

*trace.*

*ur.*

*use.*



# *Sommaire*



# *Avant-Propos*

7

## *Le mouvement des images*

13

## *L'écriture des corps*

35

## *Le déplacement des corps*

63

## *Conclusion*

81

## *Bibliographie*

83



# *Avant-Propos*





Impulsées par une énergie d'intention, nos actions se construisent dans une succession de mouvements plus ou moins travaillés, digérés, acquis. Semblables aux flammes dont le mouvement s'entretient dans une consommation constante de carburant, le mouvement instaure un état particulier qui n'est qu'actions et sensations. Ceux-ci sont parfois si bien enchaînés, qu'ils se répondent, se répercutent, se réfléchissent. Ces répercussions sont d'autant plus visibles lorsque le mouvement qui les construit est un mouvement sportif. En effet, ce type de mouvement contient toujours un enjeu d'efficacité motrice (dans sa hauteur ou sa vitesse par exemple) menant par l'entraînement à une certaine maîtrise. Les pratiques sportives cristallisent cette recherche du geste rapide, élégant, fluide et cette beauté du geste sublime la précision d'un mouvement. Ces enjeux sont d'autant plus importants dans la pratique du parkour dont le principe premier est de se déplacer le plus efficacement possible.

### *Le parkour et l'hébertisme*

Le parkour est une discipline sportive née dans les années 90. David Belle, son fondateur alors âgé d'une quinzaine d'années vient de quitter les littoraux normands pour emménager à Paris. Sportif reconnu, il excellait autant en gymnastique que dans des pratiques martiales, d'escalade ou d'athlétisme. Dans le cadre de son service national, il rejoint les Pompiers de Paris suivant ainsi le chemin emprunté par son père et son grand-père avant-lui. Sportifs aguerris également, ils s'étaient tous deux démarqués par leurs compétences et maîtrise physique notamment dans l'épreuve du parcours du combattant. En effet, comme pour les Pompiers de Marseille, les Pompiers de Paris forment une branche militaire de l'armée de terre. Ils reçoivent ainsi les enseignements destinés aux corps d'armée. Ces enseignements

connaissent de nombreuses évolutions au cours du XX<sup>e</sup> siècle, notamment sous l'action de

<sup>1</sup>Né en 1875 à Paris, Georges Hébert explora le monde à bord des voiliers de la Marine nationale. Lors d'une de ses missions à Saint-Pierre en Martinique il sera témoin de l'éruption de la Montagne Pelée. Détruisant la ville, cette catastrophe fit près de trente mille morts. Ce genre d'événements lui permit d'observer que les êtres forts, physiquement et moralement sont plus aptes à porter secours. Cela le conduira à repenser intégralement l'éducation physique aussi nommée «*gymnastique*».

Georges Hébert<sup>1</sup>. Officier de marine chargé de l'instruction de la *gymnastique* à l'École des Fusiliers Marins, il développa une méthode d'entraînement physique nommée la *méthode naturelle*. Sujet central de la vingtaine de livres qu'il rédigea, sa méthode se fonde sur l'observation des compétences physiques des populations indigènes qu'il rencontra au cours de ses missions. Repensant l'éducation physique et bouleversant entièrement l'enseignement, cette méthode s'organise autour des exercices réalisés «naturellement» par les indigènes pour se nourrir ou chasser

par exemple. Dix exercices se démarquent : la marche, la course, le saut, le lever, le grimper, la quadrupédie, le lancer, l'équilibre, la natation et la lutte. Ces exercices ont pour objectifs de développer le corps de manière naturelle et harmonieuse. C'est dans ce contexte que naîtra l'épreuve du *parcours du combattant*, cristallisant chacun des différents exercices de la méthode naturelle tout en rendant quantifiable l'efficacité d'une personne en chronométrant le temps passé sur l'épreuve. Gilbert Kitten, Raymond Belle et David Belle excellaient tous trois dans l'exécution de cet exercice et c'est en transcrivant cette pratique dans l'espace urbain que David fonda le parkour qu'il nomma ainsi en hommage à son père. Au même titre que le parcours du combattant, l'efficacité est une question centrale de la pratique du parkour allant même jusqu'à retirer le «s» muet et remplacer le «c» du mot dont il est originaire pour retranscrire cette idée. Entouré d'autres sportifs partageant sa passion, ils se réunirent plus tard sous

le nom de *Yamakasi*<sup>2</sup>. Deux autres formes du parkour émergeront de ces personnes, *l'art du déplacement*<sup>3</sup> offrant une portée philosophique plus martiale et une plus grande place à la

<sup>2</sup> Terme issu du lingala, langue bantoue parlée en République Démocratique du Congo, pouvant se traduire par *Esprit Fort*, *Corps Fort*.

<sup>3</sup>En 1998, David Belle et Sébastien Foucan se séparent du groupe Yamakasi. De cette scission émergera l'art du déplacement, développé et mis en avant par les Yamakasi tandis que David Belle deviendra la figure majeure du parkour. En 2003, Sébastien Foucan se sépare de David Belle et de son nouveau groupe *La Relève*. Il diffusera par le biais de *Jump London*, sa vision de la pratique, traduisant les notions du parkour sous le nom de *free running*.

<sup>4</sup>*Jump London* et *Jump Britain*, réalisé par Mike Christie sont deux documentaires diffusés sur Channel 4 mettant principalement en scène Sébastien Foucan, ils participeront à l'émergence du parkour au Royaume-Uni.

<sup>5</sup>Réalisé par Pierre Morel sur un scénario de Luc Besson.

<sup>6</sup>Une scène de course poursuite se déroulant en partie sur une grue est réalisée par Daniel Craig et Sébastien Foucan. Il parlera en détail de la réalisation de celle-ci dans le TEDx *Our relationship with fear*.

<sup>7</sup>Nom désignant un.e pratiquant.e du parkour.

pratique en milieu naturel et le *freerun*<sup>3</sup> offrant une dimension plus artistique, notamment par le biais d'acrobaties.

Même s'il est pratiqué en extérieur, aux yeux de tou.s.tes, la majeure partie de l'histoire du parkour passe par des images. La discipline se voit en effet mise en avant et diffusée par le biais de quelques reportages télévisés avant la sortie en salle du film *Yamakasi* réalisé par Ariel Zeitoun en 2001. Il sera suivi en 2003 par *Jump London*<sup>4</sup>, en 2004 par *Banlieue 13*<sup>5</sup>, *Jump Britain*<sup>4</sup> en 2005 et *Casino Royale*<sup>6</sup> en 2006. Les histoires narrées dans ces métrages mettent en scène des personnages dans l'espace de la ville, connu et expérimenté de tous.tes offrant à ses performances une dimension particulière. Ces films, constitueront pour la majorité des traceu-r-se-s<sup>7</sup> une première approche de la pratique du parkour. Très sûrement inspirés des contenus produits par d'autres usagers de l'espace public – les skaters notamment – la production et réalisation de vidéos s'inscrivit assez vite au cœur de la discipline permettant à chacun.e de partager ses performances prologeant ainsi la culture audio-visuelle instaurée par les fondateurs de la pratique. YouTube, fondé en 2006 jouera un rôle important dans l'hébergement et la diffusion de ce

genre de contenu permettant également l'émergence de pratiquant.e-s notables tels que les *Storror*, la *Team Farang*, la *French Freerun Family* ou bien les *Storm Freerun*. C'est dans ce contexte qu'évoluent depuis déjà un certain temps la majeure partie des pratiquant.e-s. Mes premiers contacts avec le parkour se sont également construits dans ce jeu d'aller-retour entre performances présentes et contenus vidéo. L'association que je venais de rejoindre avait en effet depuis quelques temps une chaîne YouTube sur laquelle elle diffusait les contenus qu'elle produisait. En 2019, j'ai exposé une série de photographies

dans laquelle on pouvait voir les corps figés d'amis explorant les potentialités de la ville. Quelques mois plus tard, j'ai également fondé deux structures, l'une, associative avec pour objectif de mettre en avant et de sensibiliser les publics à la pratique du parkour et l'autre,

<sup>8</sup>Cette structure nommée *Concrète* réunit un groupe d'amis avec qui je pratique le parkour depuis quelques années. Membres également de l'association *Concrète Parkour*, nous travaillons à la diffusion de notre pratique au Havre notamment et auprès de différents publics. Nos principales envies par ce collectif sont de mettre en avant les architectures qui constituent nos lieux de pratique autant que les mouvances des corps qu'elles génèrent.

collective<sup>8</sup>, avec pour objectif de réaliser du contenu, audio-visuel notamment, en lien avec cette pratique. Arpentant et sillonnant l'espace, public entre autres, de manières aussi variées que le texte parcourt la page, mes recherches ont rapidement rencontré le travail d'autres artistes ou graphistes, souvent sportifs eux aussi, séduits par les expériences du mouvement. En observant plus amplement mes productions de ces quelques dernières années ainsi que le contexte dans lequel elles s'inscrivent, je me rendis compte que ces expériences sont autant de tentatives de conserver le mouvement, d'en garder un souvenir partageable, une inscription.

Inscrire, c'est laisser une trace sur laquelle le regard peut s'attarder. Au lieu de cela le geste se dilue dans l'espace, il est recouvert par d'autres gestes et s'efface matériellement aussi vite qu'il apparaît, demeurant néanmoins pour celui qui l'instaure; pour celui qui le reçoit, pour celui qui l'attend et l'espère. Ces traces d'une partie de ce qui fait le mouvement m'ont beaucoup intrigué m'amenant à questionner les images notamment, qu'elles soient fixes ou en mouvement. Sont-elles les seules moyens de conserver les traces d'un mouvement disparu? Permettent-elles d'enregistrer chaque geste infime d'une mouvance et dans le cas contraire est-il possible de marquer autrement? Quelles sont les traces présentes du mouvement sportif achevé et comment celles-ci permettent au mouvement de persister?

# *Le mouvement des images*

**A1 Théodore Géricault**

*Courses de chevaux ou Le Derby de 1821 à Epsom*

Huile sur toile, 92 × 123 cm

Collection des peintures du musée du Louvre, 1821

**A2 Étienne-Jules Marey**

*Cavalier arabe*

Chronophotographie sur plaque fixe, négatif, 6,5 × 8,8 cm

Collection du musée Marey - Beaune / J.Cl. Couval, 1887

**A3 Étienne-Jules Marey**

*Cheval blanc monté au galop*

Chronophotographie sur plaque fixe, négatif, 6,5 × 8,8 cm

Collection du musée Marey - Beaune / J.Cl. Couval, 1886

**A4 Eadweard Muybridge**

*Studies of clouds*

Sténopé, 7,62 × 8,255 cm

The Bancroft Library, 1886

**A5 Eadweard Muybridge**

*Sally Gardner au galop*

1878

**A6 Eadweard Muybridge**

*Fencing*

Collotype, 22 × 35,5 cm

University of Pennsylvania, USA, 1884-86

**A7 ANONYME**

*Chronophotographie d'un escrimeur.*

Tirage papier d'après négatif sur plaque de verre, 9 × 12 cm

Collection Iconothèque de l'INSEP, 1902

**A8 Thomas Eakins**

*History of a jump*

Chronophotographie, 1885

**A9 Clément Brunaud**

*Diptychographie. Sans Titre*

Photographie numérique

**A10 Étienne-Jules Marey**

*Homme segment / course d'un dompteur de lion*

Chronophotographie sur plaque fixe, négatif, 4,5 × 9,1 cm

1886

**A11 Vítězslav Nezval**

*H. Hecceá*

Poésie de Vítězslav Nezval,

design, typographie, et photomontage de Karel Teige,

Choreographie de Milča Mayerová

Impression papier, 23,3 × 29,8 cm

Livre publié par J. Otto, Prague, 1926

**A12 Vítězslav Nezval**

*D. O. Hecceá*

**A13 Yves Klein**

*Les fondements du judo*

Impression papier, 14 × 22,5 cm, 224p.

