# Précis

# Les écritures du mouvement

Introduction à la notation Benesh

Considérations sur les relations musique/danse

Par Charlotte Riom

"*As the musician needs to record the precise and minute details of his composition to insure correct performance of his score, so the choreographer needs a notation capable of equal accuracy*".

« Comme le musicien a besoin d'enregistrer les détails précis et à la minute près de sa composition pour assurer une bonne interprétation de sa partition, le chorégraphe a besoin d'une notation capable d'une telle précision ».

George Balanchine

Pour révéler la signification profonde d'un ballet et en définir son esthétique, il faut interroger l'état de coexistence des composants artistiques de l'oeuvre. Pour ce faire, une mise en parallèle entre la musique et la danse est nécessaire. Se pose alors le problème de la méthodologie. La musique lègue des partitions et des écrits, qui constituent un support quasi scientifique et qui ouvrent à la réflexion et à la communication. Photographies, dessins, vidéo et écrits constituent *a priori* les seuls éléments pour analyser et montrer la danse. Ces techniques possèdent leur propre notation. Photographies et dessins ne permettent pas d'inscrire le mouvement dans le temps et dans l'espace. Quant à la vidéo, elle ne permet pas toujours de considérer la relation des danseurs entre eux et avec le décor. Les partitions chorégraphiques, encore trop peu utilisées de nos jours dans notre pays, même si elles suscitent de plus en plus l'intérêt des danseurs, des chercheurs et du ministère de la Culture, facilitent les analyses stylistiques et historiques.

La notation du mouvement Benesh permet une analyse et une réflexion efficaces. Car c'est bien de l'écriture que naît une analyse plus fine, un raisonnement, un dialogue possible entre le lecteur et son texte. Tout acte écrit représente le cheminement de la pensée. L'écriture permet ainsi de retrouver l'acte créateur, son processus et l'origine de l'œuvre. Musique et danse, qui entretiennent déjà des liens très étroits au sein même de leur développement, peuvent être alors étudiées à un même degré, grâce à la notation. Les partitions chorégraphiques et musicales sont ainsi des supports d'étude qu'il nous appartient d'interroger pour comprendre une œuvre.

À travers ce mémoire, nous souhaitons rendre compte de l'intérêt des partitions chorégraphiques, encore trop peu connues, dans un travail de recherche. Notre thèse en est un exemple. Il s'agit de donner des pistes de réflexion, d'expliquer la réalisation d'une partition chorégraphique et d'introduire une notation. On attachera une attention particulière aux relations qu'entretiennent la musique et la danse dans la notation Benesh. Nous préférons introduire l'outil notationnel au travers des relations musique/danse pour souligner son intérêt lors d'une analyse comparée entre les deux arts. La notation Benesh définit ici une méthode ou un outil et son écriture clarifie les relations entre les arts.

Il nous a semblé aussi nécessaire d'apporter des précisions sur les modes d'écriture du mouvement que sont les photographies et la vidéo et montrer comment elles se complètent avec les partitions chorégraphiques. Nathalie Schulmann souligne :

> Les problématiques liées à la notation et à la remise en corps des partitions excitent la sensibilité de chacun face à la lecture d'une œuvre. Il y aurait toute une étude à faire sur ce qui est oublié ou non perçu ou non retenu par les systèmes de notation. Toute lecture, toute analyse repose sur l'Interprétation

> dont la validité reste tributaire de la clarté des cadres de références (Méthodologie, taxonomie)[1].

Dans un souci de clarté et de rigueur, il faut s'interroger sur la qualité, l'écriture et les théories des médiums qui amènent au ballet et qui constituent des sources secondaires. La transcription est une interprétation et la lecture en est une autre. Contrairement aux partitions musicales, les écritures du mouvement dansé sont le fruit d'un intermédiaire. Chaque médium à son propre mode de fonctionnement. Il est donc impératif de les connaître et de les maîtriser afin de bien les choisir pour l'analyse et la communication. L'art est transmission et médiation. Il dépend de ce qui le transmet : support technologique, interprète, metteur en scène etc. Stravinsky disait lui-même qu'il ne fermait jamais les yeux lorsqu'il assistait à un concert car le son est soumis au geste qui le transmet.

L'art symbolise un pont jeté entre un créateur et un récepteur. Cet entre-deux, ce lieu d'échange (agôn), de collaboration, d'opposition, de réflexion relie la pensée créatrice à celle du récepteur. Ce lieu est d'autant plus complexe qu'il met en relation divers domaines (esthétique, sociologique, économique, artistique, idéologique) intimement liés à l'acte créateur et à sa réception. C'est un lieu de métamorphoses : la pensée créatrice devient œuvre, l'œuvre devient interprétation, cette interprétation devient à son tour autre interprétation dans l'esprit du récepteur.

Ce manuel est illustré par des exemples précis et par des études sur le terrain. Il est le fruit d'une réflexion portée tout au long du travail de recherche. L'objectif est de chercher petit à petit à définir une méthode prenant en compte la diversité des supports et de leur potentiel ainsi que les différentes interprétations afin de faciliter la réunion d'un corpus et de mieux comprendre et analyser tout mouvement, seul ou en interaction avec d'autres arts.

---

[1] Nathalie Schulmann, « Paradoxes de l'interprète et de ses interprétations », *Nouvelles de danse*, nº 31, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 38.

# I.
# LES ÉCRITURES DE LA DANSE

Il est toujours surprenant de nos jours d'affirmer que la danse se note et pourtant, depuis le XVe siècle, plus d'une centaine de notations du mouvement ont vu le jour. Chaque notation constitue un témoignage d'une société dans sa compréhension du mouvement, selon son contexte historique et culturel. L'écriture de la danse se présente sous différentes formes (vidéo, photographies, dessins, notations chorégraphiques) et répond à diverses fonctions (aide-mémoire pour le chorégraphe, préservation et transmission des répertoires, etc). Elle est aussi un outil précieux pour analyser les composants d'un mouvement et son utilisation peut alors s'envisager dans un contexte autre que chorégraphique. Notre première partie accorde une place importante à la notation et à la partition chorégraphique. Les points abordés sont aussi valables pour la vidéo, un autre médium qui enregistre les mouvements du corps en temps réel, et qui se complète avec la partition chorégraphique. Enfin, nous verrons plus brièvement les photographies, dessins et captures d'écran, des écritures statiques dans leur enregistrement, mais qui peuvent être mis en mouvement par leur lecture.

## 1. La danse se note

Décrire une chorégraphie par des mots est une tâche laborieuse, qui très souvent amène à bien des imprécisions. L'écriture de la danse n'a pas disparu et de nos jours, la notation Laban[2] et la notation Benesh[3] présentent une plasticité qui permet, outre le cinéma et la vidéo, de traduire les nuances des mouvements. Catherine Terrier[4] fait remarquer à juste titre qu'écrire la danse est précisément ce qu'on l'on désigne par le terme chorégraphie : « Art de composer des ballets, d'en régler les figures et les pas », mais aussi « art de décrire une danse sur le papier au moyen de signes spéciaux ».

Chaque théoricien depuis le XVe siècle a élaboré une notation témoignant de la culture de son époque et d'une volonté de codifications quasi mathématiques. La plupart d'entre eux n'ont jamais été réutilisés ni eu des répercussions. C'est le cas de la notation Feuillet qui a servi en France et à l'étranger durant tout le XVIIIe siècle et qui a influencé

---

[2] Créée en 1928.
[3] Créée en 1955.
[4]Catherine Terrier, « Une écriture qui a de l'élan » dans « La musique se danse », *Rubato, la musique comme vous l'entendez*, Avril, 2001. Les définitions auxquelles l'auteur se réfère proviennent du *Petit Robert*.

l'écriture Laban[5]. À l'Académie royale de danse fondée par Louis XIV, les maîtres à danser oeuvrent à unifier et à codifier les règles et le vocabulaire de la danse française. C'est ainsi que Raoul Auger Feuillet publie en 1700, *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse, par caractères, figures et signes démonstratifs*. Parmi les auteurs principaux dans la recherche d'une écriture de la danse rationnelle, nous pouvons retenir : Thoinot Arbeau (1589) avec son *Orchésographie*, Feuillet (1700), Arthur de Saint Léon (1852), Laban (1928), Pierre Conté (1931), Benesh (1955), Eshkol-Wachmann (1958) et Sutton (1974).

Les notations se multiplient au XXe siècle et s'enrichissent des progrès scientifiques. Certaines sont encore de nos jours enseignées et utilisées dans des écoles et des compagnies. Les notations Conté, Benesh, Eskhol, Wachman et Laban font toutes les cinq l'objet d'un enseignement et sont utilisées dans des écoles et des compagnies de danse. Les notations Laban et Benesh bénéficient d'une diffusion internationale et sont institutionnalisées.

La partition chorégraphique est un véritable <u>témoignage historique</u>. À travers elle, se décèlent la personnalité et la subjectivité du notateur. L'œuvre ainsi réalisée renseigne avec précisions sur la technique et la qualité des mouvements d'une époque. La choréologie touche entre autres à la connaissance historique des traditions d'un pays et rend possible la transmission et le jugement à distance et à travers les siècles. On verra plus loin que ce point est discutable. Frederick Muller[6] souligne dans sa préface à l'*Apologie de la danse* de François de Lauze que la notation permet de revenir à la source de la tradition. La transmission orale et l'éternel renouvellement de la danse imposent une tradition, mais était-ce celle de départ ?

En outre, la notation est à la danse ce que les partitions sont à la musique et pose ainsi le problème essentiel de <u>l'archivage des chorégraphies</u>. La partition chorégraphique est en elle-même une œuvre s'inscrivant dans le patrimoine d'une culture et sa protection permet d'accéder avec exactitude au droit d'auteur.

Au-delà de la préservation d'œuvres chorégraphiques, la notation a aussi <u>vocation pédagogique</u>. Elle est ainsi très utile dans la pratique amateur et collective des danses de société. En outre, l'utilisation de la cinétographie Laban permet d'effectuer des analyses comparatives non seulement de la danse, mais aussi du mouvement humain en général.

---

[5] Notamment la ligne de parcours que représente l'axe du corps et qui répartit les pas de part et d'autre, et les barres de mesure.

[6] François De Lauze, *Apologie de la danse. A treatise of Instruction in Dancing and Deportment given in the original French with a translation*, Introduction and notes by Joan Wildeblood, London, Frederick Muller, 1952, p. 13.

