



## Chorégrapheur au second degré dans *Pavane...*

Aurélie Berland

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/danse/2658>

DOI : 10.4000/danse.2658

ISSN : 2275-2293

**Éditeur**

ACD - Association des Chercheurs en Danse

**Référence électronique**

Aurélie Berland, « Chorégrapheur au second degré dans *Pavane...* », *Recherches en danse* [En ligne], 7 | 2019, mis en ligne le 18 décembre 2019, consulté le 20 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/2658> ; DOI : 10.4000/danse.2658

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 décembre 2019.

association des Chercheurs en Danse

---

# Chorégrapheur au second degré dans *Pavane...*

Aurélie Berland

---

## Introduction

- 1 En composant *Pavane... [miniature et miroir]*, je me suis engagée à explorer une forme de chorégraphie au second degré, que j'ai définie ainsi en référence à l'ouvrage de Gérard Genette : *Palimpsestes. La littérature au second degré*<sup>1</sup>.

« 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 imitation<sup>2</sup>. »

- 2 Chorégrapheur au second degré signifie d'abord composer à partir d'une œuvre chorégraphique existante. La transposition de la transtextualité littéraire dans le champ chorégraphique s'imposait parce qu'il s'agissait plus précisément d'explorer comment transformer une œuvre à partir de sa trace littéraire, son texte chorégraphique, une partition de mouvements. Enfin, le concept de palimpseste traduit une dimension référentielle à l'œuvre originale que je souhaitais préserver afin que celle-ci persiste en filigrane tout au long de la réécriture, de sorte qu'il ne s'agisse pas de l'effacer pour la détruire ou la condamner par une écriture sans aucun rapport mais de la donner à voir autrement, de la transformer en prolongeant ses principes de composition.
- 3 Ainsi *Pavane...* fut composée à partir de l'œuvre *The Moor's Pavane* de José Limón<sup>3</sup>. Son processus de création ou de recréation a consisté à transformer sa partition du mouvement notée dans le système Laban<sup>4</sup>, à réécrire une nouvelle partition Laban avant de travailler en studio. Les principes de transformation avaient émergé de l'étude de l'œuvre et le travail de composition à l'écrit ouvrait encore de nouvelles déclinaisons.

- 4 Cette création a défini et s'est définie dans le cadre du projet de la compagnie Gramma-dédié au développement des usages de la notation du mouvement Laban. La reconstruction et la création sont les pratiques principales qui se sont déployées selon cet enjeu avec l'enseignement du système en lui-même, comme des moyens d'étudier et de valoriser, par l'appropriation, les traces des œuvres chorégraphiques du XX<sup>e</sup> siècle que la notation Laban a permis de constituer sous forme de partitions.
- 5 La reconstruction d'une partition propose une interprétation de l'œuvre qu'elle traduit qui apparaît alors telle qu'elle pourrait être vraisemblablement, tandis que la création telle que je souhaite la pratiquer est une transformation de la partition qui donne à voir l'œuvre autrement. Cette nouvelle version existe à la fois pour elle-même et dans une forme constante de dialogue, d'autant plus appréhendable lorsque l'on compare les partitions ou les versions en vidéo. Cette dialectique entre les œuvres est le sujet chorégraphique. Il ne s'agit pas de plaquer des principes de transformation déterminés *a priori* sur une œuvre choisie au hasard.
- 6 Composer devient synonyme de réécriture, de dialogue entre deux auteurs (et plus si on considère le notateur ou la notatrice de la partition et la filiation de reconstruction que la partition synthétise) et deux époques autour d'une œuvre (et plus si l'on considère les différentes influences). En cela, il s'agit d'une expérience d'altérité et de transformation provoquée peut-être par le désir de définir un certain rapport au présent et une autre manière de travailler sa subjectivité qui s'apparenterait à l'acte de traduire tel que le décrit André Markowicz : « être dans toutes les époques, refuser l'ici et maintenant, considérer que nous ne vivons pas ici et maintenant simplement pour nous-mêmes mais que nous sommes conscients d'une durée, et que c'est une durée polyphonique<sup>5</sup> ».
- 7 *Pavane...* fut ce terrain expérimental où je prenais la mesure de cet engagement de la subjectivité dans la reconstruction de la partition de *The Moor's Pavane* en 2014, puis dans le processus de création entre 2015 et 2017. Au cours de ce dernier, l'écriture devenait, plutôt que l'épanchement de celle-ci, un lieu d'observation de ses manifestations et sa canalisation au service de l'œuvre transformée.
- 8 Revenir sur le processus de création de *Pavane...* consiste alors à démêler le fil des motivations à l'œuvre qui, agissantes, ne sont pas toujours formulées.
- En effet, captivée par l'étrangeté de l'œuvre, guidée par l'intérêt de son étude sans cesse renouvelé, et par celui du travail de réécriture des signes, il me faudra essayer de formuler la rationalité de cette démarche en questionnant dans un premier temps comment la danse m'a été transmise, quelle a été la place du répertoire ou d'une mémoire de la danse dans cette transmission, en quoi la notation me proposait une nouvelle expérience du passé et un autre rapport au présent.
- Dans un deuxième temps, j'interrogerai le rapport à l'œuvre *The Moor's Pavane*. En quoi cette œuvre m'a intéressée au point d'en faire une reconstruction puis une recréation ? Enfin, je me demanderai : en quoi la recréation constitue-t-elle une forme de dialogue avec l'œuvre originale et ma propre subjectivité ? Comment justifier, qualifier et illustrer les choix de transformation à l'œuvre ? De quelle transtextualité s'agit-il ? Que signifie enfin le fait d'interpréter un palimpseste chorégraphique ?

## De fil en aiguille

### Des *Shadoks* à la notation Laban : un héritage tacite

« Ils avaient confiance car on leur avait maintes fois répété : la culture c'est ce qui reste quand on a tout oublié. Ils se disaient que si on voulait perfectionner le système, il n'était pas nécessaire d'attendre de savoir des choses pour les oublier après ; il était beaucoup plus intéressant, au contraire, d'oublier les choses avant de les avoir apprises. L'antimémoire était un grand machin à base de mécaniques subtiles telles que poubelle à tiroir, concasseur de connaissance, broyeur à savoir, etc. On le promenait de chaumière en chaumière et il récupérait tout ce que les *Shadoks*, pour leur hygiène culturelle, étaient obligés d'oublier quand par maladresse, inadvertance, ils se souvenaient de quelque chose. La civilisation *Shadok*, grâce à ses soins, allait bon train. L'antimémoire grandissait en âge et en vigueur, et ce n'est que beaucoup plus tard qu'il prit le nom d'ordinateur<sup>6</sup>. »