Livre publié aux Éditions Grasset, Paris, 1954

**A14 Clément Brunaud**

*GestuaScript. Sans Titre*

**A15 Clément Brunaud**

*GestuaScript. Sans Titre*

**A16 Yves Klein**

*Les fondements du judo*

**A17 Yves Klein**

*Le saut dans le Vide*

Photomontage, épreuve argentique, réalisée

au 5 rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses,

France, en collaboration avec Harry Shunk

et Janos Kender, 28 × 22,5 cm

The Getty Research Institute, Los Angeles, 1960

**A18 Yves Klein**

*Les fondements du judo*, extrait

**A19 Loïe Fuller**

*Femme voilée*

Tirage aristotype contre-collé sur carton de montage,

14,5 × 10 cm, vers 1890

**A20 Loïe Fuller**

Photographie noir et blanc

**A21 Merce Cunningham**

Photographie de Richard Rutledge, 1973

**A22 Merce Cunningham**

*Untitled Solo*

Photographie de Louis Stevenson, 1953



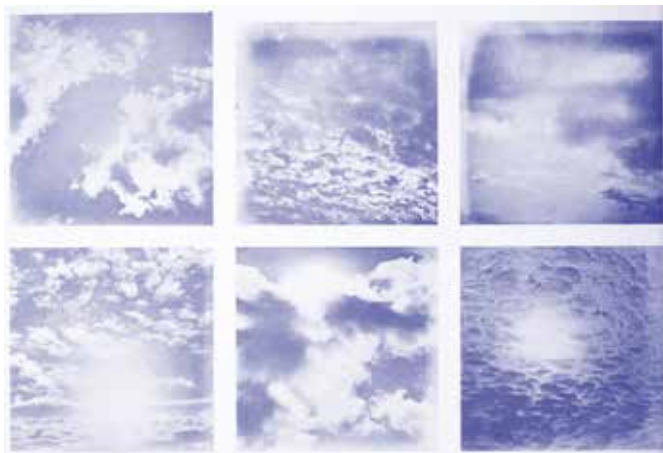
A1



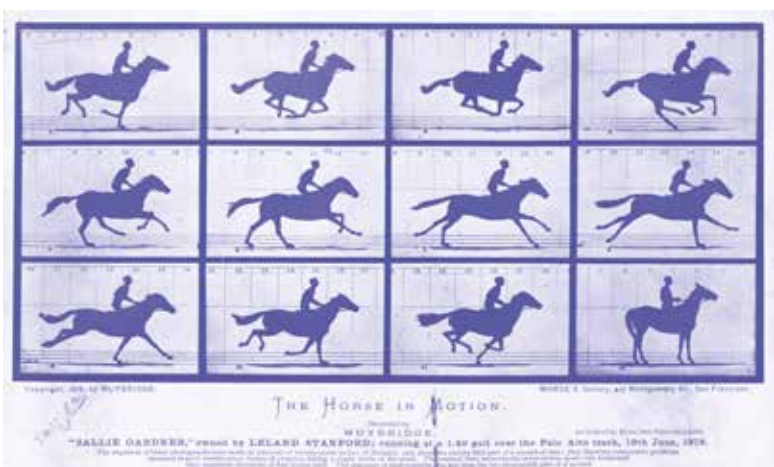
A2



A3

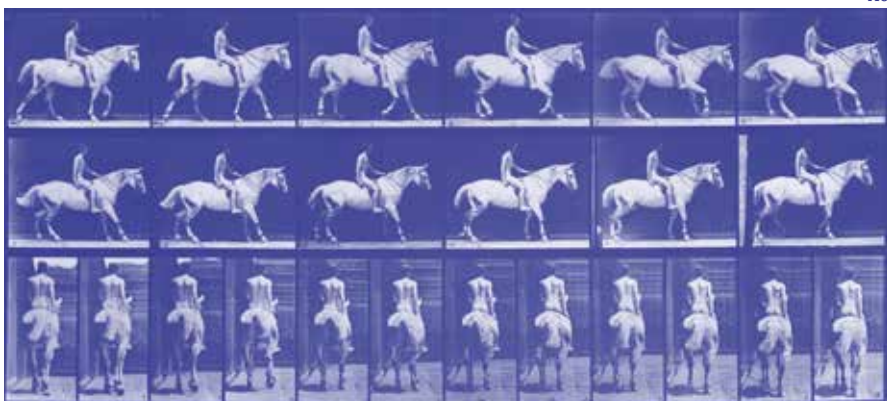


A4

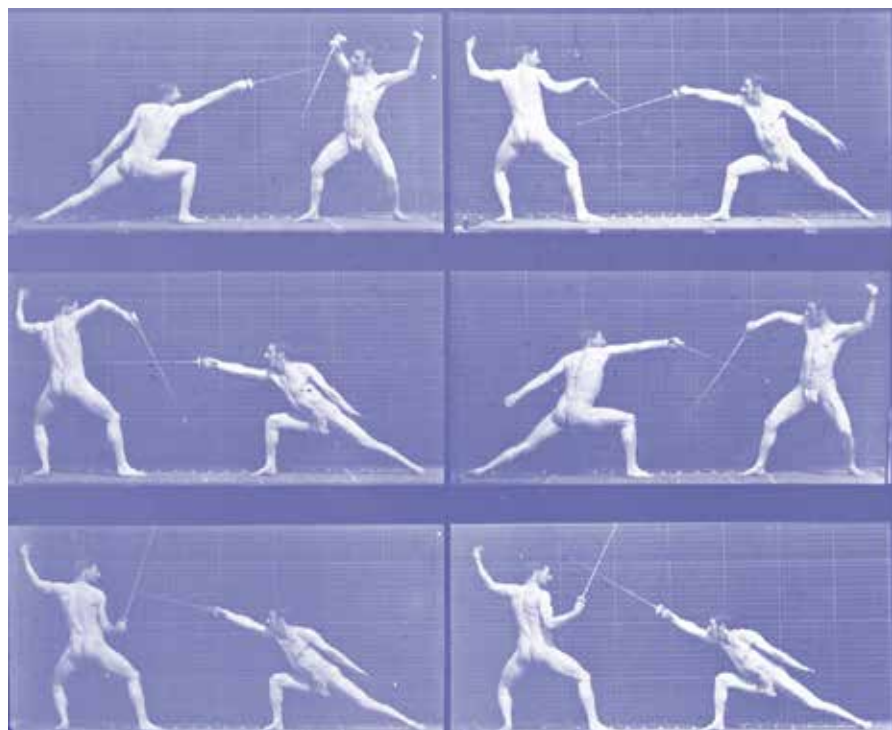


A5

A6



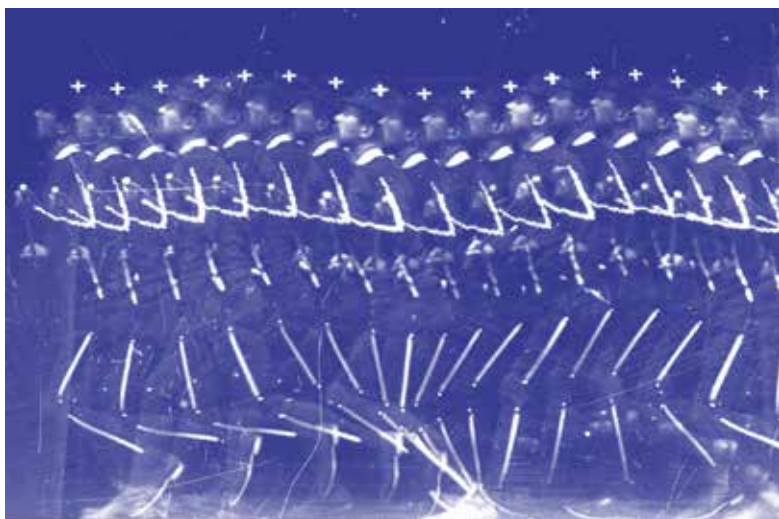




A7



A8



A10

A9

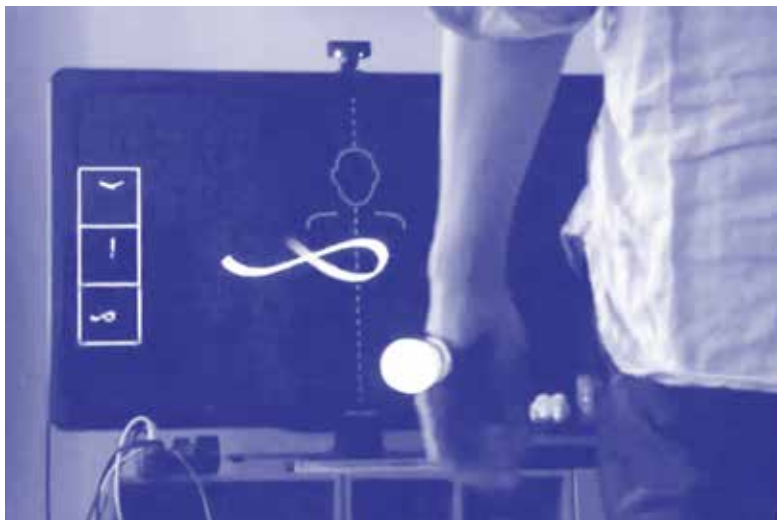




A11



A12



A15



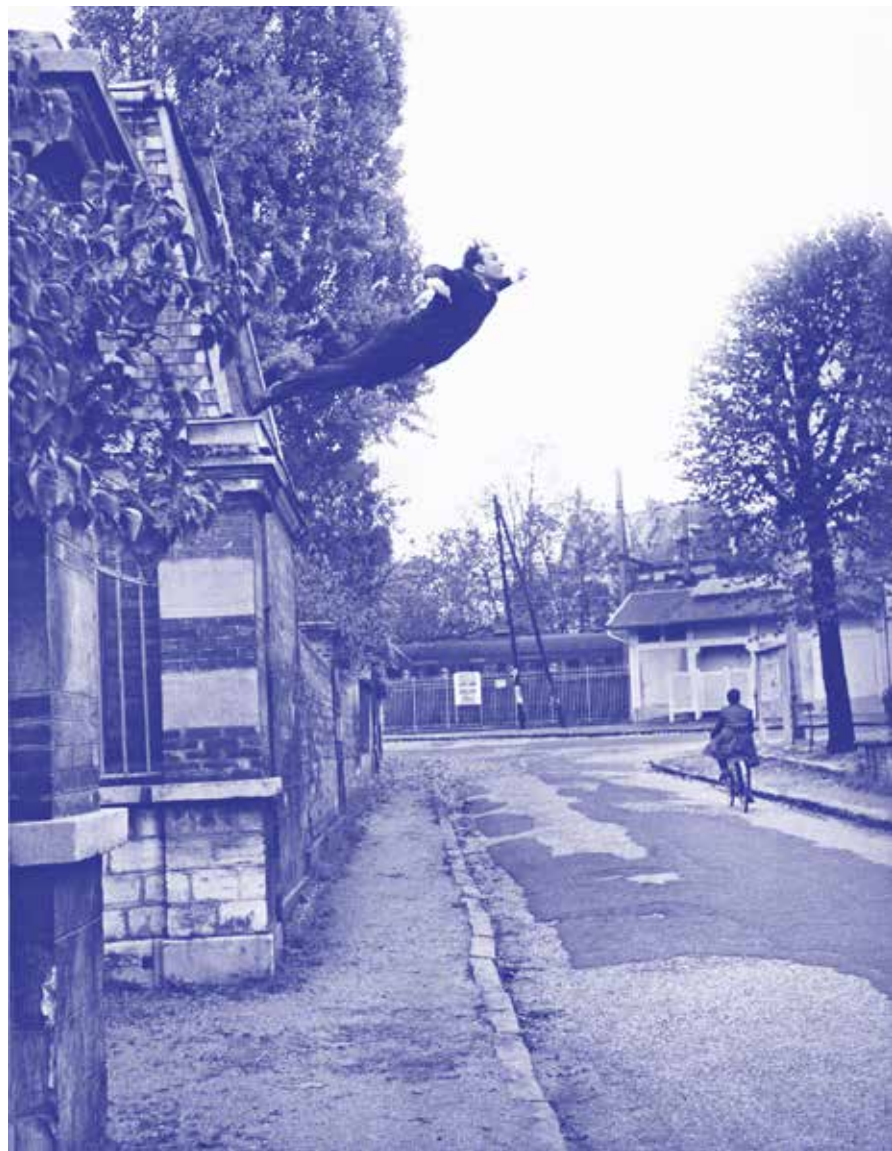
A15

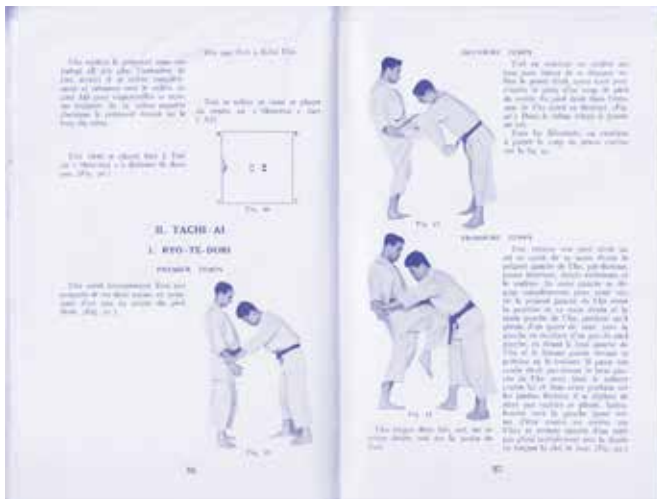


A13



A14





A18



A19



A19

A17





A21

A19



A22





Il est intéressant d'observer que les premières peintures murales de l'Égypte antique (III<sup>e</sup> millénaire avant notre ère) ont essayées de noter la danse et ses corps mouvants au même titre que les amphores grecques un peu plus tard. Elles ne permettent cependant pas par ces représentations de capturer et reproduire fidèlement le mouvement. Il est en effet plutôt question ici de représentation décorative du corps. Néanmoins, ces figures portent déjà en elles tous les enjeux d'un tel exercice. Sorte de traduction spatiale, la production de ces formes induit de transcrire un corps en quatre dimensions (largeur, hauteur, profondeur et temps), sur un support à deux dimensions. Cette traduction passa pendant de nombreux siècles par l'utilisation de formes dessinées ou peintes. Ce n'est qu'au XIX<sup>e</sup> siècle que les recherches de fixation du mouvement se capturèrent et laissèrent la marque de leurs tracés sur des surfaces d'argent poli avec l'avènement de la photographie ainsi que les travaux du britannique Eadweard Muybridge et du français Étienne-Jules Marey. Considérés comme les pères de la photographie et du cinéma par les avancées technologiques qu'ils menèrent et leur utilisation de séquences photographiques animée, les deux magiciens de l'image conduiront des milliers d'études du mouvement humain et animal.

### *Des approches photographiques*

C'est un défi lancé par un magnat des chemins de fer américain, passionné par les courses de chevaux, Leland Stanford, qui engage Muybridge dans l'expérimentation de la photographie de mouvements et la polémique naissante sur le réalisme de

la représentation du galop d'un cheval.

En effet, Étienne-Jules Marey prétend en 1872 que les chevaux ne peuvent avoir les quatre membres, antérieurs et postérieurs, à l'horizontale comme ils sont peints sur la toile de Géricaux<sup>9</sup>.

<sup>9</sup>Toile *Course de Chevaux*, dite le *Derby de 1821 à Epson*, exposée au Musée du Louvre.



Inventeur de la chronophotographie utilisant des poses successives, il mettra cette technologie au service de l'observation du galop des chevaux. Nécessitant quelques améliorations, il faudra attendre 1878 pour qu'il capture la séquence

<sup>10</sup> *Sallie Gardner at a Gallop*  
Série de photographies/  
court film (19 juin 1878).



*Sallie Gardner au galop*<sup>10</sup> lui permettant de prouver enfin que les quatre pattes d'un cheval sont décollées en même temps durant un moment de son trot. Ces images montrent et captent de manière linéaire les indiscernables gestes qui construisent

le mouvement et que l'œil humain ne peut pas voir. Poursuivant ses recherches à l'Université de Pennsylvanie, il produisit des milliers de photographies d'humains et d'animaux en mouvement dans différentes activités, du travail domestique ou agricole à des pratiques militaires ou sportives. Publiant en 1887 plus de 4000 photographies capturées entre 1872 et 1885 au sein du livre *Animal Locomotion: An Electro-Photographic Investigation of Connective Phases of Animal Movements*, un recueil en 11 volumes, ces travaux contribueront amplement à la compréhension biologique des mouvements humains et animaux. Comme une tentative de comprendre l'essence des mouvements que j'effectuais, l'une de mes premières approches du mouvement fut par le prisme de la photographie et de la vidéo à la manière de ces deux chercheurs. Fréquemment associés, les travaux de Muybridge et de Marey sont néanmoins très différents. La chronophotographie de Muybridge vient d'expérimentations et de tentatives de fixer les nuages sans cesse mouvants. Associant



ses clichés sous la forme de séries réunies en planches faussement chronologique, ces images flottantes sont l'extraction d'un continuum espace-temps et s'organisent par le découpage photographique. La série se substitue à la disparition d'un espace-temps, fractionnant le temps en de brèves images. La découpe est la seule chose qui constitue

l'image impliquant que la photographie est  
«une transformation totale de la réalité»

<sup>11</sup> *Stieglitz: Équivalent*,  
dans *Le Photographique*,  
op. cit., p.136, 1979.

selon Rosalind Krauss<sup>11</sup>. La multiplicité  
des objectifs divise la réalité en plusieurs  
prises de vues successives recomposées sous  
la forme de séquences et de suite organisée.  
Sous cette forme le mouvement se comprend  
par translation d'un corps dans l'espace. La  
temporalité du mouvement est alors présente  
dans l'image suggérant un mouvement en train  
de se faire. Néanmoins, l'organisation tabulaire  
et séquentielle des prises de vue évoque le  
mouvement mais ne le restitue pas. A contrario  
on observe chez Marey une représentation du  
mouvement par la captation des déplacements  
du corps dans l'espace. En effet avec *cheval*



*au trot* (1986) et *histoire d'un saut*  
d'Eakins<sup>12</sup> (1884–85), le temps se  
voit mis en espace, créant une matière  
photographique capable de suggérer  
l'énergie du mouvement. Cette capture  
du temps que le regard ne peut saisir  
résonne avec ce que l'esprit et le corps  
peuvent concevoir et ressentir du

<sup>12</sup> Thomas Eakins, photographe  
et artiste américain  
(1844–1916).

mouvement. Ainsi tandis que Muybridge  
représente le mouvement dans une sorte de  
répétition de gestes tributaires, d'une pose  
académique, d'une vision et d'une évocation  
du mouvement par sa décomposition, le  
travail de Marey tend plus vers une analyse  
du mouvement. Ainsi, la chronophotographie  
permet le passage de la pose à la pause. Sorte  
d'arrêt non plus seulement de l'image mais  
d'une suspension du temps, la photographie  
prélève une fine partie du réel, en manque  
d'avant et d'après mais toujours épais d'une  
durée, d'une temporalité. Cette trace pleine  
d'énergie vitale apparaît comme une tentative  
de capter une réalité intérieure incapable de  
se laisser saisir par l'oeil. Cette esthétique  
de la trace non comme tracé mais comme  
représentation de ce qui met en mouvement le  
corps prend alors la forme de l'informe temps  
mis en espace. Face à cela une esthétique de

la séquence, de l'ellipse, de l'absence, de la fiction de l'entre-deux prises est construite par Muybridge. Le corps, matière vivante capable d'exprimer par le geste et le mouvement, l'instant et le moment, fait ainsi face à la fixation du geste d'un mouvement inconnu. Plus récemment, ces gestes photographiques et ces problématiques furent à nouveau mises en avant dans le cadre du GestualScript. Le GestualScript est un projet participant

<sup>13</sup> LSF est l'acronyme pour Langue des Signes Française. Tout comme les langues parlées, il n'y a pas de langue des signes universelle. D'une langue des signes à l'autre, le vocabulaire varie faisant de la LSF un langage à part entière.

à la création d'une écriture de la LSF <sup>13</sup>.

Il est encadré aujourd'hui par sept **contribut.eur.rice.s** de l'École Supérieure d'Art et Design (ESAD) d'Amiens dont **certain.e.s** **chercheur.r.se.s**. L'équipe de **chercheur.r.se.s** débuta son travail par la captation du mouvement de **signeurs** en utilisant à la manière de leurs prédécesseurs des poses longues photographiques afin de définir une trace de ces gestes, une écriture figeant le mouvement dans l'espace en deux dimensions. Contrairement aux plans de captures très frontaux des images de Marey et Muybridge, faisant état d'une recherche empreinte des codes de l'étude scientifique, on observe que certains angles de vue sont plus travaillés afin de restituer la tridimensionnalité du corps et de ses gestes. Cette approche semble d'autant



plus importante dans l'élaboration d'un système d'écriture où les notions de facilité, de compréhension et de lisibilité sont primordiales, ne laissant ainsi aucune place possible au doute. À la manière d'une personne qui articulerait pour aider un.e malentendant.e à la compréhension de sa langue. Il est intéressant de voir comment ces éléments du procédé de capture ont également influencé les signeurs qui peu à peu, ont adaptés leurs gestes au procédé, décomposant, accentuant ceux-ci tout comme leur posture à l'angle de vue de l'appareil photo. La durée des temps de pose fut également un facteur important des images produites, la traduction

des déplacements n'étant pas la même selon la durée de leur exécution. Les poses durent entre 1 à 3 secondes, donnant en même temps la temporalité de ces gestes. Les images qui en ressortent permettent pour la plupart des signes d'être ainsi décryptés, montrant l'importance du paramètre « mouvement » dans la langue des signes. Il est intéressant de noter ici l'important lien entre picturalité et gestualité. Contrairement à nos langues usuelles, dont l'écriture passe par l'alphabet, c'est le geste qui fait sens en langue des signes. La forme qui s'en dégage illustre avec le GestualScript le fait qu'une langue peut être considérée autrement que par le seul prisme des mots. Parmi les nombreuses manières d'expressions (la danse, les gestes, les signaux de fumée, les tatouages, peintures murales...) la gestualité s'exprime par des systèmes par définition fugaces quand la picturalité des lettres, mots ou images comprend quant à elle des systèmes pouvant perdurer, résister au temps et franchir l'espace. Pendant que le gestuel fait sens ici et maintenant, le pictural fait sens dans la distance ou la durée, il est trace. Ce pictural est forme également, forme pouvant s'incarner dans des objets usuels

<sup>14</sup>Dans certaines cultures africaines, la noix de kola accompagne les demandes en mariages, Louis-Jean Calvet, *Histoire de l'écriture*, p.17.

sémantisés (noix de kola)<sup>14</sup>. C'est ainsi, par le prisme de l'image signifiante et de sa picturalité qu'une langue universelle se dessine. Ses signes peuvent par conséquent être nommés par la langue et de manière plus générale par n'importe quelle langue sans liens de nécessité entre image et mot. C'est le cas d'une partie du

<sup>15</sup>Ce Codex, commandé par le vice-roi de la Nouvelle-Espagne (Amérique Centrale), Antonio de Mendoza, décrit les conquêtes des dirigeants aztèques ainsi que les différents éléments de leur culture et société.

