



Romain PANASSIÉ

La partition chorégraphique comme moyen d'accès à l'œuvre et source de collaborations artistiques

Article

RÉSUMÉ ABSTRACT

Cet article propose de montrer comment une partition chorégraphique en notation Benesh communique des éléments du style d'un chorégraphe, ainsi que les caractéristiques de l'œuvre notée. Ceci sur deux plans distincts : le geste, et les procédés de composition.

Pour cela nous étudierons des exemples concrets, extraits des partitions de deux pièces de Dominique Bagouet : *Une danse blanche avec Éliane* (1980) et *Le Crawl de Lucien* (1985).

Nous aborderons l'accès à ces différents éléments dans le cadre de deux collaborations entre un notateur du mouvement et un interprète de l'œuvre à sa création, collaborations qui représentent le point de départ vers un projet artistique de reconstruction ou de re-création.

PLAN

L'écriture Benesh : un outil pour la transmission des œuvres

Une danse blanche avec Éliane : transmettre et noter le « style Bagouet »

Un duo danseur-musicienne

La collaboration avec Sylvie Giron

La « première lampadaire »

La courbe du haut du dos

Des mains qui dansent

Une danse blanche avec Éliane : une chorégraphie qui dialogue avec la musique

Première partie : la complicité entre danseur et musicien

Deuxième partie : une danse en silence

Troisième partie : La Sorcière, une valse composée par Jo Privat²³

Le Crawl de Lucien : un « labyrinthe dansé »²⁴

Création et reprise

La collaboration avec Michèle Rust²⁷

Le Quatuor

Le Quadrille

En conclusion...

TEXTE INTÉGRAL

L'écriture Benesh : un outil pour la transmission des œuvres

Lorsque Rudolf Benesh^[1] publie son système de notation du mouvement en 1955 (Benesh Movement NotationTM), il donne aux professionnels (artistes, sportifs, chercheurs, thérapeutes...) un outil efficace, précis et concis, qui peut s'adapter à différents champs d'application. L'écriture Benesh est enseignée au Conservatoire de Paris par Éliane Mirzabekiantz^[2] depuis 1995. La formation permet d'acquérir une triple qualification : noter (c'est-à-dire traduire une chorégraphie en signes, pour en réaliser une partition), reconstruire (apprendre, transmettre, et redonner vie à une pièce qui a été notée précédemment), et enseigner l'écriture Benesh.

Parmi les générations de notateurs du mouvement formés à Paris, plusieurs occupent des postes permanents dans des compagnies de répertoire, ou auprès d'un chorégraphe en particulier, poursuivant ainsi la tradition des choréologues^[3] Benesh au sein des institutions (citons par exemple : Eleonora Demichelis et Sandrine Leroy au Het National Ballet d'Amsterdam, Youri Van Den Bosch et Natalia Naidich au Ballet Preljocaj).

Dans cet article, je choisis d'appuyer ma réflexion sur ma propre expérience de notateur professionnel, choréologue Benesh diplômé du Conservatoire de Paris en 2006, et en particulier sur ma collaboration avec les artistes membres des Carnets Bagouet^[4], autour de l'œuvre du chorégraphe Dominique Bagouet^[5], disparu en 1992.

De cette collaboration sont nés de nombreux projets de remontage, reconstruction, re-création, principalement autour de deux pièces : *Une danse blanche avec Éliane* et *Le Crawl de Lucien*. Ces projets ont nourri progressivement mes réflexions en tant que transmetteur, et lecteur de partitions d'une œuvre que j'ai moi-même peu connue en tant qu'interprète ou spectateur. L'accès aux informations contenues dans la partition chorégraphique m'a permis de pouvoir dialoguer avec les artistes référents des créations de Dominique Bagouet.

Depuis mon entrée au conseil artistique des Carnets en 2009, les membres de l'association m'ont inclus dans une réflexion collective sur les enjeux de la transmission d'une œuvre chorégraphique contemporaine. Les interrogations et insatisfactions, rencontrées dans la confrontation entre des danseurs d'aujourd'hui et les passeurs d'une danse dite « contemporaine » dans les années 1980, permettent de questionner la notion de transmission et/ou de re-création. Selon Isabelle Launay^[6] : « [...] la question pour les danseurs contemporains n'est pas de savoir qu'où transmettre d'une œuvre chorégraphique, mais de prendre acte du fait qu'une œuvre porte déjà en elle une idée de la transmission, qu'il importe de l'objectiver et d'inventer une structure adéquate pour qu'elle puisse s'accomplir »^[7]. Il s'agit donc d'avoir, ou d'inventer, les moyens permettant l'étude approfondie d'une œuvre donnée : l'accès à une partition chorégraphique est un de ces moyens.

Quelle place pour la partition chorégraphique^[8] au sein d'un projet cherchant à faire revivre une œuvre du passé ? Et comment un notateur/reconstructeur^[9] peut-il répondre aux demandes, parfois difficiles à concilier, entre le désir des interprètes d'aujourd'hui et l'exigence des créateurs d'hier ?

La partition chorégraphique permet d'avoir accès, non seulement à une œuvre en tant que telle, mais également à plusieurs éléments stylistiques qui la sous-tendent et/ou qui s'en dégagent. Le style d'un chorégraphe peut apparaître dans l'écriture du geste lui-même, autant que dans les procédés de composition utilisés pour organiser ces gestes, construire et structurer la chorégraphie. L'exemple de Dominique Bagouet est, de ce point de vue, particulièrement significatif.

Dans la suite de cet article, nous allons observer des extraits des partitions en notation Benesh d'*Une danse blanche avec Éliane* (réalisée par Romain Panassié), et du *Crawl de Lucien* (réalisée par Véronique Gémmin-Bataille^[10]), chorégraphies de Dominique Bagouet. Pour plus d'explications concernant l'écriture Benesh, nous vous renvoyons à la lecture de l'article d'Éliane Mirzabekiantz : *Comment la notation Benesh relève et révèle l'interprétation*, dans le premier numéro de la Revue du Conservatoire, janvier 2013 (<http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=298>).

Une danse blanche avec Éliane : transmettre et noter le « style Bagouet »

Un duo danseur-musicienne

Créée en 1980 pour le gala de préfiguration de la Maison de la danse de Lyon, *Une danse blanche avec Éliane* est un duo entre Dominique Bagouet et l'accordéoniste Éliane Lencot^[11]. Composé en trois parties, il est constitué d'extraits de pièces antérieures de Dominique Bagouet, remis en jeu dans une nouvelle relation à l'espace, à la musique, et à l'interprétation.

