

# CN D NOTER *ROMANCE* *EN STUC*

Olivier Boiret

Aide à la recherche et au patrimoine  
en danse 2018 – synthèse déc. 2019

# Résumé du projet

« Noter *Romance en stuc* », par Olivier Bioret  
[notation d'œuvres chorégraphiques]

Malgré la simplicité de l'énoncé du projet, la création d'une partition n'est pas un processus balisé d'un bout à l'autre.

La structuration de la danse contemporaine en France depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle s'est faite autour de la création d'œuvres nouvelles. Les compagnies, dirigées par des chorégraphes, créent des nouvelles pièces à un rythme en moyenne annuel et l'exploitation de celles-ci suit leur création sur quelques saisons. Ce fonctionnement est à ce point généralisé que toute présentation d'une pièce plusieurs années après sa création prend un caractère exceptionnel, tant et si bien que les dénominations de tels événements sont très diverses et échappent au consensus. « Répertoire », « reprise », « récréation », « transmission », « remontage »...

La variété terminologique révèle peut-être moins des catégories aux nuances sémantiques précises et partagées que l'affirmation a priori que ce genre de projet ne va pas de soi, que ses objectifs, ses moyens et ses méthodes sont à réinterroger, à réinventer, à chaque projet.

*Remontage* est le mot choisi par Daniel Larrieu pour le processus de travail qui a mené aux représentations de *Romance en stuc* en 2019. Il est intéressant de noter que les programmes de salle distribués lors des représentations portent la mention « remontage : Daniel Larrieu et Jérôme Andrieu », proposant une signature du processus de remontage à la fois distincte de la signature du chorégraphe et du travail collectif des interprètes de 2019, ce qui suggère un travail distinct lui aussi, spécifique à la reprise d'une pièce.

À ce propos, on remarquera que *Chiquenaudes*, accompagnant *Romance en stuc* dans les représentations de 2019 et suivantes, portait une mention différente : *réactivation* (à ma connaissance pour la première fois dans un tel contexte). Ce trio de 1982 s'est vu dansé de manière bien plus régulière depuis sa création au sein de la compagnie Astrakan, intégré dans d'autres pièces avec des modifications, ou transmis aux danseurs d'une autre compagnie. C'est peut-être que sa mémoire est restée plus vivante et, se transmettant d'interprète en interprète, l'impression de fracture temporelle est moindre, ce qui change la manière d'envisager la remise en scène de cette pièce (le format de *Chiquenaudes*, bien plus court, entre probablement en ligne de compte).

Le processus de notation s'est enraciné dans ce contexte de remontage de *Romance en stuc*, en étant témoin des répétitions qui se sont étalées de décembre 2018 à juin 2019. On a pu observer un ensemble de choix faits alors qui nous aident à comprendre les valeurs et les ambitions mises en place. Ces choix, et notamment leur variété selon les différents moments de la pièce, sont des indices quant à l'écriture chorégraphique et à la manière de la relayer dans la partition. Nous y reviendrons.

La première fonction que Daniel Larrieu a proposé à Jérôme Andrieu (danseur dans sa compagnie depuis près de vingt ans alors) fut de l'accompagner dans la recherche sur la pièce et la conduite des répétitions. La proposition de reprendre le rôle de « Lui » fut postérieure. L'un et l'autre ont regroupé des sources qui ont servi à cette réactivation dont voici la liste :

- des sources datant de la création de 1984-1985 : principalement les textes d'Empédocle et de Théophile Gautier qui ont inspiré l'œuvre et furent enregistrés pour être inclus dans la bande son du spectacle. Les pistes musicales ont été exportées au format mp3 pour pouvoir être lues depuis les ordinateurs ;
- les souvenirs, bien entendu, du chorégraphe, concernant tant le processus de création de la pièce et l'origine des mouvements que leur intention et leur forme. Au fur et à mesure de la progression des répétitions, d'anciens interprètes ont également été invités et leurs souvenirs ont constitué des sources vivantes pour la reconstruction. Il s'agit de Sara Lindon, Dominique Brunet, Laurence Rondoni, Bertrand Lombard et Didier Chauvin ;
- plusieurs vidéos : deux captations entières de 1985, la première prise lors des premières représentations au Festival d'Avignon et l'autre à la Maison de la danse de Lyon quelques mois plus tard, des images fragmentaires en noir et blanc de la même époque, et des vidéos postérieures de quelques années : une captation de la première partie de la pièce transmise à l'école du CNDC d'Angers, et un solo composé par Daniel Larrieu pour Bertrand Lombard qui reprenait une partie du matériel gestuel de la pièce.

