

Gustavo Long est danseur et enseignant de danse. Formé en Argentine (Instituto Universitario Nacional del Arte et Universidad del Salvador), il poursuit ses études au sein du département danse de l'université Paris 8 (licence et master). Il est actuellement en formation de notation du mouvement Benesh au CNSMDP et en master « mémoire et archives de la scène » à l'université Sorbonne Nouvelle. Depuis 2020, il se consacre à la recherche en danse.

Christine Roquet est maîtresse de conférences au département danse de l'université Paris 8. Elle se consacre à l'enseignement et à la recherche en danse depuis le vaste domaine de « l'analyse du mouvement ». L'exploration du champ complexe de l'interaction constitue son domaine de recherche privilégié. Elle vient de publier *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé* (Pantin, CND, 2019).

Gustavo Long et Christine Roquet

La notation Benesh, un outil d'analyse d'œuvre et d'analyse du mouvement pour la recherche en danse (l'exemple du *Spectre de la rose*)

Retranscription d'un entretien entre Gustavo Long et Christine Roquet, modératrice.

CHRISTINE ROQUET – J'ai écrit en 2002 une thèse sur *Roméo et Juliette*¹, donc la question posée par le *Spectre de la rose*, qui est « à quoi rêve les jeunes filles », ne peut que m'intéresser – surtout en ces temps où mon université est bloquée par un mouvement féministe qui a assez le vent en poupe ces derniers jours. Mais si on arrête là ce discours, Gustavo pourrais-tu essayer de resituer et d'exposer ce que tu as voulu faire avec ce master sur *Le Spectre de la rose*² ?

GUSTAVO LONG – J'ai fini ce master en septembre 2019. J'ai eu besoin de faire une analyse comparative de deux versions filmiques³ du *Spectre de la rose*, une pièce de Michel Fokine, créée en 1911. La rencontre avec un professeur, qui m'a transmis la pièce pendant ma formation en danse classique, a suscité ma curiosité et intérêt pour ce ballet. Au moment de choisir un sujet, je suis retombé sur *Le Spectre de la rose* et j'ai commencé à travailler dessus.

CHRISTINE ROQUET – La particularité de ce master – c'est aussi la particularité des recherches qui sont menées dans le cadre, principalement du master, au département danse –, c'est d'essayer autant que faire se peut que les sujets naissent de la pratique. Et tu en es vraiment un vivant exemple, d'ailleurs un peu comme tout ce que j'ai entendu

1. Christine Roquet, 2002, « La scène amoureuse en danse : codes, modes et normes de l'incorporité dans le duo chorégraphique », thèse de doctorat en danse, université Paris 8, sous la direction de Philippe Tancelin et Hubert Godard.

2. Gustavo Long, 2019, « Le fantôme du chorégraphe dans deux versions du *Spectre de la rose* », mémoire de master en danse, université Paris 8, sous la direction de Christine Roquet et Romain Panassé.

3. Une version de 1979, diffusée par la BBC dans *The Magic of Dance*, avec Mikhaïl Baryshnikov et Margot Fonteyn, pour le Royal Opera House. L'autre version du Joffrey Ballet, *Tribute to Nijinsky*, diffusée en 1980 sur WNET-TV dans l'émission *Dance in America*, avec Rudolf Noureev et Denise Jackson.

ici depuis ce matin [avec les notateurs]. Donc j'aimerais bien que tu nous parles rapidement de ta rencontre avec Edgardo D'Imperio⁴ et de ta première rencontre avec *Le Spectre de la rose*.

GUSTAVO LONG – Edgardo D'Imperio est ce professeur dont je parlais auparavant. Je l'ai rencontré à l'âge de 18 ans. À cette époque-là, je venais de finir mes études secondaires et je ne savais pas quoi faire de ma vie. J'ai commencé à prendre des cours privés avec ce professeur. Les cours privés étaient assez difficiles à suivre, parce que c'était dur. Mais je me rappelle vivement que l'échauffement était toujours le même. Quand je commençais la classe, j'avais 10 minutes pour faire cet échauffement, on le répétait tous les jours. Il y avait une musique, c'était *l'Invitation à la danse*⁵ extraite du ballet. Pendant 10 minutes j'étais concentré sur les mouvements, toujours les mêmes.

