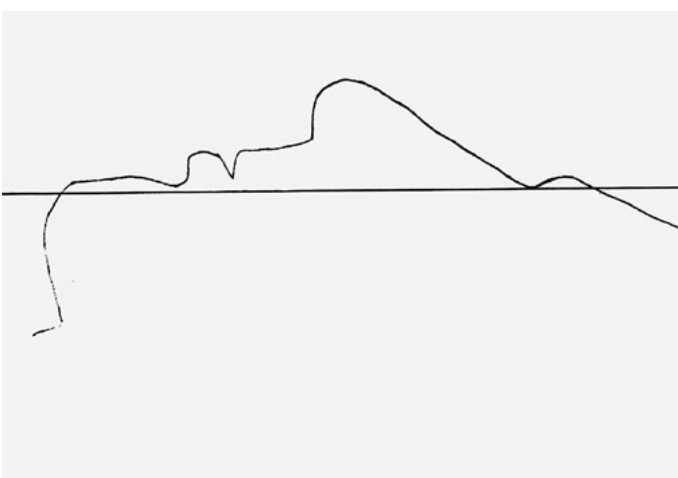


Introduction

*Sarah Burkhalter &
Laurence Schmidlin*



Simone Forti
Face Tunes, 1968/2011
Photogramme, vidéo HD ; réalisation : Jason Underhill

Face Tunes, 1968
Dessin issu de Simone Forti, *Handbook in Motion*, The Press of the Nova Scotia College of Art & Design, Halifax 1974 (distribution par Contact Editions)

Lorsque Simone Forti présenta *Face Tunes* en 1967, à la School of Visual Arts de New York, elle renouait avec la chorégraphie de manière inédite : elle interpréta, telle une partition, sept visages de profil qu'elle avait dessinés au préalable sur un rouleau de papier. Pointée à l'équerre, une flûte à coulisse montée d'un stylet suivait les tracés pour émettre un air calqué sur ces divers contours physiologiques déroulés par un moteur. « Étant donné que la forme semblait être la mémoire de la présence », décrit-elle dans *Manuel en Mouvement* (1974), « j'espérais que l'action de transférer un élément cohérent issu d'une série de visages vers une forme correspondante pouvait éveiller un niveau plus primitif de reconnaissance de motifs ou de fantômes. »¹ *Face Tunes* est de nature musicale, mais la pièce porte néanmoins l'empreinte de la mémoire kinesthésique que Simone Forti avait nourrie durant une décennie de danse, de performances et

de pratiques corporelles. Elle se situait ainsi aux articulations de la ligne et de l'action, de la forme et du son, de la notation et de la gestuelle.

Si nous citons *Face Tunes* en préambule de cet ouvrage, c'est que cette œuvre est l'un des exemples les plus originaux des liens entre expression du corps et tracé. Bien qu'assise et quasi statique, Simone Forti ne joue pas moins le rôle d'intermédiaire dans le report d'un dessin, dessin qui contribue à son tour à produire une mélodie.

La danse et le dessin ont de nombreux éléments en commun et renvoient souvent l'un à l'autre : la fonction du dessin dans la conception de la danse, la compréhension du mouvement comme celle d'une empreinte graphique éphémère, la réciprocité spatiale des deux médiums ont ainsi été quelques-uns des questionnements à l'origine de ce livre. Le dessin nous est en effet apparu comme l'art le plus propice à la rencontre avec la danse. Il nous semblait que son économie de moyens et le rôle donné au corps au sein de son dispositif médial nous permettraient d'étudier avec précision les enjeux des échanges entre ce que l'on conçoit de prime abord comme un art de la permanence et un art de l'éphémère. L'espace s'est alors présenté comme leur terrain d'activité commun, puisque l'un et l'autre le configurent en s'y investissant physiquement et en se laissant imprégner de ses données architecturales, telluriques, ou encore fortuites. La danse et le dessin donnent forme à l'espace, créant ce que nous nommons ici des « space-scapes », et s'inscrivent mutuellement dans des lieux et des instants spatialisés.