Ces sources n'ont pas été traitées de manière équivalente. Bien entendu, les interprètes de 1985 ont été consultés sur leur rôles de l'époque respectifs. Sara Lindon sur les solos de « Elle », Didier Chauvin sur les deux solos du « Destin », Laurence Rondoni et Dominique Brunet sur les rôles de chœur (« danse grecque » notamment) et du chœur des filles ; et Bertrand Lombard sur la séquence des emboîtés et la fin. Les vidéos ont aussi été diversement utilisées. La version Maison de la danse fut la plus souvent utilisée et considérée explicitement comme référence. Les images du CNDC, prises de plus près, ont servi principalement pour les solos de « Elle », et le solo de Bertrand Lombard pour la séquence « Petit Poucet ».

Si le terme de remontage n'a pas un usage plus partagé que les autres, il est tout de même possible de préciser que le projet ne tenait pas de la

recréation. Le chorégraphe, posant un regard rétrospectif sur l'œuvre, pouvait avoir un jugement critique sur certaines parties, mais n'a pas manifesté de souhait de les « améliorer ». Dès que c'était possible, la ressemblance à la version 1985 a été préférée. À quelques occasions, la mémoire des interprètes et les traces vidéo faisaient défaut (principalement les premières secondes du trio féminin), et c'est en dernier recours qu'une réinvention est faite. La préparation corporelle des nouveaux interprètes, inspirée de la méthode Feldenkrais, a eu comme objectif de leur permettre d'accéder à la corporéité de la pièce, bien que cette dernière fût enracinée dans les pratiques d'entraînement des danseuses et danseurs des années 1980, bien différentes des formations reçues par les danseurs de 2018. C'est donc que cette physicalité est nécessaire à l'interprétation de *Romance en stuc*, et que la pièce ne saurait adapter son vocabulaire aux habitudes de ses danseurs sans perdre son intégrité.

Toutefois, il serait faux d'imaginer une reprise crispée, ou obsédée par la copie de l'original. Cet original, de toute façon, se dérobe à celui qui voudrait l'imiter en tout point car des changements substantiels ont eu lieu entre la version Avignon et la version Maison de la danse, toutes deux en 1985. Plus important, une partie essentielle du travail de Daniel Larrieu réside dans la relation aux interprètes. Sa danse est pensée comme « sur mesure » et son intégration doit être pensée comme un chemin intérieur. Dans *Romance en stuc*, c'est tout particulièrement les solos de « Elle » qui ont été travaillés ainsi, mais presque dans un mouvement à double sens, où plus sa nouvelle interprète se l'appropriait, plus ses mouvements correspondaient à ceux de l'ancienne. D'autres adaptations semblent mineures, comme l'adaptation des parcours de la séquence des « cristaux » aux scènes plus petites dans lesquelles *Romance en stuc* a été dansée en 2019-2020.

Ces notions questionnent fortement la production d'une partition. Ils la structurent également et orientent les choix du notateur. C'est un filtre d'un intérêt extrême qui permet de savoir quelles sont les priorités de l'écriture en les accordant aux priorités de la chorégraphie. Il révèle l'écriture chorégraphique en précipitant ce que l'on cherche à conserver et ce que l'on se permet d'adapter. Dans le cas de *Romance en stuc*, il n'y a pas eu de systématisme de ces réponses ; je n'ai pas pu observer de dispositif de choix a priori sur ces questions, mais bien plutôt leur traitement différencié selon les parties de l'œuvre et parfois selon les interprètes. On n'a pas eu affaire à un programme mais à un travail, patient et minutieux, adapté à la matière, un travail proche de l'artisanat, à nouveau « sur mesure », de la pièce.

La ressource que nous nous proposons de produire poursuit par conséquent un double objectif : documenter une pièce dont la vie est déjà riche en variations et donc documenter ces variations, ces différentes strates, et créer une référence (parmi d'autres), pour prolonger la vie de cette pièce.

Les informations sur les strates passées, en plus de leur intérêt intrinsèque, étant susceptibles d'informer le lecteur à venir sur l'amplitude des adaptations envisageables.

\*

La notation d'une œuvre est un travail de recherche parce qu'elle est, essentiellement, un travail d'explicitation.