Depuis 1996, un cours de notation Laban est proposé aux étudiants du département ethnomusicologie de l'université Paris X-Nanterre. Cette notation permet aux chercheurs qui travaillent sur des corpus de mouvements humains de les transcrire sous forme de partitions, facilitant ainsi grandement l'analyse.

Les partitions chorégraphiques apportent une preuve tangible aux études de la danse, en université notamment, et une nouvelle méthodologie. La notation du mouvement offrant la possibilité d'une analyse à la fois scientifique et esthétique, on peut espérer qu'une plus grande crédibilité soit accordée à la chorégraphie et qu'elle suscite davantage d'intérêt à l'analyse et à la recherche.

Noter, c'est observer, analyser et se référer à un discours « objectif ». Des compétences qui permettent aux danseurs, autonomie et précision. Une danse est assimilée beaucoup plus vite par l'interprète ainsi formé. Par ailleurs, le support « papier » lui permet de travailler n'importe où.

Les liens qui unissent les deux arts dynamiques par excellence : la danse et la musique sont clarifiés par l'utilisation de leur notation respective. La *choréologie* peut ainsi entretenir avec la musicologie, des rapports exacts.

Une partition, outre servir l'exécution et être un outil de réflexion, a « pour fonction logiquement antérieure d'identifier une œuvre. Toutes les propriétés théoriques indispensables à des partitions et aux notations dans lesquelles on les écrit dérivent de là[7] ». Elle a pour vocation de servir autre chose qu'elle-même et de ce fait renvoie à l'œuvre. La notation est une manière de nous la faire parvenir. À ce propos, Rudolf Benesh fait remarquer que la partition chorégraphique est plus qu'un simple aide-mémoire, car quelque chose est réduit à une forme écrite. Et cette forme écrite devient aussi réelle que la chose elle-même. Dans certains cas, elle lui est même totalement identifiée[8]. La partition est comme un mode d'apparition (statique) de l'œuvre. C'est la lecture qui en active la dimension temporelle et spatiale.

Aujourd'hui, comme la musique et les autres langages, la danse a sa littérature. On voit déjà se profiler l'impact de la notation chorégraphique sur les générations futures et notamment son influence sur la musique qui peut dès lors, être enseignée par la danse et être

---

[7] Nelson Goodman, « La théorie de la notation » et « Danse » dans *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles*, présenté et traduit de l'anglais par Jacques Morizot [s.l], Jacqueline Chambon, 1990, p. 167.

[8] Joan and Rudolph Benesh, « The meaning of choreology » in *Reading Dance: The Birth of Choreology*, McGraw-Hill Book Company Ltd, 1983, p. 12: «*The written form […] becomes as real as, and in some cases totally identified with, the thing itself!* ».

visualisée[9]. On peut imaginer que forts de la notation, amateurs, professionnels de musique et musicologues porteront un nouveau regard, un regard plus riche, sans doute, grâce à elle. Des éléments écrits, communs aux deux disciplines (tempo, dynamique, rythme, etc.) apparaissant sous une lumière nouvelle. L'expérience croisée entre deux systèmes de notation permet en effet de redécouvrir celle appropriée depuis un certain nombre d'années. Dans le cas de l'interprétation d'un menuet, il apparaît avec évidence que jouer la danse ou la penser influence considérablement le geste musical. De même, la notation pourrait être particulièrement intéressante pour les pianistes accompagnateurs dans les compagnies de danse. David LaMarche[10] raconte, alors qu'il était pianiste à la Dance Theatre d'Harlem, écrire les pas de danse sur sa partition musicale et par une flèche les relier aux notes de musique. Dans un cas comme celui-ci, la partition chorégraphique aurait été pratique et éventuellement mise en parallèle ou en face de la musique.

Véritable science de l'histoire et science mécanique, la choréologie présente des avantages non négligeables pour la transmission d'œuvres chorégraphiques à travers l'histoire, pour l'analyse, l'apprentissage de la danse et la recherche.

## 2. Un travail d'interprétation à la source de la création (ou recréation)

Les partitions chorégraphiques Benesh sont notées durant les séances de répétitions, au côté du chorégraphe ou bien d'un répétiteur. C'est en se basant sur les témoignages de quatre notateurs – Grant Coyle, notateur et répétiteur au Royal Ballet de Londres ; Patricia Tierney, notatrice au Royal Ballet de Birmingham ; Eleonora Demichelis, choréologue et Natacha Frids, étudiante en notation Benesh – que l'on peut se faire une idée de la notation et ainsi, mieux comprendre son utilité et sa pertinence.

Le métier de notateur, aussi appelé *choréologue,* ne se limite pas à l'écriture de partition chorégraphique. Un notateur est aussi amené à remonter des ballets. C'est pour cela que nous nous intéressons à la fois à l'écriture d'un ballet et à son remontage. L'utilisation de la partition et/ou de la vidéo lors de réalisation de partitions chorégraphiques ou de remontages semble très variable. Il n'y a pas de règle particulière.

---

[9] Nous pouvons citer les méthodes d'Émile Jaques-Dalcroze (1865 – 1950) et de Maurice Martenot (1898 – 1980). Elles envisagent un apprentissage de la musique par le visuel et la rythmique.

[10] Don Danreb, « David LaMarche on Music for Dance », *Ballet Review*, Fall 2007, p. 3.

## 2.1 La partition chorégraphique : sa présentation

La partition chorégraphique, outre de présenter les mouvements chorégraphiques, renseigne le lecteur sur de nombreux autres aspects. Dans une introduction, le notateur place la notation dans son contexte. Il donne des indications sur le chorégraphe et sur le ballet et prend soin de noter les références que le chorégraphe donne aux danseurs, qui peuvent être liées à d'autres disciplines comme musique, littérature, peinture et sculpture. Elles sont écrites aussi parfois tout au long de la partition. Le notateur doit aussi préciser les accessoires, les décors et les costumes, surtout si ceux-ci influencent l'exécution du mouvement, comme le port d'un masque ou d'un corset, ou bien nécessitent des manipulations précises. Il en est de même pour les lumières. De ce fait, la partition chorégraphique renseigne d'elle-même sur la correspondance entre les arts d'un ballet et sur les sources d'inspiration du créateur.

## 2.2 Un travail à la source de la création (ou recréation) : une nécessité

Les notateurs s'accordent pour dire que l'essentiel de leur travail de notation se passe dans le studio auprès du chorégraphe. Au fur et à mesure qu'il enseigne les pas aux danseurs, le notateur note le plus possible d'informations. Comme le souligne Patricia Tierney, c'est un travail plus ou moins délicat selon si le ballet est nouveau ou pas. Dans le cas d'un nouveau ballet, le notateur a plus de temps pour noter dans la mesure où les danseurs doivent se familiariser avec les pas. Dans le cas d'un ancien ballet, le chorégraphe ou répétiteur enseigne plus rapidement les pas. Il est donc plus difficile de capter les relations entre les mouvements et la musique.

Une vidéo d'archives est très souvent réalisée et c'est à partir de celle-ci que le notateur peut dans un deuxième temps vérifier certains éléments pour réaliser sa partition chorégraphique. Selon Grant Coyle et Patricia Tierney, c'est une tâche longue et fastidieuse durant laquelle ils se réfèrent à de nombreuses reprises à la vidéo pour préciser certains points.

Dans le cas où la vidéo d'un ballet existe déjà, le procédé semble être le même. Pour être plus claire, on peut peut-être donner l'exemple de Natasha Frids qui a réalisé une partition chorégraphique du ballet *Nobody's business*[11], à la Dance Compagny de Toronto. Le chorégraphe est Danny Grossman. La particularité de cet exemple est que le chorégraphe

[11] Le ballet a été créé en 1981.

cherchait une version définitive du ballet pour ensuite l'archiver ; ce qui explique pourquoi le ballet a été remonté alors qu'une vidéo existait déjà. Le chorégraphe n'a souhaité conserver que les « meilleurs moments » de sa création. Les répétitions du remontage de la version définitive ont duré trois mois. La notatrice prend connaissance du DVD de la première représentation. Elle fait le choix de ne rien noter et cible les éléments théoriques qui seront à utiliser par la suite. Il s'agit d'une préparation mentale. Le travail de notation s'est déroulé au sein de la compagnie, en studio, pendant le remontage du ballet, auprès de Danny Grossman et de Pam Grundy. Le travail de notation ne s'effectue pas depuis une source audiovisuelle, mais bien au sein de la compagnie, en studio.

Eleonora Demichelis, choréologue au Het National Ballet d'Amsterdam insiste aussi sur la nécessité de noter à la création pour être le plus possible fidèle à l'œuvre de référence. La danse est en perpétuel renouvellement. Danseurs, élèves et compagnies ont leur identité propre. Un danseur soliste se donne le droit d'être lui-même et parfois s'affranchit de certains enseignements. Tout est à replacer dans son contexte d'où l'importance de noter à la création pour avoir les références essentielles, de base, pour transmettre une œuvre le plus fidèlement possible.

Dans le cas d'un ballet à remonter, Grant Coyle précise qu'au Royal Ballet de Londres, la vidéo n'est quasiment jamais utilisée dans le studio. En revanche des salles sont mises à la disposition des danseurs pour qu'ils travaillent à partir de la vidéo. Encore une fois, c'est bien sur la notation chorégraphique que se fonde le notateur pour remonter un ballet. Le cas semble être sensiblement le même au Birmingham Royal Ballet. Patricia Tierney explique recourir parfois à la vidéo dans le studio lorsqu'un pas est délicat à réaliser, car les danseurs peuvent comprendre facilement ce qu'il faut faire.

## 2.3 Un exemple de réalisation de partition chorégraphique

### Le cas d'*Orpheus* de Stravinsky et de Balanchine

Le ballet a été monté au Birmingham Royal Ballet en août et septembre 1997 par, Karin von Aroldingen (ancienne soliste du New York City Ballet et interprète du rôle d'Eurydice), Nilas Martin (soliste au New York City Ballet, interprète du rôle d'*Orpheus*) et Vicky Simmons (ancienne danseuse du NYCB. Elle s'est occupée du corps de ballet). Ils ont enseigné et mis en scène l'ensemble du ballet selon les sections appropriées avec l'aide d'un pianiste accompagnateur. Le notateur Benesh, Patricia Tierney, en poste au Birmingham

Ballet, note les pas au fur et à mesure qu'ils sont enseignés aux danseurs dans le studio. Ensuite, la notatrice réalise une partition de travail chorégraphique en utilisant l'archive de la vidéo enregistrée lors de la production. La représentation du ballet a lieu le 16 octobre 1997 à l'Hippodrome de Birmingham.

