

Être interprète et notateur, quels enjeux ? Quelle approche ?

*Table ronde avec Yoko Sobue, Marion Rosseel, Yaël Heynderickx et Romain Panassié.
Modération Fabien Monroe.*

FABIEN MONROSE – L'idée de cette table ronde est d'interroger ce que le fait d'être notateur et interprète d'une pièce que l'on note change, transforme, modifie ? Je vais vous donner une liste de mots qui sont ressortis quand nous sommes entretenus avec les participants pour préparer cette table ronde. Ces mots sont : collaboration, interaction, état de corps, multiplicité des traces, notions d'écart ou de distance — moins d'émotion grâce à l'analyse, interprétation versus version. Ce sont des mots qui sont ressortis plusieurs fois chez certains d'entre vous et qui ont eu des échos.

Pour commencer, je vais dire un mot sur les participants parce qu'il y a des points communs et des singularités dans chacun des projets dont nous allons vous parler. Chaque personne ici a été à un moment interprète et notateur d'une pièce. De plus chaque projet a été soutenu par le CND, en obtenant une « Aide à la recherche et au patrimoine en danse ».

Marion [Rosseel] a été interprète plus de deux cents fois de la pièce *Le Roi des bons*¹ de Bernard Glandier. Elle ne l'a plus dansé ensuite pendant 10 ans, puis a été notatrice et assistante de la reconstruction de cette pièce par Sylvie Giron. Marion note après coup, mais en ayant plus de deux cents fois de *run* derrière elle.

Pour Yoko [Sobue], c'est un peu différent. On t'a transmis la pièce *Costume en face*² de Tatsumi Hijikata pendant 15 jours. Puis au bout de ces 15 jours tu t'es retrouvée seule à devoir noter la pièce entièrement, avec comme seule trace des souvenirs et des vidéos. Là où toi, Marion, tu notais pendant la recréation, ce qui te permettait d'interagir avec les interprètes.

1. *Le Roi des bons* de Bernard Glandier, première le 2 mars 1989, Théâtre de Grammont, Montpellier (création au sein de la Compagnie Bagouet).

2. *Costume en face* de Tatsumi Hijikata, première en 1976, Théâtre Asbeste, Tokyo.

Romain [Panassié] a noté lors d'une collaboration avec Sylvie Giron *Une danse blanche avec Éliane*³. C'était plus un jeu de collaboration, c'est-à-dire que Romain a appris la pièce puis il a eu un temps pour la noter, et il est revenu travailler avec Sylvie et a réinterrogé ce qu'il avait noté. Ils ont ensuite décidé ensemble de ce qu'ils voulaient garder ou modifier.

Pour la dernière manière d'interagir, entre interprète et notation, c'est une pièce de Sidi Larbi Cherkaoui, *Extraits de Frame[d]*⁴, que Yaël [Heynderickx] et moi dansons et notons. Qu'est-ce que la notation a changé dans notre interprétation, et qu'est-ce que l'interprétation a amené à notre notation ? Dans notre cas, il y a aussi le fait d'être deux à noter et de confronter nos interprétations, nos souvenirs, nos compréhensions. Être à la fois dans le passé, dans l'instant et en même temps dans ses traces que nous allions laisser.

Voilà le contexte. J'aimerais commencer avec toi Marion. Il y a une phrase que tu m'as dite et qui m'a touché : « Dans le processus de notation, je ne me suis jamais sentie seule. Tu vois l'interprète de maintenant réhabiter tes souvenirs. Les interprètes étaient au moment de la notation comme des petits fantômes autour de la partition ». Est-ce que tu peux, à partir de cette phrase, nous raconter comment tu as vécu ça ?

MARION ROSSEEL – Quand je reprends cette pièce de Bernard Glandier, c'est en 1996, et c'est déjà le deuxième remontage. La pièce date de 1989. Nous n'avons eu qu'un seul danseur, Juan Manuel Vicente, qui avait toujours son rôle du roi des bons. Le chorégraphe était là pour nous transmettre. On a également fait un travail avec des archives, des vidéos, et puis on s'est lancé dans la tournée pendant 3-4 ans, ce qui fait à peu près deux cents spectacles.

Dix ans après, Sylvie Giron décide de remonter cette pièce. J'avais juste terminé mes études de notatrice, et me dis que c'est le moment idéal pour pouvoir laisser une trace. C'est un gros pavé, donc ce n'était pas mal qu'on soit deux – Romain décide aussi de faire partie de cette histoire. Sylvie nous a ouvert les portes en nous disant que ce serait chouette qu'on en fasse une partition chorégraphique. Quand on est arrivé au premier jour de la récréation et qu'il a fallu déchiffrer les vidéos, là il y a eu un rapport émotionnel, parce que ce n'est pas rien de ressortir quelque chose qu'on a longtemps dansé.

Et puis cet homme, Bernard Glandier, n'est plus là, mais on pouvait encore l'entendre, quand il y avait la musique, expliquer « non c'est plutôt sur ce premier temps-là, pas sur celui-ci ! ». Même si je ne me sentais pas seule et qu'il y avait tous ces petits fantômes autour de moi, je me suis souvent dit qu'il fallait que je fasse table rase du passé, parce que si je transmettais seulement ma propre ligne de lecture, cela allait être un peu léger.