Dans le cas de la ressource/partition de *Romance en stuc*, ces rapports entre implicite et explicite sont au cœur du travail de production. Le passage d'un langage chorégraphique, particulier non seulement à un créateur, mais aussi à une pièce, à un langage notationnel dont la visée tend à l'universel, peut être comparé au travail de traduction littéraire. Chacun de ces langages a ses structures, son lexique, ses impensés. Des choses y sont tellement essentielles qu'elles vont de soi, et le passage d'un langage à l'autre exige de déplier ces essentiels, de les faire parler le langage de l'autre, de s'explicitier réciproquement.

Si l'analyse du mouvement et de la chorégraphie est la partie interne de la recherche, sa mise en forme demande un travail qui en est le symétrique sur plusieurs plans. La multiplicité des documents et de leur nature s'organise en une compilation qui recrée une continuité artificielle et nécessaire à la lecture. Et de même que le processus de remontage n'a de mode d'emploi, le regroupement des éléments de la ressource est réinterrogé par la pièce elle-même.

### **Langage chorégraphique et langage notationnel : une explication réciproque**

#### **Le groupe comme virtualité**

*Romance en stuc* a une distribution particulière (à peu près unique dans les pièces de Daniel Larrieu) avec trois « rôles » et un chœur. Mais ce chœur est le support d'un travail de groupe qui est régulièrement travaillé dans l'œuvre du chorégraphe.

En l'occurrence, le chœur est un. Il est un personnage entier, incarné par plusieurs corps même s'il lui arrive de se séparer en chœur de femmes et chœur d'hommes, sa fonction dans la pièce ne distingue pas ses danseurs les uns des autres (à l'exception de deux parties à la fin de la pièce). Sans surprise, l'unisson est omniprésent dans les danses du chœur. Ce sont les manières dont cet unisson s'organise et les choix d'écriture que cette organisation impose qui nous semblent révélatrices.

La séquence des « emboîtés » regroupe le plus de paramètres typiques : les danseurs du chœur sont la plupart du temps en contact avec des partenaires, dans un unisson interrompu de temps en temps. C'est à dire qu'individuellement, chaque danseur-se à son tour quitte sa place et l'unisson pour le reprendre plus loin. La manière la plus pertinente de le faire n'est pas de donner une portée à chaque danseur, mais une seule portée pour tout le chœur sur toute la durée de la séquence (quand bien même aucun danseur ne le danse intégralement) et des portées individuelles très courtes correspondant seulement au moment où le danseur quitte l'unisson. Cette solution, choisie prosaïquement pour gagner de la place et exprimer l'adaptabilité des parcours individuels des interprètes, se montre révélatrice. De la marginalité de ces moments de déplacements individuels qui apparaissent comme des écarts à la danse principale, continue malgré la fluctuation des danseurs qui la portent, d'une part, et d'autre part, de l'importance des relations de contact et de manipulation des danseurs entre eux, quitte, pour les danseurs en bout de chaîne, à mimer la relation avec un voisin inexistant. Il en ressort une traduction graphique de la conception de la danse collective du chœur : il ne s'agit pas de l'agglomération d'individus qui produisent cette danse, mais d'une danse comme virtuelle, continue, et pour un nombre de danseurs illimité, qui préexisterait aux danseurs, qui viennent temporairement l'incarner.

Ce type de rapports entre le groupe du chœur et sa danse se retrouve régulièrement dans la pièce et la partition s'efforce de le rendre graphiquement au plus proche.

### **Corps dans l'espace : structure poétique et syntaxique**

L'espace est une donnée essentielle de la cinématographie. C'est un des éléments (comme le genre dans la langue française) qui ne peut pas ne pas être donné. La situation du corps dans l'espace et surtout l'analyse des rapports spatiaux des parties du corps les unes par rapport aux autres fonde le discours sur le mouvement dans la cinématographie.

Il en va de même pour le discours chorégraphique et le discours du chorégraphe. Lors des répétitions, une grande proportion des propos tenus aux interprètes a concerné l'espace. C'est très explicitement une attention qui est demandée aux danseurs, et donc un endroit de dialogue riche avec le projet de notation.

Au fur et à mesure du travail de notation, on a observé une fréquence de l'utilisation de certaines notions, de certains signes, qui révèle les appuis du langage chorégraphique, certaines de ses structures corporelles et spatiales. Deux exemples sont les plus parlants : les pauses et les signes de lieux.