Au fur et à mesure que je commençais à savoir le faire sans trop penser, j'ai commencé à observer mon professeur. Il était dans un coin de la salle très loin, et lui faisait quelque chose, tout le temps. Il commençait à danser un extrait d'une pièce que je ne connaissais pas. Pour moi, c'était un peu bizarre à cet époque-là, car je ne connaissais pas la pièce. Et je regardais un monsieur de 65 ans, et il faisait des mouvements de bras inhabituels, un port de bras avec les mains lâchées et les coudes trop pliés, et la tête légèrement inclinée vers le sol, en essayant de sauter un petit peu. Je ne savais pas ce que cela était. Nous avons commencé à échanger, je l'ai interrogé sur la musique, il m'a fait des commentaires sur la musique. Et là il a ouvert une porte sur *Le Spectre de la rose* et il m'a expliqué cette pièce. J'ai compris que pour lui c'était une pièce très spéciale et j'ai commencé à m'y intéresser. Alors on pourrait dire que j'ai eu la chance, tous les matins pendant une année, de regarder un spectre de la rose, qu'il dansait toujours dans ce coin, pendant que je faisais l'échauffement pendant 10 minutes. La pièce dure 10 minutes. C'était alors le spectacle de mes matinées.

CHRISTINE ROQUET – J'aime bien cette anecdote, car c'est l'anecdote d'une histoire de recherche qui commence par le désir d'un geste : ce port de bras, ce geste de bras, qui est fait de cette façon, qui est capté et qui va guider, je dirais, presque tout ta recherche jusqu'à aujourd'hui. C'est à dire il y a forcément quelque chose dans le geste de main qui est d'une rhétorique écrite.

Certainement qu'avec tout votre savoir en Benesh vous pourriez en rendre compte sur une partition. Mais peut être que ce que tu as attrapé dans ce studio, c'est encore un autre niveau de ce qui était fait par cette personne, déjà dans une danse de la maturité, avec tout un passé derrière. Je trouve ça assez formidable que juste : « Il faisait des mouvements de bras inhabituels », soit la marque d'une curiosité qui ait ensuite menée à une analyse aussi pointue que celle que l'on peut avoir dans ton master.

GUSTAVO LONG – Oui, car en fait j'avais 18 ans, et en ce moment-là, je cherchais la perfection de la technique. Les bras, la posture très correcte, le dos, la colonne vertébrale... c'était essentiel. Et je regardais ce professeur très reconnu dans le monde de la danse, qui avait donné des cours à Rudolf Noureev, et pour moi ce n'était pas en faisant ça, c'était impossible ! (rire)

4. José Edgardo « Quique » D'Imperio (1938-2015) était un professeur de danse classique, folklorique et d'expression corporelle en Argentine. Il a été formé avec Olga Ferri, Leda Valladares et Ariel Ramírez.

5. *Invitation à la danse* de Carl Maria von Weber, orchestrée en 1841 par Hector Berlioz.

À ce moment-là je me disais : « mais qu'est-ce qu'il fait ? ». Ce sont des questionnements qui ont commencés à apparaître dans ma tête. Quelques années après, et avec plus de connaissances de la pièce, ses ports de bras ne me semblaient plus inhabituels, au contraire, ils me semblaient naturels et organiques et j'ai commencé à associer ses gestes avec l'œuvre : il est devenu mon premier *Spectre de la rose*.

CHRISTINE ROQUET – On ne va pas revenir en détail, mais tout au long de ce mémoire tu affirmes toujours cette posture de chercheur en danse. C'est à dire comme dit Dominique Dupuy : « à partir de la danse elle-même ». Mais ce que je trouve assez formidable, c'est que cela t'ait conduit dans ta carrière à te montrer curieux et ouvert aux questionnements des autres. Cette curiosité s'étant porté principalement sur le système de notation Benesh que je découvre aujourd'hui – même si Romain Panassié m'en a donné les linéaments, entre deux jus d'orange lors d'un rendez. Mais j'avoue que je n'ai rien retenu. Est-ce que tu peux nous expliquer, en quelques mots, quels sont les apports de la notation pour toi, dans ta recherche ?