La quasi-intégralité du travail de notation a été réalisée dans le studio au côté des trois danseurs cités. On peut d'ailleurs remarquer sur la partition chorégraphique certaines de leurs indications ou conseils, donnés à des moments précis. La notatrice n'a recours à la vidéo que dans un deuxième temps pour repréciser et conforter certaines choses et s'aligner sur la partition musicale. Il faut rendre la partition chorégraphique la plus lisible possible, afin qu'elle puisse être comprise tout de suite par n'importe quel autre notateur. Il s'agit d'une partition de référence (partition de travail). C'est-à-dire qu'elle spécifie les propriétés essentielles qu'une exécution doit avoir pour appartenir à l'œuvre. Ensuite, suivant le temps qui lui est accordé, le notateur peut réaliser une partition originale[12] (*a master score*).

## 3. La vidéo

Le cas d'*Orpheus* est un bon exemple d'illustrations des limites de ce support. Nous avons trouvé deux versions vidéo de ce ballet : l'une à la New York Public Library et l'autre au Royal Ballet à Birmingham. Un court passage dansé par Orphée ne nous est pas parvenu de la même façon selon les deux interprétations visionnées. Dans la version américaine, les gestes de souffrance, filmés en gros plan, rappellent clairement ceux du Christ crucifié. Or, ces mêmes gestes nous apparaissent différemment dans la version anglaise, filmée en plan large. La relation au Christ étant alors moins frappante. Notre regard se concentre en effet plus rapidement sur le geste, si celui-ci est filmé en gros plan. S'il est filmé en plan large, l'œil balaye plus d'espace, l'attention du spectateur se focalise sur plusieurs éléments en même temps. Il est évident que l'exécution du passage dépend de l'interprète, du danseur, différent dans les deux interprétations. Mais l'analyse de ce passage depuis la partition chorégraphique réalisée à Birmingham confirme bien des mouvements du corps en dedans et des gestes contractés.

[12] En moyenne, il faut compter huit heures de travail pour une minute de création.

## 3.1 Limites et possibilités : un médium complémentaire de la partition chorégraphique

Pierre Conté fait remarquer que toutes les expressions possibles à l'homme que sont le verbe, les nombres, la musique ont été écrites et que seule l'expression par le geste n'avait jusqu'ici jamais été mise en écriture, ce qui ne facilite pas sa mise en relation avec d'autres arts. Bon nombre d'usagers de l'art ont eu recours au cinéma. S'appuyant sur des propos tenus par Jean Painlevé, Pierre Conté explique :

> Les techniques audiovisuelles ne peuvent remplacer l'écriture dans aucune discipline, tant pour des raisons matérielles (coût élevé…) que pédagogiques (l'audio-visuel ne fait que prolonger l'empirisme de l'imitation extérieure habituelle. Et, dans le domaine du rythme, des nuances et de l'Accent, facteurs dynamiques par excellence, l'apport est pratiquement nul)[13].

Le problème est quasi le même en musique. La bande magnétique, l'enregistrement a une utilité différente de celle de la partition. Car c'est bien de l'écriture que naît l'analyse, une réflexion, un dialogue possible entre le lecteur et son texte. Outre de montrer la danse, la vidéo permet de repasser certains passages à étudier et d'observer scientifiquement une action. Elle permet aussi de prendre contact avec les décors et les costumes. En revanche sa fiabilité devient douteuse dès lors que l'on veut mettre les danseurs en relations les uns avec les autres ou bien avec les décors. Et là est tout l'intérêt de la partition chorégraphique qui se complète avec la vidéo. Elle montre les relations entre les danseurs, mais aussi la relation des danseurs avec l'espace et donc les décors. Il est alors possible de comprendre d'un seul regard l'ensemble d'un extrait. Rappelons que les partitions musicales renseignent sur la narration du ballet par les didascalies. Les partitions chorégraphiques, directement reliées à celles-ci et dans un contexte classique[14] et dans de la musique de ballet présentant une structure semblable, renseignent elles sur les mouvements et les décors. Grâce aux deux notations, il est possible de lire la totalité d'un ballet de manière très précise.

Le lecteur, le notateur ou le chercheur peuvent à leur aise, *prendre leur temps*, le temps de la réflexion. En vidéo, le temps de lecture est lié directement au support matériel lui-même. Alors qu'avec la partition, le temps de lecture est au choix du lecteur. C'est un apport considérable qui permet d'approfondir au maximum une analyse. Les partitions permettent de réaliser de multiples allers-retours ou de s'attarder sur un moment précis.

---

[13] Pierre Conté, *Écriture du mouvement*, Association Arts et Mouvements, Paris, p. 5.

[14] Dans un contexte moderne, la chorégraphie ne suit pas forcément la musique de manière stricte, autant dans sa structure interne qu'externe (ex : John Cage et Merce Cunningham).

Mais peut-être aussi, connaissons-nous mal le monde de l'audiovisuel, car la vidéo est aussi un type d'écriture. Un petit ouvrage est particulièrement éclairant sur le métier de cameraman ou auteur de film vidéo. Un numéro de la revue *Nouvelles de danse* est entièrement consacré à la danse et à la vidéo. Après sa lecture, il apparaît clairement que le notateur et le cameraman partagent une attitude commune lors de l'« enregistrement » du mouvement. L'un et l'autre, « mettent dans le corps la chorégraphie », s'en imbibent, afin de mieux se concentrer sur les mouvements plutôt que sur l'aspect technique de l'enregistrement.

Les progrès techniques permettent aux auteurs de film vidéo de porter les caméras avec une main ou même de les attacher au corps. Cela exige du cameraman une parfaite maîtrise du corps et de l'espace[15]. D'ailleurs, nombreux sont les chorégraphes, comme Maurice Béjart ou Anna Teresa de Keersmaeker, qui ont développé une technique pour filmer une chorégraphie.

Dans la revue, plusieurs techniques de prise vidéo sont détaillées à travers des témoignages. Il ne s'agit pas ici d'entrer dans les détails, mais de citer certains points permettant de mieux comprendre la vidéo en tant qu'écriture du mouvement et de mise en relation entre la musique et la danse.

## Relation musique/danse

Un témoignage attire particulièrement notre attention concernant la relation danse/ musique. Pour le montage vidéo des *Variations Goldberg* de Bach, Walter Verdin suit la partition musicale du compositeur en s'attachant à recréer les variations de temps de couleurs et d'énergie. Pour exemple, il explique que si la musique reprend deux fois la même phrase, il monte alors deux fois la même phrase chorégraphique[16].

## Voir l'invisible

Lorsque Michel Jakar explique ne pas « filmer la danse », c'est qu'il cherche à transcender la vidéo-danse en ne la réduisant pas à une simple représentation enregistrée de danse à laquelle assiste passivement et immobile un téléspectateur. La possibilité de réaliser une dramaturgie indépendamment de la danse l'intéresse davantage. Comme aime le faire le

---

[15] « Cinéma, mémoire du monde », entretien entre Jean Rouch et Éric Pauwels, *Nouvelles de danse* (nº 26), Bruxelles, Contredanse, 1996, p. 15.

[16] Walter Verdin, « Le montage comme composition », *Nouvelles de danse* (nº 26), Bruxelles, Contredanse, 1996, p. 56.

cinéma, il capte « tout ce qui danse dans les corps eux-mêmes, dans les yeux des femmes, dans la lumière »[17], autrement dit une atmosphère générale, un ensemble, la sensibilité des danseurs. Cette interprétation peut être intéressante à étudier et à se baser sur lorsqu'on s'intéresse aux correspondances entre les arts et à la manière dont nous parvient les émotions des danseurs et leurs relations avec les matières sur scène (décor, costume, lumière, accessoires). Le film vidéo constitue alors un exemple de réception de l'œuvre.

La technologie a bien des impacts considérables sur l'analyse et la communication d'une œuvre et donc sur son interprétation. D'où l'intérêt de bien connaître certains médiums pour d'une part, s'enrichir des possibilités qu'ils offrent et d'autre part, pour ne pas se laisser « piéger », et garder une distance face aux interprétations faites.

## 3.2 La réalisation d'un film vidéo : Un entretien avec Benoît Simon, régisseur vidéo au Palais de Chaillot.

La vidéo est un montage qui résulte des décisions prises par le réalisateur et le chorégraphe. Elle est donc une écriture, un choix précis de montrer une capture plutôt qu'une autre. À travers l'exemple de différents types de captation ou de réalisations de film vidéo nous souhaitons montrer quelles peuvent être les écritures. Chaque réalisation est à replacer dans son contexte et répond à des objectifs précis. Il est nécessaire de bien comprendre le point de vue du réalisateur et du chorégraphe, les circonstances de la réalisation et le lieu choisi etc. L'écriture de la vidéo est variable suivant les objectifs. Comprendre la manière dont elle est réalisée rend possible un dialogue avec l'œuvre.

### 3.2.1 La captation

La captation a trois objectifs : l'archivage, la promotion d'un spectacle et la commercialisation d'une œuvre. Nous nous intéressons uniquement aux procédés d'archivage et de commercialisation d'une œuvre pour notre travail.

Archiver une œuvre pour les lieux de production et les compagnies

[17] Michel Jakar, « Je ne filme pas la danse », *Nouvelles de danse* (nº 26), Bruxelles, Contredanse, 1996, p. 48.

Les moyens techniques mis en œuvre sont plutôt simples avec seulement une à trois caméras utilisées. Le plan est large[18]. C'est la visibilité d'ensemble qui est privilégiée plutôt que celle du danseur. L'objectif est de figer dans le temps une représentation, d'en garder une trace. C'est aussi un moyen pour les danseurs et le chorégraphe de retravailler des passages entre deux représentations. Très souvent, ce sont la première captation ou la dernière qui sont gardées ; la première, car elle a pu transmettre une émotion particulière, ou bien la dernière, car la chorégraphie est arrivée à maturité. Parfois, les plans peuvent être plus resserrés s'il y a un solo ou si l'action se passe sur une personne. Au chorégraphe d'en décider.

