

Artiste de la danse, Laurence Saboye écrit, fabrique des objets chorégraphiques, des dispositifs rassemblant pratique et théorie. Formée en création textile à l'école Duperré à Paris, et au Centre d'enseignement de la dentelle au fuseau au Puy-en-Velay, elle travaille une vision tissulaire du chorégraphique. Membre des Dormeuses, de l'Envol des signes, formée en notation Laban par Jacqueline Challet-Haas (CNSMDP, 2000) et en culture chorégraphique par Laurence Louppe (CEFEDM-Sud). Elle a publié des articles (les éditions du Cratère d'Alès, *Cahiers de Sentiers*, *Nouvelles de danse*, *Recherches en danse*) et, avec Isabelle Dufau l'ouvrage *Éclats, l'artisanat poétique d'une œuvre* (Ressouvenances, 2017).

Laurence Saboye

Que nous dit l'œuvre sur le temps ?

Les danses et la danse, c'est-à-dire l'acte de danser, uniques en leur fragilité extrême restent toujours au-delà de l'objectif et de la plume. Le souffle, la vie de la danse demeurent immunisés contre la permanence¹.

L'immunité contre la permanence c'est peut-être ce qui est le sort de toute véritable œuvre d'art – qu'elle soit chorégraphique ou non. Car l'œuvre est avant tout dans le temps quelle qu'elle soit – tableau, statue, image, texte, musique – tout est travaillé par le temps et travaille dans le temps... L'œuvre va vers son identité. Il n'y a pas une origine qui la fonde. C'est pourquoi une grande partie de son existence est de se trouver elle-même².

Les limites du voir et de la nécessité

La cinégraphie Laban ne manque pas de précision. En tant que notateurs nous apprenons vite à nous en rendre compte. Et d'ailleurs, c'est souvent sur son aptitude à la précision que nous sommes interrogés, et que nous avons tendance à la « défendre ». Nous mettons particulièrement en avant cette qualité du système, pensant valider par là son usage pour « conserver » des œuvres chorégraphiques. Tout cela nous le savons. Nous pouvons nous engouffrer très loin dans la notation de détails « inframinces » – c'est un fait. Les seules limites que nous avons sont celle de notre capacité d'observation du mouvement et celle de la nécessité de le transcrire. Cela se résume ainsi : on peut noter tout ce que l'on voit, mais est-ce nécessaire ?

Nous sommes donc d'accord. Mais précisons. Puisque l'on peut noter tout ce que l'on voit. Est-on capable de tout voir ? Notre capacité d'observation n'est pas absolue, sans

1 Carolyn Brown, février 1994, citée et traduite par Laurence Louppe lors de l'introduction de la table ronde « Mémoire de l'œuvre, mémoire de la danse, mémoire des corps » au Cratère Théâtre Scène nationale.

2 Laurence Louppe, février 1994, introduction de la table ronde « Mémoire de l'œuvre, mémoire de la danse, mémoire des corps » au Cratère Théâtre Scène nationale.

limite. Notamment celle-ci : on ne voit vraiment que ce que l'on connaît. Or nous ne sommes pas toujours dans la situation de noter des danses que nous connaissons vraiment. Il y a donc dans la pratique de la notation des situations inégales. La parfaite connaissance du système, le haut niveau d'expérience, de bonnes conditions, font la différence, mais aussi notre capacité de regard sur un répertoire et une œuvre en particulier. Ainsi, connaître par son corps un style chorégraphique peut poser des difficultés quant à l'objectivité recherchée dans l'acte de notation – l'emprise des sensations tend bel et bien à nous détourner – mais permet par contre d'accéder à des détails signifiants. Et c'est mon point de vue : les détails sont signifiants. C'est ce qui frotte, ce qui grippe, ce qui nous paraît étrange, qui oblige à regarder le texte chorégraphique au delà de la partition. Or, rendre présents des détails ne signifie pas pour autant devoir faire excès de précision. Si l'aptitude à la précision de la cinématographie fascine, elle peut laisser croire que l'insaisissabilité de la danse – son « secret » – se trouve à cet endroit : tout cerner, tout noter. Est-ce le cas ? Je ne le crois pas ; les détails me semblent intéressants comme indices essentiellement. Comme des alertes destinées au lecteur afin de l'engager à chercher une signification³.

Évidemment, il y a des styles chorégraphiques, des œuvres, plus ou moins complexes à noter, qui nous posent plus ou moins de questions. Certaines sont plus facilement observables, directement accessibles à l'œil et d'autres échappent davantage à la visibilité. Je relèverais une différence entre des danses dont l'effet recherché sur le spectateur serait plutôt optique et d'autres plutôt haptique – des danses construites depuis l'extérieur et des danses construites depuis l'intérieur - et qui ne font pas appel au même type de perception pour le spectateur comme pour le notateur. Bien connaître la matière d'une danse peut alors être une clef qui nous permet tout simplement de mieux percevoir et de faire peut-être de meilleurs choix.

Pourtant, quoiqu'il en soit, il nous faut accepter que nous sommes face à des limites avec lesquelles il nous faut négocier.

Sur chaque projet, on peut se demander si on a noté assez ou pas assez ? Jusqu'où aller dans les détails ? Dans la précision ?

Est-ce que la situation ne serait pas différente si le chorégraphe notait lui-même ? Est-ce qu'il noterait plus que ce qu'il voit ou moins ? Le chorégraphe ferait un choix peut-être différent du nôtre. Et ce choix ne serait pas technique, mais artistique.