GUSTAVO LONG – Dans une partition Benesh, pour nous qui sommes notateur ou étudiant, nous sommes concentrés le plus possible sur le signe, dans le but de transmettre le mouvement. Mais dans le contexte de ce travail de master, il y a une autre partie de la partition qui est très importante pour le monde de la danse, que chaque partition donne à la communauté : la page des crédits (figure 1).

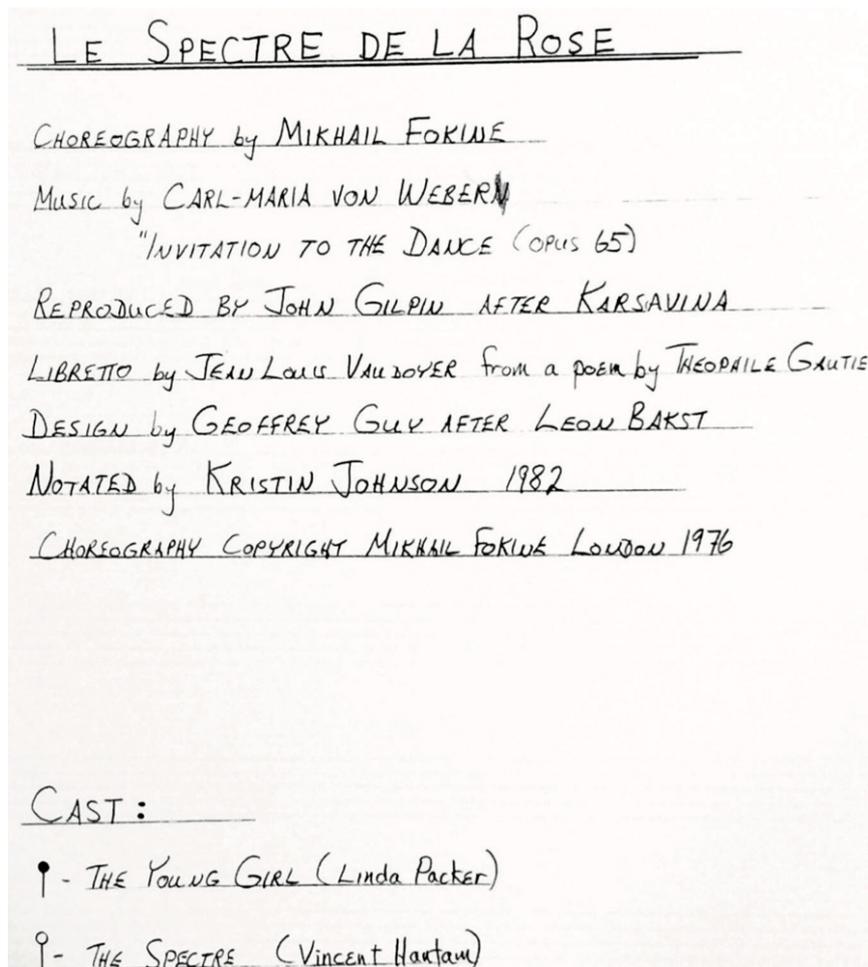


Fig. 1. *Le Spectre de la rose*, partition de Kristin Johnson, 1982, The Benesh Institute. (Consultable à la médiathèque Hector Berlioz du CNSMDP.)