- 9 Le 5 décembre 1973, date de diffusion de l'extrait précité des *Shadoks* à la télévision française, la Nouvelle Danse française atteint sa majorité. En mars 1973, *The Moor's Pavane* a reçu un accueil tout particulier en Union Soviétique selon le *New York Times* : La Limón Company avait maintenu la tournée malgré le décès de José Limón survenu en décembre 1972. À leur retour, les seize danseurs avaient décidé de poursuivre les activités de la compagnie<sup>7</sup>.
- 10 J'ignorais que l'année 1973 fût déterminante pour l'avenir du répertoire de José Limón. Je ne savais pas non plus combien se répandait alors « une influence américaine très nette<sup>8</sup> » en France. Ce qui avait guidé le choix de cette citation en préambule de la représentation de *Pavane...* était la révélation que ma formation en danse avait consisté, telle celle d'un *Shadok*, à « oublier les choses avant de les avoir apprises », lorsque par la notation Laban, dix ans après la fin de mes études, je rencontrais les pionniers de la danse moderne allemande et américaine, et que par ces pionniers je découvrais que la France n'était pas un désert en matière de danse contemporaine avant les années 1980.
- 11 En effet, dans l'association Contretemps à Guyancourt où je commençais la danse, puis au Conservatoire Supérieur de Paris entre 2001 et 2006, les enseignements de danse contemporaine n'étaient pas transmis comme des techniques spécifiques à l'exception de la technique Cunningham. Pourtant, les cours, définis par l'enseignement de tel professeur, n'étaient pas dénués d'un héritage de la danse moderne. Celui-ci n'était cependant ni revendiqué, ni explicité.
- 12 Ainsi il serait caricatural, à l'instar de l'antimémoire des *Shadoks*, d'en déduire qu'ayant fait mystère de ce qui pouvait nourrir leurs racines, mes professeurs en danse ne me suggéraient aucun passé. J'ai bien reçu une expérience de l'héritage de mes professeurs, indémêlable de leur appropriation de celui-ci, et c'est peut-être une des raisons qui m'invitent à y revenir, pour le définir, y trouvant une certaine familiarité. Ainsi, ma démarche « en saute-mouton » ne serait pas un « refus d'hériter<sup>9</sup> », une manière de renier ces enseignements en choisissant d'autres ancêtres, ni un certain misonéisme, « une peur irraisonnée des idées nouvelles<sup>10</sup> », mais plutôt une manière de les revisiter en les contextualisant.
- 13 Comment interpréter cependant cette discrétion de la mémoire dans la transmission et en particulier celle de la danse moderne ? Est-ce un refus d'hériter caractéristique de son temps, une volonté de dépasser l'héritage ou une manière de défendre un enseignement moins figé, moins formaliste et plus créatif ? L'enseignement d'une

technique identifiable est-il stérile ? Je ne saurais répondre à cette question qui mériterait d'interroger chaque enseignant. Quoiqu'il en soit, le constat qui m'a invité à faire référence aux Shadoks est bien celui d'une transmission de la danse dont l'héritage moderne était présent mais tacite, d'une absence de réflexivité sur ce que je recevais au moment où je le recevais.

- 14 Mais que permettrait un enseignement qui transmettrait exhaustivement des techniques et des œuvres de répertoire moderne et contemporain ? Que cherche-t-on finalement à travers cette réactivation ?

Au conservatoire, je me souviens de quelques reconstructions menées dans le cadre des cours de répertoire par des notateurs qui m'avaient frappée à chaque fois par leur étrangeté révélant la dimension émotionnelle du patrimoine<sup>11</sup>.

- 15 C'est cette étrangeté des œuvres, qui traduisait un écart esthétique entre deux époques, que j'allais retrouver en reconstruisant des œuvres modernes pendant mes études de notation. Elle constitue, pour ma part, le point de rencontre à partir duquel se sédimente le désir d'étudier l'œuvre, justement parce qu'il demande « un effort d'accommodation<sup>12</sup> » pour franchir cette distance temporelle. L'étude de l'œuvre par effet de miroir devient ainsi également un travail d'observation de ses propres représentations et celles de son époque, et met ainsi à l'épreuve sa capacité à accueillir l'altérité, à se transformer. En cela, elle donne du sens, pour moi, à l'interprétation en danse, comme possibilité, non pas d'être soi-même mais d'être autre, de se découvrir autre.

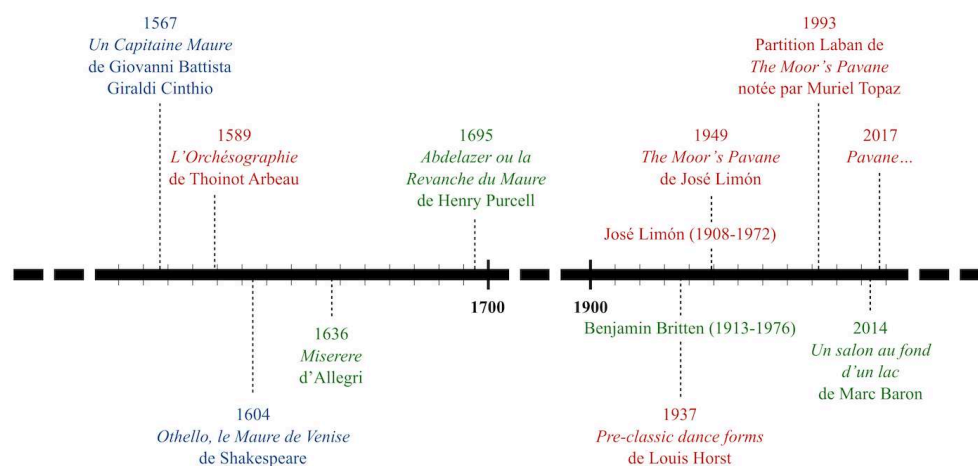
- 16 En travaillant sur *The Moor's Pavane*, j'allais en effet comprendre que l'apport du travail de reconstruction ne se limite pas aux enjeux patrimoniaux, qu'il renouvelle aussi notre regard sur les pratiques actuelles et ainsi les transforme. Il offre en effet la possibilité de déjouer tout en révélant nos influences – notre réseau d'identités – d'ouvrir le regard sur des champs d'expériences et des points de vue différents, d'élargir les perspectives des attitudes<sup>13</sup> et des habitudes.

### **De *The Moor's Pavane* à *Pavane...*, de la rencontre avec l'œuvre au désir de création à partir d'elle**

- 17 Pendant mes études en notation Laban, après une reconstruction d'un solo de Doris Humphrey, je cherchais à étudier une œuvre qui possédait une parenté avec elle. Lorsque j'ai découvert *The Moor's Pavane* de José Limón au Centre national de la danse en janvier 2013 dans sa version filmée de 1955, en noir et blanc<sup>14</sup>, j'ai été prise sous son charme, percevant en elle une forme de numinosité<sup>15</sup>. C'est la première chorégraphie de José Limón que je découvrais et je n'en connaissais pas alors la renommée. Malgré les moments de pantomime et la présence de costumes imposants, inconcevables en chorégraphie d'après mon point de vue postmoderne, j'avais été très émue. Cette rencontre révélait ainsi mes goûts, en l'occurrence pour l'abstraction, tout en les remettant en cause car la théâtralité ne m'avait pas empêchée d'être captivée et touchée. L'œuvre agissait comme le test de la tache d'encre, mis au point par le psychiatre suisse Hermann Rorschach en 1921, où la forme de la tache pouvait provoquer de libres associations révélant la psyché de l'auteur qui se livre à son interprétation<sup>16</sup>. Dans le cadre de mes études en notation, une analyse de la pièce, et notamment du rapport de la danse et de la musique, m'avait permis d'approcher « le formalisme imprégné de passion<sup>17</sup> » de José Limón. Je découvrais aussi combien *The*

*Moor's Pavane* était un réceptacle de temps – tel un palimpseste – et j'étudiais sa relation avec ses sources, et les sources de ses sources (figure 1).

#### *The Moor's Pavane* et *Pavane...* comme palimpsestes



18 Je voulais alors approfondir mon analyse par la consultation puis la reconstruction de la partition de *The Moor's Pavane* notée par Muriel Topaz (1932-2003). Je l'ai alors commandée au Dance Notation Bureau (DNB)<sup>18</sup> à New York avec l'accord du Limón Institute<sup>19</sup>.

Cette partition témoignait d'autres strates de l'œuvre, celles de ses différentes transmissions.