*Codex Mendoza*<sup>15</sup>. Les mots, les phrases, les paragraphes sont des « images » plus ou moins complexes. Stylisées ou non, elles gardent assez de réalité pour être reconnues et identifiées donnant la possibilité à ce récit d'images d'être lu dans n'importe quelle langue existant en tant que tel sans avoir besoin de justification linguistique. A contrario, plus tard dans

<sup>16</sup>Le *nahuatl* est le nom de la langue aztèque. Comme pour les hiéroglyphes, son écriture est idéographique et se construit sur le principe du rébus. Elle utilise des images - idéogrammes - qui parfois signifient l'objet représenté et d'autre fois, représentent par cette même image la sonorité de celui-ci permettant de former un mot plus complexe. Ce principe du rébus est utilisé par de nombreuses écritures dès l'Antiquité.

l'ouvrage, une partie du manuscrit comprend des noms de lieux ne pouvant cette fois être compris que par référence au *nahuatl*<sup>16</sup>. La transcription ne fonctionne qu'avec une seule langue, se dissociant du récit pictural sans référence à une langue particulière. Là où l'image d'un *arbre, tree, baum...* permettaient de faire passer un message selon la langue des lecteur·rice·s, il est seulement possible de lire dans cette partie le mot *cuauh*. Tandis que le premier ne rend pas nécessaire l'oralisation, le second marque le besoin de prononcer.

## Pratique physique et photographique

Cette écriture par l'image est également utilisée et recherchée par Karel Teige dans *Abeceda*<sup>17</sup>. Tandis que le mouvement est capturé par l'énergie qui s'en dégage dans les photographies du GestualScript, Karel Pasma capture seulement cette image empreinte de «*l'espace de temps*» du mouvement sportif.

<sup>17</sup>*Abeceda*, livre de Vitezslav Nezval publié en 1926, mis en page par Karel Teige et photographie de Karel Pasma.



Sorte de ballet visuel, de poésie vivante, il fige pour chacun des poèmes de Vitezslav Nezval une image de la danseuse Milča Mayerová par une photographie unique. Illustrant la volonté de créer un nouveau langage optique, son système est capable d'incarner les mots dans des figures graphiques. Illustrant ce que Lazlo Moholy-Nagy mettait en forme dans l'ouvrage

<sup>18</sup>Publié au Bauhaus, en 1925.

*Peinture, photographie, film*<sup>18</sup> sous le nom de *typofoto*. Teige parvient à trouver une solution distincte et originale pour chaque lettre, sublimant ainsi l'alphabet corporel de Milca Mayerová. C'est ce type d'images qui est d'ailleurs le plus souvent utilisé pour conserver un mouvement, sportif notamment, dans un hors-temps photographique fixe et immobile. Le parkour ne fait pas exception à cette règle. Une grande partie de sa pratique est ainsi immortalisée et résumée à la tentative de capturer et fixer un *saut dans le vide*.

C'est l'exercice auquel s'est prêté, en octobre 1960, l'artiste et judoka Yves Klein. Yves Klein est un artiste français né en 1928. Majoritairement connu pour ses monochromes, sa vocation première est d'être judoka. Au-delà d'être une simple pratique physique, une réelle spiritualité se dégage de son expérience du corps. Yves Klein était profondément croyant, en Dieu comme en lui-même. Par le biais de ses productions artistiques, il chercha à puiser dans l'énergie de l'univers un quelque chose à retranscrire plastiquement. Jouant d'aller-retour avec son expérience du judo, il y puise par la force de sa simplicité, ses monochromes

<sup>19</sup> Le blanc, jaune, orange, vert, bleu, noir et rouge sont des couleurs de ceinture au judo. Toutes ces couleurs ont été peintes par Yves Klein entre 1949 et 1959 dans sa série des *Monochromes*.



rappelant les couleurs des différentes ceintures de cet art martial<sup>19</sup>, ou le kata des oiseaux, qu'il répéta une dizaine de fois avec des amis pour réaliser la photographie du « *Saut dans le vide* ». Peintre de l'espace, sa volonté était alors par ce geste d'aller lui-même dans l'espace considérant ce mouvement comme un entraînement à la lévitation dynamique.

Ce que l'on fait faire à son corps relève de la discipline mentale. Toute la vie d'Yves Klein s'organise sur ce principe, transposant l'énergie des répétitions de ses gestes à l'énergie mise dans la pratique de son art et de sa vie. Symbole de l'expression parfaite, de la sensibilité et de la maîtrise, le monochrome génère une étendue infinie et immédiate résonnant avec l'entretien et l'exercice d'un geste. Visionnaire pour certains de ses contemporains, ses productions ainsi que son rapport immatériel et singulier à ses travaux, font écho et résonnent avec l'ouverture que connaît la population humaine sur le monde dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle avec l'émergence des conquêtes spatiales, des nouvelles technologies et d'Internet.

Dans *Les fondements du Judo*<sup>20</sup>, il décrit le détail « essentiel » des Katas. Chaque mouvement, chaque déplacement y

<sup>20</sup> *Les fondements du Judo*  
édité aux Éditions Grasset  
en 1954.



est exposé de manière correcte tout en laissant une libre interprétation théorique de chacun d'eux par les professeurs. Il y explique certaines notions et positions de base ainsi que l'espace de représentation et les conventions qui y sont associées. Un point est également fait sur le vocabulaire de la pratique. Dans sa mise en forme, les instructions sont décrites par le texte et l'image. Dans sa pratique en dehors des combats, l'entraînement et l'apprentissage des Katas s'organisent selon deux rôles: Uke, qui



subit l'exercice et Tori, qui exécute l'exercice. Les instructions pour Uke sont à droite de la page, celles pour Tori, à gauche. Chaque

Kata est ensuite divisé en différents temps constituant le mouvement. Ces temps sont décrits par la picturalité d'images-mouvement et de schémas d'occupation du tatami dont la codification est décrite au sein d'un lexique. Ils sont pour chacun des six Katas du Judo, accompagnés d'un descriptif préliminaire d'entrée en position ainsi que des codifications de celui-ci. Ils forment à eux six, les fondements de la pratique. Cette technique et cette maîtrise, Yves Klein la tire de son voyage au Japon, de son expérience et de son plaisir à pratiquer et à répéter un geste pendant plusieurs heures à la recherche du juste mouvement. Débutant la pratique du judo assez jeune, elle est à cette époque considérée autant comme une méthode d'éducation intellectuelle et morale visant à la maîtrise de soi que comme un sport. C'est quelques années avant la réalisation du *Saut dans le Vide*, en 1952 et après cinq années de pratique, qu'Yves Klein décida de perfectionner sa technique au Japon. Il pratique alors à l'Institut Kōdōkan de Tokyo où il devient ceinture noire 4<sup>e</sup> dan. Ce dojo fondé en 1882 par Jigoro Kano, créateur du judo puis présidé par ses descendants lui permettront d'atteindre l'essence physique et spirituelle de la discipline. Pour son fondateur, «*Les Katas*



sont l'esthétique du Judo. Dans les *Katas* (formes) se trouvent l'esprit du Judo, sans lequel il est impossible d'apercevoir le but ».

La compréhension du judo passe en effet par le Randori et le Kata. Les *Katas* sont la grammaire, les fondements de l'écriture et du parler correct et le Randori est la composition et l'exercice libre de cette langue corporelle. Du judo, il tire les 2 principes majeurs du Maître Kano, « le minimum d'effort pour le maximum d'efficacité » et « la prospérité mutuelle ». Ces idées résonnent avec la recherche de la forme et manière unique et précise qu'Yves Klein rechercha tout au long de sa vie. Il est également intéressant d'aborder la photographie par le prisme de la danse. Les liens entre ces deux pratiques remontent à d'anciens temps. En effet, l'impact de la chronophotographie se fait sentir dès les

<sup>21</sup> Danseuse américaine considérée comme l'une des pionnières de la danse moderne. 1862-1928.



premières mises en scène lumineuse de Loïe Fuller <sup>21</sup> (1892) dans une sorte d'image-mouvement. Les images qui en ressortent s'illustrent d'une corporité mouvante. Pendant un court instant, le temps des gestes est capturé. Transformant l'éphémère en inscription événementielle, la photographie se veut être le témoin de la danse. Elle est une représentation relevant d'un passé clos mais pouvant être réduit, allongé quant la danse fait elle office d'action n'existant que dans le présent. L'image photographique est alors un instant d'immobilité du corps qui n'est que la condensation de multiples moments laissant plus ou moins le temps au temps de se représenter selon la durée d'exposition.

<sup>22</sup> Dans *Le geste en photographie*, Paris, Hors Commerce, «HC d'Arts», 1999, p.81, Vilém Flusser considère la photographie comme une empreinte et non une représentation. Contrairement à la peinture où le sujet est signifiant, il est la cause de la photographie.

Elle extrait de son contexte une parcelle de la réalité coupant et morcelant le flux spatio-temporel du danseur. Écriture de et par la lumière, la photographie est du temps qui fait image et le geste photographique met en œuvre ses traces sur un support. Empreinte du réel, elle ne reproduit et ne représente néanmoins

pas celui-ci<sup>22</sup>. En effet, l'appareil photographique est un outil qui imprime sur une surface mais il n'inscrit pas nécessairement tout. Devant ces moments qu'il cristallise, il laisse au spectateur l'espace de s'inventer ce qui fut et ce qui sera.

Je n'ai ici que peu abordé la vidéo qui est a priori une reproduction plus fidèle et

«une trace (relativement plus) claire<sup>23</sup>»

pour le chorégraphe Merce Cunningham. Selon lui, elle entend restituer la totalité du mouvement, du processus d'exécution (c'est-à-dire à la fois sa forme générale, sa qualité et position dans l'espace).

Néanmoins le montage, la suite de cadrages, le passage d'une caméra à une autre, les coupures produisent un rythme

qui «gâche» et modifie celui de la danse que la vidéo prétend pourtant restituer. Par ces choix, la vidéo se voulant être la «mémoire objective» du spectacle qu'elle capture, subvertit celui-ci en étant seulement la mémoire d'un spectacle d'un jour et d'une heure donnée. Cet idée s'illustre assez bien avec le film Zidane - Un portrait du 21<sup>e</sup> siècle réalisé par Douglas Gordon et Philippe Parreno en 2006. On y suit le joueur Zinédine Zidane lors du match du samedi 23 avril 2005, à Madrid grâce à un dispositif de 17 caméras placées tout autour du stade. Contrairement à un match habituel, on ne suit ici qu'un seul joueur et ses performances. Cette vidéo, prenant la forme d'un documentaire, est ainsi plus un travail sur l'espace physique de Zidane durant le temps d'un match qu'un documentaire sur ce match. Quant à la photographie en tant qu'image concrète, dynamique et circonstanciée, elle semble davantage stimuler et raviver le souvenir de l'expérience vécue. Elle perd néanmoins ce droit par l'abstraction arbitraire de son regard instantané et donc la neutralisation de la temporalité du mouvement réel. La volonté de photographier la danse ne

<sup>23</sup>M. Cunningham, *Le danseur et la danse. Entretien avec Jacqueline Lesschève. Belfort, 1980*, p.216 et p.221. Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, p220.



sera jamais que le reflet du fantasme de l'œil qui essaie de la sur-prendre et la fixer dans une *impossible image*. Ces captations illustrent les différentes langues que peut utiliser l'image pour exprimer les traces d'un mouvement et de ses écritures, ses photo-graphies. L'écriture fige alors sur un support physique ce qui ne peut être retenu mentalement « *on mime les choses* », en passant par l'idéogramme<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Les origines de nos lettres latines sont des têtes de bœuf, des corps, des images de maison...

<sup>25</sup> *Écrire une partition de mouvement.*

Ce lien étroit se retrouve déjà sur les peintures de l'art pictural chinois où les tracés (visibles) sont animés par les souffles vitaux (invisibles) de leurs peintres<sup>25</sup>. Ce sont de ces représentation picturales dont sont issues nos lettres, exprimant initialement des choses plutôt que des sons et se suffisant à elle même en tant qu'images. L'écriture se figure alors dans la magie de ses signes et la poésie de ses association aux images.



*L'écriture  
des corps*

**B1 Camille Trimardeau**

*Symbolé des éléments gymniques*

Images numériques et édition, 2016-19

**B2 Typannot**

*Un système de transcription pour les langues des signes*

Affiche, fichier numérique, 2017

**B3 Typannot**

*Système d'annotation des langues des signes*

Affiche, fichier numérique, 2017

**B4 Adrien Contesse**

*Éléments de notation du Vocal Grammarics*

Fichiers numériques,

The Bancroft Library, 2015

**B5 Raoul-Auger Feuillet**

*Partitions extraites de Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs.*

1700

**B6 Noa Eshkol**

*Partition pour «Automne, Les Quatres Saisons»*

Publié dans *Movement Notation*, 1958

**B7 Arthur Saint-Léon**

*Alphabet des mouvements du corps humain.*

Saint-Pétersbourg, 1852

**B8 Albert Zorn**

*Extrait de la partition «Cachucha» d'Elslér Fanny*

Publié dans *Grammatik der Tanzkunst*, 1842

**B9 Rudolf Von Laban**

*Kinésphère-icosaèdre*

**B10 Vladimir Ivanovitch Stepanov**

*Partition de «Le Jardin animé»*

Russie, 1893

**B11 Joan, Rudolf Benesh**

*Extrait de partition*

**B12 Raphaël Cottin**

*La partition en cinégraphie Laban et l'attribution des parties du corps dans leurs colonnes adhésives*

2016

**B13 Rudolf von Laban**

*Symbolés pour les gestes de jambe en Kinéographie*

HUTCHINSON GUEST Ann dans «*Dance notation*»,

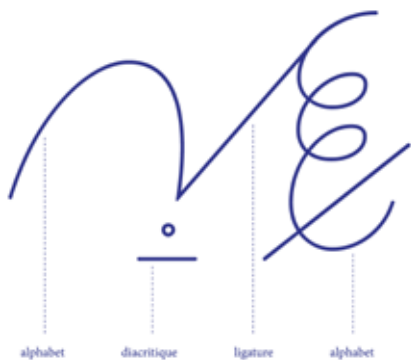
Perspecta, volume 26, p.211, 1990.

**B14 Rudolf von Laban**

*Figure du Schriffanz de Laban de 1828*

Ann Hutchinson Guest dans «*Dance notation*»,

Perspecta, volume 26, p.211, 1990.



B1

172	173
<p>P 1-018</p> <p>Rondade au bout de la poutre – salto arrière groupé à la station transversale ou latérale sur la poutre</p>	
<p>P 1-018 (1)</p> <p>Rondade au bout de la poutre – salto arrière carapé à la station transversale ou latérale sur la poutre</p>	
<p>P 1-018 (2)</p> <p>Rondade au bout de la poutre – salto arrière tendu décalé à la station transversale ou latérale sur la poutre</p>	

B1

Flic-flac avec jambes décalées



Renversement avant  
avec envol  
et appui d'un bras



Renv. av. sans envol  
en pos. lat. à la stat. lat.



