent. Déjà au XIX^{ème} siècle Arthur Saint-Léon évoque avec lucidité cette impasse dans son ouvrage « *La sténochorégraphie, ou L'art d'écrire promptement la danse* ». Dans sa préface, il explique avoir voulu proposer une écriture la plus simple possible, afin que chorégraphes et danseurs puissent l'utiliser et conserver leurs oeuvres. Il émet néanmoins une réserve quand à l'utilité de son ouvrage : « (...) *En publiant la Sténochorégraphie, je n'ai certes pas l'orgueilleuse prétention de l'avoir généralement et immédiatement adoptée. Peut-être faudra-t-il des années pour*

⁴² DARSONVAL Lycette, *Sylvia* (extraits) et MAIL Léone, *L'Oiseau de feu* de Serge Lifar (extraits) accessibles dans le dossier documentaire *Composition chorégraphique : procédés et notes de chorégraphes*, Centre national de la Danse, URL : http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=composition-choreographique&fbclid=IwAR3vJv8H6oSi1SI0ZKMPad2Lvb7Cvk4uW75QH5zc1B3n_GC1l-iGg4wnj9Q

arriver à ce résultat ; peut-être mon travail viendra-t-il échouer devant la routine et le mauvais vouloir de ceux qui ne verront dans son application qu'une innovation exigeant des études nouvelles et sérieuses. Mais le public et les véritables artistes seront à même de juger si j'ai judicieusement établi et défini les moyens d'écrire la danse, et si j'ai triomphé de l'imperfection signalée dans les autres systèmes, tous restés à l'état de projets. (...) Ma devise est « Chi Dura Vince » (...); puissé-je avoir réussi ! Quel qu'en soit le mérite, j'espère du moins obtenir l'approbation de mes collègues, mon désir en écrivant la Sténochorégraphie étant surtout de doter l'art de la Danse d'une innovation qui la sauve de l'oubli. »⁴³

Si Arthur Saint-Léon doute de la possibilité d'établir une grammaire universelle et pérenne, Jacqueline Challet-Haas, elle, doute de son intérêt : « *N'est pas à la mode et ne l'a jamais été.* »⁴⁴. Les chorégraphes et les danseurs, par faute de temps et d'inaptitude technique ne s'y intéressent pas. Les pédagogues non plus : « (...) *comme si ce savoir-là pouvait remettre en question le leur, en développant l'autonomie de l'élève. La création d'un diplôme de notation en Laban, au début des années 1990 au Conservatoire national de musique et de danse de Paris, permet de former près de vingt-cinq notateurs. Malheureusement, en l'absence de débouchés, la plupart des notateurs et des choréologues n'utilisent que ponctuellement leur talent et ne peuvent vivre de leur métier.* »⁴⁵. Le fait que seules deux compagnies au monde s'autorisent les services de notatrices confirme ces doutes : en France, seul le Centre chorégraphique national d'Aix-en-Provence-Ballet Preljocaj utilise les services d'une choréologue. A sa tête, avec 35 ans de carrière et plus de 50 créations, Angelin Preljocaj est l'un des plus grands chorégraphes français. La choréologue Dany Lévêque, spécialiste en Benesh, consigne depuis vingt-cinq ans, les pièces d'Angelin Preljocaj pendant les répétitions et participe à leur remontage. Elle retranscrit minutieusement la chorégraphie : l'intégralité des mouvements, leur rythme, les déplacements des danseurs dans l'espace et leur interaction sur une partition. Plus d'une vingtaine d'oeuvres ont été ainsi transcrites par ses soins et constituent la mémoire du répertoire Preljocaj. Elle transmet également ces oeuvres à d'autres compagnies. Angelin Preljocaj confirme que Dany Lévêque est la « mémoire de la création »⁴⁶. Le chorégraphe a fait d'elle la seule choréologue permanente au sein d'une compagnie française. La seconde compagnie qui a pérennisé cette profession est anglaise. C'est en échangeant avec Andrey

⁴³ SAINT-LÉON Arthur, « *La Sténochorégraphie, ou L'art d'écrire promptement la danse* », Ouvrage dédié à sa Majesté Nicolas 1^{er} Empereur de toutes les Russies, 1858, préface, p.13.

⁴⁴ BOISSEAU Rosita, « Chorégraphie : comment écrire la danse », *Le Monde*, 2007, URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2007/01/04/choregraphie-comment-ecire-la-danse_852016_3246.html

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ France TV, *Influences : Une histoire de l'art au présent, Angelin Preljocaj - Danser l'invisible*. Documentaire diffusé le 13/04/19.

Klemm, professeur de l'Opéra de Paris, que j'ai appris l'existence d'une notatrice au sein du Royal Ballet de Londres : « *Ma chère amie Ana Trevien est « notator » officielle depuis des années et des années. Elle transmet les ballets dansés et/ou chorégraphiés au sein de cette compagnie, partout en Angleterre comme à l'étranger. (...) Elle est appelée par des compagnies étrangères, pour venir apporter, mais aussi expliquer ces partitions écrites, par des gestes. Elle réside au sein de la compagnie qui l'invite le temps de l'apprentissage. En studio de répétition, elle vérifie que les pas des danseurs correspondent aux notes de la partition. (...) Elle a une fonction hybride, entre assistante du chorégraphe et maître de ballet.* »⁴⁷

Ce sont donc ces différentes grammaires qui ont ouvert au fil du temps les portes de l'écriture chorégraphique. Conçues avec une véritable volonté d'écrire la danse, de produire des représentations de la figure, de conceptualiser le corps en mouvement afin de laisser des traces du « chemin » sur une page devenue « *sol métaphorique* »⁴⁸. Les formes immatérielles dessinées par les danseurs et transcrites grâce à la notation, la rationalisation des mouvements et la décomposition du geste, forment un véritable pont entre les techniques et les disciplines. La page devient un espace sensible. Ces manuscrits essentiels à l'histoire de la danse et de la notation chorégraphique s'inscrivent en ce sens dans une histoire visuelle et matérielle, dans des publications scientifiques, dans une culture de la représentation technique des arts. La partition devient en ce sens un outil « intermédiatique » fondamental. Toutefois la réalité d'un monde qui change va vite rattraper cette aspiration un peu utopique d'utiliser ce seul outil afin de laisser des traces pérennes dans le temps.

B - Un rapport complexe : musique et chorégraphie / Entre autorité musicale et écriture chorégraphique

Ecrire le mouvement et le transmettre semble donc une tâche ardue. S'y ajoute le rapport complexe entre partition musicale et partition chorégraphique. Cette dernière est indissociable de la partition musicale, il n'y a quasiment jamais de chorégraphie sans musique. Cette partie vient donc

⁴⁷ *Annexe 1* - Entretien avec Andrey Klemm

⁴⁸ CHEVALIER Pauline, directrice du programme de recherche de l'INHA « Chorégraphies. Écriture et dessin, signe et image dans les processus de création et de transmission chorégraphiques (XVe-XXIe siècles) », Paris, 2019, URL : <https://www.inha.fr/fr/recherche/programmation-scientifique/en-2018-2019/choregraphies-ecriture-et-dessin-signe-et-image-dans-les-processus-de-creations-et-de-transmissions-choregraphiques-xve-xxie-siecle-2.html>

interroger la place de la partition musicale lors du processus de création et de mise en écriture chorégraphique. Et soulève les questions suivantes : écrire une partition chorégraphique, écrire le geste, revient-il à faire exister sous une nouvelle forme la partition musicale ? Est-il possible d'aligner deux chef d'oeuvres sans nuire à aucune des deux créations ? Y a-t-il une hiérarchie, un ordre, à respecter : adapter la partition chorégraphique à la partition musicale ou inversement ?

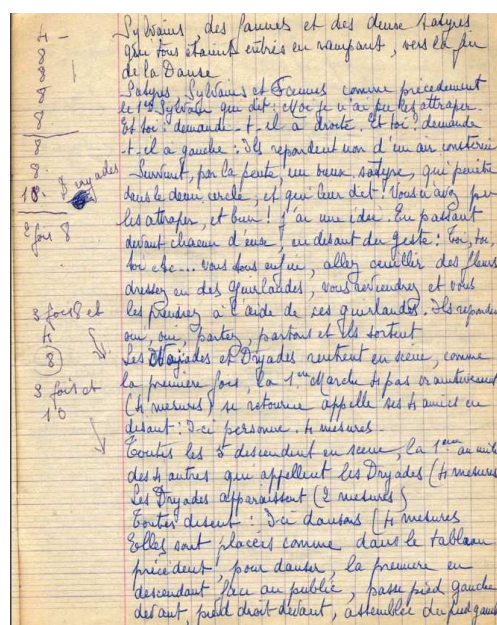
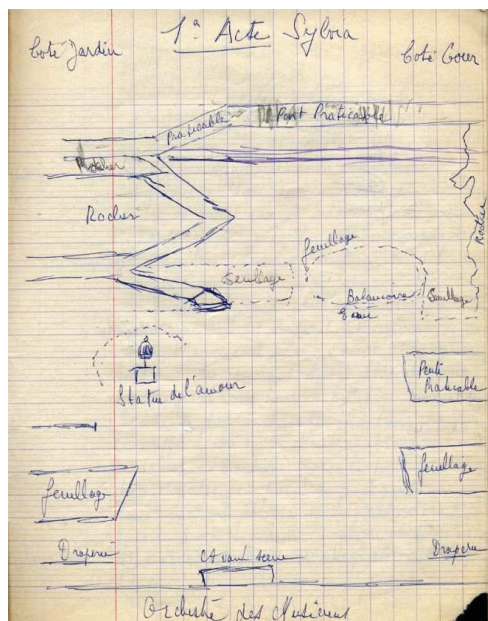
Nous avons vu précédemment que la plupart des grammaires, des notations chorégraphiques, ont pour point de départ la partition musicale, et tentent de figer le mouvement en l'alignant d'abord à la note musicale.

Jusqu'au XIX^{ème} siècle, la musique est prééminente et la danse s'appuie sur la partition musicale pour créer les pas et les figures. L'exemple du chef d'oeuvre musical *La Traviata*, opéra de Giuseppe Verdi créé en 1853 est explicite. Un siècle plus tard cet opéra donne naissance à sa version dansée : *La Dame aux Camélias*, chorégraphiée par Henri Sauguet, puis la version la plus célèbre chorégraphiée par John Neumeier. C'est un exemple parmi tant d'autres de « greffe » d'une partition chorégraphique sur une partition musicale.

Cette suprématie de la musique sur la chorégraphie peut mettre ainsi une pression supplémentaire aux chorégraphes qui doivent créer un chef d'oeuvre chorégraphique à la hauteur d'un chef d'oeuvre musical déjà existant. Une partition musicale trop puissante pouvant éclipser une partition chorégraphique. Ce décalage peut alors être responsable de l'échec d'un ballet. Ce fut le cas pour l'oeuvre *Sylvia* de Léo Delibes. En 1875, Louis Mérante est choisi pour écrire la chorégraphie de l'oeuvre en raison de son expérience en tant que Premier maître de ballet à l'Opéra de Paris. Louis Mérante est particulièrement exigeant et tente d'imposer un rapport où la danse prévaudrait sur la musique. Il exige sans cesse de Léo Delibes des changements dans la partition afin qu'elle s'accorde avec sa gestuelle. En vain. *Sylvia* est le premier ballet représenté à l'Opéra Garnier, à peine inauguré, et c'est un échec retentissant. La critique est unanime : le ballet est fade et ennuyeux. Seule la musique, admirée par Tchaïkovski lui-même, sauve le spectacle. La partition de Delibes sauve le ballet du désastre. Sans elle, le ballet serait vite tombé dans l'oubli. Il faut attendre la chorégraphie de Frederick Ashton en 1952 pour le populariser. Le livret de *Sylvia* est fréquemment considéré comme médiocre. Il faut reconnaître que l'histoire ne permet pas beaucoup d'interprétation personnelle et n'est guère captivante. De fait, lorsque Ashton chorégraphie le ballet, il retravaille le scénario afin de donner plus de poids à la chorégraphie et l'aligner à la partition musicale. Pour les mêmes raisons, Mark Morris simplifie encore une fois le scénario pour sa

production de 2004. Enfin, Manuel Legris choisit lui aussi de remonter *Sylvia* pour le ballet de l'Opéra de Vienne en 2018.

Lycette Darsonval l'interprète phare du ballet *Sylvia*, conçoit elle-même un arrangement chorégraphique en premier lieu dans la version de Serge Lifar (de 1941 à 1944), puis dans la version successive pour sa propre compagnie qui tourne en France et à l'étranger. L'Opéra de Paris lui demande en 1979 de chorégrapheur une nouvelle production du ballet. C'est à cette occasion qu'elle remplit deux cahiers de notes de chorégraphie où elle met le plus souvent en regard, sur deux pages qui se font face, l'action narrative puis le croquis de la scène représentant la position et les déplacements des danseurs selon les portées musicales, elles, invariables.



(Images extraites du dossier documentaire *Composition chorégraphique : procédés et notes de chorégraphes*⁴⁹)

Ainsi la partition chorégraphique de *Sylvia* se transforme sans cesse, les versions s'améliorent au fil des années, mais la partition musicale elle, demeure inchangée. Ici la partition musicale prend largement le pas sur l'écriture chorégraphique qui peine à s'ajuster. Et cet état de fait dure jusqu'au XIX^{ème} siècle. La danse s'appuie sur un répertoire de pas et figures acquis et figés et ne fait que « napper » des œuvres musicales existantes créées par des compositeurs célèbres.