La chorégraphie porte l'empreinte de l'héritage de la danse moderne américaine, en particulier de la technique Limón^[12], que Dominique Bagouet a rencontrée notamment dans l'enseignement de Peter Goss^[13].

En 2000, Sylvie Giron^[14] fait une reprise de la pièce à partir des archives de la compagnie Bagouet et de ses propres souvenirs d'interprète et de spectatrice de l'époque. On peut aujourd'hui voir son interprétation, aux côtés d'Éliane Lencot, dans la première partie du film *Studio Bagouet*^[15], réalisé par Marie-Hélène Rebois en 2002.

La collaboration avec Sylvie Giron

En 2012, j'ai collaboré avec Sylvie Giron pour la réalisation d'une partition en notation Benesh d'*Une danse blanche avec Éliane*, chorégraphie de Dominique Bagouet. Pour ce projet, nous avons bénéficié de l'Aide à la recherche et au patrimoine en danse (ARPD) du Centre national de la danse (CND). Sylvie Giron m'a transmis elle-même la chorégraphie pour que je puisse à mon tour l'interpréter, et ensuite la noter. L'élaboration progressive de la partition s'est ainsi faite dans un aller-retour entre pratique et écriture, et dans un dialogue permanent avec une personne référente de l'œuvre.

Lors de la transmission, Sylvie Giron a nommé des éléments gestuels récurrents, caractéristiques du style chorégraphique de Dominique Bagouet. L'identification de ces différents éléments a constitué un pré-requis important, tant pour l'interprétation que pour la notation de la pièce. Un travail complémentaire en Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD)^[16] avec Odile Rouquet^[17] m'a permis de renforcer le lien entre interprétation et notation, et de confirmer mes choix pour la traduction de la danse en signes. Voici quelques exemples tirés de l'introduction à la partition, et notamment du glossaire^[18].

(Les figures 1 à 15 sont toutes extraites de la partition en notation Benesh d'*Une danse blanche avec Éliane*, réalisée par Romain Panassié)

La « première lampadaire »

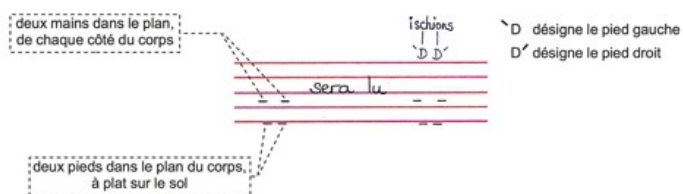


Figure 1.

La figure 1 concerne la position debout, à la verticale, avec les bras qui pendent de chaque côté du corps. On communique ici au lecteur une spécificité de la chorégraphie : dans cette situation, les pieds seront toujours situés à l'aplomb des ischions. Ceci permet de déterminer avec précision l'espacement des pieds (qui correspond à l'écart entre les deux ischions du bassin), tout en étant en référence au corps du danseur, et donc adaptable à la morphologie de chaque interprète.

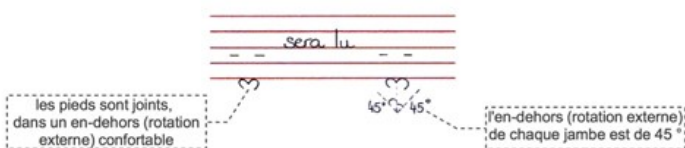


Figure 2.

La figure 2 représente une situation debout, les bras le long du corps, et les pieds en première

position : les pieds sont joints et les jambes sont dans une rotation externe confortable. On communique ici l'angle exact de rotation externe de chaque jambe (45°), en rapport à l'axe médian du corps. Sylvie Giron, comme d'autres interprètes de Dominique Bagouet, nomme cette figure la « première position lampadaire ». Dès lors, le lecteur sait que toute situation des jambes en « en-dehors », c'est-à-dire en rotation externe, devra être lue de cette manière.

Dans la chorégraphie, on peut ainsi observer de nombreuses rotations dans l'articulation des hanches (coxo-fémorale) : on passe fréquemment d'une situation en parallèle à une situation en-dehors. Dans la notation Benesh, ces changements sont traduits soit par des signes d'empreinte (lorsque les jambes sont allongées), soit par l'agencement des signes représentant les genoux et les pieds (lorsque les jambes sont fléchies).

De plus, les variations de rotation dans l'articulation de la hanche sont coordonnées avec des changements d'orientations, représentés en-dessous de la portée. C'est ce que nous montrent les exemples de la figure 3.

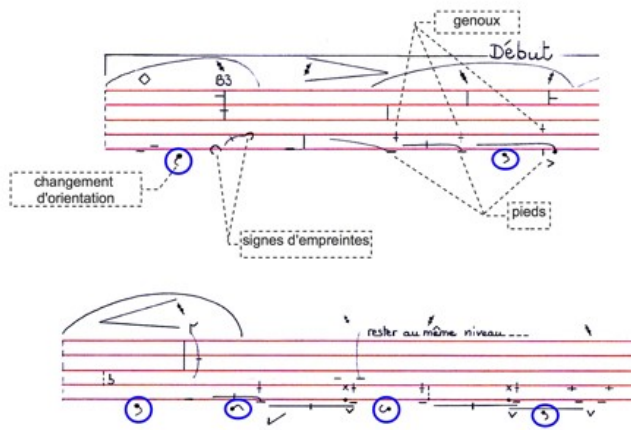


Figure 3.

La courbe du haut du dos

Dans les chorégraphies de Dominique Bagouet, la colonne vertébrale est généralement très mobile. On retrouve cette spécificité dans *Une danse blanche avec Éliane*, avec des mouvements de la colonne vertébrale dans tous les plans de l'espace (flexion-extension, inclinaison, rotation). En notation Benesh, nous traduisons cela en indiquant les mobilités des trois volumes : tête, thorax, et bassin (cf. *Le concept du mouvement et sa transcription à partir d'une approche linguistique*, dans l'article d'Éliane Mirzabekiantz [19]).

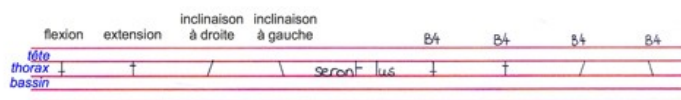


Figure 4.

Dans la figure 4, les mouvements notés dans l'interligne du thorax se passent au-dessus de la taille, de manière à garder le bassin vertical, à l'aplomb, pour permettre une meilleure stabilité des appuis. Il est précisé que ces mouvements se produisent principalement au niveau de B4, soit à l'étage 4 du *Body*, c'est-à-dire du tronc (du cou au bassin). D'un point de vue anatomique, B4 correspond à la zone du thorax de la 5^e à la 10^e côte. Au niveau de la colonne vertébrale, cela situe ces mouvements autour de la charnière de la 8^e vertèbre thoracique (cf. le DVD *La diversité des appuis de la danse contemporaine de Peter Goss, de la 8^e vertèbre thoracique au thymus*, Odile Rouquet, édition Recherche en Mouvement 2010).