Les pauses (ou signes de rétention) sont utilisées ponctuellement dans la plupart des partitions en cinétopographie. Mais alors que la plupart des œuvres tendent à faire appel à un type de pause plus qu'un autre, l'analyse du mouvement de *Romance en stuc* exige de faire appel, très alternativement, et parfois même simultanément, aux pauses dans le corps, aux pauses dans l'espace et aux pauses au lieu. C'est donc un jeu constant de changement de référence corporelle et articulaire qui constitue la danse (tout particulièrement dans la séquence « danse grecque »), le corps est en adaptation constante, comme changeant de centre, traversé de lignes et d'angles parfois mobiles parfois fixes. La même alternance a lieu dans l'analyse des mouvements des membres, passant d'une vision globale de petite amplitude à une vision segmentée.

Un autre rapport à l'espace se révèle important : le rapport à l'espace extérieur. De nombreuses indications se rapportent aux lieux de l'espace ou aux « rôles », directions et orientations, posant sur la partition des signes le lieu, et signalant la nature profondément théâtrale de l'œuvre.

### **Relations et temps**

À l'inverse du discours sur l'espace, le temps est une notion qui est très peu explicite dans la transmission. Le vocabulaire utilisé va être celui des comptes dans les séquences « comptée » où la temporalité de la danse s'appuie sur la pulsation musicale (seulement deux séquences), et des repères sonores vont être donnés pour d'autres séquences. Les indications temporelles sont presque toujours enchâssées dans des indications dynamiques. Mais la musicalité de la danse, pourtant très spécifique dans le travail de Daniel Larrieu, se transmet aux nouveaux interprètes bien plus par une imprégnation tacite que par une verbalisation développée. Elle n'en est pas moins efficace, et serait restée mystérieuse au notateur si une explicitation imprévue, un détour par l'écriture des relations et leurs exigences (toutefois préparée par nos précédentes partitions du même chorégraphe) n'avait surgi.

La danse de Daniel Larrieu présente une très grande fréquence de relation : toucher, prendre, glisser, s'adresser, regarder, porter, entre deux parties du corps du même danseur ou entre deux danseurs différents, ces actions reviennent à une fréquence extraordinaire dans *Romance en stuc*. Or l'analyse proposée par la cinétopographie dissocie les mouvements des relations créées par ceux-ci, figurées par différents types d'arcs horizontaux. Ces arcs arrivent nécessairement après le mouvement, deux mains ne pouvant se toucher qu'après s'être rapprochées l'une de l'autre. Or, ces relations, dans *Romance en stuc*, sont souvent mises en avant en se posant sur la pulsation musicale, reportant sur la fin du temps précédent le mouvement. La rythmicité est alors très particulière car le mouvement se concentre sur la fin de la pulsation

et s'organise par rapport à sa propre fin (la plupart des danses prennent l'impulsion sur la pulsation et remplissent le début du temps).

Cette observation, en plus de faire comprendre le timing particulier des mouvements mettant en place des relations, sert aussi à comprendre d'autres mouvements, sans relations, mais à l'organisation temporelle semblable. Elle permet de percevoir l'alternance, le jeu constant, entre ces différents rapports au temps, y compris quand la danse n'est pas posée sur une pulsation, et qui contribue très profondément au style chorégraphique.

\*

Les éléments cités ci-dessus montrent comment, de plusieurs manières, la confrontation de l'œuvre et de la notation met en place un processus d'explicitation croisée. Cela rencontre particulièrement le travail de la reprise qui explicite, probablement bien plus que lors de la création, les enjeux de la danse. D'une part parce que le recul du chorégraphe sur sa propre création (et le recul donné par de nombreuses autres œuvres entre-temps) a permis non seulement des avancées dans la compréhension de son propre projet, mais aussi l'étonnement sur une danse désormais distante et d'autre part parce que les références et habitudes des danseurs ayant changé, un grand nombre d'éléments, techniques et esthétiques, qui allaient de soi en 1985 doivent être formulés et répétés. Dans ce projet (comme dans de nombreux projets de notation d'œuvre), l'analyse nécessaire à l'écriture est un dépliement. Les éléments sont déroulés sur l'établi du notateur, tout comme ils l'étaient dans le studio de danse lors des répétitions de la reprise. Mais il est possible de ne pas considérer la création de la partition comme un empilement en vrac de ces éléments. La conception des cinétogrammes, d'une part, est aussi une opération qui, par les choix qui sont faits, filtre les informations communiquées au lecteur, et plutôt que de tout dire, il est préférable de dire ce qui suggérera suffisamment. La ressource que nous éditons regroupant d'autres éléments que les cinétogrammes de l'œuvre, leur combinaison est aussi un endroit de choix signifiant devant être pensé.

