

Johanna Classe*

Helena Sampaio van Riemsdijk**

Le Système de Notation du Mouvement

Benesh Comme Outil d'analyse pour une

Approche Décentrée dans la Recherche en

Danse:

Cas de la danse d'Exú dans le Candomblé au Brésil

O Sistema de Notação de Movimento Benesh

como Ferramenta Analítica para uma Abordagem

Descentralizada na Pesquisa em Dança

o caso da dança de Exú do candomblé no Brasil

RÉSUMÉ

À travers l'exposition du projet La Bouche du Monde, projet développé autour de la danse d'Exú dans le Candomblé au Brésil, nous souhaitons mettre en évidence le processus d'écriture d'une partition de mouvement et les questionnements auxquels le notateur est confronté sur le terrain. Dans une approche de recherche, cette démarche questionne les atouts et les limites de l'usage du système Benesh de notation du mouvement dans le cadre des danses rituelles de tradition orale. Ce système, à l'opposé de la fonction conservatrice qui lui incombe par certains usages, et parce qu'il oblige le notateur à interroger sa propre posture et remettre en cause ses connaissances, prouve son potentiel à faire évoluer et à décentrer des points de vue dans la recherche en danse.

Mots-clés: Notation Benesh ; Choréologie ; Anthropologie de la danse ; Candomblé ; Exu

RESUMO

Através da apresentação do projeto A Boca do Mudo, projeto desenvolvido em torno da dança de Exú no Candomblé no Brasil, colocamos em evidência o processo de escrita de uma partitura de movimento e os questionamentos enfrentados pelo notador quando em campo. Dentro de uma abordagem de pesquisa, este postulado questiona as vantagens e os limites da utilização do sistema Benesh de notação do movimento no quadro das danças rituais de tradição oral. Este sistema, ao contrário da função conservadora que lhe cabe por certos usos - e porque obriga o notador a questionar sua própria postura e seus próprios conhecimentos - prova o seu potencial para fazer evoluir e descentralizar pontos de vista na pesquisa em dança.

Palavras-chave: Notação Benesh; Coreologia; Antropologia da dança; Candomblé; Exu

Introduction

Le projet *La Bouche du Monde* propose un cadre d'expérimentation et de recherche pour le développement du système Benesh. Il s'intéresse aux danses du Candomblé, religion du Brésil d'origine africaine, et plus précisément aux danses de la divinité Exú.

Ce projet n'est pas déchargé d'enjeux politiques liés à l'appropriation culturelle, au renfort d'une dynamique de pouvoir ethnocentrée, ni même d'un risque d'élimination des significances de la pratique étudiée.

Sans perdre de vue ces enjeux et, au contraire, dans un souci de respect et de valorisation de ces pratiques, nous souhaitons montrer comment le système Benesh, par sa plasticité et sa logique même de fonctionnement, nous permet de mettre en avant les caractéristiques inhérentes et sous-jacentes de ces danses rituelles chargées de symbolismes.

Dans la première partie nous présentons justement le contexte dans lequel ce projet s'inscrit, les protocoles de terrain et les défis que nous avons relevés.

Sans considérer le système Benesh comme un outil "idéal" ou absolu, cette démarche questionne les atouts et les limites de l'usage du système Benesh de notation du mouvement dans le cadre des danses de tradition communautaire. Il est important de questionner cet outil, sa création et son contexte d'usage le plus commun, ce que nous tentons de faire dans la deuxième partie.

Dans la troisième partie, nous exposerons les démarches suivies et les adaptations de l'outil à notre projet. Cette proposition n'est pas à prendre comme une vérité absolue, elle est le témoignage d'un vécu, d'un contexte, d'une démarche spécifique qui fait part d'une envie de compréhension, de rapprochement de cultures et de pratiques.

I/ Le projet La Bouche du Monde

Il importe de commencer par une présentation du contexte dans lequel est menée cette réflexion, nous nous situons dans un projet en cours, porté par Johanna Classe. Cet article fait état des questionnements rencontrés dans le cadre de sa fonction au sein du projet *La Bouche du Monde*, lequel s'intéresse aux danses issues du Candomblé. C'est pour cette raison que, dans les paragraphes qui suivent, nous aurons en bonne mesure recours à la première personne du singulier. Ils ont une fonction de témoignage.

a/ Le candomblé

Le Candomblé est une religion de matrice africaine au Brésil. Dans les cérémonies, les divinités sont célébrées par la danse à travers des phénomènes de possession. Chaque divinité se manifeste par ses propres danses, lesquelles sont associées à des rythmes et à des chants. Le mouvement, connecté aux éléments de la nature, réactualise des mythes ancestraux et active un véritable langage de gestes symboliques. Il s'agit donc d'un immense répertoire, d'un héritage en perpétuelle activation et mouvement. Il est important de considérer que les actions symboliques contenues dans les danses du Candomblé ont aussi une portée politique : elles sont vécues comme fondamentales dans le processus de résistance/résilience des communautés afro-descendantes marquées par l'esclavage et les discriminations¹. Comme disent les auteurs Sabino et Lody, "la danse collective [dans les danses de matrice africaine en général] est vue [...] comme un signe d'appartenance, de construction et d'affirmation ethnique." (2011, préface).

Johanna Classe, Helena Sampaio van Riemsdijk – Le système de notation du mouvement Benesh comme outil d'analyse pour une approche décentrée dans la recherche en danse : Cas de la danse d'Exú dans le Candomblé au Brésil
Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

b/ Le contexte de participation

Je suis étudiante en deuxième cycle supérieur de Notation du Mouvement - Choréologie Benesh au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP), titulaire du diplôme de premier cycle m'octroyant notamment des compétences en analyse du mouvement. Danseuse européenne de formation contemporaine, je m'intéresse aux danses du Candomblé depuis plus de 15 ans. Lors de mes voyages au Brésil, j'ai eu l'opportunité d'assister à un grand nombre de cérémonies de Candomblé publiques, d'observer et de participer en tant que spectatrice à l'usage de ces danses dans leur contexte dit "originel". J'ai également suivi de nombreux cours collectifs dans des écoles privées ou publiques (à la Fundação Cultural do Estado da Bahia notamment). Ceux-ci s'intitulaient *danças dos orixás*, *symbologia dos orixás* ou encore *danças de matriz africana*. La transposition à la salle de danse est difficile à dénommer par les enseignants eux-mêmes. Comment nommer une telle pratique dansée aux côtés d'intitulés tels que *ballet*, *modern-jazz* ou *danças populares do Pernambuco* ? Comment définir le contenu de la pratique en elle-même quand il s'agit d'une version "désacralisée" de danses dont la fonction initiale est la prière ? Cela suppose que les enseignants pressentent une possibilité de dégager de ces danses un contenu transmissible hors contexte, sans les annuler complètement. Mais lequel ? Une forme esthétique, une symbologie, une fonction historico-politique ? Nous n'avons pas de réponse à ces questions qui sont au cœur de notre recherche actuelle .

Dans le contexte de cours particuliers, j'ai reçu des transmissions de la part de personnes aux profils variés : percussionnistes et/ou danseurs, de formation académique ou non, appartenant ou non à cette religion, ayant entamé une démarche personnelle ou non de transposition de ces danses au contexte "artistique". Enfin, j'ai eu l'occasion de pratiquer en cours et en contexte populaire (notamment au carnaval) des danses dites "profanes" dérivées du Candomblé, définies et revendiquées comme telles (*Maracatu*,

Afoxé, danças de Bloco Afro), dont on peut déduire quelques éléments corporels ou gestuels signifiants, certains transmis et conscientisés comme tels. Mes principaux professeurs ont été Rosangela Silvestre, Gustavo Omolu, Vera Passos, Nem Brito, Dona Cici et Dadinha Veloso.

