

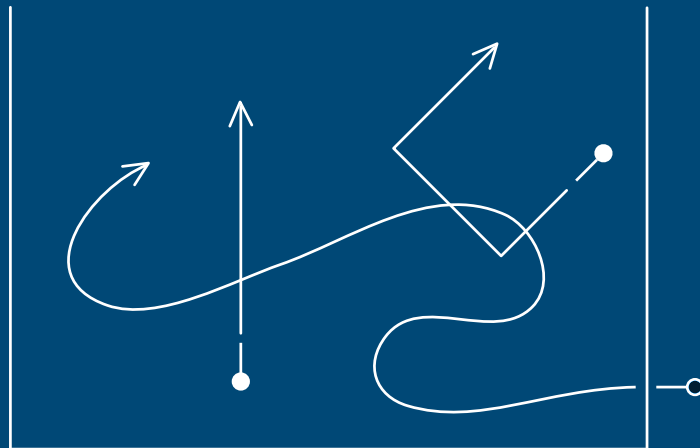


CENTRE NATIONAL D'ÉCRITURE DU
MOUVEMENT EN CINÉTOGRAPHIE LABAN

PAYSAGE CINÉTOGRAPHIQUE :
une rencontre avec trois notateurs
issus d'une même formation

par

KARINE BOUDIER & ANNE SUDRIE-LALANNE





CENTRE NATIONAL D'ÉCRITURE DU MOUVEMENT
EN CINÉTOGRAPHIE LABAN

PAYSAGE CINÉTOGRAPHIQUE :
une rencontre avec trois notateurs
issus d'une même formation

par

KARINE BOUDIER¹ & ANNE SUDRIE-LALANNE²

comité de relecture : Raphaël Cottin & Noëlle Simonet

mise en page : Raphaël Cottin

www.cnem-laban.org

Illustration de couverture : Croquis de parcours réalisé par Karine Boudier représentant deux femmes (épingles blanches) et un homme (épingles noires) et trois parcours différents.

¹ Originaire de Montpellier, Karine Boudier est professeure de danse modern jazz dans la région parisienne et pratique le Bharata Natyam auprès de Kalpana Métayer à partir de 2018. Elle est titulaire d'une Licence en Arts du spectacle-Danse à l'Université Paris 8, et d'un Master en cinétopographie Laban au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (classe de Noëlle Simonet).

² Anne Sudrie Lalanne est professeur de danse contemporaine, de culture chorégraphique et notatrice Laban. Elle vit et travaille actuellement à Pau (64). Elle se forme à la danse contemporaine et à la danse classique et poursuit sa formation aux RIDC à Paris où elle obtient son diplôme d'état en 2000. Fortement marquée par l'enseignement de Laurence Loupe durant ses études, passionnée par l'Histoire de la danse et l'analyse du mouvement elle se forme à la cinétopographie Laban au CNSMDP et obtient en 2022 le diplôme de 2ème cycle. Elle intervient auprès de différents publics : milieu scolaire, conservatoires, ateliers de prévention avec des personnes âgées en créant des dispositifs adaptés à tous les âges de la vie.

« Septembre 2022

: nous venions d'être diplômées en cinétographie Laban au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris lorsque nous nous sommes posés cette question : comment peut-on s'inscrire dans le champ professionnel avec l'écriture du mouvement ?

Nous, c'est Anne Sudrie-Lalanne et Karine Boudier, toutes deux désireuses d'imaginer notre propre route à travers cette discipline. Nous avons consacré quatre années de notre vie à l'étude des signes et des portées avant même d'envisager l'après. Nous nous sommes engagées dans cette formation par passion pour l'art chorégraphique et appétence pour une discipline émancipatrice qui nous enrichit toujours davantage sur notre rapport au mouvement. Questionner l'inscription de la cinétographie dans le parcours d'un professionnel, c'est interroger la reconnaissance publique de ses activités, son lien avec des institutions ou sa rémunération. C'est sans concession sur les questions pratiques que nous voulons aborder la question de comment naissent, vivent et meurent les projets en cinétographie.

Nous voulions représenter un éventail large des possibles. Chaque parcours de notateur est singulier et s'imbrique généralement à un parcours professionnel plus large. On retrouve parmi les notateurs professionnels des chorégraphes, des danseurs, des universitaires, des pédagogues, etc. Nous avons réalisé avec Valeria Giuga, Raymundo Ruiz Gonzáles et Aurélie Berland des entretiens individuels en 2023. C'est sur cette question de l'hétérogénéité de leurs activités professionnelles que ces trois profils issus de la même formation en notation Laban au CNSMDP ont été sélectionnés.

Nous commençons par interroger le parcours de chacun et leurs motivations à se former en écriture du mouvement. Nous questionnons ensuite leurs expériences professionnelles en lien avec la cinétographie, incluant les aspects pratiques. Nous leur demandons enfin de quelle manière ils entretiennent leur lien à l'écriture.

Nous remercions chaleureusement ces trois personnes pour la qualité du temps qu'elles nous ont consacrée à réaliser ces entretiens qui ont été pour nous des moments de partage riches et stimulants. »



Anne Sudrie-Lalanne & Karine Boudier

Pouvez-vous vous présenter en quelques mots ?



Aurélie Berland : J'ai été formée en danse contemporaine, au CNSMDP¹, de 2001 à 2005 tout en poursuivant des études d'Histoire à Paris IV. Depuis j'ai travaillé

comme interprète sur une vingtaine de créations auprès de chorégraphes de la scène contemporaine française, principalement avec Daniel Dobbels, Christian et François Ben Aïm et depuis 2014 avec Nacera Belaza.

Parallèlement, j'ai suivi l'enseignement de la notation Laban, en cinéto-graphie, de 2011 à 2015, auprès de Noëlle Simonet. La compagnie Gramma-, que je crée en 2014 à la fin de ces études, a alors pour but de développer les usages de la notation dans le champ de la création, de la transmission et de la recherche en danse.

Depuis 2021, j'enseigne la culture chorégraphique et la notation Laban au conservatoire municipal du premier arrondissement de Paris. Ce poste (environ 10h d'enseignement par semaine) a ouvert pour moi un autre champ d'exploration qui est intéressant en ce qu'il mobilise mes expériences comme danseuse interprète, chorégraphe et notatrice.



Valeria Giuga : Je suis arrivée en France en 1999. Avant de développer mon travail chorégraphique, j'ai été interprète pendant un bon moment. J'ai rencontré des chorégraphes qui m'ont vraiment forgée en tant qu'artiste, comme David Rolland, Sylvain Prunenec et David Wampach. J'ai également été formée à EX.E.R.CE² à Montpellier, à partir de 2004.



Raymundo Ruiz González : Je suis mexicain et chercheur en danse. J'utilise la notation comme moyen pour comprendre la danse. Ma formation est assez éclectique, je pratique la danse traditionnelle mexicaine, je l'enseigne, je la chorégraphie, et je la note. Je fais aussi de la recherche en danse dans un contexte de sciences sociales. À mes 18 ans, je suis parti de chez moi pour étudier professionnellement la danse à l'E.N.D.F³ à México. J'avais vécu jusque là dans une petite ville où il n'y avait que de la danse traditionnelle. Il n'y avait même pas de livres...

¹ Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

² Master professionnel, études chorégraphiques ; recherche et représentations, au CCN de Montpellier.

³ Escuela Nacional de Danza Folklórica del Instituto de Bellas Artes de la Ciudad de México.

Quelle a été votre rencontre avec la notation ?

A.B. : J'ai rencontré la cinétophographie Laban pendant mes études en danse contemporaine au CNSMDP dans le cours de répertoire dispensé notamment par André Lafonta. Dans ce cours nous reconstruisions des œuvres à partir de vidéos ou avec différents intervenants. Et parmi eux des notateurs Benesh et Laban. Je me souviens particulièrement de Jean-Marc Piquemal qui avait reconstruit avec nous *Temple* d'Alwin Nikolaïs à partir d'une partition Laban⁴, et de Natalia Naidich qui nous avait transmis *Le Crawl de Lucien* de Dominique Bagouet à partir d'une partition Benesh⁵. J'avais adoré plonger dans l'étrangeté de ces œuvres plus anciennes que les autres abordées, et surtout travailler avec des notateurs. Avec eux, nous étions en création en quelque sorte, on voyait quelque chose apparaître. J'ai peu de souvenirs des autres pièces remontées...

Après ces expériences, je savais que j'avais envie de creuser le rapport au répertoire par la partition, d'autant plus que le rapport à l'archive m'intéressait, poursuivant des études d'Histoire à l'université. Mais je ne savais pas quand et quel système je choisirai. J'ai décidé ça dix ans après.

4 Cinétophographie : Gretchen Schumacher.

5 Notation Benesh : Véronique Gémén-Bataille.

V.G. : J'ai rencontré Dominique Brun, justement, à EX.E.R.CE. Elle nous avait parlé de la notation, et ça a été une vraie découverte pour moi. C'est resté quelque part au fond de ma tête, cette idée qu'on pouvait écrire et lire la danse... Et au moment où j'avais besoin d'évoluer et de nourrir ma pratique, je me suis dit : pourquoi ne pas me lancer dans des études de notation ? Dans ma promo au CNSMDP, il y avait des personnes exceptionnelles : Aurélie Berland, Marie-Charlotte Chevalier, Irénée Blin, Laëtitia Doat, Olivier Biorret, et Noëlle Simonet qui était notre professeure.

J'ai fini mon cursus avec une expérience qui a été fondatrice pour moi : j'ai remonté le troisième *Boléro* d'Odile Duboc⁶. Pour mener à bien cette reconstruction, il a fallu engager tout un processus : contacter les ayants droit, collaborer avec des danseurs de la compagnie de Duboc, et travailler avec les élèves du CNSMDP... Ça m'a donné envie, par la suite, de fédérer des personnes autour d'un projet en relation avec l'écriture et les partitions, puis de basculer dans la création à partir de la partition.

