Dialogue autour de *Set and Reset* de Trisha Brown : incorporer, transcrire et transmettre un geste dansé

Fabien Monroe et Romain Panassié

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/4397>

DOI : 10.4000/danse.4397

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Fabien Monroe et Romain Panassié, « Dialogue autour de *Set and Reset* de Trisha Brown : incorporer, transcrire et transmettre un geste dansé », *Recherches en danse* [En ligne], 10 | 2021, mis en ligne le 10 décembre 2021, consulté le 15 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/4397> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.4397>

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2022.

Tous droits réservés

Dialogue autour de *Set and Reset* de Trisha Brown : incorporer, transcrire et transmettre un geste dansé

Fabien Monrose et Romain Panassié

- 1 Notre article, témoignage d'expériences de terrain, se présente sous la forme d'un entretien. Il propose un double regard – Benesh Movement Notation¹ (BMN) et Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé (AFCMD) – sur certains enjeux présents dans *Set and Reset*² de Trisha Brown³. Nous explorons le processus d'écriture d'une partition en BMN : contexte, démarche de transcription, problématiques liées à une future transmission. Comment identifier et communiquer des éléments constitutifs d'une chorégraphie, d'un style, d'une technique ? Qu'est-ce qui oriente notre analyse ?
- 2 Diverses sources d'information nous guident dans le choix des signes posés sur le papier : le geste du transmetteur, son discours, les réactions des interprètes, notre regard de notateur du mouvement⁴... autant de filtres d'interprétation teintés de subjectivité. L'AFCMD intervient pour mettre en lumière des chemins sensoriels présents dans la partition et proposer un croisement avec d'autres points de vue sur le corps en mouvement.

Noter *Set and Reset* / *Reset*

- 3 RP : Comment t'est venue l'envie de noter une pièce de Trisha Brown ?
- 4 FM : C'est arrivé après ma première rencontre avec le travail de Trisha Brown, et plus spécifiquement la pièce *Set and Reset*, durant un stage au Centre national de la danse (CND) à Pantin, en 2011. Un stage que nous avons suivi ensemble, toi et moi. Cori Olinghouse⁵, danseuse de la Trisha Brown Dance Company (TBDC), y donnait une semaine de masterclass. Chaque journée commençait par un cours teinté d'éducation somatique, puis Cori nous transmettait une *phrase de base* issue de *Set and Reset*. L'après-

midi nous explorions des processus d'improvisation et de composition qui sont au cœur de la pièce.

- 5 RP : Peux-tu préciser ce que tu nommes *phrase de base* ?
- 6 FM : Dans *Set and Reset*, Trisha Brown et les danseurs s'appuient sur une longue phrase appelée *Walls*. Scindée en quatre parties, elle constitue le matériau génératif pour l'élaboration de la pièce. Commune à tous les danseurs, elle sert de base à la construction de la chorégraphie. Trisha Brown explique : « Pour *Set and Reset* j'ai fabriqué une très longue phrase qui circule tout autour des bords de la scène et qui sert de tapis roulant pour distribuer un duo, des trios et un solo au centre de plateau⁶ ».
- 7 RP : Avais-tu déjà pris des notes en Benesh à ce moment-là ?
- 8 FM : Je prenais des notes chaque jour. À la fin de la semaine, j'avais transcrit tout le *Wall 1*, c'est-à-dire la première section des *Walls*. En voyant et en entendant Cori transmettre, noter cette phrase en Benesh m'a paru une évidence au regard de la clarté des chemins corporels, des coordinations en jeu et de la précision des gestes dans l'espace.
- 9 RP : Tu as réalisé une partition de *Set and Reset / Reset*, version 2013 pour le Junior Ballet du CNSMDP. Dans quel cadre s'est passée cette notation ?
- 10 FM : Kathleen Fisher⁷, danseuse de la TBDC, est venue mettre en place ce projet avec les élèves danseurs, durant trois semaines, de février à mars 2013. J'ai décidé, avec l'autorisation de la TBDC et en accord avec Éliane Mirzabekiantz⁸, de réaliser cette partition dans le cadre de mon diplôme. Kathleen m'a proposé de suivre la classe du matin et d'apprendre avec les danseurs les *Walls*. Il était intéressant pour moi de passer d'abord par le corps pour ensuite pouvoir noter. L'après-midi, pendant la phase de *construction* de la pièce, je me plaçais en regard extérieur, pour prendre en note la structure qui se dessinait au fur et à mesure.
- 11 RP : Pourquoi *Set and Reset / Reset*, et pas *Set and Reset* tout court ?
- 12 FM : *Set and Reset / Reset* est un projet pédagogique initié par la TBDC, autour de la reconstruction de *Set and Reset*. Il s'agit de permettre aux nouveaux interprètes de traverser les concepts qui ont permis la création de la pièce originale en 1983. En reprenant les *Walls* de *Set and Reset*, les danseurs élaborent leur propre version de la pièce : leur *Set and Reset / Reset*. Ainsi, il existe une seule version de *Set and Reset* qui continue d'être diffusée par la TBDC, tandis qu'une multitude de *Set and Reset / Reset* ont été créés dans diverses compagnies, écoles ou autres à travers le monde.
- 13 RP : Peux-tu nous parler de la phase de *construction* de la pièce ?
- 14 FM : À partir des *Walls*, Kathleen proposait aux danseurs d'improviser pendant 8 à 10 secondes. Au bout de ces 8 à 10 secondes, elle leur demandait de revenir à leur point de départ pour tenter de reproduire ce qu'ils venaient de faire, c'est-à-dire : retrouver quelle partie des *Walls* ils avaient utilisée, à quelle vitesse, dans quel espace, et dans quel rapport aux autres.
- 15 RP : Quelle liberté ont les danseurs par rapport aux *Walls* ?
- 16 FM : Les gestes de la phrase ne sont pas nécessairement réalisés dans l'ordre chronologique. Chaque danseur peut choisir les parties de la phrase qu'il souhaite utiliser ou répéter, faire des *sauts* ou des *retours* à l'intérieur de celle-ci, en faire varier la vitesse, les orientations, etc.
- 17 RP : Y a-t-il d'autres consignes pour l'improvisation ?