Cette page donne beaucoup d'informations qui sont très importantes au niveau historique. Parce qu'avec cette page on a une synthèse de la création de la partition, et de l'histoire de l'écriture et de la version de la pièce chorégraphique. Il y est écrit le nom du chorégraphe, la musique... Mais après il y a « Reproduced by John Gilpin after Karsavina ». Quand j'ai lu ça, j'étais très heureux. Pourquoi ? Parce que Karsavina était la première à danser la pièce. Donc, je savais qu'il y avait quelque chose d'important à regarder. Alors cette histoire de généalogie que me donne la partition, parce que je sais que le chorégraphe c'est Fokine, qu'après on a Karsavina qui l'a dansé pour la première fois, et qu'après elle transmet la pièce à John Gilpin. Finalement, du haut de la page avec le titre *Le Spectre de la rose*, au bas, avec le nom de Vincent Hantam, danseur du Scottish Ballet, qui a dansé la pièce [notée], on a déjà beaucoup d'informations. Il y a aussi le nom de la notatrice, Kristin Johnson, et des informations sur les droits d'auteur. Tous ces éléments aident à avoir le contexte de la partition, mais aussi des pistes pour savoir d'où vient l'œuvre.

Je parle en tant que chercheur en danse, or les chercheurs n'utilisent pas en général un système de notation comme le système Benesh. Mais, à l'intérieur même de la partition, au-delà des signes, il y a d'autres éléments qui sont très importants, et peuvent aider à trouver des informations au niveau de l'analyse d'une pièce.

Par exemple, au début de la partition (figure 2) il est écrit en mot « on windowsill » [sur le rebord de la fenêtre]. Déjà, sans savoir lire la partition en Benesh, il y a une information qui parle du décor de la pièce et de sa narration. Sur un autre page, on lit « jump on the windowsill » [saute sur le rebord de la fenêtre]. Si vous connaissez la pièce vous savez qu'on a déjà quelque chose à interpréter. Il y a aussi à la fin de la partition : « smell rose, pick up the rose » [sentir la rose, ramasser la rose]. Il y a dans la partition beaucoup de mots clés qui aident aussi à comprendre la pièce. Donc je crois qu'une partition en notation Benesh peut aider le chercheur en tant que document d'archive.

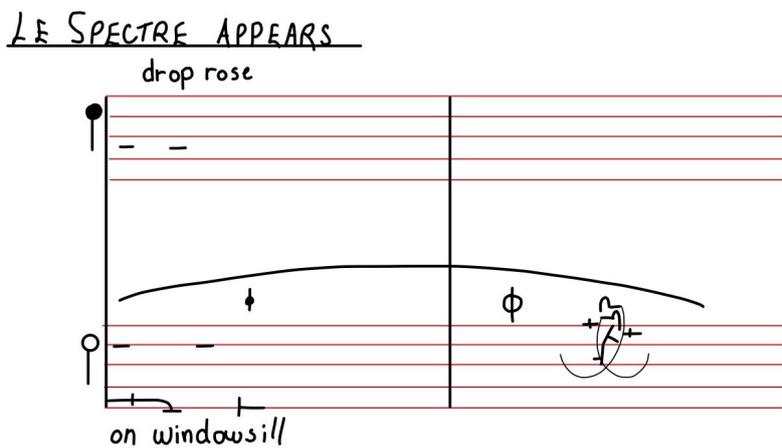


Fig. 2. *Le Spectre de la rose*, partition de Kristin Johnson, *op. cit.*

Dans mon mémoire j'ai également utilisé le plan de scène pour décrire l'espace et les spatialités de la pièce (figure 3). Cela est plus facile de comprendre l'espace de la pièce à partir d'un plan de scène, car c'est visuellement très facile à lire, même pour quelqu'un qui ne sait pas lire la notation. J'ai seulement indiqué en bas pour les non lecteurs « nous devons lire ce plan de scène en nous mettant à la place du danseur, face au public ». Cela rend la lecture facile pour trouver où sont tous les éléments scéniques de la pièce.