6 Cinétophographie : Patricia Marie.

R.R.G. : Au Mexique, quand on étudie la danse, il y a des parcours de formation. La mienne comportait plusieurs disciplines : pédagogie, pratique de la danse, scénographie et ethnochoreologie. L'ethnochoreologie rassemblait plusieurs matières : anthropologie de la danse, notation Laban, symbolisation du mouvement, choreologie anglaise, et un cours qui s'appelait « elements of lingua choreographico » qui était une introduction à l'Effort⁷. J'ai beaucoup aimé cette expérience et constaté qu'il y avait peu de monde en notation Laban ; c'était un bon endroit pour devenir spécialiste et développer cette matière. J'ai écrit un mémoire pour ma licence où j'ai noté *La Danse de la plume*⁸. Après cela, j'ai décidé de faire un Master de recherche et mon mémoire a porté sur les différents usages de la notation au Mexique, pas seulement celles de la notation Laban⁹.

7 Effort : Domaine d'étude du mouvement développé par Rudolf Laban dans les années 1940 en Angleterre qui s'intéresse à la dynamique du mouvement et à la manière d'investir les facteurs Flux, Poids, Espace et Temps.

La danse moderne éducative, Rudolf Laban, Éditions Ressouvenances.

La maîtrise du mouvement, Rudolf Laban, Éditions Actes Sud.

Effort, l'alternance dynamique, Angela Loureiro, Éditions Ressouvenances.

8 La Danse de la plume est une danse traditionnelle qui se danse dans la ville de Zaachila, Oaxaca, au Mexique.

9 *Los usos de la notación dancística en las escuelas del Instituto Nacional de Bellas Artes con formación profesional de danza folclórica, en la Ciudad de México*. Ruiz González, Raymundo. (2022)

CDMX.: INBA/Cenidi Danza, 2024. Consultar: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/3246>



Le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, abritant depuis 1990 la formation supérieure en écriture et analyse du mouvement en cinématographie Laban.

De cette première rencontre à votre entrée en formation, quelles ont été vos motivations pour vous engager dans l'apprentissage de cette discipline ?

A.B. : Pendant ces dix ans d'intermède, j'ai travaillé en compagnies. J'étais suffisamment stable financièrement pour pouvoir mener à côté des projets plus personnels sans financement. Avec beaucoup de liberté, j'ai alors exploré la chorégraphie au sein d'un collectif où la dimension théâtrale était très présente, avant de créer seule des projets en lien avec des questionnements autour des enjeux de la culture. Je suivais une formation au CNAM¹⁰ sur la coordination de projets collectifs en insertion par la culture, lorsque j'ai créé mes premières pièces seules, pour questionner cela. Ces expériences pendant dix ans m'ont convaincue que la danse devait se développer à l'endroit du langage pour pouvoir trouver sa place dans le monde. Que peut la danse à l'endroit du langage ? La cinétopographie dont Amandine Bajou et Olivier Bioret me parlèrent alors m'apparut comme un outil évident. Je n'ai pas eu besoin d'une initiation pour savoir que j'avais envie d'utiliser ce système, étant donné ce que je recherchais. Me renseigner sur le système a suffi.

Finalement, ce n'est pas le rapport au répertoire qui m'a appelée à la notation Laban, mais le système comme pensée structurelle du mouvement pour penser la danse comme un langage.

V.G. : En fait, il y a deux choses qui m'ont vraiment intéressée...

D'abord, cette forme de naïveté ambiante – je veux dire, par rapport à l'histoire de la danse, à l'histoire du corps dans la danse. Quelle trace cette histoire laisse-t-elle dans les corps d'aujourd'hui ? Je pense que la notation permet de traverser les œuvres par l'expérience du corps. Il y a quelque chose de l'ordre du sensible, des sensations, qui ressort du fait d'engager son propre corps dans une esthétique très éloignée. Qu'est-ce qu'on mobilise avec le corps d'aujourd'hui, avec les possibilités offertes par les formations actuelles, pour tenter d'atteindre un point qui, historiquement, est très lointain ? Je trouve que la notation aide à parcourir cet écart entre un corps entraîné aujourd'hui et un corps entraîné, par exemple, dans les années 1920. Ce n'est pas le même corps.

Et puis, j'étais fascinée par le fait qu'on puisse lire une danse, qu'il existe un support écrit. Ce sont ces deux choses qui m'ont donné envie de me dire : allez, allons voir de quoi il s'agit...

10 Conservatoire national des arts et métiers.

R.R.G. : À l'école secondaire j'ai appris la sténographie¹¹ et j'ai adoré ça, la sensation d'être rapide et de connaître un système qui n'est pas facile à appréhender. Quand j'ai commencé mes études de licence en danse, j'utilisais la sténo pour prendre mes cours en note, et j'ai vu des signes que je ne connaissais pas dans le cahier d'un collègue. Il m'a expliqué que c'étaient des signes de symbolisation Laban¹². Je me suis dit : « Ah, j'ai envie d'apprendre ça, de l'apprendre tellement bien que je pourrais le lire aussi facilement que je lis la sténo ! », parce que normalement, on peut lire la sténographie comme on lit un texte. Mon collègue m'a dit que la notation devait être lue de manière plus consciencieuse et qu'après seulement on pouvait la danser. À ce moment-là, je me suis dit : « je vais arriver à faire ça » et je pense que c'est resté dans ma tête.

11 Au Mexique, on parle de tachygraphie, terme existant aussi en français mais qui n'est plus usité aujourd'hui.

12 La symbolisation du mouvement est constituée d'un ensemble de signes directement issus de la cinétopographie. Elle est destinée à décrire la motivation d'une série de mouvement, leur trame, leur structure, sans entrer dans un détail analytique. Jacqueline Challet-Haas, *La symbolisation du mouvement issue de la cinétopographie Laban*. Éditions Centre national de la danse.

« Finalement, ce n'est pas le rapport au répertoire qui m'a appelée à la notation Laban, mais le système comme pensée structurelle du mouvement pour penser la danse comme un langage. »

Aurélie

« Quelle trace cette histoire laisse-t-elle dans les corps d'aujourd'hui ? »

Valeria

« Je trouve que la notation aide à parcourir cet écart entre un corps entraîné d'aujourd'hui et un corps entraîné, par exemple, dans les années 1920. Ce n'est pas le même corps. »

Valeria

« J'ai continué la notation parce que c'était difficile et intéressant, et que j'ai été soutenu personnellement. Pour répondre à ta question, je crois que c'est un travail constant de dix années qui me font arriver là. »

Raymundo

En licence, j'ai beaucoup échangé avec Itzel Valle¹³ ma professeure de notation Laban qui était très intéressante ; elle m'a donné beaucoup de conseils, me donnant envie de continuer sur ce chemin.

Mon rêve à l'époque était de noter toute la danse mexicaine ! Puis j'ai commencé à étudier aussi l'anthropologie et j'ai entrevue toute la complexité et la diversité de la notation : j'étais déjà en chemin pour la formation, pour des formations en fait !

Clarissa Falcón, la première mexicaine à avoir étudié de manière formelle au Dance Notation Bureau, m'a beaucoup aidé aussi. En discutant, elle m'a encouragé à présenter mon travail au congrès ICKL¹⁴ de 2013, qui avait lieu au Canada.

Cette année-là, il y avait encore toute la « vieja guarda » : Ann Hutchinson Guest, Lucy Venable, Odette Blum et Billie Mahoney. J'ai aimé me retrouver au milieu de tous ces notateurs. Après ça, à l'été 2015, j'ai suivi des cours intensifs débutant

au DNB¹⁵ à New York avec Mira Kim, Mei-Chen Lu, Lynne Waver et Charlotte Wile avant de me rendre au congrès ICKL qui avait lieu en France. J'y ai rencontré un chercheur qui m'a donné envie de poursuivre cette formation. En contact avec le milieu des notateurs français, j'ai décidé de venir en Europe pour finir mes études. J'ai enchaîné en 2016 avec une autre formation du DNB, et encore en 2017 avec le congrès ICKL de Beijing. À cette occasion, Noëlle Simonet a donné un cours sur des partitions de Kurt Jooss, et présenté un article technique sur le travail des multiples appuis.

Je me suis aperçu que les gens n'étudiaient pas la notation de manière vraiment sérieuse aux États-Unis, et j'ai voulu étudier avec Noëlle Simonet. J'ai acheté un de ses livres, et elle m'a dit : « si tu veux venir, fais-le rapidement parce que je vais prendre ma retraite ! ». En 2019, j'ai intégré la formation au CNSMDP. J'ai continué la notation parce que c'était difficile et intéressant, et que j'ai été soutenu personnellement. Pour répondre à ta question, je crois que c'est un travail constant de dix années qui me font arriver là.

13 Itzel Valle- Professeur de Labanotation à l'E.N.D.F.

14 Les conférences biennales ICKL, initiées en 1959 après la mort de Rudolf Laban pour échanger entre spécialistes de la cinématographie, ont lieu tous les deux ans sur un continent différent pour permettre une circulation plus aisée : en Europe, en Asie et en Amérique.

15 Dance Notation Bureau, fondé à New York en 1940 par Helen Priest Rogers, Eve Gentry, Janey Price et Ann Hutchinson, proposant encore aujourd'hui une formation diplômante et disposant d'une bibliothèque de partitions conséquente, dont il gère aussi les droits d'utilisation (dancenotation.org)

Parlez-nous de vos projets récents en lien avec la notation...

A.B. : Depuis que j'ai créé ma compagnie, il y a une arborescence d'activités qui s'est développée et qui parfois s'entremêle entre la création, la reconstruction, la notation et l'enseignement du système et de la culture chorégraphique.

Récemment, j'ai mené des projets de reconstruction avec des danseurs professionnels : le quatuor *Automnales* (1986) de Christine Gérard qui dure trente minutes, dans le cadre de ma compagnie, et *Water Study*¹⁶ (1928) une pièce de groupe de sept minutes environ de Doris Humphrey commandée par le théâtre de Münster en Allemagne.