- 18 FM : Il s'agit pour les danseurs de créer des interactions entre eux (portés, contacts...), tout en jouant avec cinq règles :

« 1. Restez simple (enjeu de lisibilité) ; 2. Jouez avec la visibilité et l'invisibilité (enjeu d'intimité) ; 3. Si vous ne savez pas quoi faire, alignez-vous (aide pour les temps morts) ; 4. Restez sur le pourtour de la scène (enjeu spatial) ; 5. Agir à l'instinct (atout sauvage)⁹ ».

Interactions entre les danseurs

Illustration Fabien Monrose¹⁰ d'après J. Mitchell

- 19 RP : Et dans la chorégraphie finale, est-ce que cela reste improvisé ?
- 20 FM : Non, tout est écrit, personne n'improvise sur le plateau. L'improvisation se situe au moment de la composition de la pièce.
- 21 RP : Comment sont faits les choix de composition : ce qui est retenu, ce qui ne l'est pas ?
- 22 FM : C'est le rôle de la personne chargée de la reconstruction de décider ce qui est gardé ou non. Sachant que Kathleen nous impliquait – les danseurs qui n'étaient pas en jeu, et moi-même – dans les prises de décision.

De l'expérience dansée à la notation sur le papier

- 23 RP : Comment cela a-t-il influencé l'écriture de ta partition ?
- 24 FM : La partition permet à la fois l'apprentissage des *Walls* de manière indépendante et la compréhension des procédés de composition mis en jeu. En complément de la structure de la version 2013 du Junior Ballet, j'ai indiqué les propositions des danseurs conservées par Kathleen Fisher, ainsi que plusieurs exercices d'improvisation. Le reconstruteur pourra ainsi choisir de remonter telle quelle la version 2013, ou bien composer son propre *Set and Reset / Reset*.
- 25 RP : Tu avais une première série de notes à l'issue du stage avec Cori Olinghouse en 2011, que tu as complétées lors de ton expérience avec Kathleen en 2013.
- 26 FM : Effectivement, le stage avec Cori m'a permis de savoir comment cela allait potentiellement se passer avec Kathleen. J'avais déjà une expérience, dansée et écrite, sur laquelle m'appuyer.
- 27 RP : As-tu repéré des différences avec la version de Kathleen ?
- 28 FM : Assez peu, ou j'en ai peu de souvenirs.
- 29 RP : Et lorsque nous avons retraversé la pièce avec d'autres transmetteurs ?

- 30 FM : D'une façon générale, les espaces et les dynamiques restent assez similaires, mais il y a de petits détails dans le geste qui diffèrent, ou encore des manières différentes de réaliser tel ou tel mouvement. Cela ne pose aucun problème au sein de la TBDC. Au contraire, cela permet souvent d'engager des dialogues sur le geste entre danseurs de différentes générations. Tu te souviens, nous avons été témoins d'une situation où Diane Madden¹¹, interprète à la création en 1983, demandait à Stuart Shugg¹² en 2015 : « Ah, comment tu fais, toi ? », et elle apprenait la version de Stuart.
- 31 RP : Oui, je me souviens. Nous avons observé à plusieurs reprises des situations similaires. Et lorsque Kathleen est repartie, comment as-tu procédé ?
- 32 FM : Je n'ai pas noté toute la pièce pendant les répétitions. Je me suis concentré sur la structure, aussi parce que cela me permettait d'assister Kathleen et d'aider la mémoire des danseurs. Pour les Walls, les ayant traversés physiquement, j'ai pu continuer à noter à posteriori, en m'aidant également de quelques vidéos captées durant l'enseignement de Kathleen.

Partition du Wall 1 en écriture Benesh¹³

Extrait de la partition en BMN

- 33 RP : Tu as déjà nommé l'importance d'être passé par la pratique, en amont de la notation.
- 34 FM : Oui, nous sommes d'ailleurs allés ensemble, toi et moi, à New York à l'été 2013 pour suivre un *Summer Intensive* avec la TBDC. Nous avons eu quatre enseignantes différentes : Irène Hultman¹⁴, Eva Karczag¹⁵, Laurel Jenkins¹⁶, Carolyn Lucas¹⁷. Je n'avais pas terminé ma partition, j'étais encore dans la réflexion de comment traduire au mieux les spécificités des Walls en Benesh.
- 35 RP : Cette expérience a-t-elle nourri, selon toi, le processus de notation ?
- 36 FM : Tout ce que j'ai pu traverser en tant que danseur pendant ces différentes expériences a influencé ma manière de regarder le mouvement et m'a aidé à préciser mes choix au regard de ce qui est important à communiquer à un futur reconstituteur. Cela m'a également permis d'identifier un certain nombre de non-dits, d'implicites présents dans le mouvement.
- 37 RP : Peux-tu donner un exemple ?