Puis j'avais en face de moi des interprètes qui étaient tout beaux, tout neufs. C'était une de leurs premières grosses créations, ils étaient hyper disponibles, très heureux et très friands de découvrir cette écriture-là. On l'a donc découvert ensemble et c'était chouette pour moi, notatrice, d'être à la fois dans le passé, dans l'instant, et en même temps dans ses traces que j'allais laisser. Et cette trace, j'ai choisi de la laisser au travers de ces jeunes danseurs, et non pas par rapport à ce que, moi, j'avais vécu. J'avais donc tout ce petit passif derrière moi, ces copains, ces anciens danseurs, Sylvie Giron qui était là aussi.

3. *Une danse blanche avec Éliane* de Dominique Bagouet, première le 4 janvier 1980, auditorium Maurice Ravel, Lyon.

4. *Extraits de Frame[d]* de Sidi Larbi Cherkaoui et Damien Jalet, première le 4 juin 2019, Micadanse, Paris (pour la compagnie De l'Air dans l'Art, d'après *Frame[d]*, créé le 10 avril 2015 au Sadler's Wells, Londres, pour la National Youth Dance Company).

Et la mémoire du corps qui est très étonnante, car même si on n'a pas dansé depuis dix ans, vous entendez la musique et puis *bam*, le corps se met en mouvement, les sensations reviennent. Cependant je ne me fiais pas seulement à ma mémoire, je me fiais à ce que je voyais en direct. Si la danseuse mettait le bras plus bas que dans mon souvenir, je choisis-sais d'écrire le bras de la danseuse. Je notais ce qui m'était donné.

FABIEN MONROSE – Cela revient à la question de la version évoquée tout à l'heure. Quelle version note-t-on ? C'est quelque chose qui est ressorti à chaque fois dans vos paroles : qu'est-ce que je laisse comme trace et d'où viennent ces traces ?

Tu notais la version qui se jouait devant toi, malgré que tu fusses teintée toi aussi de tes souvenirs. C'était plus cohérent d'aller chercher cette organicité, cette continuité de phrase et du mouvement.

Pour toi Romain, c'était un peu différent. Dans *Une danse blanche avec Éliane*, tu as dit : « Ce que je note c'est ma version ». Et même si cette version est une sorte d'entente entre toi, Sylvie Giron et la version de Bagouet. Vous vous êtes mis d'accord sur une version que tu allais danser, qui te convenait en tant qu'interprète. Est-ce que tu peux nous parler de tes choix ?

ROMAIN PANASSIÉ – Pour commencer, ce projet se passait dans un certain contexte. C'était les Carnets Bagouet⁵ donc, quelque part, c'était un peu la condition *sine qua non*. Si j'avais dit à Sylvie « mon projet c'est de retrouver du pur Bagouet » j'aurais été complètement hors sujet. Ce qui nous intéressait c'était de questionner cette danse maintenant, en 2012. Qu'est-ce c'est que cette danse aujourd'hui ?

Pour avoir de la distance par rapport à la version de Sylvie, on a utilisé les vidéos dans le studio. On prenait les choses de façon chronologique, on alternait entre Sylvie qui faisait, et moi qui essayais de faire par imprégnation. Et quand elle n'y arrivait pas, on allait regarder sur les vidéos ce que faisait Dominique Bagouet. On se demandait ce qu'il faisait, quelle était l'intention ? Tous ces souvenirs nous ont amenés à une version qui date de 2012, qui est la version que j'ai dansée.

On avait une résidence à Micadanses. On avait un studio où on a répété tous les deux, puis j'ai continué seul dans le studio So schnell. On m'avait mis une table avec une chaise et donc j'alternais entre la table et la danse. J'avais des tas de questions, ça a donné un brouillon où j'avais plusieurs versions pour le même geste. Parfois c'était très subtil la différence, mais j'avais quand même cinq versions. Donc je m'étais dit que dans ma partition master j'allais certainement intégrer ces multiples versions pour faire une arborescence autour de ces quelques gestes. Puis après, je me suis imaginé une partition qui renvoie à 15 notes pour un même geste, alors que la danse est censée être organique, et dont la priorité est que l'interprète se l'approprie.

Car en effet, cette danse est un *show*, c'est performatif, on voyait bien que selon l'état dans lequel Dominique Bagouet était, ça changeait beaucoup : parfois il sautait comme un cabri, puis il y a d'autres versions où il saute beaucoup moins. C'était plus cohérent d'aller chercher cette organicité, cette continuité de phrase et du mouvement.

5. Association créée en 1992, se composant d'interprètes et collaborateurs de la compagnie Bagouet ayant pour vocation de coordonner et de réaliser toutes les initiatives sur la transmission du répertoire du chorégraphe disparu.

Comme on se revoyait plus tard avec Sylvie je lui ai proposé de faire physiquement les différentes versions, en essayant de lui expliquer les subtilités. Finalement, on s'est rendu compte qu'à part quelques gestes, il y avait toujours une version qui l'emportait parce qu'elle donnait plus le goût de ce que ça devait être. Bien sûr qu'il y a une précision des signes, mais la question était ailleurs. J'ai essayé de trouver une version qui soit contextualisée.