Commercialiser une œuvre

La réalisation d'un film destiné à la commercialisation[19] demande l'utilisation de normes précises, appelées *broadcast*[20], liées à la télévision, au son et aux lumières Les moyens techniques investis sont plus conséquents que dans le cas précédent. Le produit est destiné au grand public. Le réalisateur recherche des éléments subjectifs, des émotions. L'écriture doit être accrocheuse et esthétique. Chaque choix est délibéré.

Les étapes de la captation

La première étape est celle de l'approche, du repérage. Ingénieur du son, producteur et réalisateur se rendent sur place pour d'une part, enregistrer l'œuvre, et d'autre part, pour la ressentir et repérer des moments clé.

La deuxième étape est celle de la préparation qui consiste à faire un découpage technique. Le réalisateur repère les moments clé. À cette étape, réalisateur et chorégraphe sont à la place la plus influente. Ils décident de l'esthétique globale de l'ensemble. Le réalisateur donne des indications aux cadreurs sur la manière de capter le mouvement et détermine les plans. L'ingénieur du son réalise une écriture esthétique du son. C'est-à-dire qu'il choisit d'enregistrer par exemple des bruits de pas, un souffle etc, avec plus ou moins d'intensité pour créer un sentiment d'immersion.

Ensuite vient l'enregistrement ou la captation. Enfin, la période de post-production qui se divise en deux temps : le montage et le mixage. Le monteur reprend le travail du réalisateur

[18] Nous pouvons cinq plans principaux : plan large, plan en pied, plan italien, plan américain et gros plan.
[19] Le travail demande environ deux semaines à plein temps pour un spectacle d'1h30.
[20] *Broadcast* un terme anglais définissant une diffusion de données depuis une source unique à un ensemble de récepteurs.

et au côté de celui-ci et du chorégraphe propose une écriture, un montage en faisant un choix parmi les caméras préenregistrées. Le mixeur s'occupe d'harmoniser l'esthétique sonore. Il accorde l'intensité du son à la prise de vue (« point de vue/point d'écoute »).

### 3.2.2 Le *making of*

Le *making of* relate une situation. Il est parfois filmé par des cameras quasi amateurs à partir d'images captées par une équipe, par exemple un chorégraphe ou une compagnie. Le caméraman est alors très proche physiquement des danseurs. Le *making of* permet de promouvoir un spectacle. Les moyens techniques dépendent du budget de la compagnie.

### 3.2.3 La réalisation d'un film vidéo danse

Un film vidéo danse définit une danse ou une chorégraphie destinée à être montrée à la télévision. Les moyens techniques mis en œuvre sont plus restreints que pour un film d'archives ou pour le commerce. L'écriture est chorégraphique et visuelle. Très souvent les fonctions de chorégraphe et de réalisateur fusionnent. Chorégraphe et réalisateur travaillent avec les caméras et s'établit un jeu entre les danseurs et les caméras. La chorégraphie n'est pas enregistrée de manière linéaire et l'enregistrement fait partie intégrante du processus de création chorégraphique. Il y a de nombreux temps d'arrêt et des reprises. Très souvent les lieux choisis sont des entrepôts, des salles quelconques, un toit etc.

Ce bref parcours des différents types de captation montre des conditions d'approche diverses de la danse. Il est important de pouvoir reconnaître les procédés de captation choisis et au besoin de s'entretenir avec des réalisateurs et des producteurs. Pour l'archivage et la promotion d'une œuvre, la réalisation de la vidéo est faite à la source de la création. Pour le commerce, elle peut venir plus tard. D'une certaine manière, le notateur et le réalisateur partagent une fonction quasi similaire : tous deux choisissent une manière d'écrire la chorégraphie en repérant ce qui est important et ce qui l'est moins. Tous deux travaillent au côté d'un chorégraphe et tiennent compte de ses choix. Il explique qu'une seule représentation graphique pour la vidéo, c'est celle du découpage technique et/ou le *storyboard*.

## 4. Photographies, dessins et captures d'écran : limites et possibilités

Photographies, dessins sont aussi des écritures du mouvement. Ils constituent d'une part, des sources secondaires qui transmettent le ballet et d'autre part, des moyens de communication. Dans le premier cas, ils sont des écritures à lire ou à déchiffrer et dans le second cas, une mise en écriture.

Eun Ju Kim, artiste, montre dans sa thèse les limites de la photographie. Selon elle :

> La photo est détachée de l'œuvre. Les photographies sensées rendent compte de l'œuvre ne restituent pourtant que des bribes ou des fragments et non la totalité du mouvement[21].

Dans un travail de recherche en danse et sur le ballet tout d'abord, les photographies ne constituent pas toujours une preuve scientifique. Dans le cas où la vidéo d'un ballet est difficile d'accès, il est parfois difficile de savoir à quel moment la position que montre la photographie apparaît dans l'œuvre. L'interprétation qui en faite peut en être faussée. La photographie peut servir à des fins de communication – montrer le décor, des couleurs ou des positions essentielles pour rendre compte d'une atmosphère difficile à décrire – et non d'analyse.

Selon André Rouillé, critique et historien de la photographie :

> Ni l'exact ni le vrai ne sont inhérents à la photographie. Si les images peuvent passer pour être exactes, et même vraies, elles ne puisent pas en elles seules leur exactitude ou leur vérité. La vérité étant inséparable d'une procédure qui l'établit (Gilles Deleuze). On a à comprendre selon quelles procédures les photographies-documents, qui sont de part en part construites, conventionnelles et médiates, ont pu apparaître comme réalistes, immédiates, exactes et vraies[22].

Les photographies peuvent capter l'essence d'un moment – la hauteur d'un saut, un équilibre parfait, un geste expressif ou une chute dramatique – qui est à replacer dans son contexte. À nous de la situer dans le temps, selon notre connaissance de l'œuvre.

---

[21] Kim, Eun Ju, *D'un monde à l'autre, poïétique du passage, ou l'artiste au lieu de l'œuvre*, thèse soutenue à Lille 3, p. 238.

[22] Disponible sur http://www.paris-art.com/editodetail-andre-rouille-216.html, « Les vérités relatives de la photographie », dernière consultation le 23/11/2007.

Par ailleurs, il est important de dissocier les photos de scène des photos de répétition dans le choix du corpus à réunir pour étudier et montrer le ballet. Le contexte est différent suivant que l'on est en répétition ou dans la représentation réelle. D'une part, l'état d'esprit des danseurs n'est pas le même, et d'autre part, certains mouvements pour l'apprentissage ne sont pas forcément exécutés dans le tempo d'origine, ce qui fausse la vérité de l'image. Les photographies de scène montrent le mouvement dans son paroxysme contrairement aux photographies de répétition qui sont plus idéalisées. On pourrait regretter que pour des raisons de sécurité, les photographes sont de moins en moins autorisés à prendre des photographies au plus près des danseurs. Pour cette raison, il est de plus en plus rare de voir des clichés pris à un instant-clé, où l'effort du danseur et son imaginaire mêlé à celui du créateur s'unissent. Les photographies sont prises aujourd'hui davantage pour illustrer un programme. Il est aussi important de garder une unité dans le choix des photographies, autrement dit prendre des exemples issus d'un même ballet. Certaines interprétations sont parfois très différentes. La photographie ne doit venir « arranger » le propos, mais plutôt être sa source, son origine. Suivant les interprétations, un même mouvement peut présenter des différences dont il vaut mieux s'enrichir que les contourner. Cela donne l'occasion de confronter des interprétations, de pousser plus loin la réflexion et peut-être de découvrir d'autres facettes du ballet.

Dans notre thèse, nous avons eu recours aux captures d'écran. C'est une manière d'unir l'analyse du ballet à partir d'une vidéo à sa communication sur le papier. Les captures d'écran, contrairement aux photographies, sont de notre choix, pour montrer une technique particulière ou un mouvement précis. Photographies et captures d'écran sont des paratextes qui ont pour rôle d'une part, d'illustrer les propos, et d'autre part, de montrer, de présenter le ballet, à son origine ou à sa recréation.

De plus, les dessins ou esquisses sont les bienvenus lorsqu'il s'agit de représenter des éléments précis comme une émotion, une technique particulière, un décor, la position des danseurs sur la scène ou encore le mouvement global du corps. Ils permettent aussi de reconstituer un ballet à partir des écrits des créateurs et des comptes-rendus d'une époque. C'est le cas du *Sacre du Printemps* de Stravinsky interprété par Nijinski dont certains extraits on été dessinés par Millicent Hodson et Valentine Gross. Ils représentent certaines parties de l'œuvre. Les dessins sont pertinents dans un cas comme Stravinsky. Le compositeur parle souvent dans ses écrits des images qu'il voit en composant. Il écrit :

> L'image de la vieille femme en peau d'écureuil est constamment devant mes yeux lorsque je compose « La Divination aux Brindilles ». Je la [vois] courir

> devant le groupe, les arrêtant parfois, et interrompant le flux rythmique. Je suis convaincu que l'action doit être dansée et non pas mimée […][23].

Ses propos renseignent suffisamment les dessinateurs sur le mouvement à donner au corps et sur la position de la vieille femme face au groupe des danseurs.

[23] Millicent Hordon, « À la recherche du Sacre de Nijinski », *Avant-scène Ballet Danse*, août/octobre 1980, p. 47.

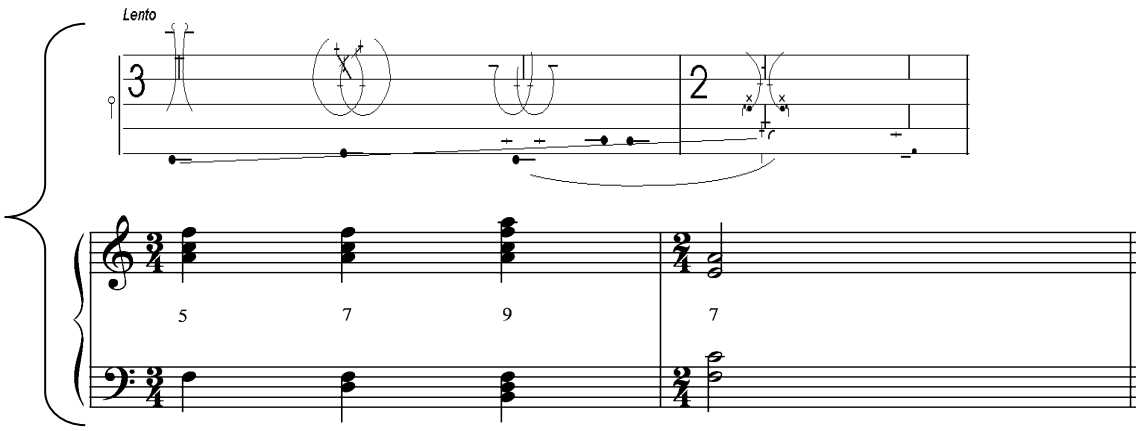
# II.
# LES RELATIONS MUSIQUE/DANSE

## 1. Deux dénominateurs communs : le mouvement et la notation

La musique et la danse sont des arts de l'espace et du temps. Le mouvement en est le dénominateur commun qui se matérialise en danse par des mouvements physiques et en musique par des vibrations intérieures. La musique manifeste en effet certaines émotions, certains sentiments, certains désirs que la danse à son tour extériorise. On a ainsi un dénominateur commun qui fait communiquer l'espace intérieur avec l'espace extérieur du témoin sensible.