- 38 FM : Il y a l'idée que, lorsque je vais quelque part avec mon bras, c'est comme *atterrir* sur un point précis de l'espace. Les danseurs de la TBDC nomme cela *to land* ou *landing*, par opposition à *to reach* que l'on peut traduire par une intention d'*aller vers*, de *chercher à atteindre*.
- 39 RP : Ces deux actions distinctes n'impliquent pas le même rapport à l'espace, ni la même manière de gérer le poids du corps. L'idée de *to land* m'évoque une intention de rester sur ses pieds, rester chez soi, tout en orientant une partie du corps dans une direction. Cela me donne à voir une relation très claire du corps central à la verticalité, en même temps qu'une orientation d'un bras, par exemple. L'intention du *to reach* va davantage embarquer l'ensemble du corps dans une même direction.
- 40 FM : Oui, on ne peut pas se laisser embarquer parce que simultanément, ou avant même d'avoir fini un mouvement, une autre partie du corps est déjà entraînée dans une autre direction.
- 41 RP : Nous l'avons souvent perçu. L'accent est toujours mis sur : la relation à la gravité et l'auto-grandissement réflexe de la colonne vertébrale d'une part, et d'autre part sur cette relation singulière à l'espace. Mais j'aimerais revenir à Kathleen et à sa manière de transmettre le mouvement. Pourrais-tu nous en parler ?
- 42 FM : Que ce soit Kathleen ou les autres danseurs de la TBDC, j'ai remarqué qu'ils procèdent tous de la même manière. Kathleen montrait trois ou quatre fois l'extrait à apprendre, sans explication. Puis elle nous demandait de lui montrer ce dont on se souvenait. Cela lui permettait de savoir sur quoi elle allait nous donner des détails. Et pour nous, cela nous obligeait à nous concentrer d'abord sur l'aspect dynamique, spatial et temporel du mouvement.
- 43 RP : C'est donc un processus qui s'appuie d'abord sur le sens kinesthésique.
- 44 FM : Oui, cela nous permettait de repérer les moteurs qui étaient communs entre Kathleen et chacun d'entre nous.
- 45 RP : La globalité d'abord, et les détails ensuite ?
- 46 FM : Oui, mais c'est aussi une idée de cause et conséquence.
- 47 RP : Qu'est-ce que tu entends par là ?
- 48 FM : Une partie du corps s'oriente dans l'espace, c'est la cause, et entraîne un déséquilibre ou un déplacement, c'est la conséquence. Et pour nous rattraper, une autre partie du corps s'engage dans une nouvelle direction, et ainsi de suite. Cela nous entraîne dans un jeu permanent avec la gravité : est-ce que je suis à l'aplomb, sur un ou deux pieds, ou est-ce que je suis en déséquilibre ? Et comment je me rattrape ? Dans cette danse, on passe notre temps à changer le poids du corps par rapport aux appuis des pieds sur le sol. N'importe quelle partie du corps peut initier le mouvement, en s'orientant dans n'importe quelle direction de l'espace.
- 49 RP : Cela rejoint l'idée de *democracy of the body*.
- 50 FM : Dans une interview par Emmanuelle Huynh, Trisha Brown explique : « Je visais une distribution démocratique du mouvement dans différentes directions. J'en avais assez de lire des articles où on qualifiait systématiquement ma gestuelle de *wiggling* (le verbe *to wiggle* signifie *se tortiller*, *se déhancher*, *frétiller*). Je trouvais cela presque humiliant. J'ai essayé de changer cela dans *Set and Reset*. On ne peut pas dire que j'ai vraiment réussi [rire]¹⁸ ».

- 51 RP : Pourrais-tu nommer quelques singularités de la danse de Trisha Brown dans *Set and Reset* ?
- 52 FM : Oui, je peux en citer plusieurs, et tu peux réagir avec ton regard AFCMD ?
- 53 RP : Oui, on peut procéder ainsi. D'autant que nous avons chacun travaillé avec Odile Rouquet¹⁹ au sujet de cette chorégraphie.
- 54 FM : En tout premier lieu, il y a l'idée de laisser agir la gravité, accepter de ne pas faire tout le temps. Il y a une alternance entre *donner un élan* et *laisser faire*.
- 55 RP : Ce que les danseurs nomment très souvent *to drop*, c'est-à-dire *laisser tomber*, *laisser chuter*.
- 56 FM : Exactement, et ils utilisent aussi le terme *soft joints* que l'on pourrait traduire par des *articulations libres* ou *douces*.
- 57 RP : C'est ce qui permet de mieux percevoir la force de gravité et la force de réaction du sol qui nous traversent à tout instant. Cet imaginaire de *soft joints*, ou encore *spongy joints* (des articulations *spongieuses*), *space into joints* (de *l'espace* dans les articulations) permet d'ajuster la tonicité musculaire globale et de concrètement mieux sentir ces forces.
- 58 FM : Oui, les articulations ne sont jamais verrouillées, même quand on a les bras allongés, les coudes restent souples. C'est une notion que j'ai traversée aussi dans le travail des *Barres Flexibles* de Wilfride Piollet²⁰, avec ce qu'elle appelait la *Lucarne*, qui consiste à imaginer « un espace ouvert entre le radius et le cubitus, en dessous de l'articulation coude²¹ ».
- 59 RP : De même au niveau des genoux, ou encore de la tête au sommet de la colonne vertébrale. On est dans un imaginaire articulaire, du squelette, de l'os qui est traversé et sculpté par des forces (gravité, réaction du sol, poids du corps, tractions musculaires, etc.) ; ce qui met l'accent sur les lieux de mobilités dans le corps, sur la solidité en même temps qu'une certaine légèreté. Cela permet de stimuler l'activité de la musculature posturale, des muscles toniques qui se trouvent au plus près des pièces osseuses et qui les ajustent de manière subtile tout en étant très endurants.
- 60 FM : À ce sujet, Diane Madden explique que les gestes browniens : « faits à partir des os ont un effet très différent des gestes faits musculairement. [...] Cela a à voir avec le poids, cela a à voir avec ton squelette, cela a à voir avec l'énergie et la connexion à travers ton corps²² ». On le perçoit très bien dans le mouvement du *swing*.