Lors de la master-class d'hier avec les élèves du CNSMDP [Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris], je me suis rendu compte qu'il y a plein de choses que j'ai transformées par rapport à cette version de 2012. En relisant la partition j'ai remarqué que certains mouvements, je ne les faisais plus du tout pareil et c'est passionnant de voir que, même vis-à-vis de cette version contextualisée, moi-même je me suis décroché de ça, mais j'ai aussi la source qui me permet d'y revenir.

S'il y a une chose sur laquelle les Carnets Bagouet ont vraiment bataillé, aux dépens de tensions très fortes avec certaines institutions, c'est d'avoir la possibilité de dire « c'est une version de telle personne, remontée à telle époque, avec tel danseur ». C'était important pour moi que dans cette notation transparaissent cela : c'est *Une danse blanche avec Éliane*, dansée par celui qui la note, à partir d'une transmission de Sylvie Giron et de tels types d'archives.

QUESTION AUDIENCE – T'étais-tu posé la question de ne pas noter ta propre version ?

ROMAIN PANASSIÉ – C'était le projet de départ, mais à un moment c'est compliqué parce que tu es à la fois dedans et à la fois tu essaies d'analyser ce que tu fais, donc il y a bien des limites à cet aller-retour. Je me suis demandé si je ne devais pas faire une partition qui devrait intégrer trois versions, si je voyais des différences entre ma façon de danser, celle de Sylvie, et celle de Dominique Bagouet, pour que le lecteur ait le choix et la liberté. Puis je me suis dit il y a peut-être un moyen pour mettre en avant la liberté du lecteur, de noter quelque chose qui n'impose pas beaucoup, et de spécifier en introduction quel est le degré de liberté — jusqu'à pouvoir s'éloigner de la version de Romain Panassié 2012 — pour que le lecteur ne perde pas le sens du geste, le sens de ce qui est écrit.

FABIEN MONROSE – Cela reste du Bagouet malgré des écarts.

ROMAIN PANASSIÉ – En tout cas, ce que j'ai vu hier chez les élèves du CNSMDP m'a rappelé la première fois où j'ai vu Sylvie danser, il y avait quelque chose qui était de la même famille pour moi.

Les communs et les écarts

FABIEN MONROSE – Yoko, quand on t'a transmis la pièce, le contexte était un peu plus difficile dans le partage et la communication avec la personne qui te l'a transmise. Tu disais aussi que tu étais à un moment confronté à tes souvenirs, et que nos souvenirs il faut savoir les pondérer avec d'autres sources, comme pouvoir s'appuyer sur la vidéo. Tu t'appuyais sur la captation d'une vidéo où vous dansiez, toi et le transmetteur, en même temps, cette pièce-là. Et tu as cherché à voir quels étaient les communs et les écarts entre vous deux. Par rapport aux écarts tu privilégiais la version que tu voyais de lui plutôt que la tienne.

YOKO SOBUE – J’avais une version dans laquelle il a dansé en 1976. J’avais la vidéo du spectacle et la vidéo de la transmission avec moi dansant à côté de lui. J’ai vérifié plusieurs étapes. Pour noter je me suis appuyée sur la vidéo de transmission, mais pour la qualité de l’interprétation j’ai beaucoup regardé la captation de 1976.

FABIEN MONROSE – Dans ton projet, une des choses que tu disais, qui était difficile pour toi, c’était de noter d’après tes souvenirs, notamment la relation au temps.

YOKO SOBUE – Oui parce qu’il n’a pas voulu transmettre cette relation au temps. C’est une pièce de butō de Tatsumi Hijikata. L’année de transmission était 2016, donc 40 ans après la dernière version dansée. Lui-même a beaucoup oublié, et a aussi regardé la vidéo de 1976 pour se rappeler. Mais une partie de la vidéo était abîmée, donc il n’a pas eu accès à la chorégraphie originale. Il n’a pas voulu me transmettre la partie absente. Dans la pièce d’origine, il y a quatre parties de solo, et moi je n’en ai eu que trois.

QUESTION AUDIENCE – Il n’a pas essayé de recréer quelque chose ?

YOKO SOBUE – Non, parce qu’il a dansé avec l’emprise du chorégraphe. C’était une relation très forte entre eux, il a été totalement « manipulé ». Il ne peut pas danser sans lui. C’est comme s’il était dans une famille et que le chorégraphe était son père. À vingt-deux ans, il lui a donné toutes les indications. Le danseur n’était pas indépendant, c’est pour ça qu’après quarante ans il n’a pas beaucoup de souvenirs et sans le chorégraphe il ne pouvait pas danser.

FABIEN MONROSE – Si on continue d’interroger cette question de souvenirs, toi tu n’avais plus que ton interprétation et ses vidéos. Tu n’avais plus de possibilité d’interagir avec le danseur. Quels sont les appuis que tu as pu utiliser dans tes souvenirs ? Le fait d’être notatrice a-t-il renforcé ses souvenirs ? Comment ton métier de notatrice t’a-t-il aidé à trouver le matériel et à l’engranger ?

YOKO SOBUE – La notation me permettait de graver ce que j’avais appris dans mon corps et aussi le souvenir du corps m’aidait à noter. Les deux fonctionnaient bien.