En conférant à la danse et à la musique, deux notations très proches dans leur écriture et leur lecture – la notation se lit de gauche à droite sur une portée analogue à celle de la notation musicale – il devient possible d'analyser avec plus de précisions l'interaction entre les deux disciplines. Les deux notations peuvent être superposées l'une à l'autre pour ainsi percevoir l'unité du mouvement musical et chorégraphique, et restituer mentalement le va-et-vient entre l'expérience sonore et l'expérience visuelle[24] :

**Ex. 1**




[24] Nous avons choisi de placer l'extrait musical en bas car les accords musicaux se lisant de bas en haut, la lecture du mouvement chorégraphique se fait dans le prolongement de la lecture musicale.

## 2. La notation du mouvement Benesh

La notation Benesh constitue avec la notation Laban l'une des principales notations utilisées en danse. Des programmes informatiques ont été conçus comme outil d'aide à la notation. MacBenesh est une application Macintosh qui permet l'écriture des points de notation Benesh. Visuelle, cette notation, basée sur le ballet classique anglais, présente une figuration des positions de la danse. Le langage Benesh a été présenté en 1958 au pavillon britannique à l'Exposition universelle de Bruxelles, parmi les découvertes majeures de la science et de la technologie.

Rudolf Benesh (1916-1975) est né à Londres. Sa femme, Joan, est danseuse au Royal Ballet. C'est en la voyant écrire, par des mots, les pas de danse qu'elle exécute, qu'il décide de créer une nouvelle méthode d'écriture et d'analyse du mouvement. C'est en février 1947 que tous deux commencent à envisager la création d'une notation pour la danse. Benesh était aussi amateur de peinture et de musique, une pluridisciplinarité qui lui a permis d'envisager sa notation dans une perspective large.

*The Benesh Movement Notation* est publié en 1955 et cinq ans plus tard, Dame Ninette de Valois officialise la pratique de la notation Benesh au Royal Ballet et inclut son enseignement au programme de son école.

En 1962, Rudolf Benesh fonde à Londres le *Benesh Institute of Choreology* où s'organisent l'enseignement et le développement de la notation. Depuis, la notation Benesh a permis de noter un vaste répertoire et notamment les œuvres de Balanchine. D'autre part, de nombreux chorégraphes et compagnies de danse se sont adjoints les services de notateurs. Depuis 1995, la notation Benesh est enseignée au Conservatoire supérieur de Paris par Éliane Mirzabékiantz, dans le cadre d'une formation qui a pour but d'acquérir la capacité de noter le mouvement, de le lire et de le transmettre.

### 2.1. Naissance d'un langage

Le terme « choréologie » a été employé et défini par Benesh lui-même. Choréologie, en grec « choreia », une danse et « logos », une science, semblait être le plus approprié pour nommer sa notation. C'est à l'ouverture publique du *Benesh Institute of Choreology* que Rudolf Benesh définit le mot « choréologie » ou « écriture de la danse », en tant qu'étude esthétique et scientifique de toutes formes de mouvements humains par la notation du mouvement.

Benesh élabore une notation pouvant être appliquée à toute forme de mouvement humain. Même si l'idée lui est venue dans un contexte chorégraphique, l'utilisation de la langue Benesh peut s'envisager dans un contexte médical, scientifique ou industriel. Il distingue plusieurs étapes dans l'invention et l'évolution de la notation : tout d'abord, la création d'un langage déterminé par, un alphabet de base, une graphie précise des mots simples et composés (mouvements et pas), une syntaxe et une grammaire. Puis, l'adaptation de la notation à la danse et enfin son enseignement.

La grammaire Benesh détermine ainsi un ensemble de règles permettant de générer, à partir de symboles (le vocabulaire), des chaînes constituant les phrases autorisées d'un langage, ici celui du ballet classique.

## 2.2. Une notation universelle

Nous avons dit dans notre premier point que la notation permet de noter n'importe quel mouvement. Les notations en général sont davantage des systèmes de transcodage[25] que des systèmes de codage ; c'est-à-dire des unités associant des signifiants à des signifiés. Les systèmes de transcodages sont en effet composés d'unités associant des signifiants à des signes et non à des signifiés. Suivant le contexte d'application, l'unité que forment les signes prend alors une signification précise.

Universalité et intelligibilité constituent, entre autres, des critères d'évaluation d'une notation[26]. Nelson Goodman cite parmi les propriétés qu'on exige d'un système notationnel, la non-ambiguïté[27]. Jean-Yves Bosseur explique à propos des partitions musicales :

> L'interprète ne doit pas être embarrassé par un surcroît d'informations délivrées par la partition ; à l'image des idéogrammes fonctionnels, le meilleur signe sera celui qui rendra compte d'une réalité sonore avec une concision et une clarté optimale, sans ambiguïté, répondant au principe selon lequel à un signe donné ne doit correspondre qu'un seul type de son déterminé[28].

---

[25] Hugues Constantin de Chanay, « La notation musicale : un système substitutif ou constitutif », *Musique et notations*, textes réunis par Yann Orlavey, Aleas, Lyon, 1999, p. 104.

[26] « Evaluating a system », *Dance notation the process of recording movement on paper*, Ann Hutchinson Guest, London, Dance Book, 1984, p. 189.

[27] Nelson Goodman, « La théorie de la notation » et « Danse » dans *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles*, présenté et traduit de l'anglais par Jacques Morizot [s.l], Jacqueline Chambon, 1990, p. 191.

[28] Jean-Yves Bosseur, « Questionner la notation musicale », *Musique et notations*, textes réunis par Yann Orlavey, Aleas, Lyon, 1999, p. 44.

C’est sensiblement la même chose pour la notation chorégraphique.

## 2.3. Son concept

L’objectif de Benesh est d’articuler sa notation autour du schéma du corps humain dans l’espace et la trajectoire du mouvement dans le temps. Contrairement aux notations qui la précèdent (celle de Laban exceptée), la notation Benesh analyse le geste dans ses effets et dans ses causes. Le cinéma et les analyses menées par le physiologiste Étienne-Jules Marey (1830 – 1904) sur les mouvements et la chronophotographie ont été déterminants. La chronophotographie offre la possibilité de « photographier les variations d’un acte très rapide en une série nombreuse d’images très rapprochées [pour ainsi embrasser] un cycle entier de mouvements relatifs à une même fonction[29] ». Ce procédé permet d’étudier au ralenti les différentes phases de la locomotion humaine.

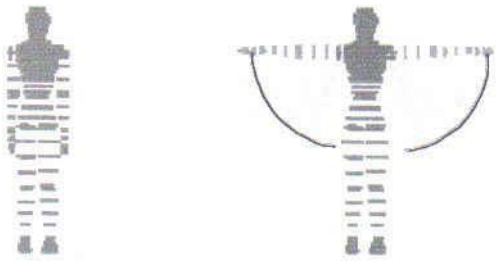
**Ex. 2**

Copyright © 2006 Credo Interactive Inc.

C’est ainsi que Rudolf Benesh conçoit le mouvement comme étant le passage d’un *instant-clef* à un autre. Il s’agit alors de capter les instants-clefs puis d’en tracer les instants intermédiaires.

[29] Jules Marey, *La Chronophotographie*, Paris, Gauthier-Villars, 1899, p. 6.

**Ex. 3**



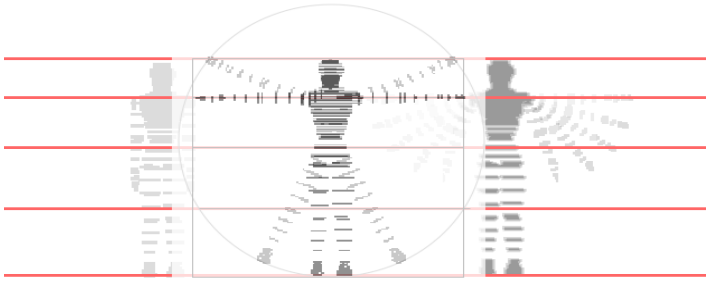
Copyright © 2006 Credo Interactive Inc.

Le concept ainsi déterminé, il lui faut trouver la manière d'y parvenir.

## 2.4. Son élaboration : un emprunt à la notation musicale

Pour combiner toutes les qualités des mouvements en général, Benesh explique qu'il lui fallait une notation visuelle. Il se tourne alors vers *L'homme de Vitruve*[30] de Léonard de Vinci et en retient cinq lignes.

**Ex. 4**



Copyright © 2006 Credo Interactive Inc.

La notation Benesh enregistre ainsi les mouvements de danse sur une même matrice que la musique. La lecture se fait de gauche à droite comme pour la plupart des alphabets, ce qui offre des avantages ergonomiques évidents. C'est aussi de cette manière qu'est lu l'écoulement du temps. C'est d'une importance considérable lorsqu'une corrélation avec une autre notation, telle que la musique est demandée[31]. Pour des raisons économiques, Benesh ne garde sur la portée que les extrémités des mouvements.

---

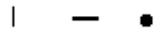
[30] Il s'agit du schéma des proportions humaines.
[31] Rudolf Benesh, *Birth of a language*, London, Rudolf Benesh, 1970, p. 5.

**Ex. 5**

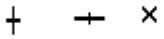
Copyright © 2006 Credo Interactive Inc.