Comme nous le montre la figure 5, ces mouvements sont la plupart du temps initiés par la tête. Pour l'interprétation, on pourra porter attention, par exemple, au « poids du visage » dans un mouvement de flexion, à l'orientation du regard dans une extension, ou encore au « poids de l'oreille » du côté de l'inclinaison.

Lors du retour à la verticale, la tête se remet dans l'axe en dernier, dans une sensation de déroulé.

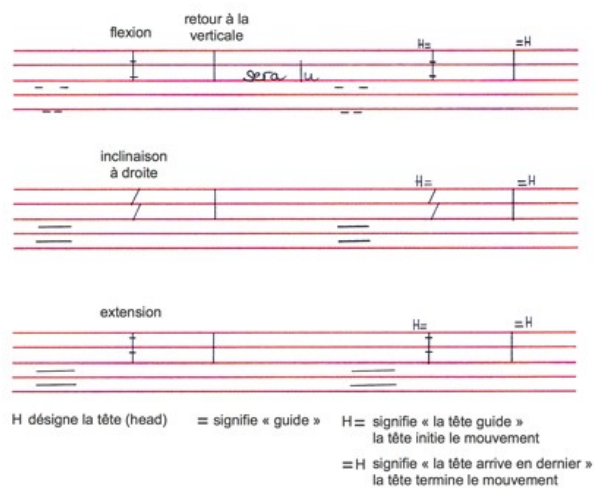


Figure 5.

Des mains qui dansent

Dans sa transmission de la chorégraphie, Sylvie Giron a accordé une grande importance aux mains, à leurs différentes qualités, et à l'orientation des paumes dans l'espace.

Dans la notation, on trouve au-dessus de la portée de nombreuses informations concernant les mains, comme nous le montre la figure 6.

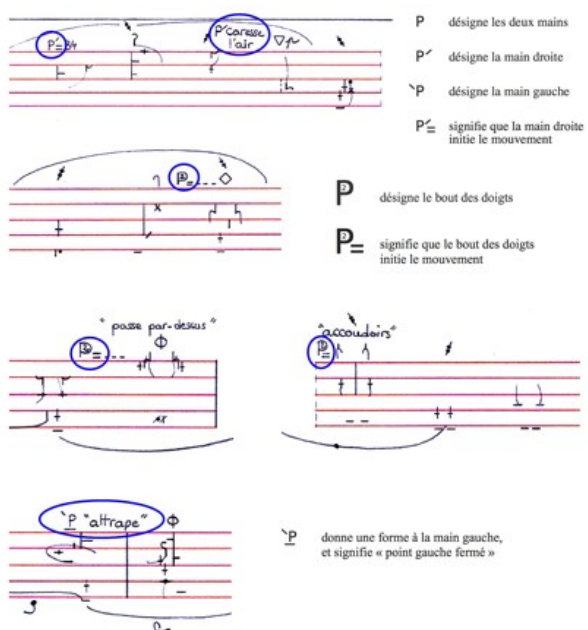


Figure 6.

On trouve également une abondance de signes relatifs à l'orientation des paumes de mains :

- placés au-dessus de la portée, ils orientent les paumes de mains dans l'espace,
- reliés aux signes de base désignant les mains visuel ci-dessous, ils orientent la face antérieure des poignets.



Figure 7.

Voici quelques exemples dans la partition :

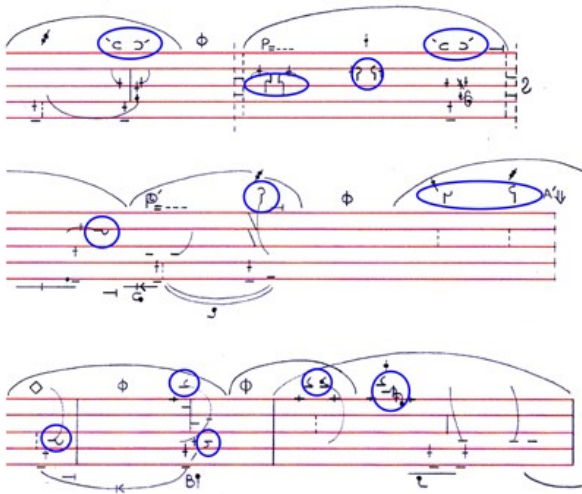


Figure 8.

On aborde ici les mouvements de pronation-supination [20] dans l'avant-bras, qui peuvent avoir des répercussions dans toute la ceinture scapulaire [21], et plus largement dans l'organisation du corps dans sa globalité. La circulation de ces mouvements ne pourra se faire que si les différentes articulations du membre supérieur ne sont pas verrouillées, ni en extension, ni en flexion.

La figure 9 nous explique ainsi que, dans une position de bras à la seconde, les poignets et les coudes seront toujours très légèrement fléchis, dans une sensation de détente.

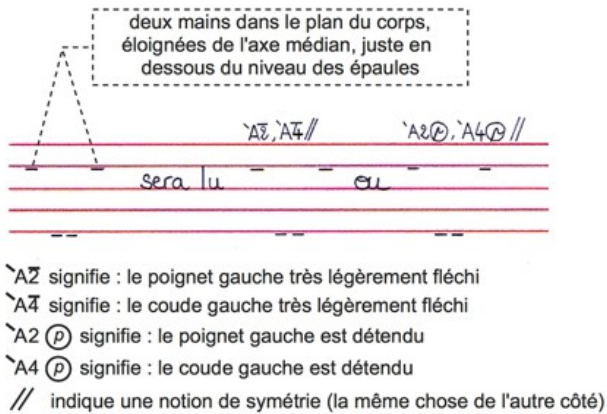


Figure 9.

Une danse blanche avec Éliane : une chorégraphie qui dialogue avec la musique

Première partie : la complicité entre danseur et musicien

La danse commence en silence, et la musique arrive pendant que le premier geste est répété. La longueur de la première partie dépend de l'interprétation du danseur et du musicien.

La dynamique de la valse sert de base de référence commune aux deux interprètes, et permet leur dialogue. Chacun peut ainsi jouer avec des accélérations, ralentis, suspensions, attaques, accents, retards, ruptures, etc. Tout en ayant toujours la possibilité de « se remettre ensemble » autour de cette référence commune.