Pour reconstruire le quatuor *Automnales*, qui est un hommage de Christine Gérard à Mary Wigman, j'ai noté la pièce à partir de deux vidéos incomplètes pour pouvoir la transmettre car il n'y avait pas de partition existante. Cette partition n'est pas très aboutie mais son élaboration a minima était très importante pour que je trouve ma légitimité comme auteure de ce travail de reconstruction. Le travail sur les croquis de parcours fut décisif pour cette écriture.

Pour *Water Study*, je me suis appuyée sur une des partitions existantes, la plus ancienne. C'est une œuvre qui est souvent reconstruite, par la transmission écrite et orale, j'ai regardé beaucoup de versions filmées pour déterminer mon parti pris.

Je dois terminer ces prochains mois la reconstruction du final d'*Octopus*¹⁷ de Philippe Decouflé (sept-huit minutes) avec des élèves-danseurs contemporains de 2^e cycle du Conservatoire municipal du 14^e arrondissement de Paris. La pièce est difficile pour eux et se construit autour d'une table que nous n'avons pas, il y a donc beaucoup d'ajustements à inventer. La particularité de ce travail de reconstruction est cette adaptation de la partition et aussi le mode de collaboration avec les professeurs qui sont présents et poursuivent le travail entre chaque séance. La transmission est donc assez longue, s'étalant sur six mois avec des temps où je transmets la danse aux professeurs seulement. Rien à voir avec *Water Study* par exemple, où j'ai transmis la danse aux danseurs en trois jours sous le regard d'une répétitrice qui prit le relais ensuite.

Au Conservatoire du 14^e arrondissement, je suis embauchée comme professeure de notation, avec le statut de vacataire (qui doit probablement évoluer prochainement en statut de contractuel pour la Ville de Paris, c'est un progrès que l'on doit à l'actuelle inspectrice de la danse de la Ville de Paris, Catherine Châtelain, qui fut élève notatrice de Jacqueline Challet-Haas).



Automnales, avec Anne-Sophie Lancelin, Claire Malchrowsiz, Carole Quettier et Aurélie Berland. © Isabelle Lévy Lehmann

16 Labanotation : Odette Blum (1966).

17 Cinétopographie : Flora Rogeboz.

V.G. : Je viens de terminer un projet qui s'appelle *Sacré Vaslav* ! On vient de le présenter au Centre Culturel Bellegarde de Toulouse dans le cadre de l'exposition "Danser entre les lignes" imaginée par la compagnie Labkine. Dans ce projet, je me suis un peu éloignée de la question de la partition pour m'intéresser à la puissance du symbole en tant qu'inducteur de mouvement. J'ai exploré plutôt les espaces de symbolisation, et mon envie était de trouver un système permettant à n'importe quel public de danser comme ils parlent, et de trouver un accès simple et ludique au mouvement. Je me suis intéressée aux 36 phonèmes de la langue française, et mon travail a consisté à créer une association entre un symbole et un phonème, en collaboration avec Hugo Rousset, développeur web et de logiciels.

Après une recherche de deux ans, nous avons créé un logiciel dans lequel on peut entrer un texte en français et obtenir une partition en symbolisation du mouvement. Ce projet est devenu une application, et surtout, c'est une source de partition pour moi. À partir de cette association (phonème - symbole), je me suis demandé quels textes pourraient être traduits en partitions, et j'ai choisi d'utiliser les *Cahiers* de Vaslav Nijinski. Je vis avec ce texte, il est incroyable. Tout le projet *Sacré Vaslav* ! tourne autour de ces écrits. L'installation se divise en trois parties : la première comprend des vidéos avec le danseur et chorégraphe Sylvain Prunenec, qui interprète quatre textes de Nijinski. La deuxième partie consiste en l'écoute d'un texte extrait des *Carnets* de Nijinski en langue russe. Et la troisième partie, en collaboration avec Valérie Castan¹⁸ et Fabien Alea, est une pièce sonore, une sorte d'audio-description d'une danse créée par ce logiciel et interprétée par Antoine Arbeit. Chacune de ces trois parties convoque la danse de manière sensorielle différente : observation par la vidéo, réception auditive, et mise en jeu par le logiciel. Nous avons fait des choix d'indications corporelles simplifiées pour les joueurs. Certaines parties du corps sont données, mais on est extrêmement libres dans l'interprétation.

Un autre projet récent, *Coaching*, co-écrit avec l'écrivain Anne-James Chaton, a comme point de départ une partition existante. J'ai travaillé à partir de la technique corporelle de Dorothée Gunter¹⁹. L'idée de *Coaching* était d'extraire des fragments de partition et de chercher quelle onomatopée pouvait émerger de ces gestes. C'était surtout une manière de trouver une technique de gymnastique un peu absurde à partir d'un matériel hétérogène, qui peut à la fois rappeler le yoga, la danse libre, les mouvements de stretching... C'est un mélange de plusieurs influences, car à l'époque, cette technique visait à développer un corps total. À l'école de Carl Orff²⁰, on étudiait la danse, l'anatomie, le chant, la méthode Dalcroze²¹... et c'est là que l'idée m'est venue : qu'est-ce qui pourrait transformer tout cela en une nouvelle technique ? Comment, à partir de ces éléments, le corps pourrait-il finalement s'épanouir dans le chant ?

LA MACHINE est le projet du Covid, quand on était bien enfermés chez nous. À cette époque, j'étais artiste associée au CCN de Belfort, et nous avions des conditions financières favorables pour imaginer des formes qui n'étaient pas des formes plateau. La difficulté de ce genre de projet, ce sont surtout les montages en production, parce qu'ils sortent de toutes les cases existantes. Il me semble que tout a commencé avec un appel à projet d'un théâtre, qui cherchait à occuper sa vitrine pendant le Covid avec une installation. Au départ, avec Lise Daynac ma collaboratrice et partenaire artistique, on pensait à une machine à écrire, puis l'idée s'est affinée au fur et à mesure de la période de conception de *LA MACHINE*²². Pendant la recherche, l'idée d'une borne de jeu nous a paru évidente, à la fois pour son côté ludique et pratique. La borne de jeu, c'est aussi parce que quand j'étais au lycée, il y avait une salle de jeux en face de l'établissement... Ce sont des références qu'on garde comme ça, tout au long de la vie !

18 Chorégraphe qui travaille sur des audiodescriptions de danse pour les aveugles.

19 Dorothée Gunter (1896-1975), gymnaste et pédagogue allemande de la danse.

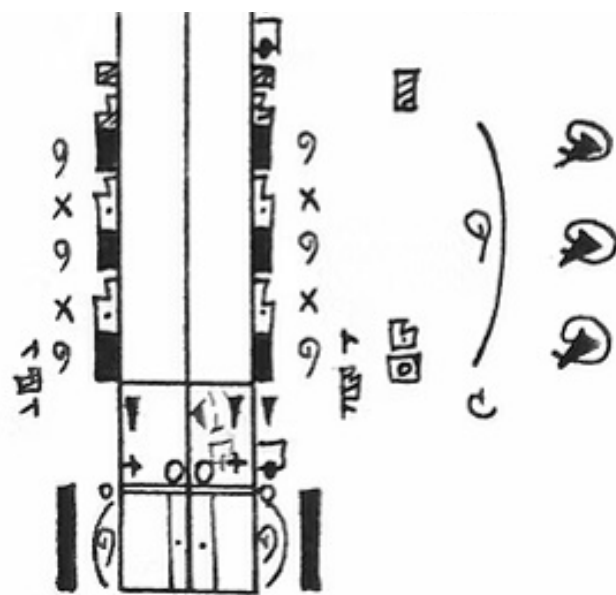
20 Carl Orff (1895-1982), compositeur allemand.

21 Méthode Dalcroze : méthode d'éducation musicale développée en Europe au début du XX^e siècle par Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) mettant en relation les liens naturels entre le mouvement corporel et le mouvement musical, conduisant au développement des facultés artistiques de celui ou celle qui la pratique.

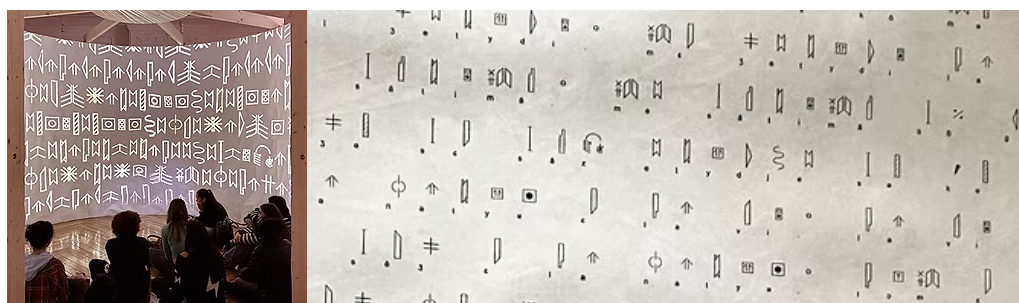
22 Parmi les notateurs dont les partitions ont alimenté ce projet, citons Raphaël Cottin, Laetitia Doat, Béatrice Aubert, Chih-Hsiu Tsui, Simon Queven, Geneviève Reynaud, Camille Desmarest et Claire Roucolle.



Coaching de Valeria Giuga. 2022 © Cie Labkine
Les sportifs de Kazimir Malevich. 1928-1930
 © Wikimedia-Commons



Coaching de Valeria Giuga. 2022 © Cie Labkine



Sacré Vasslav! de Valeria Giuga. 2023 © Cie Labkine

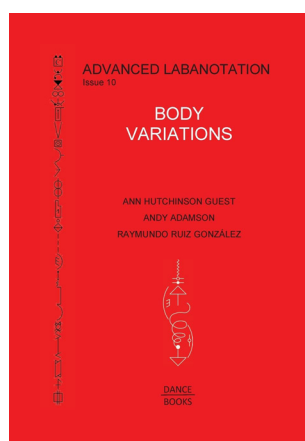
R.R.G. : Pour moi la notation c'est très large, c'est mon sujet, ce n'est pas seulement ma pratique. Je vais commencer en septembre un doctorat à Temple University à Philadelphie. J'ai envie de questionner encore l'identité de la notation, en étudiant son évolution et ses transformations de manière historique, philosophique et pratique.