Au delà de noter ce qu'il voit, le chorégraphe peut noter une esquisse ou bien ce qu'il ne voit pas encore, mais espère. Alors, peut-on noter ce qui n'a pas été fait ? Noter des perspectives, des désirs, des fantasmes ? En allant plus loin encore, peut-on noter quelque chose qui n'est pas faisable ? C'est pourtant ce que font certains compositeurs en musique. Je donnerais l'exemple de Beethoven dont certaines partitions n'étaient que partiellement jouables par les interprètes de son temps, ou encore l'exemple de Brian Ferneyhough dont les partitions contiennent une grande quantité d'informations qui ne peuvent pas toujours être prises en compte par l'interprète. Cette tension fait partie de la relation spécifique des interprètes face à la partition. Il crée ainsi une situation d'urgence et de perte, poussant le musicien à se mobiliser, faire des choix. Cette relation est constitutive de l'œuvre du compositeur. Elle est productrice de sens. La partition elle-même, en plus du texte chorégraphique qu'elle recèle, génère une attitude. Elle met l'interprète

³ Je ne dis pas « la signification », mais « une signification ». Il s'agit d'une interprétation.

en relation avec l'œuvre à venir. Elle n'est pas neutre et peut constituer un pré-texte, tout comme le corps du lecteur, celui de l'interprète et enfin, celui du récepteur.

Le compositeur fait des choix notationnels à chaque étape en lien avec le sens de sa création. La réalisation de la partition pour lui se fait dans le même mouvement que celui de la composition. Ses choix sont nourris par l'acte compositionnel lui-même. Il note ce qu'il voudrait que sa musique soit, il note la relation qu'il souhaite instaurer avec le musicien. Le notateur n'étant pas l'auteur de l'œuvre, lui, doit faire des choix d'un autre ordre. Il interprète. Il note ce qu'il comprend de ce qu'il voit.

Ainsi, nous pourrions nous arrêter à cela ; juste cela. Noter ce que l'on voit objectivement – avec tout de même la conscience de nos limites – et considérer la mise en partition comme un acte technique. Mais c'est sans tenir compte de ce que « le voir » se construit sur nos expériences et notre construction psychophysique, et qu'il est donc propre à chacun. Il est relié à notre corporéité. Mais encore, le voir est, qu'on le veuille ou non, une incorporation, donc une interprétation. Sa traduction en signe ne peut donc être seulement un acte technique, mais une traduction de type « littéraire ». Le notateur est un relai entre la personne qui a écrit le texte chorégraphique et la personne qui va danser ce texte. Son rôle est celui de passer. Mais passer quoi ? Un texte chorégraphique singulier. Et à mon sens il doit donc se poser la question du sens singulier de ce qui se joue, afin de donner un accès à ce qui est la poétique de ce texte. Qu'est-ce qui fait l'œuvre ? Quel est son sens ?

Une autre question fondamentale à se poser, me semble-t-il, est celle de la nécessité de noter – voire son utilité. Car ce n'est pas toujours le cas. Il peut y avoir une demande, mais elle n'est pas toujours justifiable. Le premier niveau de choix pour un notateur commence ici : après le « est-ce que je vois assez les détails de cet objet pour m'y lancer », vient le « est-ce qu'il y a un intérêt pour moi, la danse, l'artiste, le contexte à noter ou pas ».

Si l'on met de côté les motivations artistiques, les questions de valeur chorégraphique, ou les stratégies de survie du notateur, pour ne se centrer que sur la pratique de la notation elle-même et son rapport à l'objet de notation, une première donnée décide souvent pour nous. La cinétographie est conçue pour noter des mouvements fixés qui ont vocation à être rejoués. Par contre, lorsque le projet chorégraphique repose entièrement sur l'improvisation la cinétographie n'est pas pertinente ; on lui préfère le *Motif Writing* ou *Symbolisation du mouvement* – écriture issue de la cinétographie – ou bien encore *Effort* qui s'intéresse à l'attitude du danseur vis-à-vis des facteurs de temps, espace, poids et flux, plutôt qu'à la figure du mouvement réalisée.

Cependant, dans une chorégraphie, le degré de précision n'est pas forcément homogène entre les différents facteurs. Certains chorégraphes jouent avec des éléments fixes et d'autres, libres. Dans leur écriture même, ce jeu peut d'ailleurs reposer sur les particularités des danseurs. Je dirais qu'à partir du moment où certains aspects sont fixés l'outil adéquat est, me semble-t-il, essentiellement la cinétographie. Nous y sommes : la difficulté commence là, qui vient de ces entre-deux.

Maintenant, concentrons-nous plus spécifiquement sur la notion de temps. Le haut niveau de précision du système nous permet une écriture rythmique claire et définie, mais nous met donc en difficulté lorsque l'on souhaite rendre compte de son imprécision, de sa flexibilité. La longueur de chaque signe nous met visuellement face à la notion de

