



HAL
open science

Traces et résonances. Ré-écrire, consigner, adapter la danse

Céline Gauthier, Juliette Loesch, Lucas Serol

► **To cite this version:**

Céline Gauthier, Juliette Loesch, Lucas Serol (Dir.). Traces et résonances. Ré-écrire, consigner, adapter la danse. Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques, 2020. hal-02988935

HAL Id: hal-02988935

<https://hal.science/hal-02988935>

Submitted on 4 Nov 2020

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

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

CN D

Centre national de la danse

Atelier des doctorants en danse

*Traces et résonances.
Ré-écrire, consigner, adapter la danse*

26 et 27 juin 2019

Actes dirigés par Céline Gauthier, Juliette Loesch et Lucas Serol, comité de l'Atelier des doctorants. Mars 2020.

Pour citer ce document : Céline Gauthier, Juliette Loesch et Lucas Serol (dir.), mars 2020, *Traces et résonances. Ré-écrire, consigner, adapter la danse*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques, <https://docdanse.hypotheses.org>.

Remerciements à :

Chaque auteur de ces actes, Mathilde Puech-Bauer, responsable du pôle Projets éditoriaux, et Dominique Brun, pour leur participation à ces journées d'études. Juliette Riandey, responsable du pôle Archives et valorisation, pour la communication d'archives de Patrick Bossatti, lors de la présentation de Daniel Larrieu. Marion Bastien et Laurent Barré, service Recherche et Répertoires chorégraphiques du Centre national de la danse, pour la réalisation de ce document numérique.

L'Atelier des doctorants en danse vise à mettre en commun, à croiser et à affiner les méthodologies, les savoirs et les savoir-faire, les pratiques diverses rencontrées par les jeunes chercheurs sur leur chemin de thèse. Il s'agit ainsi de poser des jalons communs, nécessaires pour promouvoir la recherche en danse au niveau national, et au-delà, en fédérant et en mettant en réseau les doctorants dispersés dans les diverses universités. Cet espace d'échanges et de recherche met l'accent sur les diverses méthodes employées par les doctorants dont l'objet d'étude concerne la danse. Il est organisé par un comité constitué de doctorants volontaires, en coopération avec le service Recherche et Répertoires chorégraphiques du Centre national de la danse.

Contact du comité : doctorantsendanse@gmail.com

Contact au Centre national de la danse : recherche.repertoires@cnd.fr

Informations sur l'Atelier : <https://docdanse.hypotheses.org>

Avant-propos 5

Traces écrites. Sources et partitions : recréer, réinventer la danse

Raphaëlle Petitperrin	
Le cadre juridique de la reprise d'œuvres chorégraphiques	13
Bruno Benne et Estelle Corbière	
Ré-inventer les sources baroques	19
Aurélie Berland	
Chorégrapheur au second degré.....	27
Juliana Coelho	
Quelques considérations autour des notations de la danse du <i>topeng keras</i>	35
Marie Orts	
« Danse écrite » et « état de ravissement »	43

Traces en mouvement. Reprises et citations chorégraphiques

Caroline Granger	
Collecter, explorer, assembler : une lecture du cheminement des œuvres de Merce Cunningham	55
Juliette Loesch	
Répétitions avec variation : leitmotivs et résonances dans les <i>Salomé</i> de Maurice Béjart	63
Céline Gauthier, Juliette Loesch et Lucas Serol	
Traces et résonances dans l'histoire de la danse : à propos de <i>Culture de l'oubli et citations, les danses d'après, II</i>	69
Daniel Larrieu	
Une pensée sensible et respectueuse de la création : à propos de la reprise de <i>Romance en stuc</i>	75
Florent Médina et Martin Givors	
Le mouvement filmé : résonances ciné-chorégraphiques	80
Biographies du comité de l'Atelier des doctorants	94

Avant-propos

Céline Gauthier, Juliette Loesch et Lucas Serol

À l'occasion de Camping, rencontre annuelle du Centre national de la danse où se réunissent danseurs, artistes et étudiants pour partager workshops, temps d'échange et de création, l'Atelier des doctorants en danse souhaitait rassembler, lors de deux matinées de recherche, de jeunes chercheurs en danse et différents acteurs du monde chorégraphique – artistes, notateurs, mais également juristes – pour échanger autour des pratiques en danse. Dans la continuité des précédentes éditions – notamment l'atelier « Lire, écrire, danser » – et dans une volonté de faire écho à l'actualité éditoriale de la recherche¹, nous avons choisi lors des journées des 26 et 27 juin 2019 d'aborder les différentes expériences et acceptions de la notion de trace en danse.

Le titre « Traces et résonances : ré-écrire, consigner, adapter la danse » et la polysémie des termes qui le constituent ont accompagné notre réflexion quant à la place dévolue aux activités et aux pratiques qui participent au façonnement des mémoires de la danse et des œuvres chorégraphiques. Si la production de « traces », quel qu'en soit le support, semble s'inscrire dans le registre des pratiques d'archive et de consignation du geste dansé², il s'agit dès lors d'envisager la relation qu'elle entretient avec le geste scriptural et ainsi les possibles analogies entre l'écriture manuscrite d'une partition et la création chorégraphique – dans la mesure où elle peut être assimilée à une activité d'écriture. Les glissements permis par les multiples acceptions de cette notion de « trace » constituent autant d'échos – envisagés ici comme les « résonances » des danses passées – utiles pour penser la temporalité des œuvres, l'éventualité de leur postérité, et finalement interroger la notion de répertoire : constitue-t-il un canon d'œuvres sacralisées ou offre-t-il la possibilité d'accéder à des références dans lesquelles puiser pour créer de nouvelles danses ?

1

Cette publication rejoint les thématiques développées dans le dernier ouvrage d'Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation, les danses d'après II* (Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2019), ainsi que dans le n° 7 de la revue *Recherches en danse*, consacré aux « Mémoires de l'œuvre en danse », dirigé par Claudia Palazzolo et Guillaume Sintès, publié après cet atelier, en décembre 2019.
<https://journals.openedition.org/danse/2246>
DOI : 10.4000/danse.2246

2

Catherine Perret, 2015, « Les deux corps de l'archive », *Le Genre humain*, vol. 55, n° 1, pp. 15-39.
<https://www.cairn.info/revue-le-genre-humain-2015-1-page-15.htm>
DOI : 10.3917/lgh.055.0015

3

Lucien Febvre, 1992, *Combats pour l'histoire*, Paris, Agora, p.436. Cité in Eric Méchoulan, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula/Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif. <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>

4

Cette notion de « table rase » a même donné son titre à l'une des pièces de François Verret, avec laquelle il remporte en 1980 le premier prix au Concours de Bagnolet. Voir aussi Lise Brunel, 1980, *Nouvelle danse française : dix ans de chorégraphie 1970-1980*, Paris, Albin Michel.

Réfléchir à la notion de trace en danse nous invite également à envisager son refus, qu'il prenne la forme d'un acte de résistance face aux impératifs mémoriels ou d'une rupture avec le carcan d'une tradition. Les pratiques de remontage et de reprise présentées lors de cet atelier témoignent à cet égard de la relation ambivalente que la danse entretient avec sa propre histoire : « oublier est une nécessité pour [...] les sociétés qui veulent vivre, [et] ne pas se laisser écraser par cet amas formidable, par cette accumulation inhumaine de faits hérités³ », nous dit Lucien Febvre. Dès lors, la discontinuité avec les œuvres passées permet-elle aux danseurs d'ouvrir la voie à des gestes et des pratiques émancipés du poids de cet héritage ? Inversement, la reprise de pièces antérieures constitue-t-elle une entrave à leur liberté de créer ? Si les années 1980 furent marquées dans le champ de la danse contemporaine française par une volonté de *tabula rasa*⁴, quels enjeux soulèvent alors les résurgences d'œuvres qui, dans leur contexte de création, aspiraient à rompre avec le poids des traditions ? De ce constat émerge la nécessité de penser le rôle des praticiens – danseurs, chorégraphes, notateurs –, afin d'envisager la complexité des relations tissées avec les œuvres passées, l'intimité parfois suscitée lors de la fréquentation d'une qualité de geste désuète, et la manière dont elles viennent infléchir les pratiques et les processus de création présents. Quelles conséquences sur la manière d'envisager la danse et la création elle-même aura le fait de recourir à des œuvres passées ou d'assurer une consignation de son travail chorégraphique ?

Les temps de dialogue et d'échange avec les intervenants lors de la préparation de ces journées nous ont permis de voir ces quelques bribes de réflexion se déplier en de multiples questions : par quels moyens les danseurs peuvent-ils accéder à une danse passée ou la transmettre à d'autres ? Que reste-t-il d'une danse et comment la transmettre ? Comment faire des traces que laisse la danse des prétextes, voire des outils, à la recréation ? Quels sont les enjeux et les conséquences qui président au ou résultent du changement de médium – qu'il s'agisse d'une partition, de photographies, d'une captation vidéo – nécessaire pour faire archive de l'œuvre ? Ne faut-il considérer ces archives que comme de pâles copies de l'original ou bien comme un véritable accès à l'œuvre ?

Les traces des œuvres

Ces questions invitaient à s'intéresser aux œuvres elles-mêmes, en observant ce qui reste des danses après elles. Nous avons cherché à mettre en relation deux manières d'envisager les traces : nous aborderons ici sous le terme de « traces écrites » les pratiques qui résultent de l'usage de partitions, de textes ou de dessins, considérés comme des supports fixes, qu'il s'agit de remotiver par le geste. D'autre part, nous regrouperons sous l'appellation de « traces en mouvement » une pluralité de dispositifs d'archivage et de création – montage vidéo,

pratiques citationnelles ou de reprise – qui, dans leur processus même, participent au déploiement d’une nouvelle approche de la mémoire chorégraphique.

Si ces journées furent l’occasion de mettre en dialogue les récits d’expérience et les analyses présentés tour à tour par des artistes chorégraphiques et de jeunes chercheurs, elles ont aussi été l’espace d’une mise en partage de références communes, à l’image de la récente publication d’Isabelle Launay *Cultures de l’oubli et citation, les danses d’après II*. Mathilde Puech, responsable du pôle Projets éditoriaux au CND, nous a rejoints afin de présenter les thématiques principales, la structure et les enjeux de l’ouvrage dont nous vous proposons ici un bref compte-rendu qui en rappelle quelques lignes directrices, en relation avec les thématiques et questions abordées dans cette publication. La chercheuse s’attache en effet à mettre en lumière les imaginaires et les représentations qui viennent, au tournant du xx^e siècle, rejouer la notion d’œuvre et sa faculté de faire trace, instaurant dès lors la possibilité d’une « culture de l’oubli ». Partant, de nouvelles œuvres – des « danses d’après » – (re)créent par un jeu référentiel et citationnel l’écho d’une danse passée, et deviennent *a posteriori* des témoignages de l’histoire de la danse et des œuvres.

Cet atelier a ainsi été l’occasion d’interroger la fabrique de ces traces, qu’elles s’établissent sur des supports exogènes à l’œuvre chorégraphique ou au sein même des gestes et de la corporéité des danseurs, constituant alors la danse comme palimpseste de créations antérieures, à la manière d’un réseau d’œuvres qui se répondent. C’est par exemple ce à quoi s’attache Juliette Loesch dans son article consacré aux effets de leitmotiv et de résonance dans les *Salomé* de Maurice Béjart. La reprise de certains motifs ou mouvements participe au tissage d’une continuité entre les pièces, chacune évoquant le souvenir de la précédente et constituant l’origine de la suivante. Ce type de démarche met en lumière toute la complexité des rapports entre ces traces dites « fixes » et celles dites « en mouvement », des liens entre les gestes élaborés depuis des œuvres antérieures et les archives de ces danses. La proposition de Bruno Benne et Estelle Corbière le souligne par ailleurs, en restituant les enjeux de leur travail de création qui prend appui sur les traces écrites que sont les partitions de notation Beauchamp-Feuillet et Laban, tout en élaborant une démarche de reprise et de recréation qui s’établit sur le mode de la *variation* : les pièces qui en résultent jouissent du statut d’œuvres originales, mais offrent aux spectateurs contemporains la possibilité d’un contact avec le style baroque tel qu’il se manifestait au temps de la Belle Danse.

Construire une trace

En danse, la production des traces de gestes interroge la relation possible entre le médium par lequel elle prend forme et le désir de

5

La notion d'œuvrement, en danse, a notamment été mobilisée par Katharina Van Dyk in 2010, « L'Œuvrement extatique : à propos et autour de *Two Ecstatic Themes* de Doris Humphrey », mémoire de master, université Paris 8, dir. Isabelle Ginot.

6

Nelson Goodman, 1990, [1968], *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, trad. Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, p. 250.

À ce sujet, voir le faisceau de références autour de ce texte et de ce sujet :

Frédéric Pouillaude, 2004, « D'une graphie qui ne dit rien. Les ambiguïtés de la notation chorégraphique », *Poétique*, n° 137, p. 99-123.

DOI : 10.3917/poeti.137.0099

Simon Hecquet et Sabine Prokhoris, 2007, *Fabriques de la danse*, Paris, Presses universitaires de France.

construction mémoriel qui lui est associé. L'usage du support vidéo est à ce titre ambivalent : l'illusion d'objectivité dont jouit l'œil de la caméra lui permet de se glisser dans des espaces et des temporalités interstitiels, habituellement dérobés aux regards, pour capter des moments plus intimes ou quotidiens (répétitions, fatigue, complicité...). La vidéo acquiert ainsi une valeur documentaire, voire archivistique. Cependant, la présence de la corporéité du cadreur, la prégnance des expériences qu'il partage avec les danseurs lors du tournage conditionne la composition des prises de vue : cette subjectivité, qui fraye avec le travail artistique, offre à la captation vidéo la possibilité de voir la danse autrement pour déposer sur l'écran de nouvelles empreintes du geste. Dès lors, la vidéo, tout en construisant la matière mémorielle d'un moment de danse et d'une gestuelle, dépasse le seul statut de trace pour devenir œuvre à part entière : le film est alors considéré davantage comme un médium artistique que comme un outil d'archivage. À ce titre, Martin Givors et Florent Médina nous proposent, sous la forme d'un dialogue nourri par divers extraits de leur travail, une réflexion quant aux usages et aux statuts du médium vidéo en regard des œuvres et des pratiques chorégraphiques.

L'ambiguïté du statut de ces traces est particulièrement sensible lorsqu'elles accèdent à un certain *œuvrement*⁵ (par la forme qu'elles présentent ou par la relation qu'elles entretiennent avec l'œuvre dont elles constituent l'empreinte), tout en conservant une fonction de transmission, dans le cadre d'une démarche pédagogique par exemple. Cette ambivalence est particulièrement marquée dans le contexte de l'élaboration des systèmes de notation, comme l'évoquent Nelson Goodman dans *Langages de l'art*⁶, ou encore Frédéric Pouillaude qui rappelle la prédominance de la transmission de corps à corps. Ainsi, la constitution de partitions à même de préserver la danse aura des conséquences tant sur la pratique et l'apprentissage de la danse que sur sa perception : tel est le propos de Juliana Coelho, venue présenter les différentes tentatives de notation du *topeng keras*, danse balinaise, en insistant sur les effets produits par ces traces écrites dans les relations entre tradition et institution. L'invention d'un système de notation propre à inscrire les schèmes gestuels et rythmiques d'une danse implique alors de s'interroger sur ce que ce médium partitionnel est en mesure de transcrire et de conserver, ainsi que ses conséquences sur les pratiques et l'esthétique de la danse elle-même.

Dès lors, il est possible d'envisager des fabriques de traces somatiques et gestuelles qui, parce qu'elles s'abstraient d'un support de consignation exogène, déjouent l'imaginaire d'une analogie entre trace et écriture. Ainsi, dans le cas d'une transmission orale de danseur à danseur, la corporéité de ce dernier semble pouvoir s'établir comme support privilégié d'un héritage chorégraphique. Caroline Granger rend compte de ce phénomène dans une étude des

pratiques testimoniales dans la compagnie de Merce Cunningham : l'analyse des processus de transmission de ses pièces, de ses dispositifs et outils de création permet de mettre au jour l'importance des institutions qui encadrent la constitution et la préservation de l'héritage du danseur. De même, le témoignage du chorégraphe Daniel Larrieu, qui a remonté en 2019 deux de ses pièces majeures des années 1980 – *Chiquenaudes* et *Romance en stuc* – afin de les transmettre à une nouvelle génération de danseurs, révèle les enjeux du remontage d'une œuvre dans un contexte contemporain, avec des danseurs aux corps et aux formations différents. Le chorégraphe insiste sur la prégnance de la mémoire des interprètes de l'époque pour mener à bien cette entreprise de transmission, de sorte que les archives à leur disposition (captation vidéo, dessins de Patrick Bossati) relèvent du statut d'aide-mémoire plutôt que de mémoire.

S'emparer de la trace

Ces multiples manières de composer, d'inscrire et de conserver l'histoire et la mémoire des œuvres nous invitent à réinterroger le statut et la valeur des traces considérées comme établies, à les désacraliser finalement, afin de laisser émerger d'autres manières – autrement créatives ou davantage subversives – de s'en emparer et de disposer des œuvres passées.

Cependant, si les interventions de ces journées ont révélé une relative autonomie des artistes vis-à-vis de l'usage de ces traces, cette liberté reste conditionnée au respect du droit d'auteur, très protégé par le droit français. Sur ces questions, l'intervention de Raphaëlle Petitperrin, chargée de l'information juridique au CND, a ainsi permis de rappeler les conditions par lesquelles ces pratiques de remontage et de recréation sont rendues possibles. Si les œuvres passées sont investies du statut de matériaux exploitables, elles demeurent toujours protégées par le droit à la paternité de l'auteur, garantie par les droits moraux inaliénables et imprescriptibles. Dès lors, les nouvelles versions présentées sur scène seront toujours des échos des danses dont elles s'emparent, sans se détacher de leur aura, ni complètement les remplacer.

C'est dans cet entre-deux que se situe Aurélie Berland, qui rend compte du processus de création de son solo *Pavane...*, composé par la condensation des différentes corporités présentes dans *The Moor's Pavane* de José Limón. L'exploitation des traces disponibles et accessibles, sous la forme de partitions ou d'extraits vidéo, nécessite alors une reconstruction : Aurélie Berland retrace avec nous le processus d'incorporation qui lui a permis d'assimiler ces fragments de gestes. Son intervention souligne qu'une reprise fidèle à l'œuvre « première » peut aboutir à la composition d'une œuvre « au second degré », dont l'originalité réside dans le choix des modalités

de présentation des sources convoquées : à l'autorité de la partition se substitue la liberté offerte par la possibilité d'en assembler, d'en superposer voire d'en transposer des fragments.

Cette tension entre l'autorité supposément acquise par ces traces, l'autonomie conquise vis-à-vis de ces dernières, et les phénomènes de transmission tels qu'ils opèrent entre une chorégraphe et ses danseur-eu-s-es, a été l'un des enjeux du dialogue entre Marie Orts et Dominique Brun. Si la première est danseuse et interprète de la chorégraphe, elle a cependant proposé dans le cadre de sa formation de notatrice Laban au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) une reprise du solo *Du ravissement*, composé par Dominique Brun en écho à la pièce de Doris Humphrey *Circular Descent*. Marie Orts a choisi de travailler à ce remontage à partir des partitions conservées de ces deux versions : elle s'est mise à l'écoute de ces documents pour en percevoir leurs spécificités (points communs, écarts, dissemblances...), de sorte que Dominique Brun témoigne avoir redécouvert sa danse en assistant à la présentation de cette nouvelle version. Ce cas de figure souligne la possibilité pour le danseur d'acquérir, par l'usage des partitions, de nouvelles formes d'autonomie tant vis-à-vis de l'auctorialité du chorégraphe que de la conservation et de la tradition des œuvres : il s'ouvre alors à d'autres circulations, tant spatiales que temporelles, et évolue au prisme de sa corporéité entre plusieurs versions d'une même œuvre.

Ces deux journées ont permis de mettre en dialogue recherches universitaires et témoignages d'artistes, autour de sujets ancrés dans des contextes historiques et géographiques variés, afin de parcourir la diversité des imaginaires de la trace et la multitude de manières de l'investir : tour à tour outil pour l'artiste – support de conservation ou de mémorisation d'une œuvre – ou occasion d'un véritable processus de (re)création, elle constitue un vaste ensemble de ramifications tissé entre la production de l'œuvre chorégraphique et ses postérités, des plus fidèles aux plus originales. La publication des actes de ces journées a pour but de proposer aux chercheurs comme aux artistes des pistes de réflexion et des outils permettant de réinvestir les traces et les survivances suscitées par l'expérience dansée, afin d'en explorer les résonances et établir de nouvelles approches de l'histoire des œuvres.

Traces écrites
Sources et partitions : recréer, réinventer la danse

Le cadre juridique de la reprise d'œuvres chorégraphiques

Raphaëlle Petitperrin

Pour travailler sur des spectacles vivants, tant dans le cadre de la recherche universitaire que dans celui de la création artistique, il est nécessaire de s'assurer d'avoir légalement le droit d'exploiter ces œuvres. C'est en effet la loi qui détermine la possibilité d'une reprise en danse et, pour connaître la légalité d'un tel projet, il faut comprendre – en termes de droits d'auteur – comment se définit une œuvre de l'esprit et ce qu'implique sa protection. Le droit d'auteur est une notion à la fois techniquement très stricte, d'un point de vue juridique, et très subjective puisqu'elle considère chaque œuvre examinée comme un cas particulier. Il est donc impératif de bien définir en amont ce qu'est une œuvre, ce qu'est le droit d'auteur et ce qu'il protège. À partir de ces éléments, il est possible de réfléchir à la manière d'exploiter des œuvres. Comment formaliser une demande d'autorisation aux auteurs de l'œuvre préexistante selon l'utilisation qui est faite de celle-ci ? Y a-t-il des utilisations libres ? Qu'implique un non-respect de ces droits ? À l'inverse, de quelle manière et à l'initiative de qui une œuvre peut-elle être protégée ?

1
Code de la propriété intellectuelle : article L.112-2.

Qu'est-ce qu'une œuvre ?

Le droit d'auteur, régi par le code de la propriété intellectuelle, a pour objet la protection des œuvres de l'esprit ; cependant, et de manière paradoxale, la loi n'offre pas de définition précise pour ces dernières. Elle dresse seulement une liste non exhaustive de ce qui peut être encadré par le droit d'auteur :

Sont considérés notamment comme des œuvres de l'esprit :
[...] les œuvres chorégraphiques ; les œuvres dramatiques ;
les compositions musicales...¹

2

Il s'agit de juges appartenant à des chambres spécialisées en droit d'auteur dans certains tribunaux de grande instance, qui peuvent s'appuyer sur des décisions antérieures.

Ce sont les juges qui, au fil du temps, sont venus préciser les conditions pour qu'une création soit protégée par le droit d'auteur : l'œuvre doit être une création de forme originale.

Il y a donc deux critères pour qu'une création bénéficie d'une protection par le droit d'auteur. Le premier est la *formalisation* : les idées ne sont pas immédiatement protégeables par le droit d'auteur, et leur protection n'est possible qu'après avoir été formalisées – c'est-à-dire perceptibles par les sens – que ce soit à travers un support matériel, un texte, une mise en scène, une partition, etc. Le second critère est *l'originalité* : l'œuvre doit porter « l'empreinte de la personnalité de son auteur ». Cependant, *original* ne veut pas forcément dire *nouveau*, mais requiert qu'un apport artistique propre à l'auteur puisse être décelé. Cette originalité se perçoit ainsi à travers les choix arbitraires qu'a faits l'auteur au moment de la création, et seul le caractère unique de l'œuvre la rend protégeable par le droit d'auteur. Il s'agit cependant d'une notion très subjective, et dans les faits on ne pose la question de l'originalité qu'en cas de conflit porté devant un juge, qui sera le seul à pouvoir trancher².

Si ces deux critères permettent de reconnaître la présence d'une œuvre, l'application du droit d'auteur implique également de définir à quelle catégorie d'œuvre appartient l'objet examiné. Dans le cas du spectacle vivant, le type d'œuvre le plus connu est *l'œuvre de collaboration*. Elle est le résultat d'une association, pour un projet, de créateurs qui travaillent dans une même communauté d'inspiration, que leurs créations respectives soient simultanées ou non, et quels que soient les degrés d'importance de leurs contributions. Ainsi une œuvre chorégraphique est par définition une œuvre de collaboration entre ses auteurs : le chorégraphe, le compositeur de la musique, les créateurs des costumes, de la lumière, etc. Ce type d'œuvre est protégé par un régime de copropriété des droits d'auteurs entre les co-auteurs : tous bénéficient des droits moraux et patrimoniaux reconnus aux auteurs. En cas de désaccord entre les co-auteurs, il appartient au juge de statuer. On trouve d'autre part *l'œuvre composite*, qui est une œuvre nouvelle à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans la collaboration de l'auteur de cette dernière. C'est, par conséquent, toujours le cas lors d'une reprise en danse, cas qui nous intéresse particulièrement au vu du sujet de cette journée d'étude et des témoignages des différents intervenants ayant recours à ce procédé de création. Cependant, cela concerne également les œuvres chorégraphiques qui incorporent des musiques préexistantes et déjà diffusées avant que ce spectacle n'existe. L'œuvre composite n'est protégée par les droits d'auteur que sous réserve du respect des droits de l'auteur de l'œuvre préexistante.

Comment protéger une œuvre ?

Pour qu'une œuvre soit protégée par le droit de la propriété intellectuelle, son auteur n'a aucune formalité à exécuter, puisqu'elle est protégeable du simple fait de son existence, sans même que l'auteur n'ait à adhérer à une société de gestion collective de droits d'auteur. Cependant, il est possible tout de même de procéder à un dépôt de l'œuvre, afin de s'assurer une garantie : ainsi, le dépôt d'une œuvre à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), payant, n'est qu'une formalité de preuve pour défendre son droit d'auteur. Il faut, en effet, prouver l'antériorité de la création – la preuve d'être le premier à avoir créé cette œuvre –, ainsi que la paternité – la preuve d'en être bel et bien le créateur.

D'autres procédés permettent toutefois d'apporter ces preuves. Il est par exemple possible de s'adresser à soi-même l'œuvre (ou son support : clé USB, DVD...) sous pli recommandé, le cachet de la poste et le nom de l'expéditeur faisant foi pour l'antériorité et la paternité. Cette méthode est tout à fait reconnue par les tribunaux. Aucune démarche administrative n'est indispensable.

Les droits attachés à l'existence d'une œuvre

Cette protection confère à l'auteur de l'œuvre deux types de droits : des droits moraux et des droits patrimoniaux.

Les *droits moraux* sont attachés à l'œuvre elle-même et non à son exploitation. Ils sont *inaliénables* (l'auteur ne peut pas les céder, il ne peut pas renoncer à l'exercice de son droit), *imprescriptibles* (les droits ne se perdent pas par le non-usage) et *perpétuels* (ils demeurent encore lorsque l'œuvre est tombée dans le domaine public). Ces droits moraux contiennent un *droit à la paternité de l'œuvre*, c'est-à-dire que l'auteur a le droit d'exiger qu'il soit fait mention de son nom lors de l'exploitation de ses œuvres. Par exemple, dans le cadre d'un spectacle, sur les programmes distribués en salle, doivent figurer les noms de tous les auteurs de la pièce : celui du metteur en scène, mais également du compositeur de la musique, du scénographe, etc. Les droits moraux contiennent également un *droit au respect* de l'œuvre. L'œuvre ne doit pas être dénaturée, et cela implique de respecter d'une part l'intégrité de l'œuvre – préserver sa forme, ne pas l'altérer, la couper, supprimer des parties, etc. –, et d'autre part l'esprit de l'œuvre, pour ne pas dénaturer le message de l'auteur et rester fidèle à son intention première.

Contrairement aux droits moraux, les *droits patrimoniaux* sont liés à l'exploitation de l'œuvre : ils sont limités dans le temps, leur durée étant de 70 ans à partir de l'année civile suivant celle du décès de l'auteur considéré, et peuvent être cédés. Pour pouvoir

3
Code de la propriété intellectuelle : article L.122-2.

4
Code de la propriété intellectuelle : article L.122-3.

5
Le droit français, historiquement plus protecteur des droits attachés à l'homme, se distingue notamment du *copyright* des pays anglo-saxons. Dans ce système, l'investissement financier est davantage protégé que le processus créatif et l'idée d'un droit moral est exclue.

6
« La transmission des droits de l'auteur est subordonnée à la condition : que chacun des droits cédés fasse l'objet d'une mention distincte dans l'acte de cession et que le domaine d'exploitation des droits cédés soit délimité quant à son étendue et sa destination, quant au lieu et quant à la durée », Code de la propriété intellectuelle : article L.131-3.

exploiter une œuvre (la reprendre, la capter, la noter, etc.), il faut impérativement l'autorisation écrite de chacun des auteurs. Ces derniers signent alors un contrat de cession de droits d'auteur pour autoriser et encadrer l'exploitation de leur œuvre. Cette exploitation peut prendre deux formes et correspond aux deux types de droits patrimoniaux. Le droit de représentation vise la communication au public de l'œuvre par un procédé quelconque et notamment :

- 1) Par récitation publique, exécution lyrique, représentation dramatique, présentation publique, projection publique et transmission dans un lieu public de l'œuvre télédiffusée ;
- 2) Par télédiffusion.³

Le droit de reproduction, lui, vise la « fixation matérielle d'une œuvre par tous procédés qui permettent de communiquer au public d'une manière indirecte⁴ ». Dès lors que l'œuvre est tombée dans le domaine public, il n'y a plus d'autorisation d'exploitation à demander pour reprendre ou reproduire cette œuvre. Cependant, une œuvre n'est jamais libre de droits puisque les droits moraux, eux, sont perpétuels et imprescriptibles.

Les contrats de cession de droits sont très encadrés par la loi, en particulier en France où le respect des droits d'auteur est très fort⁵. Le contrat doit donc impérativement préciser toutes les informations relatives à l'exploitation qu'exige le code de la propriété intellectuelle. Ce dernier considère qu'un contrat est valable s'il indique quels sont les droits cédés (droit de représentation et/ou de reproduction). Doivent également être précisées certaines clauses obligatoires, comme la *durée*, qui peut être définie en années, en nombre de représentations ou même qui peut être prévue pour toute la durée des droits d'auteur, le *territoire*, c'est-à-dire si cette exploitation est autorisée dans une ville, une région, un pays, ou dans le monde entier (en sachant qu'une diffusion sur internet nécessite une autorisation d'exploitation dans le monde entier), et enfin l'*étendue* et la *destination* (surtout pour le droit de reproduction), à savoir la forme que prendra cette exploitation et son support physique (un livre, un DVD, etc.) ainsi que son but (commercial, pédagogique, archivistique, etc.). C'est pour cette raison que des contrats où l'auteur cède ses droits à quelqu'un pour le laisser exploiter son travail dans une totale liberté ne sont pas recevables : l'exploitation qui sera faite de l'œuvre doit être précisée en détails⁶. Si le contrat est jugé incomplet, on considèrera que les droits d'exploitation ne sont pas cédés et, en cas de litige, on interprètera toujours un contrat de cession de droits d'auteur à la faveur de l'auteur.

Dans le contrat de cession se posera ensuite la question de la rémunération de l'auteur. Il est possible cependant de céder les droits d'auteur à titre gratuit, mais cela doit être expressément indiqué.

Le montant de la rémunération en droits d'auteur est fixé dans le contrat, et doit respecter le principe de proportionnalité, c'est-à-dire qu'il est proportionnel aux résultats de l'exploitation (dans le cadre d'un spectacle, l'auteur touchera un pourcentage de la billetterie ou un pourcentage du prix de vente du spectacle, selon ce qui est le plus avantageux pour lui). Le montant du pourcentage n'est pas fixé par la loi, et se décide par négociation entre les parties. En outre, cette rémunération a un régime social spécifique, différent du salaire. Notons à ce propos que ce versement ne remplace jamais un salaire s'il y a un lien de subordination entre les deux parties.