Les extrémités sont figurées par :

- trois signes de base, communs aux pieds et aux mains :

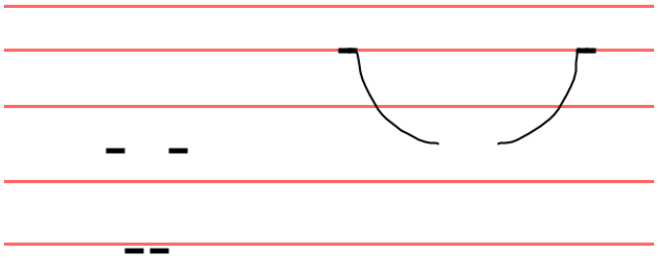


- Pour préciser les articulations, ils sont modifiés en croix :



Six signes de base suffisent donc pour enregistrer toutes sortes de positions possibles, plus ou moins complexes. La figuration de ces signes sur la portée selon un axe central qui partage le corps en deux à la verticale, forme des pictogrammes. Ils déterminent ce que Benesh définit par *instants-clef*, c'est-à-dire des positions indispensables pour décrire le mouvement. Le passage d'un instant-clef à un autre est indiqué par des lignes de mouvements ou par des lignes de locomotion, pour les pas et les sauts. On a alors la restitution du tracé dessiné par les extrémités dans l'espace et le résumé d'un nombre infini de positions intermédiaires, ce qui ajoute ainsi à l'économie et à la rapidité de la notation. Toute surcharge est ainsi évitée, ce qui confère à la notation une plus grande intelligibilité.

**Ex. 6**



Copyright © 2006 Credo Interactive Inc.

La portée nous renseigne sur l'action du corps humain dans le temps et dans l'espace par des indications d'orientation dans l'espace et par des indications de tempo, de rythme et de dynamique. On a aussi en commun avec l'écriture musicale, l'organisation temporelle avec le choix d'une pulsation et un chiffrage de la mesure.

La notation Benesh présente trois niveaux de lecture :

- Les mouvements corporels : les signes ou instants-clés sont placés sur la portée
- Temps/Dynamique : les indications rythmiques sont placées au-dessus de la portée
- Espace : les indications d'orientation et de lieux sont placées sous la portée

La figure 7 peut servir d'exemple pour visualiser ces trois couches.

L'organisation de la partition chorégraphique participe à l'évolution de la notation musicale, par la souplesse et la liberté qu'elle offre aux notateurs. Jean-Yves Bosseur écrit :

> À partir du début du siècle, notamment avec Stravinsky et Bartòk, puis Messiaen, les compositeurs joueront volontiers sur des changements de mesure qui permettent de rompre avec l'apparence linéaire du déroulement temporaire. Il devient en fait de plus en plus difficile d'inscrire des modèles rythmiques complexes, qui multiplient notamment les combinaisons de divisions irrationnelles, dans les structures métriques du passé, qui sous-entendent volontiers des alternances de temps forts et de temps faibles et s'appuient sur des carrures périodiques. C'est pourquoi les compositeurs choisiront, dans certains cas de supprimer les barres de mesure ou bien d'avoir recours à des chiffrages qui rendent davantage compte de l'articulation des formules rythmiques les unes par rapport aux autres que d'une intention interprétative[32].

C'est le cas dans la musique de Stravinsky, entre autres, et notamment dans les œuvres qui nous concernent à savoir, *Apollon*, *Orpheus*, et *Agon.*

Le rythme

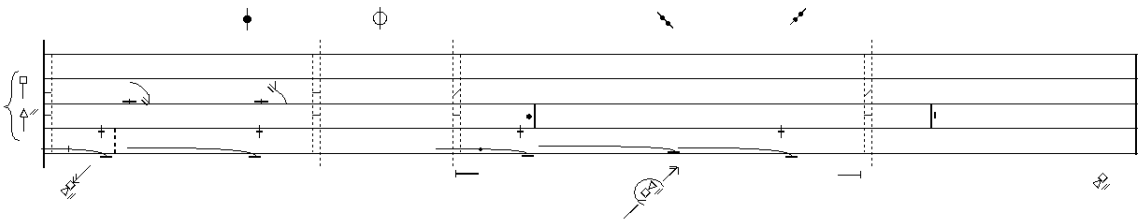
On a dit plus haut que les indications de temps se trouvaient placées au dessus de la partition musicale. Ce qui veut dire que les *instants-clé*, inscrits eux sur la partition, ne renseignent pas sur le rythme. L'écriture rythmique est nouvelle par rapport à celle de la musique et est propre à la notation. Les différents signes de rythme (demi-temps, quarts) sont

[32] Bosseur, Jean-Yves, « Questionner la notation musicale », *Musique et notations*, p. 41-61.

interchangeables. Ainsi, un instant-clé peut être exécuté sur un quart de temps ou un demi-temps etc. En musique, la note elle-même permet de déterminer le rythme, la durée et le son émis.

Dans certains cas, la danse est exécutée en qualité binaire et la musique en ternaire (et *vice versa*). On peut tout à fait concevoir une écriture du mouvement binaire sur une musique ternaire. C'est en tout ce que nous fait découvrir un fragment du « Pas de deux » de *Nobody's Business* (1981), une pièce de Danny Grosmann et de Pam Grundy, notée entre autres, par Natasha Frid à Toronto 2007-2008 dans le cadre du Perfectionnement pour le Conservatoire de Paris.

**Ex. 7**



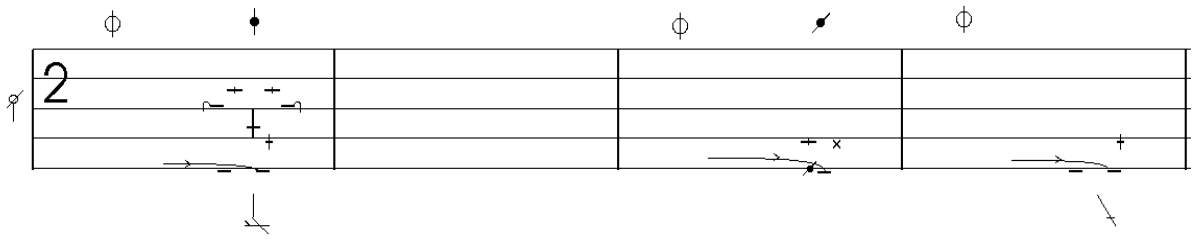
La musique *T'aint Nobody's Business* est de Joe Turner. On est dans un 12/8, en ternaire. Or l'extrait de la partition chorégraphique est noté en binaire : dans la première mesure, deux demi-temps, dans la deuxième, un temps et dans la troisième, trois tiers, autrement dit, un triolet.

<u>Le chiffrage</u>

Le chiffrage est à placer, comme en musique, au début de la partition. Seul le nombre de temps qu'il y a dans chaque mesure est à indiquer. (Dans la mesure où les instants-clés n'ont pas de durée propre, il n'y a pas de division possible et donc pas d'unité de temps à choisir). Le notateur peut prendre le choix de ne pas écrire le chiffrage qu'indique la partition musicale. Très souvent, et pour des questions de lisibilité, il indique au dessus de la portée, entre parenthèse et en petit, le chiffrage musical, pour éviter ainsi toute confusion. La danse a sa forme propre et il est plus logique dans certains cas d'écrire un chiffrage qui correspond aux mouvements chorégraphiques. Par ailleurs, le comptage de la danse est très souvent différent de la musique. Avec un comptage plutôt par phrase, choisi selon l'enchaînement, plutôt qu'un comptage à la mesure.

Prenons un exemple : les quatre mesures d'entrée de l'Ange noir dans *Orpheus* :

**Ex. 8**




Le notateur a écrit un 2. Or dans la musique, on a tout d'abord une mesure à 4/8, puis à 2/4, à 4/8 puis de nouveau à 2/4. C'est un choix d'écriture fait par le compositeur. Altos et violoncelles exécutent des motifs en triple croche, qu'il est plus pratique d'écrire selon une division à la croche, pour des raisons de facilité de lecture. En revanche, ce choix du compositeur n'agit en aucun cas sur la danse qui elle suit les instruments à vent, aux valeurs plus longues. Il est donc logique de laisser le chiffre 2 (sous-entendu selon une division à la noire si on se réfère à la partition musicale).

La mesure

Les mesures sont utilisées à première vue à l'identique de la musique. Cependant, selon les cas, comme pour le chiffrage, elles ne sont pas employées de la même manière. Il est vrai que dans les œuvres classiques, et c'est le cas pour celles de Stravinsky et de Balanchine, le découpage des mesures est tout à fait identique à celui que présente la partition musicale. Mais on pourrait imaginer un compartimentage avec une utilisation des barres de mesure par phrasé dansé. On rejoint le chiffrage.

La dynamique

Dans le domaine de l'interprétation musicale, le terme de dynamique désigne :

> L'ensemble des nuances d'intensité utilisées par l'exécutant, avec les crescendos, les decrescendos et les accents. Il s'applique à caractériser les différences de niveau sonore entre deux sons ou deux passages musicaux[33].

[33] *Dictionnaire de la musique*, sous la direction de Marc Vignal, Paris, Larousse, 1996, p. 619.

En notation Benesh la dynamique se définit comme le « processus de mise en jeu des forces dans l'exécution des mouvements ». La notion de dynamique regroupe tout ce qui contribue à la signature qualitative du mouvement[34] ». Comme en musique, les signes de dynamique déterminent la manière dont doit être exécutée une œuvre. La dynamique résulte de la tension qui se crée entre des mouvements exécutés suivant des qualités diverses : lents/rapides ; rythmes réguliers et irréguliers ; mouvements saccadés ou liés. La dynamique concerne aussi les modulations d'exécution : rebond, amorti, accent, etc. La notation Benesh propose des signes d'accentuation (sonore ou pas) et des signes de rebonds.

Les signes de nuances sont directement empruntés du vocabulaire du solfège. Ils précisent, comme en musique, les variations d'intensité dans l'exécution du mouvement :

| | | |
|---|---|---|
| ***f*** | ***ff*** | ***fff*** |
| fort | plus fort | très fort |
| ***p*** | ***pp*** | ***ppp*** |
| doux | plus doux | très doux |

La dynamique concerne aussi la tonicité musculaire. Les signes de tonicité sont dérivés des signes de nuances, lesquels sont alors inscrits dans un cercle. Ils déterminent les états de tension (raide – très raide – de « pierre ») et de relâchement (relâché – très relâché – « pantin ») musculaire[35].

Rudolf Benesh emprunte au solfège les signes de crescendos et de decrescendos pour les signes de respiration et pour indiquer l'amplification et la diminution progressive du mouvement.