⁴⁹ DARSONVAL Lycette, *Sylvia* (extraits) et MAIL Léone, *L'Oiseau de feu* de Serge Lifar (extraits) accessibles dans le dossier documentaire *Composition chorégraphique : procédés et notes de chorégraphes*, Centre national de la Danse, URL : http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=composition-choregraphique&fbclid=IwAR3vJy8H6oSi1SI0ZKMPad2Lyb7Cyk4uW75QH5zc1B3n_GC11-iGg4wnj9Q

Au XX^{ème} siècle, la danse moderne manifeste une volonté d'inverser cette tendance. Les chorégraphes cherchent à forger leur propre langage indépendamment de la musique. Aux Etats-Unis, Isadora Duncan, célèbre danseuse et chorégraphe, libère le mouvement de la musique à la recherche d'une danse organique qui n'existait pas auparavant et n'était pas répertoriée. Elle n'épouse aucune partition pré-existante. Comme je l'ai évoqué précédemment, dans les années 1950-1960, les recherches de Merce Cunningham et du compositeur John Cage affranchissent de façon encore plus radicale la chorégraphie de tout cadre musical : aux yeux de M.Cunningham l'improvisation est l'outil central de la création chorégraphique. Il révolutionne la danse en la dissociant complètement de la musique. Dans cette expérience, chorégraphe et compositeur travaillent séparément chacun de leur côté, les danseurs répètent en silence et ne découvrent la musique que lors de la première représentation. Le compositeur John Cage connaît seulement la structure globale de la chorégraphie, et compose la musique de façon indépendante. Merce Cunningham collabore pendant plus de 50 ans avec le compositeur John Cage. Pour aller encore plus loin dans cette émancipation de la musique, ils décident de s'en remettre totalement au hasard: Merce Cunningham prépare des phrases, des séquences de mouvements puis utilise le Yi-King, un manuel chinois des arts divinatoires et lance des dés pour déterminer l'ordre des mouvements ainsi que le nombre de danseurs. A l'ère de l'informatique, Merce Cunningham a aussi l'idée de développer un logiciel qui génère aléatoirement des enchaînements et des suites de mouvements, auxquels il n'aurait jamais pensé par lui-même. Il affirme lors d'une interview pour France Musique : « *Créer des suites de mouvements qui paraissent impossibles. (...) Mais on apprend que de sa propre expérience (...) Et on découvre de nouvelles choses.* »⁵⁰. L'œuvre chorégraphique, affranchie des lignes figées de la partition musicale, est ainsi renouvelée partiellement, voire intégralement, à chaque présentation publique.

Cette notion de rupture, d'affranchissement de la suprématie de la partition musicale, est également illustrée par les créations de la chorégraphe canadienne Crystal Pite. Crystal Pite, comme beaucoup de chorégraphes contemporains, crée des chorégraphies sans musique, sans aucune partition musicale. Au moment de la création, ses chorégraphes, n'ont pas encore de musique en tête. Dans un premier temps, ils assemblent des mouvements, puis, dans un second temps ils cherchent des musiques sur lesquelles placer les mouvements.

⁵⁰ BOMBLED Lucie, « Comment Merce Cunningham a révolutionné la danse », France Musique, 2019, URL : <https://www.francemusique.fr/musique-contemporaine/video-comment-merce-cunningham-a-revolutionne-la-danse-71693>

Ces révolutions successives conduisent aussi à l'effacement progressif du rôle traditionnel du chef d'orchestre, et questionnent même la présence d'un orchestre dans une oeuvre chorégraphique. La musique devient de plus en plus secondaire dans le processus de création car les chorégraphes choisissent une bande-son déjà existante après avoir assemblé les mouvements. Avant, le chef d'orchestre était en mesure d'accélérer ou de ralentir le tempo selon ce qui se passait sur scène, selon l'interprétation singulière de chaque soliste lors d'une même variation. La bande-son elle, fige la création chorégraphique, qui est alors millimétrée et dépourvue de toute marge de variation et d'interprétation.

Ainsi, de nombreux chorégraphes reconnaissent l'importance d'écrire la partition chorégraphique, et y travaillent sans relâche. S'inscrire dans l'Histoire de la danse, créer des archives qui serviront les générations futures de chorégraphes et danseurs semble indispensable. Les grammaires évoluent au fil des siècles. La difficulté de « s'aligner » à la partition musicale ne facilite pas ce processus. Toutefois la complexité du processus de notation, d'application et de diffusion les fait souvent délaissier l'écriture au profit d'une transmission orale. Un vent nouveau de liberté souffle désormais dans le monde de la danse qui s'est affranchie des codes traditionnels, et donne la part belle à au ressenti, à l'échange, à l'intuition et à la création instantanée et à l'improvisation.

III - Un retour à la transmission orale ?

Il semblerait donc que la question de la transmission par l'écriture soit davantage une priorité pour les chercheurs et théoriciens de la danse, les chorégraphes admettant et acceptant que *« l'enseignement et la transmission de la danse se passent de partitions et relèvent de la tradition orale »*⁵¹.

A - Un échange et une transmission personnalisés

Mes rencontres et conversations avec les danseurs et les chorégraphes de l'Opéra de Paris au cours de cette année passée à l'Opéra me confirment cette évolution. Mon observation de

⁵¹ BOISSEAU Rosita, « Chorégraphie : comment écrire la danse », *Le Monde*, 2007, URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2007/01/04/choregraphie-comment-ecrire-la-danse_852016_3246.html

l'organisation interne des répétitions aussi. Au début du mois de mars, le directeur de l'Opéra de Paris, accompagné de la directrice de la danse, annonce officiellement la programmation de l'année suivante et la venue des plus grands chorégraphes internationaux : Ohad Naharin (chorégraphe israélien, directeur de la Batsheva Company), Alexander Ekman (chorégraphe suédois), Sol León et Paul Lightfoot (chorégraphes et directeur du Nederland Dans Theatre), Anne Teresa de Keersmaecker (chorégraphe belge/flamande), Carolyn Carlson (chorégraphe américaine), Mats Ek (chorégraphe suédois), Crystal Pite (chorégraphe canadienne). Ces chorégraphes viendront en personne, apprendre et transmettre leur héritage chorégraphique aux danseurs de l'Opéra de Paris. Ils se déplacent pour enseigner leur chorégraphie de vive voix et ils n'envoient en aucun cas les partitions de leurs chorégraphies respectives. Paul Marque, Premier Danseur à l'Opéra de Paris évoque lors de notre entretien le souvenir marquant de sa première session avec le chorégraphe William Forsythe en studio : *« Il y a des phénomènes comme Forsythe, qui sont des génies. Forsythe a tout en tête, il a un cerveau qui fonctionne à 100 km/h. Très souvent, en pleine transmission, il ferme les yeux, et il visualise l'ensemble. Si on est 17 danseurs, ils arrivent à nous visualiser en même temps, avec les comptes précis de la musique, chacun faisant des mouvements différents. Et si il veut que tous les danseurs, à un instant T de la chorégraphie, se retrouvent tous sur un compte précis, en faisant un même mouvement, eh bien il va savoir exactement comment amener chaque danseur (trajectoire, mouvement, déplacement) à cet endroit précis de la chorégraphie. Il a tout dans sa tête. C'est pour cela qu'il se déplace en personne. C'est pour moi une forme d'écriture chorégraphique cérébrale. »*⁵²

Ainsi, lorsque les chorégraphes se déplacent, ils retravaillent et adaptent sur place leur chorégraphie pour les danseurs avec lesquels ils se confrontent en face à face. La personnalité, la compétence, l'allure physique, et bien d'autres caractéristiques du danseur apportent encore une modification supplémentaire à la création initialement prévue. J'ai ressenti moi-même cette incroyable différence d'interprétation en allant assister à deux représentations du même ballet mais dansé par deux compagnies différentes : au mois d'avril/mai dernier, Sol León et Paul Lightfoot, sont venus transmettre deux œuvres chorégraphiques (*Sleight of Hand et Speak for Yourself*) aux danseurs de l'Opéra de Paris. J'avais déjà vu ce ballet dansé par les danseurs de l'Opéra de Paris. Une semaine plus tard, lorsque leurs œuvres sont interprétées par les danseurs de leur propre compagnie (NDT) au Théâtre National de Chaillot, et non par les danseurs de l'Opéra de Paris, la représentation est complètement différente et l'émotion du public aussi. Les hauteurs de jambes ne

⁵² *Annexe 2* - Entretien avec Paul Marque

sont pas les mêmes, les danseurs sont moins dans les airs et plus dans le sol, ils n'ont pas les mêmes corps « standardisés » qu'à l'Opéra et leur mental n'a pas été travaillé de la même manière non plus. Du coup l'émotion qu'ils transmettent est complètement différente. C'est là la richesse et la souplesse d'une transmission orale personnalisée : le chorégraphe adapte son œuvre au corps et à la personne qu'il a face à lui. C'est exactement ce que privilégiait Pina Bausch : l'échange et la transmission en direct. J'ai demandé à Robert Sturm, l'*Artistic Managment Director* de la compagnie de Pina Bausch, quels étaient les outils que Pina envoyait lorsqu'une compagnie souhaitait danser une pièce de son répertoire, il m'a répondu : « *Elle envoyait des humains (rires), elle faisait confiance au « living memories », elle envoyait des répétiteurs ou des danseurs de sa compagnie.* »⁵³. Pina n'envoyait aucune trace écrite, aucune annotation ni documentation, car elle accordait de son vivant la plus grande place à l'expression de la personnalité du danseur/interprète. Elle changeait sa propre chorégraphie, et l'adaptait d'un danseur à l'autre. Elle souhaitait toujours les rencontrer et comprendre la personnalité de chacun avant de composer.

B - La place essentielle du répétiteur

Dans le droit fil de ce concept, de nombreux chorégraphes possèdent des « répétiteurs » attirés. Ainsi, si le chorégraphe ne peut se déplacer en personne, plutôt que d'envoyer une partition, il envoie dans le monde entier, « son représentant », afin de faire répéter une compagnie sur une de ses œuvres, et transmettre sa propre vision et son propre style, avec ses attaques, ses nuances et ses ruptures, si essentielles à la reproduction fidèle de son œuvre. Ce fut par exemple le cas, lorsque le corps de ballet de l'Opéra de Paris présenta *Décadance* en septembre dernier au Palais Garnier. Ohad Naharin, directeur et chorégraphe extrêmement exigeant de la compagnie de la Batsheva, vint les premiers jours, pour effectuer son « casting » : le répétiteur officiel était déjà là afin de l'épauler dans ses choix, mais c'est lui seul qui pouvait « ressentir » quel danseur serait le plus adapté pour quel rôle : le plus nerveux servirait tel personnage sombre, la blondeur d'une danseuse assurerait la douceur d'un autre personnage, un corps athlétique apporterait la force recherchée pour tel rôle etc. Ohad Naharin se déplace toujours pour caster les danseurs au plus près de son rêve de création. Puis, il laisse par la suite son répétiteur de confiance assurer le rôle de répétiteur pendant plus de trois semaines. Anne Teresa de Keersmaecker, souvent invitée par l'Opéra de Paris, procède de la même façon.

⁵³ Annexe 1 - Entretien avec Robert Sturm

Ce premier chapitre a montré une place questionnée, complexe et fragile de la partition chorégraphique. Le recours à cette partition, malgré le vif intérêt qu'elle suscite auprès des danseurs et chorégraphes, demeure peu fréquent, voire inexistant. Il semblerait que la mise en écriture chorégraphique soit davantage une aspiration qu'une pratique, et qu'en dépit des efforts et des avertissements des théoriciens, la pratique chorégraphique relève davantage de la tradition orale.

Avec l'arrivée du numérique, la place de la partition chorégraphique est à nouveau questionnée, voire bouleversée. Cet objet, qui était d'ores et déjà « hybride », s'est transformé à l'ère du digital en « objet mutant ».

SECOND CHAPITRE

UNE PLACE RE-QUESTIONNÉE ET REDESSINÉE DU FAIT DU VIRAGE NUMÉRIQUE

Les premières répétitions filmées dans les studios de l'Opéra de Paris sont datées des années 1960/1970. On y reconnaît par exemple les jeunes Serge Lifar et Maurice Béjart. Si ces répétitions filmées sont peu nombreuses, elles sont extrêmement précieuses pour l'Institution. Très vite, ces archives sont numérisées en interne afin d'être diffusées, mais surtout exploitées, décortiquées par les danseurs de la Maison qui souhaitent interpréter et reprendre les grands rôles du Répertoire. Des personnalités telles que, Léone Mail, nommée en 1970 première inspectrice de la danse auprès du ministère des Affaires culturelles, s'intéressent à la question de l'archive numérique audiovisuelle en danse qui reste pour une grande part à constituer. Préoccupée par la diffusion de la danse, notamment par le biais du cinéma, elle prend conscience de la valeur que peuvent avoir les séances de répétitions filmées ainsi que les captations de certains ballets dansés par Serge Lifar. Elle se consacre alors pendant plusieurs années à la diffusion des œuvres de Serge Lifar en dirigeant des remontages de ballets, et en organisant des conférences partout en France. Néanmoins, les archives vidéos des grands maîtres de ballets demeurent peu nombreuses. Certaines ayant été filmées sur des plateaux de cinéma, sont inutilisables. Les mesures de la scène étant faussées, les effets spéciaux utilisés étant non praticables sur scène, l'archive vidéo, par exemple, du

ballet de Noureev *Cendrillon*, avec Sylvie Guillem en rôle principal, est pédagogiquement inutilisable.

Aujourd'hui, les sciences numériques permettent de revenir d'une nouvelle manière sur la notation et la culture visuelle du geste chorégraphique. Si le digital apporte une autre façon de transmettre la danse, il apporte également une nouvelle façon de créer et chorégrapier cet art.

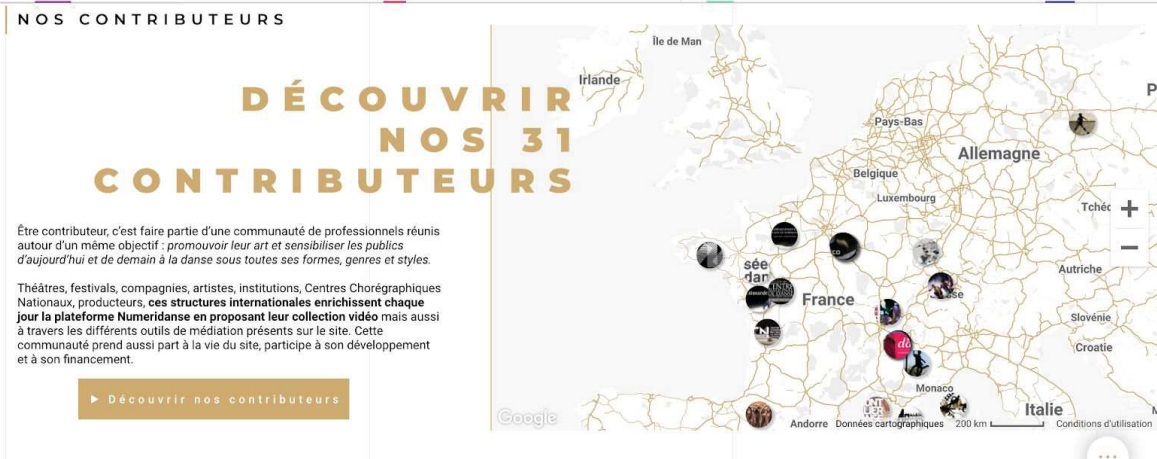
J'ai choisi de mener trois études de cas, concernant trois plateformes numériques, afin d'illustrer mon propos : *Numeridanse*, *Artform Platform* et *La 3^e Scène*. Ces études représentent le point de rencontre où la danse entre en collision frontale avec le digital. Mon objectif est ici de comparer ces trois pratiques, montrer leur points communs, leurs différences mais aussi leur complémentarité. Afin d'expliquer leur valeur ajoutée et leur raison d'être, je ferai l'analyse concrète de ce que ces trois plateformes apportent ou enlèvent aux professionnels du métier, ainsi qu'au public. Cette analyse questionnera particulièrement la place de l'outil numérique dans la création et la transmission chorégraphique, et en interrogera les conséquences dans la puissance créative singulière de chacun.