Les exceptions au droit d'auteur

Dans certains cas, limitativement énumérés par le code de la propriété intellectuelle et restrictivement appréciés par les juges, l'autorisation d'exploitation peut ne pas être demandée. C'est le cas notamment de la courte citation. Cette exception est justifiée par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle l'œuvre préexistante est incorporée. Ce cas de figure n'est valable que si la citation est courte, par rapport à l'œuvre préexistante, mais également par rapport à l'œuvre à laquelle elle est intégrée. Par exemple, une citation d'une œuvre chorégraphique d'une durée de 3 minutes est courte dans l'absolu, mais si elle s'insère dans une pièce d'une durée de 5 minutes, la part d'emprunt est trop importante pour que cela soit considéré comme une courte citation. Il reviendra toujours au juge de trancher ou non en faveur du statut de courte citation.

En France, il est très rare que cette exception de la courte citation soit reconnue. Par ailleurs, ce n'est généralement pas le cas dans le cadre d'un spectacle vivant puisque la création d'un spectacle ne respecte pas les conditions nécessaires (caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique, ou d'information).

Risques encourus en cas de non-respect de ces droits

Enfin, il est à noter que le non-respect des droits d'auteur est un délit pénal, appelé délit de contrefaçon, qui peut être puni jusqu'à 3 ans de prison et 300 000 € d'amende.

* * *

Conclusion par le comité de l'Atelier des doctorants

La notion de droit d'auteur est extrêmement encadrée par la loi, qui détaille précisément les différents types de droits rattachés à une œuvre et offre des procédés pour protéger les auteurs tout en permettant l'exploitation de leur travail. Cependant, nous avons

pu voir que de nombreux critères s'évaluent de manière subjective, le juge étant le seul à trancher. Dès lors, on peut s'interroger sur la possibilité de réglementer une protection applicable à l'intégralité d'une œuvre ou du travail d'un artiste. Toutes les exploitations possibles d'une œuvre sont-elles effectivement encadrées par la loi ? Nous avons vu notamment que la notion de courte citation était complexe, et rarement reconnue en France. Dans le cadre de cette journée sur les enjeux et la poétique de la reprise en danse, on peut s'interroger sur cette forme d'exploitation d'une œuvre antérieure. Si la reprise intégrale d'un extrait d'une pièce semble évidemment immorale et illégale, que faire de certains processus de créations qui s'appuient indirectement sur une pièce, ne reprenant que son sujet, son esthétique, ou encore un mouvement ? Comment définir la frontière entre la citation et la simple référence dans le cadre d'une pièce de danse ? Par ailleurs, cette question de reprise pourrait aussi être reliée à celle de la mobilité des danseurs. Lorsqu'un interprète collabore durant plusieurs créations avec un chorégraphe, tous deux ne finissent-ils pas par élaborer une esthétique partagée, des références et une gestuelle commune qui rejaillissent ensuite dans leurs travaux respectifs, une fois la collaboration achevée ? Comment considérer une telle résurgence des pratiques au sein des œuvres ? Force est de constater que le milieu de la danse est très propice à ces échanges et échos, qui affleurent au sein d'une création chorégraphique pourtant fort diversifiée. C'est en ce sens que l'on peut constater une forme de paradoxe entre la réaffirmation de l'importance du respect des droits d'auteur en France et la réalité des pratiques des artistes, conscients des enjeux de circulation et de transmission des œuvres, des gestes et des idées comme en témoignent les différentes interventions de cette journée.

Raphaëlle Petitperrin travaille au département des Ressources professionnelles du CND, en tant que chargée d'information juridique. Ancienne avocate, elle a notamment en charge, avec Samuela Berdah, l'information des danseurs, chorégraphes, notateurs, administrateurs, professeurs de danse sur les questions d'ordre juridique liées à leurs parcours professionnels.

Ré-inventer les sources baroques

Bruno Benne et Estelle Corbière

Bruno Benne est chorégraphe et danseur ; il travaille à partir de documents d'archives baroques (notations, traités, iconographies...) qu'il utilise comme matière de réflexion pour renouveler le style baroque au prisme de sa propre sensibilité contemporaine. Si sa danse s'appuie sur ces documents comme sources, elle en révèle et en exploite aussi les lacunes afin de trouver dans leurs discontinuités une liberté d'action qu'il saisit pour créer ses pièces. Avec Estelle Corbière, notatrice et assistante chorégraphique, il revient, dans une présentation à deux voix, sur le processus permettant de chorégraphier à partir de ces traces de la danse baroque.

BRUNO BENNE

Les deux périodes de la danse baroque : sources lacunaires et choix artistiques

Lorsque l'on parle du répertoire baroque, il faut distinguer deux périodes. La première est celle qui a vu l'émergence de ce style tout au long du règne de Louis XIV, au cours duquel la Belle Danse était le style en vigueur pratiqué par le Roi et les courtisans. Ce style, issu de la Renaissance et des danses traditionnelles et populaires, apporte des innovations d'un point de vue technique, comme en témoigne le travail de l'en-dehors, de la coordination, des positions... Ces concepts seront codifiés et deviendront par la suite les fondements de la danse classique. Au fil des transformations, le style baroque sera abandonné au profit du style classique pendant près de 300 ans.

La deuxième période, ou deuxième vie de la danse baroque, est celle que les acteurs contemporains rendent possible depuis sa redécouverte et sa remise au goût du jour par les chercheurs, danseurs

1
 Adeline Lerme est collaboratrice complice de Bruno Benne au sein de sa compagnie Beaux-Champs depuis sa création en 2013. Elle interprète et signe avec lui les chorégraphies des pièces *Figures Non Obligées*, *Louis XIV et ses Arts*, *Le Triomphe des Arts* et l'assiste pour la création des chorégraphies de *Square*.

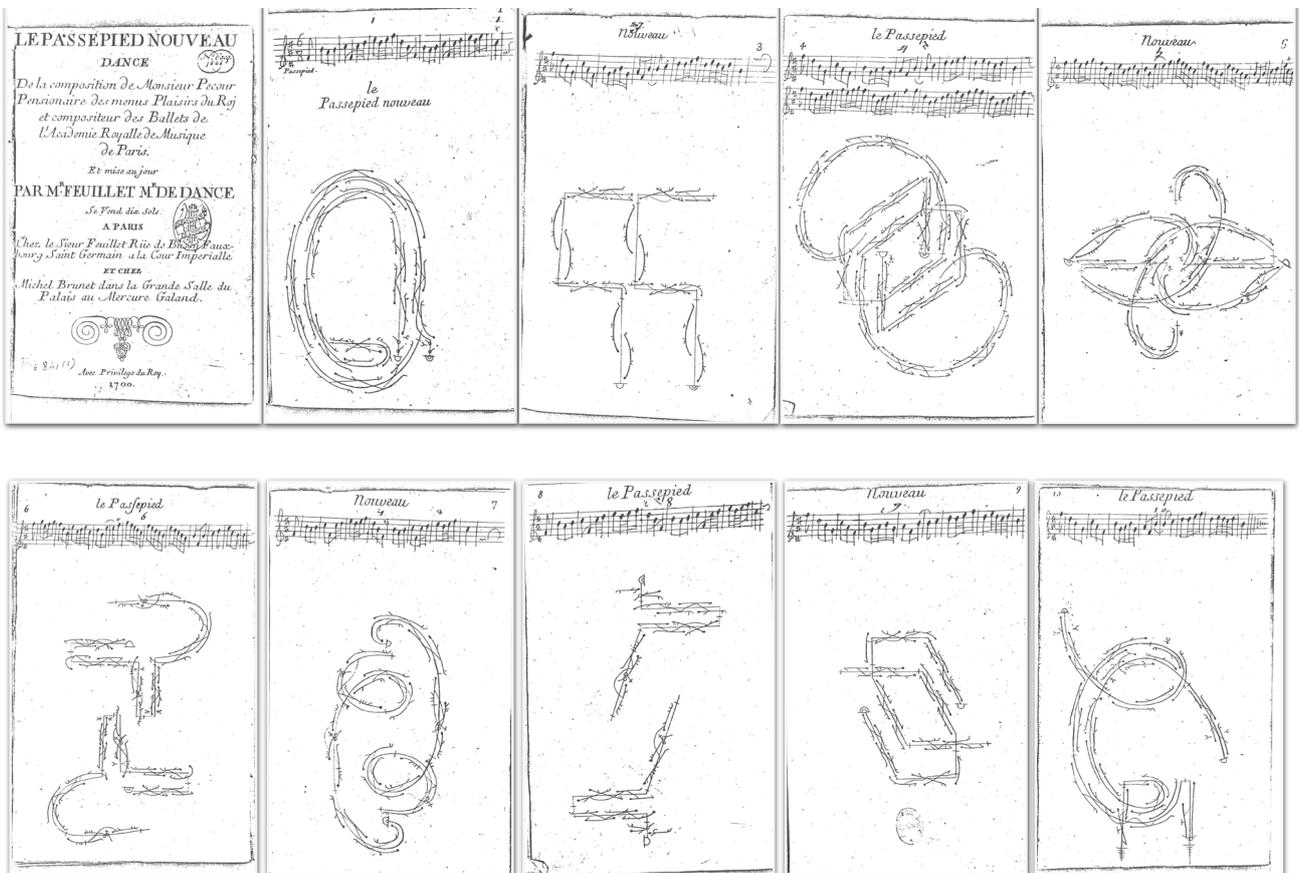
et musiciens. Cette nouvelle vie s'appuie donc sur l'interprétation de riches sources iconographiques et textuelles, laissées par les maîtres à danser de Louis XIV. Cependant, ces sources restent lacunaires et laissent ainsi place à de nombreuses interprétations, offrant aujourd'hui une diversité de choix artistiques.

Cet article présentera trois pièces chorégraphiques contemporaines de mon répertoire, chacune s'appuyant à sa manière sur ces sources baroques et sur les sources contemporaines de sa redécouverte : *Figures Non Obligées* (2013-14) est un véritable travail de re-traitement des sources baroques, *Square* (2016) mélange le vocabulaire chorégraphique baroque et la musique minimaliste dans une œuvre totalement nouvelle, mais dans laquelle la notation est pourtant venue jouer un rôle important ; la dernière, *Caractères* (2019), est composée de plusieurs chorégraphies dont une adaptation de la pièce de Francine Lancelot *Les Caractères de la danse* (1986).

Figures Non Obligées ou la réinvention des sources

Cette pièce fut d'abord créée en 2013 sous la forme d'un duo de 30 minutes avec Adeline Lerme¹, sur une musique enregistrée, avant d'être recréée en 2014 dans une version de 50 minutes avec musique

Figure 1 : *Le Nouveau Passepiéd*, Pécour publié par Descan en 1748 (partition utilisée pour composer le début de *Figures Non Obligées*).



3

La cinétopographie Laban est un système d'écriture pour le mouvement publié en 1928 par Rudolf Laban. Conçue pour transcrire tous les mouvements, simples ou complexes, du corps humain, elle permet de noter les détails aussi bien que les ensembles.

Pour composer notre nouvelle version du passepied, nous avons emprunté des éléments de la chorégraphie notée par Feuillet : les figures spatiales et les combinaisons de pas. À partir de là, nous avons changé la mise en espace de certaines figures, modifié les relations de symétrie et de parallèle, adapté les motifs à la nouvelle musique, changé l'ordre des pages, etc., créant ainsi une nouvelle pièce (voir figure 2).

En écrivant ma propre partition, je n'ai pas noté les pas, car le passepied est une danse où les pas sont récurrents. Je n'ai noté que les figures, et j'ai également écrit les espaces en Feuillet et certains pas à côté pour les spécifier (contretemps, passepied...). Le vocabulaire reste assez simple, puisqu'il s'agit surtout d'un jeu de figures tracées par le trajet du couple de danseurs dans l'espace (cercle, carré, boucles...). Ce jeu de ré-écriture est possible car Adeline Lerne et moi-même avons une connaissance très fine de ces danses de répertoire. Nous pouvons donc réécrire dans le style, même si les importantes libertés que nous prenons font de la nouvelle version une chorégraphie totalement contemporaine.

Square : style baroque et création contemporaine

Square est une création avec un esprit tout à fait différent. Il s'agissait de mélanger à la fois le vocabulaire et l'énergie de la danse baroque avec une musique minimaliste. Ce mélange était devenu évident pour moi, puisque j'avais déjà collaboré avec Lucinda Childs comme assistant à la chorégraphie baroque pour l'opéra de Händel *Alessandro à Athènes* en 2013. Je l'ai donc associée à ce projet en l'invitant à chorégraphier une des parties du spectacle d'après un matériel que nous lui avons proposé. Je n'ai pas utilisé ici de sources historiques écrites, mais la notation est venue grandement nous aider pour la création et la composition, d'où l'importance de la contribution d'Estelle Corbière.

ESTELLE CORBIÈRE

Le rôle de la notation dans le processus de création

Bruno Benne a fait appel à moi au moment de la création de *Figures Non Obligées* car, dansant lui-même la pièce, il avait besoin d'un regard extérieur. Notre collaboration s'est ainsi construite dans cet échange entre ce que j'observais sur le plateau et ce qu'il désirait. En tant que regard extérieur et assistante de création, la notation - ou cinétopographie Laban³ - est un outil qui vient m'aider à observer, répertorier et organiser les informations pour mieux dialoguer avec l'équipe artistique et technique. Sur la création de *Square*, je me suis servie de la notation pour créer des outils qui puissent à la fois aider les interprètes dans leur mémorisation, et qui me permettent de

coordonner rapidement les informations à chaque nouvelle session de travail. En effet, la création s'est déroulée de manière fragmentée avec plusieurs semaines d'intervalle entre chaque temps de résidence.

Le document de travail ici présenté (figure 3) a été élaboré au fur et à mesure que se créait la deuxième partie de *Square* appelée « Onze ». Il rassemble les principales informations qui organisent cette partie de la chorégraphie. La lecture se fait en commençant en haut à gauche, et chaque ligne se lit de gauche à droite. Dans la colonne de gauche on trouve les repères musicaux : le *timing* de l'enregistrement sonore utilisé en studio lors des répétitions sans les musiciens, et les repères correspondants sur la partition musicale (lettre encadrée dans un carré) pour les temps de travail avec les musiciens. Au centre du document les chiffres 1x11, 2x11, ... indiquent le nombre de phrases musicales de 11 temps. À côté, les croquis de parcours⁴ rendent visible le trajet des danseurs correspondant à cette durée. Les phrases chorégraphiques étant organisées en 5 temps et demi, il y a deux croquis pour 11 temps. Les lettres B, C, E, A correspondent aux initiales des danseurs, répartis

4

Le croquis de parcours est un terme utilisé en cinégraphie Laban pour désigner le schéma qui donne à voir le chemin parcouru par une séquence de mouvements. Il aide le lecteur à avoir une vue d'ensemble (comme une vue d'avion). Ces croquis sont inscrits dans un rectangle ouvert (le côté « ouvert » symbolise le côté « public » d'une scène).

Figure 3 : *Square*, partie 2, « Onze », chorégraphie Bruno Benne, notation Estelle Corbière. Document de travail élaboré pendant la résidence de création au CND, septembre 2016.

Timing 0'27 (A)	(2x11) 1x11 1- (5 1/2) (5 1/2) 	Glossaire ↓ = mini
0'50 (B)	(2x11) 2x11 1 2 	
1'22 (C)	(2x11) 3x11 1 2 3 	↑ = baton
1'46 2'01 (E)	(2x11) 5x11 1 2 3 4 5 	◻ = carré

5

Caractères a été créé le 23 novembre 2019 au Moulin à café (théâtre à l'italienne) à Saint-Omer. Conception et interprétation Bruno Benne ; chorégraphie: Bruno Benne, Hubert Hazebroucq, Marie-Geneviève Massé, Béatrice Massin et adaptation d'une pièce de Francine Lancelot (*Les Caractères de la Danse* adapté par Estelle Corbière d'après notation Laban de Béatrice Aubert selon la reconstitution en 2011 de Béatrice Massin). Assistante à la création Estelle Corbière ; création lumière Thierry Charlier ; musique Jean Fery Rebel (*Les Caractères de la danse*, 1715) et Youri Bessières (création 2019).

chacun sur un lé de tapis de danse. Enfin, la colonne de droite est une sorte de glossaire qui reprend le vocabulaire utilisé par les danseurs au moment de la création. Chaque terme renvoie à une phrase chorégraphique précise, c'est-à-dire à une combinaison de mouvements qui pourrait être détaillée en cinégraphie Laban dans un autre document. Ces phrases vont petit à petit s'additionner et se combiner jusqu'à former une chorégraphie de onze minutes. La partition donne à voir la logique d'accumulation qui conduit les danseurs à une véritable prouesse de mémorisation. Même si les danseurs ont leurs propres notes, le document fournit un support visuel commun qui synthétise l'ensemble de l'organisation spatiale de la chorégraphie et son découpage musical. Cet outil a ainsi très vite été adopté par les danseurs.

Même s'il est issu d'une analyse labanienne, ce document ne respecte pas la grammaire de la cinégraphie Laban. Il a été créé et adapté aux besoins de la compagnie dans l'optique d'un usage interne. Il n'a pas vocation à être diffusé comme pourrait l'être une partition.

BRUNO BENNE

*Caractères*⁵ ou la partition comme (aide-)mémoire de l'œuvre

Caractères est un solo. Il fait pourtant appel à plusieurs chorégraphes spécialistes du style baroque, afin de présenter les multiples interprétations de ce style et montrer comment un chorégraphe et danseur d'aujourd'hui traverse à sa manière cette nouvelle histoire de la danse baroque pour construire sa propre vision de cet art. J'ai donc passé une commande à plusieurs chorégraphes, de différentes générations, tous importants dans mon parcours et mon histoire personnelle. J'ai demandé à chacun d'eux une réinterprétation de la pièce musicale *Les Caractères de la danse* de Jean Fery Rebel de 1725, œuvre composite où l'on trouve une suite de danses d'une durée de 8 à 9 minutes, constituant une sorte d'éventail des danses baroques. Il y a donc cinq parties distinctes dans ce solo, comme autant de chorégraphies déclinées d'une même œuvre, des variations sur un même thème. Béatrice Massin, Marie-Geneviève Massé, Hubert Hazebroucq et moi-même avons donc créé nos propres versions, la cinquième version étant une adaptation d'une pièce préexistante. Cette déclinaison repose aussi sur une variation musicale du thème ; différentes versions ont été imposées par moi aux chorégraphes : silencieuse, orchestrale, pour 2 clavecins, pour viole et violon, et enfin une composition nouvelle de Youri Bessières.

Pour montrer l'évolution de ce style depuis sa redécouverte, j'ai donc voulu intégrer à ce solo la version des *Caractères de*

la danse chorégraphiée par Francine Lancelot (décédée en 2003) en 1986. Cette version a déjà eu plusieurs vies : elle a connu des changements de costumes, de distributions et quelques modifications de la chorégraphie par Francine Lancelot elle-même entre sa création dans le spectacle *Caprice* en 1986 et sa reprise en 1987 pour un autre spectacle, *Bal à La Cour*. La pièce a ensuite été dansée pendant plusieurs années par différents interprètes et a également fait l'objet de remontages pour des projets pédagogiques par certains des danseurs. La pièce est ensuite reprise lors d'une recréation en 2011 par Béatrice Massin pour une soirée en hommage à Francine Lancelot. C'est Sarah Berreby qui danse cette nouvelle version notée par Béatrice Aubert⁶, danseuse à l'époque pour Béatrice Massin, et j'ai fait le choix de ne m'appuyer que sur cette notation Laban pour le remontage. C'est Estelle Corbière qui a donc relu et remonté la partition pour moi.

ESTELLE CORBIÈRE

Nous avons déchiffré en direct la partition pendant une résidence de cinq jours au Centre chorégraphique national de Mulhouse en novembre 2018. Par « en direct » j'entends que, de mon côté, je n'ai pas fait un travail préparatoire en studio au cours duquel j'aurais pu incorporer les signes de la partition afin de les transmettre en mouvement à Bruno. J'ai simplement fait une lecture approfondie de la partition, facilitée par le fait que je suis familière du vocabulaire baroque, ayant moi-même dansé dans *Atys* en 2011. De son côté, Bruno avait déjà eu une première approche de l'œuvre en participant à l'hommage rendu par Béatrice Massin à Francine Lancelot avec *La Belle Dame* en 2011. Il avait alors fait une courte apparition dans le trio de la fin des *Caractères de la danse*, chorégraphié par Francine Lancelot et remonté à cette occasion par Béatrice Massin. Béatrice Aubert a écrit la partition *Florilège de Chorégraphies de Francine Lancelot* incluant *Les Caractères de la danse* à cette occasion.

La particularité du déchiffrage se situe donc dans nos champs respectifs d'expertise : Bruno, en danse baroque et moi, en notation Laban. Lors de la résidence, alors que je lisais la partition écrite en notation Laban et que j'esquissais le mouvement, Bruno reconnaissait tout de suite le vocabulaire baroque évoqué et dansait immédiatement avec une corporalité et une qualité de mouvement qui allait bien au-delà de ce que j'étais en train de montrer. La partition opérait ici comme un aide-mémoire.

Même si nous avons effectué des choix pour adapter le solo original de Francine Lancelot – qui évoluait en duo,

6

Béatrice Aubert, 2011, *Les Caractères de la danse*, extrait de *Florilège de chorégraphies de Francine Lancelot*, notation d'œuvres chorégraphiques, dispositif Aide à la recherche et au patrimoine en danse, Centre national de la danse.

7

Extrait du programme, *Caractères*, Compagnie Beaux-Champs, 23 novembre 2019, Moulin à café, Saint-Omer.

quatuor et quintet – en un seul solo dansé aujourd’hui par Bruno Benne, c’est bien la chorégraphie de 1986 que nous évoquons sur scène. Dès lors, un de nos questionnements a été de savoir comment faire apparaître cette filiation dans laquelle nous nous inscrivons. Alors que les quatre autres chorégraphes de la pièce *Caractères* sont simplement nommés dans le programme, nous souhaitons rendre compte des différentes strates qui constituent notre adaptation de la chorégraphie de Francine Lancelot en la présentant comme une « adaptation d’une pièce de Francine Lancelot (*Les Caractères de la Danse* adapté par Estelle Corbière d’après notation Laban de Béatrice Aubert selon la reconstitution en 2011 de Béatrice Massin)⁷ ».

BRUNO BENNE

Conclusion

Mon acte de création trouve son élan dans les sources baroques et contemporaines : ce rapport à la mémoire des danses, à la mémoire des danseurs et des chorégraphes me donne un véritable soutien et appui pour ma propre création. Les systèmes d’écritures du mouvement, pensés pour analyser et transmettre le mouvement sont de véritables matières à questionner ma danse. Les partitions, en tant qu’objets de mise en mouvement ou en tant qu’outil de création, m’offrent une grande liberté autonome de créateur contemporain. Ces expériences menées seul ou avec Estelle Corbière sont autant d’étapes de construction de ma propre écriture chorégraphique.

Spécialisé en danses baroques, Bruno Benne a créé la compagnie Beaux-Champs – création baroque en 2013 et développe une vision actuelle de l’art baroque. Diplômé du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris en 2002, il est également titulaire du diplôme d’État en danse contemporaine, et transmet ses connaissances avec les propositions pédagogiques « Énergie Baroque ».

Estelle Corbière est notatrice du mouvement Laban et praticienne en Body-Mind Centering. Depuis 2012, elle note les pièces du chorégraphe Olivier Dubois et reçoit le soutien du CND pour noter *Révolution* en 2013 et *Tragédie* en 2014. Elle assiste le chorégraphe Bruno Benne pour plusieurs créations depuis 2014, et enseigne la culture chorégraphique dans les conservatoires de la Ville de Paris.

Chorégrapheur au second degré¹

Aurélié Berland

La notion de « chorégraphie au second degré » illustre une approche de la création qui s'appuie sur des œuvres préexistantes, et repose en grande partie, selon moi, sur un travail de partitions. En 2015, j'ai créé la Compagnie Gramma afin de développer spécifiquement des pratiques à partir de la cinénotographie Laban² et des traces qu'elle a permis de constituer. La première de ces pratiques est la *reconstruction* de partitions d'œuvres existantes, c'est-à-dire leur lecture interprétative. Il peut s'agir d'une commande ou bien d'une proposition que je fais, comme travail de recherche préalable à une création. Je pratique également la *création* à partir de partitions existantes, c'est-à-dire la transformation d'une partition en une nouvelle partition : ce que j'appelle la *chorégraphie au second degré*. Finalement, la troisième de ces pratiques est *l'enseignement du système de notation*, qui mêle reconstruction et création à partir des répertoires. Ces différentes pratiques se retrouvent ainsi étroitement entrelacées.

Elles se rejoignent premièrement par le *médium d'accès aux œuvres*, à savoir la partition Laban. L'accès se fait par le filtre particulier de l'analyse du mouvement proposée par ce système, et par le regard singulier du notateur qui l'utilise. Laban décrit son système dans *Principles of Dance and Movement Notation*³ comme étant *a-stylistique*, c'est-à-dire qu'il n'est pas attaché à noter un style en particulier mais tous les styles de danses⁴. Il précise qu'il s'agit d'un *alphabet* fondé sur les « principes moteurs élémentaires du corps humain⁵ », comme la phonétique modélise les capacités vocales. Il indique que ce système *dépasse la dimension idéographique* des systèmes antérieurs : il n'y a pas d'imitation de la chose signifiée et les signes « moteurs » ne renvoient pas seulement à l'enveloppe extérieure du mouvement mais décrivent dans tous ses détails « le

1
NDLR : ce texte rédigé par le comité de l'Atelier des doctorants à partir des notes d'Aurélié Berland reflète sa présentation en juin 2019 lors de l'Atelier des doctorants. Une version plus développée de cet article a été publiée dans la revue *Recherches en danse* : Aurélié Berland, 2019, « Chorégrapheur au second degré dans *Pavane...* », *Recherches en danse*, n° 7. <http://journals.openedition.org/danse/2658>
DOI : 10.4000/danse.2658

2
Système de transcription du mouvement conçu par Rudolf Laban, et publié en 1928 dans *Schrifttanz, I. Methodik, Orthographie, Erläuterungen*, Vienne, Universal Edition.

3
Rudolf Laban, 1975, [1956], *Principles of Dance and Movement Notation: with 114 Basic Movement Graphs and their Explanation*, Londres, Macdonald & Evans. Les termes et citations de cet ouvrage sont traduits par l'auteurice de l'article.

4
Ibidem, pp. 6-7.

5
Ibidem, p. 11

6
Ibidem, p. 4

7
Ibidem, p. 9

8
 Le Dance Notation Bureau, fondé en 1940, se trouve à New York, et a pour but de préserver les œuvres chorégraphiques en notant les partitions de ces œuvres, et en collaborant avec diverses compagnies pour aider à remonter ces danses.

9
 Rudolf Laban, 1930, *La Danse écrite, II. Petites danses avec exercices préparatoires*, Vienne, Universal Edition.

caractère essentiel de la danse, à savoir le flux du mouvement⁶ ». Cette notation représente ainsi le contenu *dynamique* inhérent au mouvement, car il ne s'agit pas d'indiquer une succession de positions du danseur, mais bien de retranscrire l'ensemble du processus de déplacement. La notation peut alors traduire des états intérieurs, si bien que selon lui :

Un lecteur habile de notation du mouvement peut non seulement comprendre ce que le corps du danseur fait, mais il peut frémir ou sourire en déchiffrant le contenu psychique et émotionnel des symboles⁷.

Ces pratiques sont toutes *limitées par le corpus* de partitions existant et leur accessibilité. Les partitions que j'utilise proviennent d'échanges de fonds privés entre notateurs, de la consultation de fonds publics comme les archives du CND ou de la location de partitions au Bureau de la notation aux États-Unis⁸. Par ailleurs, toute représentation publique requiert l'autorisation des ayants-droit de l'œuvre.

Enfin, elles se rejoignent dans leurs *enjeux*. Ce sont différentes manières d'étudier les œuvres mais aussi de s'étudier soi-même : ses habitudes, ses représentations, et celles de son époque. La confrontation à une œuvre chorégraphique d'une autre époque, sous cette forme écrite, nous pousse par effet de miroir à comparer les différentes manières de danser et de créer, et par conséquent à nous interroger sur notre propre pratique.

Les frontières sont cependant poreuses entre la reconstruction et la création, rendant la distinction complexe dans certains cas. La création est en effet présente à des degrés divers dans le travail de reconstruction, et inversement la reconstruction est en partie présente lors du processus de création telle que je le pratique. La création dans la reconstruction tient à trois choix que j'identifie. Le *choix du processus* qui détermine quelles seront les sources : travaille-t-on seulement avec la partition, ou par confrontation avec d'autres archives, ou bien avec la transmission orale ? Le *choix des modalités de présentation ou de mise en scène des œuvres* qui invitent à une autre lecture de ces dernières : est-ce que l'on présente l'œuvre seule, dans une succession ou dans une juxtaposition avec d'autres œuvres, du même auteur ou d'auteurs différents ? Quelle version musicale, quels costumes, quelles lumières choisit-on ? À cela s'ajoute *les choix que nous proposent les partitions des œuvres* en elles-mêmes, par leur complexité ou leur dimension lacunaire. Par exemple, lors de mon travail sur des partitions publiées par Laban en 1930⁹, j'ai pu noter l'absence d'indications sur les situations spatiales et les orientations de départ des danseurs, ce qui laisse une assez grande marge d'interprétation créative.

Définition de la chorégraphie au second degré

La place de la reconstruction dans la création constitue le fondement de ce que j'appelle la *chorégraphie au second degré*. En effet, ce processus de création commence toujours par une phase de reconstruction d'une partition, d'où découlera le désir de la transformer d'une certaine manière. Je ne plaque pas *a priori* des principes de transformation sur une œuvre : la reconstruction naît toujours de cette rencontre avec l'œuvre, et la transformation en elle-même est le sujet chorégraphique.

L'œuvre ainsi ne disparaît pas totalement dans l'écriture et dans l'interprétation, comme dans un palimpseste. Cette désignation « chorégraphie au second degré » fait d'ailleurs référence à l'ouvrage de Gérard Genette *Palimpseste...la littérature au second degré*, où ce dernier définit ainsi la notion de palimpseste :

Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau. On entendra donc, au figuré, par palimpsestes toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation¹⁰.

L'imitation et la transformation en littérature recouvrent selon lui deux formes de transtextualité¹¹ et plus précisément d'hypertextualité. L'hypertextualité désigne « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire (métatextualité)¹² ». B ne peut exister sans A, qu'il évoque plus ou moins manifestement.

La reconstruction, dans le cadre de la création, tient aussi au processus de composition que j'explore, qui intègre la composition à l'écrit d'une nouvelle partition dans le système Laban et donc de phases de reconstruction de celle-ci en studio, suivies elles-mêmes de nouvelles phases d'écriture, par de constants allers-retours. La partition devient alors une trace non seulement de l'œuvre, mais également du processus de création.