durée. Ici, la durée symbolique du signe, la valeur qu'il représente, n'est pas à reconstituer mentalement comme il faut le faire à la lecture d'une partition musicale ; elle est directement visible, donc présente en tant que durée. Sa longueur spatiale remplit tout l'espace de la ligne temporelle. Alors nous nous trouvons dans une situation où, soit il n'y a pas de vide entre les signes, et le flux du mouvement semble parfaitement continu, soit il y a des vides, une rupture graphique dans le continuum des signes, et le mouvement se construit par des interruptions : arrêts ou sauts⁴. Ainsi, le phrasé, qui, au fond, n'existe parfois que par des micro-interruptions et des micro-suspensions reposant sur la respiration, n'est pas toujours directement visible. C'est là une des premières difficultés. Il peut y en avoir des indices, par exemple, par les proportions des longueurs des signes, par la présence de barres de mesure ou des signes d'accentuation, des arcs de liaisons... Mais, il doit faire l'objet d'un travail d'interprétation, être reconstitué par le jeu des autres facteurs, imaginé, inventé selon les cas, à partir de ce que l'on connaît du chorégraphe, du danseur, du corps en général et de son fonctionnement, de l'esthétique, du sens de l'œuvre, ou du rapport à la musique, au costume, au lieu... et il doit passer, surtout, par le filtre de l'organisation gravitaire de l'interprète pour être compris, donc lisible.

Le temps dans *Éclats* de Françoise Dupuy

Ceci étant posé, c'est à partir d'une expérience personnelle de notation que je souhaite aborder la question du temps et son traitement dans la partition. Il s'agit de la notation d'extraits d'*Éclats*, œuvre chorégraphique de Françoise Dupuy donnée pour la première fois en 1975 pour Le jardin de la Danse à Avignon.

Ce qui est intéressant par rapport à notre sujet de réflexion, c'est que la danse et l'œuvre de Françoise Dupuy, questionnent tout particulièrement la notion de temps. Cela nous oblige dans le cadre d'une notation à réfléchir d'autant plus au sens de nos choix.

Pour éclaircir le contexte, il faut dire que cette notation n'a pas été réalisée dans un objectif de conservation de l'œuvre, ni pour une reprise à venir. Il n'existe pas de traces de sa totalité – ni Françoise Dupuy, ni les danseurs présents lors de la création ne peuvent nous restituer l'ensemble de la pièce. Il nous reste des traces écrites de sa structure générale, son déroulement. Quant au mouvement, il reste pour mémoire une série de phrases toujours visibles dans des émissions sur la danse réalisées par Françoise Dupuy pour la télévision en 1976⁵ qui pour l'occasion ont été mélangées à d'autres phrases, extraites d'autres pièces chorégraphiques de Françoise Dupuy.

Ces phrases ont été transmises par Françoise Dupuy à Isabelle Dufau, son assistante, dans un objectif pédagogique, afin de les transmettre à son tour, lors d'un stage aux Studios du Cours à Marseille. Elles ont donc été retravaillées par l'expérience de transmission. À ce moment-là, Françoise Dupuy a eu le désir de reprendre *Éclats*, mais aucunement de remonter la pièce telle qu'elle avait été créée. Son envie était de la réécrire, de remettre les matériaux au travail. Un des aspects du projet a donc été de valoriser et de proposer

4 Il va sans dire, que dans le cas de la colonne de transfert, sans le signe de pause après le signe de direction, il s'agit d'un saut que l'on peut considérer aussi, comme une interruption dans le continuum, puisqu'il faut une accentuation pour effectuer un saut. Remarquons que dans le projet d'Yvonne Rainer dans *Trio A*, de non accentuation et disparition du phrasé, c'est dans les moments de sauts que l'on voit l'impossibilité de cette opération de désaccentuation.

5 Françoise Dupuy, *Entrez dans la danse !*, série de films de 18 mn, INA 1076.

l'expérience de cet aspect artisanal de l'œuvre comme ouvrage⁶. Respecter le point de vue de Françoise Dupuy : le chorégraphe est à la fois danseur, chercheur et pédagogue. Ces trois axes s'entremêlent. Ce travail de notation s'inscrit dans la réalisation d'un ouvrage sur *Éclats* réalisé avec Isabelle Dufau⁷. Il s'agit donc d'un travail global de transmission de la culture chorégraphique, reliant l'œuvre, pour le lecteur, à l'acte d'expérimentation, de création et de transmission. Un pont en quelque sorte... l'objectif essentiel étant de permettre au lecteur d'entrer en contact avec cette danse par le langage chorégraphique⁸ et d'accéder à la forme par le jeu de la matière.

La réalisation technique de la partition est vue, ici, comme un outil d'exploration et de mise en évidence de l'esthétique de l'œuvre et de la chorégraphe.

Cette œuvre a la particularité et l'intérêt de revenir sur des éléments qui ont été fondateurs pour Françoise Dupuy et la danse contemporaine – c'est à dire la pratique Dalcroze telle qu'elle était enseignée à Hellerau-Laxemburg. Nous sommes donc au cœur d'une pratique qui interroge le temps, le rythme, les nuances, le phrasé.

Par ailleurs, le fil conducteur d'*Éclats* est un hommage à Isadora Duncan et son rapport à la musique – musique instrumentale et musique du corps, on pourrait dire.

La construction de l'œuvre peut être lue comme une suite, une série d'explorations du rapport du mouvement dansé avec ce qui serait la source du musical pour Dalcroze – à partir de la musique elle-même, depuis le silence, mais aussi le mouvement issu de la respiration ou de l'espace. Chaque partie de l'œuvre explore des modalités différentes, et des rapports à la temporalité évidemment différents. Parfois la danse jouant avec la rythmique et le phrasé musical, parfois plutôt avec le timbre et l'espace sonore. Certaines parties sont rythmiquement écrites avec une grande précision tandis que d'autres sont guidées par l'écoute et des rapports de durées.