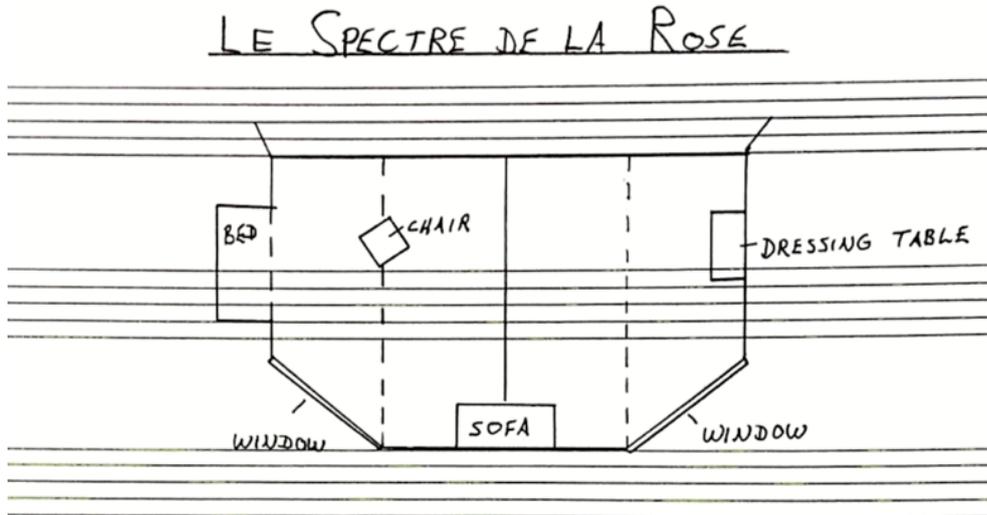


Fig. 3. *Le Spectre de la rose*, partition de Kristin Johnson, *op. cit.*

Avec les vidéos, je n'arrivais pas à voir tous les éléments qu'il y avait sur la scène, la partition me permettait de décortiquer tout, de montrer ce qui était important pour moi, intéressant et facile à lire. J'ai également pu régler un autre problème que j'ai eu pendant l'analyse de la vidéo. Je ne savais pas par quelle fenêtre la Rose rentrait, et par laquelle elle sortait. J'ai toujours pensé que c'était par la même fenêtre, mais ce n'était pas comme ça. Il y avait deux fenêtres, une pour entrer et l'autre pour sortir, et ces plans de scène me donnait l'occasion de le comprendre.

CHRISTINE ROQUET – Je ne vais pas m'appesantir sur ces éléments techniques que je ne maîtrise pas du tout. Mais pour que vous compreniez que du point de vue de mon domaine, qu'on appelle analyse du mouvement — mais qui en fin de compte face à un système qui est aussi précis et détaillé que le vôtre, est plutôt un système d'approche qualitative du geste —, le fait que les assises notées sur le plan de scène soit une chaise ou un fauteuil ont pour moi une importance énorme. Parce qu'entre le tabouret, la chaise et le fauteuil j'imagine que vous savez que l'on ne s'assoit absolument pas de la même façon. On ne se sent pas du tout accueilli par le siège pareillement. Ce que je trouve formidable dans votre système, et dans le travail de Gustavo, c'est que vous êtes toujours très clair sur « d'où vous parlez et d'où vous regardez ». Il y a à la fois toujours une prise en compte du contexte, et cela tu l'expliques bien dans ton mémoire, comment il ne faut jamais sortir ce que l'on est en train de lire ou d'écrire du contexte. Vous êtes, je trouve, très clair sur les choix opérés par le regard. [...]

Avec cette analyse comparative que tu as faite, je trouve que tu apportes des outils théoriques absolument fondamentaux pour les études à venir. Et en particulier avec une catégorisation que tu as posée tout seul, sans aucune aide de qui que ce soit. Cette catégorisation essaye de repérer différents types d'écart. Les *macro-écarts*, les *méso-écarts* et les *micro-écarts* dans une interprétation.

La première chose que j'aimerais te demander, c'est d'essayer d'expliquer aux gens qui t'écoutent, pourquoi cette notion d'*écart* est importante à tes yeux, plutôt que *différence* par exemple.