### **Œuvre et participation : deux unicités également mythiques**

Il arrive que la partition soit prise pour l'œuvre. C'est parfois le cas en musique, plus volontiers quand la partition est autographe. Mais il n'est même pas besoin d'affirmer nos convictions que l'œuvre, en musique ou en danse, n'existe qu'au moment de son actualisation par des interprètes pour démontrer la radicale disjonction entre l'œuvre que nous notons et la ressource/partition que nous produisons : auteurs distincts, trente-cinq années de distance... , c'est évident. Toutefois c'est l'unicité de chacun de ces termes qui est mise en cause dans notre travail. Ni l'œuvre, ni la



ressource/partition ne sont intègres. Elles sont hybrides, et cela induit une réflexion particulière.

### **Épaisseur temporelle**

Comme il a été mentionné plus tôt, *Romance en stuc* a connu plusieurs évolutions au cours de sa vie et la question des sources fut cruciale pour le remontage – et, par conséquent, l'écriture de la partition. Une première possibilité pour la notation aurait été de choisir une seule version, une interprétation à une date précise. La version « Maison de la danse de Lyon » aurait été une bonne candidate, puisqu'elle a été régulièrement préférée par le chorégraphe comme source de référence. Mais cette captation est incomplète (il manque notamment le début du trio féminin, et le début du troisième solo de « Elle »), et comme toute vidéo, elle est une interprétation de la pièce, avec ses particularités, les inexactitudes ponctuelles des danseurs ou leurs arrangements avec la forme, qui n'ont pas été décalquées à la reprise. Au contraire, la recherche de Daniel Larrieu et Jérôme Andrieu fut de retrouver les intentions derrière ces formes, de les comprendre, et de communiquer ces intentions aux nouveaux danseurs. Faire la partition de la version lyonnaise n'est donc ni possible ni pertinent.

Une deuxième possibilité aurait été de faire la partition de la version 2019. La documentation ne manque pas, puisque j'ai pu assister à presque toutes les répétitions au cours desquelles j'ai enregistré de très nombreux films, et chaque interprète a pu répondre à mes questions. Toutefois, une séquence posait problème. « Les cristaux », comme mentionné plus haut, ont été adaptés. La création de la pièce en 1984-1985 avait été pensée pour de très grands plateaux, que cette séquence occupait entièrement par un système complexe de parcours. Les scènes de la tournée 2019-2020, notamment celles des premières représentations, étaient sensiblement plus petites. Pour ne pas contraindre les danseurs à réduire l'amplitude des pas, consubstantielle à la qualité de cette danse, des modifications ont été apportées aux trajets. Mais cette histoire de cette adaptation est révélatrice. En effet, les interprètes de 2019 ont commencé par apprendre, d'après vidéo, les parcours de 1985 et l'adaptation a été faite ensuite. La séquence n'a pas été recomposée à partir de zéro, mais retaillée sur l'existant. Si les scènes l'avaient permis en 2019, il n'y aurait pas eu d'adaptation. D'autres adaptations spatiales ont eu lieu semblablement à d'autres moments de la pièce, qui ont eu des conséquences parfois sur le nombre de danseur-se-s au plateau. Par conséquent, faire la partition de 2019 revenait à ignorer des versions plus proches de l'écriture délibérée du chorégraphe, ce qui semble une concession dommageable et inutile.

Une troisième possibilité est tentante : faire les partitions simultanées de toutes les versions disponibles. Mais elle posait d'autres problèmes que la

quantité gigantesque de travail qu'elle impliquait et qui suffit à décourager le notateur. La question des noms donnés aux parties ou aux rôles semble secondaire, mais est révélatrice. Car ces appellations ont évolué, elles étaient moins nombreuses et moins nécessaires à la création car le rôle et l'interprète du rôle se confondent, et on peut parler par exemple du « solo de Sara » sans problème. Mais quand Marion danse ce solo, ce n'est plus le solo de Sara, il devient nécessaire de nommer, mais en 2019. La séquence « Petit Poucet » doit son nom à l'inclusion de cette danse dans un solo de ce nom dansé après 1985 par Bertrand Lombard. Ce nom était inexistant lors de la création, mais très utilisé en 2019. Cette question superficielle des noms est en fait tout à fait parallèle à d'autres moins aisées à décrire mais esthétiquement fondamentales. Une œuvre n'est ni un original fixe et disparu dont toutes les reprises ne seraient que la photocopie toujours moins précise, ni la somme, ou la moyenne, de toutes ses représentations. Donc si la solution de tout écrire a certes l'avantage d'être, en apparence, neutre, car le notateur ne choisit pas de version « préférée » et laisse au reconstructeur futur une liberté totale (là aussi, en apparence), elle dissimule en fait des choix que le notateur effectue inévitablement (et qu'il vaut mieux faire en toute conscience qu'en mauvaise foi), et laisse le lecteur démuni.