Au cours de ce travail, j'affinais mon observation de la danse de Françoise Dupuy que je connais depuis longtemps pour avoir été son élève et pour avoir noté un solo important dans son parcours : *Épitaphe*⁹. Je discernais dans sa recherche le désir de conciliation de deux pôles opposés : la précision rythmique liée à une pulsation – la métrique – et l'écoute du mouvement – la perception. Dans un texte de cet ouvrage, intitulé « Être suspendue par un point d'orgue »¹⁰ j'expliquais comment s'articulent pour Françoise Dupuy cette conciliation entre temps mesuré et temps perçu.

La maîtrise rythmique est un héritage dalcrozien qui permet à la fois de faire surgir le geste depuis la musique, mais aussi de construire en soi sa musique intérieure. C'est ainsi que paradoxalement, il donne des outils aux danseurs pour se séparer de la musique et danser en silence, ou pour construire d'autres types de relations avec la musique que

6 « L'idée de cette notation est qu'elle puisse proposer cette ouverture à la création, une danse à venir, cherche à rendre compte de ce désir de transmettre aussi une démarche. Aller vers l'inconnu et ne pas se fixer sur le passé. » Laurence Saboye, in Isabelle Dufau et Laurence Saboye, 2017, *Éclats, l'Artisanat poétique d'une œuvre. Françoise Dupuy - 1975*, Cœuvres-et-Valsery, Ressouvenances, p. 120.

7 Isabelle Dufau et Laurence Saboye, in *Éclats, ibidem*, p. 97-107.

8 Isabelle Dufau, « Le langage chorégraphique », in *Éclats, ibidem*, p. 49-86.

9 Françoise Dupuy, 1997, *Épitaphe*, noté par Laurence Saboye, 1998, Conservatoire national de musique et de danse de Paris, Médiathèque Hector Berlioz, réf. 99188971.

10 Laurence Saboye, « Être suspendue par un point d'orgue », in *Éclats, op.cit.*, p. 97-107

la concomitance des temps forts. Le rythme pour Dalcroze ce n'est pas que la capacité d'entrer dans une métrique ; l'essentiel est ailleurs, dans l'émergence des forces, depuis le corps, modulations du tonus musculaire, réactions nerveuses à différents stimuli, d'où peuvent apparaître les appuis, les nuances, et finalement, l'espace. C'est aussi toute une palette technique d'expérimentations sur la régularité et l'irrégularité, l'accélération et la décélération... les accentuations... Des outils que Françoise Dupuy possède parfaitement.

Cependant chez elle, il existe cet autre aspect, lié à sa qualité de présence. Faire présence en tant qu'être de conscience spatiale. Se mettre à l'écoute du silence et de l'espace en soi et autour de soi. Faire présence c'est un peu faire silence. Arrêter le temps mesuré. Se laisser immerger dans le pur temps de la perception. Le temps du sentir être là, depuis la plus petite cellule.

Ces deux visions opposées trouvent le moyen de vivre ensemble et de s'organiser. Comment fait-elle ? Elle conserve la pulsation qui est vitale, énergétique pour elle, dans une écriture rythmique ciselée, pour l'altérer ponctuellement. Pour cela elle s'appuie sur les différents moyens connus en musique pour échapper à la métrique, utilisant les nuances et les transformations du tempo, et en particulier, le point d'orgue. Mais elle peut tout aussi bien renoncer momentanément à la pulsation pour entrer dans la seule écoute. Cette vision pourrait se condenser dans l'usage du tambour à main, qui associe le moment de la frappe – précis, volontaire – à la phase qui suit, la résonance – imprécise et involontaire. Au geste « frapper », suit l'écoute de la résonance « il a frappé »¹¹.

Dans la réalisation de la partition, comment cela peut-il se manifester ?

Lorsque le passage se fonde sur une pulsation et une écriture rythmique précises, on trouve dans le cinétochrome tous les indicateurs temporels : barres de mesure, marquage du tempo sur la ligne médiane de la portée, valeur du tempo à gauche de la portée. Cette précision rythmique peut être altérée par les nuances. Les variations temporelles sont alors de l'ordre des modifications ponctuelles du tempo par des accélérations, des décélération et des accentuations.

Lorsque c'est le temps perçu qui domine, alors les indicateurs temporels de la partition disparaissent. On peut imaginer alors une portée sans barres de mesure, sans marquage sur la ligne médiane et sans unité de temps. Le temps serait alors totalement libre. Mais c'est là que commencent nos difficultés, car il est impossible, visuellement, dans ce système, de ne pas donner une durée à un signe de direction. L'organisation du mouvement est nécessairement liée à sa durée d'exécution. Par ailleurs, si le mouvement est défini, changer sa durée en fait un autre mouvement. À première vue donc, nous sommes devant une impossibilité.

Cependant, les choses ne sont pas toujours aussi tranchées et c'est là que nous entrons dans ce qu'on pourrait appeler les franges de l'exactitude, les notions de « à peu près », « pas tout à fait », « un peu plus », qui nous permettent de relativiser ce qui est noté. La difficulté pour nous est dans ces intermédiaires, mais c'est aussi là que se niche toute possibilité. Car il ne s'agit pas de fixer ce qui a vocation à rester libre – nous ferions fausse route – mais plutôt de proposer des niveaux de liberté dans ce qui est fixe ; tempérer la

¹¹ Isabelle Dufau, « Tambour à main », in *Éclats*, op.cit., p. 109.

précision du geste. Pour cela, nous devons négocier, nuancer, ménager des entre-deux à même la notation afin qu'elle puisse porter les possibles entre-deux du mouvement.