19 Muriel Topaz a élaboré la partition de 1963 à 1993 à partir de cinq interprétations filmées entre 1950 et 1986, de notes de la notatrice Lucy Venable et d'une reconstruction de Carla Maxwell avec la Limón Company<sup>20</sup>. Sa partition est donc une synthèse entre transmission orale, écrite et filmique ; mais pour certains passages de la danse, elle donne le choix entre plusieurs alternatives de transmission orale. Je me questionnai alors sur la manière dont s'était transmis *The Moor's Pavane*, pour comprendre la nature des différences entre les versions et les choix de la notatrice.

20 José Limón et Betty Jones ont continué à danser la pièce avec des remplaçants à partir de 1963 puisque Pauline Koner avait quitté la compagnie en 1960 et Lucas Hoving en 1963. José Limón et Betty Jones ont probablement pris en charge la transmission des autres rôles pour les nouveaux interprètes. José Limón ne pouvait s'empêcher d'adapter la chorégraphie lorsqu'il travaillait avec un nouveau danseur, selon Lucas Hoving<sup>21</sup>.

21 Aujourd'hui la reconstruction est souvent prise en charge par une seule personne, un danseur de la Limón Company ayant dansé la pièce, ou Sarah Stackhouse – membre de la Limón Company depuis 1959 et qui fut l'assistante de José Limón. Cette dernière raconte, dans un livret de transmission qu'elle mit au point en juin 2013<sup>22</sup>, que José Limón acceptait de voir la danse s'adapter à d'autres techniques. La pièce est d'ailleurs essentiellement transmise à des ballets classiques internationaux. Elle intègre par exemple le répertoire de l'Opéra de Paris en 1987.

22 Selon Alan Danielson, professeur de technique Limón, les jeunes danseurs qui composaient la Compagnie à la mort de José Limón ont voulu préserver strictement ce

qu'il enseignait ; Carla Maxwell et Betty Jones enseignèrent dans cette direction orthodoxe, tandis que d'autres comme Alan Danielson choisirent d'enseigner un Limón plus contemporain. Les deux directions ont été maintenues dans l'enseignement et dans la diffusion de son répertoire : les chorégraphies dansées étaient – et sont toujours – de Limón et d'après Limón. Pour la reconstruction de *The Moor's Pavane*, Alan Danielson témoigne du risque de caricaturer la danse en imitant les caractéristiques physiques des interprètes, comme par exemple les grandes mains de José Limón<sup>23</sup>.

- 23 Des remarques de Pauline Koner et Lucas Hoving, qui n'auraient donc pas ou peu transmis leur rôle, m'avaient interpellée. Pauline Koner explique dans une interview, au regard des reconstructions auxquelles elle assista que les danseurs exécutaient des mouvements alors que le mouvement est un résultat. Lucas Hoving conseille au contraire de commencer par apprendre la chorégraphie avant de travailler sur les personnages<sup>24</sup>.

Ces affirmations semblent suggérer une même tendance à l'extériorité dans l'évolution de l'interprétation de cette danse.

- 24 Le recours à la partition, qui transmet l'analyse du flux du mouvement dans le temps et l'espace, impliqua un processus permettant d'échapper à la caricature. La partition me révéla en effet le sens du mouvement et sa capacité à signifier.

Pour affiner ma lecture de la partition de Muriel Topaz, j'ai mené par ailleurs un travail de reconstruction d'exercices de technique Humphrey-Limón. La difficulté cependant fut d'accepter de prendre en charge la théâtralité de l'œuvre, me situant toujours en héritière du post-modernisme.

- 25 Ne trouvant pas de danseurs masculins disponibles, je travaillais avec quatre interprètes féminines, confiante dans la capacité de l'écriture à permettre l'interprétation de cette différence de genre. En outre, je ne reconstruisis que douze minutes sur vingt, en choisisant de relier plusieurs extraits pour maintenir une forme cohérente. Une fois la reconstruction achevée, j'ai envoyé une captation vidéo de son interprétation au Limón Institute, via le DNB, pour avoir leurs avis avant de présenter le projet lors de mon examen en notation. Le premier retour me fut adressé par la représentante du Limón Institute :

« Je vous remercie pour votre email. Il y a apparemment un malentendu concernant vos études de *The Moor's Pavane*. Nous vous avons donné notre accord parce que nous avons compris que vous étudiez la pièce pour des raisons pédagogiques, et non que vous la reconstruisiez. Nous ne permettons aucune représentation des œuvres de Limón par quiconque n'aurait pas déjà interprété l'une d'elles, ou à partir de la seule partition. J'ai été étonnée d'apprendre que vous avez pris des libertés dans le choix des interprètes (quatre femmes) et en apportant des changements de la chorégraphie (en sélectionnant des extraits). Nous ne pouvons approuver cela. La chorégraphie est soumise à des droits et les changements (même légers) sont interdits. Nous vous invitons à créer votre propre œuvre originale à partir de vos études de José Limón et de son travail, mais vous ne pouvez pas reconstruire, altérer ou réduire la pièce originale<sup>25</sup>. »

Et la représentante du DNB continuait :

« Parce que *The Moor's Pavane* est un chef-d'œuvre, vous ne pouvez pas travailler avec des femmes pour représenter des rôles d'hommes. Aussi, combiner des extraits avec des transitions, c'est s'accorder trop de liberté. Vous avez changé la chorégraphie. Vous auriez dû nous consulter avant. (Je pensais que vous faisiez un solo à partir de *Pavane*)<sup>26</sup>. »

Il y avait donc un grand malentendu sur ce que j'étais en train de faire depuis un an, bien que que je les eusse rencontrés à New York, mais j'étais obligée d'admettre que ma reconstruction était déjà une transformation – dans son format, sa forme et son interprétation – et qu'il fallait préciser mes intentions si je voulais poursuivre ce travail.

- 26 J'ai donc pris "à la lettre" leur proposition de faire un solo à partir du quatuor de José Limón, mais depuis la partition Laban existante. Le projet aurait été tout autre si je n'avais pas eu recours à la partition. Le travail partitionnel me permettait de faire des choix émanant de l'analyse de la partition plutôt que de mon expérience non-distanciée de l'œuvre, d'ordonner davantage mes décisions dans la durée et de soumettre ma subjectivité au respect des consignes.