I) La digitalisation de l'art chorégraphique

A - *Numeridanse* : la plateforme multimédia de la danse

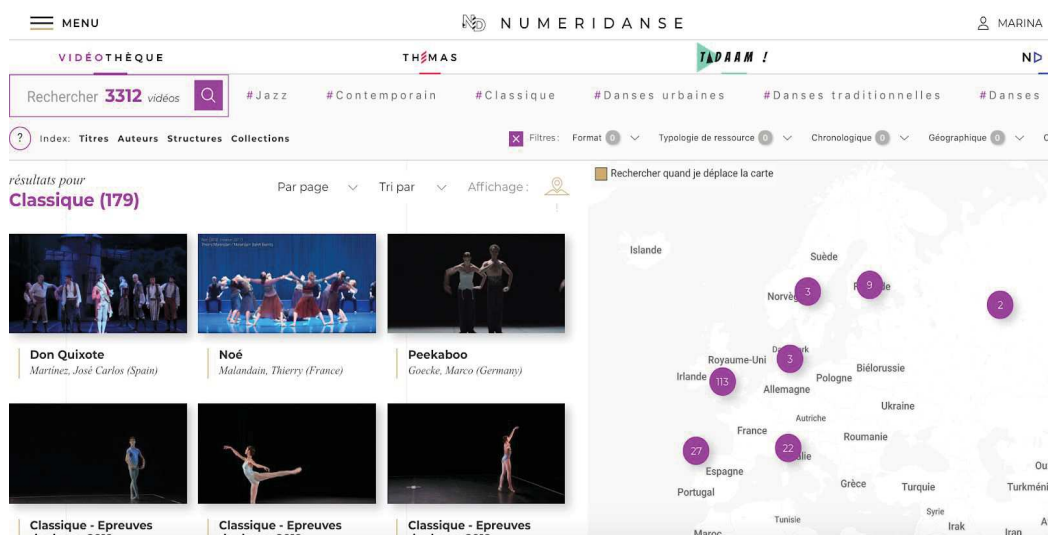
Numeridanse est une, ou plutôt devrais-je dire, « La » plateforme multimédia de la danse. Elle donne accès à un fond d'archives unique de vidéos : spectacles filmés, documentaires, interviews de chorégraphes/danseurs et fictions. Tous les genres, styles et formes de danse sont représentés : danse classique, néoclassique, baroque, indiennes, africaines, flamenco, contemporaines, traditionnelles, hip hop, tango, jazz, ainsi que l'art du cirque. Selon le descriptif de cette plateforme, *Numeridanse* se définit comme étant « une plateforme communautaire »⁵⁴ qui rassemble l'ensemble des passionnés de cet art. Théâtres, festivals, compagnies, artistes, institutions, Centres Chorégraphiques Nationaux, et producteurs appartiennent à cette communauté. Ce sont autant de structures internationales, de membres, qui viennent enrichir chaque jour les outils de médiation et le fond d'archives de la plateforme en cédant les droits de vidéos. Cette communauté prend ainsi part à la vie du site et participe à son développement et à son financement.

⁵⁴ Plateforme numérique *Numeridanse*, lien URL : <https://www.numeridanse.tv/a-propos>



(Capture d'écran - Plateforme *Numeridanse*)

La vidéothèque de cette plateforme est extrêmement riche en vidéos. Elle regroupe plus de 3312 vidéos de danses. Proche du concept visuel et design du géant Airbnb, la plateforme *Numeridanse* offre la possibilité d'une géolocalisation des sources des vidéos. Le pays oriente la recherche de l'internaute. S'il souhaite visualiser une compagnie britannique il lui suffit de cliquer sur le Royaume Uni et cela lui permet de filtrer géographiquement une œuvre avec intuitivité.



(Capture d'écran - Plateforme *Numeridanse*)

Différents filtres viennent affiner la recherche et simplifier la navigation :

- « *La localisation géographique* » comme je viens de le mentionner
- « *Le format* » : si c'est une œuvre intégrale ou un extrait d'œuvre
- « *La typologie de ressource* » : si c'est une création, un documentaire/interview, une fiction/animation, une représentation filmée
- « *La chronologie* » : avant 1950, 1950/60, 1970, 1980, 1990, 2000, 2010 à aujourd'hui
- « *Le contributeur* » : *Les Ballets de Monte-Carlo, La Fondation BNP Paribas, Carolyn Carlson Company, Le Ballet national de Marseille etc...*

C'est une vidéothèque chorégraphique extrêmement aboutie. Elle propose non seulement le visionnage de chorégraphies, mais invite de façon interactive l'internaute à faire des recherches, à approfondir sa connaissance d'une compagnie, d'un chorégraphe voire même de l'art chorégraphique.

Lorsque l'internaute tape un nom de chorégraphe précis dans la barre de recherche, *Numeridanse* lui propose en partenariat avec *La Maison de la danse* et l'émission *La Minute du spectateur*, un focus d'une minute sur le parcours artistique d'un chorégraphe majeur. Ce format, avec présentateur, fait écho au journal télévisé. Ceci permet également de découvrir un artiste ou une compagnie programmée à la *Maison de La Danse* et les clés ou les repères artistiques permettant de mieux comprendre et apprécier l'art chorégraphique de l'artiste en question.

L'espace *NDlab*, lui, met en lumière une sélection de productions audiovisuelles : webdocs, webséries, timelines et parcours/expositions virtuelles, vidéos 360°.

4 visites virtuelles



EXPLORER

Opéra national de Paris



EXPLORER

Toits du Palais Garnier



EXPLORER

Le lac

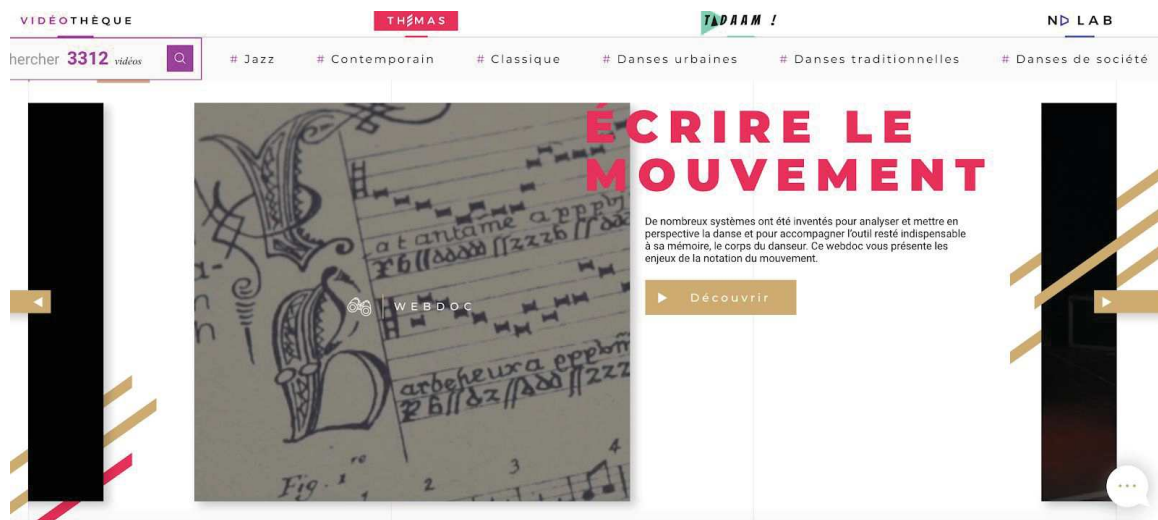


EXPLORER

Bibliothèque-musée de
l'Opéra (Bibliothèque
nationale de France)

À travers ces nouvelles écritures, l'internaute découvre les expérimentations des créateurs d'aujourd'hui et les innovations technologiques de demain. Certaines sections redirigent l'internaute sur d'autres plateformes, telle que Youtube. *Numeridanse* est souvent comparée au Wikipédia interactif de l'art chorégraphique.

Les webdocumentaires quand à eux, explorent différentes thématiques. Le menu aide l'internaute dans son choix, entre grands courants artistiques, thématiques de société, portraits d'artistes, portraits d'institutions, etc. Un webdocumentaire de vingt minutes a particulièrement attiré mon attention et m'a été d'une grande aide pour approfondir mon sujet de mémoire : « *Écrire le mouvement* »⁵⁵. Ce webdocumentaire à vocation pédagogique, présenté par Noëlle Simonet, danseuse - notatrice Laban et directrice de la compagnie Labkine, expose aux internautes et passionnés d'art chorégraphique les enjeux de la notation du mouvement.



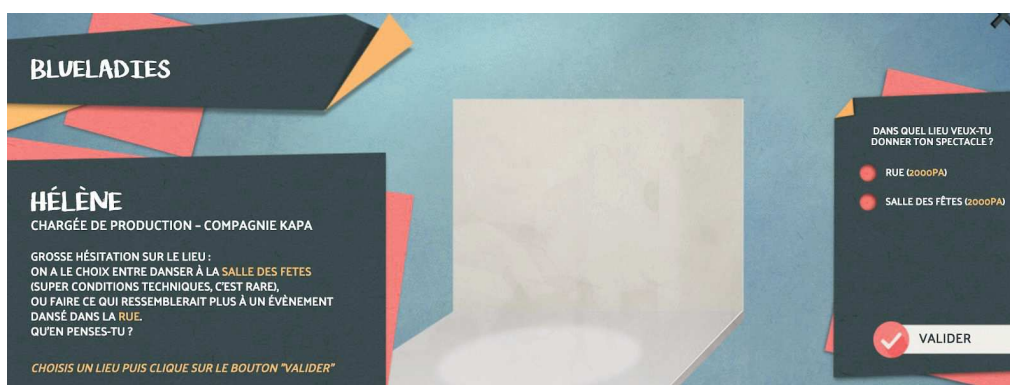
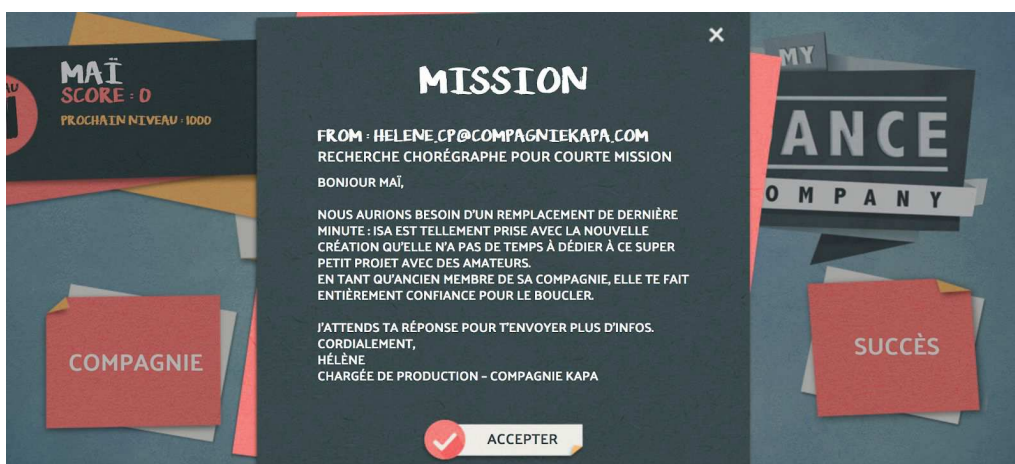
(Capture d'écran - Plateforme *Numeridanse*)

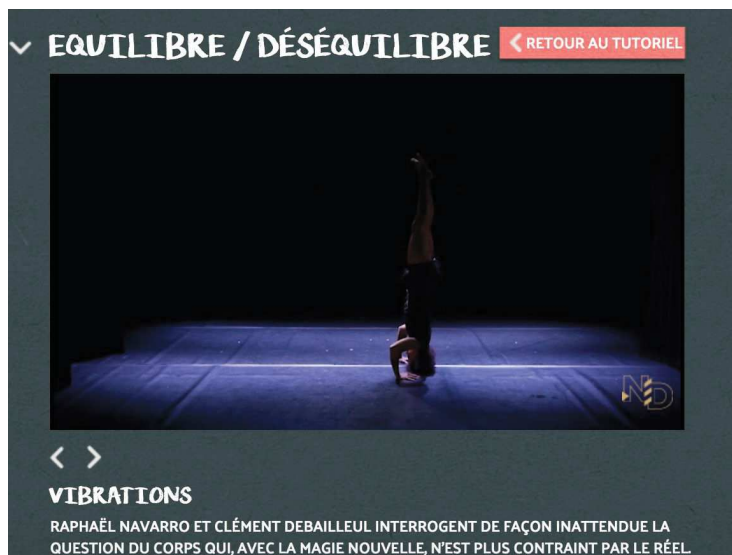
La plateforme *Numeridanse* offre également la possibilité de poster ses propres vidéos et de constituer sa propre « playlist » de vidéos chorégraphiques, en l'organisant comme un espace personnel Youtube : « *La bourse aux playlists valorise les créations d'internautes sur la plateforme Numeridanse. Source d'inspiration ou outil de travail. Vous pouvez ajouter ces playlists à vos favoris et constituer vos propre playlists en prenant appui sur les ressources existantes.* »⁵⁶

⁵⁵ Plateforme *Numeridanse*, Maison de la Danse de Lyon, *Webdoc : Ecrire le mouvement*, URL : <https://www.numeridanse.tv/themas/webdocs/ecrire-le-mouvement>

⁵⁶ Plateforme *Numeridanse*, lien URL : <https://www.numeridanse.tv/bourse-aux-playlists>

Un autre onglet significatif pour ce travail de recherche propose une approche spécifique dans la pédagogie de l'art chorégraphique pour les enfants, au travers de jeux vidéos et de vidéos interactives. « *My Dance Company* » par exemple, est un jeu en ligne proposé aux enfant de plus de 12 ans. Créé par *La Maison de La Danse* et *Dowino* – avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication. Le principe du jeu est de créer sa propre compagnie de danse, de la manager et la rendre célèbre en créant des chorégraphies qui seront produites sur une scène virtuelle. Pour ce faire, quatre styles de danses sont proposés, et plus de cent vidéos extraites du catalogue de la plateforme *Numeridanse* sont disponibles pour inspirer les jeunes chorégraphes en herbe.