Pour toutes ces raisons, ma première pièce, *Pavane...*, créée en 2017, est un palimpseste de la partition Laban existante de *The Moor's Pavane* de José Limón (1949), un quatuor de 20 minutes, noté par Muriel Topaz. Cependant, on peut aussi considérer que cette œuvre est en elle-même un palimpseste. Elle a en effet pour sous-titre « Variation sur le thème d'Othello », renvoyant à la pièce *Othello, le Maure de Venise*, un drame de Shakespeare qui réécrit et prolonge la nouvelle italienne *Un Capitaine Maure*. José Limón, de son côté, imagine ce drame lors d'un bal, en s'inspirant des danses de la haute

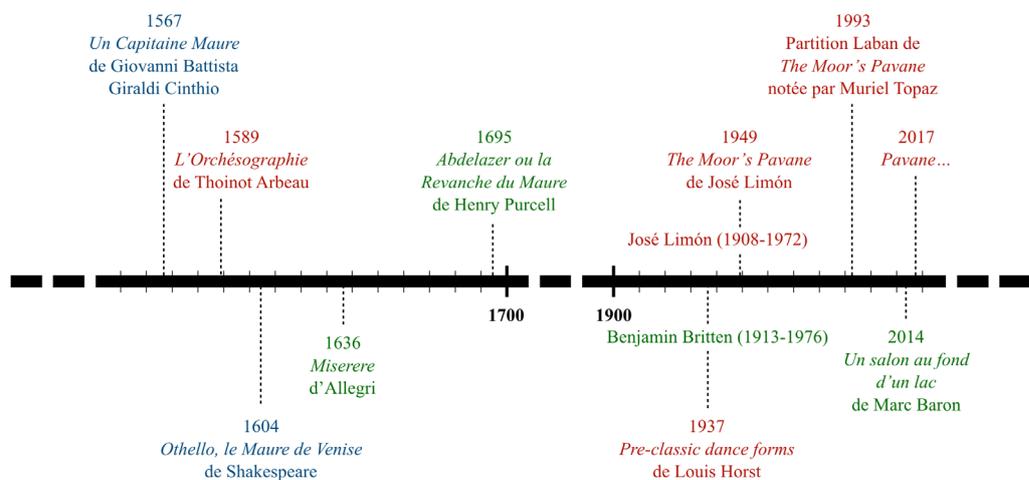
10
Gérard Genette, 1982, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, quatrième de couverture.

11
La transtextualité se définit par « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte », Gérard Genette, *op. cit.*, p. 7.

12
Ibidem, pp. 11-12.

Renaissance, dont il avait connaissance notamment par Louis Horst qui publie *Pre-Classic Dance Forms* en 1937. Ce dernier cite dans cet ouvrage la pavane *Belle qui tiens ma vie* de Thoinot Arbeau, décrite dans *L'Orchésographie*, de 1589. Enfin, la musique originale baroque *Abdelazer ou la Revanche du Maure* de Henry Purcell dans *The Moor's Pavane* est substituée dans ma création par *Un salon au fond d'un lac*, une musique concrète acousmatique de Marc Baron, où l'on entend, transformées, la musique baroque *Miserere* d'Allegri et des pièces pour piano de Benjamin Britten, un contemporain de José Limón (voir figure 1).

Figure 1



Créer à partir de *The Moor's Pavane*

Pavane... est principalement une réduction du quatuor de Limón en un solo, et le redéploiement de ce solo en un nouveau quatuor. Il s'agit d'une transposition de l'effectif – une transformation quantitative d'après Gérard Genette – forme de réécriture souvent pratiquée en musique, à des fins d'études notamment. Je souhaitais par ailleurs intensifier progressivement cette transformation de l'œuvre originale, comme un souvenir qui s'éloigne peu à peu de sa mémoire et que l'on transforme donc par oubli. Pour cela, j'ai instauré différentes étapes de transformation au fil de la pièce, en suivant la structure chorégraphique que j'avais identifiée.

Dans la première phase de réduction, je danse successivement le rôle des différents personnages, le passage d'un rôle à l'autre produisant déjà une nouvelle chorégraphie. Je superpose ensuite les personnages, sans changer d'espace, réalisant simultanément des mouvements attribués à plusieurs rôles. Finalement, je réalise une synthèse des personnages, sans reprendre leurs gestes, à partir de ce qu'ils m'inspirent.

Les images (voir figure 2), représentant à gauche mon solo et à droite la pièce de José Limón, permettent de voir comment je crée à partir de cette matière première qu'est ce quatuor, et comment la pièce originale peut se lire dans mon travail. Le processus est davantage lisible si l'on se penche sur la notation de mon travail, puisque ces principes se traduisent dans la partition (voir figure 3).



Figure 2

Reprise successive des rôles

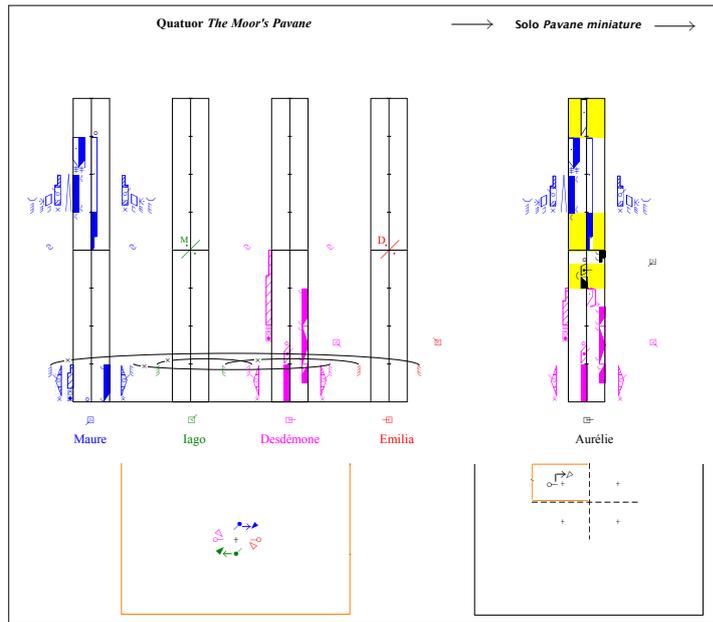


Superposition des rôles

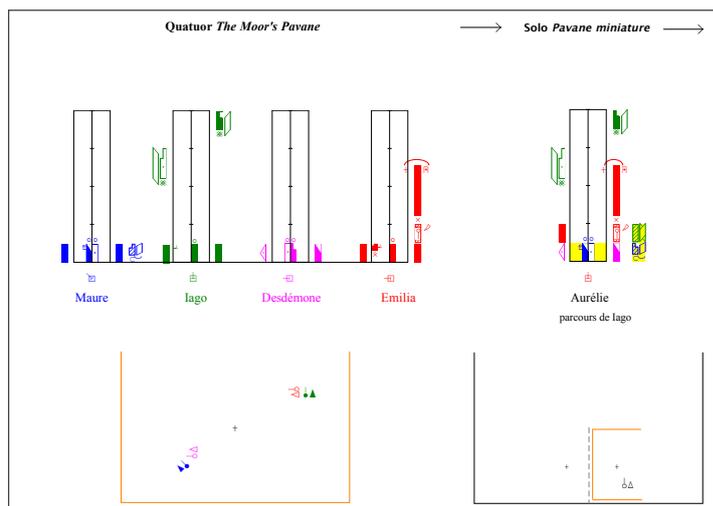


Synthèse du quatuor

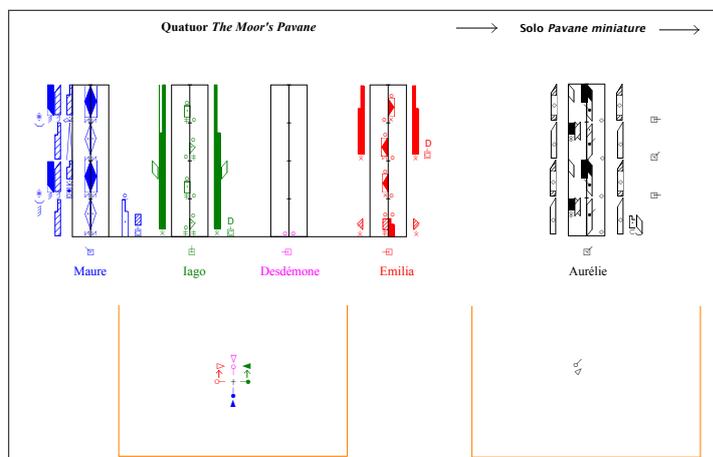
Figure 3



Reprise successive des rôles



Superposition des rôles



Synthèse du quatuor

En observant le premier cas de figure, on peut voir que je ne fais que reproduire successivement la partition des rôles de Desdémone et du Maure, en construisant une transition entre les deux. Dans la seconde étape, on voit que les signes de la partition pour les rôles de Desdémone et du Maure sont superposés au premier temps. Dans le dernier cas, je ne reporte plus les signes sur ma partition, mais je me laisse inspirer : on retrouve une structure rythmique similaire, avec dans les deux cas un mouvement d'alternance qui se répète deux fois en quatre temps.

À propos de *Les statues meurent aussi*

Dans ma prochaine création pour cinq danseuses, intitulée *Les statues meurent aussi*, je ne compose plus à partir d'une œuvre complète d'un seul chorégraphe comme dans *Pavane...*, mais à partir de matériels pédagogiques élaborés par plusieurs chorégraphes. Il s'agit alors de créer des danses qui pourraient avoir été conçues par ces derniers. Cette œuvre est ainsi envisagée comme une compilation ou une collection de plusieurs thèmes.

Le premier thème sur lequel je travaille est celui de la danse moderne allemande, constitué actuellement d'un trio construit à partir des recherches de Rudolf Laban et d'Irmgard Bartenieff¹³, d'un solo chorégraphié à partir d'exercices de gymnastique rythmique de Dorothee Günther¹⁴, et enfin d'un duo créé à partir d'études de Gundel Eplinius, élève de Mary Wigman¹⁵.

Chaque partition implique un processus de réécriture différent. Par exemple, dans le trio, je reconstruis des exercices au sol d'Irmgard Bartenieff, que je transpose debout pour les trois danseuses et en contact, d'abord sur un aplat, puis en ronde et en déplacement. Dans le solo qui compile de courts exercices de gymnastique rythmique, il s'agit de faire le lien entre les différents cinétogrammes mais aussi avec les dessins attenants, très expressifs, de Dorothee Günther, et d'observer le basculement de la gymnastique vers la danse. Enfin, pour élaborer le duo, je m'appuie sur une reconstruction en solo que j'ai faite d'études de Gundel Eplinius. La transposition en duo s'envisage comme une réécriture « à la manière de », qui viendrait s'imbriquer à la reconstruction. Selon les catégories de Gérard Genette, il s'agirait d'une autre forme d'hypertextualité : l'imitation « indirecte » ; l'imitation « directe » relevant quant à elle de la stricte copie.

Dans ce projet, les degrés de développement des exercices et de leur transformation sont par conséquent variables : il y a une oscillation entre reconstruction et création, entre imitation

13

À propos des sources m'ayant servi sur les recherches de Rudolf Laban, voir Raphaël Cottin, 2012, *Réflexions sur la Forme en Analyse du Mouvement Laban (LMA)*, et sur les recherches d'Irmgard Bartenieff, voir Angela Loureiro et Jacqueline Challet-Haas, 2008, *Exercices fondamentaux de Bartenieff*, Œuvres-et-Valsery, Ressources, « Pas à pas ».

14

Inge Danker, *Rhythmische Grundübungen im Bewegungsablauf dargestellt von Dorothee Günther*, archives Albrecht Knust, médiathèque du Centre national de la danse, n° 45 KNU 1/246.

15

Anja Hirvikallio, 2007, *Ausschnitt aus der tanzpädagogischen Arbeit von Gundel Eplinius nach Richtlinien von Mary Wigman*, Francfort.

et transformation, si bien que le travail de reconstruction dans la création, tel que je le pratique, est peut-être plus important dans ce projet que dans *Pavane*...

Ainsi, cette notion de « chorégraphie au second degré » illustre les liens entre les notions de trace et de résonance. Les archives que constituent la notation d'une pièce chorégraphique ou sa captation ne servent pas uniquement à préserver la mémoire d'une œuvre, mais sont également des supports pour de nouvelles créations, offrant une multitude d'approches possibles de reconstruction et de transformation d'une chorégraphie. Cette notion de palimpseste, transposée au domaine chorégraphique, montre finalement comment une œuvre peut se faire historique : si des traces comme la partition peuvent assurer la mémoire tant d'une œuvre que du processus de création, à l'inverse on peut constater qu'une nouvelle création peut faire office de trace des œuvres qui l'ont précédée et façonnée.

Formée au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, Aurélie Berland travaille depuis 2006 comme interprète pour différents chorégraphes de la scène française, en menant parallèlement ses propres projets chorégraphiques. Après une formation à la cinétopographie Laban, elle crée en 2014 la compagnie Gramma pour explorer les usages de ce système d'écriture et d'analyse du mouvement dans la transmission et la création.

Quelques considérations autour des notations de la danse du *topeng keras*

Juliana Coelho

Dans le présent article, nous essayerons d'aborder la question de la notation de la danse à partir de l'exemple de la danse balinaise du *topeng*, une forme de théâtre dansé masqué très présente lors des cérémonies de l'île¹. Le *topeng keras* est le premier personnage dansé à apparaître sur scène, et sa danse est la première à être apprise par l'étudiant de *topeng*. Différentes notations de cette danse seront analysées : celles réalisées par deux chercheuses-danseuses étrangères, Deborah Gail Dunn et Cristina Wistari Formaggia, ainsi que la liste des mouvements proposée par deux ouvrages indonésiens destinés à l'enseignement de la danse. Ainsi, nous nous demanderons quels sont les objectifs et les caractéristiques de ces écritures, et ce qu'elles nous apprennent des usages de la danse balinaise.

Le *topeng* balinais

À travers une succession de masques, les acteurs-danseurs de *topeng* mettent en scène les légendes et les personnages ancestraux, représentés par les masques entiers, tout en articulant des thématiques contemporaines commentées par les demi-masques s'exprimant de façon comique. Par l'intermédiaire de ces masques, le *topeng* devient un lieu d'enseignement philosophique et moral, de critique sociale et d'affirmation, voire de revendication généalogique. Dans sa forme cérémonielle, appelée *wali* ou *pajegan*, le *topeng* a également une fonction rituelle, car il intègre obligatoirement divers types d'offices religieux.

La première partie du *topeng* est appelée *pengelembar* et correspond au moment où les masques entiers à caractère noble

¹ La vidéo « *Topeng Pajegan* (quelques extraits) » comporte quelques extraits du *topeng pajegan*. Ces images ont été prises en 2011, lors de notre deuxième voyage de terrain.
<https://vimeo.com/335903278>

2

Le gamelan accompagne toutes les formes scéniques balinaises. Il s'agit de l'ensemble des percussions pour la plupart métalliques, accompagné ou non d'autres instruments. L'ethnomusicologue Catherine Basset le définit en tant qu'instrument collectif.

Voir Catherine Basset, 1995, *Musiques de Bali à Java. L'ordre et la fête*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique.

3

En outre, l'un des éléments clés de l'apprentissage de la danse à Bali repose sur l'accompagnement corps à corps : le professeur va manipuler le corps de son élève pendant la danse, pour qu'il puisse sentir ses moindres contractions et impulsions, ce qui ne peut malheureusement pas être transmis par une notation.

4

La première institution officielle d'enseignement de la danse créée à Bali fut le *Konservatori Karawitan* (KOKAR) [Conservatoire de musique]. Ensuite, cette institution s'est transformée en *Sekolah Menengah Karawitan Indonesia* (SMKI) [Lycée indonésien de musique]. En 1967, fut créée l'*Akademi Seni Tari Indonesia* (ASTI) [Académie indonésienne de danse] qui est à son tour devenue en 1992 la *Sekolah Tinggi Seni Indonesia* (STSI) [École supérieure d'arts indonésienne]. La STSI s'est transformée en *Institut Seni Indonesia* (ISI) [Institut d'arts indonésien] en 1996, situé à Denpasar. La plupart des provinces administratives de la République d'Indonésie sont dotées de telles structures.

5

Juliana Coelho de Souza Ladeira, 2016, « Entre mondes : voyages, récits et entrelacements de pratiques autour du *topeng* balinaise », thèse de doctorat de l'université Paris 8, 16 mai 2016.

6

Michel Picard, 1996, « Dance and Drama in Bali », in Adrien Vickers (dir.), *Being Modern in Bali: Image and Change*, Yale Southeast Asia Studies, « Monograph 43/ Yale Southeast Asia Studies », p. 140.

7

I Wayan Dibia, Rucina Ballinger et Barbara Anello, 2004, *Balinese Dance, Drama & Music: A Guide to the Performing Arts of Bali*, Tokyo, Tuttle, p. 56.

se succèdent les uns les autres et s'expriment à travers la danse. Le premier masque qui apparaît sur scène est le *topeng keras*, l'archétype du Premier ministre, qui représente le noble guerrier très autoritaire, chef exécutif du *Dalem* (le roi). Ces masques classiques du *topeng* représentent des personnages type et non un individu particulier.

L'apprentissage du *topeng keras* : la méthode « traditionnelle » et celle « académique »

Le *topeng* est une danse apprise à un jeune adulte, puisque l'acteur-danseur doit maîtriser la technique et avoir acquis une certaine maturité. Il lui faut danser des chorégraphies élaborées, chanter, improviser des discours qui adaptent des légendes balinaises au contexte global de la présentation, tout en articulant différents registres linguistiques, en ayant recours à la littérature (*sastra*) et aux textes philosophiques et religieux. En outre, dans le *topeng wali*, c'est-à-dire cérémoniel, l'acteur-danseur doit pour sa part être préparé à réaliser le rite final en concomitance avec le *pedanda* (prêtre).

Deux types d'apprentissages chorégraphiques coexistent actuellement à Bali. Le premier est perçu comme « traditionnel » : la chorégraphie est entièrement répétée par le maître et l'apprenti doit l'assimiler complètement. L'apprentissage se fait par l'imitation directe du professeur qui, à chaque cours, répète inlassablement à son élève la chorégraphie. Une fois cette dernière assimilée, d'autres éléments techniques sont approfondis et détaillés. Les cours peuvent être accompagnés d'un enregistrement de la mélodie jouée par un gamelan² ou d'un professeur qui la chante. Les explications à l'oral constituent des indications techniques très précises et elles sont données uniquement si elles s'avèrent strictement nécessaires³. Le deuxième type d'apprentissage conçoit la chorégraphie de manière fragmentée, comme un enchaînement de mouvements. Il est associé à l'enseignement institutionnalisé par les académies d'art, devenues les universités d'art⁴ de l'île.

Selon les artistes balinaises interviewés lors de notre recherche doctorale⁵, l'enseignement des académies d'art à Bali était initialement conçu pour servir de complément à la formation « traditionnelle ». Toutefois, les styles et normes enseignés dans les écoles situées à Denpasar se sont diffusés dans l'île, de sorte qu'une fois formés, les étudiants retournaient dans les villages en ayant acquis les versions uniformisées des académies⁶. Ainsi, dans le cas de certaines danses, les versions enseignées au sein des académies ont progressivement fait disparaître ces variantes régionales⁷.

Or, la notation officielle proposée par ces académies, et relayée dans les matériaux didactiques des divers niveaux d'enseignement de la danse, participe à ce processus de standardisation. Par exemple,

une même notation de la danse du *topeng keras* est proposée dans deux ouvrages, respectivement destinés à la formation de niveau secondaire et primaire : dans *Seni Tari untuk SMK Jilid 3* [Art de la danse pour l'école secondaire professionnelle, volume 3]⁸, édité par le ministère de l'éducation nationale et *Pengetahuan Seni Tari Bali* [Connaissance de la danse balinaise]⁹. Dans ces documents, les notations sont composées d'une liste des principaux « segments de mouvements » que le danseur doit exécuter et de l'exposition de quelques indications d'interprétation du rôle. Ces mêmes notations sont présentées dans le tableau *Unit-Unit Kompetensi/Tari Bali Tari Dasar Putra – Tingkat Pemula* [Unités de compétences de la danse balinaise masculine – niveau débutant]¹⁰, du document intitulé *Standar Kompetensi Nasional Bidang Tari Etnis* [Normes nationales de compétence pour la danse ethnique]. La diffusion d'une même notation de la danse du *topeng keras* dans les trois documents indonésiens analysés démontre également comment ces livres et documents participent d'un phénomène de standardisation de cette danse, tel qu'il est décrit ci-dessous.

On y trouve des indications concernant les compétences requises afin de réaliser la danse, en vue de l'évaluation des étudiants. Les compétences de l'élève sont mesurées en tenant compte de sa dextérité à utiliser le costume et les accessoires, de sa capacité à danser les six « segments de mouvements » énumérés dans cette notation (le *mungkah lawang*, le *nayog*, le *ngopak lantang ngalih pajeng*, le *gayal-gayal*, le *ngawejang*, et le *ngopak lantang panyuwud*), de sa maîtrise du rythme, appelée *wirama*, de sa compréhension concernant l'attitude du personnage et ses techniques de déplacement, appelée *wiraga*, et enfin de sa compréhension du *wirasa*, c'est-à-dire ses compétences dans la gestion du *rasa* – les émotions du masque. De même, l'apprenti sera évalué sur sa maîtrise des postures (*agem*), de leur enchaînement (*tangkis*), sur son habileté à présenter la démarche caractéristique d'un personnage (*tandang*), ainsi que sur sa capacité à exprimer son caractère (*tangkep*).

Le fait de privilégier l'évaluation de ces ensembles de mouvements, et par conséquent leur apprentissage au détriment d'autres, favoriserait-il une homogénéisation de la danse ? Il convient de noter que les formes spectaculaires balinaises peuvent énormément varier selon la région de l'île et même d'un village voisin à l'autre. De même, le lieu de la représentation et l'événement auxquels elles sont associées jouent également un rôle considérable dans la variation de leurs formes. Ainsi, une même danse sera enseignée très différemment selon les villes. Par ailleurs, la temporalité joue elle aussi un rôle important dans cette variété, puisque certaines versions des danses enseignées par le passé ne sont plus privilégiées de nos jours.

8
Rahmida Setiawati, 2008, *Seni Tari untuk SMK Jilid 3*, Jakarta, Direktorat Pembinaan Sekolah Menengah Kejuruan, Direktorat Jenderal Manajemen Pendidikan Dasar dan Menengah, Departemen Pendidikan Nasional.

9
Ni Luh Sustiawati, Ayu Kusuma Arini, Ni Nyoman Suci, Ni Luh Armini, Ni Nyoman Sukasih, 2011, *Pengetahuan Seni Tari Bali*, Denpasar, Panakom.

10
Les noms des auteurs de ce document ne sont pas mentionnés en ligne. *Unit-Unit Kompetensi/Tari Bali Tari Dasar Putra – Tingkat Pemula*.
<https://dokumen.tips/documents/bab-3-unit-komp-tari-bali.html>

11

De nos jours, I Made Djimat, né à Batuan en 1947, est le danseur balinaï le plus réputé, dans l'île et à l'étranger.

12

Dans un premier temps, elle accompagnait I Made Djimat, lors des présentations de *topeng* et dans les ateliers à l'étranger.

13

La date de création de ce document nous est inconnue. Il nous a été distribué lors d'un atelier de *topeng*, dispensé par Cristina Wistari Formaggia à l'Association de recherche des traditions de l'acteur (ARTA), en 2006. Lors de cet atelier, un autre document nous a également été transmis par Cristina Wistari, qui détaille les principales positions et « segments de mouvements » du *topeng keras*, en plus de présenter une liste ordonnée de ces segments. Ce dernier document avait auparavant été fourni aux élèves de l'atelier « L'acteur conteur et le théâtre Balinaï », dispensé par Cristina Wistari et Ni Nyoman Candri, également à l'ARTA, en 2002, date à laquelle il a été élaboré.

14

Rappelons qu'il existe tout un ensemble de mouvements spécifiques pour le cou, pour le visage et pour les yeux dans la danse balinaïse, également utilisé dans le cadre des danses masquées, puisque l'expression du danseur derrière le masque (*tangkep*) s'avère fondamentale.

15

Formaggia a publié deux ouvrages sur le *gambuh* : Maria Cristina Formaggia, 2000, *Gambuh: drama tari Bali (Jijid 1)*, Jakarta, Yayasan Lontar, p. 296 et Maria Cristina Formaggia, 2000, *Gambuh: drama tari Bali (Jijid 2)*, Jakarta, Yayasan Lontar, p. 384.

La notation de Cristina Wistari Formaggia

Notre recherche s'est également intéressée à deux autres notations de la danse du *topeng keras*, réalisées par deux danseuses-chercheuses étrangères : Cristina Wistari Formaggia et Deborah Gail Dunn. À partir des années 1920, mais surtout à la fin des années 1970, on observe un intérêt grandissant des artistes européens ou venus des Amériques pour les formes spectaculaires balinaïses. Ils sont nombreux à entreprendre des voyages pour découvrir Bali et ses théâtres dansés. Le *topeng* a particulièrement attiré l'attention de ces artistes, notamment grâce à ses masques et à la convergence entre théâtre et danse qui le caractérise. Tel fut le cas d'Eugenio Barba et d'Ariane Mnouchkine, par exemple, mais également de Cristina Wistari Formaggia et de Deborah Gail Dunn. La première a vécu à Bali de 1983 jusqu'à sa mort en 2008. Durant de longues années, elle s'est initiée au *topeng*, au *calonarang*, et plus tard au *gambuh*, auprès d'I Made Djimat¹¹. Formaggia était régulièrement invitée à présenter et à enseigner le *topeng* à des étudiants étrangers¹² lors des ateliers, ou dans sa maison à Ubud. Elle a ainsi élaboré une notation de la danse du *topeng keras*, en dessinant les positions et les mouvements, mais également en les nommant¹³ (figure 1). Son usage a été exclusivement pédagogique, à destination de ses étudiants étrangers.

L'ancien étudiant de Formaggia retrouve facilement les mouvements appris lors des cours en examinant ce document. Néanmoins, la notation de Formaggia est difficilement déchiffrable pour le néophyte ou pour le non-danseur de *topeng*. En marge de ces dessins, quelques indications sur les directions du corps du danseur dans l'espace sont précisées. D'emblée, on suppose que le danseur doit se placer face au public, dos au rideau à l'entrée de la scène. Les traits en diagonale, dessinés au pied des figures, désignent le changement de direction du corps du danseur. Les lignes diagonales, sur le visage des figures, pointent la direction du visage du danseur, élément très important, puisqu'il porte un masque¹⁴. Les petites flèches associées aux membres des figures indiquent également la direction des mouvements. Néanmoins, les orientations concernant les rapports entre les « segments de mouvements » et la musique qui les accompagne ne figurent pas dans ce document. Il nous livre en somme très peu d'informations concernant l'origine de cette chorégraphie : s'agit-il d'une version apprise auprès d'I Made Djimat et qui serait courante dans la région de Batuan ou d'une version créée par elle-même ? Formaggia, aujourd'hui décédée, n'a laissé aucune réponse à cette question. Afin d'y répondre, il conviendrait de mener une enquête auprès des danseurs de Batuan, notamment de ceux qui ont travaillé avec elle. Néanmoins, il nous semble que ce document n'avait d'autres prétentions, en tant que registre anthropologique par exemple, que de servir d'aide-mémoire à ses élèves. Formaggia a réalisé un travail d'enregistrement et de notation chorégraphique considérablement plus approfondi de la danse *gambuh*, publié entre autres dans les deux volumes de l'ouvrage *Gambuh, drama tari Bali*¹⁵.

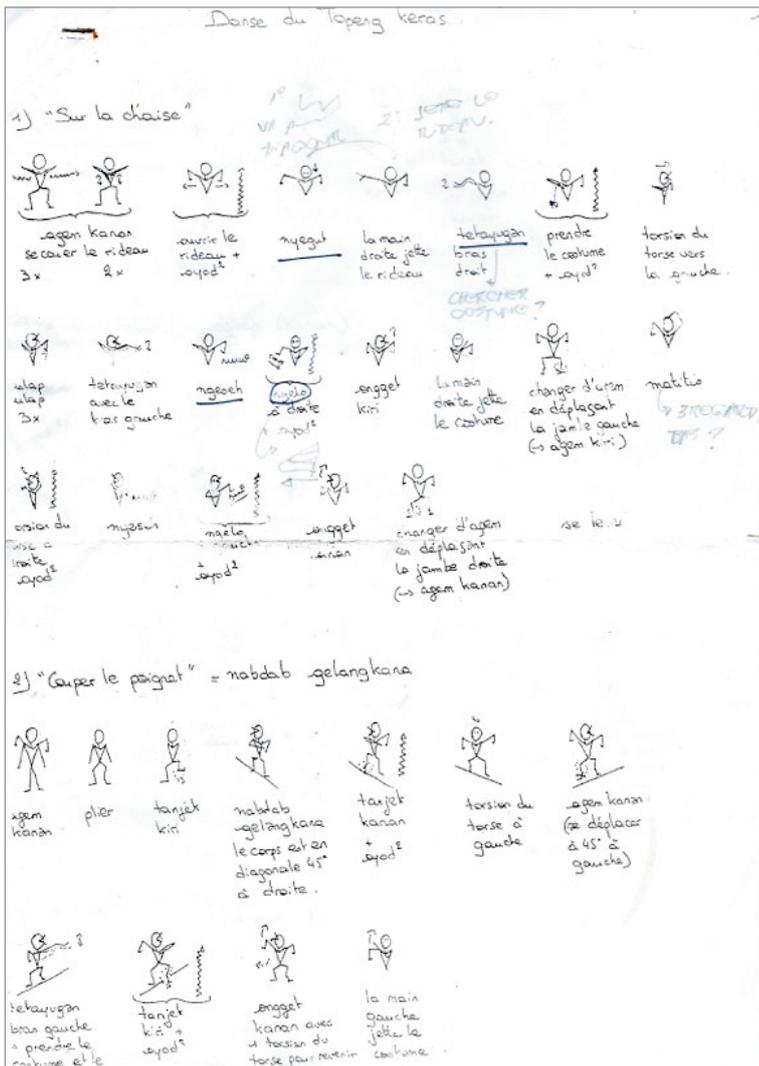


Figure 1 : première page du document « Danse du Topeng Keras », réalisé par Cristina Wistari Formaggia.

La notation de Deborah Gail Dunn

En 1983, Deborah Gail Dunn a soutenu sa thèse intitulée « *Topeng Pajegan: The Mask Dance of Bali*¹⁶ », après un travail de terrain de seize mois à Bali, entre les années 1978 et 1982. Cette recherche a été réalisée à partir des cours auxquels elle avait assisté auprès d'I Ketut Kantor, le fils d'I Nyoman Kakul, l'un des danseurs les plus renommés du village de Batuan. Plusieurs autres danseurs et maîtres du *topeng* ont également collaboré à cette recherche. Ainsi, Gail Dunn a réalisé une étude détaillée sur le *topeng*, ses origines et fonctions, dans laquelle elle a décrit, documenté et analysé la danse du *topeng keras*, ainsi que les autres danses du *pengelembar*.

Le cinquième chapitre, « An Analysis of the Dancing Roles¹⁷ », présente une longue explication concernant les costumes, les différentes qualités des mouvements des mains, des bras et surtout des déplacements. La description des rôles dansés et des

16
Deborah Gail Dunn, 1983, « *Topeng Pajegan: The Mask Dance of Bali* », thèse de doctorat de l'université Union Graduate School.
Les autres thèses déjà publiées sur le *topeng* balinaise sont les suivantes : Elizabeth Florence Young, 1980, « *Topeng in Bali: Change and Continuity in a Traditional Drama Genre* », thèse de doctorat de l'University of California ; Carmencita Palermo, 2007, « *Towards the Embodiment of the Mask: Balinese Topeng in Contemporary Practice* », thèse de doctorat de l'University of Tasmania School of Asian Languages and Studies, ainsi que notre propre thèse citée précédemment, cf. note 5.