FABIEN MONROSE – Donc déjà, dans l’apprentissage de la pièce, tu mettais en jeu la notation ?

YOKO SOBUE – En 2006, j’ai dansé dans une pièce de ce chorégraphe. C’était une époque où je n’étais pas danseuse de butō. Par hasard, il manquait une danseuse donc j’ai été prise. Je ne savais pas du tout ce qu’était cette danse. Le chorégraphe Moe Yamamoto était un disciple de Tatsumi Hijikata. Sur le moment je n’ai pas très bien compris cette danse, mais plus tard quand j’ai fait ce travail d’écriture sur cette pièce d’Hijikata, le travail que j’avais fait en amont m’est revenu et j’ai compris. Cette expérience en amont m’a aidée.

Les allers-retours entre danser et noter

FABIEN MONROSE – Yaël, par rapport à ce que tu as entendu de tout le monde, avec ces idées de collaborations, qu’est-ce que tu peux nous dire sur ses allers-retours entre danser et noter ? Est-ce que dans ton expérience tu pouvais te laisser modifier par ce jeu de ping-pong ?

YAËL HEYNDERICKX – Pour remettre dans le contexte, nous sommes en train de travailler avec Fabien sur une reprise de pièce de Sidi Larbi Cherkaoui et Damien Jalet. Elle s'appelle *Extrait de Frame[d]* et rassemble plusieurs extraits de plusieurs pièces du répertoire de Sidi Larbi Cherkaoui. Nous avons été dans un premier temps danseurs tous les deux, car nous faisons partie d'un groupe [compagnie De l'Air dans l'Art] qui reprend des pièces de répertoire de la danse. Quand ce projet a commencé, je venais juste de finir mes études de notatrice, et comme étant, avec Fabien, tous deux interprètes de cette pièce, nous avons décidé de retranscrire cette reconstruction.

Pour mon examen d'étude, j'étais allée noter une pièce du Het Nationale Ballet. À ce moment-là, j'étais vraiment dans la position de notatrice, c'est-à-dire que j'étais observatrice. Et comme j'étais un peu timide, je n'avais pas du tout envie de danser devant les danseurs, très forts, et je restais dans mon coin. C'est vrai que ça m'a manqué parce que c'est une technique que je ne connaissais pas du tout, du classique très élaboré, donc ce n'est pas une matière que j'ai réussi à m'approprier dans mon corps.

Dans ce projet avec Fabien, la grande différence est que j'ai dansé la pièce, je l'ai expérimenté dans mon corps. Et mon corps s'est avéré être autant que la vidéo un support, une source d'information. Je me suis rendu compte qu'on avait un panel diversifié de supports pour chercher l'information afin d'être plus précis dans l'écriture.

Par rapport aux souvenirs, je trouve, en ayant un peu de recul, que quand on est interprète dans une pièce on cherche tout de suite à s'approprier la matière. Et je me suis rendu compte qu'en m'appropriant la matière, je ne peux pas m'empêcher de la changer.

Quand on observe, on écrit tout de suite ce que le chorégraphe utilise comme mot, ce qu'il fait comme geste. Quand on est interprète, on l'intègre d'abord et il y a, ensuite, un retour très important à l'origine. Quand j'écris, je dois faire attention à ne pas me baser exclusivement sur mon expérience de danseuse, mais aussi faire les allers-retours entre la vidéo, les discussions avec celui qui nous transmet la pièce et notre mémoire corporelle. La chance que j'ai dans ce projet, c'est d'avoir Fabien avec qui on peut discuter de nos souvenirs. Nous nous rendons compte qu'on avait des mémoires corporelles très différentes sur des mêmes mouvements. C'est questionnant et très amusant de voir ça, mais en même temps cela nous montre qu'il faut vraiment se poser des questions et revenir à ce qui nous a été dit et demandé lors de la reconstruction.

FABIEN MONROSE – D'être à deux nous permet d'une certaine manière de pondérer nos souvenirs, on les remet à distance. Quand on est notateur, c'est vraiment un travail qu'on a à faire de prendre de la distance sur la pièce et de pouvoir l'observer objectivement. Quand on est interprète, on est un peu collé à l'intérieur de quelque chose. Comment fait-on ce jeu de yo-yo entre : je suis plongé, mon corps est impliqué, et en plus j'essaye de suivre ce que dit le chorégraphe. Parfois ce qui se passe à côté passe à la trappe ! Reprendre de la distance pour pouvoir rentrer dans une analyse. Bien sûr, en étant notateur on ne peut pas s'empêcher d'analyser en même temps ce qu'on est en train de danser. On se dit : « tiens, ce geste, comment je vais pouvoir le noter ? » Ça nous aide à pouvoir faire les choses de manière plus précise.