À propos du *swing* dans *Set and Reset*

- 61 RP : Ce balancement des membres est caractéristique des *Walls* de *Set and Reset*.
- 62 FM : Tellement caractéristique que j'ai proposé une écriture spécifique pour le *swing* dans ma partition. J'ai adapté la notion de *cloche* habituellement utilisée dans le système Benesh pour le mouvement des jambes, au balancé des bras. Je trouvais cela efficace d'un point de vue graphique : cela permet de rendre immédiatement visibles les mouvements pendulaires des bras. À propos de l'aspect visuel de l'écriture Benesh, je me souviens de la réaction de Carolyn Lucas face à la notation du *Wall 1*, lorsque je lui ai remis ma partition en 2015. Elle était capable d'identifier précisément où était noté tel ou tel geste de la phrase, alors qu'elle ne connaît pas la notation Benesh !

Exemple d'un mouvement dans la partition

Illustration Fabien Monrose d'après A. Mohin / extrait de la partition en BMN

- 63 RP : Oui, cela tient sûrement à la fois à l'aspect graphique, important pour Rudolf Benesh lors de la création du système²³, et à cette sensibilité kinesthésique si particulière qui anime les danseurs de la TBDC. Dans ta partition, mes yeux n'ont qu'à suivre les grandes courbes qui traduisent sur le papier les trajets des mains et des pieds dans l'espace. Cela met en valeur le fait que le *swing* fait le lien entre les différents gestes des *Walls*.

L'écriture du *swing* des bras

Extrait de la partition en BMN

- 64 FM : L'idée est alors de se laisser ou non embarquer par l'élan du *swing*. On peut aussi mettre l'accent sur le fait que le *swing* des bras peut être le moteur du mouvement ou bien une résonance. Et c'est une vraie problématique dans la transmission.
- 65 RP : Nous l'avons constaté lors de l'enseignement des *Walls* pour les danseurs de la compagnie De l'Air dans l'Art. Un projet « Danse en amateur et répertoire » que nous avons mené en collaboration avec Stuart Shugg de la TBDC en 2017.
- 66 FM : Et c'est aussi quelque chose qu'Odile Rouquet avait pointé du doigt. Pendant ma formation, nous devions préparer la transmission d'un extrait noté et, à partir de celle-ci, Odile réagissait. Elle avait mis l'accent sur la coordination entre le *swing* des bras et le plié dans les jambes. Cette coordination facilite la gestion des transferts du poids du corps, par rapport aux changements d'appui.
- 67 RP : On retrouve ici la coordination entre l'axe vertical et l'axe horizontal. Le *swing* ne doit pas déranger l'organisation du corps central autour de l'axe gravitaire : la tête, la cage thoracique et le bassin sont reliés par une colonne vertébrale souple qui permet de s'ajuster en permanence au-dessus de la surface d'appui des pieds en contact au sol. Il faut pouvoir laisser faire les adaptations subtiles des courbes de la colonne (lordoses

cervicale et lombaire) qui agit comme une courroie de transmission entre le haut et le bas du corps.

- 68 FM : Tu en parles également dans ton mémoire²⁴ de fin de formation en AFCMD ?
- 69 RP : Oui, grâce au support de ta partition en notation Benesh, j'ai cherché à mettre en évidence des éléments caractéristiques de la danse de *Set and Reset*.
- 70 FM : Comment as-tu approché ce *swing* d'un point de vue AFCMD ?
- 71 RP : L'objectif était de proposer une démarche pédagogique qui puisse accompagner, par exemple, un projet de reconstruction de la pièce. Le *swing* des bras engage un lieu de mobilité dans le corps en particulier : le complexe articulaire de l'épaule. Dans celui-ci, deux articulations distinctes permettent des mouvements de relativement grande amplitude : la scapulo-humérale (entre l'omoplate et l'humérus du bras) et la scapulo-thoracique (entre l'omoplate et la cage thoracique). Les articulations sterno-claviculaire (entre le sternum et la clavicule) et acromio-claviculaire (entre l'omoplate et la clavicule) permettent de petits mouvements qui accompagnent ces mobilités.

Le complexe articulaire de l'épaule

Illustration Fabien Monrose

- 72 FM : Comment proposerais-tu de conscientiser cela ?
- 73 RP : En associant, par exemple, une exploration des mobilités de ces différentes articulations avec un travail à deux, par le toucher. Pour arriver à une coordination efficace dans le mouvement du *swing*, il faut qu'il y ait une répartition équilibrée du tonus au niveau des muscles qui vont piloter les mobilités de la tête de l'humérus dans la glène de l'omoplate, et celles de l'omoplate sur la cage thoracique.
- 74 FM : Cela me fait penser à une image qui m'a marqué dans *Le corps pensant* de Mabel Todd²⁵ : celle de l'épaule qui serait le moyeu d'une roue, et les grands muscles ses rayons. Je me souviens que lors de nos transmissions nous avons travaillé sur l'idée de

régulation des forces entre le grand pectoral, le trapèze, le grand dorsal et le deltoïde, pour pouvoir laisser faire le *swing*.

- 75 RP : La complexité vient du fait qu'il y a de nombreux muscles qui relient le bras et l'omoplate au reste du corps. Pour simplifier et synthétiser, on peut s'appuyer sur les travaux de Thomas Myers qui propose de considérer l'articulation scapulo-thoracique comme un modèle de tenségrité²⁶. Il montre combien l'omoplate est tiraillée entre de nombreux vecteurs musculaires qui vont dans de multiples directions. Myers parle de chaînes myofasciales (muscles et fascias) qui sillonnent le corps, c'est donc un imaginaire de tissus plus ou moins élastiques qui peuvent se tendre ou se relâcher. Pour un *swing* du bras efficace et économe en énergie, les degrés de tension de ces différents trajets musculaires doivent être harmonisés, pour que l'omoplate glisse sans entrave sur la cage thoracique.