(Captures d'écran - Plateforme *Numeridanse* - *My Dance Company*)

Cette plateforme ludique symbolise le point de rencontre entre le numérique, la pédagogie et l'art chorégraphique : « *My Dance Company* (...) donne aux enfants la possibilité de comprendre les enjeux du processus de création et d'aller plus loin dans leur découverte de la danse (...)»⁵⁷.

Une autre plateforme numérique interactive « *Méli-Mélo* », est accessible depuis le portail jeunesse de *Numeridanse* « *TADAAM!* ». Elle se définit ainsi : « *TADAAM* c'est ton espace de jeu, ta piste de danse ! *TADAAM* c'est aussi un espace de ressources pédagogiques pour les enseignants. »⁵⁸. Cette plateforme incite à la pratique chorégraphique numérique. La première étape de cette expérience ludique et pédagogique consiste à déchiffrer une partition chorégraphique et visuelle et remettre en ordre les séquences de chorégraphies. L'objectif étant de donner un sens, une lecture et une interprétation personnelle à une œuvre chorégraphique.



⁵⁷ Plateforme *Numeridanse*, *My Dance Company*, lien URL : <https://mydancecompany.numeridanse.tv/app/#/index>

⁵⁸ Plateforme *Numeridanse*, *TADAAM!*, lien URL : <https://www.numeridanse.tv/tadaam>

Numeridanse est donc une plateforme majeure exclusivement dédiée à l'art chorégraphique. Elle brasse des archives à l'échelle internationale, propose l'apprentissage de l'art chorégraphique à l'aide d'outils numériques, grâce une mise en pratique ludique. Elle facilite l'exercice instantané et intuitif pour les plus jeunes comme pour les adultes. La place de la transmission chorégraphique est ici de nouveau questionnée : on peut remarquer qu'il n'y a aucune hiérarchisation, les chorégraphes, les styles de danses et les vidéos sont juxtaposées. On change de continent, de compagnie, de style chorégraphique d'un clic à l'autre. Le brassage des cultures chorégraphiques est instantané. La transmission se fait à une échelle mondiale, sans trace écrite, sans consigne particulière. L'interprétation est personnelle.

B – La 3^e scène numérique : la plateforme digitale de l'Opéra national de Paris



La 3^e Scène de l'Opéra National de Paris est un projet digital innovant, présidé par Jean-François Dubos, ancien président du groupe Vivendi, lancé en septembre 2015. Elle a pour vocation « *de promouvoir, par le numérique, les différentes formes de la création actuelle au travers d'œuvres originales offrant un regard insolite sur l'univers de la danse (...), de l'Opéra de Paris, son patrimoine, ses métiers et l'architecture de ses lieux.* »⁵⁹

C'est un espace gratuit, exclusivement numérique, qui propose en ligne des films de formats courts, signés par les plus importants créateurs venus d'horizons divers : plasticiens, écrivains, photographes ou cinéastes contemporains qui ont carte blanche. Ce n'est pas un espace promotionnel pour les spectacles à l'affiche de l'opéra mais un espace d'expérimentation, de création et d'exploration artistique qui pose un nouveau regard sur l'art chorégraphique. Un lieu de dialogue accessible à tous, qui enrichit chaque mois son catalogue d'une création inédite. Afin d'assurer le rayonnement international de l'Opéra de Paris, la 3^e Scène met aussi en place de nombreuses collaborations avec d'autres institutions culturelles en France et à l'étranger : le Palais de Tokyo, Art Basel, le Musée du Louvre, le Centre Pompidou, Air France... Cela permet de faire

⁵⁹ Plateforme 3^e Scène, lien URL : <https://www.operadeparis.fr/3e-scene/manifeste>

découvrir les œuvres publiées en ligne à travers le monde, créant ainsi une circulation inédite entre les artistes et favorisant l'accès de publics diversifiés. Cette plateforme numérique favorise ainsi l'échange avec de nouveaux interlocuteurs issus des nouvelles générations.

Cette 3^e Scène est quasiment un « véritable Opéra hors les murs », une « nouvelle terre du digital ». Depuis 2016, l'Opéra national de Paris coproduit les créations audiovisuelles avec la société française de production cinématographique *Les Films Pelléas* afin de créer du spectacle vivant au sein d'une scène virtuelle. Pour Stéphane Lissner, le directeur général de l'Opéra national de Paris, la 3^e Scène, aux côtés du Palais Garnier et de l'Opéra Bastille, est un lieu de création numérique en soi, un projet inédit dans le monde de l'art lyrique et ballet.

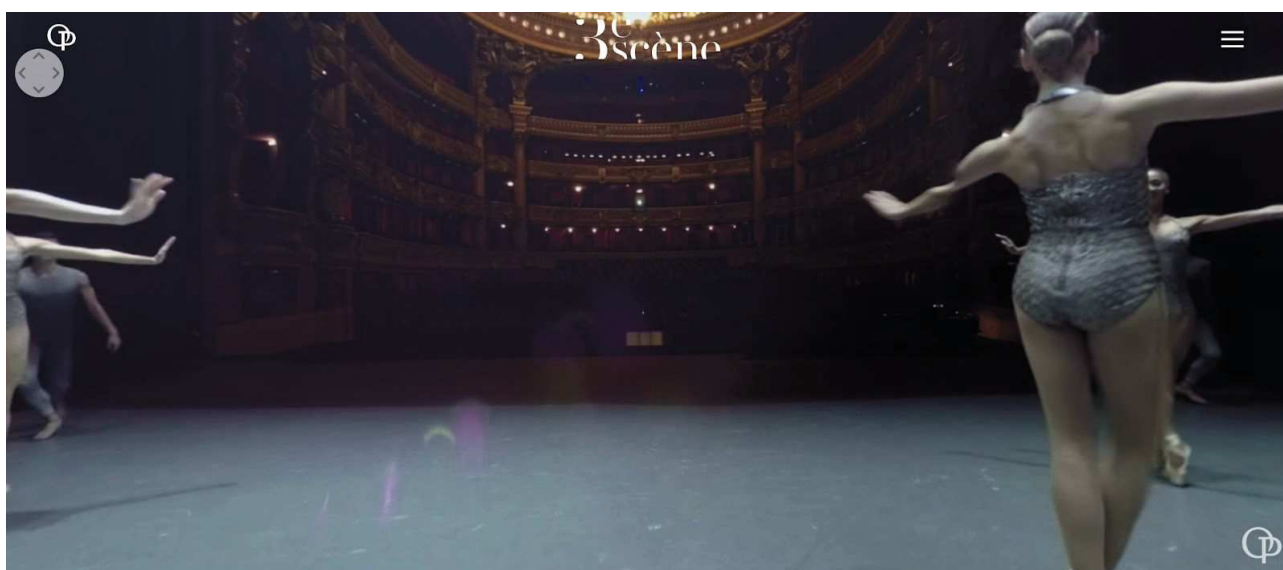
Matthieu Odinet, en charge des grands donateurs et mécènes à l'AROP (Association pour le Rayonnement de l'Opéra de Paris) est chargé de la partie mécénat de la 3^e Scène. Les mécènes de l'AROP ont la possibilité de rejoindre le « Cercle des fondateurs de la 3^e scène ». Plus concrètement, ils ont l'opportunité d'associer leurs noms à l'Opéra de Paris, de devenir « acteurs » d'un projet numérique innovant, de contribuer au rayonnement de cette grande institution et de favoriser l'ouverture artistique à tous les publics. C'est une façon d'entrer « dans l'intimité de la création d'une œuvre et de partager de moments artistiques d'exception » affirme Matthieu Odinet. La plateforme est financée aux trois quart par des mécènes privés. Quelques chiffres témoignent de l'ampleur du projet : plus de 65 créations originales accessibles en ligne, et 75 projections hors les murs. Parmi ces créations, 10 ont été sélectionnées dans des festivals français de renom. Les créations comptabilisent plus de 3,2 millions de vues depuis le lancement de la plateforme. Le public est jeune : 60 % des e-spectateurs ont entre 13 et 34 ans et consultent la plateforme via leurs smartphones et tablettes. 40 % d'audience est étrangère. Le budget de fonctionnement annuel pour un tel projet digital s'élève à 1,5 million d'euros. En terme de déclinaisons numériques, la 3^e Scène possède son propre compte Facebook, et un hashtag officiel Instagram #3escène.

Les critiques provenant de la presse sont dans l'ensemble positives :

« Un virage numérique conçu comme un lien entre les arts, les spectateurs, les époques ». *La Croix*, septembre 2016 - « Excellente initiative que d'abolir les genres, les disciplines, mais aussi cette frontière entre le numérique et l'incarnation physique d'un artiste ou d'un lieu ». *L'Humanité*, décembre 2017.

Trois créations audiovisuelles produites pour la 3^e Scène, qui illustrent cette rencontre entre l'art chorégraphique et l'univers du digital, m'ont particulièrement séduite.

La première création, de Benjamin Millepied, ancien directeur du ballet de l'Opéra national de Paris, est intitulée « *Clear, Loud, Bright, Forward* »⁶⁰. Présentée en 2015 sur la scène du Palais Garnier, Benjamin Millepied en propose ici une version spécialement adaptée pour la 3^e Scène numérique. La chorégraphie est « technologiquement » adaptée: les danseurs circulent autour de caméras qui captent et retranscrivent l'énergie de leurs mouvements. Le e-spectateur est plongé dans une expérience à 360°, inédite et immersive. Il est invité à circuler pendant plus de deux minutes parmi les danseurs, à l'aide de sa souris, et à choisir qui regarder danser en particulier, et sous quel angle voir le spectacle. Cette immersion interactive redonne le contrôle à l'utilisateur et lui propose un autre contrat que celui de spectateur passif assis tout au fond de l'amphithéâtre. Il devient un e-spectateur actif, circulant au coeur même d'une création, « ressentant » au plus près les émotions et ayant l'impression de danser la partition. Cette expérience interactive qui propose une immersion virtuelle et totale sur scène, permet ainsi une personnalisation de l'expérience et joue sur un levier clé : la proximité avec le spectateur.

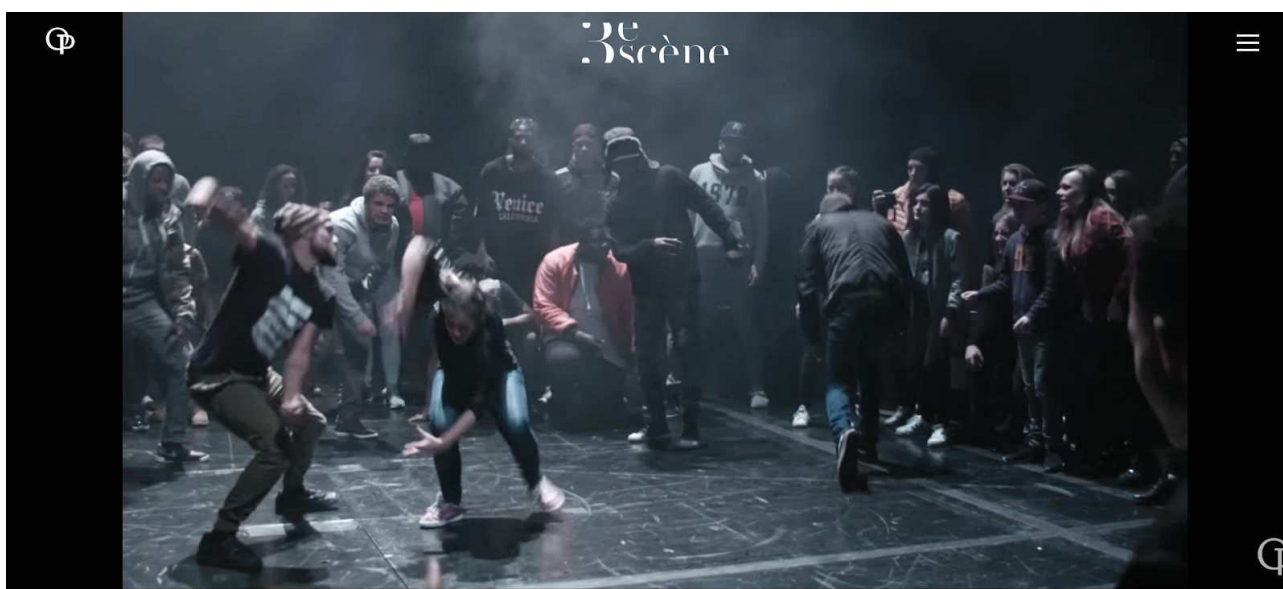


(Capture d'écran - Plateforme 3^e Scène)

La seconde étonnante création qui a particulièrement retenu mon attention fait participer le e-spectateur à une « battle » de « Krump », qui a eu lieu en 2017 lors du Festival de la 3^e Scène à la Gaîté Lyrique. Le réalisateur Clément Cogitore adapte une courte partie du ballet des *Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau, avec le concours d'un groupe de danseurs de krump et de trois chorégraphes : Bintou Dembele, Igor Carruge et Brahim Rachiki. « *Le Krump est une danse née dans les ghettos de Los Angeles dans les années 1990. Sa naissance résulte des émeutes et de la*

⁶⁰ *Clear, Loud, Bright, Forward*, 3^e Scène, lien URL : <https://www.operadeparis.fr/3e-scene/clear-loud-bright-forward-360>

*répression policière brutale qui ont suivi le passage à tabac de Rodney King. Cette création qui mêle création chorégraphique, improvisation et digital apparaît comme une percée dans l'histoire de la danse, de la musique, et des peuples »⁶¹. Cette vidéo/teaser donne un avant goût de la nouvelle production des *Indes galantes* qui sera donnée sur la scène de l'Opéra Bastille à la rentrée 2019. Elle accorde une place centrale à l'improvisation et à la « performance », et non à la partition chorégraphique établie. Le e-spectateur assiste ici à une chorégraphie « in the making », en devenir, autrement dit : au processus de création lui-même, bien loin de toute partition écrite, figée dans le temps.*



(Capture d'écran - Plateforme 3^e Scène)

Enfin, la troisième création de Hiroshi Sugimoto intitulée *Breathing*⁶² a elle été, exclusivement conçue pour la plateforme digitale de la 3^e Scène. L'artiste pluridisciplinaire japonais Hiroshi Sugimoto invite à une expérience sensorielle et spirituelle de sept minutes, filmée dans sa fondation d'art Odawara au Japon : « *Au lever du soleil, sur le toit de verre de la fondation, Aurélie Dupont interprète le solo « Ekstasis », chorégraphié par Martha Graham et ré-imaginé par Virginie Mécène. Une danse suspendue, entre ciel et mer, où la performance évolue à mesure que le jour se lève.* »⁶³. Le ballet original est créé sur la partition musicale de Lehman Engel en 1933 au Guild Theatre de New York. Une nouvelle version retravaillée est présentée en 2017 au Joyce Theatre de New York. Le solo « Ekstasis », ici présenté, est la 37^{ème} création de la chorégraphe