La danse et le dessin sont intimement liés au geste qui les exécute. Le corps dansant crée une figure dans l'espace et laisse un impact *in situ*, volatile. L'événement restreint du geste sur un support met, quant à lui, un point en mouvement, rappelant la description que Paul Klee donna de la ligne en 1920². Il capte un mouvement éphémère restitué sous une forme graphique.

Simone Forti, en ravivant par le souffle l'inscription du corps dans l'espace, vient ajouter une puissance respiratoire au métabolisme du dessin tel que Paul Valéry l'a énoncé : « Chaque coup d'œil sur le modèle, chaque ligne tracée

par l'œil devient élément instantané d'un souvenir, et c'est d'un souvenir que la main sur le papier va emprunter sa loi de mouvement. Il y a transformation d'un tracé visuel en tracé manuel », observe-t-il chez Edgar Degas. « L'artiste avance, recule, se penche, cligne des yeux, se comporte de tout son corps comme un accessoire de son œil, devient tout entier organe de visée, de pointage, de réglage, de mise au point »³, disait encore Paul Valéry de celui qui se préparait tout entier à voir et à rendre visible. Il ne s'agit pas de la forme, se donnant comme une réalité finie, mais de « la manière de voir la forme ». Le dessin est ainsi un acte opératif et incarné qui, s'il est encore arrimé à la mimique rétinienne chez Edgar Degas, s'affranchit au cours du XX^e siècle de la représentation figurative pour explorer la valeur cinétique et spatiale du trait en lui-même.

Le corps de l'artiste – danseur ou danseuse, plasticien ou plasticienne – est l'instrument que ces champs se partagent et qui rend leur accomplissement simultané. L'ouverture du dessin à l'espace réel, à ses surfaces – sol, plafond, murs – autant qu'à ses volumes, l'a mené frontalement à la danse.

C'est sur cette rencontre que se concentre ce recueil, qui a pris forme suite au colloque international « *J'aime penser sur mes pieds*. » *Danse et dessin depuis 1962* / « *I love thinking on my feet*. » *Dance and Drawing since 1962* que nous avons organisé à l'Université de Genève les 31 mai et 1^{er} juin 2012. Il n'en constitue cependant pas les actes : à l'appui d'essais et d'entretiens inédits⁴, il vise à évaluer et à discuter l'interaction spécifique des deux médiums et la diversification de leurs pratiques au cours des 50 dernières années. Leur interdépendance excède bien entendu cette démarcation temporelle, ainsi que l'ont démontré notamment Ann Hutchinson Guest et Claudia Jeschke dans leurs travaux sur l'histoire des dessins et des notations chorégraphiques⁵. Elle appelle, de fait, les questions essentielles que Gabriele Brandstetter pose dans l'essai que nous traduisons ici pour la première fois en français : « Quel est le statut de la notation en sa qualité de document, de partition, de description de pratiques < prescrites > ou d'expression visuelle intrinsèque ? Quelles dynamiques naissent de la tension entre la notation et la pratique performative ? Quelles topographies temporelles se révèlent dans les écritures figuratives de la danse,

dans les notations ou dans les diagrammes ? Et quelles sont les formes spécifiques de spatialité qui s’y déploient ? »⁶

La première représentation du Judson Dance Theater a eu lieu le 6 juillet 1962 à Manhattan. Cet événement fédéra des danseurs et des chorégraphes de différents horizons, dont beaucoup étaient portés par les recherches d’Anna Halprin à San Francisco, comme le rappelle Sarah Burkhalter dans son essai [voir p. 120-139]⁷. Nous laissons de côté les circonstances qui contribuèrent au renouvellement de la scène artistique new-yorkaise ainsi que les parcours que firent ensuite les personnalités réunies, au cours de deux années d’intenses échanges (1962-1964), dans une église consacrée à la promotion de la création de son époque ; Sally Banes, et Pauline Chevalier dans le présent ouvrage [voir p. 140-157], ont établi avec précision les enjeux des projets menés au Judson Dance Theater⁸. Cette date du 6 juillet 1962, nous nous y référons comme à un jalon dans l’histoire culturelle : à cette époque, l’essor des arts vivants et des arts visuels résulta entre autres de la conséquence de leurs dialogues.