En 2019, j'ai été sollicitée par la chorégraphe Fanny Vignals, s'intéressant elle-même aux danses du Candomblé, pour rejoindre l'équipe de son projet de recherche *La Bouche du Monde*. L'ambition de celui-ci est d'explorer les savoirs gestuels et corporités des danses d'Exú, "divinité de la communication, de l'immatériel et de la sexualité", en s'appuyant sur un collectage décrit dans la note d'intention comme ceci :

Ce collectage se fera à travers des temps d'immersion, des situations de transmission ou d'observation, entretiens, recherches bibliographiques, documentation et consultations de spécialistes, dans un souci d'embrasser les éléments transversaux qui alimentent la charge du mouvement – dimension kinesthésique, imaginaire, sphères rituelles, mythologiques, historiques, sociales ou encore politiques et identitairesⁱⁱ.

Cette recherche postule notamment que la danse d'une divinité en particulier est plus facilement identifiable quand elle est considérée comme entourée des danses d'autres divinités, chacune possédant ses caractéristiques et qualités de mouvement qui, ensemble, se renforcent et se définissent.

Fanny Vignals s'entoure notamment de Maxime Fleuriot, vidéaste et de l'anthropologue de la danse Laura Flety. Elle intègre aussi dans l'équipe Lenira Rengel (docteure en sémiotique sur la relation corps/cognition et praticienne de l'analyse labanienne, chercheuse à l'Université Fédérale de Bahia) et moi-même. Je me positionne parmi les collaborateurs selon deux compétences : ma connaissance pratique de ces danses et mes compétences en analyse du mouvement.

c/ Le défi vis-à-vis de l'usage de la notation

Le défi imposé par ce projet est d'utiliser le système Benesh pour décrire, restituer, enregistrer des traces d'une danse qui n'est pas le produit d'un chorégraphe, ni même une chorégraphie relevant d'un patrimoine collectif. Ce sont des danses qui se pratiquent dans un contexte festif mais religieux. Elles sont destinées à être montrées à un public mais ce ne sont pas des danses de scène. Dans le cas des danses du candomblé, le mot "danse" renvoie à une pratique spécifique éloignée des standards académiques développés dans la culture occidental-centrée. Il s'agit, ici, de rendre compte d'une danse régie par un grand nombre de codes prédéterminés, mais possédant néanmoins une part de liberté importante pour le pratiquant. Dans le jargon de la danse académique, nous parlerions de "règles d'improvisation" à décrire. Les codes en question relèvent de champs très variés : ils concernent à la fois l'univers sensoriel et mental qui nourrit le mouvement, des organisations corporelles sous-jacentes (état tonique, organisation articulaire, entre autres), un certain rapport au temps et à l'espace, ainsi que des séries de "patterns" déterminables dont certains agencements sont possibles mais pas d'autres. Il existe également un lien resserré et signifiant avec la percussionⁱⁱⁱ et le chant^{iv}. Alors, puis-je analyser ces danses de la même manière que j'analyserais une chorégraphie de Pina Bausch, par exemple ? Le grand enjeu de ce projet est d'adapter la méthode de travail et d'analyse employés par les choréologues Benesh aux caractéristiques de la danse que j'étudie. Enfin, confronter l'outil "Benesh" à ce contexte inconnu jusqu'à présent.

d/ Le défi vis-à-vis des questions de “décentralisation”

Le protocole de terrain dans lequel je me suis inscrite consistait notamment en des temps de transmission programmés à l'avance : des acteurs de ces pratiques provenant de milieux variés (pratiques rituelles, scéniques, artistico-pédagogiques) ont transmis à Fanny Vignals et parfois à moi-même, à leur demande, de manière orale ou corporelle, des éléments de leur connaissance sur les danses d'Exú. Certaines séances prenaient la forme de cours particuliers de danse, d'autres interlocuteurs ont choisi une approche la plus immersive possible.

Ma présence en tant qu'observatrice a toujours été bien accueillie, mais il m'a semblé important pour nos interlocuteurs de savoir que j'avais moi-même une pratique, que j'étais “corporellement investie” dans cette recherche. Certains ont souhaité me voir danser aussi. Face à notre équipe principalement constituée d'occidentaux, ils ont tous insisté sur le fait que, à leurs yeux, aucun travail d'analyse ne pouvait avoir de sens si les sujets ne passaient pas par une expérimentation poussée, une immersion importante (*vivência*). Toute l'équipe a également assisté le 7 mars 2020 à une cérémonie dédiée à la divinité Exú au Terreiro Ilê Asé Ojisé Olodumare (Camaçari-BA – BR).

D'un point de vue politique, ma position est périlleuse. Rien ne me permet de prétendre que j'échappe totalement à un processus d'appropriation culturelle. Cela car je ne peux pas savoir si je réussis à déconstruire tous les mécanismes systémiques dont je suis socialement héritière lorsque je fais la démarche de décrire en détail le mouvement de ces danses. N'est-ce pas antinomique de détacher le mouvement de son incarnation ? En réalité, cette question concerne la description du mouvement en général, quel que soit son objet. J'observe que dans les études anthropologiques la description en mots du mouvement des danses des orixás est souvent très sommaire et ne permet pas de se le figurer.

Ainsi, Arnaud Halloy dans *Divinités Incarnées* s'appuie sur des photos pour cette description : “Durant le trajet des bras d'avant en arrière, les épaules retombent, mais lorsque les bras atteignent leur position arrière maximale [...], les épaules remontent à leur tour, créant une nouvelle extension maximale de la colonne vertébrale”. (2015)

Les brésiliens Sabino et Lody dans *Danças de Matriz Africana* décrivent les danses d'Exú ainsi : “[Elles] sont caractérisées par des déplacements rapides. Dans ces trajectoires et déplacements on se dirige fréquemment vers la porte principale [...] Il y a un dialogue permanent entre le privé (terreiro), le public (la rue) et le monde.” (2011)

En effet, la linéarité du langage verbal peine, par exemple, à rendre compte de descriptions anatomiques simultanées. Les descriptions spatiales ci-dessus juxtaposent des informations concrètes et des informations conceptuelles ou symboliques : la danse provoque un dialogue entre la charge symbolique de différents lieux. Mais alors comment est signifié “le monde” dans le mouvement concret de la danse ?

Pour tenter de comprendre et respecter les valeurs du Candomblé, alors que je suis blanche et que j'analyse un symbole de lutte et de résistance noires, je me propose de le faire le plus finement possible, sans faire l'économie de l'expérientiel et à l'aide d'un outil qui me distancie et permet de mettre le plus possible le témoignage des pratiquants au premier plan. C'est à partir de et avec leurs expériences que j'emploie le système Benesh pour noter ces danses.

Avant d'explicitier l'usage du système Benesh dans ce cadre précis et les grilles d'analyse qu'il nous propose, il est important de poser le contexte dans lequel ce dernier a été créé et a évolué. Ce contexte géopolitique et esthétique n'est pas anodin et la construction de la posture du notateur nécessite une adaptation au cadre de notre projet. Dans le chapitre qui suit, nous allons aborder brièvement l'histoire du système, de sa création jusqu'aux possibilités actuelles de formation et de professionnalisation des étudiants. Nous allons également en exposer les grands principes d'écriture.

II/ Histoire et développement du système Benesh

a/ Genèse

Rudolf Benesh (Londres 1916-1975), était un mathématicien, musicien et peintre. Sa femme, Joan Benesh (née Rothwell, Liverpool 1920-2014) était danseuse employée du *Sadlers Well's Theatre*. C'est grâce à leur rencontre, et à l'étonnement de Rudolf Benesh de voir son épouse accumuler des cahiers de notes pour ses cours de danse et corrections de chorégraphies, que le système d'écriture du mouvement Benesh est né. Il refusait de croire qu'un art aussi visuel et précis n'ait pas un système propre de notation comme la musique, par exemple. Dès sa création officielle, en 1955, le système a été soutenu par Dame Ninette de Valois (1898-2001) qui a proposé l'enseignement du système à l'école de danse du Ballet Royal, la *Royal Academy of Dance*. Dès 1960 elle embauche Faith Worth, la première notatrice au sein de la compagnie^v.