Dans le cas des partitions d'*Éclats* quels choix ont été faits ?

La difficulté dans ce cas n'est pas tant liée au choix, mais au fait que la pièce explore selon les parties des relations au temps différentes. Entre le tout libre et le tout défini, il s'agit de proposer des degrés d'imprécision dont voici quelques exemples.

Dans la phrase F (figure 1)¹², la précision rythmique est altérée par les nuances, comme on peut le faire en musique traditionnellement, avec des accents et des arcs de liaison.

Il est possible de jouer sur les variabilités de l'échelle du temps en libérant plus ou moins la vitesse avec un tempo approximatif, indicatif ou indéterminé. Dans la phrase G (figure 2), le tempo est indicatif et le temps est libéré par les points d'orgue. Ces indicateurs temporels présents – barres de mesure et tempo – associés à un grand signe *ad libitum* à gauche de la portée indiquent que l'écriture rythmique est précise, mais pas la valeur du tempo qui est libre ou fluctue. Dans le cas d'un mouvement effectué par plusieurs danseurs, comme c'est le cas ici, cela signifie que cette fluctuation du tempo se fait à l'écoute. Cela donne une perception un peu élastique de la ligne temporelle. Mais le texte rythmique et les proportions qui sont précisément indiquées ne sont pas altérés ; ils sont maintenus dans les cadres donnés par les barres de mesure et de temps.

Une autre possibilité est de ne placer que des barres de mesure avec un indicateur de tempo approximatif comme dans les exercices 1 et 2 (figure 3), ou encore sans aucune indication de tempo comme dans l'exercice 9 (figure 4). Ici, la pulsation est absente, mais des proportions temporelles sont données par la longueur des signes, associées à un signe *ad libitum* sur le côté gauche de la portée. Cela signifie que le mouvement se construit entièrement à l'écoute. Les barres de mesure sont là pour placer les signes dans une relation temporelle proportionnelle entre eux.

Pour libérer encore davantage le temps de la métrique – sans pulsation – les directions peuvent être notées dans une portée qui n'a plus ni barres de mesure ni barres du temps. Les longueurs des signes donnent une idée des proportions comme dans l'exercice 3 (figure 5).

La partition peut-elle tout nous donner ?

Nous voyons bien là que l'usage des signes demande à être précisé en glossaire. Le flou qui justifie ces arrangements menace constamment la nécessité d'exactitude. C'est un compromis qui se négocie pour chaque situation. Une fois la temporalité libérée de la métrique et de la durée, comme dit Mélanie Dutois, il faut « l'encadrer »¹³ pour limiter sa liberté. Mais jusqu'où ? Et comment faire comprendre au lecteur ces « entre-deux » que nous essayons de proposer ?

12 Tous les exemples cités, ont été relus et transcrits par Béatrice Aubert, et sont des extraits de l'ouvrage *Éclats*, *op. cit.*, p. 119-155.

13 Cf. Mélanie Dutois, dans sa communication orale « le temps "quotidien" », lors du même séminaire.

Déjà, en temps normal, à la lecture, même si les différents facteurs – espace, temps, poids, flux – sont parfaitement définis, leur degré de précision est tout relatif, puisque la partition va être soumise à interprétation volontaire ou involontaire par un danseur – par ses choix ou la surdétermination de sa construction psychophysique. Notons que c'est l'interprétation qui va permettre au mouvement d'être en vie. C'est donc son degré d'imprécision et non son degré de précision qui va le rendre vivant – l'interprétation animant la partie inconstante de l'œuvre plutôt que sa partie constante qui n'est là au fond que pour garantir son identité. Ainsi, contrairement à ce que peuvent dire les détracteurs de la notation, reprendre une œuvre est possible parce qu'il s'agit bien d'une interprétation et non d'une réplique, un fac-similé.

Après-coup, je comprends les choix d'écriture que j'ai effectués, mais je ne suis pas certaine d'avoir donné assez d'informations en glossaire concernant les degrés de liberté proposés par Françoise Dupuy dans *Éclats*. La solution ne pouvait pas se résoudre par un choix d'écriture réglant la question sur l'ensemble de la partition, mais par des choix multiples – la relation de la danse avec le musical créant pour chaque phrase un rapport singulier entre temps mesuré et temps perçu. Il aurait fallu une palette avec des degrés de relations.

Souvent on se réfère à ce qu'on connaît des pratiques dansées comme implicites à l'interprétation de la partition. C'est aussi cette connaissance qui nous permet de ne pas trop charger les partitions. Car il ne s'agit pas de confondre les pratiques et les œuvres, qui reposent sur ces dernières. Cependant, si les œuvres en question reposent sur des pratiques singulières, et peu diffusées aujourd'hui a-t-on toujours les moyens d'y avoir accès ? Dans une danse minoritaire, peu visible, je pense qu'il faut fournir des sources. Proposer celles qui existent et en construire ; noter des exercices, des pratiques... nourrir le texte chorégraphique.

Bien sûr certaines expériences de reprises contredisent le sens de ma proposition. Certains font le choix de ne prendre dans la partition que le texte, en essayant de l'interpréter le moins possible. Cela a fait l'objet en particulier des recherches du Quatuor Knust¹⁴. Ce n'est pas un choix à la légère et qui repose sur la mise en relation des pièces et des interprètes – forme première de l'interprétation selon moi. C'est une magnifique expérience. Mais j'insiste ; c'est un choix et pas une règle. Et il faut que le choix soit possible. Et pour qu'il soit possible, il faut que le matériel existe.