La danse dite post-moderne émergea tout d’abord de ce contexte. Les danseurs et chorégraphes qui l’imaginèrent – sans pour autant faire mouvement – s’opposaient à une certaine virtuosité technique et à la dimension symbolique, voire narrative, de la gestuaire. Le recours à l’aléatoire et à l’improvisation, l’exploration de nouveaux espaces scéniques, dont la rue et le musée, comme la primauté du processus sur le contenu étaient quelques-unes des caractéristiques principales de cette nouvelle manière de concevoir et de pratiquer la danse. Ainsi d’Yvonne Rainer, pour qui le paradigme de l’objet d’art minimaliste – dénué de l’indice manufacturé de l’artiste, de la hiérarchie de composition ou de l’effet d’illusion – devait trouver son équivalent dans l’absence de phrasé du performeur, dans l’égalité et la répétition des parties dansées ou dans la tâche quotidienne exécutée à échelle humaine. Dans un entretien mené pour cette publication, Catherine Quéloz interroge les usages croisés que fit Yvonne Rainer de la notation, du dessin et de la partition parlée [voir p. 18-30]. Les déclinaisons spatiales de l’écrit, comprenant aussi bien la notation chorégraphique que l’écriture corporelle, sont quant à elles explorées chez Trisha Brown par Alexander Schwan et Susan Rosenberg

– il en résulte des lectures rapprochées de deux pièces pivotales du répertoire brownien, à savoir *Roof and Fire Piece* (1973) et *Locus* (1975). Ces dernières mettent en relief, l’une, la dimension graphique du corps communiquant, et l’autre, son rôle d’outil conceptuel [voir p. 66-79 et p. 80-95].

Réciproquement, de nombreux artistes ayant fait partie du Judson Dance Theater ou l’ayant côtoyé de manière plus ponctuelle transformèrent fondamentalement les normes de production et de réception des œuvres d’art. La sculpture minimaliste de Robert Morris, par exemple, fut nourrie par l’expérience du corps dans l’espace, même si, il faut le noter, l’artiste a toujours minimisé l’impact que la danse a eu sur son œuvre. En 1970, il déclara ainsi : « Je ne pense pas avoir trouvé quoi que ce soit dans la danse à appliquer à la sculpture. J’ai toujours pensé que les matériaux et les problèmes et les possibilités de tous étaient séparés »⁹, avant d’affirmer à nouveau en 2014, dans l’entretien inédit avec Katia Schneller que nous publions ici [voir p. 32-42], que chaque médium a sa propre économie et n’appelle pas à tirer profit de celle d’un autre. Si la danse n’est pas, selon l’artiste, à l’origine de ses recherches dans un autre domaine d’expression artistique, on peut du moins affirmer que la conscience du corps en action a été un moteur créatif et a mis en valeur la notion de procédure. Plusieurs dessins muraux créés au début des années 1970 et la série de dessins *Blind Time I* (1973) en fournissent les meilleures illustrations.

Aussi proposons-nous de considérer les interactions entre la danse et le dessin dans cette perspective, c’est-à-dire en mobilisant les deux disciplines, à partir de ce qui les réunit – le corps, la figure, le geste, l’espace –, et par conséquent, au-delà de la seule question des emprunts graphiques que les arts visuels ont pu faire à la danse ou, à l’inverse, de la notation de celle-ci. La dimension scripturale des différentes disciplines nous semble, par exemple, devoir être située moins littéralement dans l’encodage graphique du mouvement que dans l’empreinte du geste, bien que nous n’ayons pas écarté cette question – nous y reviendrons plus loin.

Relevons en outre que, parallèlement aux développements de la danse, les pratiques du dessin se densifièrent dès la fin des années 1950. Les fonctions traditionnelles du dessin trouvèrent un écho particulier grâce aux pratiques artistiques

qui renoncèrent à la matérialité de l'œuvre d'art, délibérément ou pour des raisons techniques. Parallèlement, la performance mit en représentation le médium du dessin et la sculpture déplaça le dessin dans l'espace tangible. La spatialisation dans la tridimensionnalité fut ainsi caractéristique du développement du dessin¹⁰.