En 1962, en vue de la demande croissante d'autres compagnies de danse pour des notateurs formés, le *Benesh Institute of Choreology*, l'Institut Benesh de Choréologie, a été créé de manière à proposer à la fois une formation professionnalisante et un centre d'archivage et préservation des partitions écrites. En 1998, Tania Inman (INMAN, 1998) a fait un grand travail de récolte et d'édition d'un catalogue de toutes les partitions déposées à l'Institut Benesh. À ce moment, environ 1750 partitions chorégraphiques, tous styles de danse confondus, ont été répertoriées. Aujourd'hui, plus de 20 ans plus tard, il est plausible que ce nombre ait considérablement augmenté, entre les partitions produites au sein des compagnies de danse, dans le milieu académique et les productions des élèves en formation.

Dès le début, le système a reçu le soutien du Conseil Britannique, du Conseil des Arts (*Arts Council*) et d'autres départements gouvernementaux anglais, ce qui a visiblement accéléré l'adoption du système par les compagnies de danse anglaises. Ce soutien a également permis au système de profiter du

réseau créé entre les anciennes colonies britanniques comme le Canada, l'Australie, l'Afrique du Sud, la Turquie, Israël, l'Inde, entre autres. Dans le livre *Ninette de Valois : Adventurous Traditionalist*, Robert Penman et Victoria Watts (CAVE et WORTH, 2012) discutent des possibles raisons pour lesquelles les dirigeants de telles institutions ont décidé de faire confiance à un système si jeune, qui n'avait pas fait ses preuves. Il y est sous-entendu que les pouvoirs publics anglais cherchaient à renforcer une image de la culture "à l'anglaise" ou simplement "anglaise", mettant en avant un système "anglais" plutôt qu'un système "allemand", c'est-à-dire le système Benesh plutôt que le système Laban. Le témoignage d'Ann Hutchinson Guest, dans le même livre, renforce cette hypothèse en montrant comment le système Laban a été mis à l'écart de manière inattendue (CAVE et WORTH, 2012, p. 117). Malheureusement, cette histoire n'a été, jusqu'à présent, que très peu documentée ou explorée par le monde de la recherche académique.

Cette lacune dans les études autour de l'écriture du mouvement, selon Watts (WATTS, 2015), a alimenté l'idée reçue selon laquelle ces systèmes de notation du mouvement (Laban, Benesh et autres) sont apparus ex-nihilo et dans des contextes figés, étant par conséquent imperméables aux évolutions (économiques, sociétales et d'usage) auxquels ils sont confrontés. Or nous allons voir qu'il n'en est rien, et bien au contraire, que le contexte d'évolution du système a une influence sur sa structure même et sur son usage. Nous verrons, dans notre cas d'usage, que c'est la plasticité du système qui fait sa force et c'est la confrontation à d'autres types de mouvements qui le fait évoluer.

Le répertoire noté à l'aide du système Benesh, dans un premier temps, correspondait au répertoire dansé au *Royal Ballet*, composé surtout de ballets classiques, anciens ou nouveaux, mais en tout cas faisant appel aux codes de la technique classique de danse. Nous donnons comme exemple les versions des ballets reçues du répétiteur Nikolai Sergeev, qui travaillait lui-même d'après des premières versions notées à l'aide du système Stepanovi. Dès son arrivée à Londres avec les Ballets Russes de Diaghilev, Sergeev a été

sollicité par Ninette de Valois pour l'aider à remonter, pour ne pas dire recréer, les anciens ballets classiques du XVIII^{ème} siècle. Il serait possible de retracer une généalogie des pièces, de leur création, leur reconstruction, leur transmission d'un danseur à l'autre, à travers les partitions chorégraphiques existantes et à travers l'historique de versions de ces dernières. Ce n'est qu'à la création de l'Institut Benesh de Choréologie que d'autres voies de recherche ont été ouvertes et que des moyens ont été mis en place pour confronter ce système à des contextes de mouvement autres que la danse classique.

b/ Formation à la notation

Depuis sa création, le système Benesh est enseigné à l'Institut Benesh de Choréologie, qui a été intégré à la *Royal Academy of Dance* (RAD) en 1997 et a changé de nom pour devenir le *Benesh International* en 2018. Le *Benesh training center*^{vii} offre aujourd'hui une multitude de formations courtes, à distance, pour l'apprentissage de la base du système dans des contextes de mouvement différents (lecture de partitions pour les danseurs, Notation du Mouvement Benesh pour Ballet ou Notation du Mouvement Benesh pour praticiens cliniques, entre autres), ainsi que les deux formations diplômantes qui permettent à l'élève de devenir *Registered Benesh Choreologist (Professional Award)* et *Chartered Benesh Choreologist (Postgraduate Diploma)*. Ces deux formations réunies demandent à l'élève un engagement minimum de 4 ans et 2400 heures de travail personnel et en autonomie, les formations étant également à distance. Le diplôme de *post graduation* inclut un stage professionnel (*work placement*) de 12 semaines au minimum au cours duquel l'élève accompagne un choréologue dans ses activités au sein d'une compagnie de danse.

Depuis 1995 une formation diplômante est aussi dispensée au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) à côté du cursus en notation Laban. Actuellement le cours est divisé en deux

Johanna Classe, Helena Sampaio van Riemsdijk – Le système de notation du mouvement Benesh comme outil d'analyse pour une approche décentrée dans la recherche en danse : Cas de la danse d'Exú dans le Candomblé au Brésil
 Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
 Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

cycles qui sont l'équivalent des deux formations dispensées à Londres, chaque cycle demandant à l'élève un engagement de deux ans à temps partiel. Le cours étant en partie présentiel, il est préférable d'habiter en France pour le suivre, sinon à Paris même. La formation reçoit néanmoins des élèves venant de province et de l'étranger pour apprendre la notation.

Dans les deux cas, le premier niveau de formation permet à l'étudiant de maîtriser le système à l'écriture et à la lecture, ainsi que de donner des cours d'initiation. Seul le deuxième niveau de formation accorde le titre de choréologue et autorise le travail en tant que tel, que ce soit pour noter des créations ou remonter des pièces d'après partition. L'entrée aux deux programmes se fait sur dossier, une pratique corporelle, de la danse, du cirque ou du théâtre physique, par exemple, étant fortement recommandée pour suivre les formations.

Si la proposition de formation du *Benesh International* semble la plus accessible puisque organisée pour être suivie à distance, son coût reste néanmoins élevé et peut atteindre environ 15.000 euros^{viii} pour la totalité de la formation diplômante et demande cependant une maîtrise approfondie de la langue anglaise. La formation au CNSMDP n'est proposée qu'en français, même si une partie du matériel utilisé est aussi disponible en anglais, et exige une présence physique de l'étudiant une fois par mois, surtout pour les cours pratiques. Des matières complémentaires telles que l'histoire des systèmes de notation, la culture chorégraphique, la musique et l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé font partie du cursus obligatoire. L'étudiant qui choisit de suivre sa formation en France dispose de tous les avantages du système d'enseignement français, qui promeut l'éducation ouverte à tous ainsi que le soutien aux démarches administratives et à la recherche de logement. Le coût de la formation revient en moyenne à 2.500 euros pour les 4 années d'étude^{ix}. Si la formation à Paris semble plus abordable financièrement, il faut également inclure le coût de vie élevé de la ville et ses alentours dans l'équation. Pour un potentiel candidat étranger, cela implique un déménagement dans une

Johanna Classe, Helena Sampaio van Riemsdijk – Le système de notation du mouvement Benesh comme outil d'analyse pour une approche décentrée dans la recherche en danse : Cas de la danse d'Exú dans le Candomblé au Brésil
Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

des capitales européennes les plus chères, où la pénurie de logements prime, s'ajoutant à la difficulté financière et à la barrière de la langue qui sont des entraves supplémentaires à cet apprentissage.