Renversement arrière  
avec/sans appui



Renversement arrière  
avec appui sur un bras



Renv. ar. sans envol  
en pos. lat. à la stat. lat



Flic-flac avec 1 tour  
après l'appui des mains



Flic-flac avec jambes  
décalées



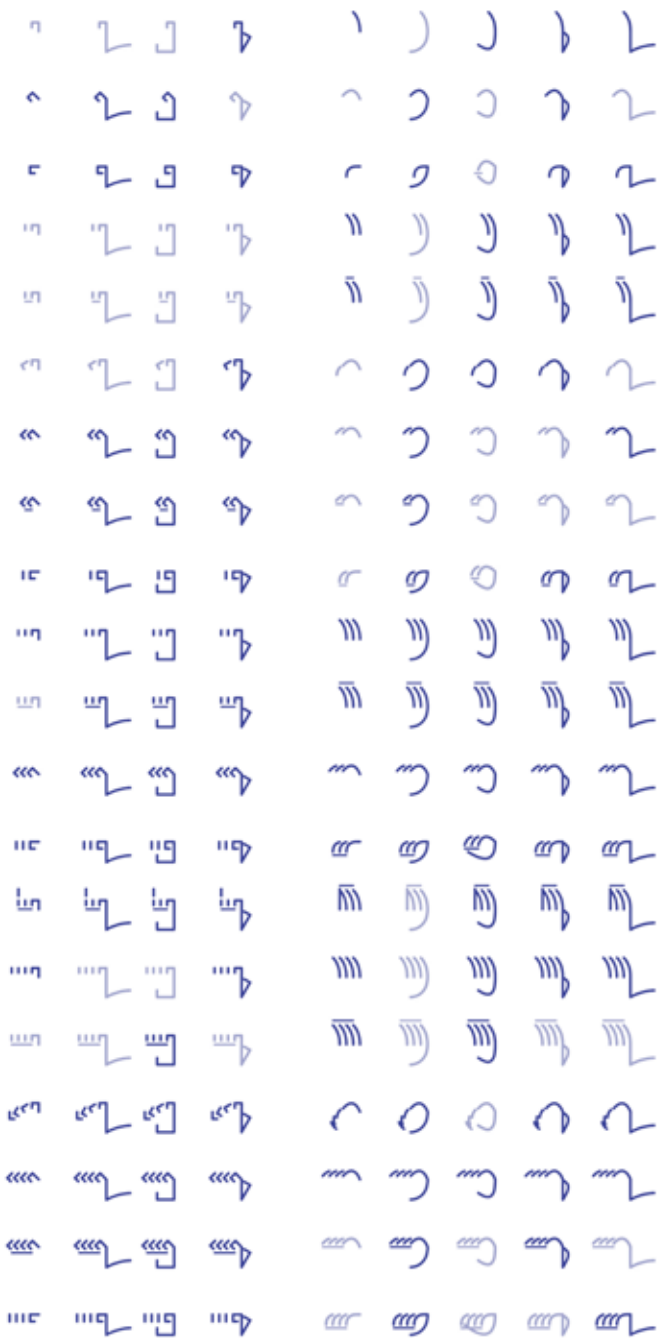
Flic-flac réception  
2 pieds

B2



B2





Configurations d'Yccarius & Brestari  
Yccarius & Brestari's handshapes



Autres configurations potentielles  
Other potential handshapes



B4

~  
خا

~  
خ

خا

~  
خ

~  
خا

~  
خا

~  
خا

~  
خا

~  
خا

~  
خ

~  
خا

~  
خا

B4

B4



10. Chaconne de Phaeton Chaconne

Chaconne pour une femme

185

Chaconne de Phaeton

Chaconne de Phaeton  
pour un homme  
non Dancée a l'Opera.

B5

B5

*Grazie*

*The Pastorall*  
*by M. Isaac*

*1<sup>re</sup> Couplet...*

This page features a musical score for 'The Pastorall' by M. Isaac. At the top left, there is a short musical staff with the word 'Grazie' written below it. The main title 'The Pastorall by M. Isaac' is written in a decorative, cursive font. Below the title is a large, ornate initial letter 'G' that serves as a frame for the musical notation. The 'G' is filled with intricate musical notes and flourishes. At the bottom left of the page, the text '1<sup>re</sup> Couplet...' is written.

B5

**ALLEGRO**

This page shows a musical score for a piece marked 'ALLEGRO'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with various time signatures and rests. The middle staff is a piano accompaniment with a wavy line and a '9' above it. The bottom staff is a bass line with a 2/4 time signature. The music is written in a style typical of 17th-century French lute tablature.

B6

“AUTUMN” 1-45° 0-2-28 PERFORMER I

(1st)

LEFT ARM	○																			
	○																			
	○																			
RIGHT ARM	P																			
	(4) (1)P (1)P (1)P																			
TORSO	○																			
	○																			
	○																			
RIGHT LEG	○																			
	○																			
	○																			
LEFT LEG	○																			
	○																			
	○																			
WEIGHT FRONT	* ○																			

(continued on following page)

Ex. XXXIX

B7

Castagnettes.

M. M. 60.

The image shows a musical score for 'Castagnettes' with a tempo of 'M. M. 60'. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). Below the musical notation are four rows of stick-figure choreography, labeled 'Fig. 1' through 'Fig. 4'. Each row of figures corresponds to a specific part of the music, showing the performer's posture and movements. The figures are drawn with simple lines and dots, capturing the essence of the dance's steps and poses.

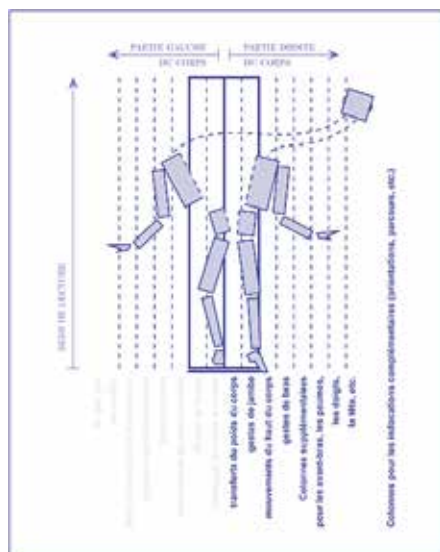
B8



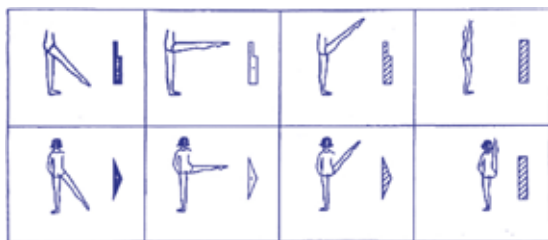
B9



B9



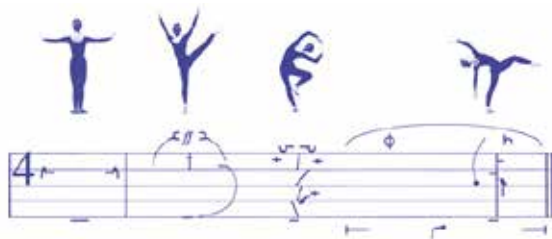
B12



B13

B10





B11

B14

145-6

X = moment of jell

147-150





Une partie de l'histoire des images rejoint celle de l'écriture et de la notation. Pour le linguiste américain Walter Ong, l'histoire de l'écriture s'inscrit d'ailleurs dans une histoire plus vaste de la notation. Évoqué un peu plus tôt, les deux grands modes d'expression de l'être humain utilisées depuis la création, la picturalité et la gestualité, offrent un regard sur cette écriture. Néanmoins, certaines personnes ne considèrent pas les possibilités d'écrire autrement qu'avec des alphabets. Cela fait partie des idées toutes faites de l'écriture convergeant vers deux tendances. L'une d'elle est la subordination de l'écriture à la parole. En ce sens, la parole aurait existé avant l'écriture et de ce fait l'écriture se doit d'avoir un caractère phonétique. Cela permettrait de retranscrire au mieux les sons offrant au locuteur la possibilité de parler et de prolonger son message au-delà des sons physique qu'il prononça. Ces lieux-communs ont conduit notamment des personnes telles

<sup>26</sup>Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, rééd. 1817, p.508.  
*« Ces trois manières d'écrire répondent assez exactement aux trois divers états sous lesquels on peut considérer les hommes rassemblés en nation. La peinture des objets convient aux peuples sauvages; les signes des mots et des propositions aux peuples barbares; et l'alphabet aux peuples policés. »*

que Jean-Jacques Rousseau à mettre en place des classification et typologies des écritures, définissant les langues non inscriptibles comme étant incomplètes<sup>26</sup>. Son regard linéaire de l'écriture, construit sur un principe d'évolution sépare les écriture iconographiques, peu évoluée, des écriture syllabiques et plus encore, des alphabets. Ce genre d'approches ont conduit notamment des association entre populations non civilisées et populations sans écritures. A contrario, la linguistique porte sur l'écriture un regard phonologique axée sur l'idée que rien ne prouve que l'écriture soit née de la volonté de noter la langue. Parmi les différentes hypothèses mise en avant, l'une d'elle met l'accent sur s'asservissement progressif de la picturalité représentée par l'écriture à la gestualité représentée par la langue. C'est sur ces rapports et dans la continuité des photo-graphies que nous nous attarderons ici.

## *Rythmes et mouvements du monde*

En ce qui concerne l'écriture, elle est un procédé d'inscription qui souvent permet, par le biais de l'écriture calli-graphique et cursive, de faire trace du mouvement. La calligraphie chinoise par exemple, est un « art du mouvement rythmique » puisque les lignes de chaque caractère ont une puissance et une dynamique propre. Chaque ligne est la trace d'un geste délicat de la main tenant le pinceau et s'inspirant des mouvement du monde qui l'entoure. Un maître calligraphe du

<sup>27</sup>Moment critique où la pointe de l'outil entre en contact avec le papier au commencement du trait.

<sup>28</sup>Tim Ingold dans *Une brève histoire des lignes*, p171 citant Jean-François Billeter, *L'art chinois de l'écriture*, Skira, Genève.

<sup>29</sup>Tim Ingold dans *Une brève histoire des lignes*, p.173, citant le calligraphe Yuehping Yen, *Calligraphy and Power in Contemporary Chinese Society*, 2005, p.85.

XIII<sup>e</sup> siècle dit de l'attaque<sup>27</sup>, qu'elle est « un lièvre qui bondit et un milan qui fonde sur sa proie.<sup>28</sup> ». De la même manière,

le calligraphe Claude Mediavilla associe l'énergie des gestes calligraphiques à ceux de la boxe. Plus que d'en représenter les formes et contours, l'objectif est de reproduire à travers le geste les mouvements et rythmes du monde. Les lignes s'en inspirant ne doivent pas ressembler mais bouger comme eux<sup>29</sup>. En calligraphie comme en danse,

l'artiste concentre toute son énergie dans une série de gestes très contrôlé. Ils requièrent la même préparation, la même attaque et sont une fois lancé, ils sont exécuté sans aucun temps d'arrêt. De plus le corps entier participe à l'action dans les deux cas.

Même si l'on peut croire que le calligraphe travaille avec sa seule main, ses mouvements tirent leur source des muscles du dos et du torse. Tandis qu'en danse le corps tends à être centrifuge, tout jaillit d'un centre actif, en calligraphie, le corps tend à être centripète. L'énergie passe par tous les centres de contrôle et ses gestes laissent généralement – mais pas toujours – une trace quand ceux du danseur n'en laissent généralement pas – mais pas toujours –. Dans les deux cas ils sont des scènes miniatures qui se dissolvent tout de suite après s'être formés pour laisser place aux suivantes. Il en est de même pour d'autres gestes manuels comme la direction

d'orchestre, la parole ordinaire, ou plus spécifiquement le langage des signes pour les malentendants. Dans ce lien à l'écriture, il est intéressant de noter qu'en Chine, les enfants apprennent traditionnellement à écrire en formant leur caractère dans les airs par de grands gestes avec les bras et la main. Chaque partie du caractère est nommée au fur et à mesure qu'il est formé puis prononcé<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> *Une brève histoire des lignes*, Tim Ingold, p.176.

Vient ensuite l'exécution écrite, le geste est avec la pratique progressivement réduit et exécuté plus rapidement. Sorte de chorégraphie de l'écriture, les mots ainsi sont remémorés sous forme de mouvements et non d'images de ce qu'ils signifient. C'est le mouvement d'exécution qui compte et la trace en est presque un produit dérivé. Le psychologue

<sup>31</sup> Intellectuel et pédagogue russe, Lev Vygotski (1896-1934).

Lev Vygotski<sup>31</sup> explique que tous les enfants commencent leur apprentissage de l'écriture en considérant les gestes comme une « *écriture dans les airs* » et les signes comme « *dés gestes que l'on a figés* ». Dans les sociétés occidentales cependant l'apprentissage est orienté vers la copie des formes des lettres aussi soigneusement que possible plutôt que vers la reproduction des gestes. L'apprentissage dans un même temps de la lecture fait que les enfants ne savent plus lire, ni écrire dans l'air après avoir appris à lire et écrire.

<sup>32</sup> Tim Ingold, dans *Une brève histoire des lignes*, p.71 citant Yuehping Yen, *Calligraphy and Power in Contemporary Chinese Society*, 2005, p.78.

« *Dans les mains du calligraphe, l'énergie qui circule dans ces lignes s'exprime par la danse du pinceau sur le papier qui l'absorbe, et se manifeste dans les traces d'énergie de l'écriture manuscrite.* <sup>32</sup> »

<sup>33</sup> Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes* p.38.

« *Les lignes inscrites sur la page, que ce soit sous la forme de lettres, de non, de marque de ponctuation au de fièvre, étaient des traces visibles des mouvements habiles de la main.* <sup>33</sup> »

Ces sujets peuvent plus largement soulever la question de ce qu'est une trace. Dans *Une brève histoire des lignes*, Tim Ingold distingue

deux grands types de lignes : les fils et les traces. Toutes deux sont complémentaires et réciproques l'une de l'autre évoluant lorsque des surfaces se forment ou disparaissent. Qu'elle prenne la forme d'un fil tissé ou d'une trace écrite, la ligne est perçue comme un mouvement en développement. Lorsque nous y sommes confrontés elle fait pourtant la plupart du temps figure de statisme. Même si certaines traces empreintes sont additives, la plupart sont soustractives, prenant forme par exemple dans les sols durs d'un environnement et devenant même parfois, des fossiles permettant aux géologues des milliers d'années plus tard de reconstituer les déplacements d'une espèce depuis longtemps disparue. L'auteur marque par la même occasion la distinction entre chants et paroles, entre le son des mots et leur sens. Tandis que les sons font de la lettre la projection d'une image acoustique orientant vers des idées et concepts. La partition représente les sons eux-mêmes. Étant tous deux des traces, des marques graphiques Tim Ingold différencie ainsi le texte et la partition. Le texte renvoie à des concepts. Sa lecture est un acte de commission ou qui intériorise. La partition se compose de marques graphiques qui renvoient à des sons. L'écriture exige la découverte de l'agencement des lettres pour former les combinaisons significatives : les mots. C'est lorsqu'un enfant sait lire qu'on peut dire qu'il écrit. Le linguiste

<sup>34</sup>Roy Harris (1931–2015) est un linguiste anglais. Il enseigna également à l'Université d'Oxford.

Roy Harris<sup>34</sup> fait lui aussi la distinction entre notation et écriture. Pour lui dessiner des lettres de l'alphabet reconnaître leurs formes et apprendre à les différencier fait parti de la notation. Orthographier un mot, combiner les éléments d'une notation pour qu'ils fassent sens dans les conditions d'un système spécifique et donnant ainsi aux lettres la possibilité de prendre la valeur de signe écrit fait partie de l'écriture. Ainsi l'évolution de la lettre induit une évolution de sa notation. « *La main qui écrit peut par conséquent se mouvoir*

*librement à l'intérieur et hors de l'écriture».*  
Sa lecture est une interprétation extériorisée.

## Écrire le corps

Dès mes premières ébauches articulant le parkour et le design graphique, mes enseignant·e·s m'ont invité à observer le travail d'une étudiante diplômée quelques années plus tôt. Ancienne gymnaste, Camille



Trimardeau avait elle aussi recherché les liens qui pouvaient être tissés entre une pratique sportive et une pratique graphique. Centrant son travail sur le corps et ses mouvements, je fut particulièrement amusé de voir ses livres à pratiquer et à utiliser comment l'on pourrait le faire avec des objets qui habituellement, jonchent les murs et les sols des salles de sport. Transformant l'idée d'une bibliothèque en une armoire de poids, et celle d'un lecteur en un utilisateur, ses livres-sport s'activent et se déploient autant que le corps qui les manipule. Ces corps, lorsqu'ils étaient gymniques, pouvaient d'ailleurs laisser les marques de leurs déplacements. En effet, Camille entreprit dans un même temps de réactualiser un ouvrage constitué

<sup>35</sup> Gymnaste originaire de RDA, Ellen Berger devient membre du comité technique de la Fédération Internationale de Gymnastique (FIG) en 1968. Quatre ans plus tard, elle sera élue vice-présidente de ce comité puis présidente en 1976 à une écrasante majorité.

en 1986 par Ellen Berger<sup>35</sup>. Utilisé par les juges pendant les compétitions gymnique, *Introduction of symbolic writing for women's artistic gymnastics* compile un ensemble de signes formant une écriture symbolique. Chaque symbole transcrit un mouvement. La pratique physique s'écrit et permet par la suite notamment, d'archiver la séquence réalisée pour la noter, fixant les postures du corps dans une gymnographie. Remis

<sup>36</sup> Atelier National de Recherche Typographique. Créé en 1985, son objectif est de contribuer au développement de la création typographique. Il est aujourd'hui et depuis 2000, basé à l'ESAD (École Supérieure d'art et de design) de Nancy.

au goût du jour notamment au cours d'un post-diplôme à l'ANRT<sup>36</sup>, ce langage permettant d'archiver, de transcrire, de traduire et de figurer des mouvements m'as rapidement intéressé et poussé à découvrir sa construction et s'il existait d'autres systèmes de ce type. C'est ainsi que je



découvris plus récemment le projet Typannot. Il s'inscrit dans la continuité du GestualScript et vise à l'élaboration d'un système d'annotation international de la langue des signes. S'intéressant à l'un des paramètres des langues signées, la configuration des mains dans l'espace, iels développèrent un système se décomposant dans les mouvements des cinq doigts en plus de leur orientation et emplacement par rapport au corps. Véritable noyau de cette pratique, ils s'inscrivent dans la lignée des travaux des linguistes américains Petra Eccarius et Diane Brentari, identifiant 237 configurations existantes à travers les 9 langues des signes les plus utilisées. Elles les ont ensuite traduites en formules alphanumériques basées sur les caractéristiques physiques. La recherche des graphistes portait alors sur l'élaboration d'un système de transcription graphique de ces formules avec pour idée de proposer une forme simple, au plus proche de celle de la main, économique et donc lisible intuitivement. Le projet devait répondre à trois exigences : sa scriptibilité, permettant son écriture par toustes, rapidement et au stylo ; sa lisibilité et sa requêtabilité (correspondant aux normes unicode et donc adaptées aux différents outils informatiques). Les cinq doigts et la main sont ainsi schématisés dans une grille propre à retranscrire leurs variations (étendus, ouverts, croisés collés, joints...). Quand aux éléments non saillants du signe ils sont généralement omis dans une volonté d'économie graphique. Modulaire, ce système peut retranscrire toutes les configurations possibles des mains offrant donc l'espace pour des signes à venir, même s'ils ne participent pas à la langue des signes. Cette souplesse d'annotation laisse ainsi le champ libre à de nombreuses applications telles que la notation des activités mobilisant la partie haute du corps telles que des pratiques de chef d'orchestre ou de magicien. En 2015, Adrien Contesse, fraîchement diplômé de

l'ESAD Amiens rejoint le projet. Son travail de DNSEP portait sur une écriture du

<sup>37</sup> Le beatbox est une discipline hip-hop où la bouche fait office de boîte à rythme.

beatbox<sup>37</sup>. Au cours de sa pratique il fit face à la problématique de créer des rythmiques mais aussi et surtout de les mémoriser.