Pour la musique, la sensation de valse est très perceptible dans les basses de l'accordéon. Dans son improvisation, Éliane Lencot s'en détache peu, et joue davantage sur les nuances, les sons tenus ou plus découpés à la main droite, les attaques, les variations mélodiques, tout en gardant un tempo relativement constant.

Pour la danse, l'écriture chorégraphique est une trame, comme un texte précis que l'on doit dire, mais avec lequel on peut jouer. Certaines parties peuvent clairement s'appuyer sur la dynamique de la valse, d'autres au contraire sont pensées comme des ruptures en contraste.

Dans la partition chorégraphique, les signes de rythmenotés au-dessus de la portée, et expliqués dans la figure 10, communiquent le rythme du mouvement. Cela permet au notateur d'indiquer la *chanson de la danse* [22] qui, selon le type de relation qu'entretient la chorégraphie notée avec la musique en présence, entre en cohérence (ou non) avec le rythme de la musique.

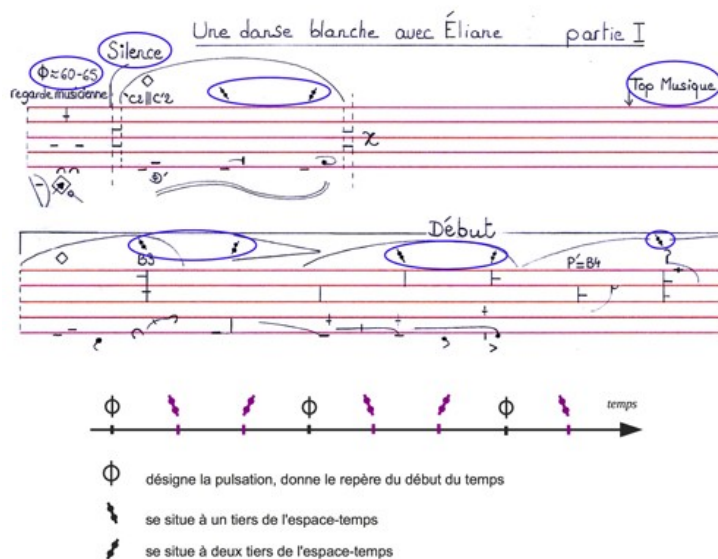


Figure 10.

Autre exemple, la figure 11 appelée « Fred Astaire » nous propose une séquence chorégraphique conçue volontairement en rupture avec la dynamique de la valse proposée par l'accordéoniste. Pour exprimer cela, le notateur a volontairement choisi des signes de rythme différents de ceux utilisés dans la figure 10.

Par rapport à la partition musicale d'Éliane Lencot, notée en croches dans la figure 12, la pulsation de la danse dans la figure 10 correspond ici à la blanche pointée, autrement dit une valse ressentie et dansée « à la mesure ».

De plus, dans la partition chorégraphique, on a choisi de ne pas indiquer les barres de mesures musicales, de manière à privilégier la sensation du phrasé, et à mettre en avant le jeu, le dialogue et la liberté de la danse au regard de la musique.

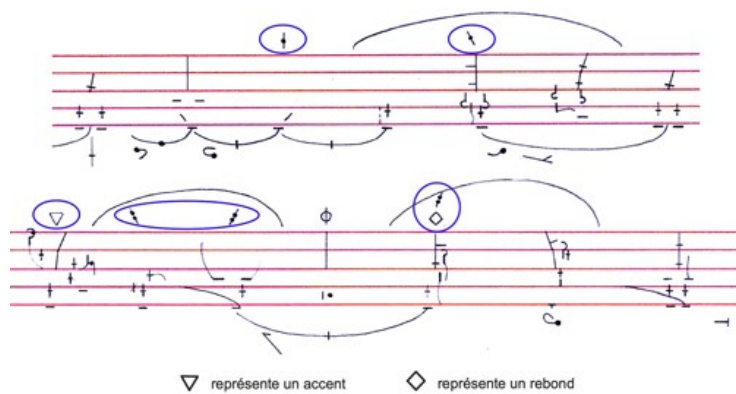


Figure 14.

mélodique et phrasé chorégraphique.

Le tempo indiqué dans la figure 15 correspond à l'interprétation d'Éliane Lencot.

Une danse blanche avec Éliane partie III

Top Musique

IMPRO

Valse $\Phi \approx 175-185$

38 mesures

Indique une mesure à 3 temps binaires

Première mesure du (A)

... etc

Dernière mesure du (C)

La Socière, Jo Privat
Valse, mesure à 3 temps binaires

Extrait du plan :

partie (I)
(A) 8 mesures
(B) 8 mesures
(A) 8 mesures
(C) 16 mesures

Figure 15.

Le Crawl de Lucien : un « labyrinthe dansé »^[24]

Création et reprise

Le Crawl de Lucien est une chorégraphie de Dominique Bagouet, créée en 1985, fruit de la collaboration du chorégraphe avec le compositeur Gilles Grand^[25] et le vidéaste Charles Picq^[26]. En 1988, le Groupe de recherche chorégraphique de l'Opéra de Paris (GRCOP) reprend les trente premières minutes de la pièce, dans le cadre d'une soirée composée intitulée *Déserts et Crawl* (*Déserts d'amour* étant une création précédente de la compagnie Bagouet, en 1984). Véronique Gémén-Bataille, alors étudiante au Benesh Institute de Londres, réalise une partition de cet extrait sous le titre de *Crawl*, partition dont un exemplaire est déposé à la médiathèque Hector Berlioz du Conservatoire.

La collaboration avec Michèle Rust^[27]

J'ai découvert *Le Crawl de Lucien* en 2004, alors que j'étais encore étudiant danseur au Conservatoire. Il s'agissait d'un projet de reconstruction de répertoire, mené par Natalia Naidich^[28] et Michèle Rust dans la classe de Florence Vitrac^[29], dans le cadre des « Après-midi de la danse » du Conservatoire de Paris.

En 2010, j'ai à mon tour collaboré avec Michèle Rust, pour transmettre des extraits de la pièce

aux élèves danseurs du Conservatoire à rayonnement régional (CRR) de Poitiers. Depuis, j'ai eu la chance de mener plusieurs projets de transmission d'extraits de cette pièce, dont le dernier en 2016 avec l'Association départementale de développement artistique (ADDA) du Tarn-et-Garonne.

La partition de Véronique Gémin communique de précieuses informations sur la composition des différentes parties de la pièce. Nous allons en observer deux exemples : le *Quatuor*, et le *Quadrille*.