Nous faisons ce récapitulatif des centres de formations pour souligner combien ces études restent confidentielles et destinées à un très petit nombre de candidats qui s'engagent au minimum 4 ans d'études pour envisager d'utiliser le système Benesh d'écriture du mouvement à des fins professionnelles. Pour l'instant, aucune statistique officielle n'a été faite sur le nombre de personnes diplômées ou le nombre de professionnels actifs dans le monde. Étant toutes les deux issues d'un de ces centres de formation, nous pouvons témoigner à la fois de la qualité d'enseignement et de l'exigence de celui-ci. Nous témoignons également de la petite taille des promotions et de la difficulté de trouver un emploi stable à la fin de nos études, les places étant limitées et les subventions rarement utilisées en faveur des notateurs. La pratique de la notation du mouvement reste, en effet, marginale dans le monde de la danse.

Un troisième centre de formation existe depuis 1998 à l'Université de Hacettepe, en Turquie, au sein du département de Danse et sous forme d'un Master^x. Un diplôme niveau Bachelor est exigé pour postuler mais aucune exigence en danse n'est stipulée dans le livret de la formation. Le coût de cette dernière n'est pas précisé non plus, cependant, en regardant les autres formations de l'université, nous pouvons estimer un prix de 2.500 euros pour 2 ans de formation^{xi}. Les détails des contenus abordés et la correspondance entre ce diplôme et ceux dispensés au *Benesh International* ou au CNSMDP n'ont pas été trouvés. Encore moins d'informations sont disponibles sur les anciens élèves que pour les autres institutions. Il est cependant intéressant de noter, pour notre propos, que l'Université de Hacettepe cherche à constituer un archivage de danses notées, spécialement le répertoire des danses de caractère et des danses populaires de Turquie. Malheureusement ces partitions ne sont pas en circulation libre et aucun catalogue n'est disponible, à notre connaissance.

c/ Les grand principes du système Benesh

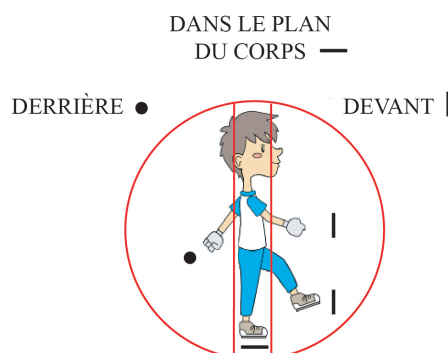
Nous ne pouvons pas parler d'un système de notation du mouvement sans parler du corps qu'il dessine. Pour comprendre quels sont les enjeux esthétiques, artistiques et expressifs du mouvement qui est consigné sur le papier, le notateur doit aiguïser son regard et analyser comment le corps du danseur s'organise dans l'espace et le temps. Les partitions chorégraphiques se veulent être un "support de mémoire pour soi-même et de communication pour autrui, [un] média de création et d'aide à la composition" et ainsi "la notation du mouvement est fondamentalement un outil d'analyse du mouvement" (MIRZABEKIANTZ, 2013). Rudolf Benesh, pour penser la représentation du corps sur le papier, a circonscrit la kinésphère du danseur dans une forme carrée et sur un schéma de cinq niveaux, comme une portée de musique (figure 1). Cette corrélation entre l'écriture musicale et l'écriture du mouvement est bienvenue dans le contexte chorégraphique car elle facilite la superposition des deux langages.

Les choréologues Benesh travaillent sur une vision du corps égocentrique, c'est-à-dire que les mouvements inscrits dans la portée ont comme point de référence le corps du danseur ou notre propre corps. La difficulté a été de représenter le corps dans ses trois dimensions. Le problème a été résolu par les différents signes proposés pour noter les extrémités (figure 2). L'écriture comprend un espace pour les signes de dynamique et de qualités de mouvement (accents, rebondis, tonicités musculaires, entre autres), pour les indications de temps et rythme ainsi que pour les indications spatiales (figure 1).

Figure 1 – Organisation des informations sur la portée



Figure 2 – Signes des extrémités selon leur placement en relation au corps



La logique d'écriture a été créée selon un principe d'économie. Il ne faut sélectionner que ce qu'il sera strictement indispensable de savoir pour pouvoir comprendre, reproduire, donner corps à un mouvement. Il faut restituer simultanément, et à chaque instant, les quatre dimensions (l'espace dans ses trois dimensions et le temps), sans devoir systématiquement tout ré-écrire. Il en découle le principe de non-redondance, pour lequel des raccourcis ont été développés afin de s'adapter directement aux contextes divers (la danse classique, la danse contemporaine, le style d'un chorégraphe ou une époque précise). Comme le soulignent Mirzabekiantz et Panassié :

Chaque nouveau projet, chaque nouveau contexte exige de repenser les modalités d'usage du système Benesh en fonction de nombreux paramètres (les spécificités de la chorégraphie notée, le public qui reçoit la transmission, les objectifs du projet). (MIRZABEKIANTZ et PANASSIÉ, 2019).

En effet, les signes possèdent un "paramétrage par défaut", une manière de les lire selon le contexte dans lequel ils sont utilisés. Si son emploi diffère des significations les plus courantes, le notateur est invité à élaborer un glossaire explicatif de ses adaptations. Ainsi, grâce au glossaire, il est possible pour le notateur de redéfinir complètement le contexte conceptuel, kinesthésique, dans lequel un mouvement ou une partie de mouvement est lu. Le système possède une plasticité qui peut, par exemple, accepter une logique allocentrique quand le geste est orienté par rapport à l'espace scénique, et non plus par rapport à la kinésphère du danseur. Une description écrite verbale peut être également appréciée, si ces adaptations sont liées à un imaginaire ou à des symbolismes propres à la danse notée.

Ainsi, même si le système Benesh a été construit à partir d'une certaine idée du corps en mouvement, ambitionnant d'être un langage et par conséquent se définissant comme créatif, il a dû permettre au locuteur de s'exprimer au plus juste, c'est-à-dire de pouvoir créer du vocabulaire, pouvoir traduire des façons spécifiques et de conceptualiser le mouvement. Ce qui définit le système Benesh ne se situe pas dans les codes des premières danses où il s'est appliqué, et en toute logique à partir desquels il a construit ses signes de base et ses formes d'écriture raccourcies, mais bien dans une volonté de décrire tous types de mouvement humain et de s'en donner les moyens. Dans cet objectif, le système Benesh inclut dès le début des dynamiques et qualités issues des danses modernes ou folkloriques telles que les contractions, les accents, les suspensions, entre autres. Ce développement se fait grâce à la collaboration des créateurs avec des danseurs et pédagogues spécialisés dans des danses et des mouvements les plus divers.

Le système Benesh, qui émane d'une pensée occidentale, s'inscrit dans le mouvement des sciences humaines, se posant comme un outil d'analyse méthodique sur un objet émanant d'une production humaine. Son développement dans le champ des danses institutionnelles européennes s'est fait selon des opportunités géopolitiques mais, comme en témoignent y compris les travaux de Rudolph Benesh, il a vocation à s'appliquer à tous les domaines en tant qu'outil d'enregistrement, de témoignage, de mémoire.