Écrire, noter, c'est laisser une trace et donc ne pas oublier. C'est aussi pouvoir retravailler un premier jet ou même laisser la possibilité de partager une séquence avec quelqu'un lorsque celle-ci est aboutie. Avant lui d'autres systèmes associant les sons à des lettres de l'alphabet furent mis en place par des pratiquants. Ils permettait d'apprendre les bases de cette musique buccale mais se trouvaient très vite limité notamment pour exprimer de nouveaux sons. Dan Stowell, un chercheur sonore, utilisa par la suite les signes de l'alphabet phonétique pour coder les sons du beatbox.

Le système était plus complet, mais aussi plus complexe car il contenait plus de 140 signes élémentaires. De plus, il n'était pas adapté à l'écriture des rythmiques. D'autres propositions virent le jour mais aucune ne s'est imposée comme langage universel du beatbox. Pour construire sa notation Adrien se concentra sur les systèmes d'écriture de la langue et de la musique notamment pour comprendre leur fonctionnement. Il comprend alors qu'un bon système n'est pas un système qui veut tout faire à la fois mais une construction qui s'articule autour des points les plus importants d'une discipline pour qu'elle puisse exprimer tout son potentiel et évoluer à travers le temps.

Il est important que le système soit facile, complet, évolutif et réfléchi afin de permettre la transmission de la connaissance, une notion importante pour l'évolution d'une discipline. Son projet Vocal Grammatica se fonde sur des études en phonétique articulatoire. Cette science décrit la production des sons grâce à deux informations principales: les parties de la bouche à mobiliser et comment l'air est utilisé. Les compositions graphiques fonctionnent grâce à deux catégories de signes qui vont



<sup>38</sup> Antoine Pinchaud, champion de France en duo de beatbox.

répertorier ces deux informations. Ils ont tous les deux des tailles différentes ce qui permet de les différencier.

Cette construction a permis à Adrien et Andro<sup>38</sup>, d'identifier, d'écrire et

d'enregistrer plus d'une centaine de techniques du beatbox. Suite à cela une autre question est devenue centrale, celle de transmettre le système aux personnes intéressées. Cela passe pour ce projet, par une application. En cours de développement, elle permettrait aux pratiquants de décrire, créer et développer cette écriture du beatbox. Ce compositeur sonore offre différentes informations. D'une part, la manière de créer le son en lui-même ainsi que la décomposition des différents éléments sont autant de facteurs mis en avant. La centaine de formules déjà disponibles correspond à la totalité des sons que maîtrise Antoine Pinchaud. Cela n'est pas du tout exhaustif d'où l'intérêt d'offrir la possibilité à tout un chacun d'enrichir cette bibliothèque sonore. Pour cela ils ont simplement fait le choix de rendre leur plateforme collaborative, permettant à qui le souhaite de transmettre une description sonore ainsi que le son lui-même. Il est intéressant de noter qu'Antoine enseigne cette pratique auprès d'enfants notamment. Il décida ainsi avec l'une de ses nouvelles élèves de transmettre une partie du système en lui apprenant quelques symboles ainsi que la manière de les construire. Au bout d'une dizaine de minutes son élève était capable de composer des rythmiques et la séance suivante elle avait même construit des sons qui ne lui avait pas été montrés sur la base composite du système illustrant son efficacité ainsi que sa simplicité de production et de compréhension. Cet apport théorique permet notamment d'ajouter de la réflexion sur la manière de pratiquer. Plus largement, ces recherches permettent au Typannot de prendre en compte un autre paramètre des langues signées: les expressions du visage et plus particulièrement les mouvements de bouche.



<sup>39</sup> Edité par Julie Sermon et  
Yvane Chapuis et publié en  
2016 avec la Manufacture.

Au fil de mes collectes, et notamment de la lecture de l'ouvrage *Partition(s)*<sup>39</sup>, j'ai noté qu'il existait de nombreux moyens de signer la danse par le biais de système plus ou moins complexes s'inscrivant dans des syntaxes et des grammaires singulières.

Dans son usage le plus courant, il est naturel d'associer le terme de partition à l'écriture et la lecture musicale. Cette association se lie alors à une image plutôt précise et codifiée, constituée de portées faites de lignes et d'interlignes, de noires, de blanches, de croches, de mots italiens liés à la vitesse et d'autres symboles tels que les clefs ou le dièse. Ces signes sont les constituants d'un langage, hérité de plusieurs siècles d'évolutions et d'ajustements. Se développant parallèlement à l'évolution des techniques d'imprimerie, ce n'est qu'au XVII<sup>e</sup> siècle que se reprend intensivement la forme que l'on connaît aujourd'hui. L'ouvrage *Partition(s)* de Julie Sermon et Yvane Chapuis retrace les différentes étapes d'une recherche menée sur cet outil qu'est la partition. Déployée entre 2013 et 2015 à la Manufacture – Haute École des Arts de la scène de Suisse Romande en Lausanne – Yvane et Julie s'emploient à retracer les appropriations de ce terme et objet dans les domaines extra-musicaux du XX<sup>e</sup> siècle à nos jours. Leur objectif fut de cartographier, avec une trentaine d'acteurs issus de la danse, du théâtre ou de la performance, les enjeux esthétiques, pratiques et théoriques de l'analogie musicale. L'ouvrage débute ainsi sur une question simple : qu'est ce qu'une partition ? Posée à chacun des différents intervenants, la richesse de leur pratique est équivalente à celles de leur réponses.

« Dans ma tête c'est un chemin,  
un peu comme un dessin. »

« C'est un ensemble de signes qui ne  
font pas immédiatement sens. »

« Elle génère une interprétation, tout le  
monde n'entend pas la même chose. »

« <suivre>, <chemin>, <parcours> »

«parties, série, dialogue, phrase, ponctuation, virgule, mot, syllabes, versification, espace, temps, silence, soupir, respiration, ennui, pause, suspension, ...»

«pour un comédien son instrument c'est son corps, sa voix, ses gestes, sa respiration.»

Quel que soit le domaine, elle est un intermédiaire d'action, sur soi-même, sur l'autre ou sur l'espace. Cela passe notamment par une forme graphique d'un haut niveau d'abstraction symbolique incomparable au support texte. L'ensemble de signes qui les compose sont différenciés, discrets et non-ambigus rendant possible un double-trajet entre notation et exécution. Véritable écriture de l'espace, elle définit un tracement en réseau à l'aide duquel le corps dessine le monde. Dans son spectacle *Road Movie*, Dominique Boivin lie la chorégraphie à son potentiel de calligraphique. Elle a lieu autant qu'elle est lieu et son écriture temporelle fait surgir l'espace.

<sup>40</sup>Paul Valéry, *L'âme et la danse*, Tome II, p.172.

«L'instant engendre la forme et la forme fait voir l'espace.»<sup>40</sup>

C'est à l'époque baroque (XVII<sup>e</sup>/XVIII<sup>e</sup>) avec les danses de la cour de Louis XIV que cette histoire de la notation s'engagea. Par le biais de motifs tracés au sol, une importante partie des danses formelles de l'époque furent reprises. Des dessins de ces chemins, accompagnés de signes indiquant les différentes étapes furent la base du 1<sup>er</sup> système de notation de danse important et largement utilisé. Il fut créé par le professeur

<sup>41</sup>Pierre Beauchamp (1631-1705) et Raoul-Auger Feuillet (1659-1710) est un danseur et maître de ballet et chorégraphe français.



de ballet Pierre Beauchamp<sup>41</sup> et publié par son élève Raoul-Auger Feuillet<sup>41</sup> en 1700 sous le nom de *Chorégraphie; ou l'art de décrire la danse*. Bien adaptée au jeu de jambe complexe des danses baroques, cette notation se répandit tellement à la cour que des livres de danse collectées furent publiés chaque année pendant un certain temps. Du fait de l'importance à cette époque des danses de la cour, le système s'est vite rependu en Europe avec des versions éditées en anglais, allemand et espagnol. Construite sur la représentation des

appuis du danseur et sur les transferts de poids, des indications pour les mouvements des bras ne furent ajoutées que dans un second temps. Ce n'est qu'à la Révolution Française que le système Feuillet déclina, inadapté à la danse théâtrale et à la plus grande amplitude de ses mouvements.



<sup>42</sup> *La sténochorégraphie, ou l'art d'écrire promptement la danse* publié en 1852 à Paris par Arthur Saint-Léon, (1821-1870), danseur, chorégraphe et maître à danser français.

<sup>43</sup> Danseur, chorégraphe et théoricien allemand, Friedrich Albert Zorn publia en 1887 *Leipzig Grammatik der Tanzkunst*. Le système qu'il y décrit est inspiré de celui d'Arthur Saint-Léon.



<sup>44</sup> Vladimir Ivanovitch Stepanov est un danseur et pédagogue russe (1866-1896). Son système repose sur les études d'anatomie qu'il fit dans sa ville natale à Saint-Petersbourg.



<sup>45</sup> Léonide Massine (1896-1979)

<sup>46</sup> Vaslav Nijinsky (1889-1950) a été le danseur étoile des Ballets Russes. Il inventa son système pour son usage personnel a des fins de mémorisation et de conceptualisation.

Entre le XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup>, à l'époque romantique, deux systèmes basés sur l'idée de représentation en bâtons furent développés. D'une part, la *Sténochorégraphie*<sup>42</sup> développée par le danseur et chorégraphe français Arthur Saint-Léon accompagnant des figures légèrement abstraites à des notes de musique pour apporter des informations de rythme précises. De l'autre, le professeur allemand Friedrich Albert Zorn<sup>43</sup> mis en place également des figures en bâton, plus picturales et elles aussi accompagnée de note de musique. Il décrivit précisément par leur biais des exercices et étapes nécessaires à la formation en danse. Ces deux systèmes illustrent l'étroite intimité entre danse et musique dans leur écriture. L'idée d'utiliser des notes pour enregistrer le mouvement se développa vite avec le travail de Vladimir Ivanovitch Stepanov<sup>44</sup>. Il publie en 1892 à Paris un ouvrage nommé *Alphabet des mouvements du corps humain*. Basé sur l'étude anatomique du mouvement il peut s'adapter à tous type de déplacements.

Néanmoins, beaucoup des notes utilisées à cette époque étaient des aides-mémoire et sont donc incomplets. Ces théories furent développées plus amplement par le danseur et chorégraphe russe Léonide Massine<sup>45</sup> dans *Massine sur la chorégraphie* (1976). À l'époque moderne, le danseur et chorégraphe Vaslav Nijinsky<sup>46</sup> améliora également le système de Stepanov avec des

indications de niveaux et de directions notamment dans son travail pour la pièce *L'après-midi d'un Faune* (1912). Initialement très flou, ce n'est qu'en 1988 que son système fut décodé permettant ainsi de faire revivre

certaines de ses pièces. En 1931, Pierre Conté écrit *Écriture de la danse théâtrale et de la danse en général* et se nourrit de la dynamique de mouvement de la chronophotographie de Marey. Il y combine notes musicales à des symboles simples placés en résonance l'un de l'autre. Le système développé par Noa Eshkol (danseur israélien) et l'architecte Abraham



Wachmann fut publié en 1958. *Movement notation* utilise une vue mathématique et anatomique pour explorer l'abstraction

des formes des mouvements plus que l'enregistrement de danses existantes. Des nombres et quelques symboles sont utilisés pour représenter les mobilités possibles. L'objectif initial d'Eshkol était de créer une méthode d'enregistrement de ses chorégraphies. En plus des symboles abstraits, il utilise des figures en bâton continues. À la même époque, Margaret

<sup>47</sup> Margaret Morris est une danseuse et chorégraphe anglaise (1891-1980).



Morris<sup>47</sup> et Rudolf Laban mirent au point des systèmes plus abstraits avec une approche anatomique également. Ils sont décrits par Morris dans *The Notation of Movement* (1928). Elle y met en avant la séparation des signes de chaque partie du corps en plus de symboles de directions.

Au-delà de la danse, d'autres symboles de la labanotation clarifient le mouvement, notamment par le biais de pictogrammes, ouvrant la voie à l'analyse même du mouvement. Il est intéressant de noter que dans son abstraction, Laban mena une recherche sur le mouvement plus générale allant au-delà des mouvances dansées.

Ce slovaque né en 1879, danseur, chorégraphe et enseignant fut aussi l'un des importants théoriciens de l'inscription du mouvement.

Fasciné par l'architecture et ses aspects spatiaux, il met en place un système de notation qu'il développe dans l'ouvrage *Kinétographie Laban* publié en 1928. Les formes géométriques qui en



découlent s'inscrivent dans une perspective spatiale et plus précisément dans une figure de référence nommée *Kinesphère* (sphère

imaginaire englobant l'espace à proximité du corps). Sa forme s'inspire d'un icosaèdre. Au début des années 1940, Laban collabora avec le manager industriel et ingénieur F.C Lawrence pour mettre son système de notation en œuvre pour l'industrie. En 1929 déjà, Laban fit défiler près de 10000 personnes, leur faisant reproduire les gestes qu'elles faisaient au

<sup>48</sup> Cela a amélioré le mouvement des travailleuses dans l'effort de guerre, augmentant considérablement leur production.

travail<sup>48</sup>. À travers des visites dans les usines anglaise de Lawrence en amont, il se rendit d'ailleurs compte que chacun réalisait un même geste de manière très différente et ce sans réflexion particulière sur l'efficacité ou les tensions et fatigues physiques que celui-ci pouvait générer. Il entreprit plus tard une recherche sur le développement d'une économie du mouvement en Grande-Bretagne ayant le meilleur rendement pour le minimum d'effort. Pour Laban, le mouvement unit le danseur au travailleur et dans les deux cas, c'est le rythme du mouvement qui est apprécié. Par ce regard très large sur le mouvement, Laban construit contrairement à ses pairs le premier vrai outil de notation et de qualification du

<sup>49</sup> Aux Etats-Unis, une des partitions de labanotation fut acceptée pour la protection du droit d'auteur en 1952. C'est un évènement majeur offrant une protection sans pareille à la danse. Beaucoup de partitions furent alors envoyées à l'inscription du droit d'auteur illustrant au-delà de ses usages, l'importance d'un tel système.

mouvement<sup>49</sup>. D'autres après lui, perdureront ce large regard sur le mouvement. C'est le cas des Benesh. Joan Rothwell, danseuse au Sadler's Weels épouse en 1949 Rudolph Benesh. De leur union naîtra un système beaucoup plus complet que les autres. Observant les notes de sa femme, Rudolph fut surpris de la quantité d'écrits, de suite de mots et d'abréviations dont se servait Joan pour mémoriser les cours de ses professeurs. Mathématicien et musicien de formation, il fut étonnamment surpris d'observer



que cet art visuel ne disposait pas de son propre système d'écriture. D'emblée, le couple marque l'envie de pouvoir appliquer celui-ci à tout mouvement humain. Contrairement aux autres partis pris et dans la continuité du travail de Laban, la danse n'est ici qu'une partie des enjeux de cette écriture. Les Benesh

vont concevoir la notation selon trois étapes dont la première est la nature du mouvement perçu par la vision. La transcription s'axe sur ce sens et sa structure dérive de ce médium. Les chronophotographies d'Étienne-Jules Marey, dont les fusils photographiques permirent d'analyser le mouvement grâce à une succession de prise d'images fixes constituèrent les fondements de cette écriture. Les auteurs en tirent la notion d'images-clés, permettant de retenir dans l'infinité de geste et positions intermédiaires construisant le mouvement et perçu par l'œil transcrivant celui-ci sous la forme de traits continus. Transposant les extrémités articulations et segments de l'Homme de Vitruve sur une portée (jouant ainsi des rapport espace et temps) ils permettent une figuration du corps les plus économe en signes possible et ainsi d'avoir une certaine simplicité, précision et efficacité dans l'écriture. Représenté par des signes distinctifs, le pictogramme se dessine alors sur la portée. Les positions et les lignes de mouvements sont posées sur la matrice de cinq lignes horizontale représentant le danseur de la tête aux pieds vue de dos. Les mouvements les plus complexes, ne pouvant être représentés sont écrits et accompagnés de signes et de nombres. Les Benesh identifient pour une simplicité et une clarté maximale un alphabet élémentaire de 3 signes. | - ·. Les mouvements s'inscrivent dans une sphère en deux dimensions partagée en deux hémisphères, le devant et l'arrière. Entre elles, la partie médiane représente l'épaisseur du corps et est nommée le plan de corps. Les signes de base permettent de situer les extrémités du corps sur ces trois plans. Point de départ d'un alphabet évolutif, ils permettent de traduire tout mouvement en trois dimensions. A cela s'ajoute quelque croix, permettant d'indiquer les articulations en mouvement, des traits verticaux à gauche et à droite permettant d'indiquer des inclinaisons latérales du corps. En 1959, Rudolph Benesh

contribua à un projet du centre d'études techniques pour l'industrie du vêtement à Paris. Il prit le temps de noter et analyser les mouvements des ouvriers faces à leur machines. Il participera plus tard à la conception d'une chaise destinée aux travailleurs à la chaine avec les Polytechnic University (aujourd'hui University of Hertfordshire) et Loughborough University<sup>50</sup>. Plus tard, la notation Benesh fut également appliquée en neurologie.