Je vais travailler avec des notateurs qui ont beaucoup œuvré, comme Sandra Aberkals ou Lynne Weber.

Un autre projet prévoit de noter une partie de la pièce *Sous les fleurs* de Thomas Lebrun²³. Cette pièce est inspirée des Muxes, une communauté de la région de Oaxaca, au sud du Mexique, que la compagnie a rencontrée en 2022. J'ai été engagé en tant qu'anthropologue pour accompagner ce travail de terrain. Je ne sais pas si la partition va devenir quelque chose à lire pour quelqu'un d'autre, mais comme expérience de notateur, c'est intéressant.

Je participe aussi à un documentaire sur la vie d'Ann Hutchinson Guest²⁴, notatrice américaine qui a grandement aidé à développer le système pour susciter la créativité et pour enseigner la danse par le biais de la notation. Cassia Sakarovitch, la réalisatrice du film, m'a demandé de travailler comme documentaliste et archiviste du film. Ann, je l'ai rencontrée plusieurs fois et quand je suis allé à Londres pour finir mes études de Choreomundus en 2019, et l'on a commencé à travailler ensemble pour écrire le livre *Advanced Labanotation*²⁵. J'ai travaillé trois ans sur ce projet, et j'ai aussi vécu chez elle pendant le covid...

J'aimerais également réactualiser la partition de *La danse de la plume* que j'avais noté en licence. Ma manière de noter a changé, mes connaissances se sont élargies, j'ai un peu de temps maintenant et je voudrais qu'elle soit publiée au Mexique.



Advanced Labanotation Issue 10 - Body Variations (2022)
by Ann Hutchinson Guest, Andy Adamson and Raymundo Ruiz González

²³ Chorégraphe et directeur du Centre chorégraphique national de Tours.

²⁴ Ann Hutchinson Guest, une vie de notation. Réalisation : Cassia Sakarovitch <https://www.shimsham-films.com/portfolio/ann-hutchinson-guest-une-vie-de-notation/>

²⁵ *Advanced Labanotation Issue 10 - Body Variations* (2022) by Ann Hutchinson Guest, Andy Adamson and Raymundo Ruiz González, Dance Books Ltd.

Quelle place occupent ces projets au sein de votre activité professionnelle ?

A.B. : Il y a toujours une part créative lorsque j'ai recours à la notation, que ce soit dans l'enseignement où j'invente des exemples pour chaque notion à transmettre ou dans le travail de notation ou de reconstruction où je comble un angle mort de la vidéo ou de la partition par exemple. Mais je peux parler des projets que j'ai menés sous la casquette de chorégraphe, statut que je ne trouve pas forcément adéquat, ne travaillant jamais ex nihilo. La notation est au cœur de ces processus.

Pour ma première recreation *Pavane... [Miniature et Miroir]* en 2017, j'ai voulu transformer une partition en une autre, celle de *The Moor's Pavane* (1949) de José Limón notée par Muriel Topaz. L'idée était de créer par l'écriture, en amont donc, et à partir d'un répertoire, en l'occurrence une seule œuvre ici. J'ai transformé par l'écrit le quatuor en solo puis je l'ai redéployé dans un nouveau quatuor.

Pour la deuxième pièce, *Les statues meurent aussi* en 2021, j'ai travaillé à partir de plusieurs partitions autour de la danse moderne allemande pour créer en compilant cette fois-ci. Le matériau était aussi différent, il s'agissait de partitions d'exercices techniques, soit d'éléments qui ne font pas œuvre a priori. Je voulais présenter à travers cette compilation des lignes de force qui traversent la danse moderne allemande à partir d'archives à ma disposition. Aujourd'hui, un troisième projet est en cours, *L'une d'entre elles*, suite au travail de recreation d'*Automnales*. Je

voudrais, en m'appuyant sur cette œuvre de Christine Gérard, composer quatre biographies fictives de danseurs héritiers de la danse moderne allemande, entre 1968 et 1986, date de la création d'*Automnales*. C'est une manière de travailler les influences d'Alwin Nikolais notamment. Il y aura donc à la fois de la transformation, de la compilation et de la reconstruction de partition.

Si j'observe l'ensemble de mon activité professionnelle, ces projets représentent environ un tiers de mon travail. Les deux tiers restant étant consacrés à mon travail d'interprète et de professeur de notation et de culture chorégraphique.

R.R.G. : Avant et pendant ma Licence, j'ai enseigné la danse de manière un peu informelle au Mexique en même temps que j'étudiais la notation et la danse ; à Londres aussi, il y avait un groupe de danse traditionnelle mexicaine et j'ai enseigné là-bas. Ce sont des projets qui me permettent de gagner un peu d'argent et c'est à partir de tout ce travail que j'ai eu la possibilité de faire un doctorat. Le doctorat, c'est une partie de ma vie professionnelle parce que c'est un travail rémunéré, si je comprends le terme « activité professionnelle » comme « gagner de l'argent par le moyen d'une activité ». Mais même en étant bénévole sur certains projets de notation, c'est pour moi mon activité principale.



Les Statues meurent aussi d'Aurélie Berland. 2021 © Charlène Yves

Raymundo Ruiz González au Congrès ICKL de Pékin en 2016
au premier plan, à gauche : Odette Blum / au second plan, à gauche : János Fügedi
derrière Raymundo : Teresa Heiland, Valarie Williams et Julie Brodie.

La Machine de Valeria Giuga et Lise Daynac, 2020 © Cie Labkine

Comment naissent ces projets ?

A.B. : Les projets de reconstruction, comme nous l'avons vu au début de cet entretien peuvent naître en effet d'une envie personnelle (*Automnales*) ou sont une commande (*Water study*). Pour vous donner d'autres exemples, je pense à une résidence artistique et culturelle à Micadanses²⁶ financée par la ville de Paris, où j'ai proposé au conservatoire du 12^e arrondissement un projet de reconstruction de deux chorégraphies de danse moderne que je voulais étudier : *Steps in the street*²⁷ de Martha Graham et *With my red fires*²⁸ de Doris Humphrey. Il y a eu une restitution à Micadanses et à l'auditorium du Conservatoire. Les conservatoires sont des endroits privilégiés pour proposer des reconstructions.

Les commandes sont souvent liées à mes centres d'intérêt (la danse moderne) : je pense par exemple à *The Shakers*²⁹ de Doris Humphrey pour une compagnie suisse, *L'oiseau qui n'existe pas*³⁰ de Karin Waehner pour l'association des chercheurs en danse de Paris 8, une variation de troisième cycle pour la DGCA³¹ à partir d'études wigmanniennes³² de Gundel Eplinius. Mais ce n'est pas toujours le cas. *Sunrise of the Planetary Dream Collector*³³ de Lucinda Childs pour le CNSMDP ou encore *Mythologie Plastique*³⁴, une œuvre néoclassique d'Ashley Page ou plus récemment une gigue, m'ont donné du fil à retordre et du dépaysement stylistique, ce qui n'est pas pour me déplaire, mais c'est plus laborieux.

Je ne choisis pas souvent le répertoire dans le cas d'une commande, mais ça arrive d'ouvrir des possibles vers des œuvres. Par exemple, au conservatoire du 14^e arrondissement, je propose chaque année une œuvre en concertation avec la conseillère aux études en danse Isabelle Pierre-Jacquemin, qui détermine le projet pédagogique des classes concernées. L'année dernière, nous avons choisi *Temple* d'Alwin Nikolaïs. Les élèves avaient créé avec leurs professeurs tout un programme à partir de son univers avec des costumes, de la vidéo... Ce choix était pour moi une manière d'avancer dans ma création *L'une d'entre elles* sur les influences de Nikolaïs. Cette année, nous avons choisi une œuvre de Decoufflé pour que cela ait un sens pour les élèves, ce chorégraphe s'inscrivant dans la lignée de Nikolaïs.

26 Depuis 2001, l'ADDP (Association pour le Développement de la Danse à Paris) a pour but de soutenir, promouvoir et favoriser la création en danse. L'association développe son activité autour du Festival Faits d'hiver, en partenariat avec un réseau de lieux partenaires, et de micadanses-Paris, centre de création, de développement et de formation en danse créé en avril 2004.

27 Labanotation : Ray Cook.

28 Labanotation : Lucy Venable, Els Grelinger, Rena Gluck, Karen Kanner et Muriel Topaz.

29 Labanotation : Ann Hutchinson Guest et Els Grelinger.

30 Cinétopographie : Andréa Samain.

31 Direction générale de la création artistique / Ministère de la Culture. Le ministère de la Culture propose chaque année le programme des épreuves de danse qui constitue le support de référence des examens de fin de cycle et d'entrée en cycle diplômant des conservatoires classés par l'État, ainsi que des épreuves d'admissibilité et d'admission de l'examen d'aptitude technique (EAT), préalable à l'entrée en formation au diplôme d'État de professeur de danse.

32 Cinétopographie : Anja Hirvikallio.

33 Cinétopographie : Karin Hermès.

34 Cinétopographie : Pascale Guéron.

V.G. : En fait, c'est un beau mélange ! J'ai cette obsession du rapport au texte : lire la danse, écrire la danse, travailler avec des écrivain·e·s, aller chercher de nouvelles écritures... C'est un peu mon domaine, on va dire. Ensuite, ce sont les rencontres qui, parfois, font naître les projets.

Tout le début du travail autour des installations et des performances s'est fait dans des centres d'art. J'ai été beaucoup soutenue par le MAC VAL, le FRAC de Besançon, ou encore la Fondation Vuitton. J'ai commencé dans ce réseau-là de l'art contemporain, en collaborant avec des artistes venus d'autres horizons, ce qui m'a amenée à imaginer d'autres formes que le plateau.