Le Quatuor

Dans la version de 1985, il est interprété par Claire Chancé, Christian Bourigault, Bernard Glandier, et Michèle Rust. Dominique Bagouet a transmis une série de formes imposées à ses interprètes. Chacun a ensuite élaboré sa propre phrase, en construisant son chemin chorégraphique d'une forme à l'autre.

Les figures 16 et 17 sont des extraits du *Quatuor*, issus de la partition de Véronique Gémin : il s'agit des phrases de Michèle Rust et Christian Bourigault. J'ai encadré en couleur quelques-unes des formes imposées par Dominique Bagouet : j'ai utilisé la même couleur pour identifier les formes identiques dans les deux phrases.

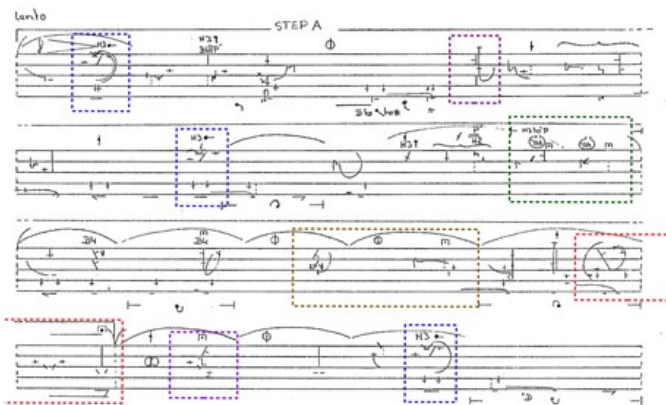


Figure 16. Le *Quatuor*, extrait de la phrase de Michèle Rust. Partition de *Crawl*, réalisée par Véronique Gémin-Bataille.

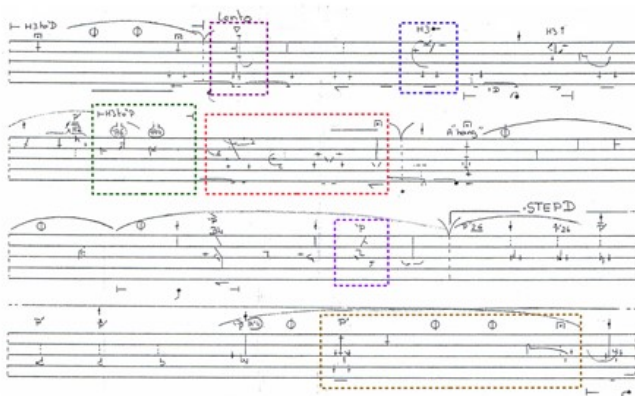


Figure 17. Le *Quatuor*, extrait de la phrase de Christian Bourigault. Partition de *Crawl*, réalisée par Véronique Gémin-Bataille.

Le Quadrille

Situé environ à la moitié de *Crawl de Lucien*, le *Quadrille* est un exemple remarquable des procédés de composition chorégraphique pour un groupe de danseurs déployés par Dominique Bagouet. Il est écrit pour dix interprètes, regroupés en cinq duos mixtes.

communique l'organisation spatiale des différents duos dans la chorégraphie

indique le nom du module pour chaque duo

QUADRILLE

STEP I

STEP II

STEP III

indique la portée correspondant à chaque duo

signifie : « la même chose » que le duo dont la portée située est au-dessus. Ici, les duos 2, 3, 4, et 5 sont à l'unisson sur le Step I. Seul le duo 1 fait le Step III.

Figure 18. Le *Quadrille*. Partition de *Crawl*, réalisée par Véronique Gémin-Bataille.

Les danseurs partagent un tempo commun et réalisent tous les mêmes modules de mouvements : *Step I*, *Step II*, *Step III*, *Duos I et II*, *Pliés*. Mais chaque duo déroule son propre enchaînement (ordre des modules), dans son propre espace (orientations et parcours). Pour complexifier encore un peu plus la tâche, le module *Pliés* change constamment de durée. Il faut souligner ici que la musique électroacoustique de Gilles Grand ne donne aucun appui ou repère aux danseurs : tout se danse « à l'écoute ».

La figure 19 montre les *Steps I, II* et *Pliés*, notés d'après la partition de Véronique Gémin et les indications de Michèle Rust.

Step I

Step II

Pliés

Figure 19. Modules du *Quadrille*, notes de Romain Panassié.

La figure 20 montre un autre extrait de la structure chorégraphique du *Quadrille*, dans lequel chaque duo a son propre chemin chorégraphique.

En conclusion...



Figure 20. Le *Quadrille*. Partition de *Crawl*, réalisée par Véronique Gémis-Bataille.

La place de la partition chorégraphique, au sein d'un projet cherchant à faire revivre une œuvre du passé, dépendra de la nature du projet lui-même, et de la distance souhaitée par rapport à un « original » qui, par essence, reste inaccessible. Ceci en raison notamment des écarts, de culture et de technique gestuelle, qui existent entre différentes générations de danseurs.

Si l'on décide de recréer le *Quatuor* du *Crawl de Lucien* par exemple, les choix sont multiples. On peut transmettre telles quelles aux danseurs les quatre phrases, taillées sur mesure pour les interprètes de 1985. Ou bien on peut décider de conserver uniquement les formes imposées par Dominique Bagouet. Les nouveaux interprètes pourront alors traverser le même processus que lors de la création. Ou bien on s'éloigne encore de l'original, et on invente une nouvelle série de formes obligées. Ou bien encore, ce ne sont plus des formes que l'on crée, mais de simples situations dans l'espace. Et pourquoi pas au sol, plutôt que debout ? Les perspectives de « re-création » sont alors quasiment infinies...

Mais quoi que l'on décide, l'essentiel n'est-il pas que cette œuvre du passé ait véritablement un sens pour les interprètes d'aujourd'hui ? Le travail du « passeur » de l'œuvre est alors d'élaborer des stratégies pour transmettre aux danseurs avant tout « le goût » de la chorégraphie, tout en étant à l'écoute des nouveaux interprètes, et en allant à leur rencontre.

Les Carnets Bagouet, selon Isabelle Launay, se définiraient ainsi comme une « anarchie d'artistes [... témoignent] non pas de la recherche d'une reproduction du mouvement, mais d'un geste où se reconnaîtrait tout à la fois une éthique du travail (une écoute, un mode de relation à l'autre, un gouvernement de son propre corps, une conduite de la dépense, une relation au passé, un art de la prévoyance), comme une esthétique (un mode de sentir, une construction de l'espace corporel et chorégraphique, une temporalité, bref, une façon d'être au monde). »^[30]

On peut observer que, depuis les années 2000, de nombreux diplômés du Conservatoire de Paris exercent leurs activités en tant que *free lance*. Cette génération de notateurs indépendants se voit confrontée à une situation relativement inédite. Hors d'un cadre institutionnel, remonter une pièce comporte de multiples enjeux. Cela va du projet lui-même au contexte et aux compétences des nouveaux interprètes, en passant par la question des droits d'auteur lorsqu'il y a une présentation publique. En tant que notateur indépendant, il faut donc développer un savoir-faire et endosser des responsabilités qui vont bien au-delà du simple enseignement d'une succession de gestes.

