

Eleonora Demichelis est professeure de notation Benesh au Conservatoire national supérieur de musique et danse de Paris. Danseuse interprète pendant une dizaine d'années, puis formée à la choréologie Benesh, elle collabore depuis vingt ans avec de nombreuses compagnies européennes pour noter ou remonter à partir de partitions, aussi bien des grandes productions classiques que des œuvres néo-classiques.

Eleonora Demichelis

Partitions en évolution

Ce témoignage s'appuie sur mes vingt ans d'expérience de choréologue Benesh. Après l'obtention de mon diplôme de choréologue Benesh en 2002, j'ai été engagée deux ans à Leipzig chez Uwe Scholz, puis cinq ans au Het Nationale Ballet (HNB) d'Amsterdam. Rentrée à Paris à la fin des années 2000, ma collaboration avec le HNB s'est prolongée pour des projets ponctuels.

Cette communication s'axera plus particulièrement sur mes années comme permanente en compagnie, et notamment à Amsterdam. J'ai ainsi intégré entre 2003 et 2008 l'équipe artistique du HNB, compagnie à répertoire où depuis les années 1970 les créations sont notées (d'abord par Wendy Vincent-Smith, Annabel Helmore, Merrilee Macourt et Karel Schorer, puis par Malin Thoors et Judy Maelor Thomas).

Mon rôle était d'assister les différents chorégraphes dans leurs créations, remonter les œuvres du répertoire en équipe avec les maîtres de ballet et mettre à jour les partitions existantes. J'ai ainsi noté une douzaine de programmes variés, dont trois ballets entiers, et j'ai contribué à la reprise d'une dizaine d'œuvres de différents chorégraphes.

Dans le cadre de la transmission du répertoire, j'ai été confrontée à cinq situations différentes :

- Transmettre d'après partition les grands classiques des chorégraphes vivants attachés à la compagnie : il s'agit par exemple du *Lac des cygnes* (1988, Rudy van Dantzig et Toer van Schayk), *Romeo and Juliet* (1976, Rudy van Dantzig), *Casse-Noisette* (1996, Wayne Eagling et Toer van Schayk).

- La reprise des œuvres du répertoire international, pour lesquelles la compagnie a acheté la production, et pour lesquelles les chorégraphes ne sont pas présents, voire plus en vie : il s'agit par exemple de *Agon* de Balanchine (1957, notée au HNB en 1979 par Peter Boyes d'après Brigitte Thom) ou de *Cendrillon* de Sir Frederick Ashton (1948, notée

depuis 1963 en plusieurs versions, en 1972 par Pamela Meakins, la version dont l'ayant droit est Wendy Ellis Somes).

- Remonter le répertoire du HNB dans d'autres compagnies internationales : le Ballet national Finlandais, le Festival international d'Édimbourg, le Ballet royal Suédois, le Ballet royal des Flandres, le Semperoper Ballett de Dresde, le Ballet national Hongrois.

- Annoter et mettre à jour les partitions des œuvres transmises par les ayants droit, et pour lesquelles j'étais assistante : par exemple *Who Cares?*, *La Valse*, *Apollon Musagète* de Balanchine, transmis par Nanette Glushak, Elyse Borne, Patricia Neary.

- La reprise des œuvres notées par moi-même à la création (ou lors de l'acquisition par la compagnie), au sein de la compagnie et dans d'autres compagnies internationales : par exemple, *A Sweet Spell of Oblivion* de David Dawson, créée et notée en 2007, remontée au Semperoper Ballett de Dresde en 2010.

Aujourd'hui, je souhaite développer les trois premières situations autour de la thématique de la transmission d'après partitions.

Transmettre d'après partition les grands classiques des chorégraphes vivants

Les grands classiques des chorégraphes de la compagnie ont été notés à leur création et sont, depuis, repris tous les trois à quatre ans. Les chorégraphes sont plus ou moins présents pendant les répétitions, souvent ils ne participent qu'aux dernières répétitions sur scène.

Le choréologue est en général responsable de remonter et faire répéter les scènes de danse de groupe : par exemple les actes blancs dans *Le Lac*, la bataille dans *Casse-Noisette*... et puis collaborer avec les autres maîtres de ballet pour y intégrer les solistes.

Les avantages de cette situation sont nombreux :

Même lors de la première collaboration, on intègre une équipe et une compagnie où l'empreinte du chorégraphe est bien présente et une partie des danseurs de la compagnie a déjà travaillé sur la production ou sur une autre œuvre du même chorégraphe ; il faut bien identifier ces danseurs et profiter positivement de leur présence, tout en restant fidèle aux informations données par la partition, observer et intégrer leur expérience stylistique et interprétative ; avec un peu d'attention, le choréologue remarquera que grâce à la présence des anciens, les nouveaux danseurs sont plus réactifs et la transmission plus rapide.