GUSTAVO LONG – J’ai lu un livre de François Jullien, *L’Écart et l’entre*⁶, et il y fait une distinction entre le terme *différence* et *écart*. *Différence* suppose d’abord une identité générale, disons un genre commun. Cela veut dire la que la *différence* marque une spécification, une distanciation, une identification. On a une chose que l’on coupe en deux, et on fait une différence entre les deux, et ainsi de suite. Au contraire l’idée d’*écart*, c’est de séparer, de mettre de la distance entre une chose et l’autre. Dans cette distance il y a une chose que l’on commence à appeler l’*entre*. Et c’est cet *entre* qui a commencé à créer mes hypothèses pour mon travail, à partir de l’idée des *écarts*. Comme exemple, ici j’ai une table et une chaise, les deux choses sont différentes car le genre commun de ces deux choses-là c’est les meubles. Les chaises, les tables appartiennent à ce genre-là. C’est une catégorisation. Simplement ça. L’*écart* c’est autre chose, c’est un autre monde, une autre manière de penser. La table et la chaise n’ont pas changées, elles sont toujours pareilles, mais pour faire un écart il faut que la chaise je la prenne d’un autre angle de vue par rapport à la table. Et cette relation et l’espace qu’il y a entre la chaise et la table qui me donneront un espace à visiter et à explorer. Je ne voulais pas standardiser les choses. C’est pour ça que j’ai pensé à écarter et non à différencier.

CHRISTINE ROQUET – C’est assez important cette pensée de François Jullien, qui est philosophe sinologue, qui ne parle jamais de danse, mais qui apporte tant d’outils intéressants pour penser la danse. Surtout en ce moment où les questions de catégories sont à la une de l’actualité. Pour François Jullien, les différences c’est quelque chose qui s’inscrit, qui fait des boîtes, et ont dit ça c’est différent de ça. Cela inscrit une identité. On est là à jauger de quelque chose qui rigidifie la pensée, alors que ce que lui propose c’est de penser en termes d’*écart*. Et cet *écart*, comme le savent les danseurs et les notateurs, cela permet que ça bouge. C’est-à-dire, en prenant un exemple connu dans le monde de la lecture du geste, la différence d’interprétation entre Gene Kelly et Fred Astaire, du même duo dans *Ziegfeld Follies*⁷. Cet exemple ne sert pas pour spécifier, l’un fait comme ça et l’autre comme ça et cela ne bougera jamais. C’est pour nommer comment l’organisation du geste peut aller plutôt vers là, où plutôt vers là. Et cette pensée garde la possibilité d’une dynamique. Vous avez introduit la journée avec ces termes-là : le possible, la source et le possible d’une adaptation pour Benesh. C’est vraiment important chez Jullien cette idée d’*écart* plutôt que de rigidifier et de penser en termes de différence. Alors, peux-tu expliquer au public les *méso-écarts*, *macro-écarts* et *micro-écarts* ?

GUSTAVO LONG – Je vais le faire brièvement. Quand j’ai décidé de travailler les *écarts*, je me suis rendu compte qu’il y avait un problème de simplement faire l’analyse en termes d’*écart*. On avait deux versions d’une même pièce et je ne savais pas comment faire cette analyse à partir des *écarts*, parce que j’avais découvert qu’il y avait différentes échelles d’analyse. À partir de là, j’ai commencé à écrire et à avancer sur ces différents *écarts*. Le premier c’est le *macro-écart*, qui fait référence ou correspond à des *écarts* liés à la chorégraphie, à l’écriture chorégraphique, les pas, les mouvements, tout ce qui est facilement repérable. On a par exemple une version avec une arabesque et une autre version avec une pirouette. Après, les *méso-écarts*, sont les *écarts* liés à l’école stylistique d’où vient le danseur. Cela veut dire que ce n’est pas la même chose de faire une arabesque pour les russes que pour les anglais. Ce point de vue, est déjà plus difficile à analyser, c’est moins repérable que les *macro-écarts*. Il faut savoir qu’il y a une école anglaise, une française...

6. François Jullien, 2012, *L’Écart et l’entre*, Paris, Galilée.

7. Lemuel Ayers, Roy Del Ruth, Robert Lewis, Vincente Minnelli, Merrill Pye, George Sydney et Charles Walters, 1945, *Ziegfeld Follies*, Metro-Goldwyn-Mayer.

et savoir l'histoire de la pédagogie, de la méthodologie, du style. Et enfin les *micro-écarts*, sont les *écarts* liés à l'histoire personnelle de chaque danseur. Cela signifie son organisation personnelle, sa relation avec le contexte d'apprentissage. Pour moi, cela devenait clair qu'il fallait que je joue avec cette méthodologie.