17
Deborah Gail Dunn, *op. cit.*, p. 135.

18
Ibidem, p. 138.

19
Ibidem, pp. 194-195.

chorégraphies s’inspire du style d’I Ketut Kantor. Pour effectuer cette description, elle s’appuie sur des enregistrements audiovisuels, des photographies et des dessins des chorégraphies. Elle justifie son choix de ne pas avoir eu recours aux méthodes de notation de la danse courantes par deux arguments : d’une part, elles seraient difficilement adaptables à la danse balinaise ; d’autre part, elles représenteraient une autre barrière linguistique pour le lecteur¹⁸. La notation et le vocabulaire de la danse du *topeng keras* sont présentés dans les annexes de l’ouvrage. À titre comparatif, nous présentons les documents visuels du début de la chorégraphie¹⁹ (figures 2 et 3), tels qu’ils ont été réalisés pour la notation de Cristina Wistari Formaggia.

Malgré leurs descriptions détaillées des mouvements et les très nombreuses photographies qu’elles contiennent, les notations présentées par Gail Dunn ne donnent pas clairement à voir les différentes positions du corps du danseur. D’une part, la reproduction digitale de la thèse pose des problèmes, puisque les photographies sont en noir et blanc et considérablement floues.

195

Dance Movement Glossary
TOPENG KERAS

<u>FIGURE</u>	<u>NAME</u>	<u>DESCRIPTION</u>
1	<u>ngocok langse</u>	To shake the curtain before entering; this is done even if there is no curtain as a symbolic gesture. For <i>topeng keras</i> , it is done in a very energetic manner.
2	<u>mungkah lawang</u>	Literally, to push open the door or the opening of the curtain, to reveal the character.
3	<u>nyepit saput</u>	To touch the cloak with one hand pulling it up as a clothespin might.
4	<u>nutdut</u>	A head movement tucking the chin under while looking down and then snapping it back up to a straight forward position with the eyes looking forward.
5	<u>LIHAT SUDUT</u>	Shifting of the shoulders back and forth from the right to the left, the impulse coming from the stomach until the body position is shifted to "look to the corner". Also referred to as <u>kipekan</u> .
6	<u>ulapulap</u>	A looking motion, tilting the head to the diagonal and bringing it back to vertical accompanied by a hand gesture that seems to frame the view for looking or peering out.
7	<u>nabdab gelung</u>	To touch or arrange the crown.
8	<u>ngengsog pala</u>	The same shifting of the shoulders as in figure 5 is used to return the body attitude to a frontal position.

Figure 2 : début de la notation (description) du *topeng keras*, par Deborah Gail Dunn.

D'autre part, la tenue du danseur empêche d'examiner avec minutie les positions exposées. Voir le corps du danseur, pour comprendre précisément l'agencement de positions employé, nous semble fondamental afin de pouvoir reproduire la danse, ou de comprendre le corps du danseur. À la fin de sa notation, Gail Dunn présente un dessin fort utile concernant la trajectoire modèle du danseur dans l'espace de présentation, tout en indiquant les éléments de décor indispensables (figure 4). Si ces éléments ne sont pas présents sur scène, le danseur devra tout de même les imaginer lors de sa performance.

La notation de Deborah Gail Dunn constitue l'achèvement d'un parcours d'apprentissage et de recherche doctorale sur le *topeng*. Malheureusement, son travail est uniquement disponible pour un public très restreint, son accessibilité étant limitée à certaines bibliothèques universitaires²⁰. Il est donc difficile pour les personnes intéressées par le *topeng* de consulter ce document et la langue anglaise dans laquelle il est écrit reste une barrière considérable pour les danseurs balinais.

20

Depuis 2016, le manuscrit original de cette thèse se trouve à la Bibliothèque de l'Espace culturel des arts du masque, à Paris, grâce à la donation de Deborah Gail Dunn.

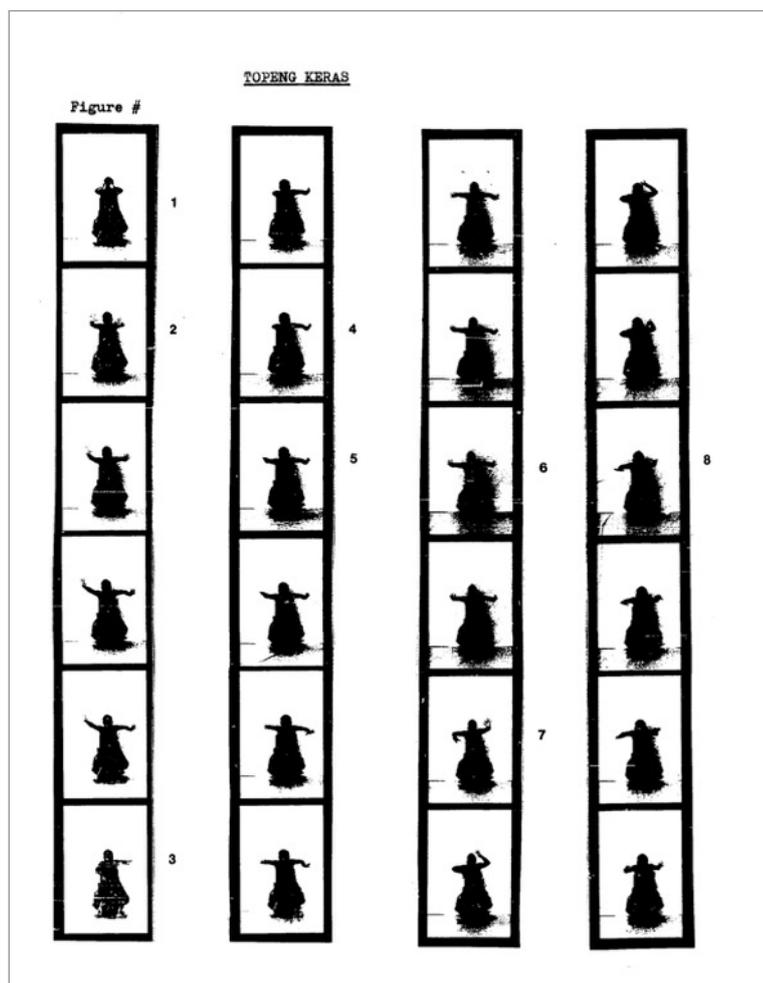
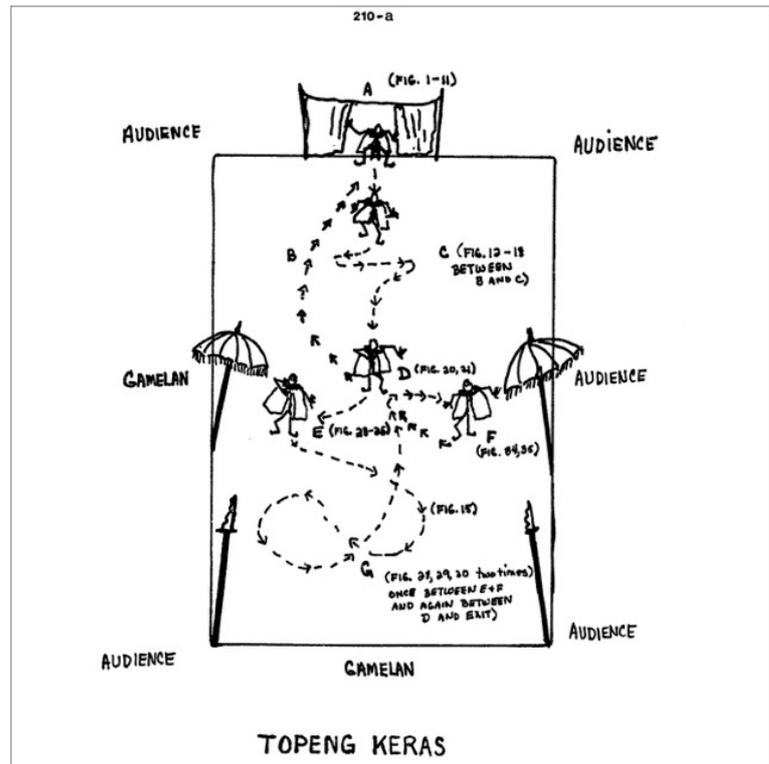


Figure 3 : début de la notation (photographies) du *topeng keras*, par Deborah Gail Dunn.

Figure 4 : trajectoire de l'acteur-danseur de *topeng* sur scène, par Deborah Gail Dunn.



Conclusion

Dans les notations analysées, réalisées par des danseuses étrangères et par des danseurs balinais, les indications musicales font défaut, même si l'on sait qu'il existe une régence collective dans le *topeng* : le gamelan joue le thème et l'acteur-danseur possède certains éléments chorégraphiques qui vont l'aider à guider le gamelan au fil de la danse. Il est donc probable que l'ajout d'indications concernant la musique complexifierait davantage ces notations. De plus, cela exigerait une connaissance musicale approfondie du gamelan, ainsi que la création d'une notation musicale adaptée à celle de la danse.

La seconde conclusion que l'on peut tirer de ces exemples est que ce sont les notatrices étrangères qui ont pu produire une notation de la danse du *topeng keras* dans le contexte « traditionnel ». Les démarches de Gail Dunn et Formaggia étaient plus proches du partage d'une expérience vécue et leurs notations témoignent davantage de la danse apprise auprès de leurs maîtres, les danseurs I Ketut Kantor et I Made Djimat. À son tour, la notation proposée par les documents balinais analysés fait la synthèse des « segments de mouvements » essentiels pour la danse du *topeng keras*. Cette danse possédant des variations d'un village à l'autre, la notation était une manière d'établir ce qui est indispensable dans cette chorégraphie, en laissant une marge d'action à l'improvisation des danseurs. Finalement, les artistes balinais ont été contraints d'uniformiser la notation de cette danse pour répondre aux exigences d'un enseignement institutionnalisé, financé par le gouvernement indonésien.

Juliana Coelho est postdoctorante en anthropologie à l'université de São Paulo, financée par la São Paulo Research Fondation (FAPESP). En 2019, elle a été postdoctorante à l'université fédérale de Minas Gerais (UFMG), financée par la CAPES/Brésil. Docteure de l'université Paris 8, elle a enseigné à l'UFMG et à l'université Rennes 2. Lors d'études de terrain à Bali, elle a pratiqué le *topeng* et le *gabor*.

« Danse écrite » et « état de ravissement »

Marie Orts

Cet atelier a été l'occasion de mettre en dialogue Marie Orts, interprète et notatrice Laban, et Dominique Brun, chorégraphe et notatrice Laban, qui ont ainsi présenté la complexité de leurs relations artistiques et la spécificité de leur appréhension de l'héritage de Doris Humphrey. À travers cet article, Marie Orts revient sur cet échange pour en tirer quelques conclusions sur son rapport à la danse écrite.

Le choix des deux expressions qui composent le titre de cette présentation fait écho à la pensée de Rudolf Laban¹ : la première traduit sa « Schrifftanz » ; la seconde, proposée par Isabelle Launay dans *Cultures de l'oubli et citation, les danses d'après II*², évoque l'état de rêve, de métamorphose et d'oubli de soi préalable à cette « danse écrite » qu'il a cherché à définir et à partir de laquelle il compose son système de notation du mouvement. Je conserve pour la présente analyse la notion de danse dite « composée », par opposition à la danse improvisée et à la cinétopographie. La pensée de Rudolf Laban me conduit à réfléchir à la place occupée par la cinétopographie³ dans la relation entre une interprète et une chorégraphe.

D'autre part, l'« état de ravissement » est une des facettes de l'extase : ce terme fait écho au titre que la chorégraphe et notatrice Dominique Brun a donné au solo *Du ravissement*⁴, qu'elle crée à partir de sa découverte du solo *Circular Descent* (1931) de la danseuse et chorégraphe américaine Doris Humphrey⁵.

Dominique Brun a fait ses études de notation auprès de Jacqueline Challet-Haas, de 1990 à 1995 et a fait partie de la première promotion du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP). Là-bas, elle rencontre entre autres

1
Rudolf Laban, 1928, « Principes fondamentaux du mouvement », in Axelle Locatelli, 2011, « Tanzschrift und Schrifftanz, écriture de la danse et danse écrite », *Mobiles n° 2, Mémoires et histoire en danse*, sous la direction d'Isabelle Launay et Sylviane Pagès.

2
Isabelle Launay, 2019, *Cultures de l'oubli et citation : les danses d'après, II*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches ».

3
Le mot « cinétopographie » est formé à partir des mots grecs *kinema*, le mouvement, et *graphein*, écrire. Les recherches ont été menées et finalisées dès l'été 1927, par Rudolf Laban et ses collaborateurs Dussia Brereska, Kurt Jooss, Fritz Klingenberg, Albrecht Knust, Sigurd Leeder, Gertrud Snell.

4
Dominique Brun, 1994, *Du ravissement*.

5
Doris Humphrey, 1931, *Two Ecstatic Themes* [Deux thèmes extatiques], New York.

6

Le quatuor Albrecht Knust doit son nom au plus proche collaborateur de Rudolf Laban pour le déploiement de la cinétopographie Laban.

7

« Reprendre, c'est alors créer un court-circuit dans le temps », in communiqué de presse de *Cultures de l'oubli et citation : les danses d'après, II*, Centre national de la danse.

<https://www.cnd.fr/fr/products/1206-cultures-de-l-oubli-et-citation>

8

« *Du ravisement* est une sorte de pierre angulaire de mon travail : une base, un élément essentiel, voire déterminant, et surtout fondateur de ma démarche artistique actuelle. C'est à partir de cette pièce que j'ai commencé à m'intéresser à ces danses que l'histoire nous a laissées. C'est à partir de ce moment que je me suis engagée dans cette démarche de relecture et de réécriture de ces danses-là... », Dominique Brun in « *Du ravisement*, Dominique Brun, Clarisse Chanel, Marie Orts », note d'intention de la recréation de *Du ravisement*, à l'occasion de la soirée Blitz, organisée par Joanne Leighton à Micadances, Paris, janvier 2018.

Anne Collod, Christophe Wavelet et Simon Hecquet : ensemble, ils fondent le Quatuor Albrecht Knust⁶. De 1993 au début des années 2000, ils proposeront trois programmes : *Les Danses de papier* en 1993, *Continuous Project/Altered Daily* d'Yvonne Rainer et *Satisfying Lover* de Steve Paxton en 1996 et finalement... *d'un faune (éclats)* en 2000. Très vite, le solo *Circular Descent* interprété par Dominique Brun fera partie du premier programme du Quatuor Knust : *Les Danses de papier*. Plus tard, ce sera le cas du solo *Du ravisement* : les deux solos seront alors présentés ensemble.

À travers cet article se lient deux figures de la danse que sont Doris Humphrey et Dominique Brun, deux femmes, deux chorégraphes, de deux pays et deux époques différentes : l'une est une figure de l'Histoire de la danse, l'autre est une figure de mon histoire avec la danse.

À l'occasion de l'Atelier des doctorants en danse du CND : « Traces et résonances : ré-écrire, consigner, adapter la danse », je propose à Dominique Brun un dialogue qui témoigne de son processus de reprise de *Circular Descent* dès 1991, de son processus de création de *Du ravisement* en 1994 et de mes propres reprises de ces deux solos entre 2017 et 2019. En effet, j'ai suivi de 2014 à 2019 la formation de notation Laban du CNSMDP, qui comprend une épreuve dite de « reconstruction ». Il s'agit de déchiffrer une œuvre ou un extrait d'œuvre à partir d'une partition en cinétopographie et de la transmettre à un ou des danseurs. Un notateur peut donc travailler des œuvres de chorégraphes qui lui sont étrangers et la notation permet alors de créer des « courts circuits », comme l'évoque Isabelle Launay⁷. Cependant, j'ai pour ma part choisi à partir de 2017 de reprendre *Du ravisement* de Dominique Brun. J'ai donc travaillé, à partir d'une partition en notation Laban, une pièce chorégraphique créée par une chorégraphe que je connais, avec qui je travaille en tant qu'interprète et collaboratrice depuis une dizaine d'années. Un an et demi plus tard, j'ai décidé de reprendre également *Circular Descent* de Doris Humphrey dont j'étais séparée esthétiquement, historiquement et géographiquement, mais que je ne suis pas la première à reprendre au sein du CNSMDP.

Du ravisement est pour Dominique Brun « une sorte de pierre angulaire » de son travail puisqu'on y trouve les prémices de sa démarche artistique de « relecture et de réécriture des danses que l'histoire nous a laissées⁸ ». Pour ma part, ce solo est un point d'ancrage pour continuer d'affirmer mon point de vue sur les notions de reprise et de recréation, de porter mon attention sur les notions de continuité et de discontinuité et surtout de m'interroger sur la notion de temps, de génération, d'acquis et de filiation entre les notateurs. Ce dialogue est un premier pas vers une distanciation nouvelle de nos pratiques où se mêlent des rapports de chorégraphe à interprète et de notatrice à notatrice.

Reconstruire – Remonter – Reprendre – Recréer

Une des facettes du métier de notateur, tel que le formule le Répertoire national des certifications, consiste à « assister un chorégraphe dans la reconstruction d'une œuvre donnée ou remonter une œuvre donnée à partir d'une partition chorégraphique⁹ ». Dans cette définition affleure une nuance entre *reconstruction* et *remontage* d'une œuvre, alors même que ces deux termes sont souvent utilisés comme synonymes dans le champ chorégraphique français ; par ailleurs, le terme de *reconstruction* est utilisé dans les textes de cadrage du diplôme de second cycle du CNSMDP pour définir ce que le ministère apparente à un *remontage*. La première activité repose sur la présence du chorégraphe, elle entretient cependant un flou relatif quant aux supports mémoriels utilisés : s'agit-il de recourir à des archives ou à la mémoire du chorégraphe lui-même – dans le cas d'une pièce qu'il a préalablement créée –, à celle des interprètes de l'époque, voire de celles et ceux qui ont assisté à l'œuvre ? Le remontage, lui, se pratique par un notateur en autonomie, avec le support d'une partition dans un système d'analyse du mouvement comme les notations Laban, Benesh, Conté et Beauchamp-Feuillet. L'autorité chorégraphique semble alors être substituée par la partition : le notateur est, pour une reconstruction comme pour un remontage, au service d'une autorité extérieure, celle d'un chorégraphe pour la reconstruction ou celle de l'« œuvre » inscrite sur papier dans le cas de la partition. Pour sa part, la chorégraphe Dominique Brun n'utilise aucun de ces deux termes, et leur préfère ceux de *recréation* pour désigner le travail de reconstruction, et de *reprise* pour évoquer l'activité de remontage. Pour comprendre la différence entre ces deux termes, nous évoquerons deux exemples de pièces de Vaslav Nijinski : *Le Sacre du printemps*¹⁰ et *L'Après-midi d'un faune*¹¹.

En 2014, Dominique Brun crée la pièce *Sacre #2*¹², qu'elle envisage comme une *recréation* du *Sacre du printemps* de Vaslav Nijinski dont il ne reste que des archives périphériques : « l'œuvre donnée » a disparu en tant qu'objet originel. Si une *reconstruction* de cette œuvre aurait pu consister à la « rétablir dans son état premier », c'est-à-dire dans une quête perdue et fantasmée de retrouver sa forme originelle – l'œuvre de Nijinski –, Dominique Brun l'aborde comme une activité de *recréation*, dont l'appellation marque la réitération par le préfixe « re » et la nouveauté par le terme *création*. Une *recréation* de l'œuvre de Nijinski est un travail *à partir de*. Cet « à partir de » est un travail de longue haleine d'assemblage et d'analyse d'archives, fait en collaboration avec des historiens de la danse. Les archives servent de supports et de contraintes à la création dirigée par les différents supports de la mémoire de l'œuvre de Nijinski. La pièce qui découle de ce processus de *recréation* n'est ni un retour à l'origine, ni une pièce créée *ex nihilo*. La *recréation* est attachée à une œuvre source et soumise à diverses dérives qui l'emportent vers un ailleurs, un renouveau. On

9

Voir le descriptif officiel en ligne :
<https://certificationprofessionnelle.fr/recherche/rncp/6967>

10

Vaslav Nijinski, 1913, *Le Sacre du printemps*, théâtre des Champs Élysée, Paris.

11

Vaslav Nijinski, 1912, *L'Après-midi d'un faune*, théâtre du Châtelet, Paris.

12

Dominique Brun, mars 2014, *Sacre #2* d'après *Le Sacre du printemps* de Vaslav Nijinski, manège de Reims.

pourrait avancer l'hypothèse que les imaginaires qui se rattachent aux mots utilisés colorent les pratiques qui en découlent. Ainsi, remonter n'est pas reprendre et recréer n'est pas reconstruire car ces termes ne véhiculent pas les mêmes imaginaires, ni les mêmes pratiques. Ils ont tous en commun le préfixe « re » et selon le verbe qu'on vient lui accoler cette réitération de l'œuvre sera différente. Comme évoqué précédemment, ces termes se mélangent : remontage et reconstruction, pour le CNSMDP, reprise et recréation pour Dominique Brun.

À partir des années 2000, Dominique Brun déchiffre la partition faite par Ann Hutchinson Guest, notatrice américaine, et Claudia Jeschke chercheuse allemande, de *L'Après-midi d'un faune*¹³ et en propose différentes actualisations sur scène. Déchiffrer une partition consiste à passer d'un système de signes inscrits sur un support papier à du mouvement réalisé par un ou des corps dansants. Ceci repose sur une opération préalable : celle de passer du ou des corps en mouvement à des signes. On trouve ainsi deux mécanismes : *du/des corps aux signes* et *des signes au/aux corps*. Ces enchaînements sont pour Dominique Brun des opérations de « transsubstantiation », c'est à dire de transformation d'une substance en une autre. Ces modifications viennent des différentes interprétations présentes dans ces enchaînements. Celles du corps dansant, comme support d'une analyse du mouvement, qui devient ensuite une transcription en signes ; puis celle d'une transcription qui, par le biais de l'interprétation des signes, redevient du mouvement.

Pour la partition de *L'Après-midi d'un faune*, Ann Hutchinson Guest et Claudia Jeschke ont ajouté une étape supplémentaire à cette équation. Dans les années 1980, aux États-Unis, elles ont transposé en Labanotation la partition autographe que Vaslav Nijinski avait fait de sa pièce en 1915 dans un système proche de la notation Stepanov. L'enchaînement produit est celui-ci : *du corps aux signes, aux nouveaux signes*, et *des signes-au(x) corps*. Ce double mécanisme demande davantage d'interprétations, et donc de transformations : c'est parce qu'il y a de la création dans tout travail avec une partition, même si elle vient d'un système d'analyse du mouvement, que Dominique Brun privilégie le terme *reprise* à celui de *remontage*. Le remontage mobiliserait selon elle l'imaginaire de l'horlogerie ou de la mécanique : c'est le fait d'assembler des éléments dans le but de faire fonctionner à nouveau un mécanisme ou le fait, dans un imaginaire plus aquatique, de remonter une rivière. Aussi difficiles et précises que soient ces deux actions de *remonter*, elles impliquent toutes deux de revenir à une origine, à un objet en état de marche. Reprendre, c'est saisir de nouveau : l'« œuvre donnée » est à prendre et à recréer.

Ces questions terminologiques sont abordées par Laetitia Doat dans « L'Interprétation comme geste créateur » :

Comment danser aujourd'hui une œuvre de 1912 ? Les danseurs qui se lancent dans un tel projet sont confrontés à la nécessité de faire des choix, qui transparaissent dans les mots qu'ils utilisent pour désigner leur démarche : « reprise à l'identique », « version originale de *L'Après-midi d'un faune* », « recreation d'après l'œuvre de Nijinski »... Dominique Brun et l'association Ligne de Sorcière mettent en avant la mouvance de l'œuvre de Nijinski au fil de ses multiples actualisations et parlent de « recreation »¹⁴.

Pour la chorégraphe, la proximité entre les termes reprise et recreation vient du fait que les pratiques chorégraphiques qui en découlent partagent cette idée de mouvance de l'œuvre. Dans les années 1990, les prémisses de cette démarche artistique sont présentes dans le travail autour de Doris Humphrey avec *Circular Descent* et *Du ravissement*.

***Circular Descent* de Doris Humphrey et *Du ravissement* de Dominique Brun**

Circular Descent est l'un des deux solos de *Two Ecstatic Themes* [Deux thèmes extatiques] créé et interprété en 1931 par la danseuse et chorégraphe américaine Doris Humphrey¹⁵. En 1975, les solos ont été recréés pour la compagnie José Limón par Ernestine Stodelle, danseuse américaine ayant fait partie de la compagnie Humphrey-Weidman de 1929 à 1935. Cette recreation a été l'occasion pour Jane Marriett, notatrice américaine, d'en faire une partition en Labanotation¹⁶, introduite par un texte d'Ernestine Stodelle : cette dernière y explique que *Two Ecstatic Themes* est l'aboutissement d'une recherche chorégraphique sur le mouvement naturel¹⁷ et la base de la technique du *Fall and Recovery* dont les origines se trouvent dans la découverte d'Humphrey de *La Naissance de la tragédie* de Friedrich Nietzsche¹⁸ et de la rencontre avec Charles Francis Woodford qui deviendra son époux.

Simultanément à sa découverte du philosophe allemand, elle s'était vue émerger – c'était un choc agréable – de la coquille protectrice de sa virginité (elle avait trente-six ans à l'époque) en tombant sous le charme d'un homme qui parvenait à réveiller en elle des sentiments féminins qu'elle n'avait jamais connus auparavant¹⁹.

Dans une lettre²⁰ pour Charles Woodford, Humphrey présentera ces solos comme leur « danse d'amour » dans laquelle elle imagine que s'y trouve leur extase.

De l'extase dans ce solo, il en est donc bien question, autant dans le rapport au poids que dans le rapport à la chair. Le mouvement général de *Circular Descent* est une spirale autour de

14

Laetitia Doat, 2007, « L'Interprétation comme geste créateur », in *Le Faune – un film ou la fabrique de l'archive*, Ligne de sorcière/CNDP. *Le Faune – un film ou la fabrique de l'archive* est un document pédagogique autour de la reprise de *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski par Dominique Brun.

15

La musique qui accompagne *Circular Descent* est le *Tragédie-Fragment* en la mineur de Nicolas Medtner, compositeur russe du début du xx^e siècle. *Circular Descent* dure entre trois et quatre minutes.

16

Cette partition se trouve dans : 1992, *Doris Humphrey : The Collected Works*, vol. 2, New York, Dance Notation Bureau. L'ouvrage contient les partitions chorégraphiques de *Air for the G String*, *Two Ecstatic Themes*, *Day on Earth*.

17

Ernestine Stodelle in *Doris Humphrey : The Collected Works*, op. cit. p. 56 : « le solo représente un tournant dans la carrière de Doris Humphrey, lorsque son désir persistant de justifier son utilisation du mouvement naturel comme la base d'une technique de danse fut soudainement et totalement satisfait ».

Les citations de cet ouvrage sont traduites par l'auteurice.

18

Friedrich Nietzsche, 1940, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, trad. fr. Geneviève Bianquis.

19

Ernestine Stodelle in *Doris Humphrey : The Collected Works*, op. cit. p. 57.

20

Cité par Ernestine Stodelle in *Doris Humphrey : The Collected Works*, op. cit. p. 59.

21

Gilles Deleuze, 1981, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, La Différence, p. 20.

laquelle la danseuse s'enroule et se déroule en passant par de grandes flexions du torse en arrière. Par ces volutes qui se développent tout au long de la danse, la danseuse termine au sol dans un dernier arche suspendu. La motricité spécifique de cette danse est palpable dans l'analyse du mouvement que propose la partition en Labanotation. En ce sens, la partition contient une forme d'extase du solo, celle de la sortie, pour la danseuse, de son axe gravitaire. L'imaginaire de l'extase amoureuse ne se trouve pas dans la partition mais – comme nous venons de le voir évoqué – dans son introduction. Les éléments biographiques d'Humphrey qui nous sont livrés permettent d'en connaître davantage sur cette danse et d'en produire un imaginaire, c'est à dire de créer des liens entre l'œuvre telle qu'elle fut et telle qu'on la fantasme. Cet imaginaire affecte également notre perception de l'œuvre telle qu'elle nous revient modifiée par l'objet transitoire de la partition et ses différentes opérations de « transsubstantiation ». Les éléments épars autour de l'œuvre nous permettent de nous lier à elle et de créer des ponts entre les différentes aires géographiques et ères temporelles. Cependant, les éléments présents dans une partition ne garantissent pas la reprise, c'est-à-dire l'appropriation du créateur notateur en train d'interpréter une partition. Pour Dominique Brun, par exemple, l'évocation de l'extase amoureuse ne suffisait pas pour investir *Circular Descent*. C'est dans l'histoire de l'art et la philosophie qu'elle ira chercher des réserves d'imaginaire pour se lier à l'œuvre d'Humphrey. Elle crée ainsi un corpus composite pour alimenter sa reprise de la pièce. En empruntant l'imagerie et l'imaginaire de la sculpture de Sainte Thérèse d'Avila du Bernin, elle ajoute l'extase mystique ; avec les photographies du supplicé chinois qu'elle découvre dans *Les Larmes d'Eros* de Georges Bataille, elle ajoute l'extase de la souffrance. Pour finir, elle fait un lien entre la danse d'Humphrey et la description des peintures de Francis Bacon par Gilles Deleuze dans *Logique de la sensation* : « Les os sont comme les agrès (carcasse) dont la chair est l'acrobate²¹ ». Cette chair, pour Dominique Brun, n'est plus celle de l'extase amoureuse d'Humphrey mais celle d'une carcasse comme elle est souvent peinte par Francis Bacon : en effet, Dominique Brun rappelle qu'entre 1931, date de la création de *Circular Descent* et 1991, date de sa reprise, la Seconde Guerre mondiale, l'extermination des Juifs et l'existence de la Solution finale ont contribué à réifier la chair. L'expérience de l'extase par la chair ne peut donc plus prendre la même forme : c'est pourquoi Dominique Brun continue en 1994 son processus d'appropriation du solo *Circular Descent* et compose *Du ravissement*.

Dans ce solo, elle va isoler le premier mouvement de *Circular Descent* et organiser la circulation du poids d'une toute autre façon. La chute du buste du côté droit ou gauche, et son enroulement spiralé, va être décomposée et réagencée de multiples façons, grâce notamment aux outils d'analyse du mouvement de la cinégraphie.

Il en résulte un labyrinthe chorégraphique qui fait passer les quelques secondes d'Humphrey en des minutes Brun. Cette transformation éclaire la démarche de la chorégraphe. Si le ravissement est un synonyme de l'extase, la chorégraphe renvoie aussi ici au fait de ravir, c'est-à-dire voler. En ce sens sa reprise fait tomber son « re » pour une prise. De cette saisie de l'œuvre d'Humphrey naît une autre forme de reprise : celle de la recréation.

La partition qui nous lie : appel vers l'extase et contre-pouvoir.

Avec Dominique Brun, nous avons voulu prendre à la lettre l'expression « l'extase du signe²² », en nous demandant ce qu'elle signifiait pour nous : Dominique Brun témoigne alors du fait que le cinétochrome – la partition de signes – lui permet « d'échapper à elle-même » : en effet, en proposant par les signes une organisation corporelle qui n'est pas issue de sa propre façon de bouger, elle se retrouve comme étrangère à elle-même. Dès lors, la chorégraphe ne se limite pas à l'encadrement du cinétochrome pour créer sa reprise : elle va chercher des éléments pour se lier à l'œuvre d'Humphrey. C'est ce qu'évoque Katharina Van Dyk, dans son analyse consacrée aux différentes interprétations de *Two Ecstatic Themes* – celles de Miroslava Posposil en 1992, de Dominique Brun en 1993, de Sarita Smith-Childs en 1995 et Noëlle Simonet en 2000 :

L'action qui organise sa danse est la constante mise en jeu et en danger de son propre équilibre, doublée d'une extase qui s'en tient à la sobriété du signe graphique qu'elle interprète. [...] Dominique Brun donne à voir une extase écrite, au plus près du mouvement comme détenant en lui-même une force expressive suffisante. Autrement dit, une extase interprétée de part en part à la lettre²³.