III/ L'analyse du mouvement

a / Le rôle du notateur

Le contexte de *La Bouche du Monde* est éloigné des situations sur lesquelles l'enseignement de la notation s'appuie généralement, même s'il existe notamment des travaux sur le Bharata Natyam et sur le Butô, produits par

d'anciens étudiants du CNSMDP. Pour notre cas d'usage, nous nous inspirons plutôt des travaux de choréologues comme Andrée Grau, qui était également anthropologue de la danse, et ses études sur les danses des Aborigènes Tiwi en Australie du Nord.

Nous voyons le notateur comme un passeur. Nous l'avons exposé plus tôt, son rôle est de décrire précisément et fidèlement le mouvement humain. Mais l'ambition de l'écriture Benesh est de le faire tout en étant économique sur la simultanéité des différentes couches d'analyse. Dans un contexte de compagnie, le notateur peut, parfois, prendre parallèlement la casquette d'assistant-chorégraphe ou de répétiteur, et il cherche à restituer le choix esthétique d'un chorégraphe. Il alimente sa partition d'informations provenant de la note d'intention, des paroles récoltées lors de la phase de création. Il s'intéresse à son univers, ses influences, à la formation technique requise chez les danseurs. De façon générale, l'objectif du notateur est de conserver, de communiquer des occurrences, des acceptions de mouvement. Mais, pour ce faire, il lui est indispensable d'inscrire son témoignage dans ce que nous appelons le contexte.

Dans notre cas particulier, être fidèle c'est être précis et cela suppose de réussir à faire émerger les éléments signifiants. Et plus il y a d'écart entre la culture du mouvement du notateur et la culture dont émane le mouvement à transcrire, plus la multiplication des informations contextuelles et l'expérimentation pratique nous paraissent importantes. Le notateur est lui-même déterminé par sa propre histoire et culture du mouvement. Or, il doit se mettre au service du propos. Concrètement, dans le cas des danses d'Exú, l'ambition est de restituer avec rigueur, des mouvements appartenant à une tradition très active, chargée d'histoire. C'est d'autant plus délicat qu'il s'agit de mouvements pratiqués notamment dans des contextes religieux, exécutés dans des états de conscience modifiées ou de possession appelées "transe". La nature de mon champ d'étude m'incite, plus que jamais, à préciser ma posture d'observatrice et d'analyste car le risque est non seulement d'y accoler une vision ethno-centrée, mais il peut tout simplement être de passer à côté du sens.^{xii}

Un mouvement s’actualise toujours dans des corps individuels à des instants précis, et pourtant, le notateur pré-suppose que l’on puisse en dégager une substance autonomisable qui s’appellerait “mouvement”. Dans le cas des danses d’Exú, mon expérience d’observatrice me donne l’intuition qu’il existe des principes de mouvement et de composition sous-jacents. En échangeant avec un pratiquant de ces danses, on s’aperçoit vite que, de façon intuitive, il sait ce qui à ses yeux est juste ou non. C’est cela que nous appelons “la signifiante”: ce qui dans le mouvement fait sens en opposition à ce qui est du ressort de l’organisation corporelle personnelle de l’interprète. Or, pour une danseuse de mon profil, cela peut être parfois déconcertant, car je ne pose pas toujours mon attention sur les “bons” détails. Par exemple, la distinction entre *parallèle* et *en-dehors* n’a pas la même signification que dans les danses dites institutionnelles. En étudiant les danses d’Exú, et plus précisément le Vasse d’Exú^{xiii}, j’ai pu dégager que la rotation au niveau de la coxo-fémorale, soit le degré d’ouverture ou fermeture de la hanche, ne se situait jamais dans les informations déterminant une posture de base^{xiv}. Les codes de cette danse s’adaptent simplement à l’anatomie individuelle des pratiquants. En revanche, cette articulation semble sollicitée pour des fins signifiantes précises : quand il est question d’ouvrir la danse aux espaces latéraux (d’un point de vue égocentrique du danseur). Ainsi, je dois déconstruire des habitudes de mouvement ou d’analyse mimétiques et déplacer mes conceptions. Il existe en “soubassement” des constantes qui sont à réévaluer si l’on veut comprendre l’organisation de ces danses. Je dois dégager ces constantes et voir en quoi elles sont raccordables ou non à des données historiques, esthétiques, kinesthésiques, anthropologiques, symboliques, entre autres. En l’occurrence, si la rotation se fait à l’étage de la coxo-fémorale et non à celui de la taille ou de la ceinture scapulaire, par exemple, c’est parce que dans la danse que j’ai étudiée, le corps était à envisager comme unitaire : il définit l’espace et désigne des directions. Les orientations sont investies par le corps dans sa globalité et ce principe est plus

Johanna Classe, Helena Sampaio van Riemsdijk – Le système de notation du mouvement Benesh comme outil d’analyse pour une approche décentrée dans la recherche en danse : Cas de la danse d’Exú dans le Candomblé au Brésil
 Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
 Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

fondamental que celui du maintien de la position parallèle des pieds. Il est plus signifiant.

Toutefois, et même si le système impose au notateur de chercher à effacer sa subjectivité pour mieux traduire le mouvement d'une autre personne (ou d'une autre communauté), il est nécessaire de garder à l'esprit qu'aucune neutralité absolue n'est possible. Car une analyse, quelle qu'elle soit, passe toujours à travers des prismes. Dans son article *Noter la danse : comment et pourquoi ?* (GRAU et WIERRE-GORE, 2006), Judy Van Ziele oppose deux postures possibles : l'observation et l'expérience kinesthésique. Mais j'estime qu'ici, il ne peut exister de réelle posture d'observation. À cause de l'écart culturel qui m'impose de déconstruire des habitudes corporelles avant d'en comprendre d'autres, c'est l'expérience kinesthésique du notateur qui s'exprime. Dans mon expérience de terrain, je me suis toujours interrogée sur la place que je devais occuper (y compris spatialement) pendant les séances de transmission. En réalité, c'est la situation qui a souvent choisi pour moi, car certains "transmetteurs" ne souhaitaient pas la présence d'un tiers qui ne soit pas en train d'expérimenter (*vivenciar*). Le contexte de la *Bouche du Monde* avait ceci de confortable que, même en position d'observation, j'observais la transmission faite à Fanny Vignals. En aval nous avons des échanges très enrichissants pendant lesquels nous traversons avec le corps les mouvements qui avaient été transmis.

Aussi, pour se positionner au coeur de la dichotomie qui demande au notateur de "s'effacer" alors qu'il ne peut faire autrement que de passer par une expérience kinesthésique, il faut avoir pour but de chercher à s'approcher d'une forme de respect, plutôt que d'une forme de vérité. Analyser les danses d'Exú revient à chercher des arguments factuels dans l'organisation corporelle et spatio-temporelle pour illustrer la façon dont elles sont vécues, perçues par les pratiquants.

b/ Mise en partition

Au moment de vouloir mettre ces danses en partition, il faut appliquer les précautions de principe exposées ci-dessus à toutes les situations concrètes. C'est à dire qu'il me faut, par exemple, préciser que ce n'est pas le degré de flexion d'un plié qui est signifiant, mais que celui-ci est tout de même très défini, par défaut. Il est soumis à des contraintes d'amplitude de pas, eux-mêmes ajustés à une volonté de ne jamais trop déporter le poids du corps d'entre les deux pieds et de vouloir conserver un maximum de contact sensoriel de la plante du pied avec le sol. Autre exemple : il me sera nécessaire d'être précise sur le degré de tension musculaire dans une position de main, de poignet, de coude, car cela pourra faire la différence avec la danse d'une autre divinité.