Il invente aussi des signes d'énergie (placés au dessus de la portée) pour montrer la direction de l'énergie impulsée par un danseur au sein même d'un mouvement donné.

## 2.5 Un geste qui pense

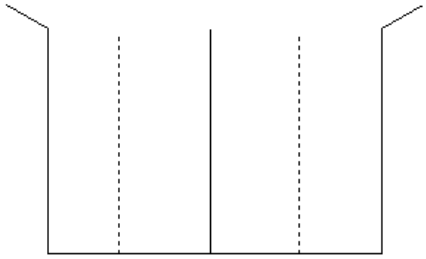
L'acte d'écrire la notation Benesh a particulièrement attiré notre attention. L'écriture de la notation Benesh demande beaucoup de précisions afin qu'elle soit comprise de tous. Le geste de la main répond à une logique du mouvement. Il y a donc un ordre du tracé à

[34] Éliane Mirzabekiantz,, *Grammaire de la notation Benesh*, manuel élémentaire, Cahiers de la pédagogie, Décembre 2000, Centre National de la danse, p. 115.
[35] *Ibid.* p. 119.

connaître pour unifier la pensée au geste. Il s'agit d'écrire la pensée de la danse, voir le mouvement dans le geste. Cette logique du geste facilite par ailleurs l'explication du mouvement à exécuter. On peut prendre comme exemple les deux premiers signes de base de la notation [Cf. p. 23]. L'écriture des signes qui figurent les articulations commence par le tracée de la ligne verticale ou de la ligne horizontale. Il s'agit de penser dans un premier temps au plan dans lequel se fait le mouvement, ici devant ou sur les côtés. Dans un deuxième temps, on écrit les petits traits verticaux qui définissent les articulations.

## 2.6 La scène

**Public**



**Fond de scène**

La scène est divisée par un axe central qui la coupe en deux et détermine le côté droit et le côté gauche, ou bien, en langage classique, le côté cour et le côté jardin. Chaque côté est également divisé en deux et forme des laies. Le plan de scène est aérien, c'est-à-dire que l'on voit les danseurs d'en haut, ce qui explique la signalétique choisie pour représenter les danseurs évoluant sur la scène. La femme est représentée par un stick avec une boule noire et l'homme un stick avec une boule blanche :

Le stick représente l'orientation dans laquelle se trouvent les danseurs et les boules blanches et noires leur tête.

## 2.7 Autres spécificités

Nous venons d'évoquer les principes de la notation et son emprunt à la notation musicale. Il ne nous est pas possible de montrer en détail toute la spécificité du système. Là n'est pas notre objectif et la notation Benesh est beaucoup trop riche pour être résumée en quelques phrases. Nous invitons les lecteurs, qui souhaiteraient connaître plus en détail certains points, à se référer à la bibliographie.

Cependant, il y a des éléments qui méritent d'être abordés ici, car ils attestent de l'immense précision de la notation. Il s'agit, entre autres, de la segmentation du corps. À

chaque partie du corps est associée une lettre (H = tête/head et C = jambe). Toutes ces lettres sont ensuite délimitées en zones horizontales par un nombre (H5 = niveau de la bouche). Ainsi lorsque Calliope, muse de la poésie écrit sur son parchemin, il est précisé au dessus de la partition, P´, pour montrer que les doigts de sa main droite s'agitent. Ces précisions apportées au mouvement renvoient directement à la narration du ballet, ici d'*Apollon musagète*. Elles ne font qu'approfondir les relations entre les arts.

Chaque doigt est identifié par un numéro. L'articulation des phalanges peut aussi être notée. La paume est divisée en signe de lieu, utilisé pour définir l'espace[36]. C'est une spécificité de la notation Benesh de retrouver des signes similaires, mais adaptés à d'autres parties du corps ou à d'autres fonctions. Cela confère au langage une plus grande unité et permet à son utilisateur de ne pas se perdre dans une multitude de signes différents. Joan Benesh explique que « la finalité [du système] devait être un ensemble cohérent dans lequel tout renvoie à la source, les symboles de base[37] ».

Ces quelques exemples nous montrent que Rudolf Benesh a réinvesti des concepts de la notation musicale occidentale et du solfège, de manière personnelle, répondant ainsi au besoin du mouvement corporel. C'est très certainement sa connaissance de la musique, en tant qu'amateur, qui lui a permis de se réapproprier des éléments musicaux, par l'imitation ou la transformation. La notation Benesh, en renouvelant la notation musicale occidentale et par ses nombreuses innovations, participe pleinement à l'évolution, au XXe siècle, de la notation musicale traditionnelle, de la notation du mouvement, voire de la notation en général. Le XXe siècle a vu un grand nombre de compositeurs créer leur propre notation pour arriver à une musique graphique. Parmi eux, nous pouvons citer : Morton Feldman (*Projection 1*, *Last Pieces* (nº 4), John Cage (*Variation 1 & 4*), Earl Brown (*December 1952*), Christian Wolff, Schnabel, Sylvano Busotti, Aldo Clementi.

La notation Benesh est évolutive. Des innovations chorégraphiques supposent l'invention de nouveaux signes ou leur évolution. Dans ce cas, les notateurs sont invités à faire des propositions, sous le contrôle du Benesh Institute, basé à Londres. C'est ensuite par

---

[36] Le découpage précis de la main peut faire penser aux musiciens à la main guidonienne, une méthode de chant inventée par Guy d'Arezzo (vers 975 – vers 1040).

[37] Joan ad Rudolf Benesh, *An introduction to Benesh Movement Notation: Dance*, London, Dance Horizons, 1969, p. 9: «*The finality must be a coherent whole in which everything relates back to the source, the basic symbols* ».

la pratique qu'il est possible de dire si tel ou tel signe ou telle façon de noter est le plus judicieux. L'usage fait évoluer le langage.

De cette présentation de la notation chorégraphique et d'une notation en particulier nous pouvons retenir deux choses intéressantes pour notre étude sur le ballet. D'une part, la nécessité de l'interprète (notateur/réalisateur) d'être le plus proche de la source de création et être le plus imprégné des mouvements à noter. D'autre part, la notation Benesh et la notation musicale partagent des similitudes formelles qui facilitent la mise en relation de la danse et de la musique.

En outre, nous avons vu que la notation chorégraphique revêt de multiples atouts qui viennent compléter d'autres écritures du mouvement comme la photographie et la vidéo. Celles-ci présentent des cadres de référence qui demandent très certainement à être mieux connus pour l'interprétation. Les photographies sont utiles à condition de les replacer dans leur contexte et de leur donner une « temporalité ». En ce qui concerne la vidéo, nous avons pu remarquer que les progrès technologiques contribuaient à la qualité et à la précision de l'enregistrement du mouvement.

Tous ces médiums servent aussi bien l'archivage, l'analyse d'une œuvre et sa communication. Nous avons donné différents regards de leurs fonctions au travers des exemples choisis.

Photographies, captures d'écran et vidéos constituent des médiums qui montrent directement la danse. Il n'y a pas de transformation du corps. En revanche, dessins et notations chorégraphiques sont le fruit d'une « tierce personne », pour reprendre l'expression de Frédéric Pouillaude[38]. La notation du mouvement dansé est liée à la subjectivité du notateur ou du dessinateur. Le mouvement dansé est transformé dans son mode d'apparition et il est difficile, comme le souligne Frédéric Pouillaude, de transcrire la part subjective et qualitative de la danse. Mais n'est ce pas la même chose pour la notation musicale ? Car même si elle est écrite par le compositeur lui-même, l'écriture n'ayant de vie que par la lecture, elle dépend forcément de la subjectivité de l'interprète. Peut-on alors ressentir la part subjective et qualitative de la musique ? L'écriture est la source même de l'interprétation, elle est à lire dans l'instant, dans un temps présent. Elle se veut être un point de rencontre entre l'auteur ou le créateur et le lecteur ou l'interprète. Il est donc important de ne pas réduire la chorégraphie à sa partition, l'un de ses objets d'apparition, qu'elle ne vienne pas cacher la pratique, l'évènement dans lesquels la danse s'insère. Il faut considérer l'œuvre dans son

[38] Frédéric Pouillaude, « D'une graphie qui ne dit rien, les ambiguïtés de la notation chorégraphique », *Poétique*, n° 137, Seuil, Février 2004, p. 99.

ensemble, dans son mode d'apparition et dans son devenir et ainsi laisser plus de place à l'interprète notant et à l'interprète dansant.

Entre la création du chorégraphe et l'écriture chorégraphique, on peut relever trois intermédiaires, trois interprètes : le danseur, le notateur et le lecteur. Ces trois interprètes peuvent en lien direct ave le créateur, le chorégraphe et donc se rapprocher au plus près de sa vision. Le notateur et le lecteur peuvent être une même personne ou deux personnes distinctes. En outre, la notation chorégraphique, en tant que langage, suppose un apprentissage, dont dépendent la qualité et la fidélité de la transcription. Pour un enregistrement vidéo, il n'y a pas d'intermédiaire, si ce n'est le cadre de référence lui-même qui suppose un choix de captation, donc une écriture.

Ce travail prismatique que définit l'écriture de la danse crée une distance par rapport à la création initiale. Ce qui apparaît sur le papier est le fruit de la subjectivité du notateur, mais laisse au lecteur une image objective du corps. Cependant, des annotations écrites par le notateur, par l'écoute de la transmission des mouvements à danser, renseignent sur les états de l'être dansant et sur les qualités à donner au mouvement. On a vu aussi que l'une des nécessités du notateur était de noter à la création d'une œuvre ou à sa recréation, au côté du chorégraphe ou de danseurs qui connaissent très bien l'œuvre. Le notateur s'engage à être le plus fidèle possible à la création. Ensuite, chaque remontage d'une œuvre dépend du contexte de recréation de l'œuvre, de l'époque, du contexte social, de la compagnie. Nous l'avons vu à travers l'exemple d'Eleonora Demichelis.

Le graphisme objectif est systématiquement relu et différemment. En tant qu'œuvre, la partition chorégraphique apparaît sous des lumières nouvelles suivant les époques. Car chaque contexte suppose une relecture de l'œuvre. Et c'est bien le propre de l'art d'être systématiquement renouvelé par de nouvelles lectures. Dans un sens, on pourrait se demander si la transmission écrite est si différente de la transmission orale. La notation permet-elle véritablement de revenir à la source de la tradition comme le souligne Frédéric Muller ? Est-ce toutefois l'objectif de la notation, dans la mesure où la danse est en perpétuel renouvellement ? Les partitions ne sont-elles pas simplement des références pour les pas ? Pour les ballets notés à la création, il est possible de laisser une notation qui définit la subjectivité d'une époque. Mais pour les ballets notés lors d'une recréation, la part subjective de la danse est plus difficile à retranscrire, même avec l'aide des comptes-rendus de l'époque.