De ce point de vue, Van Dyk distingue chez les chorégraphes deux manières de fonder leur interprétation : si Miroslava Posposil et Sarita Smith-Childs passent par une transmission « de lignée », Dominique Brun et Noëlle Simonet s'appuient sur la partition de Jane Mariett. Cependant, Dominique Brun ne se limite pas à l'encadrement du cinétochrome – la partition de signes – pour créer sa reprise : elle va chercher des éléments pour se lier à l'œuvre d'Humphrey. Elle témoigne ainsi du fait que ce cinétochrome lui permet « d'échapper à elle-même » : en effet, en proposant par les signes une organisation corporelle qui n'est pas issue de sa propre façon de bouger, elle se retrouve comme étrangère à elle-même. De ce point de vue, elle se confronte à la partition envisagée comme un « texte » : pour Barthes, il serait, « dans l'œuvre, ce qui suscite la garantie de la chose écrite, dont il rassemble les fonctions de sauvegarde : la stabilité, la permanence de l'inscription, destinée à corriger la fragilité et l'imprécision de la mémoire²⁴ ».

22

Cf. « L'interprétation de Dominique Brun (1993) : le risque et l'extase du signe », in Katharina Van Dyk, 2010, « L'Œuvrement extatique. À propos et autour de *Two Ecstatic Themes* de Doris Humphrey », mémoire de master 2 recherche, sous la direction d'Isabelle Ginot, université Paris 8.

23

Ibidem, p. 167.

24

Roland Barthes, « (Théorie du) texte », *Encyclopaedia Universalis*, 1974, en ligne.
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>

25

Katharina Van Dyk, *op. cit.* p. 25.

26

Simon Hecquet – autre membre du quatuor Albrecht Knust – propose, au moment de la création de *Du ravissement*, une transcription de ce solo en cinégraphie Laban. Elle me sera remise par Dominique Brun, en 2014, dans sa pochette d'origine lors de mon entrée en formation en notation Laban au CNSMDP.

Pour Dominique Brun, cette mémoire prise en charge par la partition autorise l'oubli pour les interprètes ou l'auteur de la danse, et cette part d'oubli libère de la place pour la relation entre le/la chorégraphe et les interprètes. Le texte – ici, la partition de danse – permet ainsi de contractualiser la relation entre interprète et chorégraphe. Si Dominique Brun, dans son expérience de danseuse en amont de sa formation en notation Laban, témoigne que la transmission se faisait de corps à corps, l'apport de la notation permet à la transmission de s'affranchir de l'incorporation de la corporéité du chorégraphe : il y a ainsi une émancipation de l'interprète vis-vis du chorégraphe. L'interprète, dans la façon dont Dominique Brun conçoit la danse, est tout autant un co-auteur de la chorégraphie qu'un médium entre les spectateurs et la chorégraphe.

De ce rapport aux œuvres du passé, de ce mode de transmission qui ne passe pas par l'incorporation de son corps, de cette autonomie en tant qu'interprète, je suis le témoin. Par ailleurs, ma formation en notation Laban me permet d'expérimenter et de formuler pour moi-même que la partition a changé mon rapport à la mémoire des œuvres mais aussi à ma propre mémoire. Je cherche aussi par l'accès aux œuvres par partition à m'émanciper de toute autorité pour accéder à des répertoires dont les motricités et les corporéités me sont éloignées. Cependant, un trouble demeure dans cet échange : quelle est ma place d'interprète pour Dominique Brun en reprenant par la partition une pièce qu'elle a créée, *Du ravissement*, à partir de sa reprise de *Circular Descent*, et en reprenant moi-même ce solo d'Humphrey ?

Reprendre une reprise. Trouble dans le temps et dans l'espace.

Katharina Van Dyk propose le concept d'œuvrement pour évoquer le débordement des œuvres hors des frontières de son exécution originale et originelle. Il désignerait :

l'« œuvre » en tant qu'elle « vit » : en tant qu'elle se déploie, se retire, se transforme, se nie, se joue d'elle-même, etc. L'œuvrement de l'œuvre, c'est la tension qu'elle maintient entre une écriture chorégraphique et son interprétation, tension nécessaire à sa vie même²⁵.

Interpréter une partition participe à l'œuvrement d'une œuvre. En ce sens, j'ai moi-même participé à l'œuvrement de *Circular Descent* de Doris Humphrey et de *Du ravissement* de Dominique Brun. Ce processus de reprise s'est étalé sur deux ans, entre 2017 et 2019. Les étapes successives de ces œuvnements m'ont de plus en plus éloignée de Dominique Brun sans pour autant défaire le lien qui nous unit.

J'interprète d'abord les six premières pages de la partition²⁶ de *Du ravissement* en 2017, avec Clarisse Chanel, une autre interprète

de Dominique Brun²⁷. Celle-ci n'a pas participé au processus d'apprentissage de la danse mais a fait les choix chorégraphiques de mise en espace et de mise en relation de nos deux corps pour ces deux événements. Lors de la présentation de ce travail au musée de Beauvais, elle dira qu'elle « redécouvre sa danse ». Plus tard, elle m'expliquera que ce qu'elle reconnaît de sa danse n'est pas son corps qui aurait transité par la feuille de papier mais une manière que nous avons, avec Clarisse Chanel, de nous mettre en mouvement. Elle voyait les trajets que nous effectuions dans notre corps à travers le déchiffrement des signes.

Revoir sa danse sans avoir participé à sa recreation complexifie nos rapports. Nos places dans cette expérience et ce qu'elle produit ne sont pas encore une histoire écrite et *Du ravissement* et *Circular Descent* auront d'autres occurrences au sein de la compagnie de Dominique Brun.

En 2018, je propose *Du ravissement* à Zoé Bléher et décide de reprendre aussi *Circular Descent*. Je me rends alors compte que les analyses de mouvement des deux partitions sont très différentes. Celle de Jane Mariett est en Labanotation, celle de Simon Hecquet est en cinématographie, mais plus que l'usage des signes, ce sont les choix d'analyses qui diffèrent le plus. Je ne reconnais pas directement *Circular Descent* dans *Du ravissement* et inversement. Jane Mariett organise la spirale par le haut du corps en privilégiant une succession de rotations dans la jambe, le buste et la tête alors que Simon Hecquet propose une analyse globale qui s'organise par le bas du corps en proposant une modification de son orientation. C'est en découvrant le chapitre « D'un geste traductif » dans *Fabriques de la danse*²⁸ de Simon Hecquet et Sabine Prokhoris que je comprends que Simon Hecquet a fait une retranscription de la partition de *Circular Descent* de Jane Mariett. Je ne possède pas cette deuxième partition de *Circular Descent*, mais ses choix d'analyses sont les mêmes que dans *Du ravissement*. La partition de *Du ravissement* devient ainsi un accès aux choix d'interprétation du solo d'Humphrey de Dominique Brun. Pourtant le lien qu'établissait le corps de Dominique Brun entre les deux partitions n'existe plus quand je me retrouve avec Zoé Bléher dans un studio du CNSMDP. Je fais alors le choix de proposer à Zoé deux organisations corporelles différentes, ainsi que de mettre en avant les notions de poids et de flux pour *Circular Descent* et la notion de temps pour *Du ravissement*, accentuée par la musique de pulsation créée par Roméo Agid. J'ai aussi choisi de prendre en compte les récits de Noëlle Simonet, témoin de la reprise de *Circular Descent* de Dominique Brun et créatrice de sa propre reprise à la fin des années 1990, mais aussi les versions de Miroslava Posposil, Sarita Smith-Childs et Aurélie Berland.

27

Nous avons eu deux occasions de montrer ce travail. D'abord pendant les journées du patrimoine, en septembre 2017, au centre d'art de Beauvais puis pendant la soirée Blitz, à Micadanses, organisée par la chorégraphe Joanne Leighton.

28

Simon Hecquet et Sabine Prokhoris, 2007, *Fabriques de la danse*, Paris, Presses universitaires de France.

Si en 1991, Dominique Brun n'avait pas connaissance d'autres reprises du solo d'Humphrey, ou si à la fin des années 1990 Noëlle Simonet ne connaissait que l'interprétation de Dominique Brun, qu'en est-il de moi quand je suis prise dans un flux de reprises auquel il est possible d'avoir accès grâce à des vidéos, des textes ou par des entretiens avec les notatrices autrices de leurs propres reprises ? S'il y a bien des court-circuits, et de la non-filiation par l'usage des partitions, il y a aussi depuis les années 1990 une culture chorégraphique propre aux notateurs. En entrant dans cette tautologie : « reprendre une reprise », j'ai changé les curseurs de distance, les écarts que j'entretiens avec les deux œuvres. *Du ravissement* comme recreation de *Circular Descent*, m'a donné, dans un même temps, accès à la reprise que Dominique Brun a fait de l'œuvre d'Humphrey. Ce qui était loin dans le temps et dans l'espace s'est rapproché. Les reprises par les partitions permettent aux œuvres de parcourir le temps et l'espace. Reprendre des reprises trouble ces rapports de temps et d'espace en reconfigurant les distances, en ajoutant des couches aux œuvrments. Katharina Van Dyk évoque le fait que « si le projet consiste à reconstruire une œuvre de passé – sans tenir compte de son être-passé –, force est d'admettre qu'on n'aura jamais accès à cette œuvre, et ce dans la mesure où on en nie l'œuvrement²⁹».

Par extension, ne pas tenir compte de l'œuvrement d'une œuvre serait aussi faire fausse route. Il m'a donc fallu, dans mon processus de reprise, prendre en compte les différentes reprises, reconstructions et recreations de *Circular Descent*. Plus que le passé des œuvres, en reprenant une reprise, je m'invite à tenir compte du passé de son œuvrement et reconnaître une forme de filiation du « re- » à travers les notateurs. Si la partition permet de faire des grands sauts historiques et géographiques, elle permet aujourd'hui des jeux de distances moindres mais tout aussi riches, un voyage dans les densités des œuvrments.

Diplômée du Centre national de danse contemporaines d'Angers en 2011, Marie Orts a été/est interprète pour Dominique Brun, Olivia Grandville, Emmanuelle Huynh, Sylvain Prunenec, Béatrice Massin, et assiste David Wampach pour différentes créations. En parallèle, elle se forme en ethnologie et en cinématographie Laban, et est en master au département danse de Lille 3 depuis 2018.

Traces en mouvement
Reprises et citations chorégraphiques

Collecter, explorer, assembler : une lecture du cheminement des œuvres de Merce Cunningham

Caroline Granger

Les verbes choisis pour le titre de cet article évoquent la démarche des artistes qui s'attèlent à re-convoquer les pièces de Merce Cunningham depuis son décès en 2009, ou plutôt depuis la fin du *Legacy Tour* et du dernier *Event* de Park Avenue Armory le 31 décembre 2011, date à laquelle, après deux ans de tournée mondiale et conformément aux souhaits du chorégraphe, la compagnie disparaît.

Pour rendre hommage aux accomplissements artistiques réalisés par Cunningham, pour sécuriser le futur de son patrimoine chorégraphique et pour prendre en considération l'implication de ceux qui ont soutenu sa démarche, la Cunningham Dance Foundation a développé le *Legacy Plan*. Ses éléments centraux sont : une dernière tournée internationale de deux ans pour la compagnie de danse, une conservation étendue du travail de Cunningham, la fermeture de la Merce Cunningham Dance Company et de la Cunningham Dance Foundation, un accompagnement financier pour une reconversion des danseurs et autres membres du personnel de la CDF, une campagne étendue pour collecter des fonds afin de construire le projet¹.

La réflexion sur l'héritage du chorégraphe a débuté quelques années auparavant ; à la suite de son implication pour l'établissement du patrimoine de son compagnon John Cage décédé en 1992², Merce Cunningham développe une attention particulière pour l'existence de ses œuvres et la transition professionnelle de ses danseurs. Comme il est écrit dans le *Legacy Plan*, des questionnaires diffusés³ en 2007 par Trevor Carlson⁴ s'articulaient autour de la question « Que devient la compagnie sans Merce ? ». Il semble nécessaire de

1
Préface du document intitulé *The Legacy Plan: A Case Study*, Cunningham Dance Foundation Inc., p. 2.
Voir www.mercecunningham.org
Cette citation et les suivantes, sauf mention contraire, sont traduites par l'auteur de l'article.

2
Au sujet du John Cage Trust : « Ses membres fondateurs étaient Merce Cunningham, directeur artistique de la compagnie de danse Cunningham, Anne d'Harnoncourt, directrice du musée de Philadelphie, David Vaughan, archiviste de la fondation de danse Cunningham et tous les anciens amis et associés de John Cage. Laura Kuhn, qui de 1986 à 1992 travailla directement avec John Cage, est à la fois un membre fondateur et l'actuelle directrice exécutive. »
Voir johncage.org

3
Voir *The Legacy Plan: A Case Study*, op. cit., p. 17.

4
Trevor Carlson a occupé les fonctions de directeur exécutif en 2005 de la Cunningham Dance Foundation, puis d'administrateur du Merce Cunningham Trust en mai 2011.

5

Robert Swinston, danseur de la compagnie à partir de 1980 puis assistant du chorégraphe en 1992 et directeur de la chorégraphie en 2009. En 2013, il devient le directeur artistique du Centre national de la danse contemporaine (CNDC) d'Angers.

réfléchir à la transmission de l'œuvre : comment les œuvres vont-elles cheminer alors que le chorégraphe n'est plus présent pour modeler les corps et créer de nouvelles pièces ? Les préoccupations se concentrent à la fois sur la diffusion de son processus de création – soit au partage de sa relation particulière au hasard, à l'espace et au temps –, sur son entraînement des danseurs et sur l'incarnation de ses œuvres.

Cette séparation est affichée clairement pour le danseur amateur qui, s'il veut expérimenter de nos jours l'œuvre du chorégraphe, doit choisir entre un atelier autour du processus de création et un cours de technique Cunningham. Dans l'un, les participants créent des grilles représentant les parties d'un espace fragmenté, différents mouvements désignés et diverses durées avant de manipuler des dés qui convoqueront le hasard afin d'assembler tous ces paramètres au sein d'une phrase puis d'un ensemble. Dans l'autre, comme à l'accoutumée, ils commencent les exercices de l'entraînement quotidien des danseurs en mobilisant le torse par de petits rebonds. En ce qui concerne la reprise des œuvres, deux démarches semblent envisagées. La première privilégie une certaine fidélité à une œuvre originale qui se voudrait authentique, qui pourrait alors être nommée « reprise », « reconstruction », « remontage » ou en anglais « *restaging* », tandis que la seconde poursuit la démarche de création sous forme d'*Events* instaurée par Merce Cunningham. Ce second choix permet ainsi de créer un assemblage nouveau d'extraits de pièces antérieures et se libère en partie d'une fidélité à une œuvre première. Quelle est la nature de celle-ci ? Doit-on considérer que l'œuvre première est celle qui est écrite sous forme de notes dans les carnets du chorégraphe, celle présentée aux spectateurs lors de la première ou, par exemple, lors de la dixième représentation ? Quelle posture les anciens danseurs de la Merce Cunningham Dance Company adoptent-ils et quelles sont les ressources permettant cette transmission aux spectateurs ?

Quelles ressources pour quels projets ?

Pour mener à bien le projet chorégraphique, un premier temps est dédié à l'action de « collecter », soit de recueillir et sélectionner les ressources proposées. Puis, vient le temps de l'exploration, du regard minutieux, de la recherche : l'œuvre résiste-t-elle à toutes les contraintes ? Peut-elle s'incarner dans tous les corps et dans tous les espaces ? Quel environnement et quel médium sont choisis pour l'assemblage de ces fragments, pour cette nouvelle torsion des œuvres proposées au regard des spectateurs ? Comme le corps s'étire et se vrille pour atteindre des espaces plus larges, les œuvres doivent cheminer à travers de nouveaux corps et regards, jouer avec leurs contraintes pour être à nouveau visibles et exister.

Le choix de la pièce à remonter peut se préciser par l'accumulation de contraintes, comme l'évoquent Robert Swinston⁵ et

Jennifer Goggans⁶ lors d'entretiens menés à New York en avril 2019⁷. Il y a d'une part le contenu des ressources (les carnets de notes, les photographies, les captations vidéo et les témoignages des danseurs) ainsi que sa lisibilité et, d'autre part, les corps des nouveaux danseurs. Bien que Jennifer Goggans ait un regard aiguisé sur les carnets de notes du chorégraphe et plus précisément sur ceux concernant *Summerspace*⁸ (1958), elle affirme qu'il est impossible de comprendre toutes les indications notées. Seuls certains signes récurrents comme des flèches surimposées à d'autres qui indiquent la direction du mouvement et celui du regard peuvent être pris en compte isolément ; si le danseur ne possède pas de photographies ou de vidéos, ou encore le témoignage d'anciens danseurs, les notes ne peuvent prendre vie et s'incarner à travers les mouvements de nouveaux danseurs. Il est donc nécessaire de collecter et d'assembler des archives de natures diverses afin de remonter les pièces de Merce Cunningham, d'autant que celui-ci s'amuse à changer le protocole du processus de création pour chaque pièce. L'équivalent d'une démarche de traduction n'est donc pas envisageable : son écriture varie d'un carnet à l'autre et ne permet pas de transposer certaines découvertes et conclusions. Seul un solo, intitulé *Totem Ancestor* et créé en 1942, peut être mis en mouvements par un lecteur de la notation Laban⁹.

Cependant, l'accès à ses écrits est facilité par le travail colossal d'archivage mené depuis 1976 par David Vaughan et d'autres assistants. À la suite de la consultation de boîtes d'archives¹⁰ et d'entretiens avec Robert Swinston, la possibilité d'une réécriture des notes du chorégraphe s'est confirmée. Par exemple, Margy Jenkins¹¹ a entrepris de réécrire les notes de *Summerspace* entre 1964 et 1967 en utilisant les symboles qu'elle avait choisis ainsi que la notation Laban. Robert Swinston a aussi choisi d'utiliser son propre système de notation pour garder en mémoire certains exercices de l'entraînement quotidien du danseur. Peut-on alors parler de palimpseste, de collage, ou de surimpression ? Quel est le but de cette réécriture : est-ce un aide-mémoire individuel ou collectif ? Si cette nouvelle écriture est lisible par un plus grand nombre, comme une traduction de notes, cela ne revient-il pas à figer ces notes et contraindre une recherche ou orienter un regard sur la pièce ?

Expérimentation, assemblage et création

Le manifeste « Merce-Art Forever » rédigé par Foofwa d'Imobilité en 2009 mentionne à deux reprises l'importance de garder ces œuvres en mouvements :

Comme la structure de l'ADN doit innover lorsqu'elle se reproduit, il faut que chaque danseur garde une ouverture d'esprit au changement et à l'évolution en équilibre avec le respect des idées de Merce. Délicat équilibre : trop

6

Jennifer Goggans, danseuse de la compagnie de 2000 à 2011. Elle a participé à de nombreuses reprises telles que *Walkaround Time* ou *Un jour ou deux* pour l'Opéra de Paris ou encore *Winterbranch* pour l'Opéra de Lyon.

7

Entretiens menés à New York, au bureau du Merce Cunningham Trust, le vendredi 12 avril 2019 à 14h avec Jennifer Goggans et le mardi 16 avril 2019 à 14h avec Robert Swinston.

8

Merce Cunningham, 1958, *Summerspace*, New London, Connecticut. Avec les décors et costumes de Robert Rauschenberg et la musique de Morton Feldman. Les danseurs de la première étaient Carolyn Brown, Merce Cunningham, Remy Charlip, Viola Farber, Cynthia Stone et Marilyn Wood.

9

La pièce a été notée par Lena Belloc et est consultable à The Jerome Robbins Dance Division of The New York Public Library ou à travers les archives *Dance Capsules* sur le site du Merce Cunningham Trust.

10

Consultations réalisées en avril 2019. Les écrits, photographies et quelques vidéos sont consultables à The Jerome Robbins Dance Division of The New York Public Library ou virtuellement, sur le site du Merce Cunningham Trust à travers les *Dance Capsules*, tandis que les costumes sont conservés au Walker Art Center à Minneapolis.

11

Margy Jenkins rencontra Merce Cunningham en 1963 à l'UCLA, puis étudia avec lui avant de transmettre sa classe à New York.

12
Foofwa d'Imobilité, 2009, « Merce-Art Forever », *Mouvement*, n° 53, octobre-décembre 2009, p. 54, point 8.

13
Idem, point 10.

14
Merce Cunningham, 1968, *Rainforest*, Buffalo, New York. Avec les décors d'Andy Warhol, les costumes de Jasper Johns et la musique de David Tudor. Les danseurs de la première étaient Carolyn Brown, Merce Cunningham, Barbara Lloyd Dilley, Sandra Neels, Albert Reid et Gus Solomons jr.

15
Andrea Weber, danseuse de la compagnie de 2004 à 2011. À présent, elle enseigne la technique Cunningham au Studio City Center. Elle participe à de nombreuses reprises telles que *Pond Way* pour Ballett am Rhein et Ballet Vlaanderen, *Suite for Five* pour le CNSMD de Lyon ou encore, *How to Pass*, *Kick*, *Fall and Run* pour Boston Conservatory.

16
Rashaun Mitchell, danseur de la compagnie de 2001 à 2011. Il a participé à la reconstruction de *How To Pass*, *Kick*, *Fall and Run* en 2012.

17
Meg Harper, danseuse de la compagnie de 1968 à 1977. Elle a participé à la reprise de *Sounddance* avec Thomas Caley pour le Ballet de Lorraine en 2013, à celle de *Walkaround Time* pour l'Opéra de Paris en 2017.

18
Gus Solomons jr, danseur de la compagnie de 1965 à 1968.

19
Projection au Peter Jay Sharp Building, BAM Rose Cinemas, le lundi 15 avril 2019 à 19 h.

20
Les danseurs présents lors des répétitions au City Center Studios le 16 avril 2019 étaient Anna Chirescu, Joseph Gianni, Catarina Perna, Claire Seigle-Goujon, Carlo Schiavo.

21
Merce Cunningham, 1956, *Suite for Five*, South Bend, Indiana. Avec les costumes de Robert Rauschenberg et la musique de John Cage. Les danseurs de la première étaient Carolyn Brown, Merce Cunningham, Remy Charlip, Viola Farber, Marianne Preger-Simon.

22
Daniel Madoff, danseur de la compagnie de 2007 à 2011. Il est actuellement le directeur Médias pour le Merce Cunningham Trust.

d'innovation et il y a mutation ; pas assez d'inspiration vitale et la danse meurt. Merce était ouvert au changement et à l'évolution des interprétations de ses pièces. Défendre ses idées c'est trouver cet équilibre pour actualiser le passé et non pas passifier le présent¹².

Cependant, la contrainte du modelage des corps est aussi prise en compte dans son écrit :

La technique Cunningham est une des trois techniques dites « classiques » de la danse moderne. C'est celle qui a le plus formé de danseurs contemporains et reste une référence en matière d'entraînement. Elle est indispensable à l'exécution d'une chorégraphie de Merce. Il est par conséquent essentiel que le CDS ou un centre réservé à son enseignement existe¹³.

Elle renvoie à une autre question : au-delà des sources d'archives et documentaires, lorsque toutes les connaissances sont collectées, comment vont-elles s'incarner ?

Le film documentaire *If the Dancer Dances*, réalisé en 2018 par Maia Wechsler, propose de suivre le cheminement de la reprise de *Rainforest*¹⁴ par des danseurs de la compagnie de Stephen Petronio en 2015. La démarche adoptée pour la reprise est principalement de faire appel aux anciens danseurs : Andrea Weber¹⁵, Rashaun Mitchell¹⁶ et Meg Harper¹⁷. Gus Solomons jr¹⁸ est lui aussi curieux de découvrir comment cette transmission va se mettre en place. Lors de la discussion qui suit la projection au cinéma de la Brooklyn Academy of Music¹⁹, Gus Solomons jr et Rashaun Mitchell partagent l'idée que, lors de la transmission d'une œuvre chorégraphique, « [il] y a les pas et un peu de poussière d'étoiles lancée par l'ancien danseur ». Chaque danseur-transmetteur le fait à sa façon ; c'est la naissance d'une collaboration entre l'œuvre et ses passeurs. Celle-ci poursuit son cheminement vers des corps nouveaux, non modelés par Merce Cunningham. Lors de répétitions des danseurs du CNDC d'Angers²⁰ pour la pièce *Suite For Five*²¹, présentée au Joyce Theater le 17 avril 2019, Jennifer Goggans et Daniel Madoff²² qui avaient repris la pièce en 2003-2011 étaient présents pour apporter quelques remarques aux danseurs de la compagnie française. Lors des échanges, il est apparu comme une évidence que les corps des nouveaux danseurs imposaient leurs contraintes. Pour réaliser un porté, un duo ne pouvait tenir en équilibre en plaçant leurs mains sur les poignets comme cela avait été défini pour les corps des premiers danseurs. La différence de leur morphologie les a conduits à réaliser cet équilibre par un contact aux paumes. Ainsi, une nouvelle relation entre l'écriture et les corps est trouvée. Bien que les traces des mouvements de reprises antérieures soient écrites et filmées, accessibles à la consultation dans un souci d'authenticité, l'écriture chorégraphique a dû s'adapter aux corps des danseurs.

Une autre possibilité envisagée pour permettre un accès aux œuvres de Merce Cunningham est le recours au processus de création des *Events*, créés après une première expérimentation à Black Mountain College en août 1952²³. L'été 1952, John Cage proposa un évènement théâtral inédit :

David Tudor jouait du piano, M.C. Richards et Charles Olson lisaient de la poésie, les peintures blanches de Robert Rauschenberg étaient au plafond, Rauschenberg passait lui-même des disques et Cage parlait. Je dansais [...]. Rien n'était destiné à être autre chose que ce qu'il était, une complexité d'évènements que chaque spectateur envisageait comme il l'avait choisi²⁴.

Puis l'idée de créer une proposition inédite aux spectateurs se cristallise au musée de Vienne et donne naissance à la structure des *Events* en 1964.

Cunningham regarda les photographies de l'espace et décida qu'un programme basé sur son répertoire ne serait pas réalisable. [...] Par conséquent, il proposa une autre sorte de représentation, une performance ininterrompue d'une heure et demi, sans entracte, constituée d'extraits de danses du répertoire ou même d'œuvres complètes assemblées dans une nouvelle séquence²⁵.

Cette démarche consiste à reprendre des fragments de pièces antérieures et à les assembler en ayant recours au hasard. Lors d'entretiens, Jean Freebury²⁶ revient sur cette démarche choisie pour célébrer le centenaire de Merce Cunningham. Après des mois de recherches et de sélections parmi les pièces des années 1950 aux années 2000, la Nuit des 100 solos s'est déroulée en trois lieux. Le projet s'est construit sur le choix des solos, puis sur leur répartition parmi les danseurs.

La Nuit des 100 solos : un évènement du centenaire [...] Cet évènement, réparti à travers trois villes des deux côtés de l'Atlantique est le plus grand évènement de Cunningham jamais réalisé. BAM, le Centre pour l'Art de la Performance à l'UCLA et le Barbican, à Londres présentent cet unique évènement anniversaire en collaboration avec le Merce Cunningham Trust. En reconnaissance de l'appétence assidue de Cunningham envers la technologie et l'accès au plus grand nombre, les trois parties de cet évènement sont diffusées en direct sur internet, rendant ainsi cet évènement vraiment mondial. Sur chacune des trois scènes, 25 danseurs vont présenter 100 solos chorégraphiés par Merce Cunningham²⁷.

23

Black Mountain College était un lieu de pédagogie innovante créé en 1933 par John Andrew Rice. De nombreux artistes y étaient invités pendant la période estivale.

24

Merce Cunningham « A Collaborative Process between Music and Dance », cité in David Vaughan, 1997, *Merce Cunningham: Fifty Years*, Aperture, p. 65.

25

David Vaughan, *op. cit.*, p. 138.

26

Entretiens réalisés à New York le 12 avril 2019. Jean Freebury, danseuse de la compagnie de 1992 à 2003. Elle commença à enseigner au Merce Cunningham Studio à partir de 1996.

27

Extrait du programme de Brooklyn Academy of Music (BAM), avril 2019, saison Hiver/Printemps.

28

Ibidem.

29

Brian Seibert, 2017, « Review: 100 (or So) Adventures in Attention, Merce Cunningham-Style » in *New York Times*, 17 avril 2019.

30

Idem.

Aucun d'entre eux n'a dansé pour la Merce Cunningham Dance Company et à peine la moitié a suivi un cours de la technique Cunningham : la diversité des corps est ainsi affirmée.

À leurs côtés, presque la moitié des anciens élèves de la MCDC ont participé à la mise en scène des œuvres, transmettant les informations présentes dans leurs corps à un nouveau groupe de danseurs, nombreux sont ceux qui n'avaient jamais dansé avec, ou même rencontré, Cunningham. En cohérence avec la méthode de Cunningham, les danseurs ont répété en silence et n'entendront l'accompagnement musical qu'une seule fois²⁸.

À la lecture des articles de presse qui ont suivi les trois performances, si la qualité des danseurs et les méthodes du processus de création ont été appréciées, des divergences s'expriment cependant autour de l'assemblage de ces solos. Brian Seibert, critique au *New York Times* affirme dans la conclusion de son article qu'il manque à ces pièces la magie apportée par la main du maître :

C'est dans l'ADN de la chorégraphie de vous couper le souffle à travers les plus petits détails. Si les procédés de Cunningham ont été respectés dans la manière de les assembler, parfois la main du maître semble absente ; cela nous rappelle à quel point l'homme était magique, et non ses méthodes. Ce qui reste de la matière est plus que suffisant²⁹.

Il revient sur le fait que ce qui liait les danseurs de Merce Cunningham résidait dans l'entraînement quotidien des corps, et même s'ils proposaient au plateau des phrases différentes sur des rythmes différents, l'énergie présente dans ces corps les unissait :

Une telle indépendance et simultanéité donne du sens à un titre tel que « Nuit des 100 solos » même lorsque les danseurs se touchent ou éclairent un ensemble fugace. À chaque performance de la compagnie Cunningham, un style commun maintenait, comme la gravité, cet univers complexe. Cette force était absente de ces événements³⁰.

Lyndsey Winship, journaliste pour *The Guardian* exprime son enthousiasme suscité par l'assemblage des différents solos qui surprend le regard du spectateur :

Parfois, les danseurs sont seuls sur scène, mais ailleurs les solos cohabitent harmonieusement ou indifféremment. C'est comme si vous sélectionniez au hasard des personnes et lisiez leurs pensées préoccupées.

Certaines tourneront en boucle de façon obsessionnelle, d'autres ressasseront doucement, il y aurait des résolutions logiques, des détails insignifiants, des envolées imaginaires³¹.

À la réception de l'*Event* du BAM, de cet assemblage entre l'écriture cunninghamienne et des corps nouveaux, l'esprit joueur du chorégraphe surgit. Toutes les combinaisons de solos sont envisagées jusqu'à rassembler les danseurs au sein de tableaux nuancés par des instants d'immobilité. Tout mouvement est rendu possible, jusqu'au solo du danseur à vélo de *Variations V*³², de même que la présence d'accessoires inattendus, comme le parapluie du solo d'*Antic Meet*³³. Ainsi, ces fragments de pièces antérieures ressurgissent et ces instantanés répartis sur cinquante ans de carrière se lient pour créer une œuvre inédite. Les solos restent identifiables, et prennent à nouveau vie dans un paysage spatio-temporel nouveau. L'œuvre dépasse ainsi les limites du temps et celles de l'espace scénique, puisque ces trois *Events* peuvent être consultés sur le site du Merce Cunningham Trust.

Les outils disponibles pour faire vivre la danse au-delà du corps

La relation que le chorégraphe entretenait avec différents outils technologiques tels que la caméra ou des logiciels comme LifeForms suscite l'emploi de différents médiums de transmission de son œuvre.