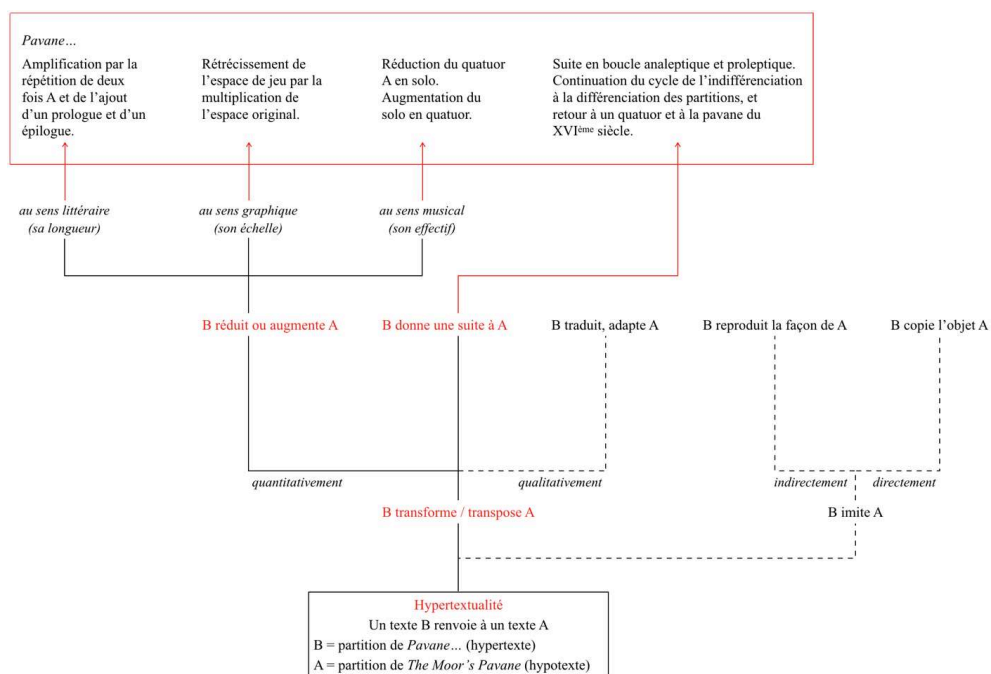
## Qualifier le palimpseste

### Une réduction et une augmentation au sens musical

- 27 Le solo *Pavane miniature* et le quatuor *Pavane miroir*, qui composent *Pavane...*<sup>27</sup>, sont deux phases successives de transformation de la partition de *The Moor's Pavane*. L'ouvrage *Palimpsestes. La littérature au second degré* de Gérard Genette permet de qualifier la nature de cette réécriture. Le titre *Pavane...* est l'indice paratextuel<sup>28</sup> – à valeur contractuelle avec le spectateur – qui désigne une relation hypertextuelle avec *The Moor's Pavane*. L'hypertextualité se différencie de la métatextualité à laquelle appartient le prologue de *Pavane...* qui apporte un commentaire avec des citations – des *Shadoks* par exemple.
- 28 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<sup>29</sup> ». B, qui ne peut exister sans A, résulte d'une opération de transformation de ce dernier qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement.

L'hypertexte *Pavane...* dérive donc de l'hypotexte *The Moor's Pavane*. Plus précisément, c'est *Pavane miniature*, le solo, qui a pour hypotexte *The Moor's Pavane*, tandis que *Pavane miroir*, le quatuor, a pour hypotexte *Pavane miniature*.



Qualifier le palimpseste de *Pavane...* selon les types de transtextualité définis par Gérard Genette

- 29 Parmi les genres hypertextuels, Gérard Genette distingue la transformation de l'imitation directe (une copie dont la transformation est aussi faible qu'il soit humainement possible) ou indirecte (à la manière de) (figure 2).

Parmi les types de transformation, *Pavane...* est une transposition quantitative, et plus précisément une réduction et une augmentation de l'hypotexte. Une transformation qualitative se référerait plutôt à la traduction, l'adaptation ou le pastiche. La réduction et l'augmentation sont entendues ici au sens musical, comme transposition de l'effectif des interprètes, il ne s'agit donc pas de réduire ou d'augmenter la longueur du texte<sup>30</sup>. En effet, les nouvelles partitions respectent strictement la pagination et la structure musicale de la partition originale de Muriel Topaz, sans excision ni ajout : elles sont synchronisées, condition qui garantit la lecture palimpsestueuse où l'on décèle l'ancien sous le nouveau (figure 3).

Exemple de synchronisation du solo de *Pavane...* et du quatuor *The Moor's Pavane*

- 30 Enfin, Gérard Genette propose une autre catégorie d'hypertextualité : la suite, qui me semble assez bien définir la manière dont j'ai pensé *Pavane...* [*miniature et miroir*] comme un cycle vers le retour au quatuor et à une pavane du XVI<sup>e</sup> siècle qui vient clore la forme dans un court épilogue<sup>31</sup>.

- 31 Ainsi, *Pavane...*, selon les catégories de Gérard Genette, appartient au genre de l'hypertextualité, comme une transposition quantitative, une réduction, une augmentation de l'effectif des interprètes, et une suite.

## Un prolongement thématique : l'appropriation progressive

- 32 Ces types de transpositions hypertextuelles faisaient également sens, au regard de mon interprétation de *The Moor's Pavane*.
- 33 José Limón a construit la dramaturgie de sa chorégraphie conformément au sous-titre mentionné (l'indice paratextuel) : « variations sur le thème d'*Othello* » comme une condensation de l'ensemble du texte d'*Othello* et une adaptation du mode dramatique au mode chorégraphique. L'intrigue de la tragédie est dévoilée dans une structure narrative en trois parties<sup>32</sup>, avec seulement quatre personnages du drame et un accessoire (le mouchoir, qui circulera de main en main pour indiquer la progression du drame), à travers des danses suggérant celles de la Haute Renaissance : lors d'un bal, Othello se laisse convaincre par Iago que sa femme Desdémone le trompe, sur la base d'un mouchoir subtilisé par l'épouse de ce dernier, Emilia. Le mari jaloux étrangle sa femme, avant de reconnaître son erreur.
- 34 Ce qui m'intéressait, au delà de l'intrigue, est la manière dont les danses de la Haute Renaissance<sup>33</sup> sont transformées par le drame qui s'y manifeste : comment ces danses impersonnelles, verticales, légères, stables, qui ne changent pas de niveaux, aux phrasés réguliers, sont peu à peu ébranlées par l'apparition des personnages – impliquant des rapports à l'espace différents et des gestes de pantomime –, des changements de niveaux – impliquant des variations dans le rapport au poids entre résistance et abandon à la gravité – et des phrasés irréguliers et impairs. Je voyais dans ces processus une traduction merveilleuse de la jalousie d'Othello comme force destructrice, une version moderne d'un thème romantique : la mort de la beauté symbolisée par Desdémone et un manifeste de la danse moderne comme une « annexion de formes soumises à un schéma intérieur<sup>34</sup> ».
- Par ailleurs, cette appropriation progressive me faisait penser au processus de transformation des souvenirs dont les contours avec le temps s'altèrent dans notre mémoire.
- 35 Cette dramaturgie inspira celle de *Pavane...* consistant alors à redoubler ce processus d'appropriation progressive. Le travail partitionnel devint nécessaire pour structurer la nature progressive de cette dramaturgie.
- 36 Par sérendipité, je trouvais dans l'ouvrage *La Violence et le sacré*<sup>35</sup> de René Girard des principes pour traduire chorégraphiquement des degrés d'appropriation dans la réduction au solo et vers le déploiement au quatuor.

## Une traduction des mécanismes de la crise mimétique

- 37 Pour René Girard, la tragédie grecque commémore un mécanisme fondateur qui est la crise sacrificielle visant à protéger l'ordre du changement et d'une plus grande violence, par le déclenchement symbolique et atténuée de cette dernière : « parce que la violence est unanime, elle rétablit l'ordre et la paix<sup>36</sup> ». La fête est aussi une commémoration du caractère virulent de cette unanimité : « la crise elle-même devient matière de réjouissances<sup>37</sup> ». J'établissais un lien entre cette idée et la dramaturgie de

*The Moor's Pavane* où José Limón choisit comme unité de lieu : le bal. Et j'interprétais la mort de Desdémone comme une métaphore du sacrifice du bouc émissaire.