L'omoplate comme modèle de tenségrité

Illustration Fabien Monrose d'après T. Myers²⁷

- 76 FM : Et comment fait-on pour harmoniser ces tensions ?
- 77 RP : En AFCMD, on peut proposer des temps d'ateliers perceptifs qui ont pour objectif de moduler le tonus des participants, tout en permettant une prise de conscience dans un but d'autonomie de l'apprenant. Pour cela, nous utilisons notamment des propositions qui s'inspirent de différentes pratiques en éducation somatique. Et on revient ensuite à la danse, nourris de ces expériences et de ces nouvelles sensations.
- 78 FM : Peux-tu donner des exemples ?
- 79 RP : On peut passer par une sensation d'étirement, d'élongation des muscles qui attachent le bras à l'avant et à l'arrière du tronc. On stimule ainsi la proprioception via les fuseaux neuromusculaires, récepteurs sensoriels sensibles à l'étirement qui se trouvent à l'intérieur des muscles. Ou encore, on peut éveiller la perception du poids de l'omoplate en la plaçant dans des situations inhabituelles par rapport à la gravité et au reste du corps (par exemple, en étant allongé sur le dos, l'omoplate surélevée et posée sur un livre de poche).
- 80 FM : Tu nommes des sensations, est-ce que cela peut aussi passer par l'imaginaire ?
- 81 RP : Les deux vont de pair, on peut penser l'épaule comme l'œil du bras. Myers compare les mouvements de la tête de l'humérus dans la glène de l'omoplate, à ceux de l'œil dans l'orbite.

L'épaule : l'œil du bras

Illustration Fabien Monrose d'après T. Myers²⁸

82 FM : Et la hanche serait l'œil de la jambe ?

83 RP : Pourquoi pas.

De l'équilibre au déséquilibre

84 RP : L'articulation coxo-fémorale agit comme une charnière. Pour moi, c'est ce qui permet dans cette danse de changer le rapport entre le tronc et les jambes, sans perdre son ancrage dans le sol. Cela permet de ne pas chuter tout en amenant le haut du corps vers l'avant, ou dans toutes les autres directions, en gardant le poids au milieu des pieds.

85 FM : Ce que tu décris, c'est la *Monkey Position* ! Dans ma partition, j'ai traduit cette situation par un signe de flexion dans l'interligne du bassin, ce qui implique que celui-ci bascule en avant sur les têtes de fémur, entraînant avec lui la partie supérieure du tronc.

Monkey Position

Illustration Fabien Monrose d'après S. Berger / extrait de la partition en BMN

86 RP : En travaillant avec les danseurs de la TBDC, on voit bien leur insistance sur la visualisation précise de la tête de fémur dans le cotyle de l'aile iliaque (*hip joints / hips sockets*), et des mobilités dans cette articulation.

87 FM : On le voit dans la notation des *Walls* : il y a souvent des signes dans l'interligne du bassin, mais peu dans ceux du thorax et de la tête.

88 RP : Ce qui implique que la tête et la cage thoracique sont stabilisées ?

- 89 FM : Je dirais plutôt qu'elles sont rarement moteurs du mouvement, qu'elles bougent en résonance. J'ai décidé de ne pas ajouter de signe de rotation dans l'interligne du thorax lorsqu'un bras balance, par exemple. Ceci pour ne pas imposer une forme ou une orientation spécifique de la cage thoracique. Mais j'ai précisé, dans le glossaire²⁹, cette notion de mobilité de la colonne vertébrale en résonance du mouvement.

Déséquilibres à partir de la cheville

Illustration Fabien Monrose d'après J. Mitchell

- 90 RP : Dans ta partition, on retrouve le même signe de flexion dans l'interligne des chevilles, pour traduire un déséquilibre vers l'avant. C'est une manière bien spécifique de se déséquilibrer, en conservant les trois volumes tête – cage thoracique – bassin superposés et alignés dans une direction oblique.
- 91 FM : Oui, une autre manière de faire impliquerait une écriture différente.

Deux stratégies différentes, deux écritures distinctes

Illustration Fabien Monrose

- 92 FM : L'exemple de gauche correspond à un déséquilibre à partir des chevilles (signe de flexion). Dans celui de droite, je dis que les pieds passent *derrière* le corps ; ce qui implique que le regard reste à l'horizontale, avec tête, cage thoracique et bassin à la verticale. Mais dans les deux cas, le centre de gravité se déplace.
- 93 RP : Oui, tu es en équilibre lorsque la projection de ton centre de gravité (C_G) tombe à l'intérieur de ta surface d'appui. Cette surface d'appui, on peut aussi l'appeler : centre de pression (C_p). Pour créer un déséquilibre, il faut mettre de la distance entre le C_p et la projection au sol du C_G . Pour faire simple, cela revient à éloigner, dans le plan sagittal, les pieds par rapport au nombril ou inversement.
- 94 FM : C'est ce qu'explique Gilles Dietrich dans le film d'Odile Rouquet *La jambe d'appui dans tous ses états*³⁰.
- 95 RP : Et que tu as illustré par tes dessins dans ce film !

Centre de gravité / Centre de pression

Illustration Fabien Monroe

- 96 FM : Dans le déséquilibre à partir de la cheville, on sent clairement une mise en tension de toute la chaîne postérieure.
- 97 RP : Myers nomme cette chaîne la *Superficial Back Line*³¹. C'est une continuité tissulaire qui parcourt tout l'arrière du corps, depuis le sommet du crâne jusqu'en dessous des pieds, en passant par l'arrière du dos et l'arrière des jambes. Cette chaîne myofasciale est encore appelée : chaîne postérieure. Dans un déséquilibre, la charnière de la cheville permet de mettre en tension cette chaîne postérieure qui freine la chute du corps vers l'avant, qui retient la chute en quelque sorte.