« La chose qui m'a le plus intéressé, depuis le tout début », dit Cunningham à un intervieweur, « n'était pas la mémoire – ce n'était pas simplement une notation – mais le fait que cela pouvait fabriquer des choses nouvelles »³⁴.

Lors d'entretiens au sujet des outils utilisés par Merce Cunningham pour la création de ses œuvres, Ken Tabachnick³⁵ insiste sur le fait que la scène, la vidéo et le numérique doivent être considérés comme des outils, tout comme un peintre s'essaierait à l'aquarelle, à l'huile ou au collage. Il mentionne par ailleurs que le logiciel LifeForms, utilisé dans le processus de création à partir de 1991 n'est pas une propriété du Trust mais un outil créé par Dr. Tom Calvert, professeur à l'université Simon Fraser de Vancouver. Si quelqu'un veut acheter ce logiciel, il peut le faire et donner vie à sa propre chorégraphie. De même, quelqu'un peut aussi décider d'utiliser le processus de captation du mouvement créé par Paul Kaiser et Shelly Eshkar, utilisé pour *Biped*³⁶ en 1999. Ces différents outils ont permis la transmission de sa pensée chorégraphique et inspiré des projets de natures diverses tels que la websérie documentaire *Mondays with Merce* construite par Nancy Dalva ou encore le film *Merce Cunningham, la danse en héritage* réalisé en 2012 par Marie-Hélène Rebois.

31

Lyndsey Winship, 2017, « Night of 100 Solos Review-a Fresh and Radical Merce Cunningham Experience » in *The Guardian*, 17 avril 2019.

32

Merce Cunningham, 1965, *Variations V*, New York. Avec les décors et costumes de Nam June Paik et Stan VanDer Beek et une musique de John Cage. Les danseurs de la première étaient Carolyn Brown, Merce Cunningham, Barbara Lloyd Dilley, Sandra Neels, Albert Reid, Peter Saul et Gus Solomons jr.

33

Merce Cunningham, 1958, *Antic Meet*, New London, Connecticut. Avec les décors et les costumes de Robert Rauschenberg et la musique de John Cage. Les danseurs de la première étaient Carolyn Brown, Remy Charlip, Merce Cunningham, Viola Farber, Cynuthia Stone, Marilyn Wood.

34

Entretien de Merce Cunningham avec Robert Greskovic, *Los Angeles Times*, 5 mai 1991, cité in David Vaughan, *op. cit.*, p. 257.

LifeForms est un logiciel qui permet de collecter différents mouvements du corps et permet des assemblages pour créer de nouvelles chorégraphies.

35

Entretiens réalisés à New York le 9 avril 2019 au bureau du Merce Cunningham Trust. Ken Tabachnick est le directeur exécutif du MCT.

36

Merce Cunningham, 1999, *Biped*, Berkeley, Californie. Avec les décors de Shelley Eshkar et Paul Kaiser, les costumes de Suzanne Gallo, la lumière de Aaron Copp, la musique de Gavyn Bryars. Les danseurs de la première étaient Lisa Boudreau, Thomas Caley, Holley Farmer, Maydelle Fason, Jean Freebury, David Kulick, Matthew Mohr, Banu Ogan, Glen Rumsey, Daniel Squire, Jeannie Steele, Derry Swan, Robert Swinston, Cheryl Therrien.

37

Merce Cunningham, 1980, *Le Danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Paris, Pierre Belfond, pp. 77-78.

38

À propos de *Cédric Andrieux*, voir le site du chorégraphe Jérôme Bel : www.jeromebel.fr

39

À propos de *Flip book* (pour danseurs professionnels), *50 ans de danse* (pour anciens interprètes de la Merce Cunningham Dance Company), ou *Roman Photo* (pour étudiants, amateurs ou non danseurs), voir le site du chorégraphe Boris Charmatz : www.borischarmatz.org

40

À propos de *Chance, Space and Time*, voir le site de la compagnie Kashyl : www.kashyl.com

41

À propos de *Not a moment too soon*, voir Julie Cadilhac, 2019, « *Not a moment too soon* : Trevor Carlson et Ferran Carvajal racontent Merce Cunningham, “une vérité” baignée d’émotions et de sensibilité », magazine en ligne *La Grande Parade*, 25 mai 2019. <https://lagrandeparade.com>

42

Merce Cunningham, 1994, « Four Events that Have Led to Large Discoveries » in David Vaughan, *op. cit.*, p. 276.

Merce Cunningham partageait l’idée de l’indépendance des individus au sein d’un ensemble : chaque danseur ou chaque spectateur expérimentait la danse à sa façon.

Je veux voir la forme que prend tel mouvement sur tel danseur et rien d’autre. Je veux le voir clair et différent sur des corps différents. [...] Dans le ballet il y a cet « idéal » que vous êtes supposé imiter ou que vous devez essayer d’atteindre. En danse moderne, au début, c’était la même chose. Il y avait toujours quelqu’un à qui tout le monde devait essayer de ressembler. C’était d’ailleurs une question de style. Ça ne m’a jamais paru intéressant. Dès le début, j’ai essayé de regarder véritablement mes danseurs et de voir ce qu’ils pouvaient faire. [...] Vous ne pouvez pas espérer qu’ils vont danser l’un et l’autre de la même façon. Mais vous pouvez voir comme chacun d’eux va faire le même mouvement par rapport à lui-même, à sa façon d’être, à sa qualité non pas de danseur, mais de personne³⁷.

Cette démarche permet donc de nombreuses possibilités de cheminement pour sa pensée chorégraphique. Chaque individu qui a expérimenté son travail semble affecté par un élément en particulier qui l’inspire et qu’il s’approprie pour créer une œuvre nouvelle. Par exemple, nous pouvons mentionner plusieurs pièces telles que *Cédric Andrieux*³⁸ de Jérôme Bel créée en 2009, *Flip book*³⁹ de Boris Charmatz créée la même année, *Chance, Space and Time*⁴⁰ d’Ashley Chen amorcée en 2016, *Not a moment too soon*⁴¹ de Trevor Carlson...

Ainsi, dix ans après le décès de Merce Cunningham, une multitude de propositions est rendue possible par la diversité des démarches et médiums envisagés par le chorégraphe. Sa pensée, son travail corporel et ses œuvres aiguissent notre regard sur un nombre infini d’éléments possibles pour poursuivre le cheminement de sa pensée et de ses œuvres. Voici un extrait révélateur de sa démarche, issu de son texte « Four Events that Have Led to Large Discoveries » rédigé le 19 septembre 1994 :

Mon travail a toujours été en mouvement. Finir une danse me laisse avec une idée, souvent très mince au départ, pour la suivante. De cette façon, je ne pense pas à chaque danse en tant qu’objet fini, mais plutôt comme un court arrêt sur le chemin⁴².

À la lecture de ces mots, nous pouvons nous demander si le travail de Merce Cunningham peut poursuivre son cheminement sans ces courtes pauses, sans ces respirations produites par des temps de création, probablement nécessaires pour revitaliser l’ensemble des œuvres.

Professeure d’anglais et histoire des arts au lycée, Caroline Granger est doctorante à l’université de Caen. Depuis 2016, elle travaille à une thèse intitulée « “Torsions” dans le cheminement dansé de Merce Cunningham : une lecture culturelle de sa pensée chorégraphique » sous la direction d’Anca Cristofovici.

Répétitions avec variation : leitmotifs et résonances dans les *Salomé* de Maurice Béjart

Juliette Loesch

Introduction : Maurice Béjart et *Salomé*

Les ballets de Maurice Béjart (1927-2007) sont comme une chambre d'écho où les nouvelles chorégraphies entrent en résonance avec ses créations précédentes. Ces leitmotifs et citations témoignent d'une pratique faite d'échanges et de passages constants d'une œuvre à l'autre, mais aussi d'un art à l'autre, à la manière d'une œuvre « totale¹ » qui met en dialogue divers univers artistiques. Une des spécificités des chorégraphies de Béjart tient en effet à leur interartialité et à leur nature *transcréative*² revendiquée comme méthode de travail, qui consiste à explorer différentes formes d'expression artistique sur scène en cherchant, selon ses propres termes, à les faire « fusionne[r]³ ». Béjart exploite la capacité de la danse à interagir de manière productive avec d'autres arts, et ce particulièrement dans les nombreuses variations qu'il a créées sur le thème de Salomé, où il problématise la structure de la danse à travers une construction chorégraphique qui s'inspire de ces autres formes artistiques.

Figure de la danseuse par excellence, Salomé est cette princesse biblique qui en dansant devant son beau-père, le Tétrarque Hérode, obtient la tête de Saint Jean-Baptiste sur un plateau, et qui n'a cessé d'inspirer artistes et écrivains jusqu'à aujourd'hui. Si les peintres, tels Rubens, Luini ou Dürer, ont été parmi les premiers à retravailler le mythe, les écrivains de la fin du XIX^e siècle en ont fait une véritable icône de la décadence et de la femme fatale. À cette même période, Oscar Wilde (1854-1900), inspiré par les versions de Flaubert, Huysmans et Mallarmé, ainsi que par les tableaux de Moreau, rédige sa propre variation sur le thème de Salomé dans

1

Ariane Dollfus explique que, pour Béjart, l'art total, « c'est d'abord la danse qui sait s'emparer des autres arts. Et non la danse dévorée par eux ». Anne Dollfus, 2017, *Béjart : Le demiurge*, Paris, Flammarion, p. 100.

2

Walter Moser étudie comment des œuvres mêlant différents arts se servent de cette interartialité pour mettre en lumière la médialité des arts : « Le dispositif interartiel, avec ses stratégies et pratiques très variées permet à l'artiste d'annuler la transparence du média, de rendre la médialité de l'art opaque et donc connaissable. » Walter Moser, 2007, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », in Marion Froger (dir.), *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus-Publikationen, p. 91.

Je mobilise également le concept de transcréation théorisé par Martine Hennard Dutheil de la Rochère qui met l'accent sur la dynamique créative entre les œuvres sans pour autant établir de hiérarchie entre un « original » et sa réécriture ou transposition d'une langue, d'un genre, d'un art ou d'un média à l'autre. Cf. Martine Hennard Dutheil de la Rochère, 2016, « "La magie des voix dans la nuit" : transcréation des contes de Perrault chez Angela Carter », in Camille Vorger (dir.), *Les Voies contemporaines de l'oralité*, Lausanne, Études de Lettres, pp. 87-108.

3

Maurice Béjart, 1969, « La danse du Japon », *Carrefour*, Radio Télévision Suisse.
<https://www.rts.ch/archives/tv/information/carrefour/3437387-la-danse-du-japon.html>

4
Oscar Wilde, 2006, *Salomé*, Paris, GF Flammarion, p. 141.

5
Le terme est d'abord utilisé pour décrire l'engouement des danseuses américaines pour Salomé, qui fut déclenché par la censure de l'opéra de Strauss au Metropolitan Opera de New York en 1907, avant de s'étendre également aux danseuses européennes qui interprétèrent Salomé à la même époque. Toni Bentley, 2005, *Sisters of Salome*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, pp. 38-41.

6
Maurice Béjart, 1983, « Une vierge nietzschéenne », in programme de *Salomé*, Genève, Grand Théâtre de Genève, p. 31.

7
Richard Strauss, 1905, *Salomé*, Dresden, Königliches Opernhaus.

8
Maurice Béjart, 1980, *Casta Diva*, Paris, Ircam.

9
Maurice Béjart, 1983, *Vie et Mort d'une Marionnette humaine*, New York, City Center.

une pièce écrite en français et publiée en 1893. Wilde y introduit le motif de la désormais célèbre « danse des sept voiles ». Bien que l'auteur en limite la description à une simple didascalie, « Salomé danse la danse des sept voiles⁴ », de nombreuses danseuses – Loïe Fuller, Maud Allan, Ruth St Denis ou encore Ida Rubinstein – se sont emparées de cette danse laissée libre à l'interprétation pour créer une véritable *Salomania*⁵ au début du xx^e siècle, et ainsi s'émanciper des codes rigides du ballet classique pour créer leur propre façon de danser.

Il n'est donc pas surprenant que Béjart ait été obsédé par cette figure qui symbolise d'une certaine manière l'art de la danse, et son évolution de l'épisode biblique jusqu'à l'avant-garde de la danse moderne. Le chorégraphe déclare en effet qu'il a « longtemps vécu avec Salomé comme on vit avec les mythes les plus forts qui ne cessent de nous interroger, c'est-à-dire de nous pousser à créer⁶ ». C'est ainsi qu'il crée neuf chorégraphies inspirées de la *Salomé* de Wilde et de l'opéra de Richard Strauss⁷, dont le livret est une traduction de la pièce de Wilde par Hedwig Lachmann. Les propres variations de Béjart sur le thème de Salomé, élaborées entre 1969 et 2003, convoquent sur scène ces deux adaptations du mythe, ainsi que des genres artistiques aussi divers que le théâtre kabuki, le théâtre de marionnettes ou encore le cinéma, mettant ainsi en lumière la nature transcréative de son œuvre. La figure transversale et transmédiatique de Salomé permet à Béjart de réfléchir à l'interaction entre la danse et les autres arts et de problématiser l'art de la danse et sa construction. Salomé devient ainsi l'occasion de s'interroger sur la création chorégraphique et la collaboration entre le public, les danseurs et leur directeur, qui se met parfois lui-même en scène, comme c'est le cas dans *Casta Diva*.

Casta Diva : un ballet de travail pour d'autres Salomé

*Casta Diva*⁸ réunit des textes de Kleist, Shakespeare, Corneille ou encore Wilde et une chorégraphie de Béjart. Ce dernier joue le rôle de Maurice, le lecteur et comédien qui perd peu à peu le sens des réalités pour ne faire plus qu'un avec les rôles qu'il interprète et se transformer finalement en marionnette humaine. L'héroïne de Wilde fait plusieurs apparitions sur scène, interprétée par Béjart lui-même. Le spectacle se termine après qu'il a ôté les sept couches d'une robe japonaise dessinée par Issey Miyake, qui rappelle les sept voiles de la danse de Salomé. Exemple de motif que Béjart retrouve dans une œuvre ultérieure, cette robe inspirée du théâtre kabuki sera portée ensuite par Jorge Donn dans *Vie et Mort d'une Marionnette humaine*⁹. Donn y reprend le solo de Béjart, dans une mise en scène résolument inspirée du kabuki et mettant en évidence les mouvements désarticulés de la marionnette humaine. À travers leur excursion interartielle vers le kabuki, ces chorégraphies permettent

à Béjart de questionner et brouiller le rapport entre l'interprète, le personnage et le metteur en scène, de manière plus flagrante encore dans *Casta Diva* où ces trois rôles sont joués par la même personne, Béjart lui-même.

Le Japon est encore présent dans *Salomé*¹⁰, un solo que Béjart crée pour Patrick Dupond. Dans ce spectacle, Dupond est d'abord un rugbyman qui se transforme petit à petit en Salomé, la ballerine qui finit par disparaître sous les sept voiles. Les voiles sont cette fois encore représentés par une robe d'inspiration japonaise que Dupond revêt pour parachever sa métamorphose. Le maquillage blanc qui recouvre son visage est une autre référence au kabuki où seuls les hommes sont admis sur scène, y compris dans les rôles de femme. Le kabuki permet ici la transformation des gestes du danseur : dans un premier temps, le rugbyman obéit à la technique classique dans une danse virile et très académique, mais sa métamorphose laisse place à des mouvements déstructurés, propres à la danseuse Salomé, qui parodient les codes du ballet.

Béjart se tourne ensuite vers la star de music-hall Ute Lemper pour explorer cette veine parodique dans *La Mort subite*¹¹, un ballet qui porte également des traces de l'influence kabuki. Lemper y interprète notamment Salomé, qui entre en scène sur des cothurnes à semelles compensées, un accessoire typique du kabuki que portaient déjà Béjart et Dupond dans les deux ballets précédents. Bien qu'épuré, le lien avec le leitmotiv japonais de *Casta Diva* a traversé l'œuvre de Béjart pour aboutir à ce ballet avec Lemper. Ici, c'est davantage la présence de cette vedette d'un autre genre de spectacle plus populaire qui vient parodier et remettre en cause l'autorité de Béjart sur sa chorégraphie et briser l'illusion scénique du quatrième mur. En effet, le chorégraphe intervient du fond de la salle tout au long de *La Mort subite* pour interrompre ses danseurs et diriger leurs pas, donnant au spectacle des allures de répétition en public. Or, Lemper lui résiste, en particulier lors de la scène de Salomé où Béjart lui demande « Tanz für mich, Salomé¹² », citant le livret de Strauss, et qu'elle rétorque : « Je ne danse pas pour mon metteur en scène. Je danse pour le public ». Cette mise en abyme de la création chorégraphique expose la relation entre chorégraphe et interprète, ainsi que le rôle joué par le public dans l'interprétation créative d'une œuvre.

Dans ces différentes variations sur le thème de Salomé, Béjart déploie donc une série de motifs en lien avec le kabuki qui mettent en évidence son besoin incessant de revenir à cette figure, ainsi qu'une évolution tonale vers la parodie dans des mises en scène qui célèbrent à la fois les pouvoirs et les limites de l'art chorégraphique. *Casta Diva* fut assez mal reçu par la critique et Béjart déclarera par la suite que de tels spectacles « sont à la fois des

10
Maurice Béjart, 1986, *Salomé*, Paris, Opéra de Paris.

11
Maurice Béjart, 1991, *La Mort subite*, Paris, Palais des Congrès.

12
« Danse pour moi, Salomé ».

13
Gérard Mannoni et Maurice Béjart, 1985, *Maurice Béjart*, Paris, L'Avant-Scène, p. 26.

14
François Regnault et Maurice Béjart, 1991, *La Mort subite*, document d'archives, fondation Maurice Béjart, SAPA, Fonds Maurice Béjart, p. 1.

15
Idem.

16
Idem.

17
Maurice Béjart, 1971, *Le Chant du compagnon errant*, Bruxelles, Forest National.

ratages et des mines d'or pour la création future¹³ ». Cette œuvre serait donc un laboratoire d'idées que Béjart retravaille, adapte, réécrit dans ses ballets ultérieurs, comme un matériau de base avec lequel il peut opérer des variations de ton sur le thème de Salomé et ainsi réfléchir à son art.

Répétition avec variations

Le principe de la variation permet d'envisager l'œuvre de Béjart sur Salomé, et ce, de manière particulièrement prégnante dans *La Mort subite* où le chorégraphe s'inspire de la variation musicale pour construire son ballet. Les textes de présentation co-signés par Béjart et le dramaturge François Regnault expliquent que, dans ce spectacle, « il s'agit simplement de donner leur congé à quelques ballets du xx^e siècle » pour pouvoir ensuite « repartir d'un meilleur pas¹⁴ ». Cette référence à la précédente compagnie de Béjart à Bruxelles, le Ballet du xx^e siècle, témoigne de son envie de regarder en arrière pour retravailler ses précédents ballets et de s'en libérer tout à la fois. Apparaît ainsi un double mouvement, entre l'hommage à son travail et le besoin de dépassement qui implique l'auto-parodie de son œuvre et de son rôle en tant que chorégraphe. Plusieurs ballets traversent donc ce spectacle, mais au lieu de simples leitmotifs, c'est la reprise de passages entiers de chorégraphies qui lient *La Mort subite* à ses prédécesseurs. Néanmoins, Béjart résiste à la simple citation et préfère décrire ces adaptations en ces mots, qui montrent combien il envisage le geste créatif comme l'infinie réinterprétation d'un matériau existant : « Métamorphose perpétuelle, comme la variation musicale, de certains éléments originels de pas – reconnus¹⁵ ». La reprise des ballets est pensée sur le modèle musical de la répétition avec variations, dont la construction segmentée détermine la structure épisodique du spectacle, qui s'articule autour des sept personnages interprétés par Lemper. Béjart et Regnault expliquent que « les thèmes s'enchevêtrent comme les leitmotifs d'un opéra sans que la citation ne soit jamais un “numéro” ou une suite de concert¹⁶ ». Béjart ne reprend donc pas simplement des éléments de ballets précédents, mais il s'inspire de la structure même de l'opéra pour retravailler ses œuvres et ainsi construire un spectacle autour de la variation sur des pas et thèmes connus.

Le chorégraphe s'éloigne de ses ballets originaux en modifiant la mise en scène des différents extraits qu'il sélectionne. *Le Chant du compagnon errant*¹⁷, un pas de deux créé pour Rudolf Noureev et Paolo Bortoluzzi sur la musique du même titre de Mahler, est segmenté et devient un leitmotiv qui revient à plusieurs reprises dans *La Mort subite*. Deux personnages centraux du ballet sont directement inspirés de ce duo et portent des costumes presque identiques. Sur la musique de Mahler, ils dansent plusieurs extraits

de la chorégraphie au milieu d'autres danseurs. Tout un passage de *Gaîté parisienne*¹⁸ est également repris à la fin du spectacle sur la musique originellement utilisée par Béjart.

Un autre type de variation, moins explicite, est mis en place pour adapter des ballets sans la partition dont ils tirent leur origine. Les danseurs reprennent ainsi des mouvements du *Sacre du printemps*¹⁹ sur une toccata de Bach, plus lumineuse que le *Sacre* de Stravinski. Le *Boléro*²⁰ est également repris, cette fois lors du passage où Lemper incarne Salomé. À la place du célèbre ostinato de Ravel, les premiers mouvements sont uniquement rythmés par la voix de Gil Roman, un autre soliste de ce ballet, puis le piano entame une chaconne de Gluck sur laquelle Lemper et d'autres danseurs interprètent quelques séquences de la chorégraphie de 1961. Pour ces deux reprises du *Sacre* et du *Boléro*, le positionnement des danseurs dans l'espace, la mise en scène, la musique et leurs costumes s'éloignent du ballet initial. Extraits de leur mise en scène originale, ce sont les mouvements créés par Béjart et repris par les danseurs qui marquent clairement le lien avec deux des plus grands succès du Ballet du xx^e siècle.

Comme l'explique Marie Quiblier, « quand les artistes se saisissent de la figure de la répétition, c'est pour mieux en souligner les limites et mettre en exergue l'instabilité de la forme chorégraphique²¹ ». En produisant ces différents échos et leitmotifs à partir d'œuvres précédentes, Béjart segmente non seulement des créations existantes, mais il en offre également une nouvelle version qui repose sur le principe du fragment et sur une syntaxe épisodique. Avec l'ajout de la présence vocale du chorégraphe supervisant le déroulement du spectacle, *La Mort subite* apparaît comme une mise en scène de l'œuvre chorégraphique qui résiste à toute tentative de fixer et de figer la chorégraphie. Elle se présente au contraire comme un *work in progress* qui s'articule autour de la variation non seulement à partir de ballets précédents, mais aussi de la variation inhérente à l'interprétation sans cesse renouvelée que les danseurs et le chorégraphe proposent à chaque représentation.

Conclusion

Ces différents exemples témoignent de la démarche de Béjart à retravailler des motifs ou des œuvres existantes dans ses chorégraphies sur Salomé, mais également de manière plus générale, faisant de son œuvre une forme de palimpseste²². Les nombreuses traces en mouvement que le chorégraphe sème dans son travail sont réactivées sous des formes différentes dans ses ballets ultérieurs. Béjart lui-même a d'ailleurs déclaré : « En définitive je ne fais pas des œuvres, mais une œuvre sans arrêt recommencée, sans arrêt détruite et sans arrêt renaissante²³ ». Son travail de transcréation autour de la

18
Maurice Béjart, 1978, *Gaîté parisienne*, Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie.

19
Maurice Béjart, 1959, *Le Sacre du printemps*, Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie.

20
Maurice Béjart, 1961, *Boléro*, Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie.

21
Marie Quiblier, 2014, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique. Subversion et invention », *Marges*, n° 18, p. 149.

22
Jean-Pierre Pastori, 2017, *Maurice Béjart : l'univers d'un chorégraphe*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, p. 91.

23
Maurice Béjart, cité dans *ibidem*, p. 94.

figure de Salomé met en lumière ce mouvement constant de reprise et d'auto-citation, ainsi que le rôle central joué par différentes formes artistiques dans ses œuvres. L'opéra, le théâtre de marionnettes ou encore le kabuki lui permettent de repenser la structure de ses ballets et de brouiller les codes en mettant en scène les échanges entre chorégraphe, interprètes et public dans une danse des sept voiles sans cesse réinventée.

Juliette Loesch occupe un poste d'assistante diplômée à l'université de Lausanne où elle prépare un doctorat en anglais et littérature comparée sous la direction de Prof. Martine Hennard Dutheil de la Rochère. Son projet de thèse porte sur les dynamiques de traduction dans la *Salomé* d'Oscar Wilde (1893) et ses adaptations chorégraphiques par Maurice Béjart dans la deuxième partie du xx^e siècle.

Traces et résonances dans l'histoire de la danse : à propos de *Culture de l'oubli et citations, Les danses d'après, II*

Céline Gauthier, Juliette Loesch et Lucas Serol

Ces journées d'études, qui s'intéressèrent aux traces et aux survivances suscitées par l'expérience dansée, entrent en écho avec l'actualité de la recherche universitaire. En témoigne le dernier ouvrage d'Isabelle Launay, *Culture de l'oubli et citations, Les danses d'après, II*¹, qui constitue le second tome d'une réflexion sur la mémoire des œuvres chorégraphiques. Mathilde Puech, responsable du pôle Projets éditoriaux du CND, est venue présenter les enjeux de cette publication ainsi que le travail qui en a permis la rédaction. Si le premier tome² (paru en 2017) visait à observer l'usage de la reprise dans les pratiques créatrices de certains répertoires (notamment celui de l'Opéra de Paris, de Merce Cunningham et de Dominique Bagouet) afin de montrer comment « se transmettent et se transforment des traditions en danse scénique et la façon dont elles s'inventent³», ce second volet est dédié aux effets de discontinuité – voire d'oubli – dans la transmission, et étudie la reprise par des chorégraphes contemporains d'œuvres dites « modernes » qui n'ont pas été destinées à être transmises de corps à corps ou à être soumises à des procédés de variation. Ces danses, que la chercheuse nomme des « danses d'après », sont créées à la suite (après) d'autres danses mais aussi successivement à (après) la crise de la transmission qui s'opère au tournant du xx^e siècle⁴. L'ouvrage se propose d'étudier les circulations et la poétique des pratiques citationnelles, qui constituent un creuset pour penser au sein même des œuvres une autre histoire de la danse, de ses pratiques et des corporalités qui en résultent : « dans quelles danses du passé trouve-t-on des ressources pour le présent, et de quelles manières s'y prend-on ? » (p. 21)⁵.

Le résumé que nous en proposons ici ne prétend nullement à l'exhaustivité ni au strict respect de la structure de l'ouvrage :

1
Isabelle Launay, 2018, *Culture de l'oubli et citation, Les danses d'après, II*, Pantin, Centre national de la danse.

2
Isabelle Launay, 2017, *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*, Pantin, Centre national de la danse.

3
« Transmission, répertoires et tradition » in « Entretien avec Isabelle Launay » [avec Mathilde Puech-Bauer], dossier documentaire numérique *Cultures de l'oubli et citation : les danses d'après, II*, Centre national de la danse.
http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=danses-apres-article&id_article=1050.

4
« Ces “ danses d'après ”, ce sont des danses d'après d'autres danses, c'est-à-dire qui varient, recyclent ou en interprètent d'autres à travers des traditions et des répertoires différents [...] ». *Idem*.

5
Cette référence à l'ouvrage *Culture de l'oubli et citation, Les danses d'après, II*, et les suivantes sont indiquées, sauf exceptions, dans le corps du texte avec le numéro de page correspondant, afin de simplifier l'appareil de notes.

6

Une crise notamment mise en lumière par Walter Benjamin, exposée in Isabelle Launay, 2018, *op. cit.*, p. 22.

7

Pour la définition de ces quatre régimes, voir l'entretien avec Isabelle Launay dans le dossier documentaire numérique, *op. cit.*, que nous citons brièvement ici : La possession chez Mary Wigman : « Sous ce régime de la possession, l'œuvre est entièrement nouée à celui qui danse, elle ne peut être « interprétée », elle ne donne pas lieu à un « rôle », elle est à expérimenter » ; Le montage chez Valeska Gert : « Valeska Gert extrait de la vie réelle des gestes, les cite, les intensifie et travaille à partir de ce montage de citations » ; Le *lore* de Joséphine Baker : « un savoir-faire qui consiste à mobiliser toutes les ressources existantes et à les « resignifier » de telle sorte qu'elles se détachent d'un folk, c'est-à-dire d'un « peuple » ; La danse écrite de Rudolf Laban : « Il pense que l'effort de transcription du mouvement va permettre d'inventer de nouvelles traditions, alors même qu'il y a une rupture dans l'expérience. C'est assez paradoxal : il acte la disparition des traditions, tout en créant la possibilité d'une « discontinuité continue » puisque chacun va pouvoir se ressaisir d'une partition ».

il vient en rappeler quelques lignes directrices en relation avec les thématiques et questions abordées lors des journées d'étude « Traces et résonances ».

Dans une première partie, intitulée « Discontinuités, extases et modernités des années 1920 : Wigman, Gert, Baker, Laban » (pp. 31-162), Isabelle Launay prend acte du contexte artistique du premier xx^e siècle, marqué par une crise des cultures de tradition orale⁶. Les danseurs modernes, préoccupés par la question de la mémoire et de la durée de vie des gestes dansés, tentent d'inventer un « style nouveau de rapport au passé » (p. 35) : leurs œuvres, marquées par l'imaginaire de l'*Ausdrucksanz* (danse d'expression), s'établissent comme des « œuvres-corps » (p. 59) strictement circonscrites au corps de l'interprète. D'autres régimes mémoriels sont alors à inventer : à la transmission d'une tradition se substitue la discontinuité d'une citation.

Dans une approche nourrie par les méthodologies propres à l'analyse des œuvres, Isabelle Launay propose d'isoler quatre modalités de composition⁷ de ces pièces de la modernité – la possession (p. 43 *et al.*), le montage (p. 71 *et al.*), le *lore* (p. 97 *et al.*) et la partition (p. 133 *et al.*) – afin d'envisager la relation qu'elles entretiennent avec une poétique de la mémoire et de la reprise de gestes passés. Par exemple, les danses de Joséphine Baker sont ainsi appréhendées à partir de la tradition du « signifier », la « propension des traditions orales musicales et dansées d'origine afro-américaine à s'entre-imiter, s'entre-citer » (p. 101). Cette pratique se caractérise chez Baker par un travail d'accumulation des répertoires et des savoir-faire – flamenco, tango, pointes, chant... (p. 116) – qu'elle convoque et juxtapose en fonction de ses besoins, dans un « montage aussi anatomique que rythmique » (p. 122) qui façonne chez la danseuse une « corporité diasporique » (p. 115).

L'ouvrage souligne la diversité des pratiques chorégraphiques qui envisagent la discontinuité comme moteur de la création : l'activité notationnelle telle que Laban la développe rendrait ainsi possible une pratique des œuvres dégagée de la « seule transmission de corps en corps » (p. 59), parce qu'elles sont pensées au prisme d'outils d'étude du mouvement. Le texte partitionnel, en cela qu'il ne se confond pas avec l'œuvre notée mais propose un système de signes graphiques qui représentent des séquences de mouvement, introduit une forme de discontinuité dans la transmission des danses ; ceci d'autant plus que la cinégraphie distingue la stricte analyse du mouvement de sa « modélisation par les danses » (p. 134). Selon Isabelle Launay, elle permet ainsi de se soustraire aux « normes, codes et figures qui ordonnent le mouvement dans les traditions dansées » (p. 134) parce qu'elle fait apparaître la structure du mouvement, qui peut ainsi être « décrite, objectivée, distanciée du contexte où

elle agit, par-delà ses diverses interprétations possibles » (p. 134). La cinématographie aurait donc eu pour effet de « transformer radicalement les pratiques dansées » (p. 154) : elles peuvent s'émanciper de la « corporéité de référence » (p. 159) de celui qui l'exécute dès lors que les éléments constitutifs de la chorégraphie ont été définis à l'écrit. L'usage de partitions établirait ainsi un « partage du savoir et des œuvres en donnant [...] à chacun l'opportunité non seulement de lire une partition, de la rejouer en activant sa propre mobilité et son imagination, mais aussi d'écrire et de composer des séquences de mouvement » (p. 159). Il s'agit alors de prendre acte de l'existence de ces « chemins buissonniers de transmission » (p. 36), qui produisent une mémoire discontinue et intermittente. Isabelle Launay y voit l'opportunité de « courts-circuits féconds⁸ », qui permettent aux danseurs d'expérimenter et d'improviser indéfiniment, sans chercher à constituer ces œuvres en « répertoire » (p. 52).