CHRISTINE ROQUET – Vous vous imaginez qu'à Paris 8, ce qui nous intéresse c'est uniquement le monde du *micro-écart*, si on essaye de se placer dans cette catégorie-là. Par exemple, par rapport à ce qu'a posé ce matin Éliane Mirzabekiantz comme équivalent de marcher sur une ligne imaginaire au sol ou sur un fil, en Benesh la façon de l'écrire est équivalente, j'écris des pas. Chez nous, en analyse du mouvement, cela va être complètement différent, complètement autre chose, pour la simple et bonne raison que pour marcher sur un fil généralement on est en hauteur, donc on a peur. Dès lors les muscles fléchisseurs vont réagir et impliquer une certaine organisation du geste. De nouvelles coordinations vont se mettre en place et cela va transformer la marche sur ce fil. Et c'est ce sur quoi on travaille. J'aimerais savoir, en notation Benesh, quels outils existent pour noter ces variations d'approches qualitatives du geste ?

Et j'attire l'attention sur cette question des *micro-écarts* qui sont propres à la qualité d'interprétation d'une personne, elle est certes en lien avec son histoire, mais il ne faut pas en faire un lien de cause à effet psychologique. Ce n'est pas parce qu'il y a un lien entre la construction du geste d'un individu et sa manière de danser, que c'est une causalité directe. Il ne faut pas tomber dans le discours qui dit que : « maman m'a bercé comme ça et c'est pour ça que je fais mon arabesque comme ça ». Méfiez-vous. C'est vraiment important de savoir ce que l'on met sous la catégorie de sens, pour le geste dansé. Le geste fait sens en danse, mais le geste n'a pas de signification. Il faut se méfier de ne pas interpréter psychologiquement tout ce qui est du ressort de la danse, parce que c'est l'appauvrir du point de vue sensible⁸.

Discussion

Vos outils pour penser les *micros écarts* ? Comment lit-on l'interprétation ? Les nuances ?

ÉLIANE MIRZABEKIANTZ – Il y a différentes couches possible en fonction de ce que l'on cherche à noter, de ce que l'on a besoin de transcrire. Il est vrai que marcher sur un fil, ou marcher sur la terre ce n'est pas pareil. Mais l'action c'est marcher. Si on est amené à devoir définir ces nuances dans la façon de marcher, il faut se pencher dessus. Il faut déjà les nommer. Sur les partitions on peut les annoter avec des mots, des nuances...

SARAH BERREBY – J'ai envie de dire que si on cherche à aller sur une analyse fine du geste, nous avons les outils. Mais avons-nous besoin de laisser une trace d'une interprétation dans une partition ? Ou avons-nous besoin de laisser une trace de l'œuvre, de son essence ? Et après pour l'interprétation, cela serait la part de liberté de l'interprète. Avec une partition musicale c'est la même chose. La vraie question serait peut-être : que laisse-t-on comme partition pour que l'œuvre reste intègre, au plus près de l'idée originale du chorégraphe ?

SYLVIE GIRON – Je ne connais pas la notation et je suis une invitée, une passeuse et une amie de votre histoire pour plusieurs raisons de collaboration. Mais je ne suis

8. À ce propos, voir : Christine Roquet, 2019, *Vu du geste*, Pantin, CND, coll. « Recherches ».

que danseuse et c'est beaucoup déjà, et il me semble que dans certaine chorégraphie, même très écrite, chaque interprète à une place, pour que son bras, sa main, sa jambe, son genou, soit à un endroit différent d'un autre interprète dans l'espace. Que cela soit ajusté à qui il est. Et c'est comme cela qu'il répondra au mieux au désir du chorégraphe. Quelle est le choix que tu vas faire en tant que notateur ? Sur quel interprète vas-tu te baser ? Parce que les prochains qui vont lire la partition, ils vont se focaliser sur le fait que la main doit être là, alors que l'important c'était juste d'avoir une petite déviation, alors qu'un autre qui aura un grand bras aura la main un peu ailleurs. Qu'est-ce que cela va induire pour la notation, car dans ce cas il s'agit bien de l'œuvre, et pas seulement de l'interprétation, mais des interprétations différentes dans une œuvre ? C'est subtil bien sûr.