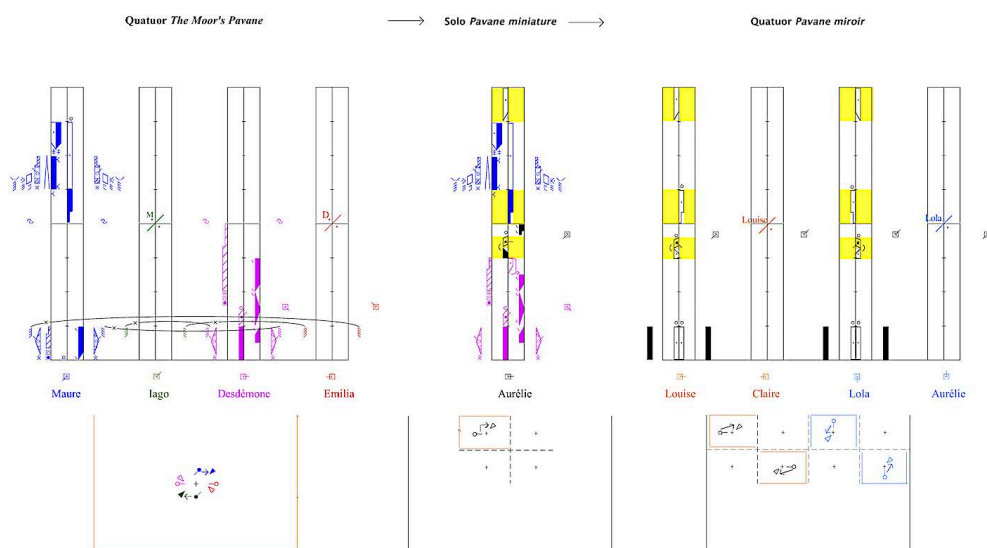
Mais ce qui m'a intéressée davantage est le mécanisme de cette crise sacrificielle, qui est aussi une crise mimétique ou crise des différences, qui m'a permis de structurer la transformation de la partition.

- 38 Selon René Girard, « ce n'est pas la différence, mais bien sa perte qui cause la confusion violente<sup>38</sup> », c'est lorsque plusieurs individus, par mimétisme, désirent un même objet qui n'est pas partageable que la rivalité entre eux croît. Autrement dit, lorsque leurs désirs convergent, s'indifférencient. Je trouvais décrites trois phases de cette expérience d'indifférenciation collective dont je me suis inspirée car elles traduisaient une appropriation progressive des différences : « l'alternance<sup>39</sup> » tragique, puis « le double monstrueux » où « les différences ne sont pas abolies mais brouillées<sup>40</sup> », et le recours au « masque » qui « au delà des différences, ne se contente pas de transgresser celles-ci ou de les effacer ; il se les incorpore, il les recompose de façon originale<sup>41</sup> ».
- 39 Le cycle du désordre à l'ordre décrit dans cet ouvrage me guida aussi vers le choix d'une seule musique pour le solo et le quatuor, *Un Salon au fond d'un lac* de Marc Baron<sup>42</sup>. Cette musique était justement structurée en deux parties distinctes qui traduisaient ce cycle : une tension progressive générée par l'agrégat de matériaux sonores jusqu'à leur saturation, puis la détente de cette tension et l'ouverture de l'espace sonore, avec une musique plus résonnante où l'on entend, transformés, une pièce pour piano de Benjamin Britten et le *Miserere* d'Allegri.
- 40 Présentons enfin, en comparant trois extraits des partitions de *The Moor's Pavane* et de *Pavane...*, la traduction chorégraphique des trois phases d'appropriation des différences définies par René Girard.

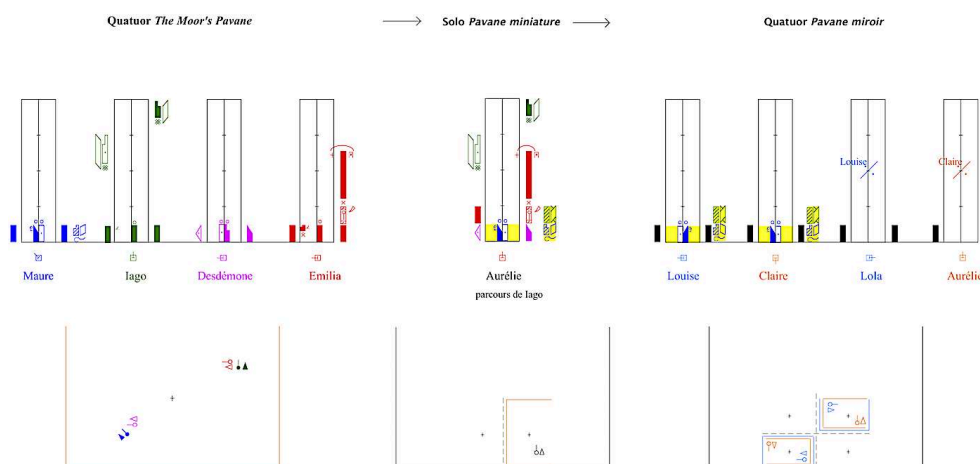
## Des principes à l'œuvre...

### Dans l'écriture...

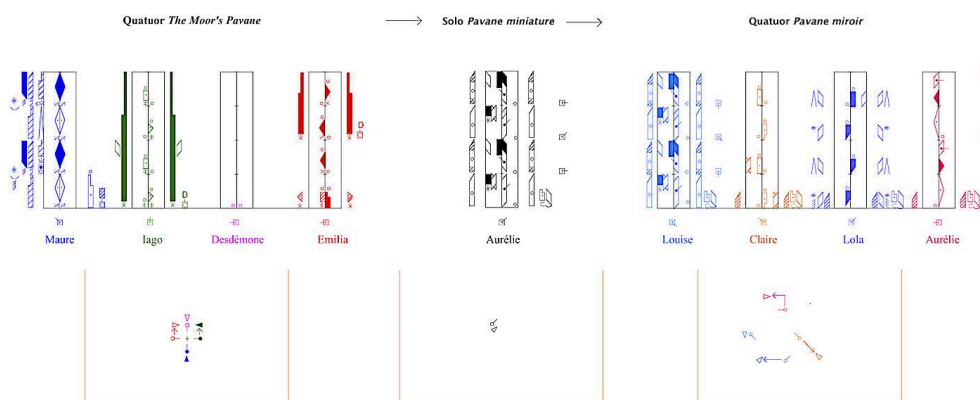
« L'alternance tragique », exemple de réécriture dans la première partie (l'exposition) de *The Moor's Pavane*



« Le double monstrueux », exemple de réécriture dans la deuxième partie (le développement) de *The Moor's Pavane*.



« Le masque », exemple de réécriture dans la troisième partie (le dénouement) de *The Moor's Pavane*.



- 41 Chaque figure représente une partie de la structure narrative – exposition, développement, dénouement – de *The Moor's Pavane*, qui conditionne le développement progressif de ces principes. Sont mis en parallèle des cinétoigrammes<sup>43</sup> extraits des partitions Laban du quatuor original (à gauche), du solo (au milieu) et du nouveau quatuor (à droite).
- 42 Commençons par observer dans chaque figure l'indifférenciation progressive du quatuor original au solo, mise en évidence par la reprise de couleurs. Dans la figure 4, le passage d'un personnage à l'autre – « l'alternance » tragique –, apparaît dans le transfert successif des signes magenta et bleus. Dans la figure 5, la superposition des personnages – « le double monstrueux » – apparaît dans le transfert simultané des signes de couleurs différentes. Dans la figure 6, la synthèse des personnages – « le masque » – se traduit par une absence d'emprunt de signe ; aucun signe du quatuor n'apparaît dans le solo.
- 43 Observons maintenant dans chaque figure la différenciation progressive du solo au nouveau quatuor. Dans les figures 4 et 5, la différenciation est d'abord faible. Il s'agit d'une reprise symétrique pour deux des interprètes (Lola et Aurélie dans la figure 4, Lola et Louise dans la figure 5) et des changements d'orientation et de situations spatiales. Dans la figure 6, les quatre partitions sont différentes entre elles. La partition

du solo est reprise par Louise avec des orientations différentes et les trois autres portées entretiennent des similitudes visuelles comme la durée – la longueur des signes. Il s'agit de quatre différenciations du solo.