⁶¹ *Les Indes galantes*, 3^e Scène, lien URL : <https://www.operadeparis.fr/3e-scene/les-indes-galantes>

⁶² *Breathing*, 3^e Scène, lien URL : <https://www.operadeparis.fr/3e-scene/breathing>

⁶³ Synopsis de *Breathing*, 3^e Scène, lien URL : <https://www.operadeparis.fr/3e-scene/breathing>

mondialement connue Martha Graham. Dans une interview de 1980, elle explique que la genèse de cette pièce provient d'une contraction pelvienne qui l'a conduite à explorer « un cycle de distorsions » qu'elle trouve extrêmement significative : « *Quand j'ai créé Ekstasis, en 1933, j'ai découvert par moi-même la relation entre la hanche et l'épaule. J'étais vêtue d'un tube en jersey, qui me donnait une conscience accrue des extensions et des articulations de l'anatomie.* »⁶⁴. Virginie Mécène revisite cette version en se fondant sur la documentation éparse du solo original, qui incluait quelques photos. La nouvelle version d'« Ekstasis », interprétée par les solistes de la Compagnie Martha Graham fait alors le tour des Etats-Unis, de l'Europe et de l'Asie. A l'occasion de la venue, de la Martha Graham Dance Company après vingt-sept ans d'absence, pour six représentations exceptionnelles en septembre dernier au Palais Garnier, Janet Eilber, directrice artistique de la compagnie, invite Aurélie Dupont à participer aux programmes présentés, en interprétant pour la première fois cette pièce. Ce solo, que l'on peut admirer grâce à cette production audiovisuelle est donc le fruit de différentes adaptations, de différents regards, de différents chorégraphes, sans partition chorégraphique fixe, un solo « chorale » en quelque sorte. On peut se demander, si cette nouvelle production audiovisuelle, publiée sur la plateforme numérique de la 3^e Scène, fera office de « partition numérique » pérenne ou si au contraire, elle incitera les danseurs et chorégraphes qui la visualiseront à s'en servir comme un point de départ pour une énième adaptation ?

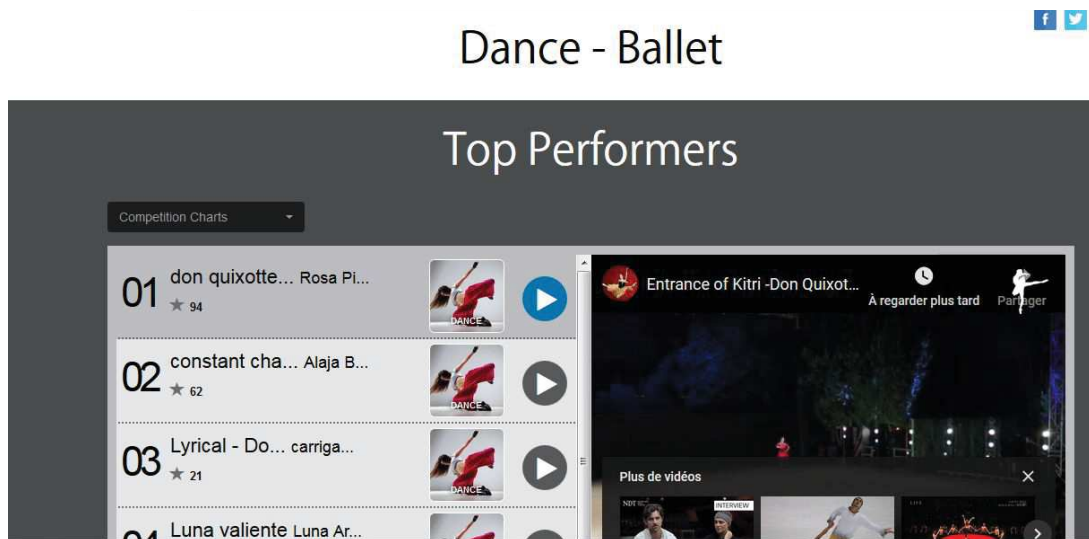


⁶⁴ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, Actes Sud, 1992 *Blood Memory*, Doubleday, 1991, traduit de l'américain par Christine Le Boeuf.

C - *Artform Platform* : la plateforme numérique dédiée exclusivement aux artistes

La plateforme numérique *Artform Platform* se présente ainsi : « *Artform Platform, The Single platform for Every Artform* »⁶⁵. C'est un réseau de compétition numérique entre professionnels de la danse. Elle répond aux besoins des artistes dans ce domaine, mais pas seulement : elle intervient aussi dans la réalisation audiovisuelle. La plateforme donne un accès en replay à de nombreuses créations artistiques, dans une optique de partage, d'échange inter-artistes. Elle se décrit comme étant la principale « *plateforme mondiale pour les arts* ».

Sélective et pointue, *Artform Platform* propose une application mobile et s'adresse à des artistes venant d'horizons les plus divers : musiciens, danseurs, photographes, écrivains, « freestylers », designers, acteurs, magiciens, DJ, réalisateurs, comédiens, journalistes, mannequins, tattoo artists. Cet outil digital leur offre l'opportunité de promouvoir leur art et leur talent autrement que sur scène. Le fonctionnement en est simple ; les artistes sont encouragés à télécharger/poster leurs oeuvres, accumuler les votes, recevoir un « feedback » d'autres artistes, mais surtout, à augmenter leur nombre d'abonnés afin de gravir les échelons dans les graphiques de popularité.



(Capture d'écran - Plateforme ARTFORM)

L'inscription en ligne est gratuite. Il faut dans un premier temps justifier son appartenance à la catégorie « artistes » ou créer un compte de simple « viewer » passif. Chaque artiste a sa propre

⁶⁵ Plateforme numérique *Artform Platform* : <https://www.artformplatform.com/>

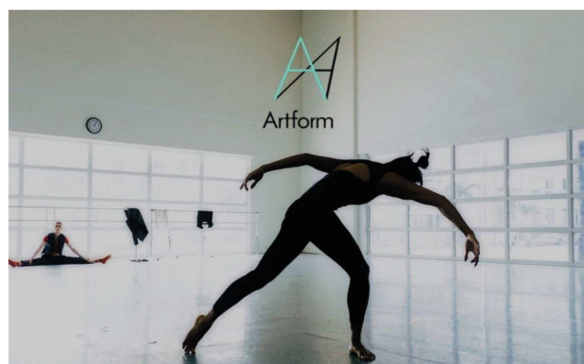
page, avec son propre graphique de notoriété, directement relié aux nombres de votes et d'étoiles attribués. Une fois rejoint le niveau nécessaire, l'artiste est autorisé « à entrer en compétition » dans sa catégorie. S'il accumule des votes encourageants, il peut également entrer en compétition dans des catégories étrangères à la sienne. Un peintre pourra être en compétition avec un chorégraphe. Ce parcours ascendant est appelé « the climb ». Ce processus laisse entrevoir un monde artistique extrêmement concurrentiel. Un bon chorégraphe, serait non pas un chorégraphe qui produit une grande oeuvre, mais un chorégraphe mieux noté qu'un de ses collègue : « *You can't stop now though, imagine, just imagine making it into the Artform Platform Top 100. And remember, somebody has to be number one....Is that someone you?* ». Le wording de la plateforme relève de la compétition. Le graal ultime serait d'être le « numéro 1 » de cette plateforme digitale. Création serait ainsi synonyme de compétition. C'est là toute la différence avec les autres plateformes, la notion de challenge et de récompense, véritables références culturelles américaines qui changent la façon de concevoir la création, le tout, d'une manière tout à fait décomplexée. C'est un lieu pour se faire remarquer et gagner en notoriété, et pour promouvoir la réussite et la performance individuelle, érigée en vertu cardinale.

Pour en revenir au coeur de ce sujet, l'art chorégraphique, l'oeuvre chorégraphique est diffusée par voie numérique, à un vaste public qui la juge et la commente en ligne. *Artform Platform* encourage donc largement la création et la diffusion de chorégraphies même si c'est dans une optique compétitive. L'oeuvre chorégraphique est présentée de la même manière qu'une photo, un tatouage ou une oeuvre d'art fixe, immuable. Les oeuvres sont évaluées sur le même plan, les arts se rejoignent de façon transversale, avec des frontières de plus en plus poreuses. « *This (Artform) is a good indicator for an artist on which direction, they should be heading.* »⁶⁶. Ce concept semble sous-entendre que chaque artiste, chaque chorégraphe aurait « une direction » à prendre. Cette direction dépendrait alors du regard des autres et de leur évaluation : « *Vote to encourage, or comment to discourage* ». Cette logique compétitive, de hiérarchisation via un système un système de notes permet l'ascension mais favorise aussi l'exclusion. Les notes, véritable nerf de la guerre, prennent le pouvoir. Névrose contemporaine du rendre visible, logique perverse qui fait que le public recherche la certification de la qualité plus que la qualité elle-même. Il devient donc difficile d'avoir un jugement objectif sur l'oeuvre d'art car ce jugement est biaisé

⁶⁶ Plateforme numérique *Artform Platform* : <https://www.artformplatform.com/>

par les notes. Le e-spectateur va le plus souvent aller directement consulter les vidéos les mieux notés et passer peut-être à côté des autres.

La plateforme numérique *ARTFORM* créée en 2015 par Benjamin Millepied, danseur et chorégraphe, ancien directeur du ballet de l'Opéra national de Paris, reprend elle un concept similaire mais l'enrichit d'un aspect exclusif et élitiste. Ici, il faut recevoir une invitation officielle nominative et personnalisée par le fondateur lui-même, pour entrer dans une sorte de « club » fermé qui vous invite à contribuer à la création d'une communauté artistique pointue et significative : « *We are asking you to help us create a significant arts community : a movement meant to bring artists and institutions from across the world and across all disciplines closer together.* »⁶⁷



Benjamin Millepied invites you to join **Artform**, the community for the arts.

(Capture d'écran de l'invitation nominative reçue par email)

Ces études de cas rendent compte de la place de l'outil numérique dans la création et la transmission chorégraphique. Le numérique permet, grâce à ces diverses plateformes, de mettre en libre service, à disposition du grand public ou des professionnels, de multiples façons de rentrer dans le monde de la danse en tant qu'acteur ou spectateur. Ce processus ouvre aussi la voie à la démocratisation de l'accès à l'art chorégraphique. Auparavant, seule une poignée de professionnels pouvaient - difficilement - avoir accès au peu d'archives écrites mises à disposition. Les chorégraphes se situent aujourd'hui dans un autre rapport à la mémoire, aux traces de leurs oeuvres chorégraphiques : ils rendent visible ce qui était autrefois invisible. Le travail de mémoire est ainsi permis et la pérennité des oeuvres assurée, de façon néanmoins fragile, les vidéos pouvant être supprimées et disparaître de la toile du jour au lendemain.

⁶⁷ Plateforme *ARTFORM*, Benjamin Millepied, lien URL : <https://artform.co/your-website>

Il est évident qu'un concept d'oeuvre d'art 100% numérique soulève certaines questions : cette démocratisation de la diffusion ne conduit-elle pas inéluctablement à l'uniformisation des oeuvres chorégraphiques ? Dans quel mesure le mode de diffusion, l'outil, impacte-t-il la création elle-même ? Quelles en sont les conséquences pour la puissance créative singulière de chacun ? Et qu'en est-il de l'expérience du (e-)spectateur ?

II) Vers une nouvelle ère de la partition chorégraphique ?

A - Mondialisation et uniformisation de l'art chorégraphique

Un temps, chaque chorégraphe imposait véritablement son style chorégraphique dans ses créations. Une « patte » reconnaissable entre toutes. Les variations académiques de George Balanchine, les déhanchés humoristiques de Jerome Robbins, les innombrables petits pas de liaison de Noureev... Si l'on compare la typologie des pas au sein d'un ballet à l'époque des ballets russes de Nijinski avec celle d'un ballet classique du français Marius Petipas, on se rend très vite compte de la différence entre les ports de bras et les bas de jambes. Cette réalité technique reflétait aussi la vraie différence culturelle et politique Est-Ouest qui existait à l'époque.

Aujourd'hui, à l'ère du numérique, il n'y a plus ni frontière matérielle ni immatérielle au sein du monde de la danse. La mondialisation engendre un phénomène de mimétisme : tout le monde est en mesure de découvrir, de s'imprégner et de reproduire une oeuvre chorégraphique du fait des nombreux outils et plateformes numériques tels *YouTube*, *Numéridanse*, *Artform Plateform* qui diffusent en libre accès des chorégraphies provenant des quatre coins de la planète. La circulation des hommes et des idées, la mobilité géographique, permettent également de découvrir les tournées mondiales des compagnies de danse présentant des créations françaises aussi bien en Russie qu'en Chine. Les arts, les savoir-faire, les techniques caractéristiques d'une Maison, d'une École, auparavant cantonnés dans leur propre pays se mélangent. L'immense brassage artistique généré par la mondialisation crée un espace commun de beauté et de créativité de plus en plus métissé.

Si cette démocratisation semble enrichissante pour le monde de la danse, elle semble néanmoins conduire à l'uniformisation des créations chorégraphiques. Au final, ce mimétisme, répond à une demande de la société, pouvoir voir, tout voir, gratuitement, librement, et voyager

pendant l'expérience. Paul Marque, Premier Danseur de l'Opéra de Paris, partage cette conviction. Je lui ai demandé si pour lui mondialisation/démocratisation de la danse rimait avec uniformisation de la danse : *« Oui bien sûr, les écrans favorisent les échanges de cultures. Ça influe sur la création chorégraphique, mais je pense que par la suite c'est « dansé » différemment selon les écoles et les techniques associées. Les Américains par exemple n'ont pas la même formation, la même musculature, ni la même technique : le ballet Rubis de Balanchine sera ainsi dansé différemment à New York et à Paris ; ça reste la même chorégraphie mais dans des styles différents. Après, c'est vrai, qu'aujourd'hui, si un nouveau chorégraphe veut se lancer et qu'il s'inspire de ce qu'il trouve sur le web en libre accès, il va peut-être, à son insu, piocher et créer une oeuvre avec un peu de Bausch, un peu de Forsythe, un peu de Gaga. (...) Et puis, je pense que le fait que l'on s'inspire des choses que l'on découvre sur internet, sur les plateformes numériques, provenant des quatre coins du monde, sert la création contemporaine. On vit dans un siècle où l'on doit s'adapter à ce qu'il se passe autour de nous, aux demandes des spectateurs ; et eux, les spectateurs, veulent voir des créations qui engendrent un exotisme, un fantasme de l'ailleurs, d'autres pays, d'autres cultures : une ouverture sur le monde. »*⁶⁸

Paul Marque, comme de nombreux autres jeunes danseurs de la compagnie, a appris les grands rôles des grands classiques via support vidéo, sur cassette, en imitant ses prédécesseurs, ou en allant apprendre chaque été lors de programmes intensifs les techniques d'ailleurs (en Israël, à New-York et à Londres). La plupart des jeunes danseurs considèrent ce brassage de techniques comme une source positive pour la créativité du chorégraphe, et non comme un frein. Cela crée de la matière riche et diversifiée pour un chorégraphe. Ainsi, même si ces éléments laissent entrevoir une uniformisation culturelle de la danse, les spécificités inhérentes à l'identité française, se maintiennent tout en se transformant.