Cette situation est d'autant plus d'actualité que la demande est grandissante. Depuis plusieurs années, on assiste à un développement de l'intérêt pour la reconstruction d'extraits de répertoire, de la part de structures très diverses. Il peut s'agir de conservatoires (municipaux, départementaux, régionaux), d'associations (groupes amateurs, associations départementales pour le développement des arts, associations départementales d'information et d'action musicales et chorégraphiques...), ou d'établissements d'enseignement supérieur (universités,

formations d'interprètes et/ou de pédagogues...).

Dès lors, comment sensibiliser les futurs notateurs à ces nouveaux enjeux ? Comment leur donner le meilleur accès possible à ces multiples compétences, et à ce savoir-faire ? Depuis 2014, une réflexion collective est menée avec les enseignants en notation du mouvement et Jean-Christophe Paré (directeur des Études chorégraphiques), qui vise à interroger et à continuer de développer les contenus de la formation au Conservatoire.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

BENESH, R. et BENESH, J.

1977, *Reading Dance, the Birth of Choreology*, Londres, Souvenir Press.

GINOT, I.

1999, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Paris, Centre National de la Danse.

LAUNAY, I. (dir.)

2007, *Les Carnets Bagouet : La passe d'une oeuvre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

MIRZABEKIANTZ, É.

2000, *Grammaire de la notation Benesh*, Centre national de la danse, Paris.

2007, « La notation Benesh à l'usage du patrimoine et de la création », dans *La Notation chorégraphique : outil de mémoire et de transmission*, actes États Généraux, sous la direction de Béatrice Massin, Atelier baroque—Compagnie fêtes galantes, Paris.

Partitions chorégraphiques

GÉMIN-BATAILLE, V.

1988, *Crawl*, Benesh Institute, déposée à la médiathèque Hector Berlioz du CNSMDP.

PANASSIÉ, R.

2012, *Une danse blanche avec Éliane*, dispositif d'Aide à la Recherche et au Patrimoine en Danse 2012, déposée à la médiathèque du Centre National de la Danse.

Films

REBOIS, M.-H.

2002, *Studio Bagouet, Deux ballets de Dominique Bagouet*, @ Idéale Audience / Daphnie Production / Arte France.

ROUQUET, O. et ORTIZ, P.

2010, *La diversité des appuis dans la danse contemporaine de Peter Goss, de la 8^e vertèbre thoracique au thymus*, Recherche en Mouvement.

NOTES

[1] Rudolf Benesh naît à Londres en 1916, de père tchèque et de mère anglo-italienne. Mathématicien de formation, il étudie la musique au Morley College ainsi que les arts plastiques à la Wimbledon Art School. La rencontre avec sa femme Joan Rothwell, née à Liverpool en 1920, devenue danseuse au Saddler's Wells après avoir suivi l'enseignement de Lydia Sokolova, est l'élément catalyseur qui le conduit à élaborer son système de notation du mouvement. Il entrevoit d'emblée la nécessité de pouvoir appliquer un système de notation à toute forme de mouvement humain. Son application à la danse ne constitue clairement qu'une partie de l'enjeu. Le système sera utilisé conjointement dans le domaine de l'ergonomie, de la

médecine et de l'anthropologie de la danse. Dès la publication du système en 1955, Rudolf et Joan Benesh le présentent à Dame Ninette de Valois, directrice du Royal Ballet. Cette dernière adopte le système pour noter le répertoire. Elle inclut également son enseignement au programme de l'école. Le gouvernement britannique présente le système en 1958 à l'Exposition universelle de Bruxelles parmi les découvertes majeures de la science et de la technologie. En 1962, Rudolf et Joan Benesh fondent à Londres le Benesh Institute of Choreology où s'organisent l'enseignement et le développement du système. Lorsque Rudolf Benesh décède à Londres en 1975, sa femme confie l'avenir du Benesh Institute et du système aux choréologues, pionniers de la première heure.

[2] Éliane Mirzabekiantz est professeur de notation Benesh au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP), membre du comité technique du Benesh Institute et membre fondateur du Centre Benesh, association pour la promotion de la notation du mouvement. Après un long parcours d'interprète dans des compagnies internationales de renom, elle est diplômée choréologue à l'Institut Benesh de Londres en 1990, et est engagée par Robert North au Ballet de Göteborg en Suède. Elle note l'ensemble de ses créations et remonte ses ballets pour plusieurs compagnies. En 1995, elle met en place le cursus de notation Benesh au Conservatoire de Paris et rédige une première grammaire du système Benesh qui couvre l'ensemble de la matière. En 2000, elle publie la *Grammaire de la notation Benesh* aux éditions du Centre National de la Danse.

[3] Choréologue : terme choisi par Rudolf Benesh pour distinguer la connaissance et le savoir-faire du bon usage de son système. Il identifie ainsi le métier qui consiste à réaliser des partitions.

[4] Les Carnets Bagouet : association fondée par les interprètes et collaborateurs de la Compagnie Bagouet, suite au décès du chorégraphe Dominique Bagouet en 1992.

[5] Dominique Bagouet (1951-1992). Danseur et chorégraphe français. Formé à l'école de Rosella Hightower, il débute une carrière classique (Ballet du Grand Théâtre de Genève, Ballets du XX^e siècle) avant de se tourner vers la danse contemporaine. En 1976, sa première pièce *Chansons de nuit* remporte le premier prix au Concours de Bagnolet. Dès 1980, il devient directeur du Centre choréographique régional de Montpellier, qui devient Centre choréographique national en 1984. Son œuvre assume, interroge, et met à distance l'héritage classique. C'est avec *Déserts d'amour* (1984) qu'il affirme le style raffiné, complexe et détaillé qui fera parler de « baroque contemporain » à son propos. Pour une biographie plus complète, et autres ressources, voir le site internet des Carnets Bagouet : <http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/bagouet/biographie01.html>

[6] Isabelle Launay est enseignant-chercheur au département danse de l'Université Paris VIII ; elle enseigne aussi au CNDC d'Angers et collabore à différents projets artistiques en danse contemporaine. Elle est l'auteur de *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban, Mary Wigman*, Chiron, 1996, et, avec Boris Charmatz, de *Entretenir*, CND/Presses du réel, 2003. Elle dirige également l'ouvrage *Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre*, Les Solitaires Intempestifs, juin 2007.