La présence du chorégraphe, même si qu'en fin de répétitions, est un élément essentiel pour enrichir sa propre expérience : la capacité d'écoute du choréologue permet de prendre note de toute information supplémentaire donnée par le chorégraphe, des détails de tout genre, des petits changements dus à une nouvelle vision de son propre travail ou aux différents interprètes. Toutes ces informations sont ensuite intégrées à la partition sur laquelle on travaille.

Les originaux des partitions sont gardés soigneusement dans un placard coupe-feu et le support du choréologue en studio est toujours sous forme de copies. Ces copies s'enrichissent au fil des reprises de détails ou petits changements. Les annotations sont

accompagnées de la date et parfois des initiales de la personne qui en est à l'origine (en général le chorégraphe). Ainsi ce document devient un témoignage de l'évolution de la pièce (voir figure 1).

Pendant les spectacles, le choréologue est souvent le bienvenu à côté du chorégraphe, et c'est un moment privilégié d'intimité pendant lequel beaucoup de sentiments du chorégraphe sont exprimés, notamment son ressenti vis-à-vis des différentes interprétations des différentes distributions.

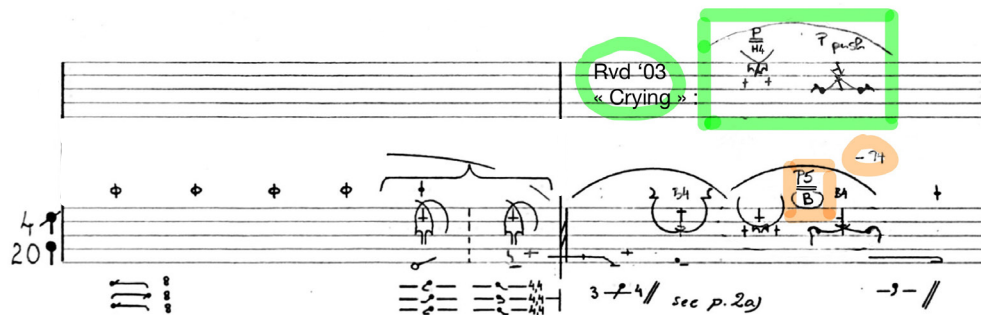


Fig. 1. Benesh Movement Notation d'un extrait du *Lac des cygnes*, chorégraphie de Rudi van Dantzig et Toer van Schayk, HNB, Amsterdam, 1988.

Dans cette partition Benesh, on voit le mouvement original, où les 24 cygnes, après avoir levé les bras, les croisent devant la poitrine et puis les déplient dans la diagonale arrière. Encadré en orange, une précision donnée en 1994 impose que, quand les bras se croisent, les auriculaires effleurent le corps. En 2003, en vert, Rudy van Dantzig a souhaité donner à ce mouvement une nouvelle signification : quand les bras se croisent, elles effleurent les joues et, en descendant, elles symboliseront les larmes qui coulent. Pour cela, la posture de la tête est aussi plus inclinée.

La reprise des œuvres du répertoire international

Le choréologue est responsable de remonter en partie ou en totalité l'œuvre d'un chorégraphe disparu, déjà présente dans le répertoire de la compagnie, et, en fin de répétitions, peut s'ajouter la supervision des ayants droit ou du maître de ballet en charge.

L'un des avantages de cette situation est similaire au premier cas : une partie de la compagnie a déjà dansé l'œuvre, et d'autres œuvres du même chorégraphe étaient présentes dans le répertoire.

Le choréologue peut et doit faire appel à ses propres connaissances et expériences pour interpréter correctement la partition et la transmettre avec les indications de qualités, dynamique, technique et interprétation les plus fidèles possibles à ce que le chorégraphe aurait souhaité.

La partition chorégraphique, accompagnée de la partition musicale annotée, sont une source riche et, quand on a accès à ce support, on reçoit en plus l'expertise de la personne qui a transmis l'œuvre et l'expertise de la personne qui l'a analysée et notée ; « on n'est pas seule avec sa propre expérience », comme ma collègue et amie Sandrine Leroy l'a formulé.

C'est bien sûr une grande responsabilité ; mais, je voudrais vous donner deux exemples concrets : quand j'ai remonté *Agon* de Balanchine au HNB, j'avais moi-même déjà ailleurs assisté Patricia Neary dans *Symphony in C* et *Les Quatre Tempéraments*, pour lesquels j'avais notamment été responsable de faire répéter et préparer à la scène la seconde distribution ; au HNB j'avais assisté Elyse Borne dans *La Valse*, pour laquelle j'avais été un réel support dans la gestion de la musique grâce à la partition chorégraphique. Puis Nanette Glushak dans *Who Cares?* J'avais donc des objectifs bien clairs par rapport aux exigences stylistiques de *Agon*.