Superficial Back Line

Illustration Fabien Monrose d'après T. Myers³²

Percevoir où je suis, savoir où je vais

98 FM : Je me souviens qu'Odile Rouquet insistait aussi sur la notion de tête stabilisatrice.

99 RP : Pour le film *Le geste créateur*, elle a interviewé Alain Berthoz qui explique ce principe :

« Nous marchons avec la tête relativement stabilisée dans l'espace et même si nous sautons sur place comme vous le voyez, la tête est remarquablement stabilisée en rotation. [...] Cette acquisition de la tête, comme plate-forme stabilisée, à partir de laquelle est organisée la coordination des membres est acquise au cours de la petite enfance. [...] Cette acquisition d'un référentiel, qui est vraie chez tous les animaux et qui fait de la tête une plate-forme à partir de laquelle sont contrôlés les mouvements, est une façon de simplifier. Pourquoi ? Parce que la tête porte les deux systèmes sensoriels qui permettent à notre cerveau de connaître l'orientation du corps dans l'espace³³ ».

Berthoz parle ici de la vision d'une part, et de l'oreille interne ou système vestibulaire d'autre part.

100 FM : Donc avoir une tête stabilisée, me permet de savoir où je suis ?

101 RP : Oui, et Berthoz ajoute que l'oreille interne est comme un : « inclinomètre qui permet au cerveau d'utiliser la gravité comme référentiel lorsqu'on danse ou lorsqu'on saute³⁴ ».

102 FM : On en revient à l'écoute de la gravité !

103 RP : Et aussi au regard, il faut savoir ne pas s'accrocher avec les yeux, ne pas s'agripper à l'espace devant soi. C'est une coordination spécifique entre vision fovéale et vision périphérique qui permet de s'orienter efficacement dans l'espace, tout en restant

disponible et réactif aux actions des autres, aux imprévus, aux *accidents*. Et concernant le *swing* des bras, on peut dire qu'on ne doit pas coller les yeux aux mains, mais au contraire laisser passer, laisser filer les bras dans notre champ visuel.

104 FM : Alain Berthoz ajoute qu'il y a : « des capteurs sous la plante des pieds, des capteurs tactiles qui forment une sorte de rétine tactile³⁵ ».

105 RP : C'est une très belle image ! Notre cerveau coordonne en permanence de multiples informations sensorielles : tactiles, visuelles, issues de l'oreille interne, auditives, de la proprioception musculaire et articulaire, etc.

106 FM : On comprend alors pourquoi les danseurs de la TBDC parlent constamment d'un état d'*awareness*, d'attention ou d'éveil, qu'il faut sans cesse cultiver.

107 RP : Cela me rappelle une citation de Michel Bernard :

« La danse que j'aime est celle qui exploite prioritairement sa propre poétique, immanente à sa praxis sensorielle, qu'il s'agisse des mains, des pieds, du regard. Ce qui, selon la formule de Valéry quand il parle de *l'infini de la sensation*, la rend infinie voilà ce qui pour moi est essentiel³⁶ ».

C'est cela qui nous touche et nous émeut dans *Set and Reset*, de voir les danseurs dans cette recherche de sincérité vis-à-vis de la gravité et de leurs sensations, dans l'instant³⁷.

108 FM : Je suis d'accord, cette recherche d'*authenticité* et de *simplicité* dont nous parlent toujours les danseurs de la TBDC.

En conclusion...

109 La notation Benesh et l'AFCMD proposent chacune leurs grilles spécifiques d'analyse et de lecture du geste : elles ont un langage, un vocabulaire qui leur est propre. Les termes qu'elles apportent peuvent alimenter de futures transmissions, mais en aucun cas ils ne se substituent aux mots choisis par les danseurs sur le terrain de la création, de l'interprétation ou de l'enseignement. Les regards croisés AFCMD et BMN cherchent à révéler des cohérences, à relier des coordinations inscrites dans la partition à des éléments issus de recherches sur l'organisation du corps dans le mouvement.

110 En tant que notateur Benesh et/ou spécialiste en AFCMD, nous adoptons volontiers la posture de traducteur. Comment anticiper les questions d'un futur reconstruteur ? Comment organiser des éléments multiples et relier différentes strates d'information dans une globalité du corps en mouvement ? La partition devient alors un outil de communication du geste, du style, et des processus de composition à l'œuvre dans la pièce notée. Dans ce sens, elle ouvre la voie à de nouvelles collaborations.

BIBLIOGRAPHIE

Trisha Brown et son oeuvre

Partition chorégraphique en notation Benesh

MONROSE Fabien, *Set and Reset / Reset*, diplôme de deuxième cycle de notation du mouvement Benesh, déposée à la médiathèque Hector Berlioz du Conservatoire national supérieur de musique et danse de Paris (CNSMDP), 2014.

Livres et articles

BANES Sally, *Terpsichore en baskets, post-modern dance*, Pantin, Centre national de la danse, Chiron, 2002.

BRUNEL Lise et al., *Trisha Brown*, Paris, Boug, Collection « L'atelier des chorégraphes », 1987.

GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in MICHEL Marcelle, GINOT Isabelle, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995.

HUYNH Emmanuelle et al., *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown / Emmanuelle Huynh*, Dijon-Angers, Les presses du réel-Centre national de danse contemporaine (CNDC), 2012.

ROSENBERG Susan, *Trisha Brown, Choreography as Visual Art*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2017.

TEICHER Hendel, *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, catalogue d'exposition, Cambridge, MIT Press, 2002.

Site Internet

Site de la Trisha Brown Dance Company, [en ligne], <http://www.trishabrowncompany.org>, page consultée le 18 janvier 2021.

AFCMD, analyse et sciences du mouvement, méthodes somatiques

Livres et articles

ALEXANDER Frederick M., *L'usage de soi*, 2^e édition, Bruxelles, Contredanse, 2010.

BERNARD Michel, « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », in *Nouvelles de danse*, n° 17, Bruxelles, Contredanse, 1993, pp. 56-64.

BERTHOZ Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.