R.R.G. : Ann Hutchinson Guest disait « il faut travailler avant d'avoir l'argent, il faut travailler et si il n'y a pas d'argent, il faut travailler ». Elle disait ça dans un contexte différent parce qu'elle n'avait pas de problèmes financiers ! La différence, c'est que je n'ai pas d'argent, mais je sais que les choses vont arriver, c'est ce que je pense, ça a marché pendant des années. C'est comme ça que je vois les choses dans ma vie, je sais que je ne vais pas devenir riche mais par contre je fais ce que j'aime et parce que je fais ce que j'aime, quand je parle avec les gens, les gens s'intéressent à la notation. C'est comme ça que beaucoup de collègues sont apparus, les gens sont intéressés et après les gens me disent « écoute, pourquoi on ferait pas un projet ? ».

Par exemple Noëlle Simonet a parlé de moi à la directrice du film *Ann Hutchinson Guest, une vie de notation*, et Raphaël Cottin a parlé de moi à Thomas Lebrun.

« C'est comme ça que je vois les choses dans ma vie, je sais que je ne vais pas devenir riche mais par contre je fais ce que j'aime et parce que je fais ce que j'aime, quand je parle avec les gens, les gens s'intéressent à la notation. »

Raymundo

« [...] c'est aussi notre responsabilité de parvenir à démontrer que les œuvres de répertoire ont leur place aujourd'hui, qu'elles sont des forces vives pour penser, pour danser et qu'elles peuvent déjouer des tendances, réouvrir des possibles. »

Aurélie

Dans la communauté des notateurs, les gens savent ce que je fais. L'idée du doctorat vient de moi, je savais que j'avais envie de faire un doctorat dans un endroit « costaud » et intéressant, mais c'est un ami qui m'a parlé du professeur Mark Franko. J'ai échangé avec lui, il m'a suggéré de déposer un dossier, et ça a marché !

Dans l'entretien, pour entrer dans le doctorat, il y avait des gens qui avaient connu Ann, ça m'a aidé un peu et il y avait une autre personne qui a étudié avec mon professeur d'anthropologie. C'est comme ça que mes projets apparaissent, je parle avec les gens, je demande un temps d'échange, et après je conçois les projets par rapport à mes besoins de faire des choses, mais pas par rapport à mes besoins financiers.

La cinétopographie est une spécialité qui peut isoler, et c'est une discipline souvent méconnue. Comment vous y prenez-vous pour porter un projet où elle est si présente ?

A.B. : Ce n'est pas qu'un problème d'incompréhension et de désintérêt, parce que c'est aussi notre responsabilité de parvenir à démontrer que les œuvres de répertoire ont leur place aujourd'hui, qu'elles sont des forces vives pour penser, pour danser et qu'elles peuvent déjouer des tendances, réouvrir des possibles. Je me rends compte qu'il y a un effort pédagogique supplémentaire à fournir par rapport à un projet de création.

D'ailleurs, une question qui s'est rapidement posée à moi est « Comment présenter le répertoire (qu'il s'agisse d'une reconstruction ou d'une création à partir de répertoire), comment l'introduire, comment le contextualiser pour le public? ». Ma première création, *Pavane*, était presque hermétique, la question du public ne s'y posait pas. J'avais cependant proposé une conférence sur José Limon en amont du spectacle, dans une autre salle. Dans *Les Statues meurent aussi*, il y avait une sorte de mise en scène du répertoire, la question du public était un peu plus posée, je faisais défiler une iconographie au début du spectacle et une chercheuse en danse présentait la soirée. Pour *Automnales*, j'ai choisi de diffuser un entretien très informel avec l'auteur au début du spectacle et nous avons conçu une exposition en parallèle. J'ai l'impression que cela a rendu la démarche plus accessible et placé les attentes du spectateur au bon endroit, dans l'attente de ce surgissement du passé. Enfin, je cherche des solutions car je me rends compte que c'est essentiel pour la réception.

En ce qui concerne les échanges avec mes partenaires, aucune situation ne se ressemble. Quand c'est une commande,

les personnes ne savent généralement pas combien de temps il faut pour reconstruire une œuvre et la transmettre, quels sont les besoins (studios, gestion des droits d'auteur, costumes...). Il faut formuler tout cela dès les premiers échanges.

Mais parfois, je dois négocier pour le nombre d'heures de transmission, l'organisation du travail. Lorsque le CNSMDP m'a demandé de reconstruire une pièce de Lucinda Childs, tout m'a été imposé et c'était loin d'être idéal. Transmettre un quintet de dix minutes en cinq interventions de trois heures... La seule chose que j'ai pu obtenir est de ne pas avoir à tenir toutes les séances d'affilées.

Et il y a d'autres services qui facilitent le travail en lui-même : pour reconstruire la pièce d'Ashley Page, Christel Calvet, qui travaille avec moi, m'a photocopié la partition, c'est quand même rare. Quand j'ai travaillé avec Guillaume Sintès, autour de Karin Waehner, il m'a mis en lien avec son ayant-droit Jean Masse et avec des personnes qui m'ont donné accès à des archives.

V.G. : Je suis tout à fait d'accord avec ça, et très vite, j'ai abandonné ce côté un peu solitaire de la notation, parce que je ne sais pas travailler seule. J'ai été interprète, donc toujours en studio, entourée d'autres personnes. Je suis vraiment en difficulté quand je suis seule face à une partition, seule face à une écriture. J'y parviens seulement si je sais qu'ensuite il y aura une mise en jeu avec un groupe.

Mon travail consiste donc à créer les conditions pour qu'une pièce se fasse avec plusieurs danseurs. Par exemple, pour *Sacré Vaslav !*, la recherche a été ponctuée de temps de travail avec un notateur, ainsi que de retours de Noëlle Simonet. Mes temps de solitude sont très limités, car mon objectif est de mettre en place les conditions d'un travail collectif.

Comment qualifieriez-vous l'équilibre économique de vos projets ? Comment sont-ils soutenus, budgétisés et financés ?

A.B. : En ce qui concerne la création, je rentre dans des dispositifs de financements au même titre qu'une autre compagnie (demandes de subventions, démarchages auprès des programmeurs, etc.). C'est une place compliquée parce que je ne suis pas tout à fait dans les bonnes cases. En effet, il n'y a pas de dispositifs pour la création pour des danseurs professionnels contemporains. C'est bien là le problème, car je ne fais pas strictement de la création. Comment parler alors de ces projets qui ne rentrent pas dans les cases ? Je n'ai pas encore trouvé. Je n'arrive pas pour l'instant à me résigner de masquer ce qui fonde ces projets, donc ça ne marche pas. Quand j'explique que je cherche à étudier le répertoire par la création, on me dit que je fais de la recherche. Le répertoire est finalement cantonné à la sphère pédagogique. La dimension artistique de ce travail n'a pas encore suffisamment convaincu.

J'ai été subventionnée par la DRAC³⁵ Île-de-France pour mes deux projets à travers le dispositif qui s'appelle « l'aide aux projets ». J'ai aussi reçu des soutiens de l'Adami³⁶, et l'aide à l'écriture de la fondation Beaumarchais³⁷ pour la première pièce.

C'est la même voie, et je fais donc la même chose que tout le monde : monter un dossier, écrire des mails, demander aux Centres chorégraphiques nationaux des accueils studios³⁸... J'ai été soutenue, il faut le saluer, par le CCN de Tours pour mes deux créations, notamment pour la première par un accueil studio puis par la diffusion, et pour la deuxième pièce en diffusion. C'est important que le CCN de Tours soit là sur le territoire pour la notation³⁹. Les CDCN⁴⁰ Atelier de Paris et La Briqueterie ont soutenu également ces projets. Je demande aussi aux tiers-lieux qui parfois sont plus ouverts à des projets d'écriture alternatifs. J'ai été soutenue par exemple par le Collectif 12 à Mantes-la-Jolie.

J'ai reçu aussi des aides matérielles : des studios, l'hébergement par le CCN de Roubaix,

35 Les Directions régionales des affaires culturelles sont les antennes du Ministère de la Culture décentralisées en Régions. Elles subventionnent, entre autres, les compagnies chorégraphiques.

36 La Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes, également désigné par l'acronyme Adami (ou ADAMI), est un organisme français de gestion collective des droits des artistes interprètes (OGC). Ces droits sont des droits voisins des droits d'auteur.

37 La SACD est une société d'auteurs, une société civile à but non lucratif fondée par les auteurs réunis autour de Beaumarchais en 1777 pour défendre les droits des auteurs. L'association Beaumarchais-SACD soutient les auteurs de l'audiovisuel et du spectacle vivant favorisant ainsi le dynamisme de la création contemporaine, l'émergence de nouveaux modes de création et de nouveaux talents.

38 Dispositif de résidence initié par le le Ministère de la Culture en 1998 au sein des Centres chorégraphiques nationaux proposant l'optimisation de l'utilisation de leurs studios, un soutien institutionnel aux compagnies indépendantes et la mise à disposition d'espaces de travail s'accompagnant d'appuis techniques, d'accompagnements administratifs, d'un regard artistique et d'un apport financier sur les productions.

39 Le Centre chorégraphique national de Tours est dirigé depuis 2012 par le chorégraphe Thomas Lebrun. Il a manifesté depuis un intérêt régulier pour l'écriture du mouvement, notamment en organisant des stages de sensibilisation, en accueillant en 2015 la conférence biennale de l'International Council of Kinetography Laban, en passant plusieurs commande de partitions et en soutenant des compagnies porteuses de projets en lien avec l'écriture du mouvement.