L'objectivation des choses

FABIEN MONROSE – Romain, tu l'évoquais aussi, quand tu étais étudiant en notation notamment. Quand tu suivais les cours de Peter Goss, tu te disais : « noter libère de la place pour l'interprétation, ça m'a aidé à me détacher des modèles. »

ROMAIN PANASSIÉ – Par rapport à ça, j'ai pensé à une discussion que j'ai eue récemment avec des collègues d'analyse du mouvement. C'est une matière qui est quand même assez vaste, et forcément on a des affinités. J'ai des collègues qui sont très somatiques, qui vont aller beaucoup vers du BMC [Body-Mind Centering], du continuum... Ils vont utiliser un certain vocabulaire, ils vont parler de l'intime, du personnel, du savoir intuitif du danseur. Moi, je me rends compte que j'ai tendance à être sur une objectivation des choses. Je suis formé en AFCMD [Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé], mais je suis aussi notateur et cela conditionne mon regard très fortement. Je suis en partie persuadé que ce point de vue objectif vient beaucoup de ça. Quand je fais travailler des élèves qui vont passer le diplôme d'État de professeur de danse, les remarques que je fais, la manière dont je fais mes retours, s'appuie énormément sur ce métissage entre AFCMD et notation Benesh. Ça me plaît beaucoup !

Quand j'étais interprète, j'avais du mal à supporter les transmetteurs qui ont une manie de garder des secrets, qui n'ont pas envie de tout vous donner. Ils ont envie de valoriser l'interprétation d'une certaine manière et donc ils vont garder les choses pour eux, les distiller. À ce moment-là, en tant qu'interprète tu ne vois rien.

Pendant la période de formation en notation, j'ai beaucoup noté ce que je dansais. Je m'asseyais dans les fauteuils rouges du Conservatoire et j'essayais de noter les traversées compliquées de Peter Goss qu'on venait d'apprendre. J'avais observé que si j'allais jusqu'au bout de l'écriture de cet enchaînement, qui était rude, quand on reprenait la phrase la semaine d'après, c'était comme si mon corps avait continué d'assimiler la phrase sans que vraiment je ne la traverse physiquement. Quand on dit qu'on aimerait enseigner un peu plus la notation, quel que soit le système, dans la formation initiale des danseurs, c'est qu'on se rend compte que ça permet une distance et une autonomie. Parce qu'on est en capacité, finalement, d'analyser, de regarder, de poser ce qu'on a fait, et c'est énorme en termes d'appropriation.

La notation m'a permis ce réflexe de penser

FABIEN MONROSE – Marion, tu disais que la relation à l'espace était très importante chez toi.

MARION ROSSEEL – Oui la notation Benesh, dans la relation à l'espace, m'a beaucoup aidée ! Comment le corps se positionne spécialement ? Le fait de le noter, de savoir où je me place, même sur la relation à mon coude, à ma main, mon petit doigt, c'est la notation qui m'a permis ce réflexe de penser.

FABIEN MONROSE – Tu as en plus été assistante chorégraphique pendant la reconstruction.

MARION ROSSEEL – Dans ces moments, je n'étais pas notatrice, j'étais là pour les entourer. Mais la notation me permettait de corriger certaines choses. Cependant je n'allais pas aux répétitions avec ma casquette de notatrice.

FABIEN MONROSE – Est-ce qu'à certains moments tu te réinterrogeais sur certaines choses et tu revenais à tes notes, tu les reconsultais pour réinjecter des choses ?

MARION ROSSEEL – Oui. Il y avait parfois des problèmes d'espace, mais j'allais voir a posteriori, pas forcément pendant le travail avec les danseurs. Sur le plateau je n'avais pas ma partition sous le bras, car je la connaissais tellement, donc je n'avais pas forcément besoin d'avoir ma partition pour leur dire « non, là tu as du temps de retard, là tu es rentré trop tôt ».

Inconsciemment la notation était toujours présente, cela a pu valider des questionnements qu'on pouvait se poser, cela a aidé. Mais il était important à ce moment-là d'être avec eux et pas avec ma partition.

Notateur et interprète, un dialogue constant où chacun des rôles enrichit l'autre

FABIEN MONROSE – C'est quelque chose que tu disais aussi Yaël, quand on dansait ou quand on apprenait la pièce, on était vraiment là en tant qu'interprète. Tu n'as pas cherché à être en même temps et notateur et interprète ?

YAËL HEYNDERICKX – En effet, c'est des allers-retours, un dialogue constant où chacun des rôles enrichit l'autre. Quand on est interprète, on est plongé à fond dans l'interprétation et quand on est notateur on se concentre dans l'écriture. Les questions qu'on se pose en tant qu'interprète, on peut en trouver les réponses lors de la notation. Dans cette pièce il y a à peu près quatre tableaux, très différents dans la matière, dans la construction des gestes, des espaces et des groupes. Pendant qu'on apprenait la chorégraphie, je me disais « ah ça, ça va être dur ! » Je me projetais forcément dans mon futur rôle.

FABIEN MONROSE – Oui, on se disait « Ils sont en train de faire un tas de 12 personnes qui s'empilent ! »

YAËL HEYNDERICKX – Il y avait plein de problématiques où l'on n'avait pas du tout les réponses, et d'autres tableaux, comme par exemple les mouvements très spécifiques des mains, où on avait déjà les connaissances parce que j'avais fait tout un cours sur les doigts et les mains pendant mes études.