[7] LAUNAY Isabelle (dir.), *Les Carnets Bagouet : La passe d'une œuvre*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2007, p 27.

[8] Une partition chorégraphique est réalisée par un notateur du mouvement qui, grâce à sa connaissance d'un système de notation, peut analyser, traduire, et transcrire une chorégraphie en signes pouvant être lus par un autre notateur. La plupart du temps, le notateur n'est pas l'auteur de la chorégraphie qu'il transcrit, il est plutôt un collaborateur du chorégraphe. L'apprentissage d'un système de notation du mouvement demeure rare au sein de la formation initiale du danseur. Il s'agit d'une spécialisation choisie par un interprète, professeur, assistant, répétiteur, maître de ballet, chorégraphe... Deux systèmes d'écriture du mouvement sont actuellement enseignés au Conservatoire : l'écriture Benesh (Benesh Movement Notation), et la cinématographie Laban.

[9] Notateur/reconstructeur est le terme qui a été retenu en France, dans le cadre de la Convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelles, et suite à la mise en place par le Ministère de la Culture d'un groupe de travail pour la définition d'un référentiel métier notateur, en 2008. À partir de la connaissance d'un système de notation reconnu, le notateur/reconstructeur analyse, transcrit ou/ et permet la reconstruction des œuvres chorégraphiques ou des corpus de mouvements sous forme ou à partir d'une partition.

[10] Véronique Gémin-Bataille : diplômée en danse classique au Conservatoire à rayonnement régional de Paris, elle étudie à Londres la Notation du Mouvement Benesh et réalise la partition de *Crawl* (Dominique Bagouet) au GRCOP pour son Master. Elle s'oriente ensuite vers la danse contemporaine et intègre le Conservatoire de Paris (CNSMDP) où elle obtient le Diplôme de fin d'études en 1991. Parallèlement, elle suit une formation musicale (piano, percussions, puis chant lyrique) et théâtrale. Titulaire du DE puis du CA de Professeur de danse contemporaine, elle enseigne au conservatoire du XIV^e arrondissement de Paris et à l'École de Musique Mozart de Longjumeau. Elle intègre le CRR de Versailles en 2007. Elle réalise la partition Benesh de *L'Oiseau qui n'existe pas*, solo de Karin Waehner transmis par Barbara Falco.

[11] Éliane Lencot étudie l'accordéon dès l'âge de six ans. Après avoir pris des leçons de piano au Conservatoire russe de Paris Serge-Rachmaninoff, elle suit des cours de perfectionnement à l'Académie d'Accordéon de Paris auprès de Joë Rossi. Titulaire du Diplôme d'État de professeur de musiques traditionnelles, elle enseigne depuis 1989 à l'École municipale de musique de Carhaix dans le Finistère. Elle joue en soliste mais aussi dans le groupe de musique bretonne Ar C'Hazh Dall. En 2002 elle est l'une des interprètes de *Matière première*, créé par les Carnets Bagouet.

[12] José Arcadio Limón (1908-1972) est un danseur, chorégraphe et pédagogue américain d'origine mexicaine. Il émigre à New York en 1928 et suit l'enseignement des chorégraphes Doris Humphrey et Charles Weidman. À partir de 1930 et durant dix ans, il danse dans la compagnie de ces deux professeurs (ainsi dans *New Dance* et *Passacaglia*), tout en commençant parallèlement à créer des pièces, dont *Danzas mexicanas*, sa première œuvre majeure. Quittant la compagnie de Doris Humphrey et Charles Weidman en 1940, il fonde en 1946 sa propre compagnie, la José Limón Dance Company, dont Doris Humphrey devient la directrice artistique. Cette compagnie se fait connaître mondialement dans les années 1950 et est ainsi amenée à tourner en Europe, en Asie du Sud et au Proche-Orient. En 1969, José Limón décide de ne plus danser mais continue néanmoins à chorégrapier. En 1989, il reçoit à titre posthume un American Dance Festival Award pour l'ensemble de sa carrière. Sa technique, fondée sur le rôle joué par le poids du corps et héritée de celle de Doris Humphrey, est encore enseignée à l'heure actuelle.

[13] Peter Goss, né à Johannesburg le 30 janvier 1946, est un danseur, professeur et chorégraphe de danse contemporaine français d'origine sud-africaine.

[14] Sylvie Giron danse pendant dix ans dans la Compagnie Bagouet, et dans celles de Daniel Larrieu, Philippe Decouffé, Mathilde Monnier, Thomas Lebrun... Elle est, avec Bernard Glandier, coresponsable du secteur pédagogique et de la cellule d'insertion professionnelle du Centre chorégraphique national de Montpellier de 1991 à 1993.

[15] REBOIS Marie-Hélène, *Studio Bagouet, Deux ballets de Dominique Bagouet*, @ Idéale Audience / Daphnie Production / Arte France, 2002. <http://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?f=1&d=180&fcl>

[16] Élaborée dans un objectif préventif, éducatif et artistique, l'Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD) interroge l'intention du geste et l'organisation posturale de la personne, dans un contexte d'action défini, en instaurant un dialogue ouvert avec l'imaginaire du mouvement. Dans la lignée des techniques somatiques, l'AFCMD s'en distingue d'une part par l'usage de données théoriques et pratiques d'observation, mais aussi en valorisant une réorganisation de l'expérience kinesthésique. Elle croise l'expérience sensible avec les connaissances objectives qui régissent le mouvement. L'AFCMD prend en compte la dimension fonctionnelle et expressive du corps « sujet » pour aller vers l'autonomie d'une organisation optimum du mouvement. Hubert Godard et Odile Rouquet sont à l'origine de cette discipline, en France. Au Conservatoire de Paris, Odile Rouquet a enseigné l'AFCMD de 1990 à 2015, dans les formations de danseur et de notateur du mouvement. Depuis 2015, cet enseignement est assuré par Mohamed Ahamada et Soahanta De Oliveira.