En regard des grands principes décrits dans le chapitre précédent, ce que nous pourrions appeler la "grille d'analyse Benesh" découle du fait que, pour pouvoir poser des signes sur la partition, il est nécessaire de se poser certaines questions qui se font selon un certain ordre, mais aussi définir notre place de notateur et définir le contexte à partir duquel nous écrivons la partition. Le système nous impose de choisir les 'instants-clé'^{xv} du mouvement et la façon dont on les relie entre eux. Le notateur doit aussi déterminer comment inciter le lecteur à hiérarchiser sa lecture : par quelle catégorie d'information commencer (l'espace, les pas, la rythmique). Ces prises de parti se font en cohérence avec les caractéristiques de la danse à noter et selon un souci de précision et d'économie.

Ces questions pratiques contribuent à l'évolution des mentalités "occidentalo-centrées" et apportent par essence un point de vue décentré sur ces danses. Ce n'est pas que l'analyste soit protégé d'une forme d'ethnocentrisme, mais la distance imposée par la grille d'analyse repousse la confusion entre impressions subjectives et étude objective. Et pour aller plus loin, c'est aussi la forme du document qui prendra du sens.

c/ L'analyse du Vasse de Exú : écrits et partitions

J'ai choisi de donner corps à mon étude sous la forme d'un "cahier de notation". À l'instar d'un carnet de voyage, cet objet matériel restitue une traversée dans la matière dansée. Il témoigne, dépose une mémoire sur ce qui est advenu, à travers mes yeux et par mes outils, à Bahia, en mars 2020 à l'occasion de deux événements : Une rencontre organisée avec José Ricardo Dos Santos (percussionniste et professeur de danse non-initié) le 29 mars à travers une transmission en salle de danse ; et une cérémonie de candomblé en l'honneur d'Exú, ce dernier incorporé par Pai Rychelmy à la Casa do Mensageiro le 7 mars.

Ce cahier de notation, comme les vidéos qui l'accompagnent, est à considérer comme un complément à l'étude globale de la *Bouche du Monde*.^{xvi} Le document est descriptif. Il propose une interprétation du Vasse de Exú, argumentée par des partitions. Les parties rédactionnelles tirent les grandes lignes des analyses produites dans les partitions. Elles en donnent également des clés de lecture sous forme de glossaires. Elles résument aussi les informations contenues dans les partitions. L'objectif de ce cahier de notation est d'être multi-entrées et ce à plusieurs égards : il cherche à s'adresser également aux non-lecteurs Benesh, soit en résumant en mots certaines analyses notées en signes, soit en proposant dans la mise en forme des documents Benesh une lecture intuitive. Par exemple, les plans de scène^{xvii} ou la mise en page, où j'ai choisi une présentation des variations de la marche Vasse sous une forme paradigmatique. Savoir lire des partitions constitue un raccourci et permet d'accéder de manière autonome aux différentes étapes de l'étude. Cependant, la mise en partition, qui est l'outil, est avant tout une étape pour l'analyste qui peut ensuite élaborer ses conclusions d'après un croisement des informations collectées selon une méthode comparative.

Le cahier est pensé pour être lu de manière linéaire, mais aussi de manière ciblée. Il est constitué de nombreux documents qui peuvent être

consultés séparément les uns des autres. Ce cahier de notation cherche à aider à la “com-préhension” de cette danse et peut être à l’usage de chorégraphes en tant que source d’inspiration, à l’usage de qui voudrait apprendre ces danses, à l’usage de la recherche en danse, entre autres. Il enregistre ou fait trace d’un instant de vie, se juxtaposant aux vidéos auxquelles il renvoie. Il apporte, en ce sens, un point de vue spécifique qui est le point de vue égocentrique de la notation. Il apporte à chaque instant une perspective à 360° imbriquant en permanence les trois dimensions de l’espace avec la dimension du temps.

À partir de cette mise en partition, je définirais le Vasse de Exú comme une marche déclinant un seul pas (je l’ai nommé Marche Vasse), en plusieurs variations ou *motifs*^{xviii} (je les ai nommées Vasse 1, Vasse 2, etc.), lesquelles sont toujours associées à un rapport à l’espace différent.

Pour ce qui est de l’étude du corps, j’ai dissocié deux niveaux d’analyse. D’abord les *organisations corporelles constantes*, qui correspondent à un mouvement qui reste permanent malgré les variations à l’échelon des *motifs*. Ils constituent une couche de la structure profonde du mouvement. L’élaboration de ce document m’est venue en voulant décrire la posture de base. En réalité, décrire une posture figée était nettement insuffisant pour rendre compte de ce qui définissait l’état, la corporéité du danseur. D’ailleurs, en commençant à noter les *motifs*, je me retrouvais à recopier sans cesse les mêmes signes d’un instant-clé à l’autre, et cela rendait la lecture indigeste.

Les *motifs* constituent le deuxième niveau d’analyse du corps. Ce sont des cellules chorégraphiques identifiables et amenées à être reprises. Dans le Vasse de Exú, ils sont tous des variations d’un seul pas, lequel se définit par trois actions matérialisées dans les appuis et se répétant en boucle alternativement à droite et à gauche. Leur critère de variabilité est toujours un rapport à, ou un discours sur, l’espace. En comparant l’aménagement des motifs qu’ont pu en faire respectivement les deux pratiquants observés, j’ai pu déduire, par exemple, quelques pistes sur la manière dont cette danse, qu’on pourrait

qualifier de minimaliste, s'amplifie au fil des événements "énergétiques" (ou spirituels), lesquels sont notamment liés au dialogue musique/danse.

Pour illustrer le lien avec la percussion, j'ai élaboré un document hybride, musico-chorégraphique, juxtaposant en un même système, solfège rythmique et écriture Benesh. Celui-ci illustre l'organisation selon laquelle les appuis de la danse se posent selon une sensation binaire du temps, alors que la rythmique est ternaire. Mais, en réalité, le document apporte des nuances à cette observation. (Figure 3)

Figure 3 – Illustration du rapport percussion-danse

Noté en BMN par l'auteure

Il montre que certaines organisations corporelles, autres que les appuis, s'agencent d'après une sensation ternaire (le pré-mouvement ainsi que certaines organisations corporelles constantes). Ainsi, mon analyse argumente en faveur d'une navigation entre sensation ternaire et sensation binaire, donnant au pratiquant une modulation supplémentaire (à celle des déplacements, par exemple) pour investir la danse à chaque instant.^{xix}

Johanna Classe, Helena Sampaio van Riemsdijk – Le système de notation du mouvement Benesh comme outil d'analyse pour une approche décentrée dans la recherche en danse : Cas de la danse d'Exú dans le Candomblé au Brésil
 Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
 Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

Enfin, j'ai élaboré des partitions complètes qui restituent linéairement des extraits de la danse. Ces partitions permettent de mettre en évidence l'importance du "propos spatial" constitué par cette danse. Et c'est en élaborant le glossaire et les plans de scène que j'ai pu dégager ce qui constitue à mon sens la communication essentielle du Vasse de Exú.

Cette danse se déplace énormément, marquant le sol du passage de la divinité par des formes géométriques, repoussant mimétiquement les limites de l'espace concret, activant des points servant de ponts symboliques à différents degrés d'abstraction. Le Vasse de Exú fabrique l'idée même de déployer un espace à travers la danse comme un acte créateur du monde. Le monde intérieur et le monde extérieur du danseur communiquent en permanence et s'organisent pour envisager l'environnement selon une superposition d'appréhensions : le monde matériel, le monde imaginaire et le monde symbolique. Le monde symbolique synthétise de grands principes physiques (gravité, vitesse) et géométriques (vecteur, tangente, spirale) en même temps que de grands principes énergétiques.