FABIEN MONROSE – J'ai la sensation que le fait d'être en collaboration avec toi, Yaël, nous permettait de ne pas partir trop loin dans nos mémoires personnelles, comme mon côté très analytique de notateur, qui se concentre sur un détail très précis – qui en fait n'a pas tant d'importance, car l'autre ne l'a pas retenu. Si l'autre ne l'a pas retenu, cela signifie que ce détail ne fait pas partie de l'essence commune à partager et à transmettre. Être deux ça permet aussi, comme un régulateur, de faire l'ajustement entre notateur et interprète, à quel degré je me place et comment je joue avec ce curseur. Cela m'a aidé aussi à moduler des états de corps quand on dansait, parce que je suis sûre que oui il y a aussi cette notion d'état de corps à trouver.

L'état de corps

FABIEN MONROSE – C'est quelque chose dont Yoko parlait à propos de sa partition : comment réussir à transmettre dans la partition les états de corps (qui sont quand même l'essence du butō) que tu as pu ressentir dans cette transmission ? Comment les amener ? Comment les donner à lire ?

YOKO SOBUE – Pendant la transmission, je n’ai pas appris la chorégraphie tout de suite. J’avais deux semaines pour apprendre et pendant la première semaine je n’ai fait que de la marche. J’ai marché, marché, marché... pendant une semaine pour comprendre l’état de corps.

Ce n’était pas mon idée, c’est le transmetteur qui m’a dit « il ne faut pas précipiter, il faut comprendre la base ». C’est une marche très spécifique, la vitesse est extrêmement lente et pour marcher cinq mètres je mettais une demi-heure. Et j’avais besoin de ce temps-là pour comprendre la base.

Le butō c’est se transformer soi-même, s’effacer et oublier son ego. Pendant la marche on ne peut pas ouvrir les yeux, on a le regard effacé. Si j’active mes yeux, cela veut déjà dire que je suis là, que j’ai mon ego. Or, il faut essayer de s’effacer soi-même et c’est les yeux qui travaillent pour avoir le corps neutre. Je ne suis ni humain, ni animal, ni objet. Je ne suis pas quelque chose. Pour avoir le corps qui est très neutre, il faut oublier, tout enlever. Pour cet état de corps là, j’avais besoin de beaucoup de temps, et c’est très important pour apprendre le butō.

Il y a beaucoup de détails dans la partition. Pendant la transmission j’ai eu beaucoup d’informations supplémentaires qui ne sont pas forcément des mouvements, donc j’ai fait beaucoup de dessins. Il n’y a pas d’improvisation. Tout est précis et tout est nommé : « on rentre dedans », « on pousse », « on touche des petites feuilles, ça te pique le visage ». On doit ressentir ces sensations-là et on doit les impliquer dans le mouvement. J’ai tout mis dans la partition. À partir de là, on peut avoir la mémoire du corps, l’état des corps est impliqué dedans. Le but est vraiment de pouvoir danser avec cette partition.

QUESTION AUDIENCE – Dans votre partition, vous avez décrit les exercices pour arriver à ces états de corps ?

YOKO SOBUE – J’ai mis dans le glossaire la technique de marche. Mais à part ça, c’est difficile d’expliquer comment accéder à cet état de corps.

MARION BASTIEN – Nous avons reçu au CND une partition où ce qui a été noté, c’est le processus de création de la pièce. Il y a un schéma de la pièce finale, qui est une pièce de Dominique Dupuy, mais aussi tout le protocole de création. Il y a un DVD qui l’accompagne avec des paroles de danseurs autour de la création. La partition n’est pas tant la pièce que la manière et le processus par lesquels elle a été créée avec ce groupe-là. Je ne sais pas à quel point ce document permet de remonter la pièce, mais c’est quand même très intéressant.

Temps des questions

NATALIA NAIDICH – C’est une question pour Yaël. Tu as dit que tu avais eu deux expériences très différentes par rapport à la notation : l’une où tu étais assise et où tu ne bougeais pas beaucoup, et l’autre où tu étais interprète. Pour formuler la couleur, le parfum, ce qui est essentiel pour le chorégraphe, est-ce que c’était plus facile dans une expérience ou dans l’autre ? C’est une question très personnelle.

YAËL HEYNDERICKX – Quand j’étais interprète de la pièce, si je captais des intentions je pouvais les vivre et donc plus facilement les comprendre. Mais parfois, peut-être qu’être

dans le feu d'apprendre me faisait passer à côté d'autres petites choses que le reconstruc-
teur nous donnait, et que j'aurais eu sûrement plus de facilité à écrire tout de suite sur
mon papier – en position assise, à écouter vraiment ce qui se disait. Je ne saurais pas trop
dire quelle position m'a le plus aidée à retenir la couleur du geste. Je trouve que quand
on est assis à côté du chorégraphe on ne perd pas un mot de ce qu'il dit, mais on ressent
moins ce qu'il veut dire.

CHRISTINE ROQUET – Je voulais revenir sur ce que Romain disait — que la maîtrise d'un
système comme le vôtre puisse amener la personne à catégoriser cela comme objectivant.
Il me semble que tous les outils produisent des grilles perceptives. Il y a des grilles qui
amènent à plus d'objectivité que d'autres et forcément ça nourrit le regard, mais on a tous
des regards nourris par quelque chose. Il n'y a pas de pur ressenti, cela n'existe pas. Ce
qui est intéressant, c'est la question de la hiérarchie : par quoi je commence ? Est-ce que
je prends cette grille et je la plaque sur l'autre immédiatement en arrivant ? Ou est-ce
que j'accueille son geste et ensuite j'ai mes propres outils pour répondre à mes questions ?
Pourquoi fait-on ça ? Pour répondre à quels problèmes note-t-on, a-t-on besoin de lire
le mouvement ? Un système de notation, un système de lecture du geste, quel qu'il soit,
c'est une triangulation. S'il n'y a pas de triangle on est dans ce qu'on connaît, un rapport
binaire, un rapport de pouvoir et de mystère.