<sup>50</sup> Ces universités se trouvent en Angleterre.

L'objectif était alors d'analyser et noter les déficiences musculaires des enfants souffrant de paralysie cérébrale et de par ce biais de contribuer à leur traitement. Initié à Florence au Centro di Educazione en 1967, ils se diffuseront en Angleterre en Suède et au Japon les années suivantes. Aujourd'hui encore, la notation Benesh est utilisée dans l'observation clinique et l'analyse des patients. Malgré cela, c'est dans les pratiques chorégraphiques que le système fut le plus développé. Ce système est l'un des plus complets et intéressant. Par la pluralité de ses possibilités il permet une transcription et non une description usant de la parole. Il s'est montré très utile dans l'enregistrement des répertoires et des compagnies de ballet. Présenté au Royal Ballet School dès sa publication en 1955, sa directrice, Dame Ninette de Valois l'inscrivit au programme de l'école, l'adopta pour sa compagnie et engagera la première

<sup>51</sup> Terme choisi par Rudolf Benesh pour distinguer la connaissance et le savoir-faire liés au bon usage de son système. Il identifie de cette manière le métier consistant à réaliser, transmettre et enseigner des partitions.

choréologue<sup>51</sup> afin de retranscrire chacune des créations. En 1962, le couple fonde la Benesh Institute of Choréology où ils développeront et enseigneront le système. Suite au décès de Rudolph Benesh en 1975, Joan confiera celui-ci aux choréologues de l'Institut. L'institut Benesh fut établi en 1972 et beaucoup de compagnies ont engagée des écrivains de la notation Benesh. Des programmes informatique furent développés et un autre entraînement d'écriture et de réalisation de publication furent établis dans les années 90 par le centre National de la Danse à Paris. La méthode est aussi nommé choréologie.

Elle se développa également dans la notation des pratiques circassiennes induisant la création d'autres signes avec une syntaxe permettant d'exprimer un langage spécifique comme l'utilisation d'objets ou d'agès. La notation figure le langage du mouvement et tend à établir un code d'enregistrement et de repérage symbolique. Elle fait souvent office d'outil et non de fin en soi. Quant aux systèmes développés, ils ont pour la plupart servit à enregistrer des danses folkloriques et n'ont jamais fait partie intégrante de la danse. La notation à l'avantage d'inscrire le travail et non la performance individuelle. Contrairement à la vidéo de plus en plus utilisée de nos jours, la notation offre plus d'informations que la suite de choix (cadrage, coupe, montage...) induite par ce support numérique. Les liens entre calligraphie et notation sont d'autant plus intéressants lorsque l'on prends en compte le besoin de scriptibilité. En effet, chacune des notations évoquées plus haut, porte en elle cette volonté d'exister sous la formes de lignes tracées à la main. Le geste qu'elle représente laisse ainsi sur le papier, une forme de son passage à une échelle autre que celle de sa corporéité. Tous les aspects (coulisses, relation entre les performeurs...) peuvent être étudié en faisant un outil essentiel permettant la préservation des œuvres passées. En musique notamment, la notation permet la préservation des œuvre classique que les contemporains peuvent se réapproprié. Le texte imprimé (ou même la partition imprimée) brisa ce lien entre le geste manuel et l'inscription graphique. Écrire prends cependant inévitablement du temps, en moyenne il faut aux choréologues 8 à 12 heures de travail pour transcrire une minute de chorégraphie. La vidéo n'est que la mémoire d'un spectacle en un jour et une heure donnée. Ainsi, la captation vidéo pris le pas sur l'écriture dans les années 70. Ne requérant pas d'apprentissage, elle semble beaucoup plus efficace mais fait néanmoins face à des inconvénients précédemment cités.