Dans l'exemple d'*Éclats*, les solutions choisies en accord avec Isabelle Dufau, ont été de construire des liens. Fournir des sources sur l'œuvre et son contexte : une documentation écrite et iconographique, témoignages et lectures. Mais aussi fabriquer des sources sur la danse elle-même. Nous avons décidé de ne pas considérer ces phrases comme des pièces isolées et de les mettre en relation avec d'autres éléments : la partition du solo *Épitaphe* déjà réalisée, des exercices, des propositions à expérimenter¹⁵, des textes sur le langage chorégraphique¹⁶ de Françoise Dupuy.

14 Je fais référence à Quatuor Knust, *D'un faune (éclats)* : reprise de *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski en 2000.

15 « Ici, j'ai usé de temps multiples, celui du temps de la création avec les images de l'INA, celui d'aujourd'hui avec l'interprétation et la transmission d'Isabelle Dufau, et celui de ma mémoire de ce qui s'est inscrit en mon corps lors de ma formation en danse aux RIDC, et ce qui s'est révélé à ma conscience lors de la notation d'*Épitaphe* de Françoise Dupuy. », Laurence Saboye in *Éclats*, op.cit., p. 121.

16 Isabelle Dufau, « Le langage chorégraphique », in *Éclats*, op.cit., p. 49-86. Par exemple sur les notions de vide, de silence, de présence... sur la respiration, la résonance, l'élan, le phrasé et l'accentuation...

L'expérience des reprises en danse baroque nous est utile pour penser les conditions de la reprise en général, et donc celles de la notation.

Ce qui permet de reprendre des danses historiques¹⁷ c'est le lien entre les partitions, les traités, les témoignages, les sources diverses plus ou moins indirectes. Les interprétations vont reposer sur l'ensemble de ces éléments associés à la personnalité de la ou les personnes qui vont mettre en acte la danse. Nous sommes dans l'actualité et nous n'imaginons pas que des danses moins éloignées dans le temps soient déjà peut-être à considérer comme des danses historiques – c'est-à-dire des danses dont le flux de la transmission a été interrompu. Je pense à Ruth Saint Denis par exemple, dont c'est déjà le cas, et à bien d'autres...

Au fond, ce travail d'écriture nous oblige à considérer le texte chorégraphique comme une porte ouverte sur le temps comme expérience de mutation. Il n'y a pas d'actualité et il n'y a pas d'origine. Chaque expérience de notation nous ramène à l'ensemble des fractions de temps entreposées qui ont nourri l'œuvre. Depuis le tout premier geste jusqu'à ses multiples transformations. Notre rôle est ambigu, tout aussi flottant que celui de l'interprète et doit le rester. Ce sont donc les nécessités liées à l'idée de reprise qui nous guident. La possibilité de nouveaux regards. Comme sur un chantier archéologique il s'agit de livrer des indices à l'interprétation tout en préservant les potentialités de nouvelles lectures.

Deleuze a cette très belle image... il parle du critique comme d'un veilleur qui doit garder la lampe allumée...

Garder la lampe allumée, ça veut dire évidemment, traverser le temps qui rend l'œuvre à elle-même¹⁸.

17 Une danse historique est une danse dont la transmission a été interrompue et qui nécessite un travail d'exploration pour dans un premier temps effectuer des reconstitutions.

18 Laurence Louppe, février 1994, introduction de la table ronde « Mémoire de l'œuvre, mémoire de la danse, mémoire des corps » au Cratère Théâtre Scène nationale.