40 Le réseau des centres de développement chorégraphique nationaux (CDCN) rassemble aujourd'hui 14 établissements qui jouent un rôle structurant pour le secteur chorégraphique en France, en complémentarité avec les centres chorégraphiques nationaux. Les CDCN inscrivent au centre de leur action le développement de la création chorégraphique et sa rencontre avec les publics. Ils participent ainsi activement au soutien et à la mise en valeur de la création chorégraphique, notamment dans le cadre d'associations d'artistes ou du dispositif accueil studio, mais aussi en accompagnant la structuration professionnelle du secteur chorégraphique.

le Centre national de la danse, La Chaufferie, L'Essieu du Batut. Micadanses, à Paris, m'a toujours beaucoup soutenue en résidence et en coproduction.

À propos des temps de préparation et de la valorisation de l'ensemble du travail entrepris, il est très rare qu'on ait la possibilité de tout prendre en compte et de tout rétribuer. Il faut défendre la prise en charge de cette réalité du travail de la reconstruction. Ce temps est cependant assez fluctuant en fonction des pièces, il faut pouvoir l'évaluer en amont.

J'ai par exemple eu besoin d'un mois entier de travail pour reconstruire la pièce de Lucinda Childs au CNSMDP, une œuvre d'une dizaine de minutes pour cinq danseurs, difficile à danser pour moi. Et récemment, deux semaines pour préparer la construction de *Water Study* de Doris Humphrey, une pièce de sept minutes environ pour dix danseurs. Il faudrait réaliser une étude sur ce temps de préparation en déterminant des variables (la densité de l'écriture, le nombre de danseurs, le rapport du notateur au style...)

Aujourd'hui, de toute façon, entre ce que je gagne et ce que je fais, c'est disproportionné dans toutes mes activités. Je dirais que je suis payée peut-être pour un tiers de ce que je fais. Si le projet *Automnales* a été co-produit par Micadanses pour le festival Faits d'hiver et la DRAC Île-de-France par une résidence en conservatoire, il a largement été auto-financé, malheureusement, et mon travail fut totalement bénévole. Tout au contraire, en ce qui concerne *Water study*, le théâtre Münster a accepté de prendre en charge l'ensemble de mon travail et de mes frais, y compris le travail de préparation et la location d'une salle pour ce dernier. C'étaient des conditions idéales et une reconnaissance des spécificités de ce métier.



V.G. : Avec la compagnie, on s'inscrit dans le même parcours que toute compagnie de danse : on dépose des demandes de subventions, on cherche des coproducteurs et des lieux de diffusion. Dès le départ, avec Lise Daynac et Noëlle Simonet, nous avons toujours défendu l'idée que le travail que nous menons autour de la cinétopographie est bien sûr un travail de recherche, mais avant tout un travail de création. C'était notre première bataille : ce n'est pas parce qu'on part d'une œuvre existante, d'un texte partitionnel, qu'il n'y a pas création.

Je trouve que les choses ont un peu évolué dans ce sens, mais il y a encore beaucoup à faire – et à inventer – pour affirmer cette discipline dans toute sa spécificité.

La compagnie Labkine, fondée en 1998 par Noëlle Simonet, a été créée pour porter des projets de pédagogie, de reconstruction et de création en lien avec la cinétopographie Laban. Noëlle a travaillé en collaboration avec Raphaël Cottin, Jean-Marc Piquemal et moi-même. J'ai commencé à lui proposer mes projets « hors cadre » vers 2015-2016, juste après avoir terminé mes études de notation. Ensuite, on s'est dit qu'il fallait entrer dans le moule, et on a commencé à produire des pièces presque chaque année. Cela nous a permis à la fois de défendre la création en lien avec la cinétopographie dans un cadre de production classique, tout en continuant à développer d'autres formes comme *LA MACHINE* et les projets hors plateau.

La compagnie est soutenue par la DRAC, la Région et le Département. Avec les années, certains théâtres nous soutiennent également. *LA MACHINE* a rencontré un véritable succès ; c'est devenu le moteur de tous ces projets. Il y a deux machines : celle de la compagnie, et celle qui a fait l'objet d'une acquisition par le FRAC de Besançon. Ces deux machines circulent dans des réseaux différents : celui de l'art contemporain d'un côté, et celui des arts scéniques de l'autre. Nous en profitons pour proposer des performances associées, ainsi que des actions de médiation.

Il faudrait plus de machines – le monde manque de machines à écrire... de la notation !,

R.R.G. : La rémunération liée à mon travail sur le livre *Advanced Labanotation* m'a fortement aidé à continuer à me former et faire des petits projets à côté. Le film, lui, a été financé par une bourse du CND⁴¹ ; ça ne m'a pas rapporté beaucoup d'argent mais c'est surtout pour honorer la vie et le travail d'Ann que je l'ai fait.

Pour le doctorat, je vais avoir une bourse de Temple University, j'ai aussi fait une demande d'une autre bourse au Mexique. Le doctorat va m'apporter plusieurs choses : une sécurité économique, un épanouissement et des expériences pour élargir mon CV et me donner aussi de nouvelles compétences pour des projets futurs. Dans le projet de *Sous les fleurs* avec Thomas Lebrun, il y a une rémunération, payée en partie comme intermittent du spectacle pour la recherche de terrain au Mexique et un temps de travail en studio à Tours, puis en note d'auteur pour l'écriture de la partition.

41 Dans le cadre de la politique en faveur du patrimoine et de la recherche en danse, le Centre national de la danse met en œuvre depuis 2010 un programme d'aide intitulé Aide à la recherche et au patrimoine en danse.

Comment vos projets participent-ils à la diffusion et à la vulgarisation de la notation ?

A.B. : Dans le cadre des reconstructions, les danseurs apprécient toujours regarder les partitions et me questionnent sur le système. J'ai moi-même été intéressée par la notation en participant à des projets de reconstruction au CNSMDP.

Il n'y a pas de public privilégié pour les cours de notation. J'ai aidé une de mes étudiantes d'un conservatoire qui passait son bac. Elle a préparé son grand oral de Maths avec le sujet « Danse et Mathématiques », et on a vu ensemble qu'on pouvait parler de l'écriture du mouvement. Elle m'a raconté que les professeurs de son oral étaient très réceptifs, lui ont posé plein de questions.

À l'université de Strasbourg, chaque année les étudiants en Licence 2 – Arts du spectacle me disent que cela leur permet de faire des liens avec des œuvres et d'aborder la danse de manière plus consciente. C'est un endroit de questionnement et de résonance avec leurs cours théoriques.

Au Conservatoire du premier arrondissement de Paris, je m'adresse à des danseurs classiques qui apprécient s'attarder sur des fondamentaux, avoir plus d'autonomie, expérimenter et bénéficier d'un espace de parole.

Lorsque je donne un cycle d'initiation de trente heures à Paris, ce sont souvent des profils de personnes qui ont une pratique artistique (danse, musique...) professionnelle et qui cherchent une autre pratique de la danse. Par exemple, j'ai enseigné à des danseuses improvisatrices qui pouvaient dans ce cadre s'autoriser à danser, incapables de prendre un cours de danse par ailleurs. Pour elles, la cinétographie donnait de la valeur au moindre geste, de l'émerveillement et une mise en confiance pour entrer en mouvement.

V.G. : Il y a deux dynamiques que je mène en parallèle : les projets plateau, et ce que j'appelle les projets « hors plateau ». Dans les projets plateau, je peux pousser la recherche plus finement, là où la notation devient moteur du geste. Elle est comprise et partagée par les interprètes, et elle participe structurellement à l'écriture chorégraphique.

Mais je me suis rendu compte que mes spectacles existent pleinement face au public lorsque celui-ci découvre quelque chose de cette notation. S'il en est trop éloigné, il reste à distance des procédés de composition qui structurent les pièces. Que ce soit *LA MACHINE* ou *Sacré Vaslav !*, ce sont des projets qui ramènent le public vers une compréhension du plateau. Ils fonctionnent donc en parallèle, créant des ponts entre le dedans et le dehors, entre le spectacle et les spectateurs.

Je me demande parfois si annoncer d'emblée que le travail s'appuie sur l'œuvre d'un-e tel-le ou sur une partition précise n'est pas contre-productif. Si l'on ne sait pas ce qu'est une partition, cela peut créer une distance, voire un sentiment d'exclusion. C'est justement pour cette raison que j'ai voulu proposer des outils : pour alléger ce poids, lever ce tabou, et permettre à chacun d'entrer dans l'œuvre et de s'y sentir concerné.

Ce sont surtout les professionnels qui se posent beaucoup de questions sur la partition, car ils la perçoivent comme un objet savant, souvent jugé inaccessible. J'en suis arrivée à un point où, dans les dossiers, on parle de moins en moins de partition et de notation. On préfère évoquer l'écriture chorégraphique dans son sens large et développer davantage le propos de la pièce.

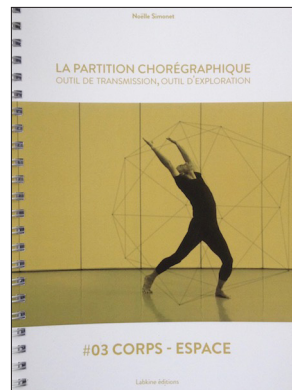
Avec la compagnie Labkine, créée par Noëlle Simonet, nous menons de nombreuses actions pédagogiques en lien avec les pièces, mais aussi à partir du travail de recherche de Noëlle autour de ses livres et de ses DVDs ⁴². Ce travail de pédagogie vise à démocratiser certains concepts de notation.

LA MACHINE, *Sacré Vaslav !* et toutes nos actions auprès des publics proposent une approche ludique et créative de la cinétographie.

⁴² Noëlle Simonet, avec Lise Daynac & Odile Rouquet : *La Partition chorégraphique : outil de transmission ; outil d'exploration* – #1 Le croquis de parcours, 2013 / #2 Transferts et tours, 2015 / #3 Corps - Espace, 2019 - ARTDIR-Labkine Éditions.