ROMAIN PANASSIÉ – Je suis bien d'accord. Je faisais part d'une réflexion personnelle
par rapport à des [discussions avec les] gens avec qui j'ai été pendant trois ans dans
la même formation (une formation qui questionne beaucoup nos propres habitudes,
nos propres représentations au centre de l'imaginaire, son histoire personnelle, etc.)
J'essaie de comprendre, car ce que le groupe avec lequel je suis encore en relation m'a
renvoyé ces derniers temps est que je suis presque le « démystificateur ». J'essaie de
trouver d'où cela vient.

REMARQUE – Vous n'avez peut-être pas tous les mêmes expériences de vie !

ROMAIN PANASSIÉ – C'est sûr, mais je pense que là où j'en suis, le fait que j'ai fait de
la notation n'est pas anodin. Ce n'est pas la seule raison, mais je pense qu'on a cette
habitude de se détacher de quelque chose, de mettre de la distance, qui permet finale-
ment plus de liberté. Ce que je dis souvent aux étudiants de Paris 8 c'est que, même dans
une formation où il y a un enjeu d'obtention d'un diplôme et qu'il faut répondre à des
demandes (selon ces formations, les demandes sont plus ou moins bien formulées plus ou
moins univoques/équivoques), ce qui fait notre richesse en analyse du mouvement c'est
la multitude de grilles qui existe, c'est les différents points de vue, mais finalement les
grilles sont là pour nous aider à penser. Parfois au lieu de se dire que la grille va m'aider à
comprendre le vivant, je dois me dire que je ne peux pas réduire le vivant que j'ai sous les
yeux à ma grille d'analyse. On ne peut pas forcer le vivant à rentrer dans des cases alors
qu'on sait bien qu'une seule grille n'est pas suffisante pour circonstancier le vivant.

CHRISTINE ROQUET – Il est essentiel de revenir au problème. Selon le problème posé, je
vais avoir besoin d'un référent spécifique.

SYLVIE GIRON – Vous parlez souvent de transmission, donc vous ne notez pas pour que ce
soit brûlé mais pour qu'il y ait des gens qui reprennent qui lisent, qui dansent. Quel est
l'entre-deux nécessaire entre le désir de prendre sa place et de travailler ensemble ? Que ce
soit notation, vidéo, de corps à corps. Dans tous les cas, c'est ce lien entre les deux, la relation.

FABIEN MONROSE – Sur cette question de transmission, en tant que notateur qui n'a pas forcément dansé la pièce, on vient « chargé » d'une certaine manière. Pour citer des propos de Sandrine [Leroy] : « Quand je viens avec ma partition, je ne viens pas seule, je viens accompagnée de tous ceux qui l'ont écrite et de tous ceux qui l'ont dansée et qui ont participé à ce que cet objet ait pu exister ». Il y a aussi cette disparition de l'ego comme le disait Yoko. Quand tu viens en tant que notateur, il faut que tu te débarrasses de ton ego pour pouvoir transmettre, car tu sais qu'on peut te balayer d'un claquement de doigts en te disant « ce n'est pas légitime ce que tu fais, ça n'est pas du tout ça ». On est sur le fil, toujours fragile par rapport aux interprètes qui aurait été là pendant la création. Et en même temps Gil Isoart — sujet à l'Opéra de Paris, qui a traversé un nombre de transmissions incroyable de la part d'anciens interprètes ou des chorégraphes eux-mêmes — nous disait que les deux fois où il s'est senti le plus libre de pouvoir injecter sa propre interprétation, c'était lors de deux transmissions faites par des notateurs. Parce que le notateur d'une certaine manière, lui laissait la place pour injecter des choses à l'intérieur. C'est aussi une belle synthèse par rapport à ce que l'on peut essayer d'apporter en tant que notateur et en tant que transmetteur. Il faut nous oublier pour servir l'œuvre. Cette question de prendre une certaine distance par rapport aux choses je pense qu'elle émerge parce qu'on est dans un état fragile.

SANDRINE LEROY – Les chorégraphes peuvent être des gens qui ont des personnalités très fortes. Il y a aussi des danseurs qui ont pris des places énormes par rapport à des chorégraphes. Je trouve que la place de l'interprète est déjà très subtile. Pour trouver sa place entre un chorégraphe et d'anciens interprètes qui ont ou qui peuvent prendre beaucoup de place, qui peuvent être envahissants, j'ai l'impression que, par moment, le fait de ne pas avoir dansé la pièce peut aussi être quelque chose de rassurant pour le danseur : il sait que l'on ne va pas essayer de prendre sa place. Cela donne un espace de liberté et plus de choix.