Au cours du siècle passé, les arts chorégraphiques et visuels se sont ainsi rencontrés à de nombreuses reprises. Tandis que les artistes sondaient la valeur incarnée et énergétique de la forme, les danseurs et chorégraphes expérimentaient avec les interfaces entre signe et action, notation et improvisation, sens spatial de soi et configuration architecturale du mouvement. Aussi est-ce dès la seconde moitié du XX^e siècle que s'est accentuée l'hybridation de la danse et du dessin, lorsque la performance prit un essor inédit et que les frontières entre les différentes disciplines s'élimèrent. Les formes intermédiaires furent alors de plus en plus nombreuses. Laurence Schmidlin examine en particulier l'apport de la photographie à la mise en évidence de la nature graphique du corps et à la révélation simultanée des étapes de la réalisation du dessin [voir p. 206-220]. De plus, c'est par l'entremise de la photographie et de la visualisation numérique que se déplit alors le point de contact entre la danse et le dessin : tous deux décomposés en une séquence d'images fixes, leur essence temporelle et spatiale n'en est que plus manifeste, tel que Robin Rhode le relève dans sa conversation avec Anna Lovatt [voir p. 222-231].

La photographie ne participe pas seulement à la production de documents. Ses paramètres techniques contribuent à l'œuvre finale au-delà de sa forme et de sa fonction : ils révèlent, par l'image, un état de la danse et du dessin. À titre comparatif, la machine, lorsqu'elle est utilisée dans le même contexte de ces disciplines, exploite la temporalité et la spatialité de ces médiums pour les mener plus loin encore, à la frontière du hasard et du dérèglement. Paul Kaiser, membre du collectif américain OpenEndedGroup, explique ainsi à Nadia Peručić le rôle créatif que peut jouer la technologie dans la captation des mouvements humains et dans la production de nouveaux mouvements, parfois inattendus [voir p. 232-240]. De Jean Tinguely à Rebecca Horn, les dispositifs mécaniques de dessin ont été nombreux au cours du XX^e siècle. Ceux d'Alan Storey reposent sur l'influence

de forces extrinsèques (transport, variations hygrométriques, etc.). Dans un entretien avec Katrin Gattinger [voir p. 96-107], il rappelle ainsi que l'autonomie laissée à ses dispositifs est une modalité qui déplace simplement les enjeux d'un corps volontaire à un corps programmé mais néanmoins libre, et qui se laisse deviner uniquement dans le tracé imprévisible. Enfin, Laetitia Legros utilise la caméra comme un moyen de reproduire l'espace via sa transcription numérique, tel qu'elle l'explique à Magali Le Mens [voir p. 108-117]. On trouve d'autres usages des moyens techniques dans le contexte de la danse et du dessin. Sidi Larbi Cherkaoui dans *TeZuKa* (2011) et Mathilde Monnier, en collaboration avec François Olislaeger avec lequel elle travaille depuis 2008, dans *Qu'est-ce qui nous arrive !?!?* (2013)¹¹, utilisent le dessin en guise d'arrière-plan. Les danseurs interagissent avec des croquis, des formes graphiques naissantes et animées. Bien qu'il aurait complété notre propos, ce type d'interaction entre la danse et le dessin n'a toutefois pas été considéré dans les essais réunis ici ; de même, la bande-dessinée et le manga, dont ces deux pièces chorégraphiques s'inspirent, auraient, par ailleurs, représenté une complémentarité face aux formes contemporaines du dessin.

La particularité de ces dernières décennies a été la présence croissante de la danse dans le musée des beaux-arts et le centre d'art. La danse fait nécessairement l'objet d'une « intermédialité expositionnelle »¹², puisqu'elle n'est a priori pas destinée à de tels lieux, sauf lorsque ces derniers lui servent de scène, d'espace d'exécution. Au même titre que le cinéma, la musique ou encore la mode – sans rappeler qu'une partie des œuvres des arts visuels n'était pas destinée à être exposées telles que nous les voyons –, il s'agit alors d'adapter un contenu à un format de présentation qui n'est habituellement pas le sien et qui, par conséquent, le transforme¹³. Il y a plusieurs cas d'intermédialité expositionnelle. La création spontanée ou non de mouvements face à une œuvre en est une ; par exemple, la partie performative de *Da inventare sul posto* (1972) de Jannis Kounellis, faisant intervenir un violoniste et une ballerine devant une toile, ou les quatre danseurs invités par Mollyne Karnofsky à interagir avec son dessin *Paper Environment March 1978*, au New Orleans Contemporary Arts Center (1978).