B - L'expérience du e-spectateur

Si les chorégraphes créent et diffusent aujourd'hui leurs oeuvres à l'aide du digital, les spectateurs eux aussi les découvrent via des outils numériques. L'expérience se rapproche alors du 100% numérique. L'expérience d'un spectateur, assis dans un fauteuil au théâtre, et l'expérience

⁶⁸ *Annexe 2* - Entretien avec Paul Marque

d'un e-spectateur, assis dans un fauteuil au cinéma ou derrière son écran d'ordinateur ne s'avèrent pas comparables. L'outil de diffusion semble impacter le vécu et le ressenti du (e-)spectateur.

Les chorégraphes en ont conscience et refusent souvent de succomber aux sirènes du 100% numérique. Ils sont nombreux à s'opposer catégoriquement aux captations officielles de leurs chorégraphies, et prônent l'expérience « en présence » afin de ne pas dénaturer leur oeuvre. Mon expérience personnelle m'a fait comprendre et vivre cette position. J'avais été particulièrement bouleversée par le chef d'oeuvre « *Stop Motion* », chorégraphié par Sol León et Paul Lightfoot, que j'étais allée spécialement revoir à Bordeaux quelques mois auparavant. J'avais alors cherché sans relâche la captation officielle, ou du moins des extraits vidéos, sur l'ensemble des moteurs de recherche et plateformes digitales, mais sans succès. Paul Lightfoot (directeur artistique de la compagnie du *Netherland Dance Theatre*) que j'ai eu la chance incroyable de rencontrer par la suite, m'a répondu lorsque je lui ai demandé où je pouvais trouver la vidéo de son chef d'oeuvre : « *Unfortunately, you will not find it on Youtube or on the web... We prefer people see it live (...) it is nothing like seeing it live on stage. Our Company will be back in Garnier in June 2020, come look us up!* ». Il m'a fait part du combat qu'il mène contre la diffusion numérique de ses oeuvres et m'a affirmé surveiller de très près ce qui circule sur internet. Pour lui, il est impossible de ressentir la puissance d'une oeuvre chorégraphique derrière un quelconque écran. Il faut vivre l'oeuvre, en même temps que les danseurs la vivent, afin de ressentir l'énergie qui émane de la scène.

La question des retransmissions live au cinéma et des captations vidéos lors de représentations nous ramène à cette problématique. Le caméraman devient de fait le second chorégraphe du ballet. Les choix visuels qu'il fait (filmer à tel moment ce danseur, faire ensuite un gros plan sur le pied de cet autre danseur) impactent la création originale et la dénature car il y apporte sa propre interprétation. Certains cadrages empêchent le e-spectateur de voir ce que le chorégraphe souhaitait montrer, par exemple une vue d'ensemble, qui dessinait une forme géométrique précise. En ce sens, le e-spectateur ressent une émotion détournée de l'émotion initialement souhaitée par le chorégraphe. Les intentions que celui-ci avait au moment de la création chorégraphique ne sont pas forcément respectées. Le medium impacte ici directement l'oeuvre. Si Paul Marque, Premier Danseur de l'Opéra de Paris, se sert des outils numériques, pour apprendre des variations et « emmagasiner » de la matière chorégraphique, il reconnaît les limites des retransmissions live d'oeuvres chorégraphiques : « *Pour moi, même si tu es dans une grande salle avec un écran géant, en plan large etc... l'expérience sera quand même très éloignée de celle du spectateur dans la salle de théâtre. La danse, c'est du « spectacle vivant », c'est fait pour être vu en*

vrai, dansé sur une scène. Tandis qu'un film de cinéma, est pensé en amont, et réalisé pour être vu in fine sur une toile blanche, sur un écran, que ce soit à la télévision ou au cinéma. En ce sens, le spectateur voit ce qui est donné à voir, ce que le réalisateur voulait montrer. S'il choisit de changer d'outil numérique et de regarder ce même film via son smartphone, c'est simplement la taille de l'écran qui changera. Il n'y a pas vraiment de « dénaturation » de l'oeuvre. Je pense donc que ça dépend des intentions initiales du créateur (réalisateur et/ou chorégraphe). Un chorégraphe ne crée pas son oeuvre pour qu'elle soit regardée sur un smartphone, ni sur un écran de cinéma. Les intentions sont différentes. Par écran, la magie n'opère pas. J'ai par exemple regardé plusieurs fois l'oeuvre chorégraphique « The Season's Canon » de Crystal Pite : oeuvre magnifique avec 54 danseurs sur scène ! Eh bien sur écran, je n'ai jamais ressenti ce que j'ai pu ressentir en tant que spectateur dans la salle. En salle, j'étais scotché sur mon fauteuil, incapable de me lever. J'ai voulu revivre cette émotion, je voulais absolument ressentir cela à nouveau, j'ai donc cherché la vidéo intégrale sur youtube, et bien, j'étais déçu et frustré ; c'était techniquement beau, mais ça s'arrête là. L'oeuvre chorégraphique est selon moi destinée à être vue d'une certaine manière, en immersion complète ; corps/cerveau. En d'autres termes : à être vécue. Et non pas regardée passivement derrière un écran. »⁶⁹.

La nouvelle façon de penser la technologie, propre à la mondialisation, à la fois comme un outil neutre et une instance déterminante, est très bien décrite par Verena Anker⁷⁰, doctorante spécialisée sur la danse numérique à l'université de Maastricht. Les nouvelles technologies utilisées dans la danse facilitent certains processus techniques et donnent de nouvelles possibilités didactiques et esthétiques. Si les technologies numériques sont accueillies par le public et les amateurs avec beaucoup d'enthousiasme car elles présentent maintes possibilités artistiques, les professionnels de la danse qui les utilisent craignent toutefois que la technologie ne prenne le pas sur la représentation des corps vivants et sur le processus de création artistique qui s'uniformise. On observe ainsi que malgré la transformation digitale l'humain reste au centre de cet art.

⁶⁹ *Annexe 2* - Entretien avec Paul Marque

⁷⁰ GUILLEBON Matthieu, « Danse et technologie numérique : qui sert qui ? », *A la une / Actus du spectacle / Analyses, Danse, Opinions*, 2017 URL : <https://www.profession-spectacle.com/danse-et-technologie-numerique-qui-sert-qui>

CONCLUSION

Cette réflexion argumentée autour de la place des pratiques graphiques et numériques dans la création chorégraphique et dans ses processus de transmission a montré que la majorité des chorégraphes manifeste la volonté d'écrire d'une façon ou d'une autre la propre oeuvre chorégraphique. Mais les processus de mise en écriture et de transmission autour de cette création sont manifestement complexes. La méthode n'est pas une. Chacun l'ajuste. La mise en écriture chorégraphique apparaît comme étant davantage une aspiration qu'une pratique. Cette quête de pédagogie du mouvement et les fragilités qui lui sont inhérentes sont anciennes, néanmoins la question de la pérennité et de la fragilité de l'oeuvre chorégraphique est toujours un point crucial et alarmant dans l'esprit des chorégraphes. La réalité d'un monde qui change rattrape vite cette aspiration un peu utopique d'utiliser seulement un outil écrit afin de laisser des traces pérennes dans le temps. La complexité du processus de notation, d'application et de diffusion les fait souvent délaissier l'écriture au profit d'une transmission orale et donne la part belle au ressenti, à l'échange, à l'intuition, à la création instantanée et à l'improvisation. La tradition orale qui demeure très forte dans l'univers chorégraphique se voit ensuite bouleversée et renouvelée par l'arrivée des outils numériques. Si la place, le rôle et la fonction de la partition chorégraphique, était déjà questionnée au sein de la communauté des danseurs, chorégraphes, amateurs et théoriciens de la danse, elle l'est encore plus avec l'apparition de ces nouvelles technologies. La partition chorégraphique, déjà « objet hybride », s'est transformée en « objet mutant » à l'ère du digital. Le virage numérique redessine la place de la partition chorégraphique. Les outils numériques renouvellent et révolutionnent la notation et la culture visuelle du geste chorégraphique. Ils engendrent un croisement des cultures chorégraphiques instantané et favorisent une diffusion à échelle mondiale, sans trace écrite, sans consigne particulière. Le digital apporte une autre façon de diffuser et transmettre la danse, et entraîne une nouvelle façon de créer et chorégrapier cet art. Les différentes plateformes numériques permettent de mettre en libre service, à disposition du grand public ou des professionnels, de multiples façons de rentrer dans le monde de la danse en tant qu'acteur ou spectateur. De nouveaux dispositifs de création et de réception se multiplient et se succèdent. L'expérience chorégraphique tend à se rapprocher du 100% numérique. Ce processus digital ouvre ainsi la voie à la démocratisation de l'accès à l'art chorégraphique, engendrant un immense brassage artistique et créant un espace commun de beauté et de créativité de plus en plus métissé.

D'un côté les technologies numériques sont reçues par le public et les amateurs avec beaucoup d'engouement car elles présentent de nombreuses possibilités artistiques, d'un autre côté, les professionnels de la danse qui les utilisent redoutent que la « *technologie ne prenne le pas sur la représentation des corps vivants* »⁷¹ et sur le processus de création artistique qui s'uniformise. Cette rencontre entre l'art chorégraphique et l'univers du digital renvoie à l'opposition classique culture et technique, soit « partition chorégraphique sur papier » et « partition chorégraphique numérique ». Les technologies numériques apparaissent comme un « *matériau vivant* »⁷², ou comme l'affirme le sociologue Bruno Latour, comme un « *acteur non-humain* »⁷³, avec lequel compter, dans le sens où leur essence se constitue et évolue au fur et à mesure des échanges avec les autres acteurs artistiques. L'utilisation des technologies numériques n'est pas neutre et elle échappe en partie à ceux qui les utilisent. Elle ne détermine pas toute l'action. Vivian Fritz, jeune doctorant en Arts du spectacle à l'Université de Strasbourg parle de nouvelle forme d'écriture chorégraphique. « *La danse et son partenaire technique se complètent pour créer les univers scientifiques et poétiques d'une nouvelle forme d'écriture chorégraphique* »⁷⁴. Cette forme de danse s'exprime par des écritures chorégraphiques reflétant un ensemble de transformations sociales, culturelles et physiques. Ainsi, l'union de la danse et des nouvelles technologies est plus riche et nuancée, et s'envisage comme une dynamique entre le corps et la technique qui se complètent et convergent en un seul élément capable de redéfinir un nouvel art. Le corps en mouvement rencontre sa dimension paradoxale avec les technologies modernes, en « *élargissant ses propres potentiels imaginatifs et poétiques, pour nous immerger dans une autre forme de danse : une danse à inventer, et/ou à rendre visible en images, sans pour autant perdre le corps « matière » présent* »⁷⁵. L'univers de la danse croisé avec les technologies s'envisage alors non plus comme un enjeu d'ordre communicationnel, mais davantage comme un enjeu d'ordre relationnel. Il ne s'agit plus de transmettre uniquement des indications partitionnelles mais de créer les conditions d'un partage mutuel d'un même univers entre le chorégraphe, les danseurs et le public, qui forment un ensemble de participants.

⁷¹ GUILLEBON Matthieu, « Danse et technologie numérique : qui sert qui ? », *A la une / Actus du spectacle / Analyses, Danse, Opinions*, 2017 URL : <https://www.profession-spectacle.com/danse-et-technologie-numerique-qui-sert-qui>

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ FRITZ Vivian, « Danse et nouvelles technologies vers d'inédites écritures chorégraphiques », Thèse de doctorat en Arts du spectacle mention danse, sous la direction de Geneviève JOLLY et Gonzalo LEIVA, Université de Strasbourg, École doctorale des humanités, 2015, p.412

⁷⁵ Ibid, p.422

Comme l'affirme Paul Valéry⁷⁶ avec justesse et finesse : « *Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art.* »

Je souhaite enfin revenir sur la question de la place actuelle et future d'une danse au seuil de ce « nouveau monde », qui soulève la question d'un nouvel équilibre et de nouvelles perspectives. Un prolongement se produit pour la danse dans le contexte d'un partenariat technique. Les réflexions menées ici, issues d'échanges et d'ouvrages divers, renvoient à de nouvelles perspectives possibles pour la création. Il est important de rester attentif aux recherches à venir qui pourraient éclairer la place complexe de l'avenir d'une danse qui se trouve située entre les dangers et les avantages des nouvelles technologies.

Au moment de conclure, je souhaite ajouter une aventure personnelle qui m'est arrivée de manière tout à fait fortuite, comme un point d'orgue à mon mémoire. L'AROP (*Association pour le Rayonnement de l'Opéra de Paris*) a organisé au mois de juillet une visite privée pour ses membres mécènes au Château de Versailles, plus précisément au bosquet du Théâtre d'Eau rénové et inauguré en 2015. En encadrant cette visite, j'y ai rencontré Louis Benech, grand paysagiste qui a travaillé avec Jean Michel Othoniel à cette restauration. Et là, j'ai découvert avec stupéfaction que les sculptures installées dans les fontaines étaient inspirées directement de l'écriture Feuillet des ballets baroques. Lorsque j'ai demandé à Louis Benech les origines de cette sculpture, il m'a expliqué que c'est Jean-Michel Othoniel qui, après avoir trouvé un exemplaire du recueil en question, a vu un lien évident entre l'écriture chorégraphique et les figures entrelacées qu'il utilise dans ses créations. Il a alors retranscrit en verre de Murano les pas et déplacements d'extraits Feuillet, réactualisant et redonnant une place artistique et esthétique de la pratique de l'écriture chorégraphique dans un siècle où elle est questionnée.