Dans la seconde partie de l'ouvrage, la chercheuse s'attache à mettre en lumière le travail d'incarnation de la citation tel qu'il est pratiqué par des artistes comme Latifa Laabissi (pp. 257-274 et 289-314), Mark Tompkins (pp. 276-288) ou Jérôme Bel (pp. 248-256) : dans un premier travail de collecte, la citation est envisagée pour son pouvoir de sollicitation, elle attire l'attention et active l'imaginaire du danseur (p. 183). Extraite de son contexte par un mouvement préhensif, elle est ensuite incorporée dans un nouveau montage compositionnel, sur lequel elle agit à la manière d'une greffe (p. 184). Soumis à des processus de reconfiguration, d'intensification, d'espacement (p. 81) voire de fragilisation (p. 84), les gestes prélevés donnent à éprouver l'expérience de dissolution des repères spatio-temporels corporels et des modalités d'accès aux œuvres (médiums). Cette mise en lumière de l'activité citationnelle constitue le sous-bassement d'une réflexion sur l'éthique de la citation et de la reprise : le prologue de l'ouvrage est ainsi consacré au travail de la chorégraphe Vera Mantero qui, face à une attitude de thésaurisation ou de capitalisation (p. 27), revendique un « usage non prédateur⁹ » du passé. Il permet d'accéder, via la reprise, à des savoirs oubliés et de tisser avec eux des « liens kinesthésiques » (p. 19), dans la perspective d'une « solidarité entre passé et présent, entre archives et répertoires, entre cultures différentes, entre artistes et spectateurs » (p. 18).

L'étude du processus citationnel donne des pistes pour envisager autrement l'intergestualité qui nourrit les « corps seconds » de ces danses d'après. La seconde partie de l'ouvrage, « Travail de la citation en danse contemporaine : Puissance des (re)prises, *reenactment* et réminiscences » (pp. 181-332) s'intéresse aux « pratiques citationnelles qui relancent la puissance poétique d'une œuvre » (p. 181). La chercheuse s'interroge sur la relation entre l'œuvre première et la « danse d'après » : l'activité citationnelle est-elle l'occasion

8

« Latifa Laabissi et la *Danse de la sorcière* » in « Des courts-circuits féconds », dossier documentaire numérique, *op. cit.*
http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=danses-apres-article&id_article=1032

9

« Vera Mantero : un dialogue équitable avec les œuvres du passé » in « Pour un usage non prédateur du passé », dossier documentaire numérique, *op. cit.*
http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=danses-apres-article&id_article=1048.

d'appauvrir l'œuvre-source – lorsqu'elle est considérée comme un objet à exploiter et dominée par la reprise – ou bien de l'enrichir, dans la perspective d'un dialogue entre les deux œuvres (p. 181) ?

De ce point de vue, Isabelle Launay aborde la notion de *reenactement* (pp. 181-182), particulièrement présente aujourd'hui en regard d'une idéologie de la « reconstruction » qui vise la reproduction fidèle et la préservation d'une œuvre. Il s'agirait pourtant de développer une attitude davantage critique, qui s'attache à la mise en scène du résultat de cette reconstruction : la perspective du *reenactement* participerait d'une prise de conscience de la manière dont le passé appartient au présent de l'œuvre et agit sur l'activité créatrice (p. 182). De la sorte, une reconstruction mimétique – lorsqu'elle s'attache à reproduire les éléments constitutifs d'une œuvre – ne s'établirait pas nécessairement comme normative : pour Isabelle Launay, cette approche attentive de l'archive pourrait justement constituer une pratique « anti-canonique » de ces danses (p. 182). Il s'agit alors de s'attacher au sens que ces pratiques citationnelles recouvrent pour les danseurs puisque, comme le rappelle Antoine Compagnon, « la citation n'a pas de sens en soi¹⁰ » : pour Isabelle Launay, l'activité de reprise signale que l'œuvre citée « agit sur le danseur autant qu'il agit sur elle » (p. 204). La citation est alors envisagée dans son potentiel d'excitation – citer, au sens étymologique, c'est mettre en mouvement, acquérir un pouvoir d'agir (p. 183) : Isabelle Launay interroge la manière dont ces œuvres passées peuvent nous interpeller et nous toucher. Elle voit notamment dans le « brouillage de signification » (p. 185) qui résulte de leur usage une manière d'envisager la relation que le champ chorégraphique entretient avec sa propre histoire : désir d'autarcie ou d'homogénéité, jeux de filiation et d'héritage (p. 185), mais aussi perturbation des œuvres-sources qui seraient assimilées voire « métabolisées » (p. 205) dans leurs « danses d'après ».

Isabelle Launay s'intéresse finalement à l'accueil mitigé reçu par ces œuvres issues de pratiques citationnelles, notamment dans le champ de la danse contemporaine des années 1990 : si elles ont largement participé de la « redécouverte des avant-gardes postmodernes américaines » (p. 209), elles sont aussi apparues en marge d'une transmission essentiellement orale et généalogique des répertoires. En effet, les pratiques citationnelles marquent l'émergence de dynamiques de travail qui permettent de déployer une « mémoire individuelle et collective, tandis que s'élaboraient des mises en récit plurielles » (p. 199). La mémoire n'est alors plus envisagée comme un « retour à » un passé révolu, mais dans la perspective du devenir des œuvres transcrites dans les partitions. Il s'agissait donc, pour le Quatuor Knust par exemple, de faire abstraction d'un hypothétique désir de concordance des temps pour cultiver l'anachronisme et, de la sorte, procéder à la « mise en relief des écarts d'interprétation permis par la lecture d'une partition, elle-même

aux prises avec une autre logique, celle de la remémoration ou de la mémoire involontaire » (p. 207). La structure de leur dernière pièce, qui se propose comme une relecture de *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski, est ainsi composée en écho au *Continuous Project/Altered Daily* d'Yvonne Rainer (p. 209), qui considère la mise en exergue des conditions d'élaboration de l'œuvre comme un matériau chorégraphique à part entière. ... *d'un faune... (éclats)*, créée par le Quatuor en 2000, choisit de rendre compte du processus de remontage de l'œuvre de Nijinski en articulant, sous forme de séquences successives, la « rumeur » (p. 212) – c'est-à-dire l'évocation de la tradition orale de la pièce – puis le matériau chorégraphique tel qu'il est transmis par la partition de Nijinski. La dernière partie de la pièce du Quatuor présente des séquences composées à partir d'improvisations menées par les danseurs sur leur mémoire de l'œuvre, ses oublis et ses inventions, rejouant ainsi le processus proustien de la mémoire involontaire.

L'ouvrage propose des pistes pour envisager les manières par lesquelles ces poétiques de la citation aident à penser les phénomènes et les pratiques chorégraphiques contemporaines. À l'inverse, c'est de l'observation des œuvres présentes que découlent des modalités renouvelées d'attention aux œuvres passées. Les artistes contribuent ainsi à forger une histoire des gestes au sein même des œuvres (p. 181), au prisme d'une activité citationnelle qui ébranle le rituel de la transmission de corps à corps pour se saisir de survivances inconscientes : comme l'évoque Loïc Touzé, il s'agit alors d'« opérer dans une forme de rêve où les traces de gestes anciens sont activées¹¹ ».

11

« Citer, exciter », in « Entretien avec Isabelle Launay » [avec Mathilde Puech-Bauer], dossier documentaire numérique, *op. cit.*
http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=danses-apres-article&id_article=1060.



Extrait du « Reportage graphique » réalisé en 1985 par Patrick Bossatti pour *Romance en stuc* de Daniel Larrieu. Médiathèque du CND - Fonds Patrick Bossatti.

Une pensée sensible et respectueuse de la création : à propos de la reprise de *Romance en stuc*

Synthèse de l'intervention de Daniel Larrieu,
par Céline Gauthier, Juliette Loesch et Lucas Serol

Avant d'entamer sa communication, Daniel Larrieu présente un travail rare et précieux de Patrick Bossati, artiste et journaliste, qui a suivi deux de ses créations. Les dessins qu'il a réalisés de Romance en stuc, à présent conservés aux archives du Centre national de la danse, permettent de penser les intrications entre les différents médiums artistiques au sein du travail du chorégraphe, et surtout de préparer sa réflexion sur les traces, les mémoires, et les modalités de transmission d'une telle œuvre chorégraphique.

Je vais mettre tout de suite les pieds dans le plat : il me semble que la question principale qui surgit lorsqu'on évoque le remontage d'une œuvre est celle de savoir sur quel modèle économique la compagnie avec laquelle vous travaillez est basée. Je pense par exemple à un certain nombre d'artistes américains qui ont fait école – c'est le cas de le dire – : Merce Cunningham ou Alwin Nikolais, qui a ouvert le Centre national de danse contemporaine d'Angers, et à la manière dont ils ont pu construire une image d'eux-mêmes dans le territoire mondial de la danse contemporaine. Lorsqu'on regarde qui en Europe a fondé des écoles, il s'agit de se demander quel fut leur modèle économique : est-ce qu'appartenir à l'Histoire et à l'héritage, cela demanderait de le construire de son vivant ? Tout dépend de la « posture » qu'on adopte : il est très différent de parler par exemple du *lobbying* Cunningham tel qu'il s'est construit en Chine, où dès 1989 on enseignait et dansait ses pièces dans les écoles de formation, et d'évoquer l'*esprit* – et non la *technique* – Nikolais. La relation que l'on entretient avec son travail n'est pas fondée sur les mêmes enjeux, notamment en termes de modèle de partage des œuvres.

L'analyse que je propose aujourd'hui s'appuie sur la compréhension des « nouveaux territoires » des années 2010 et de la manière dont s'organise le pouvoir – et les dissidences – de ses acteurs. En

1

« Alain Buffard : Colloque, spectacles, exposition, concert », organisé par Mathilde Monnier et Aymar Crosnier, du 4 octobre au 15 décembre 2017, au Centre national de la danse, Pantin.

effet, j'ai été durant six ans administrateur et médiateur pour la danse à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) : j'y ai découvert des artistes respectueux de l'éthique et du travail de leurs collègues, mais aussi des « anarchistes du droit d'auteur », qui s'approprient ou utilisent une œuvre sans en demander l'autorisation, voire proposent des pièces dont le statut en tant qu'œuvre est très flou. Avec Dominique Brun, nous avons par exemple pu partager la joie de restaurer les droits d'auteurs de Nijinski, lors de la reprise du *Sacre du printemps*. Nous avons invité Tamara, la fille de Nijinski à la première au Théâtre des Champs-Élysées, qui à cette occasion lui a versé des droits d'auteur, pour la première fois. Dans ce métier, une éthique de la coopération me semble d'ailleurs essentielle : ces derniers temps, on parle beaucoup de la violence avec laquelle nous sommes traités, en tant qu'artistes, interprètes, etc. De la même manière, la question du consentement du créateur d'une œuvre s'impose dès lors qu'un artiste souhaite travailler sur une de ses pièces.

À l'origine du remontage de *Romance en stuc*

Tout débute à l'occasion de la rencontre autour d'Alain Buffard¹, il y a deux ans, où Mathilde Monnier m'a demandé de témoigner de la relation que j'avais avec lui dans le travail : je le connaissais en tant qu'interprète puisqu'il a travaillé avec moi de 1985 à 1989, mais j'étais beaucoup moins familier de son œuvre de chorégraphe. J'ai alors proposé à Mathilde, plutôt que de faire une réponse « éditorialisée », de lui réaliser un film, dans lequel je n'ai utilisé que des rushes : il s'appelle *Rush is a rush is a rush* et se compose de fragments de travail, de répétition et de spectacles de Buffard. Ce film d'une durée de sept minutes, qui est en quelque sorte mon hommage à ce grand monsieur de la danse contemporaine française, ne comporte aucun commentaire hormis les crédits dans le générique final. C'est en travaillant à son montage que j'ai revu les images de *Romance en stuc*, puisqu'il avait participé à la création. Je sortais alors d'une période singulière lors de laquelle je pensais que la voie du théâtre m'était ouverte : je croyais que j'allais pouvoir travailler en tant qu'acteur ou metteur en scène. En revoyant la pièce, j'ai été étonné de voir qu'elle était si théâtrale : il y a une grande importance des textes – d'Empédocle et de Théophile Gautier notamment – mais aussi des propositions scénographiques très particulières. Je ne me rappelais pas ma propre pièce, et cela me semble normal : ce n'est pas le rôle du chorégraphe de se souvenir de son travail ; on fabrique les œuvres, et ensuite, on les oublie... C'est ce qui m'a donné envie de la remonter ; toute la question a été ensuite de savoir comment.

Nous disposions pour cela de trois sources : une captation lors du festival d'Avignon, une captation de la Maison de la danse de Lyon, une captation de rushes en internégatif, parce que nous avions déjà à l'époque l'idée de faire du cinéma. À ces images s'ajoutaient la mémoire

des danseurs, qui pour la plupart sont encore vivants. Mu par le désir de transmettre, j'ai alors décidé de remonter *Romance* avec une troupe de jeunes danseurs, entre 20 et 25 ans. Je me suis interrogé sur le modèle politique sous-entendu par le terme d'« héritage » : pour transmettre un héritage, il faut se sentir riche de quelque chose ! J'avais l'impression que s'engageait là une lutte contre la mort mais avec la mémoire, pour faire un *Romance* 2.0 qui ne soit pas l'original, avec les danseurs d'origine.

2
Bande dessinée de Winsor McCay du début du xx^e
siècle.

Les conditions du remontage

La première question qui arrive est celle de l'évolution physique des interprètes : sur les vidéos d'origine, on remarque que la tenue des corps est vraiment verticale. Comment transmettre cela alors qu'aujourd'hui je distingue deux principaux modèles de références : d'une part le danseur entraîné aux arts martiaux et au hip-hop, très musculeux, d'autre part des interprètes plus fins, qui pratiquent davantage le yoga ? J'ai l'impression que dans les années 1980, les corps étaient moins uniformisés, notamment parce que la pratique de la danse était plus libre : les danseurs fréquentaient autant les cours de classique que de jazz ou d'autres disciplines, par exemple.

Il s'agit aussi d'envisager ce remontage dans un contexte de forte intermittence, où la pression sociale sur la pauvreté est plus accentuée : je ressens parfois aujourd'hui un relatif manque d'investissement des danseurs, sans doute lié au fait qu'ils sont moins impliqués dans un réseau. À l'époque, Buffard va danser deux mois après *Romance en stuc* pour Régine Chopinot, qui elle-même va m'emprunter les perruques de *Romance* pour un défilé de Jean-Paul Gaultier, tandis que Philippe Decoufflé travaille sur *Little Nemo*² et moi aussi. Cet investissement moindre découle aussi d'un temps de remontage très court : tandis qu'à l'époque on travaillait à une création avec douze personnes pendant trois mois, aujourd'hui les budgets ne le permettent plus. Le remontage a été étalé sur plusieurs mois, mais il n'y a dû avoir que vingt-cinq jours de travail effectif. Nous avons donc travaillé comme au théâtre : d'abord la partie soliste, puis le chœur des femmes, ensuite les hommes, et finalement nous les avons tous réunis. Cette intégration a été assez délicate, et je me suis appuyé sur ma formation à la méthode Feldenkrais pour trouver des manières d'aborder le mouvement par une analyse globale et de moins user les danseurs.

C'est pour cela que je préfère mener de très longs castings – je déteste le terme d'« audition » – parce que je souhaite dans un premier temps rencontrer les gens, puis éventuellement les intégrer à la récréation. En effet, on peut dire que *Romance* est, techniquement, une pièce vraiment « dégueulasse » : elle ne tient ni du corps académique, ni du corps contemporain, et on y passe des heures à ne rien faire. De plus, la matière même de la danse est inspirée de la tradition égyptienne de la représentation, très angulaire. Il s'agit par exemple

3

« Inspiration de l'époque : des extraits du roman de Théophile Gautier, *Spirite* – qui a servi de base au ballet romantique *Giselle* – et des extraits de textes d'Empédocle, philosophe présocratique grec, sur la nature, l'origine des éléments et des sens - le flair, le toucher... ».
<https://www.collectiondaniellarrieu.com/chiquenaudes-romance-en-stuc.html>

4

Suite à cette rencontre, pour un certain nombre de représentation de l'automne 2019, c'est Alexandra Damasse qui reprendra un rôle de « garçon » pour faire expérience.

d'avoir les épaules face au public, mais le bassin « *twisté* » à gauche, afin de dessiner une ligne rigoureusement géométrique. Ce sont des techniques très formelles, qui peuvent décourager aujourd'hui.

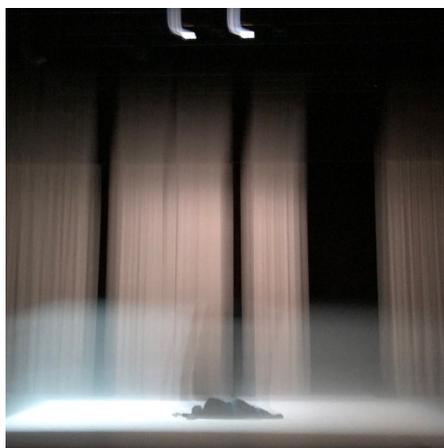
Pour y travailler, j'ai fait intervenir de manière polyphonique plusieurs anciens danseurs, qui ont raconté une autre histoire de *Romance* ; une histoire physique. Quelle expérience procure le fait de passer une heure à ne pas bouger sur scène ? Comment transmettre cette tension verticale ? Je me souviens de Laurence Rondoni, qui m'accompagnait dans la transmission et s'exclamait « non, ce n'est pas ce bras-là ! » parce qu'elle avait acquis une mémoire physique, lui permettant de se souvenir de la pièce corporellement. J'ai été assisté dans le remontage par Jérôme Andrieu, qui est sur scène mais qui travaille aussi depuis vingt ans dans la compagnie : il en connaît le paysage et les codes. Bien qu'il n'ait pas dansé *Romance* à l'origine, il fait partie des sources parce que je pense qu'il sait lire l'intérêt d'une matière, l'intentionnalité du geste qui finalement change très peu hormis dans sa vélocité ou dans sa technicité. Nous avons aussi convoqué une multitude de sources : la mémoire des danseurs, la mienne aussi, réactivée par les dessins de Patrick Bossatti, et nous avons circulé dans ces diverses mémoires parfois fragmentaires ou faussées. À ce sujet, Moshe Feldenkrais disait : « ne me croyez pas toujours ». Cette phrase m'évoque tout à fait le travail de transmission, dans lequel je ne peux faire figure d'autorité : la transmission s'établit dans un principe de partage, à la manière d'un « work in progress ». Nous avons pour cela fabriqué pour les danseurs un dossier OpenSource, qui inclut la presse de l'époque et toutes les sources musicales originales, des photos, ainsi que l'ensemble du corpus : le texte d'Empédocle, et de *Spirite*³. Il est cependant illusoire de compter conserver le maximum de l'originalité de la production : avec des danseurs nouveaux – et donc des corps nouveaux –, des intentions et des puissances nouvelles, il s'agit de s'accorder, sur une pièce chorale qui comporte de nombreux ensemble et pourrait paraître démodée. Par exemple, je n'accepterais pas que dans *Romance* les chœurs soient sexuellement mélangés : il y a d'une part la partition des filles, de l'autre celle des garçons⁴. Pour moi, cela fait écho à la tradition antique et à la relation agonistique d'un chœur d'hommes contre un chœur de femmes ; aujourd'hui cependant, cette partition genrée résonne autrement. De même, nous avons décidé cette fois-ci d'intégrer les saluts dans la scène finale de la pièce : à l'époque, on ne saluait pas, et c'était une marque de radicalité. Mais il y a très peu de différences : des différences matérielles et des corps différents.

De ce point de vue, l'usage de la partition me semble inefficace : elle serait comme avoir un livre de cuisine lorsqu'on a l'intention de manger. Le projet de notation de la pièce, initié sous l'impulsion d'Olivier Bioret, va tenter de considérer davantage que la simple réduction du mouvement à sa forme brute. Je trouve d'ailleurs étonnant qu'en quarante ans une énorme place ait été faite par la danse

aux traces et aux archives – aux manières de maintenir le temps – mais finalement assez peu aux notions d'écriture, d'auteur et de créativité. J'aurais adoré voir inventer des outils propres à l'écriture de la danse, au partage des écriture et à l'origine des sources de l'écriture : c'est ce qui me manque aujourd'hui pour analyser les œuvres. Comment l'artiste a écrit la danse, est-ce un système polyphonique, est-ce que les danseurs y sont inclus ? Par exemple, on peut à peu près lire le travail de William Forsythe, mais personne n'a réfléchi à la manière dont il écrit. Or, si vous rentrez dans l'écriture de quelqu'un vous comprenez comment sa pièce fonctionne. L'absence de ce type d'outil dans les écoles de formation des danseurs est d'autant plus criante qu'aujourd'hui on compte sur l'interprète pour finir les productions, par manque d'argent.

Assurer la transmission

Pour ma part, je ne suis pas du tout certain de pouvoir physiquement continuer, dans les prochaines années. Le corps vieillissant impose ses limites et pose de nouveaux problèmes de transmission. C'est ainsi que m'est venue l'idée d'un nouveau dispositif, *Collection Daniel Larrieu* : j'ai pris conscience que j'allais devoir transmettre mon travail ; cependant, je ne voulais pas simplement laisser mes archives, mes cartons et mes carnets de notes, remplis de colonnes de budgets illisibles et de ratures. J'étais alors dans un grand questionnement métaphysique : comment continuer à travailler aujourd'hui, avec des moyens réduits de l'Etat, avec une image respectable mais avec une très grande difficulté à produire des pièces, en tout cas telles que moi je les travaille, avec un long temps de répétition ? Aujourd'hui, je n'aurais pas les moyens de faire *Romance* en création. Avec Laurence Rondoni nous avons ainsi analysé ensemble le travail de la compagnie pour acquérir une certaine autonomie. De cette manière, la *Collection Daniel Larrieu* est un projet qui fonctionne de mon vivant et fonctionnera aussi après. L'activité de transmission, pour moi – et en cela c'est proche de l'héritage – est l'art de faire mieux avec les moyens que l'on a : l'art de faire fructifier l'œuvre.



Marion Peuta, en répétition au théâtre d'Orléans, scène nationale. Photo : Daniel Larrieu.

De *Chiquenaudes* à *Waterproof*, Daniel Larrieu traverse l'aventure de la danse des années 1980, curieux des lieux, des rencontres et des expériences atypiques. Il crée des chorégraphies d'envergure et s'engage dans des expériences théâtrales et singulières, du récital de chansons inadmissibles avec Jérôme Marin à l'incarnation des figures interlopes de *Notre-Dame-des-Fleurs* de Jean Genet.

Le mouvement filmé : résonances ciné-chorégraphiques

Florent Médina et Martin Givors

1
Martin Givors, 2019, « La compagnie de *Fractus V* (Eastman/Sidi Larbi Cherkaoui) comme foyer de régénération pour les interprètes : récit écologique et micropolitique d'un travail de terrain mené au fil de la création et de la tournée d'une création chorégraphique (2015-2018) », thèse de doctorat de l'université Grenoble Alpes, 21 mai 2019.

Florent Médina et Martin Givors enregistrent et montent des images et des sons de corps dansants. Le premier crée des œuvres de ciné-danse avec sa compagnie « Vivants Piliers » ; le second réalise un film ethnographique auprès des danseurs de la compagnie de Sidi Larbi Cherkaoui. Leurs démarches respectives les ont amenés à se poser la même question : comment produire une trace cinématographique de la danse et qu'est-ce que cela implique ? Ensemble, ils dialoguent autour de trois enjeux ciné-chorégraphiques auxquels leurs démarches les ont confrontés.

Ils abordent en premier lieu l'enjeu de la posture du filmeur face à la danse. Nourris par des techniques de corps diverses, physiquement et relationnellement engagés dans le processus d'enregistrement, ils envisagent d'abord le temps du tournage dans sa performativité et sa sensorialité : comment nous approchons-nous – au sens propre et au sens figuré – de la danse ? Quel regard lui adressons-nous ? Comment apprenons-nous à « faire corps » avec la danse que nous filmons ? Ils discutent ensuite des enjeux propres au montage, qui consiste à ré-organiser le flux continu de la danse, en se demandant notamment ce que le cinéma leur a permis d'inventer par le jeu des raccords et des ellipses. Pour conclure leur échange, Martin et Florent en viennent à évoquer comment leurs actes de composition ciné-chorégraphique ne considèrent pas seulement la danse comme leur sujet, mais travaillent également des formes cherchant à esthétiser, intensifier et partager les sensations qu'elle suscite dans leurs sensorialités de filmeurs.

Martin Givors – Présentation de *Chœur Sauvage* (2019)

Chœur sauvage est un documentaire co-réalisé avec la monteuse et réalisatrice Mona Rossi entre mai 2018 et mars 2019. Partie intégrante de la thèse¹ que je rédigeais alors, l'objet filmique a été

élaboré à partir d'images et de sons enregistrés, depuis l'été 2015, au cours d'une enquête ethnographique réalisée auprès de l'équipe du spectacle chorégraphique et musical *Fractus V* (Compagnie Eastman/Sidi Larbi Cherkaoui). Plus spécifiquement, le film propose un récit dansé (presque) chronologique des deux principales résidences de création de la compagnie : les deux semaines de répétition dans le studio du Graner à Barcelone (juin 2015), ainsi que les six semaines de répétition au Kunst Humaniora puis au deSingel à Anvers (août-septembre 2015). Au fil de ses 52 minutes, *Chœur sauvage* invite le spectateur à s'immiscer dans le quotidien d'une assemblée hétérogène de huit artistes : le danseur contemporain et chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui, l'acrobate Dimitri Jourde, le *lindy hopper* Johnny Lloyd, l'ancien danseur de flamenco Fabian Thomé, le hip hopper Patrick Williams, accompagnés du joueur de sarod Soumik Datta, du percussionniste Shogo Yoshii et du joueur de *geomungo* Woojae Park².

Aucun des matériaux filmiques ici utilisés n'a été enregistré en vue d'être monté. Initialement conçues comme des aide-mémoires, les captations d'images et de sons étaient destinées à pallier les difficultés éprouvées dans l'observation et l'analyse du travail des danseurs. Le processus de réalisation documentaire n'est arrivé que tardivement, lorsque les outils langagiers développés dans la composition de la thèse révélèrent certaines limites pour évoquer les dynamiques et le labeur inhérents à l'exercice du mouvement dansé. Il me fallait trouver un outil à même de faire éprouver les efforts répétés de la création, les rires et les fatigues, le rythme tantôt intense et tantôt éclaté des résidences, les jeux silencieux de regards tramant les temps d'échauffement comme de transmission chorégraphique ; et, peut-être par-dessus tout, le lent processus de germination de la danse au travers des corps. Rapidement, les activités de dérushage et de montage³ ont développé un dialogue fécond avec ma pratique de rédaction : l'écriture révélait certaines dimensions des images et des sons comme les images et les sons inspiraient en retour l'écriture.

Florent Médina – Présentation de *Upside Down Revolution* (2017)

Je viens d'abord du cinéma puisque j'ai été formé aux techniques de l'image à l'ENS Louis Lumière (ENSL) et que je travaille principalement comme réalisateur et opérateur caméra. Cependant, j'ai aussi toujours pratiqué des danses aériennes comme la *Pole Dance* ou le cerceau. Je dirige aujourd'hui la compagnie « Vivants Piliers » aux côtés du chorégraphe Maxime Joret (le danseur de mon court-métrage). Nos créations mélangent danses aériennes et danse contemporaine. Nous travaillons beaucoup avec la vidéo notamment au moment des répétitions, et certaines de nos créations n'existent parfois que sous la forme de court-métrages. Je participe à de nombreux projets hybridant danse et cinéma, ou du moins mêlant l'image et le corps en

2

Le quatrième musicien de *Fractus V*, Kaspary N'dia, ne sera autorisé à quitter le Congo pour rejoindre la compagnie qu'à partir du mois d'octobre 2015, soit un peu moins d'un mois après le début de la tournée.

3

Le « dérushage » consiste en un temps de visionnage des images et des sons tournés sur le terrain. Le « montage » désigne l'activité d'organisation (sélection, coupes, raccords, etc.) de ces matériaux filmiques.

4
Florent Médina, 2017, « Concevoir une image ciné-chorégraphique, de la prise de vue à la post-production », mémoire de master de l'ENS Louis Lumière, 23 juin 2017.

5
Laboratoire piloté par le LABEX Arts-H2H : Laboratoire d'excellence des arts et médiations humaines (université Paris 8).

6
Le laboratoire s'est déroulé sur trois ans, avec trois sessions de trois mois.

mouvement : je suis là pour faire le lien entre les méthodes de travail sur un plateau de cinéma et celles du spectacle vivant, pour que ces deux univers puissent cohabiter et fonctionner ensemble.

Ces deux aspects de mon travail ont donc un lien très fort : dans le cadre de ma formation à l'ENSL, j'ai mené un travail de recherche⁴ qui m'a permis de théoriser et de mettre en mots ces passerelles entre danse et cinéma. J'ai commencé ma réflexion en participant au laboratoire de recherche expérimental « Le Corps Infini⁵ », proposé par la chorégraphe Kitsou Dubois. Ce laboratoire s'est déroulé pendant trois mois⁶ au sein de l'Académie Fratellini et a réuni différents corps de métier (acrobates de cirque, techniciens de l'image, techniciens du son, costumiers, etc.). Ensemble, nous avons mené des expérimentations afin de questionner la représentation du corps en état d'apesanteur. Ces expériences consistaient notamment à réaliser des enregistrements vidéos et sonores du travail des acrobates aériens. Chaque jour, nous testions différents paramètres : filmer en gros plan, en plan large, en contre-plongée, de profil, etc. Nous avons ensuite analysé et comparé les résultats des différents modes de captation mis en place. Nous avons donc passé beaucoup de temps à visionner nos images (cf. figure 1), tous ensemble : les acrobates aimaient beaucoup commenter les images de ce qu'ils venaient de faire physiquement, avant que nous retournions filmer. C'était un va-et-vient permanent entre la performance et l'image.

C'est ce laboratoire de recherche expérimental qui en quelque sorte m'a mis sur la voie de la réalisation d'un court-métrage de 17 minutes, intitulé *Upside Down Revolution* (cf. figure 2). C'est un film expérimental, en 3D-relief, qui s'apparente au genre de la ciné-danse ; un genre difficile à définir, que j'envisage comme un moment où le cinéma considère la danse non comme matériau de création, mais comme élément co-créateur de l'œuvre : un moment où danse et cinéma se pensent ensemble. Je voulais donc que mon court-métrage témoigne de l'intérêt de penser les points de jonction de ces deux langages quand on les fait se rencontrer.