« J'en suis arrivée à un point où, dans les dossiers, on parle de moins en moins de partition et de notation. On préfère évoquer l'écriture chorégraphique dans son sens large et développer davantage le propos de la pièce. »

Valeria



*Noëlle Simonet : La Partition chorégraphique : outil de transmission ; outil d'exploration
#3 Corps - Espace, Labkine Éditions, 2019*

R.R.G. : Le doctorat et sa rétribution, c'est précisément une situation de diffusion et de démocratisation de la connaissance de la notation Laban au Mexique avec des gens qui parlent espagnol. Je vais faire des webinaires en anglais dans lesquels je vais pouvoir partager avec d'autres spécialistes en notation. Elle n'est pas seulement connue en France et aux États-Unis, mais aussi au Mexique où beaucoup de monde la connaît et l'étudie. Pour moi c'est important d'écrire l'histoire de tout ce qu'on a fait au Mexique et de reconnaître notre propre production de connaissances. Dans le cas du film *Ann Hutchinson Guest, une vie de notation*, cela va aussi aider les gens qui sont intéressés par la danse et par son Histoire, car c'est un partenariat avec l'INHA⁴³ : l'activité, la vie d'Ann Hutchinson Guest et ses projets en relation avec la danse et la notation vont être présentés dans une exposition en 2024. Ce documentaire en anglais sera disponible à la médiathèque du CND et dans d'autres médiathèques (INHA et autres). Cela s'adresse aux élèves de notation, élèves de danse, chercheurs en danse.

Quand j'ai enseigné la notation au Mexique, les gens étaient très intéressés par des choses simples : d'une petite partition à la vie de Rudolf Laban. J'ai créé un groupe qui s'appelle « Grupo de estudios de notación Laban en Mexico », j'en ai fait la diffusion sur les réseaux sociaux et je pense que c'est à cause de tout ça que les différents projets qui existent au Mexique en relation avec la notation Laban sont maintenant aussi bien accueillis. Quand je rentre au Mexique, j'essaie toujours de partager mes connaissances de notation que je continue d'approfondir avec le groupe « académique ». C'est à force d'être militant dans la notation que les gens transforment leur regard.

43 Institut national d'Histoire de l'Art.

Une compagnie qui utilise l'écriture du mouvement de manière aussi profonde est-elle une compagnie comme les autres ?

A.B. : La plupart des interprètes avec lesquels je travaille ne sont pas notateurs. Sur le dernier projet, il y avait une danseuse qui était en formation, et une autre a fait une initiation avec moi. Je leur donne quand même des partitions et évidemment je les initie un minimum pour qu'elles puissent comprendre mon charabia, mais elles sont toujours amenées à construire leur propre partition. Par exemple, pour la partition de *Pavane*, certaines d'entre elles avaient leurs parties chorégraphiques en symétrie, donc elles avaient photocopié ma partition en miroir. Le rapport à la partition est un outil mais pas pour toutes.

V.G. : Comme pour toutes les spécificités de compagnie, la notation divise : certains y voient un outil passionnant, d'autres n'y trouvent aucun intérêt. Les postures face à la notation sont très contrastées. Il y a ceux pour qui l'idée même de noter un geste dansé semble inconcevable – comme si l'interprétation relevait d'un geste unique, fugace, impossible à reproduire. Et puis il y a ceux qui en perçoivent tout le potentiel, notamment sur le plan historique, pour la transmission et la conservation.

Il reste encore beaucoup de pédagogie à faire dans le monde de la danse pour que cette question soit moins clivante. C'est du moins le ressenti que j'ai. Cela dit, je trouve que les choses évoluent dans le bon sens : de plus en plus de personnes se montrent curieuses, ouverts, avec moins d'a priori. Il faut continuer à militer : défendre cet outil, son histoire, son usage, et toutes les perspectives qu'il ouvre. Quand on baigne dedans, on a tendance à croire que c'est évident, que tout le monde comprend – mais ce n'est pas le cas. Il ne faut pas cesser de faire de la pédagogie, de partager, d'expliquer. Je crois que c'est essentiel.

Y a-t-il des projets qui n'ont pas abouti, et pourquoi ?

A.B. : J'ai rencontré des problèmes relationnels et des difficultés pour monter certains projets, ça a toujours permis de les réorienter. Comme *Pavane*, au début je voulais que ce soit une reconstruction de la *Pavane du Maure* de José Limon. Je suis allée à New York rencontrer la fondation, et ils n'ont pas compris ce que je faisais ; il y a eu des quiproquos, et je ne parle pas bien anglais... Ils m'ont aidée et donné plein de documents, puis un jour je leur ai dit ce que je voulais faire et là ils m'ont fermé toutes les portes. J'ai donc réorienté le projet sur une création. Généralement, ça se passe mal quand je suis trop engagée sur un projet et que l'autre me rencontre à l'endroit où j'ai déjà beaucoup avancé. Par exemple, j'ai noté un duo d'Etienne Decroux, qui s'appelle *Le duo amoureux*, et j'ai voulu déposer une demande de bourse au CND pour valoriser cette partition, la terminer et la publier. J'ai contacté les héritiers et ils ne m'ont pas donné l'autorisation, je pense que j'étais trop avancée dans la notation. Il aurait fallu en amont leur dire que c'était un projet, leur dire que j'étais notatrice, leur montrer qu'on fait partie du réseau...

V.G. : Je ne dirais pas que les projets n'aboutissent pas, mais plutôt qu'ils doivent se transformer. Il y a eu un projet qui me tenait vraiment à cœur et qui a été un peu une douche froide : c'était un solo que j'avais créé pour Noëlle Simonet, avec Jean-Michel Espitalier. C'était une très belle pièce, elle a abouti, elle a été jouée à l'Atelier de Paris, mais ensuite, il y a eu le Covid... et elle n'a plus jamais tourné. Donc là, c'est une autre problématique.

Mais globalement, entre l'envie et la réalisation, il y a surtout transformation : on adapte certaines recherches au contexte économique, à l'intérêt des partenaires. La vraie question pour moi, c'est celle de la temporalité de la production et de la création. Même lorsque je ne travaille pas directement à partir d'une partition, j'ai souvent le sentiment de manquer de temps pour explorer en profondeur les partitions que je choisis, ou même les systèmes que je mets en place. Il y a une forme de pression temporelle dans le processus de création, qui est difficile à gérer. Et ce n'est pas seulement un problème de notateurs : tous les chorégraphes sont confrontés à cette logique d'hyperproduction.

Aujourd'hui, il est plus facile de trouver des financements pour créer une pièce que pour la diffuser. Alors, quand la diffusion échappe, l'année suivante on en crée une autre... puis encore une autre. *Sacré Vaslav !*, *LA MACHINE*, *She was dancing*, *Zoo* : ce sont des pièces pour lesquelles je mets en place des procédés d'écriture partitionnelle complexes, qui pourraient se déployer sur des années. Mais je n'ai pas ce temps-là. Il faut que le résultat soit rapidement au plateau.

On le sait bien : le temps de la notation – qu'il s'agisse de reconstruction ou de création – est un temps long. Et cette lenteur est une force, car elle permet un véritable approfondissement du travail. Mais elle est en contradiction totale avec la rapidité imposée par notre système de production mais pas seulement. On reste souvent en surface, faute de temps. Il faut alors travailler cette surface, creuser quand c'est possible... tout en sachant que cela peut générer une vraie frustration — parce qu'on n'a tout simplement pas le choix.

R.R.G. : Ce qui freine l'aboutissement de certains projets, c'est le manque d'argent et de temps. En 1^{er} cycle au CNSMDP, j'ai écrit la partition d'un extrait de *Zapata* de Guillermo Arriaga, une pièce considérée comme le chef d'œuvre de la danse moderne mexicaine. Je l'ai amenée au congrès ICKL à Budapest en 2022 pour la lire et la réviser, les gens du DNB l'ont lue, ils ont parlé de ce projet à la compagnie Ballet Hispanio à New York, qui s'est montré intéressée pour envisager un remontage et l'intégrer à son répertoire, car c'est vraiment une pièce majeure au Mexique. Si ça marche, je vais aller à New York noter la pièce en entier mais il faut de l'argent. Sans ça, ça risque d'être compliqué ! C'est la même chose avec une autre partition : *Tonantzintla*, une pièce de José Limón créée avec quatre danseuses mexicaines. Une seule est encore en vie aujourd'hui et transmet toujours cette pièce. Je pense qu'une partition créerait de la distance, sans pour autant vouloir prendre la place de... mais au contraire donner un soutien différent qui pourrait aider dans le travail de remontage. C'est pareil qu'avec

Zapata ; la partition va donner d'autres repères. Dans les deux cas, la notation me laisse m'éloigner de la pièce, parce que je n'ai pas les mêmes liens émotionnels avec les œuvres que les danseurs d'origine. Je ne cherche pas à dire la vérité mais à entamer un dialogue.

Il y a un autre projet qui n'a pas abouti. En 2019, Ann Hutchinson Guest était en train de noter la technique Sigurd Lieder et nous avons entamé un travail bénévole ensemble. On a ensuite collaboré avec deux autres personnes qui devaient réécrire les partitions, mais elles n'ont pas fait le boulot qu'elles devaient faire et ça en est resté là.

Êtes-vous intégré(e) dans un réseau de notateurs, et si oui, que partagez-vous avec eux ?

A.B. : Je suis adhérente au CNEM, même si je n'ai pas eu l'occasion de participer à beaucoup de réunions, et il y a le réseau de l'amitié. Facebook peut jouer un rôle important dans cette communauté. Les liens dans une promotion de cinématographie sont forts, mais j'ai aussi des liens très forts avec des notateurs d'autres générations.

Je pense que je partage avec eux un soutien moral, et il y a des solidarités qui se font grâce à certains notateurs. Si Raphaël Cottin n'était pas implanté au CCN de Tours comme il l'est, je doute que j'eusse été soutenue. Ce réseau est important pour notre professionnalisation.

Et il y a beaucoup d'échanges informels, tout n'a pas besoin d'être visible.