- 44 J'ai constaté en studio, à ce stade de la réécriture, que la danse de José Limón et mes principes de transformation étaient encore trop identifiables. J'ai alors ajouté à cela quatre transformations d'ordre spatial.

La première consista à multiplier par quatre les espaces du solo pour transformer l'espace dans une pièce comprenant deux miroirs perpendiculaires, comme dans le dispositif *Present Continuous Past(s)*<sup>44</sup> de Dan Graham (figure 7). Le quatuor démultiplie et brouille ces jeux de miroirs imaginaires, lesquels sont figurés par des lignes en pointillés dans les croquis de parcours<sup>45</sup> sous les cinétogrammes. Les miroirs imaginaires tombent à mesure que l'appropriation s'intensifie.

Louise Hakim, danseuse de *Pavane miroir* (et ses trois reflets dans chaque photo), dans le dispositif de Dan Graham présenté à Pompidou Metz lors de l'exposition temporaire : *Un musée imaginé. Et si l'art disparaissait ?*



À cette diffraction des espaces s'ajoutèrent une réduction et une augmentation de l'espace d'évolution de la danse – au sens graphique de rétrécissement et d'agrandissement – combinées à une rotation de la face publique de ces espaces – créant des trajectoires diffractées et tournoyantes – et leur translation dans un mouvement global de l'avant-scène vers l'arrière-scène puis vers l'avant-scène – soit un éloignement suivi d'un rapprochement.

- 45 On peut considérer ces transformations comme des variations du point de vue extérieur qui s'ajoutent à des changements de la perspective intérieure précédemment définie.

## Et dans l'interprétation

- 46 L'interprétation de la partition de ce palimpseste m'a beaucoup questionnée. Je voulais traduire en simplicité de présence une qualité de mystère, celle de la beauté de cette œuvre et du lien numineux que j'entretenais avec elle. Je demandais aux interprètes de respecter strictement l'écriture dans le recueillement des signes et d'essayer de déjouer la mémoire corporelle comme une forme d'oubli pour redécouvrir et permettre au public de redécouvrir sans fin les gestes. Par ailleurs, je leur demandais de porter la dramaturgie de la transformation comme si elle s'opérait sur l'œuvre en temps réel, et d'en visualiser les différences et les effacements. La musique originale de Purcell, avec laquelle nous répétions mais qui était absente lors des représentations, a par exemple, constitué un socle important – imaginaire – qui nous a servi de lien avec *The Moor's Pavane* et de liant entre nous, tandis que nous dansions sur *Un Salon au fond d'un lac*. Ce qui s'était absenté n'était pas relégué dans l'oubli, il était au contraire pleinement en

présence dans notre vision commune ; ancre et déterminant de ce parcours. Par conséquent, on peut aussi parler d'une interprétation au second degré : le danseur offre une lecture relationnelle en rapport avec un texte – la partition – et des absences.

## Conclusion

- 47 La chorégraphie au second degré *Pavane...* est introduite par une citation des *Shadoks* qui fait écho à la manière dont la danse m'a été transmise (en « oubliant les choses avant de les avoir apprises »). La notation Laban se présentait comme la possibilité de déjouer cette tendance, d'accéder par l'expérience à cette histoire implicitement transmise et de dialoguer avec elle.
- 48 La création à partir de la partition de *The Moor's Pavane* de José Limón émergea de fil en aiguille après l'analyse de l'œuvre – de son formalisme et de l'histoire de sa transmission orale – et de la reconstruction non orthodoxe de celle-ci. L'accès à l'œuvre par la partition me permettait à la fois d'approfondir la connaissance d'une œuvre et de me laisser travailler par elle.
- 49 *Pavane...* ne pouvait s'écrire sans *The Moor's Pavane* et sans leurs partitions notées grâce au système Laban. Le lien hypertextuel que j'ai choisi consiste en une réduction et une augmentation de l'effectif initial où se joue une appropriation progressive de l'œuvre, c'est-à-dire une distanciation formelle croissante mais sans rupture, comme un souvenir qui s'éloignerait avec le temps.
- 50 Ainsi, cette démarche serait un hommage à la fois à l'œuvre et aux moyens de la traiter : à *The Moor's Pavane* et à la notation Laban, dans le sens d'une poésie du bricolage où il s'agit moins de parler avec la matière qu'au moyen d'elle<sup>46</sup>.
- 51 L'hypertextualité, enfin, ouvre de nombreuses possibilités compositionnelles et interprétatives qu'il reste à explorer au gré des œuvres grâce à la notation.

---

## BIBLIOGRAPHIE

BERLAND Aurélie, *Cours technique d'Alan Danielson. Limón contemporain, niveau avancé. Stage du 27 au 31 décembre à Berne*, Paris, CNSMDP, 2015.

BROUÉ Caroline, « André Markowicz : “La traduction est un exercice de reconnaissance, de gratitude envers l'autre” », *La grande table*, émission radiophonique du 28/10/2015, [en ligne], <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/andre-markowicz-la-traduction-est-un-exercice-de>, page consultée le 17 août 2019.

DUNNING Jennifer, « Review/dance; When “Modern” didn't necessarily mean “frantic” », *The New York Times*, 24 mars 1994, p. 14, [en ligne], <https://www.nytimes.com/1994/03/24/arts/review-dance-when-modern-didn-t-necessarily-mean-frantic.html>, page consultée le 02 septembre 2019.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

GIRARD René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972 ; rééd. Hachette Littératures, « Pluriel », 2010.

HORST Louis, *Pre-Classical Dance Forms*, New York, Dance Observer, 1937.

HUMPHREY Doris, *Construire la danse*, trad. Jacqueline Robinson, Paris, L'Harmattan, 1998.

JOULE Robert-Vincent et BEAUVOIS Jean-Léon, *Petit traité de la manipulation à l'usage des honnêtes gens*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2014.

JUNG Carl Gustav, *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964.

MATTÉOLI Jean-Luc, *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

MCDONAGH Don, « The Limón Company celebrates survival », *The New York Times*, 17 avril 1977, p. 10, [en ligne], <https://www.nytimes.com/1977/04/17/archives/the-limon-company-at-30-celebrating-survival-the-limon-company.html>, page consultée le 18 juillet 2018.

MINDLIN Naomi, « José Limón's *The Moor's Pavane* : An interview with Lucas Hoving », *Dance Research Journal*, vol. 24, n° 1, 1992, pp. 13-26.

PIRON Sylvain, *Dialectique du monstre, enquête sur Opificio de Canistris*, Bruxelles, Zones sensibles, 2015.

ROBINSON Jacqueline, *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Paris, Éditions Bougé, 1990.

SUQUET Annie, *L'Éveil des modernités*, Pantin, Centre National de la Danse, 2012.

THOINOT Arbeau, *Orchesography* [1589], traduction de Mary Stewart Evans, New York, Dover Publications, 1967.

TOPAZ Muriel, *The Moor's Pavane*, New York, Dance Notation Bureau, 1993.

#### Vidéographie :

3ème épisode de la saison 3, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=d3DZSQ03gnc&feature=youtu.be>, page consultée le 30 août 2018.

*José Limón : Three Modern Dance Classics*, DVD, 1957, [en ligne], <https://binged.it/2nauilM>, page consultée le 30 août 2018.