Le choix qui s'impose alors est d'autant plus aisé qu'il redouble la méthode choisie lors du remontage : se reposer la question à chaque moment, à l'intérieur de chaque moment, proposer un assemblage bigarré de choix. Il faut d'après nous renoncer humblement à un dispositif unique qui bifferait tous les problèmes de traduction d'un seul trait de génie, et préserver l'ambition de conduire le lecteur dans un discours continu et cohérent. En l'occurrence, construire ce cheminement dans un document unique et rendre compte des écarts par un carottage espacé : sur certaines séquences partager des informations contradictoires avec la partition principale. En somme, croire au mythe d'une « version de référence » possible assez longtemps pour écrire (ou lire) la partition, et pour plonger sans réserve dans la danse de *Romance en stuc*, sans oublier de l'assortir des arguments qui permettront de le démonter. Ces deux poignées sont nécessaires à la manipulation d'une partition.

### **L'édition comme contrepoint vocal**

Nous l'avons dit, la ressource produite a une nature profondément hybride car la méthode d'établissement de chaque moment chorégraphique varie : différentes sources, différentes versions, différentes priorités dans l'analyse, et même différents modes d'écriture de la danse pour rendre compte des moments improvisés. Mais cette hybridité est aussi le fait des différents documents qui la constitueront, dont voici la liste :

- note du chorégraphe ;
- introduction générale ;

- glossaire général ;
- cinétoigrammes de la pièce, répartis en douze « chapitres » ;
- glossaires partiels pour chaque chapitre ;
- cinétoigrammes d'exercices d'échauffement ;
- notes des interprètes de la reprise 2019 ;
- dessins de Patrick Bossati (1985) ;
- captation en plan large 2019 par Dominique Brunet ;
- captation montée par Dominique Brunet ;
- documentaire et interviews sur la reprise 2019 par Dominique Brunet ;
- fiche technique du spectacle ;
- bande son.

Tous ces documents ont différents auteurs : le chorégraphe, le notateur, un artiste plasticien, Patrick Bossati, les interprètes de la reprise, Dominique Brunet, interprète de 1985 et vidéaste qui a réalisé un documentaire sur *Romance en stuc* et sa reprise, Christophe Poux, le directeur technique, etc.

Cette diversité des voix, là encore, imite le travail de reprise pendant lequel Daniel Larrieu a tenu à ce que les nouveaux interprètes puissent entendre plusieurs discours sur la pièce, surtout des danseur·se·s de 1985. Et pareillement les efforts de la création de la ressource/partition ont pour objectif de faire de ces voix variées une polyphonie construite plutôt qu'une superposition arbitraire. Nos moyens ne nous permettant pas de construire un site internet ou un DVD-ROM, les sources audiovisuelles sont hélas exclues de la réflexion à venir et seront présentées à part. Elles seront les seules annexes de la ressource/partition. Notre ambition est d'intégrer tous les documents papiers, textes, images et cinétoigrammes dans une seule continuité, et de permettre une immersion dans cette polyphonie documentaire.

Ces choix sont la conséquence d'une perspective sur le lecteur. C'est certes un risque, puisque, de tous les éléments de contexte, l'identité et les motivations de celui-ci sont les choses les moins connues de nous. Nos motivations, par contre, sont claires : contribuer à faire traverser le temps à une œuvre dont la portée n'a pas diminué en trente-cinq ans et faire le pari qu'elle ne disparaîtra pas davantage en trois cent cinquante ans. Le chercheur en danse, en histoire de l'art, en esthétique, qui serait amené à consulter ce document n'est pas négligé par ce travail d'édition. Il est au contraire très bienvenu, et le référencement des documents inclus est là pour correspondre à ses standards. Mais c'est bien un reconstituteur lointain qui est la cible principale de ce travail. Et c'est pour cela qu'une partie de ce qui a été explicité, analysé, déplié dans le travail, est l'objet, à travers la mise en page, la combinaison des documents et tous les choix visuels liés, d'un processus de ré-implication.