Conclusion

Si une grande partie des questions posées dans le processus d'écriture de ces danses rejoignent les domaines anthropologiques et ethnologiques, ce sont celles posées sur le mouvement en lui-même (quelle serait la posture de base, comment diviser les instants-clés, comment écrire la rythmique de cette danse et comme le pratiquant se déplace, entre autres) qui nous ont permis de rendre compte des codes prédéterminés de cette pratique sans jamais oublier la charge religieuse et symbolique qu'ils véhiculent. Cela ne serait pas possible sans une connaissance approfondie du contexte de la danse ou de la chorégraphie notée. Nous constatons que la notation n'est pas une activité figée et purement intellectuelle mais, au contraire, elle active sans cesse la mémoire kinesthésique du notateur. Celui-ci est porteur d'un certain savoir-faire dansé,

propre à son parcours comme danseur, performeur, pédagogue ou simplement pratiquant d'une danse. Revient à lui la responsabilité de définir sa posture, d'être clair sur son propos et sur sa démarche.

La portée politique de ce projet spécifique n'est pas sans importance. Il y a une réelle envie des pratiquants du Candomblé au Brésil de diffuser leur danse et leur pratique, de donner une visibilité à leur culture et d'exister. Le système Benesh, dans ce cadre, a été vu et utilisé comme un outil de communication propre au mouvement. Non pas pour faire part des données sociétales et historiques de cette pratique, cela revient aux anthropologues et chercheurs spécialistes du domaine de le faire, mais pour parler du corps en mouvement, en lien avec son espace, son temps et ses représentations symboliques. Comme le dit Judy Van Zile dans son article *Noter la danse : comment et pourquoi ?* :

Si le but est de produire une analyse, la notation offre un outil au service de cet objectif. L'une des principales raisons de noter reste néanmoins la compréhension profonde du mouvement à laquelle le processus permet de parvenir. L'analyse qu'exige la saisie du mouvement conduit à en isoler les composantes et les conceptualiser : le travail de notation devient automatiquement un moyen de comprendre le mouvement. (GRAU et WIERRE-GORE, 2006)

Le notateur prend ici son rôle de passeur, de traducteur des mouvements observés.

L'important à retenir de ce projet, et de ce cadre de notation, est moins la restitution linéaire qu'une partition de mouvement peut proposer, que la façon dont le système nous permet d'intégrer le langage de gestes symboliques, le rapport à l'espace, le lien rythmique à la musique et l'organisation corporelle dans un seul document. La notation n'est pas un but en soi, elle n'existe que si ces productions écrites sont destinées à être réinvesties et remises en corps. Elle sert à garder une trace, une mémoire, mais surtout à transmettre des indices corporels provenant d'un individu, pour permettre une reconstruction, une récréation, une remise en mouvement par autrui, un état des lieux, un aperçu

d'une recherche en cours, un témoignage, entre autres. C'est la plasticité du système, sa capacité à être remodelé et transformé, sans jamais perdre sa logique d'analyse du mouvement, qui nous a permis de créer un document qui rend compte de notre projet, de notre observation et pratique.

C'est son utilisation qui encore aujourd'hui fait évoluer le système. Un organisme de contrôle, le *Benesh Technical Advisory Panel*, prend les décisions d'intégrer de nouveaux signes, de nouveaux codes ou de nouvelles acceptations à sa grammaire officielle (à l'instar de l'académie française pour la langue française, par exemple). Des règles spécifiques à la manipulation des objets, les mains jointes et en contact avec le corps, en sont un exemple probant (ajoutés à l'Encyclopédie Benesh en 2014). Dans la pratique, en amont de cette intégration officielle aux bons usages, les notateurs font circuler entre eux des partitions dites "de référence" attestant l'acceptation d'un signe "transposé" dans son graphisme ou dans sa signification pour l'expression d'une nouvelle notion.

Le caractère confidentiel des formations et la pratique "à la marge" qui reste la notation du mouvement font que les opportunités de confrontation du système à d'autres contextes sont rares. Pour le garder vivant et le faire évoluer encore, les écoles de formation auraient intérêt à accueillir des étudiants de profils divers, venant de tous les horizons de mouvement. Cela ne pourra se faire tant que ces écoles restent accessibles qu'à ceux géographiquement proches et/ou économiquement disponibles. Ces écoles gagneront aussi à défendre des projets de recherche comme le nôtre, qui cherche à bousculer des aprioris sur la notation en elle-même et à mettre en valeur des pratiques qui sortent du cadre de la danse académique.

Bibliographie

BENESH, Joan; BENESH, Rudolf. **Introduction to Benesh Movement-notation: Dance**. New York: Dance Horizons Inc., 1969.

BENESH, Joan; BENESH, Rudolf. **Reading Dance: Birth of Choreology**. Oxford: Souvenir Press, 1977.

CAVE, Richard; WORTH, Libby (ed.). **Ninette de Valois: Adventurous Traditionalist**. London: Dance Books, 2012.

GLON, Marie. **Les Lumières chorégraphiques : les maîtres de danse européens au cœur d'un phénomène éditorial (1700-1760)**. Paris : École doctorale de l'École des hautes études en sciences sociales, 2014. Doctorat en Histoire et civilisations.

GRAU, Andrée, WIERRE-GORE, Georgiana (éd.). **Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline**. Pantin : CND, 2006.

HALLOY, Arnaud. **Divinités incarnées : l'apprentissage de la possession dans un culte afro-brésilien**. Collections Anthropologiques, Paris : éditions Petra, 2015

HUGUES RYMAN, Robyn, RYMAN-KANE, Rhonda. **Benesh for Ballet**, books 1 to 4. DanceWrite, 2017.

HUTCHINSON GUEST, Ann. **Choreo-graphics: a comparison of dance notation systems from the fifteenth century to the present**. Singapore: Gordon and Breach, 1989.

INMAN, Tania (éd.). **Benesh movement notation score catalogue: an international listing of Benesh movement notation scores of professional dance works recorded 1955-1998**. London: The Benesh Institut, 1998.

KAEPLER, Adrienne Lois. **Méthode et théorie pour l'analyse structurale de la danse avec une analyse de la danse des îles Tonga**. In : GRAU, Andrée; WIERRE-GORE, Georgiana (éd.). **Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline**. Pantin : CND, 2006.

LODY, Raul; SABINO, Jorge. **Danças de matriz africana: antropologia do movimento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

MCGUINNESS-SCOTT, Julia. **Movement Study and Benesh Movement Notation: An Introduction to Applications in Dance, Medicine, Anthropology, and Other Studies**. Oxford: Oxford University Press, 1983.

MIRZABEKIANTZ, Éliane. Comment la notation Benesh relève et révèle l'interprétation. In: **La Revue du Conservatoire: Dossier notation et interprétation**, No. 1, mis en ligne le : 18/07/2013 URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=298>.

MIRZABEKIANTZ, Éliane. **Grammaire de la notation Benesh**. Pantin : CND, 2000.

MIRZABEKIANTZ, Éliane, PANASSIÉ, Romain. Choréologue Benesh : un métier au cœur de la transmission des œuvres chorégraphiques. In: **La Revue du Conservatoire : Sources – Traditions – Inspirations**, No. 7, mis en ligne le : 05/06/2019 URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=2032>.

PANASSIÉ, Romain. La partition chorégraphique comme moyen d'accès à l'œuvre et source de collaborations artistiques, **La Revue du Conservatoire**, No. 5, mis en ligne le : 05/07/2017 URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1625>.

PENMAN, Robert; WATTS, Victoria. De Valois' Role in the Development and Dissemination of Benesh Movement Notation. In: CAVE, Richard; WORTH, Libby (ed.). **Ninette de Valois: Adventurous Traditionalist**. London: Dance Books, 2012, pp. 124–129.

VAN ZILE, Judy. **Noter la danse: Comment et pourquoi?**. SUQUET, Anne (trad.), In: GRAU, Andrée, WIERRE-GORE, Georgiana (éd.). **Anthropologie de la danse**. Genèse et construction d'une discipline. Pantin : CND, 2006.