Peut-être aussi, la notation est-elle trop souvent abordée ou présentée au travers de son application principale qui est la partition chorégraphique. Dans un travail de recherche sur le

ballet où une analyse comparée entre la danse et la musique est nécessaire, la notation s'applique à différents niveaux, comme la transcription, l'analyse ou la communication : une source qui amène au ballet ; un objet, la partition, qui renseigne sur le contexte de création de l'œuvre, sur les créateurs et sur la correspondance des arts ; un outil pour prendre des notes ; un outil pour mettre en parallèle la danse et la musique ; et un outil pour communiquer le mouvement au lecteur.

Le métier de notateur reste difficile à définir de par la méconnaissance de la notation et par le terme lui-même de « notateur ». Il réduit sa fonction à un simple travail de notation sur le papier alors qu'il y a aussi tout l'aspect de remontage et de recréation des ballets. Sa fonction est bien celle définie par le mot « chorégraphe », c'est-à-dire celui qui écrit les pas, excepté le fait, fondamental, que le chorégraphe/notateur n'est pas le créateur des pas. On pourrait alors se demander si la fonction de notateur n'est pas transitoire, car si les chorégraphes s'approprient une notation ou leur propre système de notation, le métier de notateur n'a plus de raison d'être. Le terme « choréologue » est aussi délicat à définir. La définition donnée par Benesh est claire, mais il présente ses limites dès qu'on le compare au métier de musicologue. Au niveau de l'enseignement, la choréologie n'est pas envisagée au travers d'universaux contrairement à la musicologie.

Notre expérience avec la notation Benesh dans un travail de recherche a été plutôt convaincante malgré certaines limites que l'on peut trouver aux partitions chorégraphiques. Fruit d'un interprète, elles ne transmettent pas directement la création. Dans le cas de Balanchine, les partitions chorégraphiques des ballets *Apollon* et *Agon*, qui se trouvent au Royal Ballet de Londres, sont difficiles à déchiffrer et peu lisibles à cause des multiples révisions écrites dessus. Mais le cas de Balanchine est particulier dans le sens où toute son Oeuvre est contrôlée par le Balanchine Trust. Ses ballets, transmis à l'oral, sont systématiquement remontés pas des danseurs qui lui ont été proches. *Apollon* a été noté dans les années 70, par Monica Paker, avec des amendements de Gary Harris. Il avait étudié le ballet au côté de Patricia Neary. La partition sert de référence lorsque le ballet est remonté au Royal Ballet. On remarque que de multiples annotations ont été écrites au fil des révisions. Les années sont précisées. Une phrase laissée par Patricia Neary sur la partition chorégraphique d'*Apollon musagète* pour un autre notateur est assez éclairante : « *Original version honey* ! ». Elle remet en question d'une certaine manière tout l'intérêt des partitions chorégraphiques qui est de préserver une tradition. Sont-elles plutôt à considérer comme étant des références (aide-mémoire) plutôt que des sources tangibles ? Dans un cas comme celui-ci

la nécessité de la partition chorégraphique peut être remise en question. Le cas est similaire mais moindre avec *Agon*, noté en 1972/1973 par Faith Worth.

Même si les partitions chorégraphiques ne traduisent pas l'œuvre originale, elles ouvrent une possibilité de dialogues, essentielle, et permettent de mettre en relief des points fondamentaux, liés à la dramaturgie et à l'enchaînement des mouvements.

# BIBLIOGRAPHIE


## La notation Benesh

Benesh, R. and Benesh, J, « The meaning of choreology » in *Reading Dance: The Birth of Choreology*, McGraw-Hill Book Company Ltd, 1983, p. 12-17

Benesh, Rudolf, *Birth of language*, London, Rudolf Benesh, 1970, 8 p.

Benesh, Joan & Rudolf, *An introduction to Benesh Movement Notation: Dance*, London, Dance Horizons, 1969, 56 p.

Causley, Marguerite, *Benesh Movement Notation*, 1967, Max Parrish, London, 91 p.

Cunliffe, Elisabeth, *An introduction to Benesh Movement Notation, compiled for the Boston Ballet Dance Programm*, 1995, London, 1985, The Benesh Institute of Choreology

Mirzabekiantz, Éliane, *Grammaire de la notation Benesh*, manuel élémentaire, Cahiers de la pédagogie, décembre 2000, Centre National de la danse, 132 p.

Parker, Monica, *Benesh Movement Notation, Elementary Solo Syllabus*, Benesh Institute, 1996, 129 p.

*The Benesh Institute Elementary and Intermediate Solo Syllabus classical ballet and contemporary dance and reading material*, London, 1991, The Benesh Institute of choreology.

## Les écritures du mouvement

Bibliothèque – musée de l'Opéra, *L'Écriture de la danse*, Louis Vuitton, Paris, 1993, 75 p.

Bois, Mario, *Les Systèmes de notation de la danse*, Paris, Comité français de la danse, 1992, 15 p.

Bourgat, Marcelle, « L'Écriture de la danse » dans *Technique de la danse*, p. 119-123, Paris, PUF, 1945

Centre National de la danse. Département du développement de la culture chorégraphique, *Répertoires chorégraphiques et notation du mouvement*.

Credo Interactive INC, « DanceForms 1.0 Dance Technology and Dance Choreography Software ».

Goodman, Nelson, « La théorie de la notation » et « Danse » dans *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles*, présenté et traduit de l'anglais par Jacques Morizot [s.l], Jacqueline Chambon, 1990, 312 p.

Guest, Ann Hutchinson, *Choreo-graphics: a comparison of dance notation systems from the fifteen Century to the present*, Amsterdam, Gordon and Breach, 1998, 194 p.

Guest, Ann Hutchinson, *Dance notation the process of recording movement on paper*, London, Dance Book, 1984, 226 p.

Hodson, Millicent, « À la recherche du Sacre de Nijinski », *Avant-scène Ballet Danse*, août/octob, 1980, pp 40-47.

Judy Van Zile, « Noter la danse : comment et pourquoi ? », *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*, Andréé Grau, Georgiana Wierre-Gore (sous la direction de), CND, Pantin, 2005, 318 p.

Lancelot, Francine, *La Belle danse*, Van Dierren, Paris, 1996, 406 p.

Les Cahiers de la danse, *Danse positions*, Provence-Alpes-Côte d'Azur, Mars 1995, 102 p.

Lauze (de), François, *Apologie de la danse*. *A treatise of Instruction in Dancing and Deportment given in the original French with a translation*, Introduction and notes by Joan Wildeblood, London, Frederick Muller, 1952, 219 p.

« Comme une danse », *Les Carnets du paysage*, n°13 & 14, automne 2006/hiver 2007, Arles, Actes Sud, 63 p.

« Filmer la danse », *Nouvelles de danse*, n°26, Bruxelles, Contredanse, Hiver 1996, pp 3-66.

Lifar, Serge, *Au service de la danse, à la recherche d'une science : la chorélogie*, Paris, Université de la danse, 1958, 426 p.

Louppe, Laurence, « Les notations en danse, gardiennes de l'invention », disponible sur http://mediatheque.ircam.fr/articles/textes/Louppe94a/, dernière consultation le 15/05/08.

Louppe, Laurence, Danses tracées : dessins et notations des chorégraphes, Paris, Dis voir, 1991, 158 p.

Mc-Guinness-Scott, Julia, *Movement Study and Benesh Movement Notation, An introduction to application in dance, medicine, anthropology, and other studies*, Oxford University Press, 1983, 148 p.

*Musique et notations*, textes réunis par Yann Orlavey, Aleas, Lyon, 1999, 213 p.

Piollet Wilfride, Liébaut Frédérique, « Le corps-partition » ou « l'Observateur sensible », L'institut de pédagogie et de recherche chorégraphique

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

Watts, Victoria, « Dance Notation », *ballet.magazine*, January 2008, disponible sur http://www.ballet.co.uk/jan98/dance_notation_1.htm, dernière consultation le 12/05/08.

**La notation chorégraphique à l'université**

Doat, Laëtitia, *La Transmission des œuvres d'Isadora Duncan*, thèse à paraître à l'université de Paris VIII - Saint Denis (Département de danse)

Glon, Marie, *Systèmes de pratique de notation de la danse en Europe à l'époque moderne*, thèse à paraître à l'EHESS (Département d'histoire).

Hwang, Tien-Hung, *Noter pour concevoir, de l'analyse du mouvement chorégraphique à la conception de l'espace*, mémoire de 5e année, Ecole nationale supérieure d'architecture, Paris-Malaquais, septembre 2007.

Pouillaude, Frédéric, *Le Désoeuvrement chorégraphique. Étude sur la notation d'œuvre en danse.* Thèse soutenue le 24 novembre 2006 à Lille III.

# TABLE DES MATIÈRES


**I. LES ÉCRITURES DE LA DANSE** p.3

1. La danse se note

2. Un travail d'interprétation à la source de la création p.6

2.1 La partition chorégraphique p. 7
2.2 Un travail à la source de la création : une nécessité
2.3 Un exemple de réalisation de partition chorégraphique p. 8

3. La vidéo p. 9

3.1 Limites et possibilité
Relation musique/danse p. 11
Voir l'invisible
3.2 La réalisation d'un film vidéo p. 12
3.2.1 La captation
Archiver une œuvre pour les lieux de production et les compagnies
Commercialiser une œuvre
Les étapes de la captation
3.2.2 Le *making of* p. 13
3.2.3 Le film vidéo danse

4. Photographies, captures d'écran et dessins : limites et possibilités p. 15

**II. LA NOTATION BENESH : RELATION MUSIQUE/DANSE** p. 18

1. Deux dénominateurs communs : le mouvement et la notation

2. La notation Benesh p. 19

2.1 Naissance d'un langage
2.2 Une notation universelle p. 20
2.3 Son concept p. 21
2.4 Son élaboration p. 22
Le rythme
Le chiffrage
La mesure
La dynamique
2.5 Un geste qui pense p. 27
2.6 La scène p. 28
2.7 Autres spécificités de la notation

Bibliographie p. 34