Les enjeux expositionnels se sont donc posés de manière plus radicale que jamais : en plus de savoir comment danser dans le musée, comment concevoir une pièce *in situ* et la représenter – *Walking on the Wall* de Trisha Brown, présenté en première au Whitney Museum of American Art à New York en 1971, est à ce titre exemplaire –, il s’est agi récemment de comprendre comment la transmettre en tant qu’archive et mémoire culturelle, à l’appui non seulement de tous ses documents, mais aussi de sa forme dansée. Les projets de Xavier Le Roy¹⁴ et d’Anne Teresa De Keersmaecker¹⁵, en imaginant des formes particulières à partir de leur répertoire, spécifiquement conçues pour un lieu d’exposition et se dansant de manière continue durant les heures d’ouverture de l’institution qui les accueillent, sont des tentatives de réponse à cette impasse. Ils démontrent qu’il n’y a pas d’adaptation littérale possible et qu’il s’agit, au contraire, de réinventer le geste, les mouvements, les chorégraphies, pour se conformer aux paramètres du format expositionnel, parmi lesquels celui de la durée (plus ou moins trois mois). La danse conduit ainsi à penser l’exposition différemment du modèle usuel.

L’histoire de la danse au musée débute par sa notation. Le dessin a, en effet, souvent été le premier document de la danse, un document lacunaire puisque non seulement il ne représente pas une danse en tant que ce qu’elle est, mais aussi parce qu’il est très rarement capable de donner les informations suffisantes pour la réinterpréter. Dans les années 1970, en corrélation avec une plus grande reconnaissance du dessin et l’importance prise par la note, sous l’impact de l’art conceptuel qui s’en tenait parfois à une pensée libellée sur une feuille de papier, nombre de partitions de danse furent exposées, alors qu’elles n’étaient pas toujours destinées à être transmises au public dans cette fonction. Janet Kardon inclut ainsi des partitions et d’autres documents graphiques dans la section « Langage » du Pavillon américain de la 39^e Biennale de Venise, en 1980¹⁶. La fascination pour la matérialisation visuelle de la pensée et pour l’expression du génie créatif faisait fi du caractère souvent abscons de ces feuilles.

D’autre part, l’incursion de la danse dans l’espace muséal a bouleversé la disposition sensorielle du public. Elle a été un défi au visionnement des œuvres plastiques,

les prolongeant par des figures corporelles ou les décodant par les mouvements qui les ont fait naître. À rebours d’un lieu de contemplation stable, en prise désormais avec un réseau d’activité mobile et de communication intersubjective, la performance dansée habite régulièrement le musée et réagence les principes curatoriaux d’une telle institution.

Pointer l’intermédialité du dessin et de la danse fut la raison même des expositions *Tracking, Tracing, Marking, Pacing, Movement Drawings* au Pratt Institute de Brooklyn, en 1982¹⁷, et *Danses tracées : dessins et notations des chorégraphes* au Centre national de la danse de Marseille, en 1991. Certaines œuvres présentées dans l’exposition *On Line. Drawing Through the Twentieth Century* au Museum of Modern Art de New York, en 2010-2011, mettaient en relation avec la ligne graphique du dessin d’autres types de lignes¹⁸ : l’ourlet de la robe d’une danseuse héritière de Loïe Fuller exécutant la danse serpentine (1892) était ainsi vu comme un contour vibrant, figuration première de l’ontologie réciproque, ici via le textile, des deux médiums. En 2011-2012, au Centre Pompidou de Paris, l’exposition *Danser sa vie*, dont le titre citait les mémoires d’Isadora Duncan, balayait le XX^e siècle occidental à l’aune du dialogue entre arts plastiques et chorégraphiques¹⁹ ; l’exposition *Dance/Draw*, à l’Institute of Contemporary Arts de Boston²⁰, thématissait entre autres la tridimensionnalité du dessin et la réduction graphique de la danse en convoquant essentiellement des artistes nord- et sud-américains, la plupart encore actifs.