Cette coïncidence lumineuse me permet de conclure ces quelques pages en restant dans le monde de l'art, autour d'une magnifique oeuvre inspirée d'une partition chorégraphique du 18^{ème} siècle, qui traverse le temps et se transforme, pour prendre un sens différent de celui qui lui était normalement imparti, faisant écho à une époque et une culture où plasticiens et chorégraphes inventent un dialogue vivant.

⁷⁶ VALÉRY Paul, « la conquête de l'ubiquité » (1928), in Œuvres, tome II, Pièces sur l'art, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, p.184.



Aquarelle figurant « *L'Entrée d'Apollon* ». Jean-Michel Othoniel



Crédit photos : Philippe Chancel

BIBLIOGRAPHIE

Principaux ouvrages :

- BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, collection Centre national de la Danse, 2001.
- CHALLET-HAAS Jacqueline, *La symbolisation du mouvement issue de la cinétographie Laban*, Paris, édition Centre national de la Danse, collection Cahiers de la pédagogie, 2015.
- CHALLET-HAAS Jacqueline, *Grammaire de la notation Laban - Cinétographie Laban*, Paris, édition Centre national de la Danse, collection Cahiers de la pédagogie, 1999.
- FRITZ Vivian, « Danse et nouvelles technologies vers d'inédites écritures chorégraphiques », Thèse de doctorat en Arts du spectacle mention danse, sous la direction de Geneviève JOLLY et Gonzalo LEIVA, Université de Strasbourg, École doctorale des humanités, 2015, 449 p.
- MANNONI Gérard, *Les grands chorégraphes du XXème siècle*, édition Buchet Chastel, collection Les Grands Interprètes, 2015.
- NADAL Michelle, *Grammaire de la notation Conté - Nouvelle présentation du système*, Paris, édition Centre national de la Danse, collection Cahiers de la pédagogie, 2010.
- RAMEAU Pierre, *Abregé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*, Paris, 1725.
- SAINT-LÉON Arthur, *La Sténochorégraphie, ou L'art d'écrire promptement la danse, Ouvrage dédié à sa Majesté Nicolas I^{er} Empereur de toutes les Russies*, Paris, 1858.

WEBOGRAPHIE

Articles et dossiers pédagogiques en ligne :

BAGOUET Dominique, « Fonds Carnets Bagouet », Documents d'archives, Centre national de la Danse, URL :

[http://inventaire.cnd.fr/archives-en-ligne/ead.html?id=CND_CAR#!{%22content%22:\[%22CND_CAR_e0000018%22,true,%22%22\]}](http://inventaire.cnd.fr/archives-en-ligne/ead.html?id=CND_CAR#!{%22content%22:[%22CND_CAR_e0000018%22,true,%22%22]})

BOISSEAU Rosita, « Chorégraphie : comment écrire la danse », *Le Monde*, 2007, URL :

https://www.lemonde.fr/culture/article/2007/01/04/choregraphie-comment-ecrire-la-danse_852016_3246.html

CAUHAPE Anne-Claire, « La place des pratiques dans la recherche en danse » -

« (S')immerger, (se) distancier, (s')écrire : la recherche au coeur de la création »,

Recherches en danse : la revue de l'association des Chercheurs en Danse (aCD), 2017,

URL : <https://journals.openedition.org/danse/1696>

CHALLET-HAAS et MIRZABEKIANTZ Eliane, extrait vidéo de la conférence « Deux notations du mouvement, deux regards », réalisation Centre national de la danse, Pantin, 2006, URL :

http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=notation_du_mouvement&fbclid=IwAR2XhWNeHG6QVZYvwwahWAPBcg69aLindLHOa8h9g3gDf9mbOR1UJKeu2T8

CHAZOTTES Laeticia, en entretien avec Maud Le Pladec : « Écriture d'une partition chorégraphique » 2016, URL :

<http://laetitiachazottes.com/maud-le-pladec-ecriture-dune-partition-choregraphique/>

CHEVALIER Pauline, directrice du programme de recherche de l'INHA « Chorégraphies. Écriture et dessin, signe et image dans les processus de création et de transmission chorégraphiques (XVe-XXIe siècles) », Paris, 2019, URL :

<https://www.inha.fr/fr/recherche/programmation-scientifique/en-2018-2019/choregraphies-ecriture-et-dessin-signes-et-image-dans-les-processus-de-creations-et-de-transmissions-choregraphiques-xve-xxie-siecle-2.html>

COLETTE-FOLLIOT Valérie, « Icare », d'après *Le manifeste du chorégraphe*, de Serge Lifar, 1935, URL : <http://www.dansez.com/strasbourg2/pdf/icare.pdf>

DARSONVAL Lycette, *Sylvia* (extraits) et MAIL Léone, *L'Oiseau de feu* de Serge Lifar (extraits) accessibles dans le dossier documentaire *Composition chorégraphique : procédés et notes de chorégraphes*, Centre national de la Danse, URL :

http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=composition-choregraphique&fbclid=IwAR3vJy8H6oSi1Sl0ZKmpad2Lyb7Cyk4uW75QH5zc1B3n_GC1l-iGg4wnj9Q

DICORCIA Philip-Lorca, « Partition chorégraphique », *ParisART*, Paris, 2012, URL :

<https://www.paris-art.com/partition-choregraphique/>

GUILLEBON Matthieu, « Danse et technologie numérique : qui sert qui ? », *A la une / Actus du spectacle / Analyses, Danse, Opinions*, 2017, URL :

<https://www.profession-spectacle.com/danse-et-technologie-numerique-qui-sert-qui>

MASSAROTTO Yves, « Savoir danser » - « Savoir écrire » - « Questionner l'écriture [chorégraphique] », expérimentation pédagogique dans le cadre de l'enseignement artistique danse au lycée Jean Monnet, Montpellier, 2016, URL :

<http://passeursdedanse.fr/wp-content/uploads/2018/06/Savoir-danser-Savoir-%C3%A9crire-YMassarotto-juin-2018.pdf>

PANASSIÉ Romain, « La partition chorégraphique comme moyen d'accès à l'œuvre et source de collaborations artistiques », *La Revue du Conservatoire*, Création / Re-création, La revue du Conservatoire, Le cinquième numéro, 2017, URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1625>.

TRACHMAN Mathieu, d'après *Danser Enquête dans les coulisses d'une vocation* de Pierre-Emmanuel Sorignet, Paris, 2010, URL: <https://journals.openedition.org/sociologie/502>

Plateformes numériques :

<https://www.numeridanse.tv>

<https://www.operadeparis.fr/3e-scene>

<https://artform.co/ben>

<https://mydancecompany.numeridanse.tv/app/#/index>

Entretiens :

- Entretien avec Matthieu Odinet, chargé des mécènes et des grands donateurs pour l'Association pour le Rayonnement de l'Opéra national de Paris - AROP.
- Entretien avec Andrey Klemm, professeur du Ballet de l'Opéra national de Paris.
- Entretien avec Robert Sturm, Artistic Management Director de la compagnie de Pina Bausch Tanztheatre Wuppertal.
- Entretien avec Paul Marque, Premier Danseur du Ballet de l'Opéra national de Paris.

ANNEXES

ANNEXE 1 : Entretiens avec Andrey Klemm et Robert Sturm

Entretien avec Andrey Klemm, professeur du Ballet de l'Opéra national de Paris.

08/07/19 - Cafétéria du Palais Garnier

M : pour Marina Dessi

A : pour Andrey Klemm

M : Andrey, avez-vous déjà travaillé avec des chorégraphes vivants ?

A : Bien sûr.

M : Est-ce qu'ils avaient écrit des partitions chorégraphiques ?

A : En général, ce ne sont pas les chorégraphes qui écrivent. S'il y a « écriture », ce sont les assistants des chorégraphes. Certains chorégraphes, pour eux, écrivent des petites notes, sur un brouillon pour se souvenir, pour mémoriser – mais on ne peut pas appeler cela une « notation chorégraphique ».

M : Lors de votre expérience en tant que danseur en Russie, avez-vous déjà eu en main propre une partition ?

A : Non jamais, les danseurs ne sont pas en mesure de lire et déchiffrer eux-mêmes les notes d'un chorégraphe.

M : Connaissez-vous une compagnie qui possède une personne dédiée à la notation ?

A : Oui, au Royal Ballet de Londres, ma chère amie Ana Trevien est « notator » officielle depuis des années et des années. Elle transmet les ballets dansés et/ou chorégraphiés au sein de cette compagnie, partout en Angleterre comme à l'étranger. Elle était également danseuse plus jeune. Elle est appelée par des compagnies étrangères, pour venir apporter, mais aussi expliquer ces partitions écrites, par des gestes. Elle réside au sein de la compagnie qui l'invite le temps de

l'apprentissage. En studio de répétition, elle vérifie que les pas des danseurs correspondent aux notes de la partition. Récemment, elle a été appelée par la compagnie de Berlin pour venir transmettre et expliquer la partition du ballet de *Sylvia*, chorégraphiée par Frederick Ashton, produite au Royal Ballet de Londres. Elle a une fonction hybride, entre assistante du chorégraphe et maître de ballet.

M : Et vous Andrey, comment préparez-vous vos cours quotidiens pour la compagnie du ballet de l'Opéra national de Paris ?

A : Avant j'écrivais peu, maintenant j'essaye de noter, mettre tous mes exercices par écrit, pour les mémoriser. Je conserve l'ensemble de ces documents pour moi et pour d'éventuels collègues/professeurs, pour renouveler mon enseignement et créer de nouveaux exercices qui ne se ressemblent pas.

M : Prenez-vous ces notes sur du papier ou sur un ordinateur ?

A : Que sur des feuilles, je ne suis pas très moderne (rires).

M : Les chorégraphes qui vous entourent au quotidien, pensez-vous qu'ils notent leurs œuvres ?

Pensez-vous que les chorégraphes que vous côtoyez au quotidien notent leurs œuvres ?

A : Très peu de personnes savent comment « noter » la danse. Comment l'écrire. C'est très difficile. Les notes deviennent très vite indéchiffrables. J'essaye d'écrire mes cours d'une façon très simple, pour que les danseurs, s'ils veulent, puissent relire les exercices qu'ils ont pratiqué pendant mon cours. Mais les danseurs sont rarement capables de déchiffrer les systèmes de notations des professeurs car ils sont à chaque fois très personnels, et très différents d'un professeur à l'autre.

M : Que pensez-vous de la place de la musique dans le processus de création chorégraphique ?

A : Il y a beaucoup de chorégraphes qui créent désormais des chorégraphies sans musique. Ils n'ont pas encore de musique en tête. Dans un premier temps, ils assemblent des mouvements, puis, dans un second temps ils cherchent des musiques sur lesquelles placer les mouvements. Je n'apprécie pas forcément cette démarche. Mais de très grands chorégraphes contemporains font cela, par exemple Crystal Pite. J'étais surpris. De mon côté, j'ai toujours la musique en tête, avant de chorégraphier mes exercices.

Arrivée de Robert Sturm pendant l'entretien.

**Entretien avec Robert Sturm - *Artistic Management Director* de la compagnie
de Pina Bausch Tanztheatre Wuppertal**

08/07/19 - Cafétéria du Palais Garnier

M: pour Marina Dessi

R : pour Robert Sturm

(traduit de l'anglais)

M : Cher Robert, est-ce que Pina Bausch écrivait ses créations chorégraphiques ?

R : Non, Pina c'est particulier, elle posait des questions aux danseurs directement, elle s'adressait à eux, et ils improvisaient sur des idées, des images qu'elle évoquait. Elle utilisait ensuite ces morceaux improvisés, comme des matériaux essentiels à sa création. Elle affirmait ne pas savoir elle-même, à l'avance, ce à quoi allait ressembler sa création. Elle ne projetait rien de figé, elle ne pouvait donc pas écrire.

M : De son vivant, si une autre compagnie souhaitait danser du Pina Bausch, est-ce qu'elle envoyait une partition chorégraphique, des écrits, pour donner des indications ?

R : Elle envoyait des humains (rires), elle faisait confiance au « living memories », elle envoyait des répétiteurs ou des danseurs de sa compagnie.

M : Depuis le décès de Pina, vous reste-t-il certaines traces écrites ?

R : On a des livres, avec quelques notes, j'ai moi-même à un moment écrit certaines trajectoires et positions de danseurs pour certains ballets de Pina, mais on n'utilise jamais de système de notation officiel de type Laban. On utilise surtout des vidéos pour reproduire les mouvements. Il m'arrive de demander à des danseurs qui sont sur le point de partir à la retraite, ou de quitter la compagnie, de

refaire des morceaux de chorégraphies, au ralenti, et de se filmer, pour que les futures générations aient un modèle, un point de référencement. C'est compliqué, je le reconnais...

M : Vous ne pensez pas que le fait que les générations qui se succèdent regardent encore et encore des vidéos sans aucune indication écrite figée par le chorégraphe, pourrait conduire à une déformation de la création chorégraphique originale ?

R : Si bien sûr, chacun finit par danser l'œuvre d'une façon légèrement différente à chaque représentation. Mais avec Pina « it's FINE », cela ne pose pas de problème, car de son vivant elle accordait une grande place à l'expression de la personnalité du danseur/interprète. Elle-même changeait sa chorégraphie, et l'adaptait d'un danseur à l'autre. Et c'est cet esprit que l'on souhaite préserver dans notre compagnie.

En ce moment on travaille sur un gros morceau, chorégraphié par Pina en 1977, qui n'a pas été présenté sur scène, ni dansé, depuis plus de 29 ans. Donc on travaille avec des danseurs de notre compagnie, qui sont très jeunes, et qui n'ont jamais connu Pina, et c'est « amazing ». Le résultat est magnifique, grâce à la précision de la répétitrice qui avait elle-même dansé ce ballet en 1977.

M : A l'aide de quels outils la répétitrice a-t-elle réussi à transmettre aux danseurs un tel chef d'œuvre ?

R : Ses souvenirs personnels et des extraits vidéos. Elle s'est également servie de notes, prises par des danseurs, qui écrivaient sur des feuilles volantes, leurs rôles respectifs, leurs trajectoires etc. Il faut fouiller un peu partout. C'est un peu de l'archéologie (rires).

M : La pérennité des oeuvres de Pina est -elle votre priorité ?