SANDRINE LEROY – Cela dépend de l'utilisation future de la partition. Si c'est pour l'étude dans des fonds d'archive, moi j'adore me retrouver dans des partitions de 1957, avec tel interprète dont les bras sont comme ça. Et puis 10 ans plus tard, les bras sont devenus autrement. Je pense que la question c'est aussi qu'est-ce que l'on va faire avec cette partition ? Est-ce pour une transmission ? Va-t-on l'utiliser comme archive historisante ? Mais il faut aussi aller chercher des notes qui sont jointes aux partitions. Pourquoi un chorégraphe a changé une position ou un mouvement pour ce danseur ? C'est intéressant de pouvoir lire les raisons pour lesquelles le chorégraphe à décider ce changement. Tout cela pour dire que malgré un système de notation du mouvement très élaboré, j'aime aussi trouver des mots ajoutés à la partition. Et ces informations, on n'a pas besoin d'être notateur pour pouvoir les lire, cela enrichit aussi la notation avec des sensations.

KATRIN WOLF – Ce que tu évoques, cette comparaison entre plusieurs interprétations possibles. Éliane à parler de l'approche clinique pour interpréter les différences du mouvement. On pourrait aussi en travaillant sur plusieurs versions ou interprétations, les superposer et trouver des nuances. Ensuite dans la notation ce que je trouve beau, c'est le degré de précision que l'on choisit de noter. Je me souviens avoir été amener à lire une partition de Bagouet où l'on voyait même la direction des yeux par rapport aux mains. Ce degré entre précision et *ad lib* on peut le retrouver dans une pièce. Qu'est-ce que je dois noter et qu'est que le chorégraphe laisse comme liberté ? Les parts d'ombre, les parts d'interprétation. Si on veut définir ces parts, on peut tout à fait le faire avec le système, mais c'est justement une discussion à avoir avec le chorégraphe. Et moi ce qui m'intéresse presque le plus dans une notation, c'est ce qui n'est pas noté.

CHRISTINE ROQUET – Par exemple j'ai regardé une version du *Spectre de la rose* interprétée par Margot Fonteyn. Et le moment où dans la partition il y a écrit « smell rose ». C'est incroyable, car une rose qui sent comme quand le poème où la pièce a été écrite, cela n'existe plus. Ou alors il faut avoir une arrière-grand-mère qui a des roses dans son jardin. C'est d'une telle suavité qu'il n'y a — dans toutes les interprétations que j'ai vues — que Margot Fonteyn qui, avant de tomber comme une sorte de pétale, ou de voile dans son fauteuil, fait un mouvement de humer avec toute la mémoire de ce que c'est un parfum qui s'insinue et qui suspend sa tête, qui fait qu'elle tombe délicatement dans son fauteuil. Moi, en tant qu'analyste du geste c'est ces modulations qui m'intéressent. Ces nuances.

FABIEN MONROSE – Nous avons une gamme d'outils pour noter les nuances, et la simple corrélation entre espace et temps nous donne déjà énormément d'information, en

dehors de vouloir y mettre une interprétation. Par le simple fait de changer la vitesse d'un mouvement, il y a déjà des nuances interprétatives qui se jouent. Cette relation entre temps et espace nous donne des clés. Ce dont il est question pour toi, Christine, c'est d'analyser une interprétation, d'une personne à un moment... Mais ce que nous cherchons à noter la plupart du temps, c'est un processus à l'œuvre dans le studio. On fait une synthèse des idées et envies du chorégraphe, qui sont d'ailleurs plus ou moins réalisées par les interprètes après. Nous sommes forcément obligés d'opérer des choix. On pourrait prendre cela comme une méta-interprétation, où l'on ne serait pas fixé sur une seule interprétation ou manière de faire. Le notateur se retrouve lui aussi déjà dans un travail d'interprétation et de traduction. Et parfois il y a des transpirations d'interprètes qui existent et c'est un des sujets de la communication suivante.