[17] Odile Rouquet est danseuse et chorégraphe. De 1990 à 2015, elle enseigne l'AFCMD au Conservatoire de Paris. En 1977, elle part à New York étudier la pédagogie de la danse, obtient un Master of Arts of Dance Education et rencontre Irene Dowd qui la forme à l'Idéokineses. De retour en France, elle est sollicitée par Françoise Dupuy pour intégrer l'AFCMD à la formation des professeurs de danse. Elle expérimente les outils de l'analyse du mouvement dans son enseignement et ses chorégraphies. Elle s'intéresse à « l'élan postural » qui émane des différentes « organisations » corporelles et aux changements de perception qui les accompagnent. C'est une approche sur la singularité de l'expressivité et du style de danse. Elle crée l'association Recherche en Mouvement (www.rechercheenmouvement.org) et lance avec Lila Greene une collection de DVD sur l'éducation somatique en lien avec le domaine artistique. Elle anime de nombreux stages en France et à l'étranger en collaborant avec des praticiens de milieux divers (danse, cirque, marionnettes, arts martiaux...).

[18] Le glossaire est un document technique généralement placé à la fin de l'introduction, juste avant la partition chorégraphique elle-même. Il communique au lecteur des informations précieuses concernant le style du chorégraphe, des éléments incontournables de la pièce, et les choix opérés par le notateur dans le processus de transcription de la danse.

[19] MIRZABEKIANTZ Éliane, « Comment la notation Benesh relève et révèle l'interprétation », *La Revue du Conservatoire* [En ligne], La revue du Conservatoire, Le premier numéro, Dossier notation et interprétation, Contenus, mis à jour le : 18/07/2013, URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=298>.

[20] La pronosupination est le complexe de mouvements permettant une rotation d'une partie de membre par rapport à une autre. L'exemple typique est celui du membre supérieur, notamment de la main, qui permet de mettre la paume de la main vers le haut (mouvement de supination) ou vers le bas (mouvement de pronation). Ce mouvement d'apparence très simple met en jeu un nombre important de structures et de muscles.

[21] La ceinture scapulaire est le nom donné, en anatomie, à l'ensemble constitué par les

deux clavicules reliées au sternum (articulations sterno-claviculaires), et qui s'articulent avec les deux omoplates (articulations acromio-claviculaires). Chaque omoplate (également appelée « scapula ») est posée sur le haut de la cage thoracique, à l'arrière, sur laquelle elle peut glisser sous l'action de muscles (« articulation » scapulo-thoracique). La ceinture scapulaire forme ainsi un anneau osseux, fermé à l'avant et ouvert à l'arrière, posé sur la cage thoracique et suspendu par des muscles à la colonne cervicale et à la tête. Dotée d'une grande liberté de mouvements, elle met en relation le tronc et le membre supérieur, et participe du « complexe » de l'épaule.

[22] *Chanson de la danse* : terme utilisé, d'après Sophie Rousseau (qui enseigne la formation musicale pour les danseurs et les notateurs du mouvement au Conservatoire de Paris), pour désigner l'organisation temporelle et/ou le discours rythmique propres au mouvement.

[23] Jo Privat (1919-1996) est un accordéoniste français qui a longtemps été la référence du musette aussi bien dans l'interprétation que la tenue de scène. Surnommé le « Gitan blanc », Jo Privat est, pendant 50 ans (1936-1986), l'un des piliers du Balajo 3, rue de Lappe à Paris, le temple du musette créé par Jo France (et non par Jo Privat lui-même comme on le pense souvent), où il aime s'entourer des guitaristes manouches les plus en vue. Son registre se compose de musiques issues du musette et de la culture tzigane dont il a composé quelque 500 titres.

[24] Un « labyrinthe dansé » : j'ai emprunté cette formule à Isabelle Ginot et au titre de son ouvrage *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*.

[25] Gilles Grand, né à Lyon en 1958, est un compositeur français de musique électroacoustique (musique concrète et musique électronique).

[26] Charles Picq (1952-2012) est auteur, réalisateur et vidéaste. Il est également directeur du développement vidéo et fidèle compagnon de la Maison de la danse de Lyon.

[27] Michèle Rust : danseuse, chorégraphe et pédagogue. Elle entre en 1977 dans la compagnie Bagouet, où elle est interprète, professeur et assistante pendant une dizaine d'années.

[28] Natalia Naidich est danseuse et choréologue Benesh, diplômée du Conservatoire de Paris en 2004. Elle est assistante-répétitrice au Ballet Preljocaj depuis janvier 2011.

[29] Florence Vitrac est danseuse et professeur de danse.

Assistante-répétitrice pour le Junior Ballet du Conservatoire de Paris (reconstruction de *Noces*, 1995), elle occupe en 1998 la même fonction auprès de Lucinda Childs pour le Junior Ballet classique et contemporain, et devient en 1996 professeur de danse contemporaine.

[30] LAUNAY Isabelle, *op. cit.*, p. 23.

POUR CITER CE DOCUMENT

Romain Panassié, «La partition chorégraphique comme moyen d'accès à l'œuvre et source de collaborations artistiques», *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Création / Re-création, La revue du Conservatoire, Le cinquième numéro, mis à jour le : 05/07/2017, URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1625>.

QUELQUES MOTS À PROPOS DE : ROMAIN PANASSIÉ

est danseur, pédagogue, et notateur-choréologue Benesh. En 2001, il intègre la formation en danse contemporaine au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP), puis en 2002 celle en notation Benesh. Il danse du répertoire d'Hervé Robbe, Pedro Pauwels, Angelin Preljocaj, Dominique Bagouet, et participe aux créations de Paco Decina, Jean Alavi et Marie-Laure Agrapart. Depuis 2006, il danse entre autres pour Maryse Delente, Marc Vincent, Béatrice Massin, Florence Pageault, Nathalie Adam, Jean Guizerix, Cécile Bon, et Olivier Bioret. Il crée ses propres chorégraphies, donne des cours et ateliers de danse contemporaine, et collabore avec Sophie Rousseau pour des cours de formation musicale, des ateliers d'improvisation et de composition chorégraphique, ainsi que l'animation de bals tout public. En tant que choréologue Benesh, il travaille avec Hervé Koubi sur la création de *Bref séjour chez les vivants*. Il réalise avec Marion Rosseel une partition chorégraphique du *Roi des bons* de Bernard Glandier, et collabore avec Sylvie Giron pour la notation du solo *Une danse blanche avec Éliane* de Dominique Bagouet. Il mène différents projets de transmission de pièces chorégraphiques contemporaines, notamment en partenariat avec des interprètes ou chorégraphes (*Larmes blanches* d'Angelin Preljocaj, *Portraits de danseurs* d'Andy Degroat, *Fielding Sixes* de Merce Cunningham, *Four Elements* de Lucinda Childs...). Il est membre du conseil artistique des Carnets Bagouet, et cofondateur du Centre Benesh (association pour la diffusion de la notation du mouvement). Depuis 2012, il suit une formation en Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé au Centre d'études supérieures musique et danse de Poitou-Charentes.