KAPIT Wynn, ELSON Lawrence M., *L'anatomie à colorier*, 3^e édition revue et augmentée, Paris, Maloine, 2010.

MYERS Thomas W., *Anatomy Trains, Myofascial Meridians for Manual and Movement Therapists*, 2^e édition, Londres, Churchill Livingstone / Elsevier, 2009.

PIOLLET Wilfride, *Synthèse des Barres Flexibles [Théorie / Partitions Laban]*, Paris, L'Une et l'Autre, 2014.

ROUQUET Odile, *La tête aux pieds*, Paris, Recherche en Mouvement, 1991.

ROUQUET Odile, *Les techniques d'analyse du mouvement et le danseur : regard sur la façon contemporaine d'entraîner les danseurs, présentation de techniques innovatrices*, Paris, Odile Rouquet, 1985.

TODD ELSWORTH Mabel, *Le corps pensant*, Bruxelles, Contredanse, 2012.

Films

ROUQUET Odile, REBOIS Marie-Hélène, *Le geste créateur*, CNSMDP, (1 DVD), 2008.

ROUQUET Odile, ORTIZ Paola, *La jambe d'appui dans tous ses états*, Recherche en Mouvement, 2020.

Sites Internet

Site de Recherche en mouvement, [en ligne], <http://www.rechercheenmouvement.org>, page consultée le 18 janvier 2021.

Site de AFCMD, [en ligne], <http://www.afcmd.com>, page consulté le 18 janvier 2021.

Benesh Movement Notation

Livres et articles

BENESH Rudolf, BENESH Joan, *Reading Dance, the birth of choreology* (Anglais), Londres, Souvenir Press, 1977.

MIRZABEKIANTZ Éliane, *Grammaire de la notation Benesh, Manuel élémentaire*, Pantin, Centre national de la danse, « Cahiers de la pédagogie », 2000.

MIRZABEKIANTZ Éliane, « Comment la notation Benesh relève et révèle l'interprétation », *La Revue du Conservatoire*, « Dossier notation et interprétation », « Le premier numéro », janvier 2013, [en ligne], <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=298>, page consultée le 18 janvier 2021.

PANASSIÉ Romain, « La partition chorégraphique comme moyen d'accès à l'œuvre et source de collaborations artistiques », *La Revue du Conservatoire*, « Création / Re-création », « Le cinquième numéro », [en ligne], <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1625>, page consultée le 18 janvier 2021.

Sites Internet

Site Centre Benesh, [en ligne], <http://www.centrebenesh.fr>, page consultée le 18 janvier 2021.

Site Benesh Links, [en ligne], <https://beneshlinks-09.websself.net>, page consultée le 18 janvier 2021.

NOTES

1. Système d'écriture et d'analyse du mouvement, créé par Rudolf et Joan Benesh en 1955 à Londres. Il est depuis utilisé à travers le monde aussi bien pour la danse qu'en ergonomie, en anthropologie, dans le milieu clinique, etc.

2. *Set and Reset*, Trisha Brown, Première : 20 octobre 1983, BAM Opera House, New-York, USA.
3. Chorégraphe américaine (1963-2017)
4. Nous faisons le choix d'employer indifféremment les termes *mouvement* et *geste*. Pour une réflexion sur l'usage et la distinction sémantique de ces deux mots, voir ROQUET Christine, *Vu du geste, Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 2019, pp. 42-51.
5. *TBDC dancer* 2002-2006, *archive director* de 2009-2017.
6. «For *Set and Reset*, I made a very long phrase that circumnavigated the outside edge of the stage, serving as a conveyor belt to deliver duets, trios, and solos into the center of the stage». BROWN Trisha, «How to make a modern dance when the sky's the limit», in TEICHER Hendel, *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001* (Anglais), catalogue d'exposition, Cambridge, MIT Press, 2002, p. 291 (toutes les traductions sont signées par les auteurs de cet article).
7. *TBDC dancer* 1992-2002, *restager, instructor*.
8. Après un parcours d'interprète, elle devient choréologue Benesh et est engagée par Robert North au Ballet de Göteborg en Suède. En 1995, elle crée le cursus de notation Benesh au CNSMDP et en est la professeure principale jusqu'en 2020.
9. «1. Keep it simple. (The clarity issue) 2. Play with visibility and invisibility. (The privacy issue) 3. If you don't know what to do, get in line. (Helping out with downtime) 4. Stay on the outside edge of the stage. (The spatial issue) 5. Act on instinct. (The wild card)». BROWN Trisha, *op. cit.*, p. 291.
10. Toutes les illustrations présentes dans cet article ont été réalisées par Fabien Monrose (FaB).
11. *TBDC dancer* 1980-2000, *rehearsal director* 1984-2000 ; 2010-2013, *associate artistic director* 2013-2019, *artistic consultant* 2019-...
12. *TBDC dancer* 2011-2016, *dancer / rehearsal assistant* 2019-... , *instructor, restager*.
13. Tous les exemples en notation Benesh sont extraits de la partition de *Set and Reset/Reset* réalisée par Fabien Monrose dans le cadre du diplôme de 2ème cycle supérieur au CNSMDP. Chorégraphie©Trisha Brown, New York, 1983 / Partition©Fabien Monrose, Paris, 2014.
14. *TBDC dancer* 1983-1988, *rehearsal director* 2006-2009.
15. *TBDC dancer* 1979-1985, *restager, instructor*.
16. *TBDC dancer* 2008-2012, *restager, instructor*.
17. *TBDC dancer* 1984-1994, *choreographic assistant* 1994-2013, *associate artistic director* 2013-...
18. HUYNH Emmanuelle et al., *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown / Emmanuelle Huynh*, Angers, Les presses du réel-CNDC, 2012, p. 75.
19. Danseuse, chorégraphe et fondatrice de l'AFCMD. De 1989 à 2015, elle est professeure d'AFCMD au CNSMDP. Dans ses recherches et son enseignement, elle s'intéresse particulièrement à la question de « l'élan postural ».
20. (1943-2014) danseuse étoile de l'Opéra de Paris, chorégraphe, pédagogue. Elle développe la méthode Wilfride Piollet/Barres Flexibles, recherchant l'autonomie de

l'interprète. Elle collabore notamment avec Odile Rouquet au CNSMDP pour l'analyse du mouvement.