## NOTES

1. GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
2. *Ibid.*, 4<sup>ème</sup> page de couverture.
3. José Limón (1908-1972), chorégraphe américain d'origine mexicaine, étudie la danse auprès de Doris Humphrey (1895-1958) qui devient la directrice artistique de sa compagnie en 1946. Il chorégraphie le quatuor *The Moor's Pavane* (variations sur le thème d'*Othello*) en 1949, qu'il interprète avec Betty Jones, Pauline Koner et Lucas Hoving sur un arrangement de pièces baroques d'Henry Purcell.
4. Rudolf Laban (1879-1958) dans *Principle of dance and movement notation* (London, Macdonald & Evans, 1956) revient sur la genèse de son système de notation : « Notre notation du mouvement et de la danse a utilisé les principes sur lesquels *La Chorégraphie* de Beauchamps et Feuillet s'est construite il y a 300 ans. Basée sur l'observation rationnelle du mouvement dansé et non sur le fascinant symbolisme mystique du mouvement en vigueur depuis des milliers d'années ». Rudolf

Laban a déployé graphiquement ce système, s'appuyant sur ses recherches en harmonie spatiale, afin de lui permettre de transcrire les mouvements de tout le corps et non seulement des jambes. Il mentionne l'apport décisif de Dussia Bereska et Kurt Jooss pour aboutir à la version graphique de 1928, publiée dans la revue *Shriffntanz*, et reconnaît les différents développements du système portés par Albrecht Knust en Allemagne et Ann Hutchinson Guest aux États-Unis. Enfin, dans ce même ouvrage, il rappelle les enjeux du système visant à dépasser le style et la dimension idéographique et positionnelle en créant un alphabet fondé sur des éléments moteurs de la même manière que la phonétique modélise les capacités vocales. Les signes « moteurs » ne renvoient pas seulement à l'enveloppe extérieure du mouvement mais sont aussi capables de transmettre le contenu spirituel, les états intérieurs psychiques et émotionnels et décrivent « en détail le flux du mouvement ».

5. BROUÉ Caroline, « André Markowicz : “La traduction est un exercice de reconnaissance, de gratitude envers l'autre” », *La grande table*, émission radiophonique du 28/10/2015, [en ligne], <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/andre-markowicz-la-traduction-est-un-exercice-de>, page consultée le 17 août 2019.

6. Créée par Jacques Rouxel le 29 avril 1968 pour la première chaîne de l'ORTF et s'inspirant de *La machine à gazouiller* de Paul Klee, *Les Shadoks* est une série de dessin animé qui divisa vivement les français par son caractère avant-gardiste et nonsensique, avant de faire l'objet d'un véritable culte puis d'intégrer le patrimoine culturel national. Cet épisode consacré à l'antimémoire fut diffusé le 5 décembre 1973. Il s'agit du 3<sup>ème</sup> épisode de la saison 3, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=d3DZSQO3gnc&feature=youtu.be>, page consultée le 30 août 2018.

7. MCDONAGH Don, « The Limón Company celebrates survival », *The New York Times*, 17 avril 1977, p. 10, [en ligne], <https://www.nytimes.com/1977/04/17/archives/the-limon-company-at-30-celebrating-survival-the-limon-company.html>, page consultée le 18 juillet 2018.

8. ROBINSON Jacqueline, *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Paris, Éditions Bougé, 1990, p. 356.

9. « Dans un mouvement caractéristique du fameux (et fort ambigu) “refus d'hériter”, chaque époque se choisit ses précurseurs, de préférence dans une époque plus ancienne que celle où vivait la détestable génération précédente. Les Formalistes auraient pu dire : refus du père [...] et élection de tel oncle jusque-là méconnu [...] du grand-père [...] ou de l'arrière-grand-père [...]. Le tour du père (re)viendra peut-être, quand la génération suivante aura épuisé les joies du baroque “postmoderne” et cherchera, qui sait, à se ressourcer, ou à se cautionner, chez ses ancêtres [...]. Cet âge postpostmoderne sera alors celui d'un “retour” [...]. Cette évolution en saute-mouton est bien connue, [...] il s'ensuit bien clairement qu'il reste quelques beaux jours à la réactivation générique, et à l'hypertextualité en général [...]. Ce qui ne signifie pas, comme on l'avance parfois naïvement, que certaines époques n'ont “rien à dire” », in GENETTE Gérard, *op. cit.*, pp. 290-291.

10. JUNG Carl Gustav, « Le passé et l'avenir dans l'inconscient », *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 33.

11. En référence à l'exposition temporaire du Laténium, musée archéologique de Neuchâtel du 19 mai 2019 jusqu'au 5 janvier 2020, intitulée « Émotions patrimoniales » qui invite à la découverte des multiples formes d'attachement qui nous lient aux monuments anciens et aux vestiges du passé.

12. « De même que l'œil doit relâcher et contracter des muscles pour passer d'une vision proche à une vision lointaine, un effort d'accommodation est requis pour surmonter cette distance temporelle », PIRON Sylvain, *Dialectique du monstre, enquête sur Opinio de Canistris*, Bruxelles, Zones sensibles, 2015, p. 7.

13. « L'attitude synthétise un ensemble de savoirs, d'opinions, de croyance ». JOULE Robert-Vincent et BEAUVOIS Jean-Léon, *Petit traité de la manipulation à l'usage des honnêtes gens*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2014, p. 82.



14. José Limón : *Three Modern Dance Classics*, DVD, 1957, [en ligne], <https://binged.it/2nauilM>, page consultée le 30 août 2018.
15. La numinosité est la « charge psychique », la « valeur » ou la « tonalité affective particulière » d'un symbole « lorsqu'il se présente à l'esprit d'un individu ». JUNG Carl Gustav, « Le rôle des symboles », *op. cit.*, pp. 93-99.
16. JUNG Carl Gustav, « L'importance des rêves », *op. cit.*, p. 27.
17. Selon l'expression que José Limón utilise pour décrire la pièce de Doris Humphrey *The Shakers* créée en 1930, année où il commence à se former auprès d'elle et Charles Weidman. SUQUET Annie, *L'Éveil des modernités*, Pantin, Centre national de la danse, 2012, p. 498.
18. Le Dance Notation Bureau est fondé en 1940 à New York par Ann Hutchinson Guest, Helen Priest Rogers, Eve Gentry et Janey Price pour promouvoir la Labanotation. Il produit et permet la diffusion de partitions Laban tout en contrôlant leur utilisation, comme intermédiaire avec les auteurs ou les ayants-droits. Ses archives comptent plus de 800 partitions de 286 chorégraphes.
19. La José Limón Dance Foundation fondée en 1968, du vivant de José Limón, se compose de la Limón Dance Company créée en 1946 puis du Limón Institute depuis 1985. Ce dernier organise les formations à la technique Limón, autorise la transmission du répertoire et constitue un lieu de ressources des archives de la compagnie.
20. Cfr. TOPAZ Muriel, *The Moor's Pavane*, New York, Dance Notation Bureau, 1993, p. V. Le Dance Notation Bureau a publié, parallèlement à cette partition, un DVD avec les cinq versions utilisées par la notatrice qui proviennent des archives de la Limón Dance Company : celles de 1950, de 1955 et de 1965 avec la distribution originale et de 1982 et 1986 avec une distribution renouvelée. La reconstruction de Carla Maxwell ne figure pas dans ce DVD du DNB et n'est pas datée. Un article dans le New York Times commente cependant une représentation au Joyce Theater de cette reconstruction en mars 1994 : DUNNING Jennifer, « Review/dance; When "Modern" didn't necessarily mean "frantic" », *The New York Times*, 24 mars 1994, p. 14, [en ligne], <https://www.nytimes.com/1994/03/24/arts/review-dance-when-modern-didn-t-necessarily-mean-frantic.html>, page consultée le 02 septembre 2019.
21. MINDLIN Naomi, « José Limón's The Moor's Pavane : An interview with Lucas Hoving », *Dance Research Journal*, vol. 24, n° 1, 1992, p. 17.
22. La notatrice Muriel Topaz cite Sarah Stackhouse dans le glossaire de la partition : « The Moor's Pavane has been performed by many different companies with various training styles. When it is performed by ballet trained dancers it is expected that the turn out will be that of their own technique [...] that the extensions may be somewhat higher and that a good deal of work will be needed to achieve the weight, breath and suspensions that the piece demands. Mr. Limón had no problem in accepting this and gave his blessings to many varied productions of the work. Perhaps he understood that a masterpiece can support a variety of interpretations ». Cfr. TOPAZ Muriel, *The Moor's Pavane*, New York, Dance Notation Bureau, 1993, p. XLVI.
23. « Entretien avec Alan Danielson » in BERLAND Aurélie, *Cours technique d'Alan Danielson. Limón contemporain, niveau avancé. Stage du 27 au 31 décembre à Berne*, Paris, CNSMDP, 2015.
24. « I would have them [a new cast] learn the places in music, and rhythms of the music and then the spaces. They should have that. And then I would start from scratch : Now, who are we ? », « I would start from scratch. As long as they know the steps » in MINDLIN Naomi, *op.cit.*, pp. 21-24.
25. « Thank you for your email. Apparently there is a misunderstanding regarding your studies of *The Moor's Pavane*. When we gave you our approval, we understood that you were studying this work for educational purposes, not reconstructing the work. We do not allow any of Limón works to be staged by anyone who has not performed the work nor by the notation score alone. I was surprised to learn of your taking liberties with casting (4 women) and making changes to some of the choreography (creating an excerpt). We cannot approve this. The choreography is under copyright and changes (albeit small) to the choreography are simply not allowed. We welcome