Plus tard au HNB, j'ai remonté à partir de la partition toute la scène du bal de *Cendrillon* de Sir Frederick Ashton ; j'avais, plusieurs années auparavant, transmis *La Valse* de Ashton, et au HNB, la saison précédente, Christopher Carr, lui-même choréologue Benesh, été venu remonter *The Dream* et Anthony Dowell avait supervisé la production... j'avais assisté à un maximum de répétitions, admirative. Là encore, le retour que j'ai eu de mon travail par Wendy Somes, une fois arrivée pour les dernières répétitions sur scène, m'a conforté dans l'efficacité du support et dans ma compréhension de celui-ci.

Remonter le répertoire du HNB dans d'autres compagnies internationales

Le HNB m'a envoyé à plusieurs reprises dans d'autres grandes compagnies internationales pour remonter leurs productions des grands classiques du répertoire, et en particulier *Le Lac des cygnes* de Rudy van Dantzig et Toer van Schayk.

En général, je ne partais pas seule, un maître de ballet de la compagnie étant responsable des rôles principaux et les chorégraphes n'étaient pas loin. Et sur place, l'équipe artistique est en général à notre disposition pour organiser selon nos souhaits les répétitions, en accord avec la programmation de la compagnie, comme nous avons un statut d'invité, et que le temps est compté.

Un exemple concret : en 2015 à Budapest, j'ai remonté la totalité du *Lac des cygnes* avec Caroline Jura, maître de ballet de HNB, qui transmettait les trois rôles principaux. J'étais six semaines sur place, avec deux semaines d'intervalle entre mes répétitions en studio et les derniers dix jours sur scène. J'avais reçu les informations sur la distribution des actes blancs, avec la taille des danseuses, quelques semaines avant mon arrivée en compagnie ; j'ai donc pu préparer mes plans de scène nominatifs, bien plus agréables pour les danseurs que les numéros, et plus efficace pour intégrer la structure et donner les corrections dans un deuxième temps. Sur place, il y a eu juste quelque ajustement à faire en fonction de la fiabilité ou de la précision musicale de tel ou tel interprète, mais c'était très efficace au niveau du temps gagné.

Une des difficultés est notamment de transmettre un style que la compagnie ne connaît pas, une interprétation différente des caractères, une coordination qui peut sembler inhabituelle.

Il arrive aussi que la compagnie n'ait pas le nombre de danseurs requis et que le choréologue soit obligé d'adapter les formations, par exemple à Helsinki il y avait quatre cygnes en moins... Ce travail d'adaptation peut s'anticiper « à la table », en étudiant la partition et en écrivant une version modifiée, ceci avant les répétitions. Pour cela les chorégraphes font en général totalement confiance au choréologue.

Le choréologue a aussi un rôle essentiel pour la communication avec les autres acteurs de la production : les pianistes accompagnateurs dans les répétitions, puis le directeur d'orchestre, la technique – notamment pour les accessoires à placer dans les coulisses, le régisseur pour les entrées et sorties de scène, les costumiers, etc.

Par exemple, pour le *Lac*, il faut s'assurer que les danseuses de la danse espagnole puissent répéter bien en amont en studio avec la longue jupe et les chaussures à talons pour éviter tout accident sur scène. La technique doit répéter sur scène, avant le début des répétitions avec les danseurs, comme pour l'entrée et la sortie du tissu qui représente le lac, avec les souffleries dans les coulisses pour faire balancer le tissu, à un moment très précis de la musique, pour qu'il n'y ait pas d'accidents (voir figure 2).



Fig. 2. Théâtre de l'Opéra d'État hongrois, scénographie du 4^e acte du *Lac des cygnes*, chorégraphie de Rudi van Dantzig et Toer van Schayk.

Eleonora Demichelis au centre, avec l'équipe technique hongroise à gauche, et à droite le chorégraphe et scénographe Toer van Schayk avec son assistant de scène, préparant les éléments de scénographie avant les répétitions avec les danseurs. Photo © Marie-Jeanne van Hövell tot Westerflier

Pour Uwe Scholz, j'assurais par exemple la communication avec le directeur d'orchestre à la fin de chaque répétition sur scène avec orchestre, pour demander de ralentir ou accélérer tel passage, ou encore pour demander de faire plus ressortir tel instrument ou, au contraire, de jouer plus *piano* à différents instants, suite à la demande de Uwe.

Pour conclure, je voudrais mettre en avant le rôle central du choréologue, grâce à sa vision globale de l'œuvre et à sa capacité à exploiter au mieux son support précieux qui est la partition.