R : Les grands répétiteurs de notre compagnie ont aujourd'hui 70 et 74 ans, donc on se pose forcément la question de la pérennité des œuvres de Pina. Nos danseurs apprennent « from the Originals », grâce aux danseurs du temps de Pina qui sont encore en vie. On est conscient de cette chance que l'on a de les avoir parmi nous. Mais on doit se projeter, et on doit accepter une part de liberté, Pina est un cas spécial, mais je pense que si elle voyait notre inquiétude, elle nous encouragerait, elle nous dirait « you have to do it », on doit continuer à avancer tout en « staying in the lines », ce n'est pas un problème – ni un frein. Mais Pina n'est plus là, et l'on doit se faire confiance, si l'on trouve que ce que l'on monte est assez bon, il faut y aller. C'est la seule façon d'avancer.

ANNEXE 2 : Entretien avec Paul Marque

Entretien avec Paul Marque, Premier Danseur du Ballet de l'Opéra national de Paris.

10/07/19 - Cafétéria du Palais Garnier

M : pour Marina Dessi

P : pour Paul Marque

M : Paul, sais-tu ce qu'est une partition chorégraphique, as-tu déjà entendu parler de notation chorégraphique ?

P : Oui ! Gil Isoart, ancien soliste de l'Opéra de Paris (sous la direction de Rudolf Noureev), et maintenant professeur du Ballet, m'avait demandé de danser pour la vidéo officielle des concours nationaux de danse classique. Chaque année des vidéos sont réalisées à l'échelle nationale. C'est un danseur qui interprète une variation, il est filmé – sans décor, sans costume – et cette vidéo est envoyée, sous forme de DVD, dans les conservatoires municipaux comme référence, comme une sorte de partition filmée. Les professeurs des conservatoires apprennent la variation grâce au DVD, puis la transmettent aux élèves qui souhaitent passer les concours et diplômes d'Etat (CEC, EAT etc). J'avais donc dansé pour Gil, j'étais tout petit, je devais avoir douze ans, et je me souviens qu'il avait fait noter cette variation en Benesh, variation qui était une de ses créations. Et puis, dans la pochette du DVD, il y avait aussi la partition écrite en Benesh, sur papier.

M : Mais dans toute ta carrière, en tant que soliste à l'Opéra de Paris toujours en contact avec des chorégraphes, entends-tu souvent parler de partition chorégraphique ?

P : Moi, je ne suis pas forcément très représentatif, car j'ai toujours été fasciné par la notation, surtout la notation Benesh. Quand je suis rentré dans le corps de ballet en tant que Quadrille, j'étais dans un premier temps surtout remplaçant, du coup lorsque je devais apprendre des ballets, depuis la coulisse, j'avais mon stylo, mon papier, et je notais les diverses formations de la chorégraphie en Benesh. J'ai quelques bases en Benesh grâce à Gil Isoart qui m'avait un peu appris, et car j'avais eu quelques cours en seconde à l'Ecole du Ballet de l'Opéra de Paris, d'écriture du mouvement.

M : Penses-tu que tes collègues savent également écrire la danse ?

P : Non non, j'étais et je suis encore le seul.

M : As-tu déjà eu un chorégraphe, qui est venu vous voir en studio, avec une partition chorégraphique bien ficelée à la main ?

P : Non, pas dans mon souvenir. Après il y a des phénomènes comme Forsythe, qui sont des génies. Forsythe a tout en tête, il a un cerveau qui fonctionne à 100 km/h. Très souvent, en pleine transmission, il ferme les yeux, et il visualise l'ensemble. Si on est 17 danseurs, ils arrivent à nous visualiser en même temps, avec les comptes précis de la musique, chacun faisant des mouvements différents : et si il veut que tous les danseurs, à un instant T de la chorégraphie se retrouvent tous sur un compte précis, en faisant un même mouvement, eh bien il va savoir exactement comment amener chaque danseur (trajectoire, mouvement, déplacement) à cet endroit précis de la chorégraphie. Il a tout dans sa tête. C'est pour cela qu'il se déplace en personne. C'est pour moi une forme d'écriture chorégraphique cérébrale.

M : Toi Paul, as-tu cette mémoire chorégraphique ?

P : Moi, je me souviens des mouvements, mais partiellement. Par exemple, j'ai dansé *Don Quichotte* en 2017 à l'Opéra de Paris, si je devais, aujourd'hui re-danser ce rôle, je regarderai une voire plusieurs vidéos pour ré-apprendre la variation.

M : Cela m'amène à ma question suivante : selon toi, aujourd'hui, la transmission et l'apprentissage d'œuvres chorégraphiques se font majoritairement via des écrans ?

P : A l'Opéra de Paris, on essaye vraiment de respecter au maximum une version officielle par ballet, par exemple la version de Noureev pour *Le Lac des Cygnes*. Donc justement, à l'Opéra ils font venir des chorégraphes, des maîtres de ballet ou des répétiteurs qui connaissent bien la version officielle, qui ont travaillé directement ou indirectement avec le chorégraphe. Après, si tu prends différentes étoiles, sur une même variation d'un grand ballet, ils dansent les mêmes pas, mais c'est l'interprétation et le style du danseur qui changent. L'apprentissage peut donc se faire par vidéo.

M : Tu prônes donc un apprentissage par vidéo ?

P : Moi j'ai la chance d'avoir les deux, les vidéos, et après, derrière, Gil repasse sur mon travail. Ayant travaillé avec les grands chorégraphes, il se souvient des indications qu'il avait lui-même reçu. Mais c'est vrai qu'une fois que cette génération, malheureusement décédera, moi je transmettrai, en ayant été un simple intermédiaire, sans avoir jamais eu de lien direct avec les

chorégraphes, et je pense que des choses se perdront. D'autant plus qu'on a vraiment très peu d'archives vidéos de Noureev, très peu d'indications. On doit donc faire confiance aux personnes qui nous transmettent aujourd'hui. Mais je pense que les ressources sont essentielles si l'on veut faire perdurer une œuvre dans le temps, car la mémoire peut s'altérer.

M : A quand remontent les archives vidéos les plus anciennes ?

P : Quand je dansais *Rubis* de Balanchine, j'avais justement essayé de trouver les vidéos les plus anciennes, et j'étais tombé sur les archives du Royal Ballet de Londres – de répétitions filmées, mais c'était pas une « source » de l'Opéra de Paris. Du temps de Noureev par exemple c'était peu filmé. Le film que l'on a en archive à l'Opéra de Paris du ballet *Cendrillon*, avec Sylvie Guillem en rôle principal, avait été filmé dans un studio/plateau télévision, donc on n'a aucune indication sur les dimensions de la scène, ils avaient utilisé des effets spéciaux qui ne peuvent pas être reproduits sur scène. Donc ce n'est pas la meilleure partition visuelle disons. Dans la même idée on n'a aucune vidéo au moment de la création de *La Belle au bois dormant* de Noureev, alors que c'est un ballet qui est sans cesse dansé à l'Opéra de Paris.

M : Ce point m'amène à mon autre question : quand toi tu vas par exemple piocher dans des vidéos d'archives du Royal Ballet de Londres tu ne trouves pas que cette accessibilité des données chorégraphiques conduit à une uniformisation de la danse, d'une École à une autre ?

P : Si bien sûr, les écrans favorisent les échanges de cultures. Ça influe sur la création chorégraphique, mais je pense que c'est par la suite « dansée » différemment selon les écoles et les techniques associées. Les Américains par exemple n'ont pas la même formation, la même musculature, ni la même technique, donc par exemple, le ballet *Rubis* de Balanchine sera dansé différemment à New York et à Paris ; ça reste la même chorégraphie mais dans des styles différents. Après, c'est vrai, qu'aujourd'hui, si un nouveau chorégraphe veut se lancer, et qu'il s'inspire de ce qu'il trouve sur le web en libre accès, il va peut-être, à son insu, piocher et créer une oeuvre avec un peu de Bausch, un peu de Forsythe, un peu de Gaga.

M : Pour toi, la diffusion numérique d'oeuvres chorégraphiques est-elle une source positive pour la créativité du chorégraphe ou un frein ?

P : J'ai l'impression que les nouveaux chorégraphes qui « s'inspirent » un peu trop des autres, finalement, ce sont au final des oeuvres qui ne marchent pas forcément. Le spectateur reconnaît si c'est un univers unique, un « style chorégraphique », ou si c'est un assemblage. Et puis, je pense

que, le fait que l'on s'inspire des choses que l'on découvre sur internet, sur les plateformes numériques, provenant des quatre coins du monde, sert la création contemporaine. On vit dans un siècle où l'on doit s'adapter à ce qu'il se passe autour de nous, aux demandes des spectateurs : et eux, les spectateurs, veulent voir des créations qui engendrent un exotisme, un fantasme de l'ailleurs, d'autres pays, d'autres cultures : une ouverture sur le monde.

M : Que penses-tu des captations vidéos des oeuvres chorégraphiques qui sont retransmises en direct au cinéma ou à la télé ? Crois-tu que cela a un impact sur la création chorégraphique ?

P : Pour moi, même si tu es dans une grande salle avec un écran géant, en plan large etc, l'expérience sera quand même très éloignée de celle du spectateur dans la salle de théâtre. La danse, c'est du « spectacle vivant », c'est fait pour être vu en vrai, dansé sur une scène. Tandis qu'un film de cinéma, est pensé en amont, et réalisé, pour être *in fine* vu sur une toile blanche, sur un écran ; que ce soit à la télévision ou au cinéma. En ce sens, le spectateur voit ce qui est donné à voir, ce que le réalisateur voulait montrer. S'il choisit de changer d'outil numérique et de regarder ce même film via son smartphone, c'est simplement la taille de l'écran qui changera. Il n'y a pas vraiment de « dénaturation » de l'oeuvre. Je pense donc que ça dépend des intentions initiales du créateur (réalisateur et/ou chorégraphe). Un chorégraphe ne crée pas son oeuvre pour qu'elle soit regardée sur un smartphone, ni sur un écran de cinéma. Les intentions sont différentes. Par écran, la magie n'opère pas. J'ai par exemple regardé plusieurs fois l'oeuvre chorégraphique *The Season's Canon* de Crystal Pite : oeuvre magnifique avec 54 danseurs sur scène !! Et bien sur écran, je n'ai jamais ressenti ce que j'ai pu ressentir en tant que spectateur dans la salle. En salle, j'étais scotché sur mon fauteuil, incapable de me lever. J'ai donc voulu revivre cette émotion, je voulais absolument ressentir cela à nouveau, j'ai donc cherché la vidéo intégrale sur youtube, eh bien, j'étais déçu et frustré ; c'était techniquement beau, mais ça s'arrête là. L'oeuvre chorégraphique est selon moi destinée à être vue d'une certaine manière, en immersion complète ; corps/cerveau. En d'autres termes : à être vécue. Et non pas regardée passivement derrière un écran.

M : Pour conclure cet agréable entretien, si toi, Paul Marque, devais être amené à créer une oeuvre chorégraphique dans un futur proche , comment procéderais-tu ?

P : Ce n'est pas ma priorité pour l'instant, mais si je devais chorégrapier, j'essayerai d'avoir une idée, une trame, en tête. Avec tout ce que j'ai vu en salle et sur écran, je pense avoir la matière suffisante en tête. Et après, la partie la plus intéressante, sera le moment où j'arriverai en studio, et

j'aurai les danseurs en face et je pourrai « bosser » avec eux. Composer sur le moment. Et m'adapter à eux. Car avec tel danseur, je sais que je pourrai aspirer à créer telle oeuvre, avec cet autre, donner un côté plus dynamique...etc. Ca c'est un travail que je trouverai génial !

M : Et tu mettrais tout ça par écrit ?

P : Très honnêtement... Je pense que je filmerai le tout, les répétitions ainsi que la création, pour avoir une trace, pour m'en souvenir et pouvoir transmettre. Ca me paraît tellement plus simple de filmer que d'écrire (rires).

RÉSUMÉ

Depuis la création des premiers ballets, la place de la partition chorégraphique a été interrogée. Les regards portés sur cet objet hybride, souvent méconnu du grand public, divergent d'un chorégraphe à l'autre, d'un danseur à l'autre.

À la multiplicité des systèmes de notation répond la diversité des fonctions auxquelles ils se prêtent. Tantôt simple aide-mémoire dans le processus de travail lors d'une répétition en studio, tantôt support de création mais aussi d'apprentissage, la notation est au coeur des questions de constitution, de préservation et de transmission des répertoires. Il semblerait toutefois, que la danse, contrairement à la musique, manque cruellement de matériaux pour documenter les processus de composition et décrire les oeuvres finalisées. Si la place, j'entends par là le rôle et la fonction de la partition chorégraphique est questionnée au sein de la communauté des danseurs, chorégraphes, amateurs et théoriciens de la danse, elle l'est encore plus avec l'apparition des outils numériques. Le recours au numérique semble supplanter le recours au crayon/dessin. Les « traces » du processus de création chorégraphique sont postées sur la « toile », accessibles à tout un chacun. Une culture visuelle du geste chorégraphique semble alors prendre forme.

Ainsi, cette réflexion argumentée invite à penser la place des pratiques graphiques et numériques dans la création chorégraphique et dans ses processus de transmission et pose la question suivante : *Quelle place accordait-on à la partition chorégraphique et quelle place lui accorde-t-on aujourd'hui ? De danses sur papier – à danses filmées et « repostées » : quelles perspectives pour les outils de composition et de transmission ?*

Afin de traiter ce sujet dans son ensemble, j'ai choisi d'aborder ce thème sous un angle à la fois historico-culturel mais aussi anthropologique, avec un intérêt particulier sur les considérations sociales de cet « objet hybride » qu'est la partition chorégraphique.

La mise en perspective de la place de cet objet au sein du processus de création chorégraphique et de transmission, démontre un recours à la partition chorégraphique peu fréquent, voire inexistant. Il semblerait que la mise en écriture chorégraphique soit davantage une aspiration qu'une pratique, et que, malgré les efforts des théoriciens, la pratique chorégraphique relève davantage de la tradition orale. L'objet qui était d'ores et déjà « hybride », s'est transformé en « objet mutant » à l'ère du digital. Le virage numérique a redessiné la place de la partition chorégraphique. Les trois études de cas, sur trois plateformes numériques consacrées à cet art : *Numéridanse*, *La 3^e Scène* et *Artform Platform* illustrent la digitalisation de l'art chorégraphique et laissent entrevoir les conséquences sur la création et la transmission.

Cette nouvelle « ère numérique » engendre une démocratisation mais aussi une uniformisation de l'art chorégraphique pour le chorégraphe ainsi que pour le e-spectateur. Si la mondialisation a accéléré ces deux phénomènes, force est de constater que l'humain semble demeurer au centre de la création.

MOTS-CLEFS

Partition chorégraphique

Notation chorégraphique

Écriture chorégraphique

Choréologue

Digitalisation

Numérisation

Création

Transmission

Diffusion

Interprétation