you to create your own original work based upon your studies of José Limón and his work, but you cannot reconstruct, alter, or shorten the original work. »

26. « Because *The Moor's Pavane* is a master piece, you cannot use female to portrait male's role. Also, combining excerpts with transition is taking too much of liberty. You change the choreography. You should have consulted us with your plan before you proceed. (I thought you are doing a solo work from *Pavane*). »

27. Le solo *Pavane miniature* est interprété par l'auteur et le quatuor *Pavane miroir* par Louise Hakim, Claire Malchrowicz, Lola Atger et l'auteur. Les deux formes sont représentées indépendamment et conjointement. Il sera ici question de la forme complète.

28. GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 10.

29. *Ibid.*, p. 13.

30. Gérard Genette distingue les formes suivantes de réduction : l'excision, la concision et la condensation qui diminuent la longueur du texte. Par exemple, ma reconstruction de *The Moor's Pavane* usa largement de l'excision (en sélectionnant des parties) et de la concision pour raccourcir des danses, notamment lors des transitions. Les formes d'augmentation sont : l'extension, l'expansion ou l'amplification. Par exemple Shakespeare en écrivant *Othello* à partir de la nouvelle italienne *Un capitaine Maure* de Giovanni Battista Giraldi Cinthio de 1565, a procédé ainsi en ajoutant des personnages, et en retardant et prolongeant l'action.

31. La pavane citée *Belle qui tiens ma vie* date du XVI<sup>e</sup> siècle. Elle est composée par Thoinot Arbeau. La partition chorégraphique utilisée est extraite d'une traduction américaine d'un ouvrage de ce dernier l'*Orchésographie* complétée de 47 cinétoigrammes notés par Mireille Backer et Julia Sutton : THOINOT Arbeau, *Orchesography*, traduction de Mary Stewart Evans, New York, Dover Publications, 1967, p. 247.

32. HUMPHREY Doris, *Construire la danse*, trad. Jacqueline Robinson, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 171. *The Moor's Pavane* suit une structure classique dramatique : l'exposition d'une situation, son développement puis son dénouement. Elle concorde aussi avec trois variations de la suite : quatuor / duo / duo-trio / quatuor.

33. José Limón s'inspire du travail du compositeur Louis Horst qui lui-même s'inspire de L' *Orchésographie* de Thoinot Arbeau publié en 1589. On trouve notamment la description de la pavane dans l'ouvrage : HORST Louis, *Pre-Classical Dance Forms*, New York, Dance Observer, 1937.

34. HUMPHREY Doris, *ibid.*, p. 43.

35. GIRARD René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972 ; rééd. Hachette Littératures, « Pluriel », 2010.

36. *Ibid.*, p. 128.

37. *Ibid.*, p. 181.

38. *Ibid.*, p. 81.

39. *Ibid.*, p. 222.

40. *Ibid.*, p. 238.

41. *Ibid.*, p. 247.

42. La musique acousmatique de Marc Baron, *Un salon au fond d'un lac*, fut composée en 2014 et publiée par le label Potlatch en 2016.

43. Les neufs cinétoigrammes (ou portées) de chaque figure se lisent de bas en haut. Les signes désignent dans quelle(s) direction(s) et à quelle vitesse se développe et progresse le mouvement. Les signes les plus proches de l'axe central de chaque portée désignent les transferts du poids ; les colonnes de part et d'autre de cet axe décrivent les gestes des parties droite et gauche du corps.

44. Cette œuvre, datant de 1974, est une pièce avec deux miroirs : à l'opposé de l'un d'entre eux se trouvent une caméra et un écran, lequel permet de se voir au présent avec un délai de huit secondes.

45. Dans chaque figure, il y a un croquis de parcours sous les cinétoigrammes de chaque pièce. La face est signifiée par l'ouverture du cadre ; le public est donc en haut. Il y a une épingle et un triangle pour chaque danseur, afin de préciser sa situation (sa place dans l'espace et son orientation) au début et à la fin du cinétoigramme.

46. MATTÉOLI Jean-Luc, *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, pp. 28-29.

---

## RÉSUMÉS

L'auteur retrace le processus d'émergence de sa création *Pavane...*, conçue en 2017 d'après *The Moor's Pavane* de José Limón (1949). Puis elle précise de quelle « chorégraphie au second degré » il s'agit ; comment l'œuvre originale lui a inspiré certains principes de transformation, de telle sorte que la partition de *Pavane...* puisse se lire et être représentée à la fois pour elle-même et dans sa relation ludique à *The Moor's Pavane*. Enfin, à partir d'extraits de partitions, elle présente l'application artisanale de ces principes.

The author retraces the process of emergence, full of twists and turns, of her work *Pavane...*, created in 2017 from *The Moor's Pavane* by José Limón (1949). Then she explains what « second degree choreography » it is all about ; how the original work inspired certain principles of transformation, in such a way that the score of *Pavane...* can be read and performed both for itself and for its playful relationship with *The Moor's Pavane*. Finally, using some extracts of the scores, she presents the artisanal application of these principles.

## INDEX

**Mots-clés :** Cinétoigraphie, Laban (Rudolf), Limón (José), partition, pavane

**Keywords :** Kinetography, Laban (Rudolf), Limón (José), pavane, score

## AUTEUR

### AURÉLIE BERLAND

Aurélié Berland, née en 1985, étudie la danse contemporaine et la cinétoigraphie Laban au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. En tant qu'interprète, elle accompagne sur plusieurs créations les chorégraphes Daniel Dobbels, Christian et François Ben Aïm, et Nacera Belaza. En 2014, elle crée la compagnie Gramma- pour transmettre la cinétoigraphie Laban, reconstruire le répertoire noté et créer à partir de celui-ci.