NATALIA NAIDICH – C'est très délicat, je pense que cela dépend énormément des contextes, du temps qu'on a pour travailler, de l'influence des anciens... Chaque projet est différent et c'est intéressant pour le notateur à l'heure où il transmet de savoir quel est l'objectif précis de sa transmission afin de mettre les outils appropriés en œuvre. Quand on travaille dans une compagnie, il y a l'émotionnel aussi.

Peut-être qu'on généralise et que les situations sont très différentes. Quand un chorégraphe transmet sa pièce dans différentes compagnies, il n'enseigne pas pareil. Pour cela je pense qu'il est essentiel de savoir quel est l'objectif avant toute transmission. J'ai eu des expériences avec très peu de temps, dans des conditions très difficiles, et l'essentiel pour moi était que les danseurs montent sur scène le mieux possible. Au début, je ne savais pas trop comment m'y prendre, puis je me suis dit qu'il fallait que j'utilise une stratégie de travail. On parle de grilles et je ne comprends pas très bien. Dans une même compagnie, il peut y avoir trois répétiteurs qui vont avoir des expériences de vie et des parcours très différents et chaque répétiteur va arriver au même résultat tout en ayant des mots différents et une façon différente d'amener le danseur dans le même objectif.

CHRISTINE ROQUET – Un regard c'est toujours une interprétation. Les grilles c'est des grilles perceptives, entendons-nous bien, un système de notation c'est bien : je regarde ce que fait l'autre. À la fois j'apprends pour mon propre geste - l'AFCMD c'est beaucoup ça - mais c'est aussi un outil de lecture.

Là, vous lisez le geste de l'autre. Ces grilles sont mouvantes. Si je suis musicien, ma grille serait plutôt auditive. Pour les danseurs, elle est plutôt visuelle ou kinesthésique. Il n'y a pas de neutralité.

NATALIA NAIDICH – Je parle d'objectifs, parce que parfois, effectivement mon regard, en tant que notatrice va trouver que ce n'est pas assez propre, pas assez précis. Peut-être ce n'est pas ce qui est important, alors il va falloir que je laisse un peu ma vision de notatrice de côté, mon envie de correction, pour que le rendu soit au plus proche de la partition parce que c'est aussi l'envie du chorégraphe. Il faut laisser des choses un peu de côté, parce qu'il faut avancer, c'est le contexte qui compte.

AYMERIC AUDE – J'ai une question sur les partitions que vous avez écrites. Est-ce qu'il y a des outils de notation Benesh que vous avez envie de partager avec les danseurs à qui vous transmettez, qui pourraient les rendre plus responsable dans le studio ?

SANDRINE LEROY – On a un important corps de ballet en Hollande et il nous arrive de donner des plans de scène à certaines danseuses remplaçantes. Par exemple sur le *Lac des cygnes* elles vont suivre leur numéro. On leur dit : « tu es le numéro 13, tu peux suivre sur les plans de scène – qui sont au miroir, voir par quelle coulisse tu vas rentrer, où tu vas te retrouver sur le quart de scène en face de la troisième coulisse ». Je vois que mes collègues qui ne sont pas notateurs utilisent mes plans de scènes. L'espace c'est quelque chose de très immédiat en Benesh et les danseuses n'ont pas besoin d'initiation pour le comprendre.

ROMAIN PANASSIÉ – Je me souviens quand j'ai appris *Larmes blanches* d'Angelin Preljocaj au CNSMDP, c'était Silvia Bidegain qui remontait la pièce. C'est une pièce qui est une sorte de concentré des pièces de Preljocaj des années 1980. Chaque tableau a des structures différentes avec des comptes différents. C'est assez complexe pour la mémorisation. Pour cette pièce Dany Lévêque a fait des partitions individuelles, qui permettent d'avoir chacun sa partie. Tu apprends au danseur ce qu'est une épingle droite et ensuite il est autonome. Les danseurs peuvent même travailler leur rôle dans le métro.

AYMERIC AUDE – Je me pose cette question parce que je trouve qu'avec les signes, le danseur devient très conscient dans l'espace tout de suite, alors que quelqu'un qui transmet juste par la voix cela donne une conscience, mais peut-être un peu moins grande.

ELEONORA DEMICHELIS – Par rapport à ce que Natalia disait sur la légitimité — où se placer quand on est répétiteur — j'ai une anecdote très chouette. J'étais à Budapest avec Toer Van Schayk où l'on remontait le *Lac des cygnes*. J'étais responsable de tout ce qui était danse de groupe. Est arrivé le moment où il fallait remonter la danse hongroise et là, le chorégraphe se rend compte qu'il est en Hongrie et qu'il devait enseigner la danse hongroise à des Hongrois. Il a complètement paniqué, et me dit : « finalement je pense que c'est mieux que ce soit toi ». Il y a des moments où même quand on est chorégraphe on peut avoir des moments de doute sur sa légitimité à transmettre sa propre création. En effet, moi je suis arrivée tranquillement, ce n'était pas ma danse et il n'y avait aucun souci. De toute façon, les danseurs qui étaient là n'étaient pas du tout spécialisés dans la danse hongroise.

FABIEN MONROSE – Nous devons clôturer. Merci à tout le monde d'avoir été là, merci aux communicants, merci au CND d'avoir organisé cet événement.