J'ai filmé la *Pole Dance*, une discipline relativement récente qui s'est fait connaître grâce à la vidéo. Les premières danseuses de *Pole Dance* en Amérique et en Australie étaient des danseuses de strip-tease, qui, dans les années 1990, ont voulu défendre et partager leur discipline. Un enseignement de la *Pole Dance* a donc commencé à se structurer et s'est notamment manifesté par l'émergence de premiers films pédagogiques. La vidéo a ainsi été le *medium* qui a permis à la *Pole Dance* de se développer et d'être mondialement connue. Aujourd'hui, c'est une danse qui se filme encore beaucoup, essentiellement avec le téléphone portable, dont le format vertical de prise de vue est en effet idéal pour filmer cette discipline qui se déploie dans la hauteur, sur une barre verticale. Dans mon film,



Figure 1 : photogrammes du projet « Le Corps Infini » (2017).



Figure 2 : photogramme du film *Upside Down Revolution* (2017) de Florent Médina.

7

Sophie Grappin-Schmitt, 2012, « Nos archives physiologiques », in Stéphane Bouquet (dir.), *Danse/Cinéma*, Paris/Pantin, Capricci/Centre national de la danse, pp. 48-53.

je souhaitais dépasser cet automatisme et démontrer le caractère profondément cinématographique de la *Pole Dance*. C'est une danse qui questionne de manière inédite les notions de mouvement (circulaire), d'espace (vertical) et de point de vue (panoptique). Cette réflexion était le point de départ de mon court-métrage.

I. LA POSTURE DU FILMEUR FACE À LA DANSE

Florent Médina – Considérer la performativité du filmage

S'interroger sur le point de vue du filmeur, c'est penser la posture – au sens littéral – du filmeur, c'est penser l'acte de filmer comme un acte chorégraphique en soi, que ce filmeur soit en train de filmer de la danse ou non. Il est facile de prendre plaisir à filmer la danse, d'autant plus que cet acte est tout de suite satisfaisant par son caractère archivistique inhérent : on fait trace. Cependant, en tant que filmeur, nous devons interroger en amont la spécificité de l'objet qui sera filmé. Le filmeur n'est pas nécessairement connaisseur de la danse ou du mouvement qu'il filme. Il a une sensibilité qui va capter certaines choses et en occulter d'autres. Aussi, il est nécessaire de se poser la question du point de vue que nous adoptons quand on filme la danse, tant dans le cadre d'une simple captation que dans le cadre de la réalisation d'objets plus créatifs, et ce d'autant plus en raison de l'aspect chorégraphique de l'acte même de filmer.

Dans son article « Nos archives physiologiques⁷ », Sophie Grappin-Schmitt évoque ainsi le caractère anthropomorphe du matériel de prise de vue du cinéma : on parle par exemple de « tête caméra », de « corps caméra » ou de « trépied », et l'on compare souvent les systèmes optiques des caméras à la vision humaine. À partir de ce premier constat, Sophie Grappin-Schmitt analyse les différentes manières ou postures pour filmer, en évoquant notamment les appareillages qui peuvent être utilisés : caméra au poing, caméra à l'épaule, caméra sur un *Steadicam* ou sur un *Easyrig* (cf. figure 3), etc. Elle souligne le fait que chaque configuration, appareillée ou non, impose une posture au corps de l'opérateur caméra, et que ces postures ne sont pas neutres face à l'objet filmé : un point de vue est induit par la posture. Ainsi, avec une caméra à l'épaule, l'opérateur est dans une posture de retrait : l'opérateur est comme « caché » derrière le poids de la caméra, et il va principalement travailler son cadre en faisant bouger le haut de son corps. À l'inverse, avec un *Easyrig*, la caméra est reliée à l'opérateur par un harnais qui déporte le poids de la caméra vers l'avant. L'*Easyrig* impose donc de se tenir plutôt penché vers l'avant, et la caméra se retrouve moins proche du corps de l'opérateur. Dans cette configuration, l'opérateur est ainsi « déporté » dans son attention et dans son regard. Ce phénomène de déportation du regard se retrouve également avec un *Steadicam*, mais d'une manière assez différente car un système de harnais plus sophistiqué localise



Figure 3 : faire « corps » avec la caméra (caméra avec cross-épaule ; Blaire Johnson avec un *Easyrig* ; caméra sur *Steadicam* ; caméra de « poing » A-Minima d'Aaton).

le poids de la caméra au niveau du bassin de l'opérateur, grâce à une ceinture. C'est donc par le mouvement de cette zone du corps que l'opérateur peut donner du mouvement à la caméra pour cadrer. Ce système induit donc une posture très particulière, avec le bassin très en avant : c'est une posture dominante, une posture de « prédateur ». Les analyses de Sophie Grappin-Schmitt nous font prendre conscience de l'incidence de la posture du filmeur sur l'objet filmé : le filmeur, qu'il soit ou non « augmenté » par un harnais ou une prothèse, fait corps avec la caméra ; son corps tout entier est engagé dans l'acte de filmer.

Martin Givors – Traquer la danse

À Barcelone comme à Anvers, j'étais présent dans les théâtres en qualité d'apprenti-ethnologue, et donc engagé dans un processus d'« imprégnation lente et continue d'un groupe humain minuscule avec lequel [j'entretenais] un rapport personnel⁸ ». À ces temps d'imprégnation sur le terrain allaient donc se succéder, dans un mouvement répété d'aller-retour, des temps d'élaboration. À cette époque, je considérais l'enregistrement d'images et de sons comme un outil me permettant de faciliter le travail d'étude *a posteriori* – au

8
François Laplantine, 2010, [1996], *La Description ethnographique*, Paris, Armand Colin, « L'Enquête et ses méthodes », p. 13.

risque, comme je le constatai rapidement, de m'extraire parfois des situations qui se déployaient devant moi. En outre, ma relation à cet outil était relativement naïve en raison de l'absence de formation particulière à son utilisation. Trois modalités de manipulation se sont ainsi succédées au cours de mes premiers mois de terrain (*cf* figure 4) :

1. la caméra était installée sur pied derrière la table de régie, à seulement quelques rangs de la scène, où, assis, je pouvais recadrer et zoomer de temps à autres tout en prenant des notes sur mon carnet, mais d'où les paroles des artistes nous échappaient (à la caméra et à moi) du fait de la distance qui nous séparaient de la scène et de la musique qui saturait l'espace sonore ;
2. caméra à la main, j'évoluais sur scène avec la possibilité d'enregistrer les voix, les expressions du visage, quelques regards, sans pouvoir en revanche prendre de notes écrites en temps réel ;
3. la caméra était installée sur pied derrière la table de régie, en plan large, tandis que j'évoluais sur scène avec mon carnet.

La manipulation de l'appareil cinématographique était donc toujours liée à deux enjeux d'ordre documentaire : d'une part, ma capacité à prendre des notes tout en filmant, et d'autre part, notre capacité (à la caméra et moi) à entendre et voir, à enregistrer une matière que je considérais à l'époque comme exploitable (les voix en particulier, car je n'avais alors que peu de notions en analyse du mouvement). Le dérushage puis le montage de ces plans ont tous deux été réalisés trois années après le tournage, c'est-à-dire après trois années au cours desquelles j'ai continué de suivre les membres de la compagnie et de me familiariser avec les danses et les musiques du spectacle. À cette époque-là, mes conceptions de la danse et de mon sujet de recherche s'étaient profondément transformées, aussi mon regard de 2018 sur les images et les sons n'était-il plus habité par la même sensibilité que celui qui lesregistra en 2015. *Exit* la focalisation sur les paroles des danseurs (par ailleurs inaudibles sur les trois-quarts des plans, et ce à mon grand désespoir à l'époque du tournage), mon attention de monteur s'intéressait bien plutôt à la manière dont les plans laissaient peu à peu transparaître, d'une part, la germination progressive des danses dans les corps (modification des qualités de mouvement, évolution des organisations corporelles), et d'autres part, la naissance progressive de la compagnie en tant que tissu social lentement constitué autour de l'objet chorégraphique (regards échangés entre les danseurs, transmission périphérique à la création d'un kata japonais par Shogo Yoshii à deux autres membres de l'équipe, clowneries du duo Dimitri Jourde/Patrick Williams). La danse que je souhaitais dès lors monter et montrer se définissait comme un labeur intime et collectif : elle était une œuvre charnelle, sociale et temporelle et ne pouvait se réduire à quelques étapes d'un processus de cristallisation



Figure 4 : photogrammes du documentaire *Chœur Sauvage* (2019) de Martin Givors (en haut, caméra sur pied dans les gradins avec zoom ; au milieu, caméra à la main en bord de scène ; en bas, caméra sur pied dans les gradins en plan large).

d'une forme chorégraphique. Au cours des répétitions, la recherche esthétique faisait corps avec la recherche micropolitique à l'œuvre au sein de l'équipe artistique elle-même : les danseurs travaillaient à entrer dans une relation de compagnonnage, dans une enveloppe expérientielle collective au sein de laquelle le commun ne désignait pas un ensemble de caractéristiques partagées *a priori*, mais était bien plutôt le produit des transmissions de mouvements et de techniques de corps opérées au cours de la création. Ainsi que le rappelle Sidi

9

Extrait d'un entretien réalisé avec Sidi Larbi Cherkaoui le 31 août 2015 au deSingel d'Anvers (Belgique).

10

Sophie Walon, 2016, « Ciné-danse : histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride », thèse de doctorat de l'université de recherche Paris Sciences et Lettres (PSL), 9 décembre 2016.

11

Ibidem, p. 33.

Larbi Cherkaoui, *Fractus V* rassemble des danseurs qui se retrouvent pour « trouver un monde commun⁹ » où danser ensemble comme ils n'auraient jamais su le faire seul.

Florent Médina – Choréaliser

En tant que filmeur, nous faisons en quelque sorte partie de la danse, même si nous n'y prenons pas part directement. Un processus d'écoute et de confiance doit s'installer entre le filmeur et les danseurs. Il est nécessaire de se penser comme un danseur, de chercher à être en harmonie avec ce qui se passe devant notre caméra. Durant ma recherche, j'ai croisé le travail de Sophie Walon qui a consacré sa thèse¹⁰ à la ciné-danse et qui parle de « choréalisation¹¹ ». J'aime ce néologisme car l'important dans ces projets hybrides mêlant danse et cinéma est de travailler ensemble, d'avoir cette idée d'être ensemble, d'être à l'écoute. L'importance de la collaboration vient plutôt de la danse, mais elle est également présente au cinéma, surtout quand on travaille avec des équipes conséquentes. Faire un film est un acte collectif, qui peut se penser comme une danse de groupe : que l'on soit seul avec la caméra ou que l'on soit plusieurs centaines, il s'agit finalement d'une dynamique semblable à celle d'un duo ou d'un ballet. Le cinéma et ses acteurs (au sens large du terme) doivent prendre conscience de la composante chorégraphique du cinéma et de l'engagement physique que cela suppose.

Les premières fois que j'ai filmé de la danse, j'avais l'impression de ne pas réussir à retransmettre les sensations que j'avais ressenties physiquement devant le spectacle. C'est une impression tenace, encore aujourd'hui. J'ai cette double impression d'être présent/absent : présent, parce que, avec ma caméra, je suis en totale symbiose avec le mouvement dansé, avec l'instant ; absent, parce que je ne regarde pas vraiment le spectacle, je n'en ressens presque rien. Par la suite, je passe des mois à visionner et monter les rushes, et c'est là que j'arrive à retrouver une expérience de la performance, mais qui est finalement très différente de celle qu'a pu avoir le public le jour du spectacle. Je suis dans l'incapacité d'aborder les choses de la même manière, avec la même temporalité ou la même attention que le public. Aussi, quand les projets le permettent, j'essaie de mettre en place un processus d'aller-retours entre filmer la danse, regarder la danse présente, et regarder la danse filmée. Cela me permet de m'approprier la matière de la danse.

Pour mon court-métrage, j'ai ainsi choisi une discipline que je connais et que je pratique : j'en connais le vocabulaire, j'en ai l'expérience. J'avais néanmoins besoin d'un temps de recherche et d'expérimentation. Avec le danseur Maxime Joret, nous avons donc longuement travaillé en répétition afin de construire le projet. Nous avons au départ une idée assez ténue du projet : un personnage, un

axe narratif, une danse. En répétition, nous avons travaillé avec une caméra pour faire trace de nos tentatives, mais également pour esquisser la construction du film (valeurs de plans, mouvements de caméra, etc.). Peu à peu, nous avons réussi à délimiter certaines phrases chorégraphiques, certains moments charnières du récit (première partie au sol, première ascension, dégringolade, etc.) ou à anticiper certains trucages que nous allions devoir mettre en place (notamment par des raccords de montage entre des mouvements pouvant seulement être exécutés sur une barre fixe et d'autres ne pouvant être réalisés que sur une barre rotative). Avec ces premiers éléments, j'ai pu commencer à faire un montage des répétitions filmées, afin de construire une maquette vidéo du projet. Au moment du tournage, nous avons donc pu nous appuyer sur ces vidéos pour travailler avec le reste de l'équipe et ainsi instaurer un environnement de « choréalisation ».

2. MONTER (DANS) LE FLUX DE LA DANSE

Martin Givors – Transformer le matériau dansé

Si filmer la danse est en soi une opération laborieuse du fait des problématiques d'ordre « positionnelles » qu'elle fait émerger, monter les images et les sons enregistrés épaissit et complexifie plus encore les relations liant l'objet scénique à l'objet filmique. Le dérushage des plans séquences de mon travail de terrain m'a donné à voir de lents processus d'évolution des corps de danseurs au fil d'une journée de travail : échauffement, apprentissage, pause, fatigue, jeu, etc. Parmi eux, les répétitions de matériaux chorégraphiques faisaient office de temps forts, en ceci qu'ils présentaient des corps intensément transformés en seulement quelques minutes. Le premier défi posé par l'opération du montage commence sans doute ici : comment couper, bricoler, ré-agencer les processus de déploiement de danses ? Quels traitements rythmiques leur apporter ? Quelles nouvelles continuités inventer ?

Florent Médina – Une nouvelle écriture

Ce qui est fascinant dans la danse, c'est la linéarité du flux de mouvement. Comment trouver la bonne manière pour re-monter cette matière continue, cet élan ? Il semble *a priori* déplacé d'aller à l'encontre de cette linéarité et de réaliser des coupures qui en feraient perdre le rythme ou la tension. Or, le cinéma, c'est justement le pouvoir de briser la linéarité. Le montage c'est avant tout l'ellipse, c'est-à-dire le non-raccord. Il est relativement facile de faire des raccords de mouvement ou des raccords d'espace, mais l'horizon des possibles du montage est bien plus vaste. L'ellipse, parce qu'elle raccorde deux éléments hétérogènes, produit un moment de creux dans le flux. Dans l'interstice du raccord elliptique, un espace s'ouvre pour l'imaginaire. C'est à cet endroit-là que, pour moi, le cinéma peut apporter quelque

chose à la danse. Le montage permet de créer des espaces qui ne sont pas possibles pour le spectacle vivant. L'ellipse est presque de l'ordre du trucage, elle permet de fabriquer du lien et du sens. Dans mon film, je m'en suis servi à de nombreuses reprises. Grâce au « faux raccord », l'ellipse m'a permis de créer une partition pour la danse qu'il n'aurait pas été possible physiquement de réaliser sur scène (phrase chorégraphique très longue, placements/déplacement de corps impossibles, tricherie sur le mouvement de rotation de la barre, etc.). Ce sont des idées qui nous sont venues au moment des répétitions : nous avions par exemple envie d'enchaîner deux morceaux chorégraphiques distincts et l'ellipse nous a permis de les raccorder en donnant l'impression de continuité du mouvement. L'ellipse rapproche, crée des passerelles et permet des échos entre différents flux de mouvement. Le montage c'est une nouvelle écriture, une réécriture de notre matériau filmé.

Martin Givors – Dialectique ethnographique

Dans le cadre d'un travail ethnographique, cette nouvelle écriture n'échappe pas aux questionnements traditionnels de la discipline quant à la nature de la relation qu'elle instaure avec l'expérience de terrain. Le montage de *Chœur Sauvage* – réalisé parallèlement à la rédaction de la thèse – s'est confronté à de multiples questionnements : s'agit-il d'un documentaire étroitement lié au manuscrit ? Pourrait-il être visionné indépendamment ? A-t-il vocation à illustrer les scènes déjà évoquées par les outils langagiers, au risque d'écraser le potentiel évocatoire de la langue sous le poids de la charge réaliste souvent associée à l'image ?

Le film co-réalisé avec Mona Rossi évolue au cœur de ces problématiques, lesquelles constituent davantage des tensions structurantes que des questions à résoudre de manière trop nette : si le montage tente de donner à sentir par l'image et le son un lent processus de germination de corps, de danses et d'une équipe, il le fait en explorant la plasticité brouillonne des plans, leurs manques (voix inaudibles), la variété des positionnements de la caméra. La recherche formelle est intimement attachée à l'évolution de ma propre expérience sur le terrain, c'est-à-dire à ma familiarisation progressive avec la compagnie comme avec l'observation des corps dansants. Le montage ne comporte aucun extrait d'entretien, ni même aucune discussion trop explicative quant au contenu de la danse : les fatigues, les difficultés de communication entre artistes ne partageant pas de langue commune, les recherches chorégraphiques, s'expriment avant tout par les mouvements des corps et les relations observables entre eux. Les différentes atmosphères de répétition se trouvent travaillées par le rythme du film et les modalités de raccords : en entremêlant des images et des sons enregistrés sur une période de plus de deux semaines, on distingue des phases de transmission ordonnées faites de plans relativement longs et continus, des phases d'écriture collective

plus éclatées et confuses, des phases de répétitions intenses présentant un matériau chorégraphique dans son intégralité.

Les raccords tressent de même des gestes ordinaires à des gestes dansés, comme pour donner à sentir des formes de continuités : ce sont les mêmes corps qui sans cesse passent d'un registre kinesthésique à un autre. Le danseur de flamenco Fabian Thomé lève ainsi circulairement ses bras lorsqu'il partage au musicien Soumik Datta la nécessité d'une écoute entre eux, puis, quelques jours plus tard, il effectue un mouvement presque similaire mais en sens inverse pour marquer, en dansant, le premier temps du compas qu'il propose. Le raccord entre les gestes suggère l'épaisseur du temps de travail et affaiblit dans le même temps la rupture entre geste ordinaire et geste dansé. Plus qu'à rendre compte objectivement du processus de création de *Fractus V*, le documentaire cherche ainsi à « [introduire] le trouble dans ce qui est regardé¹² », et en particulier dans les situations en apparence les plus anodines. Allongé ventre contre le sol, Dimitri Jourde, vraisemblablement en situation d'échauffement, suit méthodiquement du regard toutes les personnes traversant le plateau, interpelle brièvement un technicien dont on n'aperçoit que les jambes pour lui demander comment il va, alors que dans le même temps, son pied, ses deux épaules, puis sa main semblent s'agiter en toute indépendance, comme mus par leurs propres tensions. Saisie en plan rapproché et prolongé, la séquence laisse entrevoir le danseur à la manière d'un « étrange animal », alerte mais dans le même temps pluriel dans sa constitution même, comme habité ou possédé par une multiplicité d'entités agitant différents territoires corporels. L'œil de la caméra est ici pareil au regard de l'ethnographe tentant de discerner les nervures d'une pierre brouillée et patinée : l'expérience prolongée du regard met en crise l'explication trop évidente de la situation, et suggère un « retard de catégorisation¹³ » à même d'ouvrir la scène à d'autres lectures pour révéler la complexité de ce qui se joue dans l'écologie somatique d'un corps s'appêtant à la danse. À travers ces différents exemples, il m'importe de montrer combien le montage de *Chœur Sauvage* cherche à problématiser les opérations à l'œuvre dans le creuset des corps, sans jamais offrir au spectateur de lecture explicative, mais l'invitant plutôt à intensifier son « premier voir¹⁴ ».

3. L'ÉNERGIE DE LA DANSE À L'IMAGE

Martin Givors – Pulsologie

Cette question du montage entrouvre une nouvelle et dernière question par laquelle nous pourrions conclure notre échange. Rythmiquement, je peux constater que le montage de *Chœur Sauvage* tente d'épouser certaines rythmiques propres aux matériaux chorégraphiques de *Fractus V*. Se dessine à l'échelle du documentaire comme une forme de pulsologie : une alternance de temps

12
François Laplantine, *op. cit.*, p. 119.

13
Jean-Marie Schaeffer, 2011, *Petite écologie des études littéraires*, Paris, Marchaisse, p. 113.

14
François Laplantine, *op. cit.*, p. 18.

forts et de temps faibles, des épiphanies et des accalmies, lesquelles expriment les mouvements presque énergétiques de la danse par lesquels je me suis senti emporté en tant que spectateur comme en tant que monteur. Il me semble qu'un enjeu de montage consiste à inventer le ou les rapports qui lieront le rythme de la danse au rythme du montage.

Florent Médina – Animer des corps absents

J'ai pensé mon film d'une manière similaire. Je souhaitais rendre tangible pour un spectateur lambda les sensations que l'on expérimente en aérien : vertige, puissance de la force centrifuge, légèreté, envol. Aussi, l'écriture du film s'est faite avec une approche musicale : accentuations, montées, descentes, point d'orgue, etc. Bien sûr, la musique originale est venue renforcer cette construction au moment du montage. Bien que principalement orchestrale, la musique du film fait en effet la part belle aux bruitages, aux souffles, aux percussions diégétiques, etc. Plusieurs personnes ont œuvré à la bande sonore du film : un compositeur et ses musiciens, des designers sonores, des mixeurs. Nous nous sommes inspirés de l'esthétique de certains *blockbusters* américains pour ce qui est des sons de « souffle ». Nous nous sommes réapproprié ces espèces de vagues sonores vibrantes et très graves qui soulignent par exemple les explosions de ce genre de film : « woosh ». Ce type d'éléments sonores résonne en profondeur dans le corps du spectateur (dans nos organes ou dans nos os). Nous avons vu cela comme un moyen de faire ressentir au spectateur des impressions propres à la pratique d'une discipline aérienne comme la *Pole Dance*. Par exemple, dans le dernier tiers du film, le personnage exécute une figure en grand écart : comme ce passage est en 3D-relief, le spectateur a l'impression que le pied du danseur jaillit de l'écran et vient le frôler. Ce moment précis est accentué par un « woosh », comme si c'était le pied du danseur qui produisait ce son en fendant l'air juste devant vous. Les effets sonores (et leur spatialisations dans la salle de cinéma) renforcent la perception visuelle du spectateur et lui permettent une expérience sensorielle plus grande. Finalement, nous avons fabriqué un mensonge, puisqu'en réalité un tel mouvement ne produit pas un tel son, mais cet effet sonore rend compte d'une sensation intérieure du danseur : quand on réalise ce mouvement-là sur une barre verticale, on a l'impression que notre pied s'envole et brasse l'air qui l'entoure. Le design sonore, bien qu'il ne retranscrive pas nécessairement un phénomène physique, témoigne d'une réalité et lui donne du relief. Le son au cinéma est profondément kinesthésique.

L'enjeu était donc de donner un maximum de vivacité à ces « fantômes » de corps à l'image, de leur donner une présence. Bien souvent, le visionnage d'une captation d'un spectacle de danse peut s'avérer ennuyant parce qu'il manque cette vie à l'écran. C'est là

qu'intervient le cinéma. Bien qu'étant un *medium* « désincarné », le cinéma est capable de produire chez le spectateur de fortes sensations et émotions. C'est un art qui met tout en œuvre pour pallier son manque de présence charnelle et immerger totalement le spectateur dans son flux d'images et de sons.

Conclusion

« Choréaliser », pour reprendre le mot de Sophie Walon, invite à étendre notre conception du chorégraphique jusqu'aux territoires de la pratique cinématographique afin de sentir comment les agencements de temps, d'espaces et de gestes impactent les processus de réalisation, et notamment de filmage. Ce changement de perspective permet de considérer le tournage à la manière d'un événement performatif en lui-même, où les caméras-prothèses viennent hybrider les corporalités des filmeurs, où l'écoulement du temps est un facteur déterminant dans la transformation des corps filmés et filmants, et où, dans le creuset de tels dispositifs techniques, de nouvelles formes d'attention à la danse sont en travail.

Par l'entrejeu du montage, les films « choréalisés » participent alors à la création de traces des danses qu'ils captent sur le modèle des « objets chorégraphiques¹⁵ » réalisés par William Forsythe. Sans renoncer à la présence des corps (plus ou moins) dansants à l'écran, ils partagent avec eux une même question préalable : « What else might dance look like ?¹⁶ ». *Chœur sauvage* comme *Upside Down Revolution* s'engagent ainsi tous deux, à leur manière, dans un travail prospectif rompant l'unité temporelle de la performance dansée en vue d'élaborer des danses indansables. Forts de ce paradoxe, les films ne cherchent pas tant à combler l'actuelle absence des corps inhérente au *medium* cinématographique qu'à fabuler des « fantômes » de corps dont l'étrangeté pourrait activer, par résonance, des expériences virtuelles dans la chair des spectateurs : la sensation d'un envol, le souffle de l'air sur la peau, les fatigues et les épiphanies d'un processus de répétition.

15

Voir le projet « Synchronous Objects » réalisé par Williams Forsythe en partenariat avec les département d'informatique et de danse de l'université de l'Ohio (États-Unis) en 2009.
<https://synchronousojects.osu.edu>

16

« À quoi d'autre pourrait ressembler la danse ? » (nous traduisons). *Ibidem*.

Praticien de Qi Gong et docteur en arts de la scène, Martin Givors mène une recherche à la croisée de la danse, des somatiques et de l'anthropologie pour penser et explorer les puissances écologiques et régénératrices de la création chorégraphique. Au cours de sa thèse, il est amené à réaliser un travail ethnographique auprès des artistes du spectacle *Fractus V* signé par Sidi Larbi Cherkaoui.

Formé aux techniques de l'image à l'ENS Louis Lumière, Florent Médina travaille comme opérateur caméra et réalisateur. Il est l'auteur de plusieurs court-métrages de factures très variées (drame, expérimental, parodie, documentaire). Parallèlement, Florent est performeur et enseignant de *Pole Dance*. Il dirige la compagnie « Vivants Piliers » qui associe dans ses créations la danse contemporaine et les disciplines aériennes.

Biographies des membres du comité de l'Atelier des doctorants qui ont dirigé les actes *Traces et résonances. Ré-écrire, consigner, adapter la danse.*

Céline Gauthier est doctorante en danse à l'université Côte d'Azur. Sa recherche, dirigée par Marina Nordera, s'intéresse aux pratiques d'écritures des danseurs et chorégraphes contemporains, à travers l'étude d'un corpus d'ouvrages qu'ils ont publiés au cours de la dernière décennie. Elle s'interroge sur les modalités de la prise de parole des danseurs par l'écriture et sur les enjeux de ces discours qui témoignent des expériences propres au métier de danseur.

Juliette Loesch occupe un poste d'assistante diplômée à l'université de Lausanne où elle prépare un doctorat en anglais et littérature comparée sous la direction de Prof. Martine Hennard Dutheil de la Rochère. Son projet de thèse porte sur les dynamiques de traduction dans la *Salomé* d'Oscar Wilde (1893) et ses adaptations chorégraphiques par Maurice Béjart dans la deuxième partie du xx^e siècle.

Lucas Serol est doctorant en littérature comparée sous la direction de Guy Ducrey, à l'université de Strasbourg où il est également chargé de cours. Il a obtenu en 2017 l'agrégation de lettres modernes, après un master de recherche en littérature comparée à l'École normale supérieure de Lyon. Sa recherche vise à comparer écrits littéraires et écrits de danseurs au sein d'une étude de l'écriture de la danse moderne.

Actes de l'Atelier des doctorants en danse

Beatrice Boldrin, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), avril 2016, *Interroger les archives*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Textes de Laure Guilbert, Inge Baxmann, Susanne Franco, Julie Perrin, Karin Hermes, chercheuses invitées, et d'Elisa Anzellotti, Clélia Barbut, Gaia Clotilde Chernetich, Hélène Frison, Martin Givors, Mariko Kitahara, Tatiana Nikitina, Marion Sage, doctorants & jeunes docteurs.

Beatrice Boldrin, Camille Casale, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), septembre 2016, *La Danse et ses mots*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Textes d'Elsa Ballanfat, chercheuse invitée, et d'Aude Naef, dite Alba Lucera, doctorante.

Camille Casale, Bruno Ligore, Bianca Maurmayr, Alessandra Sini (dir.), janvier 2017, *Corps hors-codes*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Textes de Pauline Boivineau, Krizia Bonaudo, Carole Brandon, Julie De Bellis, Marion Fournier, Oriane Maubert, Karine Montabord, Andrea Luigi Sagni, Cléo Scozzesi et Laureline Gelas, Francesca Beatrice Vista, doctorants & jeunes docteurs.

Camille Casale, Julie De Bellis, Marion Fournier (dir.), novembre 2017, *Fabrique de thèses #1*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Textes de Roland Huesca, chercheur invité, et de Laetitia Basselier, Verónica Cohen, Sylvie Drouillon, Sonya Khaflallah, Isabelle Namèche, Yohan Zeitoun, doctorants & jeunes docteurs.

Julie De Bellis, Marion Fournier et Karine Montabord (dir.), février 2018, *Panorama du métier de danseur*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Textes et synthèses d'interventions de Mathilde Monnier, Jean-Christophe Paré, Vincent Dupont, Volmir Cordeiro, Anatoli Vlassov, Pascale Luce, Virginie Messina, Samuela Berdah, Alice Rodelet.

Marion Fournier, Oriane Maubert, Karine Montabord (dir.), septembre 2018, *Fabrique de thèses #2*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Textes et synthèses d'interventions d'Inge Baxmann, Julie Gothuey, Charlotte Lheureux, Anaïs Loison-Bouvet, Marina Nordera, Sungu Okan.

Marion Fournier, Oriane Maubert et Karine Montabord (dir.), juin 2019, *Interroger le genre à travers la perspective historique*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Textes de Laetitia Basselier, Jeanne Carlioz, Julie De Bellis, Julien Ségol.

Marion Fournier, Céline Gauthier, Oriane Maubert et Karine Montabord (dir.), octobre 2019, *Lire, écrire, danser*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Textes et synthèses d'interventions de Agnès Benoit, Marion Fournier, Céline Gauthier, Patrick Germain-Thomas, Magali Goubert, Laure Guilbert, Roland Huesca, Laurence Leibreich, Karthika Naïr, Marie-Marie Philipart, Stéphanie Pichon, Mathilde Puech-Bauer.

Marion Fournier, Oriane Maubert, Karine Montabord, Lucas Serol (dir.), octobre 2019, *Fabrique de thèses #3*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Textes de Magali Chatelain, Laura Fanouillet, Florence Jou, Axelle Locatelli, Mélanie Mesager, Morgane Montagnat, Bahéra Oujlakh, Stéphane Nowak, Alexia Volpin.

Céline Gauthier, Juliette Loesch, Lucas Serol (dir.), mars 2020, *Traces et résonances. Ré-écrire, consigner, adapter la danse*, Pantin, Centre national de la danse, service Recherche et Répertoires chorégraphiques.

Textes et synthèses d'interventions de Bruno Benne et Estelle Corbière, Aurélie Berland, Juliana Coelho, Caroline Granger, Daniel Larrieu, Juliette Loesch, Florent Médina et Martin Givors, Marie Orts, Raphaëlle Petitperrin.

En préparation

Magali Chatelain, Marion Fournier, Oriane Maubert, Karine Montabord (dir.), *Danse et géographie : mobilités, circulations, imaginaires*.

Jéromine Brillouet, Céline Gauthier, Lucas Serol (dir.), *Fabrique de thèses #4. Vulgarisation scientifique : rendre sa thèse accessible*.

Oriane Maubert, Karine Montabord (dir.), *Danse et arts visuels : gestes, échos, passages*.

Les actes sont téléchargeables sur le carnet de recherche de l'Atelier des doctorants en danse : <https://docdanse.hypotheses.org>.

ISSN : 2678-8292