# *Le déplacement des corps*

**C1 Francis Alj's**

*Sometimes - Making Something Leads to Nothing*

Série de photographies, 1998

**C2 Francis Alj's**

*The Green Line*

Vidéo, 2004-2007

**C3 Mathieu Bonardet**

*Sans Titre (en allégo)*

Mine graphite au mur et vidéo, 7'40", 2013-14

**C4 Mathieu Bonardet**

*Sans titre (lignes)*

Photographies numériques, 36.6×56 cm chacune, 2011

**C5 William Anastasi**

*Sans Titre. (Subway Drawing)*

Stylo bille et graphite sur papier, 19.1×28.6 cm

MoMa, 2011

**C6 TONY Orrico**

*Penwalt: 2. 8 circels: 8 gestures*

Graphite sur papier, 25 panneaux, 610×610 cm

Shoshana Wayne Gallery, Santa Monica, CA., 2011

**C7 TONY Orrico**

*Exposition*

Graphite sur papier, 25 panneaux, 610×610 cm

Shoshana Wayne Gallery, Santa Monica, CA., 2011

**C8 Mathieu Bonardet**

*Fracture II*

Mine graphite sur papier, 10', 77×57 cm

Collection Frac Normandie Rouen, 2015

**C9 Matthew Barney**

*Drawing Restraint 2*

Film photographique documentaire, 1988

**C10 Matthew Barney**

*Drawing Restraint 6*

Film photographique documentaire, 1988

**C11 Trisha Brown**

*It's a draw - For Robert Rauschenberg*

Charbon et pastel sur papier

205.74×274.32 cm, 2008

**C12 Heather Hansen**

*Emptied Gesture*

Charbon sur papier

Bywater, New Orleans, 2013

**C13 Maya Deren**

*A study in choreography: for the camera*

Film silencieux, n/b, 2'30", 1945

**C14 Morgan O'Hara**

*Live Transmission: hand movements of musicians*

*in Henry Threadgill's society situation big band. Teatro*

*Romano. Verona Jazz Festival. 25 June*

Graphite sur papier, Italie, 58×73.5 cm 1996

**C15 Morgan O'Hara**

*Live Transmission: movement of the corps de ballet*

*while rehearsing Act II of Giselle. English National*

*Ballet. London Studios of the Company. 8 October*

Graphite sur papier, Londres, 57×76.5 cm, 2009

**C16 Morgan O'Hara**

*Live Transmission: movement of the hands of*

*musicians John Tilbury on piano. John Edwards*

*on bass and Mark Sanders on percussion*

Graphite sur papier, Londres, 57×76.5 cm, 2014



C1



C1



C2



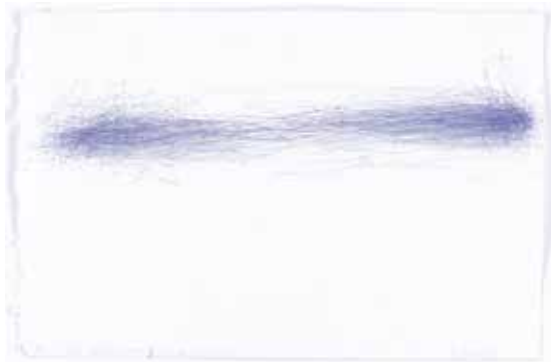
C3



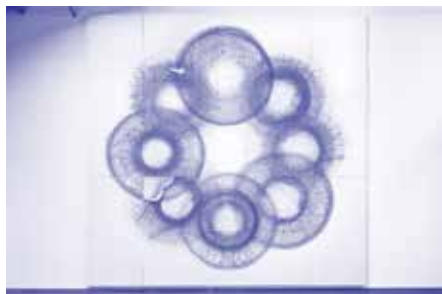
C4



C2



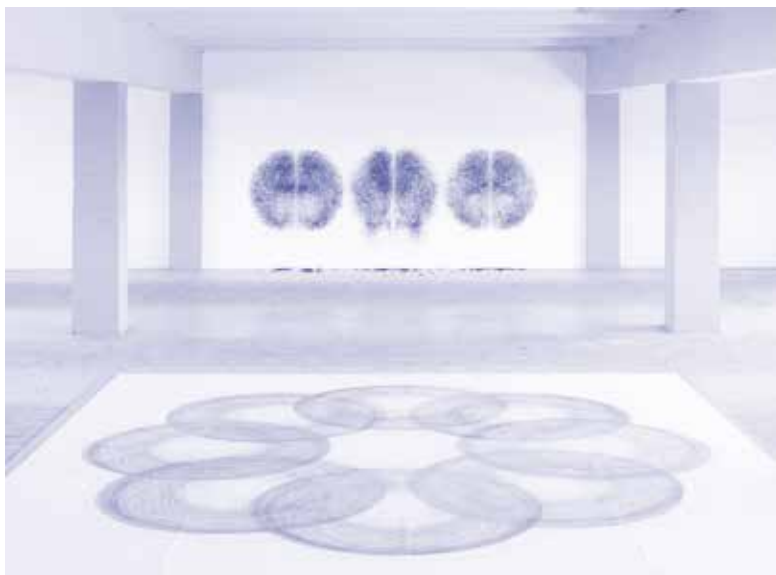
C5



C6



C8



C7



C7



C9



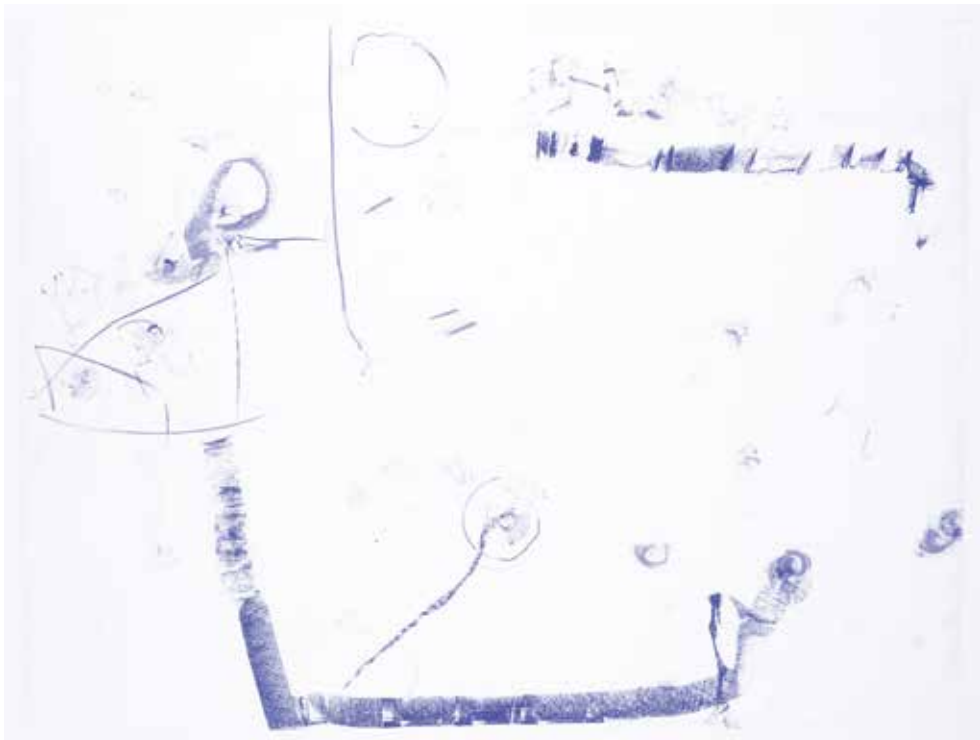
C10



C9



C10

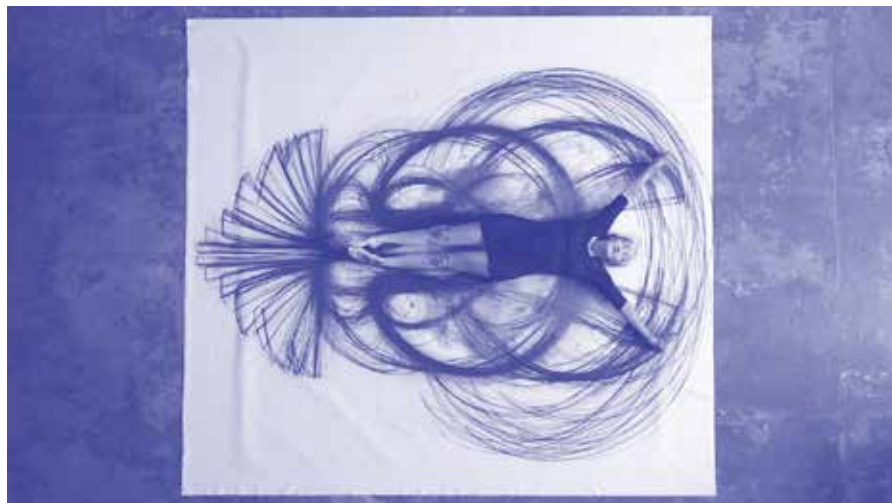


c11

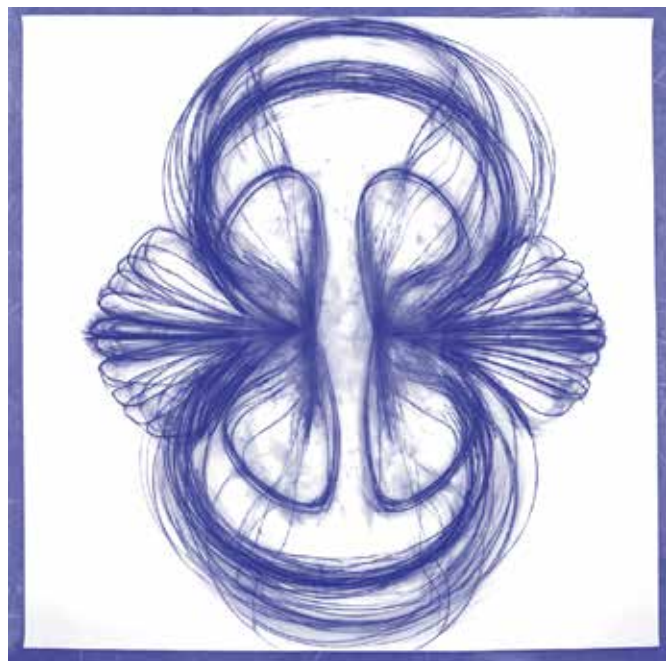
c11







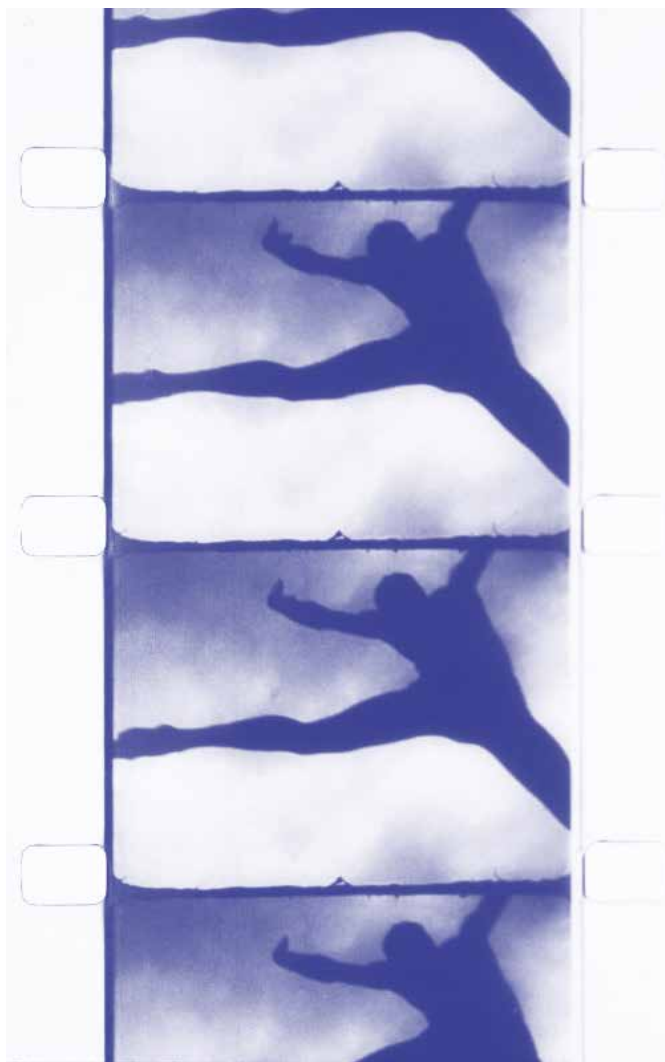
C12



C12



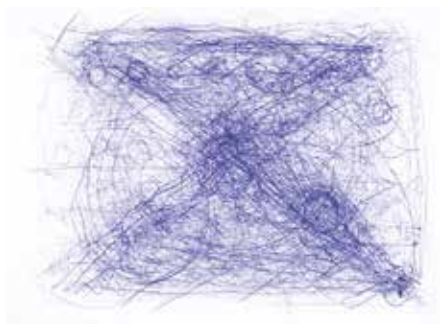
C13



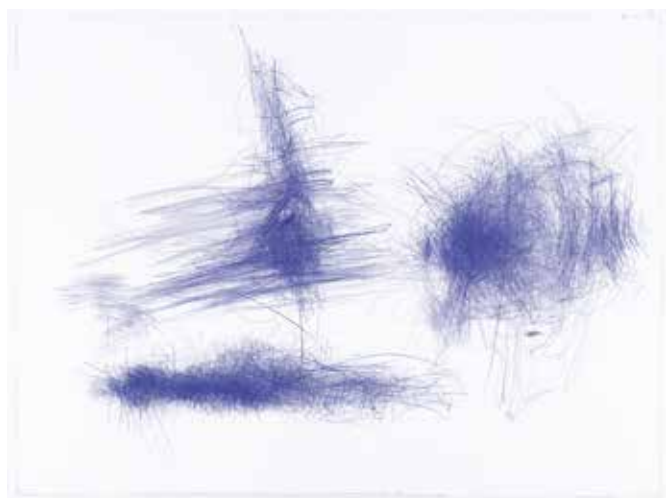
C13



C14



C15



C16



En explorant plus amplement les livres de Georges Hébert, je fus à la fois surpris et intéressé par l'un de ses partis pris éditoriaux. Après avoir illustré par quelques clichés photographiques les propos de son exposé, l'auteur fit le choix de faire appel au dessin pour représenter le corps et ses mouvements. La principale raison de ce choix est liée au sujet des ouvrages. Portant sur l'aspect technique des exercices et de leur réalisation la décrivant comme « *l'étude du mécanisme des exercices et la recherche du meilleur rendement d'exécution* »<sup>52</sup> toute la recherche s'axe autour de la performance

<sup>52</sup> Georges Hébert, *L'éducation physique et morale par la méthode naturelle*, 1936, Tome I, p.6.

et du mouvement juste. Selon l'auteur, l'utilisation du dessin permet une plus grande justesse en comparaison à une photographie sur laquelle le mouvement pourrait par exemple être mal exécuté ou interprétable de différentes manières. Cette forme offre un meilleur contrôle sur le choix des moments représentés ainsi que plus largement sur la silhouette du corps. Dans son ouvrage *Une brève histoire des lignes*, Tim Ingold fait aussi la différence entre dessin et écriture. Nombreuses sont en effet les formes iconographiques comme les hiéroglyphes ou les symboles maya qui font à la fois office de formes dessinées et écrites. Lev Vygotski et ses travaux donnent des indices sur cette différenciation. Pour lui les premiers dessins ne sont que les traces de gestes déictique exécutés par une main

<sup>53</sup> Tim Ingold citant Lev Vygotsky, *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Process*, Harvard University Press, 1978, p.108.

étant outil d'inscription. « *Ils ne dessinent pas mais indiquent et le crayon à la fonction de fixer ce geste d'indication* »<sup>53</sup>. L'enfant ne découvre que plus tard que la marque qu'il a tracée sur le papier peut décrire quelque chose et que cette chose est nommable. Tim Ingold indique plus tard qu'il considère l'écriture comme « *un cas particulier du dessin* » où ce qui est dessiné constitue les éléments d'une notation. Il appuie cette affirmation avec les travaux

de Nicolette Gray et son ouvrage *Lettering as Drawing* (1971). Elle y soutient qu'il ne peut-il y avoir de frontières claires entre le dessin et l'écriture car tous deux utilisent le même moyen d'expression : la ligne. « *C'est la même ligne qui dessine et qui écrit* <sup>54</sup> ».

<sup>54</sup> Nicolette Gray, *Lettering as Drawing*, 1971, p.1.

<sup>55</sup> Rosemary Sassoon, *The Art and Science of Handwriting*, Intellect, Bristol, 2000, p.12.

Pour Rosemary Sassoon, experte en écriture manuscrite, « *la forme et la ligne d'une lettre est aussi sensible et expressif que la qualité d'une ligne dans un dessin, et aussi personnel que l'interprétation de la couleur, de la lumière et de la nuance pour un peintre* <sup>55</sup> ». Dans *The Element of Drawing*, l'auteur et peintre John Ruskin invite ses lecteurs à « *se saisir des lignes directrices, celles qui au moment de se former doivent concentrer l'histoire passée, l'action présente et le potentiel futur d'une chose* <sup>56</sup> ». Ces lignes directrices, ces ductus, se retrouvent également dans les travaux du calligraphe Claude Mediavilla. C'est d'ailleurs les lignes des signes calligraphiques qu'il figure par l'abstraction dans sa peinture.

<sup>56</sup> Tim Ingold citant John Ruskin, *Une brève histoire des lignes*, p.169.

Comme évoqué plus tôt, les pratiquant·e·s du parkour sont appelés les traceur·se·s reprenant élégamment l'idée et l'expression de *tracer sa route*. Calligraphes de l'espace, iels explorent les rues et se fraient des chemins en utilisant et en s'affranchissant des obstacles rencontrés. Athlète et esthète, les traceur·se·s font de l'environnement urbain un terrain de jeu, se déplaçant dans la ville le plus rapidement possible de manière chorégraphique. Tout obstacle et toute portion matérielle de la ville permettant une prise pour des figures ou devant être franchie dans la course inscrit alors la correspondance entre le corps et son environnement. Mis en scène dans la ville, iels font alors preuve d'un « *faire avec l'espace* <sup>57</sup> » où le corps est son seul instrument. C'est par le biais d'une *ligne* – nom donné à une succession de mouvements – que le traceur inscrit

<sup>57</sup> Mathis Stock, *Habiter comme faire avec l'espace*. *Réflexions à partir des théories de la pratique*, Annales de géographie, (n° 704), p.424-441, 2015.

l'espace et la ville. Sublimant ces lieux, il arrive même parfois, que des traces de semelles laissées au gré d'un mouvement viennent marquer les murs et murets de certains espaces au même titre que le riverain, laisse parfois, une trace empreinte de ses mouvements et de son passage au détour d'un sol fraîchement rénové. Tendue entre deux points, les points de départ et d'arrivée, cette ligne résonne sans se confondre avec le tracé de son environnement. Rues, avenues, boulevards et chemins deviennent alors les grilles d'une étendue à mettre en forme dans de vibrantes et singulières trajectoires. Ces chemins qu'empreintent les traceu.r.se.s sont éphémères, voire uniques. David Belle insiste d'ailleurs dans son blog sur l'importance d'adopter un état d'esprit permettant de «voir les chemins possibles<sup>58</sup>».

<sup>58</sup> *Le libre mouvement des corps*. Nathaniel Barington.

Le déplacement est ainsi vu comme une fin en soi et non comme un moyen.

L'important est le rituel associé au déplacement ainsi que sa performance et non la destination.

## *L'acte de performer*

La performance est une pratique artistique qui apparaît au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Elle trouve ses origines

<sup>59</sup> *Le rôle du futurisme*, LIGEA. Dossiers sur l'art, vol. XXV, n°5, juillet-décembre 2002, p.91.

dans les pratiques des mouvements d'avant-garde. Elle a pour étymologie latine *per forma* – pour la forme – de laquelle est tiré le verbe performer.

Dans *La performance historique*<sup>59</sup>

Giovanni Lista donne au terme performance deux acceptations: le fait de réaliser des performance, en peignant, jouant un morceau... et celui de faire «performance» de manière absolue, c'est-à-dire une action ne servant pas à produire quelque chose. L'action est autonome et se suffit à elle-même. Le travail de Francis Alÿs s'inscrit dans cette lignée. Travaillant principalement autour de la marche, celle-ci prend des formes différentes lorsque le tracé liquide et éphémère d'un

glaçon poussé par différentes parties de son corps se dépose dans les rues de Mexico



avec *Sometimes making something leads to nothing* (1997) ou bien qu'un pot s'écoulant de peinture laisse les



traces, plus pérennes de la marche de l'artiste. En tant que trace elle laisse une direction et crée un lien entre

deux points. La ligne devient dessin sur le sol de la ville qu'elle transforme en support, en fond. Ces productions de Francis Alÿs sont intéressantes car l'idée de faire trace, de manière pérenne ou éphémère, fait entièrement et pleinement partie de la performance physique et de son processus.

Il est courant qu'une fois la performance terminée, les traces qui en résultent acquièrent une certaine autonomie par rapport au corps et aux mouvements dont elles sont issues.

La trace laissée une fois l'homme parti s'intègre alors au paysage. Il en est de même dans



*Sans titre (en allégo)* (2013), où Mathieu

Bonardet dessine à la mine de graphite sur un mur, au rythme d'un métronome mécanique. Il marque ainsi la répétition

des mouvements dont le dessin représente une trace. En 2012 déjà, il avait également exprimé à la Galerie de Roussan cette même idée de répétition. *Fracture* conserve



les traces de ses mouvements de bras et n'en restitue qu'un fragment dû au

format imposé de 21 x 29.7cm. De la même manière, Morgan O'Hara condense dans



ses *lives transmission* les mouvements en une accumulation de lignes de graphite,

combinant la traduction d'une action à une autre, le geste spontané et la contrainte.

Les actions enregistrées vont des plus banales (préparer des pâtes soba) au

plus exceptionnelles (discours d'Obama, naissance d'un enfant, concerts...). Plus

tard dans *Performance Drawings of Performance Artist Performing*, il suit et transpose les mouvements d'artistes en



train de réaliser une performance. L'artiste William Anastasi réalise quand à lui des dessins à l'occasion de ses déplacements.



*Walking Drawing, Running Drawing* ou même *Subway Drawing* illustrent le dialogue entre l'aléatoire présent au sein de ses créations et la performance venant d'elle-même, étant outil.

## *Marquages sportifs*

En danse, des traces du même statut passent aussi par le dessin. Dans son travail, Tony Orrico considère son corps comme un outil



au même titre que le graphite et le support (papier ou mur). Les limites sont données par celles de son corps

et chacun de ses dessins dure plusieurs heures allant parfois jusqu'à l'épuisement mental et/ou physique. Mis en scène en perpétuel mouvement, il réalise des figures géométriques et autres formes mathématiques rendues possible grâce à la symétrie du corps. Alternant entre mouvances chorégraphiées et improvisées, ses gestes répétés transcrivent visuellement ses déplacements. Débutant par des mouvements de danse, ses déplacements se concluent dans des illustrations abstraites.

Matthew Barney quant à lui étudie par ses



*Drawing Restrained* les relations entre la résistance physique que l'artiste s'impose et la créativité. Ce projet initié en 1987

repose sur des dispositifs contraignant le corps dans la réalisation de dessins. En écho avec son expérience d'athlète, il cherche à comprendre les paramètres entrant dans la mécanique de la création et les manières dont la persévérance, le contrôle de soi et l'obstination, entre autres tout ce qui fait les phénomènes physiques et humains, s'accommodent du désir de dessiner. Il élargit de la même manière le type de traces possible avec des éléments induits par le matériel corps comme la sueur par exemple.

« Ces marques résiduelles d'une action m'intéressent vraiment au temps des premiers

*Drawing Restraints, où les traces laissées par une procédure étaient plus intéressantes que les marques elle-mêmes*». Les objectifs graphiques sont plus ou moins recherchés selon ses ambitions initiales. Sur le trampoline, il essaie de faire son autoportrait en sautant sur une surface inclinée à 15° au rythme d'un trait par bond. À la fin des performances les dessins sont exposés avec les autres outils ayant été employés. Captés par des photographies et/ou vidéos, le dessin tout comme ces autres images ne constitue pas l'oeuvre finale. Ils sont les éléments d'un tout formé par l'ensemble des outils employés : objets, sangles, vêtements, dessins, schémas... Le dessin n'est en effet pas la seule possibilité ni même la finalité.

*A Study in choreography for Camera* (Maya Deren, 1945) met en scène l'acte d'entrer dans l'image par la danse. Le danseur Talley Beatty et son corps traversent différents espaces



exprimant la spatialité propre à l'image filmique s'exprimant comme performance dansée et réflexion sur la dimension

graphique du film. Le corps danse et prends forme initialement dans une grille formée par les troncs d'arbre. Filmé à contre-jour avant de retourner dans les bois, corps et ombres prennent les formes de signes graphiques. Sont ainsi sondés les différentes possibilités de l'appareil (plans, contre-jour, travelling, ralenti...) sont ainsi sondés en réponse au corps performant. La danse n'existe qu'en tant qu'image filmique d'un corps objet du dessin. Le geste et la trace laissées par le mouvement deviennent deux temps distants et équivalents du dessin : le premier correspondant au mouvement, fécond, et le second à un état conclusif et invariable. Quelle est donc la nécessité de recueillir la trace d'un mouvement ou d'une action sur un support de type conservable et mobile ? Le dessin se fait action, met en jeu la performance ou mis en jeu par celle-ci quant la photographie et la vidéo s'envisagent dans une démarche d'objectivation

et d'attestation de l'action. Ils sont plus relatifs alors à la performance elle-même qu'au dessin.



Dans *Emptied Gesture*, la danseuse américaine Heather Hansen laisse comme Trisha Brown avant elle des dessins faits de traces au fusain, témoignant de sa performance et capturant celle-ci. Ici, la feuille est la scène ainsi que le support sur lequel s'inscrit le corps sans intermédiaire pendant que ses pieds et ses mains dansent. Ne pouvant danser toute la journée, le geste chorégraphique s'étend par le biais du dessin. Allant au-delà du potentiel de mémorisation, l'autonomie du dessin se cristallise. Dans les cas du fusain ou de la craie, des crayons ou des pastels, l'instrument est aussi une source de pigment. Le geste du danseur devient celui du dessinateur, se confondant l'un l'autre jusque



des performance tel qu'*It's a Draw* (2002). Autant dans le titre que la performance, le corps s'efface, donnant une importance majeure au dessin résultant des mouvements réalisés. Le corps ne laisse plus vraiment de trace ici mais devient à part entière écrivain de l'espace. D'une certaine manière, cette vision peut résonner avec le double sens que peut prendre l'ouvrage *L'art de décrire la danse par caractères et figures* de Raoul-Auger Feuillet où l'écrit supplante le décrit. La trace se construit dans le passage du temps dans une image et une calligraphie aussi abstraite que peuvent l'être les systèmes de notations. Plus que les seules traces d'une performance, ces dessins sont les témoins

« d'un temps de rencontre entre deux acteurs d'une chorégraphie en jeu<sup>60</sup> ».

L'image devient dès lors, porteuse d'un imaginaire aussi visible qu'indéchiffrable. Ex-position du temps, elle donne forme à un corps en vie, écrivant l'espace en faisant danser une ligne. Le corps disparaît progressivement au profit des formes dansantes qui se dessinent et s'émancipent sur un support indépendant et auto-suffisant.

<sup>60</sup> *L'impossible image*,  
Michelle Debat, p169.