Fig. 1. Phrase F

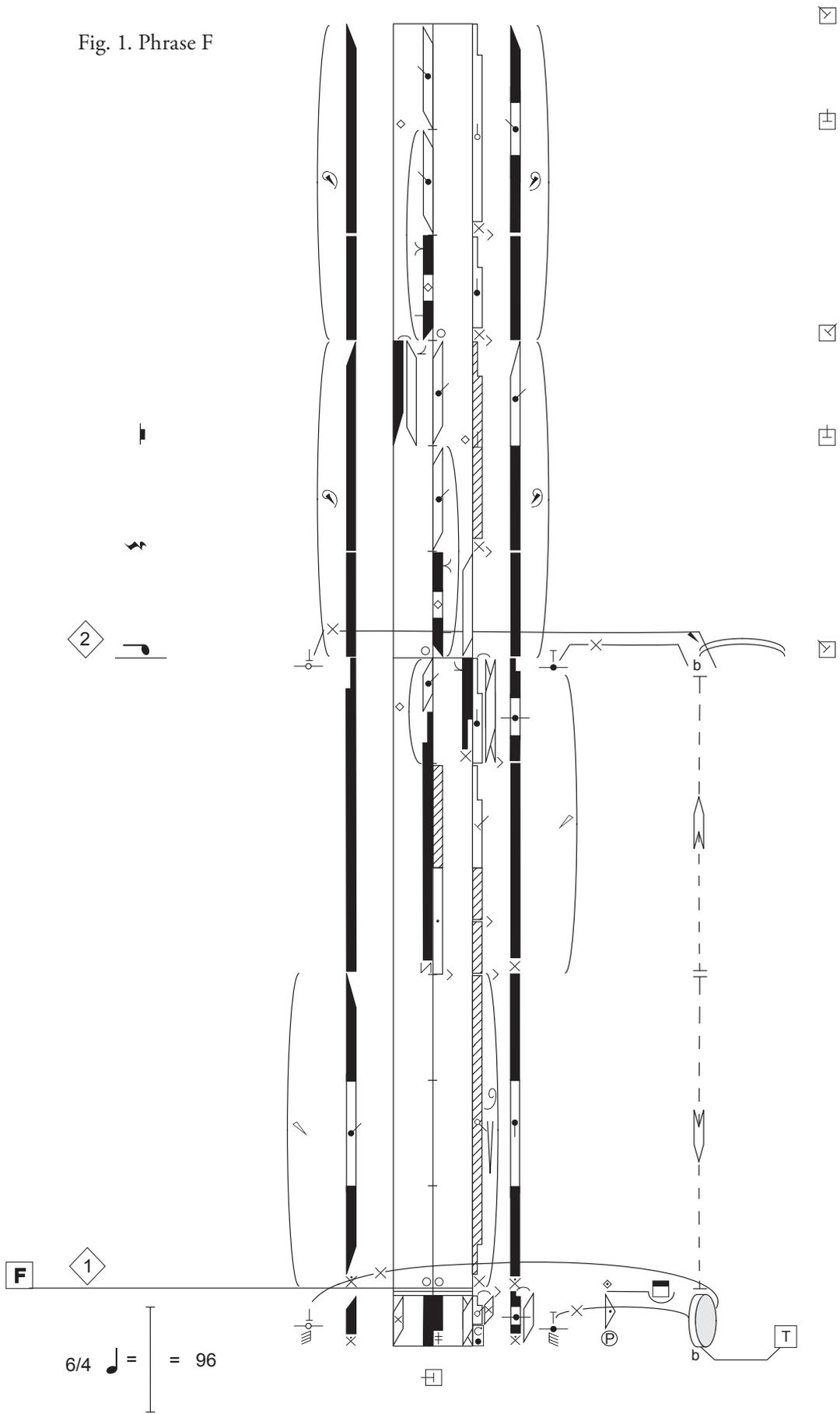


Fig. 2. Phrase G.
Vibrations

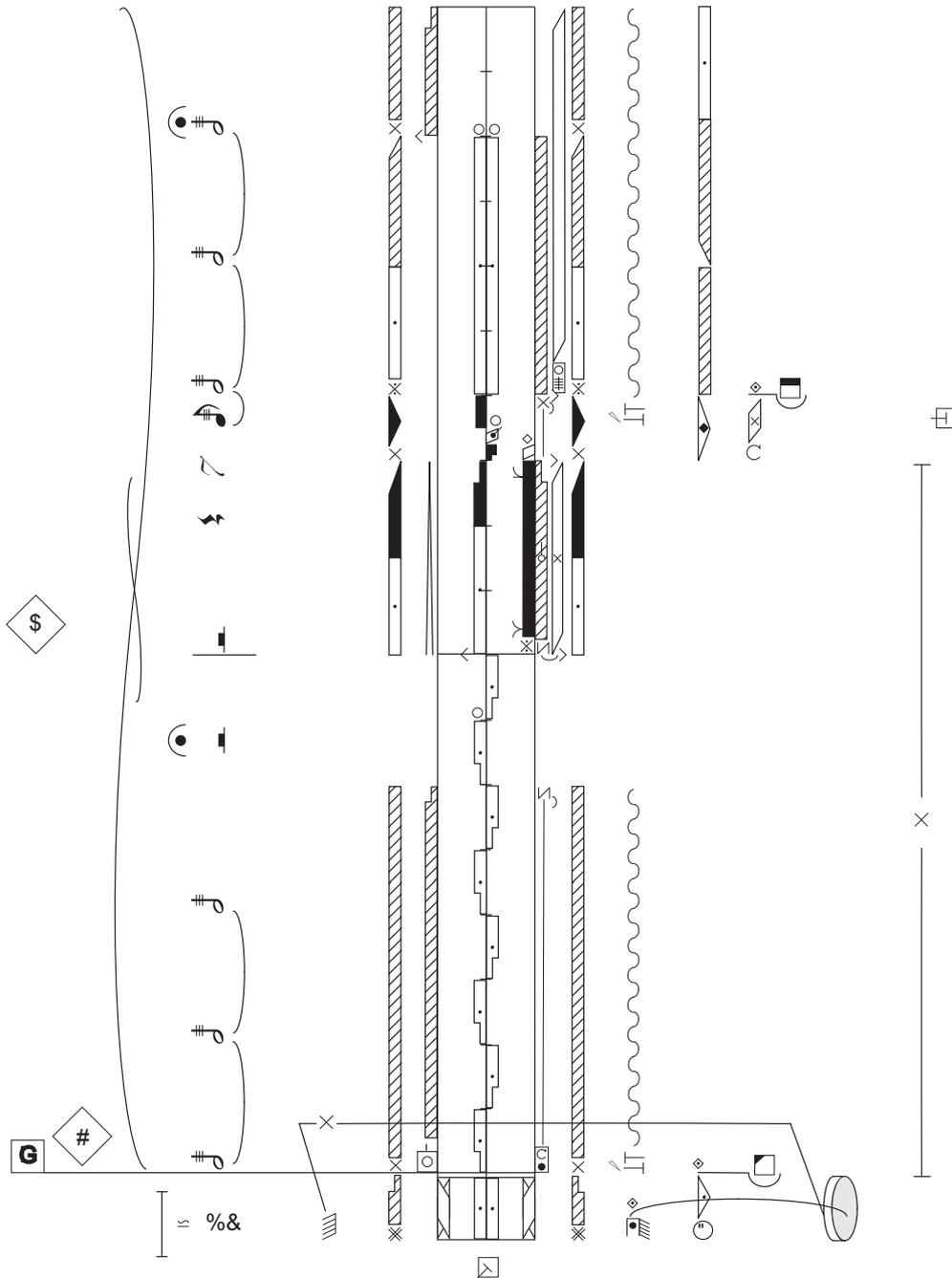
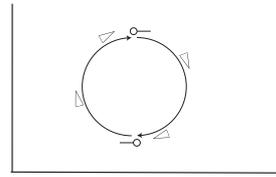