21. PIOLLET Wilfride, *Synthèse des Barres Flexibles [théorie et partitions Laban]*, Paris, L'Une et L'Autre, 2014, p. 84.

22. «done from the the bones and have a very different effect from a gesture done muscularly. [...] It has to do with weight. It has to do with your skeleton. It has to do with energy and energy through your body». TEICHER Heidel, «Bird/Woman/Flower/Daredevil: Trisha Brown», in TEICHER Hendel, *Trisha Brown : Dance and Art in Dialogue, 1961-2001* (Anglais), catalogue d'exposition, Cambridge, MIT Press, 2002, p. 291.

23. BENESH Rudolf et Joan, *Reading Dance, The Birth of Choreology*, Londres, Souvenir Press Ltd, 1977.

24. PANASSIÉ Romain, *Intégrer l'AFCMD dans une démarche de transmission de répertoire en danse contemporaine*, mémoire en AFCMD, Centre d'études supérieures de musique et de danse de Poitou-Charentes, août 2016.

25. ELSWORTH TODD Mabel, *Le corps pensant*, Bruxelles, Contredanse, 2012, p. 204.

26. La tenségrité ou intégrité tensionnelle est un concept développé par l'architecte R. Buckminster Fuller, et repris par T.W. Myers : des éléments solides (os) sont reliés entre eux et maintenus à distance par des éléments tensionnels (muscles / fascias).

27. MYERS Thomas W., *Anatomy Trains, Myofascial Meridians for Manual and Movement Therapists*, 2nd édition, Londres, Churchill Livingstone / Elsevier, 2009.

28. *Ibid.*

29. Le glossaire est une partie technique située juste avant la notation de la chorégraphie proprement dite. Il permet de communiquer toutes les informations nécessaires à la bonne lecture et à la compréhension de la partition.

30. ROUQUET Odile, ORTIZ Paola, *La jambe d'appui dans tous ses états*, Recherche en mouvement, 2020, documentaire.

31. MYERS Thomas, *op. cit.*

32. *Ibid.*

33. ROUQUET Odile, REBOIS Marie-Hélène, *Le geste créateur*, CNSMDP (1 DVD), 2008.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*

36. BERNARD Michel, « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », in *Nouvelles de danse* n° 17, Bruxelles, Contredanse, 1993, pp. 56-64.

37. Voir aussi GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in MICHEL Marcelle, GINOT Isabelle, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995 et HUYNH Emmanuelle, *op. cit.*, pp. 34-36.

RÉSUMÉS

Comment identifier et communiquer des éléments constitutifs d'une chorégraphie, d'un style, d'une technique ? Sous la forme d'un entretien, nous tentons d'aborder ces problématiques en interrogeant le processus d'écriture d'une partition en Benesh Movement Notation (BMN) de *Set and Reset / Reset* de Trisha Brown. Nos regards croisés en BMN et AFCMD nous conduisent à questionner la place de l'expérience dansée pour la transcription d'une œuvre chorégraphique et à aborder différentes thématiques comme : le swing des bras, les jeux d'équilibre et déséquilibre, le rôle de la perception dans *Set and Reset / Reset*.

How could we identify and communicate constituent elements of a choreography, a dance style, or a technique? In the form of an interview, this article addresses these issues while questioning the writing process for a Benesh Movement Notation (BMN) score of Trisha Brown's *Set and Reset / Reset*. Crossing our points of view in BMN and AFCMD (Functional Body Analysis through Danced Movement), we tackle the role of embodied dancing experience in the making of a choreographic score. We target several thematics closely related to *Set and Reset / Reset* like: the swing of the arms, playing with balance and off balance, and the place of perceptions.

INDEX

Mots-clés : AFCMD, Benesh, Notation, Set and reset, Trisha Brown

Keywords : AFCMD, Benesh, Notation, Set and reset, Trisha Brown

AUTEURS

FABIEN MONROSE

Fabien Monroe, danseur, pédagogue et chorélogue Benesh. À 17 ans, il suit le travail de Wilfride Piollet et Jean Guizerix. Puis il s'intéresse au répertoire de la *Postmodern Dance* qu'il traverse en tant que danseur ou notateur Benesh. Il travaille avec Andy DeGroat, note notamment *Set and Reset / Reset* de Trisha Brown. En 2015 il obtient l'Aide à la Recherche et au Patrimoine en Danse pour noter *Four Elements* et *Canto Ostinato* de Lucinda Childs, suite à son invitation. Il collabore également avec Stuart Shugg (TBDC) et Romain Panassié sur une transmission de *Set and Reset / Reset*. Il mène depuis des projets autour de la notation Benesh et la Postmodern Dance (CNSMDP, RIDC, ESMD Lille).

ROMAIN PANASSIÉ

Romain Panassié est formé au CNSMDP en danse contemporaine et en écriture Benesh. Il danse pour différents chorégraphes (Maryse Delente, Marc Vincent, Jean Guizerix, Nathalie Adam, Béatrice Massin...) et mène des projets de transmission de répertoire auprès de publics variés. Membre du conseil artistique des Carnets Bagouet, il s'intéresse au répertoire de Trisha Brown, ainsi qu'aux danses anciennes et traditionnelles (compagnie Maître Guillaume). Professeur de notation Benesh au CNSMDP, il est spécialiste en analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD) et enseigne l'analyse du mouvement (Paris 8, Lille 3, RIDC, CNDC).