# *Conclusión*



La variété des techniques et médiums que nous venons d'explorer tracent les typologies d'une possible survivance du mouvement par des formes extrêmement variées. Au fil des siècles la trace, en danse notamment, est devenue de plus en plus précise et professionnelle tout en s'étendant à l'inscription de la corporéité et non plus seulement du mouvement dansé. Rudolf Laban écrit à ce sujet : *« Un danseur n'utilise pas plus ses bras, ses jambes et son esprit qu'un conducteur de bus ou qu'un pressoir dans une usine. Et dans les deux cas, c'est le rythme du mouvement qui est apprécié »*. Cela s'explique par la volonté croissante de ne plus seulement vouloir raviver le souvenir de l'expérience vécue par une image concrète, dynamique et circonstanciée mais de participer à son avènement. Le mouvement sportif et le mouvement technique se lient et fusionnent ainsi dans des systèmes qui sont eux aussi, de plus en plus techniques. Photographie, calligraphie et chorégraphie s'unissent ainsi dans la graphie, l'écriture et les traces qu'ils laissent sur un support. Dans l'accomplissement de ce mouvement, cette trajectoire laisse les marques de son passage et le mouvement se construit de la trace au tracé. Écrire et inscrire permettent de conceptualiser le mouvement et de le comprendre plus amplement qu'en l'imitant ou le mémorisant simplement. Ainsi depuis une vingtaine d'années des chorégraphes telles qu'Anna Alprin ou Yvonne Reiner construisent leur travail à partir de la partition. Elles l'utilisent comme un moyen de s'affranchir de la tradition (de transmettre et reproduire) et cela passe essentiellement par l'écriture. Les différents gestes, le geste de peindre, d'écrire, de penser, de se mouvoir... s'unissent ainsi dans des systèmes singuliers. Par le biais de formes plus ou moins abstraites ces systèmes visent tous le même dessein : communiquer et mettre en relation ceux qui les lisent, les regardent, les admirent et plus

généralement, ceux qui portent un regard sur une inscription organisée pour faire sens. Utilisées conjointement, ils permettent de jouer sur différents niveaux et formes de perceptions du corps mouvant. Les paramètres d'analyse et le regard porté sur celui-ci vont quant à eux changer d'un système à l'autre selon les objectifs et concepts retenus par s-on-es auteur-e-s. Qu'il s'agisse d'une écriture de la lumière, de la main ou du corps, ces multiples méthodes se concentrent ainsi sur différents aspects du mouvement. L'outil, déterminant, permet de donner au signe son corps, ses formes, d'égayer ou d'interrompre voir même de réunir des mouvements de manière continue. La-e danseu-r-se, dont les lignes s'organisent en chorégraphies glissant et dansant sur une surface résonnent avec les contours et les cartes dressées par la-e géographe - du latin *gē graphiēin* - écrivain de la terre et ses espaces. Arpenteurs du monde, ces disciplines partagent un espace fait de mouvement et d'écriture, dont les lignes qu'iels dressent sont explorées par les traceu-r-se-s. Cette géométrie orientée et son cheminement reprennent ce que les calligraphes appellent le ductus. Le ductus et son inscription permettent d'obtenir un tracé harmonieux avec un nombre de gestes, leur force, leur direction, leur intensité et leur vitesse. Il indique leurs relations, leurs ligatures formant des mouvements, puis des lignes.

Plus que ces lignes et le seul corps, la volonté de capturer un mouvement s'exprime dans la capture du temps et de l'espace qui constituent ce mouvement. Ces facteurs laissent en effet une empreinte plus ou moins marquée sur chacun des médiums que nous avons abordé. Qu'il s'agisse du travail (entre autres) d'Étienne-Jules Marey ou du GestualScript laissant les traces du temps s'écrire sur l'image photographique ou des partitions



(entre autres) de Raoul-Auger Feuillet ou de Rudolf Laban dont la mise en relation avec des inscriptions musicales donne le *tempo* des mouvements, le temps semble être l'un des standards de la capture du mouvement. De la même manière il est intéressant de noter que l'espace, celui de la scène, celui nécessaire au déplacement du corps font aussi partie intégrante de certains de système présentés dans cet écrit. Ces espace sont d'ailleurs parfois à l'origines même des formes du système. C'est le cas notamment du VocalGramatics, ou l'espace occupé par la langue se voit représenté ou bien de l'écriture gymnique dont l'abstraction des formes s'inspire des postures du corps dans l'espace. L'espace occupé varie également, notamment grâce à la performance, passant de l'espace du papier et de la feuille à celui de l'architecture, du bâti et de la ville. Au-delà de seulement inscrire et conserver le mouvement, les traces de ces systèmes ont également pour effet d'enfanter de nouveaux objets, totalement autonome du corps performatif et allant même jusqu'à invisibiliser les corps à l'origine de ces traces.



# *Bibliographie*

**BERNARD Michel,**  
*Le corps.*  
Paris, Éd du Seuil, Coll. Essais  
1995, 192 p.

**BERNARD Michel,**  
*De la création chorégraphique.*  
Paris, Éd. Centre national de la  
Danse, 2001, 270 p.

**BOSSEUR Jean-Yves,**  
*Du son au signe. Histoire de  
la notation musicale.*  
Paris, Éditions Alternatives,  
2005, 144 p.

**BRUYANT Anne-Marie,**  
*La danse libre. Sur les  
traces d'Isadora Duncan et  
François Malkovsky*  
Paris, Ed. Christian Rolland,  
208 p.

**BURTE Laurent,**  
*Scratch Graphique. Une  
recherche typographique au  
plus profond du son.*  
Paris, Éd. Pyramyd, 2003,  
120 p.

**CALVET Louis-Jean,**  
*Histoire de l'écriture.*  
Ed. Fayard/Pluriel, 1998, 296 p.

**CHANCOGNE Thierry,**  
*Histoire du graphisme avant  
la modernité en trois temps et  
cinq mouvements - Premier  
temps. Avant l'écriture  
- Premier mouvement.*  
*Matthès.*  
Franciscopolis éditions, Les  
Presses du Réel, 2018, 224 p.

**CHAPUIS Yvane, SERMON  
Julie,**  
*Partition(s) - Objets et  
concepts des pratiques  
scéniques (20e et 21e siècles),*  
Presses du réel, 2016, 448 p.

**DEBAT Michelle,**  
*L'impossible image:  
Photographie, danse,  
chorégraphie.*  
Ed. Exhibitions International,  
2009, 171 p.

**DE CERTEAU Michel,**  
**GIARD Luce, MAYOL Pierre,**  
*L'invention du quotidien.*  
*II: Habiter, cuisiner.*  
Paris, Éd. Gallimard, Coll.Folio  
essais, 1994, 448 p.

**DE JONG Cees W.,**  
*Jan Tschichold - Master  
Typographer: his life, work  
and legacy.*  
Thames & Hudson, 2009,  
384 p.

**FRUTIGER Adrian,**  
*L'Homme et ses signes.*  
Atelier Perrousseau, 2000,  
320 pages

**GOODING Mel,**  
*FLZ. Alphabets.*  
*graphèmes, typos et autres  
signes.*  
Paris, Éd. Autrement, Coll.  
Essais et documents, 2003,  
224 p.

**GUEST Hutchinson Ann,**  
*Choro-graphics: a  
comparison of dance notation  
systems from the fifteenth  
century to the present.*  
New York, Gordon and  
Breach, 1989, 194 p.

**INGOLD Tim,**  
*Une brève histoire des lignes.*  
Zones Sensibles, 2011, 256 p.

**KLEIN Yves,**  
*Les fondements du Judo*  
Paris, Éd. Dilecta, 2006, 204 p.

**LABORIT Henri,**  
*L'Homme et la ville.*  
Flammarion, Coll."Champs  
Classiques", 2011, 256 p.

**NOORDGIZ Gerrit,**  
*Le trait, une théorie de  
l'écriture.*  
Ed. ypsilonéditeur, 2010, 88 p.

**NOORDGIZ Gerrit,**  
*Alphabétique d'un typographe.*  
Ed. B42, 2015, 54 p.

**PEREC Georges,**  
*Espaces d'espaces*  
Paris, Éd. Galilée, 1974, 200 p.

**PERELMAN Marc,**  
*Toir et incarner. une  
phénoménologie de l'espace  
corps - architecture - ville.*  
Encre Marine, 2015, 464 p.  
**SCHMALISCH Romana,**  
*Nôtes sur les mouvements.*  
Laboratoires d'Aubervilliers,  
Issue #1, 2013.

**SERRES Michel,**  
*Variations sur le corps.*  
Le Pommier, coll. Poche,  
2013, 128 p.

**UNGER Gerard,**  
*Pendant la lecture.*  
B42, 2015, 256 p.

**VALÉRY Paul,**  
*Eupalinos ou l'Architecte  
- L'Âne et la Danse -  
Dialogue de l'Ébrie.*  
Paris, Éd. Gallimard, Coll.  
Poésie/Gallimard, 1970, 192 p.

**VALÉRY Paul,**  
*Philosophie de la danse.*  
Paris, Éd. Allia, Coll. Très  
Petite Collection, 2015, 48 p.

**ZARKA Raphaël,**  
*La conjonction intertite,  
notes sur le skateboard.*  
B42, 2007, 48 p.

**ZARKA Raphaël,**  
*Une journée sans  
vagues:chronologie lacrinaire  
du skateboard.1779-2009,*  
B42, 2009, 128 p.

**ZARKA Raphaël,**  
*Free Ruté. skateboard,  
mécanique galiléenne et  
formes simples.*  
B42, 2017, 128 p.

**ZARKA Raphaël,**  
*Rutting Modern Art.*  
B42, 2017, 152 p.

**BASTIEN Marion,**  
*Néobisme Notation du mouvement. Lire, écrire, penser, analyser le mouvement.*  
<http://notation.free.fr/>

**Bibliothèque Nationale de France,**  
*L'aventure des écritures*  
Mis en ligne sur BNF en 2002  
<http://classes.bnf.fr/ecritures/>

**CHRISTOUT Marie-Françoise,**  
*Chorégraphie. L'art d'écrire la danse*  
Mis en ligne sur Universalis  
<https://lc.cx/4uPs3Y>

**CORBIÈRE Estelle,**  
*Écrire une partition de mouvement – Pour qui, pour quoi ?*  
<https://lautremusique.net/lam5/demantibule/ecrire-une-partition-de-mouvement.html>

**CVEJÍČ Bojana, DOWNIE Marc, FRANKO Mark, KAISER Paul, PIEKUT Benjamin, POUILLAUDE Frédéric, VAN ORDEN Kate et WARBURTON Edward C.,**  
*« La partition musicale et chorégraphique ».*  
Mis en ligne sur Perspective le 30 juin 2020  
<https://journals.openedition.org/perspective/14431>

**Dance Notation Bureau,**  
<http://dancenotation.org/about/frame0.html>

**GIBOUT Christophe, LEBRETON Florian,**  
*Cultures juvéniles et loisirs sportifs de rue : une approche par l'espace public*  
Mis en ligne sur Cairn.info le 14 oct. 2014  
[https://lc.cx/7u\\_tHy](https://lc.cx/7u_tHy)

**GOURLAND Natacha,**  
*Du parkour aux parkour parks : des sports de rue devenus « indoor » à Paris et à Montréal.*  
Mis en ligne sur Géoconfluences le 13 mai 2019  
<https://lc.cx/q9Pu1G>

**GWIAZDZINSKI Luc,**  
*Géo chorégraphiques. Les nouvelles danses de la ville.*  
Mis en ligne sur HALSHS le 24 mai 2013  
<https://lc.cx/wpH15S>

**HUTCHINSON GUEST Ann, Grace Young,**  
*Dance notation*  
Mis en ligne sur Britannica le 20 juil. 1998  
<https://lc.cx/9M5SEJ>

**Internet Archives / Boston Public Library,**  
*Collection of Dances in Chorography: Notation (1700)*  
Mis en ligne sur The Public Domain Review le 18 mars 2021  
<https://lc.cx/pgoG3c>

**Internet Archives / Feuillet, Raoul-Auger,**  
*Chorégraphie, ou, L'art de décrire la danse, par caracteres, figures, et signes démonstratifs: avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de danses: ou usage tres-utile aux maîtres à danser & à toutes les personnes qui s'appliquent à la danse*  
Mis en ligne sur archive.org le 18 mars 2010  
[https://lc.cx/Ox\\_mLJ](https://lc.cx/Ox_mLJ)

**KOJIMA K., NAKAMURA Minako, HACHIMURA Kozaburo,**  
*Laban/Éditeur: Graphical editor, for dance notation*  
Mis en ligne sur Ieeexplore le 10 dec. 2002  
<https://lc.cx/MRDfpe>

**LAGARDE Yann,**  
*Et l'homme inventa l'alphabet, par Pierre Bergounioux*  
Mis en ligne sur France Culture le 29 mars 2019  
<https://www.franceculture.fr/litterature/et-lhomme-inventa-lalphabet-par-pierre-bergounioux>

**LONGSTAFF Jeffrey Scott,**  
*Laban Analyse database*  
Mis en ligne sur Laban Analyses le 1 aout 2011  
<https://lc.cx/4oQcJB>

**MIAUX Sylvie,**  
*Le livre mouvement des corps.*  
Mis en ligne sur Géographie et cultures, le 14 mai 2013  
<https://lc.cx/itE5LP>

**MIRZABEKIANTZ Éliane,**  
*Comment la notation Benesh relève et révèle l'interprétation.*  
Mis en ligne La Revue du Conservatoire le 18 juil. 2013,  
<https://lc.cx/ONwlfuz>

**MIRZABEKIANTZ Éliane,**  
*Le système Benesh*  
<https://lc.cx/HtsCRY>

**RICHEUX Marie,**  
*Pierre Bergounioux: « Je suis le dernier habitant de l'ère Gutenberg »*  
Mis en ligne sur France Culture le 15 mars 2019  
<https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/pierre-bergounioux>

**STOCK Mathis,**  
*Habiter comme « faire avec l'espace ». Réflexions à partir des théories de la pratique*  
Mis en ligne sur Cairn.info le 15/09/2015  
[https://lc.cx/pl\\_mIQ](https://lc.cx/pl_mIQ)

**TRIMARDEAU Camille,**  
*Le système de notation en gymnastique artistique.*  
Mis en ligne sur ANRT le 28 mars 2018  
<https://anrt-nancy.fr/fr/projets/le-systeme-de-notation-en-gymnastique-artistique/>

**WOLF Katrin,**

*La notation de mouvement Benesh pour les arts du cirque: développement d'un langage artistique et disciplinaire à partir d'un alphabet*

Mis en ligne sur Cairn.info le 17 janv. 2018

<https://lc.cx/vKeNfo>

**WOLF Katrin,**

*Notation Benesh pour les arts du cirque/ Sanglès: Carnet de recherche: Carnet de recherche #2: Portés acrobatiques: Maître chinois.*

Mis en ligne et publié sur Cnac entre 2016 et 2018

<https://icima.hypotheses.org/980>

<https://icima.hypotheses.org/1586>

<https://icima.hypotheses.org/3239>

**CHARRIER Julie,**

*Écrire le mouvement*

18 min

<https://www.numeridanse.tv/themes/webdocs/ecrire-le-mouvement>

**CHASSON Yvan,**

*L'art de marcher*

1h20, 2021

<https://youtu.be/QOiwqRkpD1I>

**CHAYETTE Sylvie,**

**SCHIRER Antoine**

*Comment écrire la danse?*

Le monde, 5 min, 15 sept. 2017

[https://youtu.be/\\_VqXt5Pq86Y](https://youtu.be/_VqXt5Pq86Y)

**CHRISTIE Mike (réal.),**

*Jump London.*

50 min, 2003

<https://youtu.be/l8f5XGP9wvQ>

**CHRISTIE Mike (réal.),**

*Jump Britain.*

60 min, 2005

<https://youtu.be/2TJurAP9l-Q>

**DEL PUPPO Alessandro,**

*Le livre futuriste italien:*

*écritures et images*

2h10, 2020

<https://youtu.be/g21XQEPHsE>

**MAROTO Francis (réal.),**

*Stade 2 - Reportage sur le Parkour.*

3min30, 1999

<https://youtu.be/ZgcfKb5aHSM>

**TEDx Talks - L'ÉVÊQUE Dany,**

*L'art d'écrire la danse.*

50 min, 2020

<https://youtu.be/389YU1zaKRM>  
[l8f5XGP9wvQ](https://youtu.be/l8f5XGP9wvQ)

**VELLET Joëlle,**

*L'art du mouvement: la danse, une poésie du geste*

40 min, 2019

<https://youtu.be/qQgQWgjSWUw>

**BOIVIN Dominique,**

Spectacle, *Road Movie*

Le Havre, 10 juil. 2021

**ZARKA Raphaël,**

Conférence, *State Gnomonique.*

Le Havre, 11 mars 2020

*Relecture:*

CONAN Dimitri,  
DA ROCHA Sonia,  
PANTALEO Élisabeth,  
PINTER Vanina,  
SAUNIER Hugo,  
SCHMITT Célestine,

*Typographies:*

ITC Mendoza Roman Standard  
de José Mendoza y Almeida, 1991  
Ogg  
de Lucas Sharp, 2019

*Papier:*

Offset blanc, 80g

*Impression et reliure:*

Imprimé en ligne par Bookelis,  
6 exemplaires, Janvier 2022

Je tiens à remercier toutes les personnes m'ayant aidé et soutenu durant l'écriture de ce mémoire et tout particulièrement Vanina Pinter pour son intérêt, son suivi, ses nombreuses relectures et ses précieux conseils.

Merci également à Sonia Da Rocha sans qui ces dernières années de travail et de recherche auraient été moins riches et très différentes.

Merci à Alain Rodriguez ainsi que Gilles Acézat et Colette Hyvrard pour leurs remarques et leur regard éclairé.

Merci à mes camarades, Mahée Auffret, Ophélie Favray, Christophe Raspino, Johanna Ruysschaert, Louise Marot et Manon Fargeat, et à nos rires et bonheurs partagés.

Merci à Célestine Schmitt pour sa présence et son soutien sans-pareil.

Mémoire de DNSEP  
Design Graphique et Interactivité  
Parcours Design & Édition