Parmi les expositions monographiques ayant abordé depuis le début des années 2000 le sujet que nous explorons et les œuvres de danseurs et chorégraphes, relevons encore *Trisha Brown : Dance and Art in Dialogue 1961-2001*, en 2002 à l’Addison Gallery of American Art, Phillips Academy de Andover, Massachusetts²¹, *Merce Cunningham. Drawings and Videos*, en 2007 à la Margarete Roeder Gallery de New York²², *Trisha Brown : So That The Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*, en 2008 au Walker Arts Center de Minneapolis²³, *Simone Forti. Thinking with the Body*, en 2014 au Museum der Moderne de Salzbourg²⁴, et la même année à Raven Row, *Yvonne Rainer : Dance Works*, à Londres²⁵, et enfin *William Forsythe. The Fact of Matter*, en 2015 au Museum für Moderne Kunst à Francfort-sur-le-Main²⁶.

L'intermédialité de la danse et du dessin s'observe donc par des prismes multiples. Elle est en premier lieu à l'œuvre dans la notation chorégraphique, codifiant un mouvement, un déplacement ou toute autre élément propre à l'exécution de la danse comme une sensation à percevoir. Ces notations ne sont pas nécessairement autonomes. Elles ne se déchiffrent pas forcément sans l'appui du chorégraphe les ayant conçues, d'un danseur les ayant dansées ou encore d'un support vidéo complémentaire au code graphique. Leur valeur heuristique ainsi contingente exalte leur valeur graphique : Catherine Wood l'explique, Channa Horwitz commença par dessiner sur des papiers quadrillés pour concevoir des séquences de mouvements avant de parvenir au système de composition nommé *Sonakinatographie* [voir p. 194-204]²⁷ ; Anne Teresa De Keersmaecker s'attache à représenter, dans ses partitions chorégraphiques, des motifs abstraits transcendant les époques et les cultures, comme le montre Julie Enckell Julliard [voir p. 158-173], et à utiliser le dessin comme un instrument de mesure ; enfin, Cindy Van Acker écrit plus qu'elle ne dessine, comme elle le confie à Nolwenn Mégard, même si elle schématise parfois la forme prise par le corps de ses danseurs, afin d'éviter de coder le mouvement [voir p. 174-181].

Les dessins de chorégraphes ou de danseurs, une catégorie de dessins qu'il s'agit de distinguer de notations, relèvent d'une autre forme d'intermédialité. Les artistes ne cherchent pas à concevoir un langage permettant de traduire une suite de mouvement. Ils s'approprient un espace – généralement, une feuille de papier – pour y laisser des traces dont le corps est à l'origine. Comme dans certaines performances, ils créent un dessin qui est à la fois le moyen et la fin d'une succession de mouvements, et sa mémoire alors que le corps n'est plus. Mark Franko invite ainsi à observer les différentes défigurations, jouant des différentes acceptions du terme, autour de *Retranslation/Final Unfinished Portrait (Francis Bacon)* (2006), installation conçue par Peter Welz et William Forsythe, et les différents degrés de dessin dans une œuvre dansée [voir p. 184-192].

La rencontre, mais aussi l'écart entre la danse et le dessin nous sont apparus comme pouvant se vivre et se concevoir selon trois modes d'existence, en tant qu'« Écritures »,

« Explorations » et « Extensions ». C'est ainsi que nous avons distribué les essais et les entretiens qui composent ce livre en fonction de l'interaction la plus saillante ou de la faille la plus fertile.

Que les autrices et auteurs, danseuses et danseurs, artistes et chorégraphes trouvent ici l'expression de notre très vive reconnaissance. Leur pensée, leur imaginaire et leur pratique ont donné forme à l'espace [*space*] que nous nous étions proposées et que nous offrons ici à la lecture, un espace qui esquive [*escapes*] *in fine* la parole devant l'élan du trait.