VATIN, Xavier. **Rites et musiques de possession à Bahia**. Collection recherches Amériques Latines, Paris : L'Harmattan, 2005.

WATTS, Victoria. Benesh Movement Notation and Labanotation: From Inception to Establishment (1919–1977). In: **Dance Chronicle**, 38/3, pp. 275-304, 2015.

WILLIAM, Rodney. **L'appropriation culturelle**. collection Epoca, la diversité des voix brésiliennes, éditions Anacaona, 2020. Titre original: Apropriação Cultural, Jandaíra, 2019

<http://dancewrite.com/wp/>

royalacademyofdance.org/benesh-international-benesh-movement-notation/benesh-training-centre/

conservatoiredeparis.fr/etudes/diplomes-delivres/danse/#c1062

akts.hacettepe.edu.tr/

ⁱ De manière à étayer ce propos, nous nous appuyons notamment sur l'ouvrage de SABINO, Jorge, LODY, Raul. **Danças de Matriz Africana: Antropologia do movimento**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2011

ⁱⁱ L'étude de terrain pour *La Bouche du Monde* s'est déroulée en mars 2020. Le rendu se fera dans le cadre de l'Aide à la Recherche et au Patrimoine en Danse au Centre National de la Danse à Paris, sous forme de documents écrits (dont des partitions de mouvement écrites en Benesh) et visuels. Ils seront déposés notamment à la Fondation Pierre Verger (Salvador de Bahia-BR), au Terreiro Ilê Asé Ojisé Olodumare (Camaçari-BA – BR) et au CND.

ⁱⁱⁱ Les danses sont distinguables en fonction du rythme sur lesquels elles se placent et en fonction de la divinité qu'elles célèbrent. Le nom du rythme est en général donné par la combinaison de la base jouée par deux tambours, par la cloche et par le Rum. Ce sont les phrases de ce 3^{ème} tambour qui dialoguent avec la danse et qui la déterminent. Elles varient en fonction d'un ordre liturgique de la mythologie à laquelle elles se réfèrent.

^{iv} En langue Yoruba, il comporte les salutations spécifiques à chaque divinité. Il décrit de manière symbolique, pourrait-on dire poétique, les différents "aspects" de chaque orixá. Les chants sont des informations importantes pour l'analyse du mouvement car ils contiennent la poésie de l'énergie et des dynamiques (éléments de la nature), de l'espace (chaque orixá possède son rapport propre à l'espace), du temps (par exemple les orixás rattachés au passé pivotent vers la gauche) et des états de corps (libido, paix, colère, maladie, jeunesse, vieillesse). Les chants font également référence à des récits mythologiques qui sont traditionnellement transmis de façon orale.

^v Pour une histoire détaillée de la création du système et de ses principes d'écriture, nous invitons le lecteur à découvrir les livres fondateurs : BENESH, Joan, BENESH, Rudolf. **Introduction to Benesh Movement Notation** : Dance. New York: Dance Horizons Inc., 1969 ; BENESH, Joan, BENESH, Rudolf. **Reading Dance: Birth of Choreology**. Oxford: Souvenir Press, 1977 ; MCGUINNESS-SCOTT, Julia. **Movement Study and Benesh Movement Notation: An Introduction to Applications in Dance, Medicine, Anthropology, and Other Studies**. Oxford: University Press, 1983 ; MIRZABEKIANTZ, Éliane. **Grammaire de la notation Benesh**. Pantin: Centre National de la Danse, 2000

^{vi} Système de notation de la danse créé par Vladimir Stepanov et publié officiellement en 1892.

^{vii} royalacademyofdance.org/benesh-international-benesh-movement-notation/benesh-training-centre/

^{viii} 14.000 livres, valeurs calculées sur la base des prix affichés pour les années scolaires 2019-2020 disponibles sur le site de l'institution.

^{ix} Valeurs calculées sur la base des prix affichés pour les années scolaires 2019-2020 disponibles sur le site <http://www.conservatoiredeparis.fr/vie-scolaire/formalites-administratives/#c97>

^x akts.hacettepe.edu.tr/program_detay.php?prg_oid=410c62643d1fc191013d468215095a1a&birim_kod=2031&programduzey=3&submenuheader=2&durum=0&prg_kod=20312#gnl18

^{xi} *Idem*.

^{xii} L'exemple d'un échange avec Lenira Rangel illustre ceci. Bien que brésilienne vivant à Salvador, elle n'a pas de pratique des danses du candomblé. A l'occasion d'une séance d'observation, nous avons eu un débat qui portait sur un mouvement du bas de jambe. Selon elle, il s'agissait d'une action orientée vers l'arrière. Selon moi, ce qu'elle observait n'était qu'un pré-mouvement amplifié pour mieux marquer les pas et le contact des pieds sur le sol. Mon argumentaire invoquait notamment le rapport à la musique qui, selon mon expérience, était caractéristique dans cette danse basée sur une marche. Dans mon travail, j'ai tout de même cherché à savoir si le mouvement du bas jambe était marqué rythmiquement et, en effet, celui-ci s'installe sur une division ternaire. Ce qui m'a finalement fait choisir mon intuition kinesthésique est un argument comparatif sur la façon dont le mouvement était accentué. Enfin, une phrase de Xavier Vatin dans *Rites et Musiques de Possession à Bahia* a corroboré ma vision : "parfois, elle [la pulsation] demeure sous-entendue ; elle est de toute façon toujours matérialisée dans les pas de danse." (2005)

^{xiii} J'ai concentré mon étude sur une des danses d'Exú, le Vasse, qui tire son nom du rythme sur lequel cette danse se développe. Par ailleurs, le rythme Vasse se retrouve dans la danse d'autres divinités : Oya ou Ogum, par exemple.

^{xiv} Premier instant noté sur la portée pour déterminer la position et/ou situation spatiale du danseur avant que celui-ci commence à danser.

^{xv} Terme appartenant à la terminologie du système

^{xvi} Ce document inclut, évidemment, des informations au demeurant indispensables, sur la description de cette religion, de cette divinité, de cette culture, des choix et du contexte de ce projet de recherche et patrimoine en danse.

^{xvii} Plan vu du dessus, restituant l'occupation de l'espace d'un point de vue allocentrique.

^{xviii} Terme emprunté à l'anthropologie de la danse par exemple par A. L. Kaepler.

^{xix} Le Vasse du Exú de Pai Rychelmy lors de la cérémonie du 7 mars 2020 a duré environ treize minutes.

***Johanna Classe** : Formées en Notation du Mouvement Benesh au CNSMDP (2017-2021), elles co-fondent le Collectif Entre-Lignes (2020), association qui promeut la choréologie à travers des projets pédagogiques, artistiques ainsi que des conférences. Issue d'un parcours en Sciences du Langage à l'Université de Lille, **Johanna Classe** est également formée à la danse contemporaine et au théâtre (école Lecoq - Paris). Elle se spécialise dans la chorégraphie au service du théâtre ainsi que dans les danses brésiliennes de matrices africaines suite à de nombreux voyages au Brésil. Elle étudie notamment la technique Silvestre à l'école de danse de l'UFBA.

****Helena Sampaio van Riemsdijk**: Après 5 ans de carrière en tant que danseuse au Brésil, Helena van

Riemsdijk s'installe en France pour suivre ses études supérieures. Suite à l'obtention d'une Licence en Arts du Spectacle (2015) puis d'un Master en Danse (2017) à l'Université Paris VIII, elle intègre en tant que doctorante le laboratoire Centre d'Études des Arts Contemporains à l'Université de Lille (2021) pour y préparer une thèse en Danse.

Submissão : 30/04/2021

Aprovação : 15/07/2021