Fig. 3. Exercices 1 et 2.
Accélérations et décélérations à l'écoute



Ex: N°1

Même allure pour tout le groupe

⑧

= ♩ ≈ 80

Ex: N°2

Même allure et distance constante

A A|B B

= ♩ ≈ 80

Fig. 4. Exercice 9
Première succession

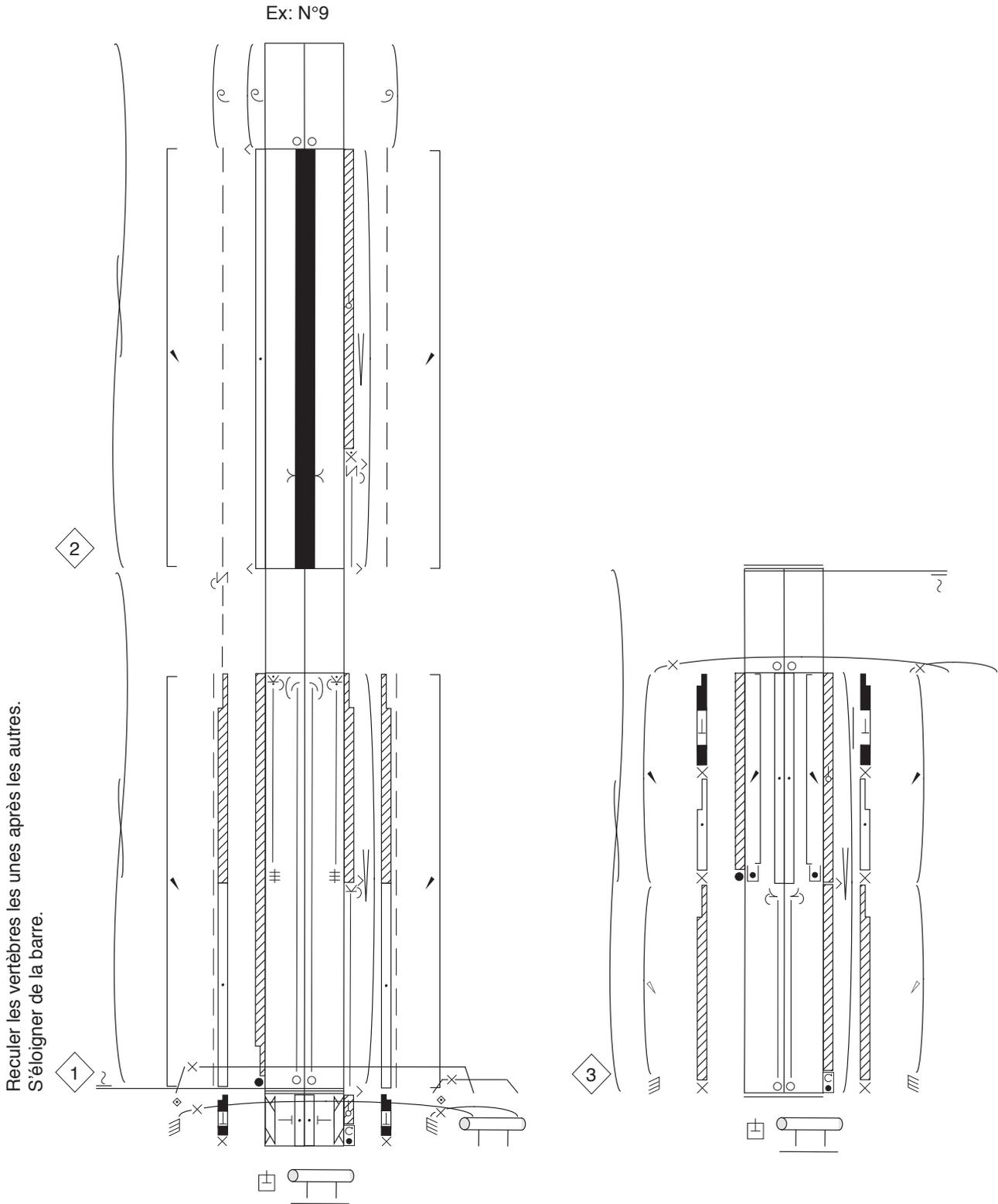
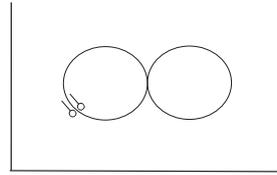


Fig. 5. Exercice 3
 Parcours à deux à l'écoute



Ex: N°3

Même allure, à deux, à l'écoute. On peut varier la vitesse.

$\square \text{ (2) } \blacklozenge$
 $\text{---} = \text{quarter note} \approx 80$