V.G. : Non... J'ai commencé avec l'ICKL, puis je n'ai pas poursuivi. Il faudrait que je le fasse, mais j'ai l'impression que si je m'ajoute ça aussi, je ne m'en sortirai plus. Les rencontres de l'ICKL sont souvent très éloignées géographiquement, et je n'ai pas pu assister à celle de Tours parce que je jouais au même moment. Mais dès que je peux travailler avec des notateurs, je le fais – c'est toujours très stimulant pour moi d'échanger. Je collabore notamment avec Marie-Charlotte Chevalier, Antoine Arbeit, Léa Bonnaud, ainsi qu'avec d'autres personnes qui ont croisé la notation dans leur parcours. C'est un réseau qui s'est constitué surtout autour des compagnies.

Le premier cercle, ce sont mes collègues de promo. Et puis, dès que je cherche une partition, je me tourne d'abord vers Noëlle – ensuite vers d'autres, bien sûr, mais soyons honnêtes : si je sais que quelqu'un a déjà travaillé sur une partition, je vais naturellement aller lui poser des questions. On a tous ce réflexe « Noëlle ». C'est une évidence. Elle est une ressource précieuse, pour moi comme pour beaucoup d'entre nous.

R.R.G. : Oui, je suis engagé dans ICKL depuis 2013, où j'apporte mes connaissances sur l'Histoire de la notation et où je propose des liens entre les différents usages, parce que les lieux où j'ai étudié m'ont mis en présence de différentes manières d'apprendre la notation. Je suis aussi engagé au Laban Guild International⁴⁴ dans un groupe d'études en ligne qui s'appelle Movement Notation Hub, et au Mexique à l'Espacio Laban⁴⁵ ; ils m'ont engagé pour faire des interventions autour de la partition du *Faune* de Nijinski réalisée par Ann Hutchinson Guest. Je suis aussi membre du CNEM, où j'ai fait la traduction espagnol du site de l'association avec ma collègue notatrice Sofía Cardona Parra. C'est par le CNEM que j'ai rencontré Yvette Alagna, avec qui j'ai travaillé à la relecture de certains passages de la traduction espagnole du *Dictionnaire* d'Albrecht Knust, effectuée par elle entre les années 1970 et les années 2000. L'idée, c'est de le publier au Mexique.

Au CNEM et à ICKL, je reste toujours entre le centre et la périphérie ; dans le groupe Hub du Laban Guild, je suis plus meneur. Grâce à ces différents réseaux, j'ai pu rencontrer Ann Hutchinson Guest, János Fügedi, Lynne Weber, Sandra Aberkalns, Noëlle Simonet, Raphaël Cottin. Toutes ces personnes m'ont aidé à différents moments. Lynne Weber et Sandra Aberkalns, du DNB, m'ont accueilli quand je suis allé à New York pour y étudier, et je reste toujours en relation avec János Fügedi et Noëlle Simonet, à qui je demande conseils ; par exemple János Fügedi⁴⁶ m'a écrit une lettre de recommandation pour mon doctorat.

⁴⁴ <https://labanguildinternational.org.uk>

⁴⁵ <https://espaciolaban.org>

⁴⁶ János Fügedi (1953-2025) notateur hongrois et Chairman d'ICKL à cette époque.

Plus largement, comment la notation modifie-t-elle votre regard sur le mouvement ?

A.B. : Je dirais que je regarde de plus en plus le mouvement pour ce qu'il est et de manière non positionnelle. J'apprécie aussi davantage sa musicalité. L'enseignement de la notation, en questionnant l'expérience proposée par les notions, me donne la sensation aussi d'approcher quelque chose du regard du danseur moderne.

R.R.G. : Je pense que la notation m'a laissé voir la structure du mouvement et m'a aidé à apprendre la danse de manière plus facile. Aujourd'hui, je suis en train de réviser ce que j'avais écrit en 2012, et je me rappelle toujours de la danse ! La préservation, qui était une première motivation, est devenue plus secondaire après avoir rencontré Noëlle Simonet. La transmission du *Faune* de Nijinski avec son aide a été très riche, le travail des fascias m'a inspiré pour faire mon propre chemin, ça m'a fait bouger, j'ai trouvé une autre manière de m'approcher de la partition, j'ai eu accès à un autre monde en moi en lien avec le monde de quelqu'un d'autre (...) je me rappelle que Noëlle disait « donne des supports », c'est-à-dire trouver une expérience que l'on peut partager avec quelqu'un d'autre. Je n'avais jamais pensé à ça avant, c'est grâce à la notation et au point de vue de Noëlle que j'ai découvert ça. À l'inverse, l'exactitude avec laquelle les hongrois notent leurs danses traditionnelles me donne aussi une autre vision que je ne retrouve pas quand je lis une partition qui est très ouverte. Pour parler des possibilités de variations d'un certain type de danse, il faut trouver une autre manière de faire, et pas simplement d'un point de vue créatif.

V.G. : C'est vraiment là que réside le plus grand bouleversement lorsqu'on commence à étudier le système de notation : on commence à regarder la danse d'un tout autre œil. Ce changement a surtout affecté, et je pense que ce n'est pas une grande révélation, ma relation à l'espace modifié par le corps. J'ai pris conscience de l'espace environnant et de la manière dont cet espace est transformé par le corps en mouvement. Avant, j'étais très centrée sur les sensations, mais j'ai fini par sortir du corps pour observer et apprécier cette nouvelle dimension. Il y a d'abord la question de l'espace extérieur au corps dansant, et puis la précision de l'espace occupé par le corps lui-même dansant. Cela a été une véritable révolution. Cette prise de conscience de l'espace a, bien entendu, changé ma façon de danser. On peut percevoir ces différences chez quelqu'un qui étudie la notation : au-delà de la qualité du mouvement, il y a une autre dimension dans sa façon de bouger, une précision de l'espace qui s'opère.

Continuez-vous à écrire ?

A.B. : J'ai toujours écrit pour mes projets de création. Et dans les processus de reconstruction, j'écris souvent aussi. Je fais beaucoup de notes cinématographiques pour être claire avec ce que je vais transmettre. Dans l'enseignement de la notation, je fais les dictées avec les élèves. Mais je n'ai pas eu de projet de notation d'œuvres édité. Pas encore.

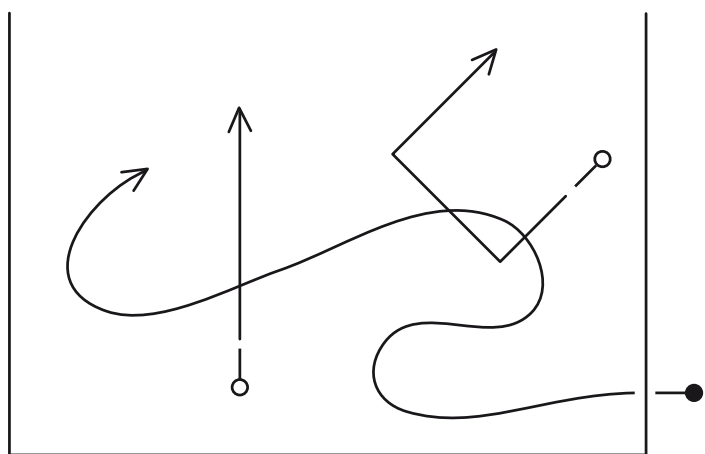
V.G. : Ce que je souhaiterais, c'est avoir davantage de temps pour approfondir cela, mais les processus demandent leur propre rythme.

Heureusement, j'ai des moments d'écriture, souvent nourris par les pièces sur lesquelles je travaille, et ces instants sont précieux.

R.R.G. : Oui, et j'ajouterais que même lorsqu'on écrit en cinématographie, on écrit aussi des mots. L'écriture d'articles sur la notation, c'est encore de l'écriture. Je réactualise également des partitions que j'ai faites avant, parce que certains principes d'analyse sont plus clairs grâce à la formation. Je note aussi des cours de ballets que j'ai pris et quand je suis allé à Tours pour enseigner un peu de danse traditionnelle au CCN, j'ai noté tous les pas pour me rappeler de ce que j'étais en train d'enseigner. J'ai également noté l'échauffement des danseurs, le moment était beau... je n'ai pas fini, c'est un brouillon ! Noter, c'est écrire une partition complexe et bien écrite, c'est aussi écrire des petits signes dans ton cahier... Je fais les deux.

« C'est vraiment là que réside le plus grand bouleversement lorsqu'on commence à étudier le système de notation : on commence à regarder la danse d'un tout autre œil. »

Valeria



« C'est une question que les acteurs du champ chorégraphique, souvent néophytes de la notation, posent régulièrement : comment peut-on s'inscrire dans le champ professionnel avec la cinétographie Laban ?

Souvent, les notateurs du mouvement s'engagent en formation par passion pour l'art chorégraphique et appétence portées par une discipline émancipatrice qui enrichit toujours davantage le rapport au mouvement. Questionner l'inscription de la cinétographie dans le parcours d'un professionnel, c'est interroger la reconnaissance publique de ses activités, son lien avec des institutions ou sa rémunération. C'est sans concession sur les questions pratiques que nous voulons aborder la question de comment naissent, vivent et meurent les projets en cinétographie.

Chaque parcours de notateur est singulier et s'imbrique généralement à un parcours professionnel plus large. C'est sur ce constat d'hétérogénéité que trois notateurs aux profils variés ont fait l'objet d'un entretien. Leurs réponses sont compilées ici, éclairant de leur place les possibles pluriels du professionnel notateur. Il s'agit de professionnels chorégraphes, danseurs, pédagogues ou universitaires : Aurélie Berland, Valeria Giuga et Raymundo Ruiz Gonzáles.

La diversité de leur parcours, de leurs contextes professionnels, et la singularité de leur appropriation de l'outil cinétographique témoignent du potentiel encore trop peu reconnu de l'écriture du mouvement. Leur engagement participe au rayonnement et à l'intégration nécessaire de cette discipline dans le secteur chorégraphique. »

Karine Boudier et Anne Sudrie-Lalanne, juin 2025.



9 rue du Transvaal
75020 Paris
www.cnem-laban.org