



CENTRE NATIONAL D'ÉCRITURE DU MOUVEMENT EN CINÉTOGRAPHIE LABAN

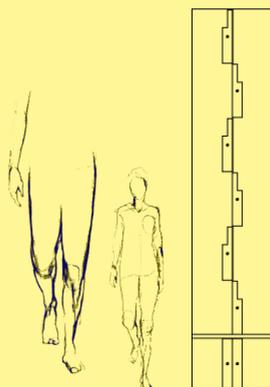
LA RELÈVE DE JACQUELINE CHALLET-HAAS

Mon parcours comme professeur de cinématographie au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

par

NOËLLE SIMONET

en collaboration avec RAPHAËL COTTIN ET VINCENT LENFANT



Article présenté lors de l'assemblée générale du CNEM le 17 novembre 2021 en visioconférence depuis Paris, France.

Mise en page et graphismes : Raphaël Cottin, novembre 2021.

www.cnem-laban.org



CENTRE NATIONAL D'ÉCRITURE DU MOUVEMENT EN CINÉTOGRAPHIE LABAN

LA RELÈVE DE JACQUELINE CHALLET-HAAS

Mon parcours comme professeur de cinétophographie au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris¹

par

NOËLLE SIMONET²

en collaboration avec RAPHAËL COTTIN³ et VINCENT LENFANT⁴

Article présenté lors de l'assemblée générale du CNEM le 17 novembre 2021 en visioconférence depuis Paris, France.

Mise en page et graphismes : Raphaël Cottin, novembre 2021.

Cette publication est disponible sur le site du CNEM : www.cnem-laban.org.

Illustration de couverture et page 2 : Dessin d'Étienne Guiol pour la création chorégraphique Signatures, de Noëlle Simonet et Raphaël cottin. © Compagnie Labkine, 2009.

1 Indifféremment nommé plus tard dans ce texte CNSMDP, Conservatoire ou Conservatoire de Paris (situé au parc de la Villette dans le 20^e arrondissement) ; à ne pas confondre avec le Conservatoire à rayonnement régional de Paris situé dans le 18^e arrondissement.

2 Noëlle Simonet étudie la cinétophographie Laban auprès de Jacqueline Challet-Haas au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) entre 1992 et 1996. Elle succède à son professeur et intègre l'équipe pédagogique du Conservatoire en 1998 comme assistante puis occupe le poste de professeur en septembre 2000. Elle est par ailleurs membre expert du Conseil international de cinétophographie Laban (ICKL) depuis 2005 et auteur de plusieurs ouvrages pédagogiques et de partitions.

3 Raphaël Cottin est danseur et chorégraphe. Il a suivi l'enseignement de Noëlle Simonet de 2006 à 2009 et participé au comité de réflexion sur l'évolution du cursus en écriture du mouvement du CNSMDP pour la mise en place du diplôme valant grade de Master. Il est membre expert d'ICKL depuis 2013 et président du Centre national d'écriture du mouvement en cinétophographie Laban (CNEM).

4 Vincent Lenfant est titulaire d'un Master en danse de l'université Paris 8 et diplômé en cinétophographie Laban du CNSMDP. Il a suivi l'enseignement de Noëlle Simonet de 2015 à 2019.

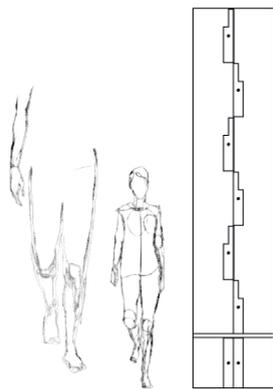


TABLE DES MATIÈRES

Ma découverte de l'écriture du mouvement.	4
Mes années de formation : 1992 – 1996.	5
Entrée au Conservatoire _____	6
L'espace accordé à la cinégraphie _____	6
L'enseignement de Jacqueline _____	7
Première époque : dans les pas de mes prédécesseurs.	9
Espace et considération _____	11
Les cours complémentaires en studio _____	12
La communauté Laban _____	13
Militer pour l'écriture _____	14
Construire mon enseignement _____	16
Deuxième époque : la formation modulaire.	17
Vers un futur Master ? _____	19
Un espace en expansion _____	20
Une communauté labanienne élargie _____	21
Élargir mes compétences _____	21
Troisième époque : en route vers le Master !	23
Les relations internes... _____	25
Préparer la relève _____	26
Avec le temps	27
ANNEXE	30
Biographie de Jacqueline Challet-Haas _____	30

À la veille de mon départ à la retraite du Conservatoire de Paris, une série de discussions a eu lieu de novembre 2020 à avril 2021, menée avec Raphaël Cottin et Vincent Lenfant . L'enjeu était la production d'un texte concernant l'enseignement de la cinétopographie Laban au Conservatoire depuis mon entrée en fonction en 1999.

Ma découverte de l'écriture du mouvement.

Il me semble pertinent d'évoquer ma formation et mon parcours d'interprète pour mieux comprendre le contexte de mon entrée dans ce microcosme qu'est l'écriture du mouvement.

Dans les années 1970, j'ai suivi une formation en danse classique et contemporaine à la Rambert School of Dance à Londres avant d'intégrer plusieurs compagnies de danse (le Ballet Théâtre Contemporain d'Angers¹, le Ballet Théâtre Français à Nancy² et le Ballet Théâtre du Silence³). Ces compagnies ne portaient pas les projets d'un seul chorégraphe mais constituaient leur répertoire en invitant les créateurs émergents de l'époque (comme Félix Blaska, Louis Flaco ou Viola Farber) tout en reprenant des pièces plus anciennes (comme Changing Steps de Merce Cunningham ou Les Quatre tempéraments de George Balanchine).

À cette période, la modernité en danse était principalement soutenue par ces compagnies d'héritage classique, les explorations purement contemporaines (Jacqueline Robinson, Françoise et Dominique Dupuy, ...) étant alors beaucoup moins médiatisées et répandues.

La création en 1981 par Jacques Garnier du Groupe de recherche chorégraphique de l'Opéra de Paris (GRCOP) s'inscrit dans cette continuité en étant portée par les mêmes acteurs.

À la fin des années 1980, c'est à Jacques Garnier que le Ministère de la culture commande la création d'un département des études chorégraphiques pour le Conservatoire de Paris. C'est dans ce contexte qu'une formation en écriture et analyse du mouvement y est intégrée, sous la direction de Jacqueline Challet-Haas⁴.

Suite à la mort de Jacques Garnier en 1989, c'est Quentin Rouillier⁵ qui prendra la direction des études chorégraphiques jusqu'en 2003.

Je remarque que ces interrogations sur la constitution et la préservation d'un répertoire en danse ont probablement contribué à la création de cette

1 Continuité du Ballet Théâtre Contemporain d'Amiens, alors première Maison de la Culture, fondée par André Malraux en 1966.

2 Aujourd'hui Ballet de Lorraine, Centre chorégraphique national, dirigé par Petter Jacobsson.

3 Compagnie créé en 1972 par Jacques Garnier et Brigitte Lefèvre, alors anciens danseurs du Ballet de l'Opéra national de Paris.

4 Un texte de Jacqueline Challet-Haas, commandé par le Dance Notation Bureau de New York à l'hiver 2019, The Adventure, Development and Rise of Kinetography Laban in France, témoigne de l'arrivée de la cinétopographie en France et de la création du cursus du Conservatoire.

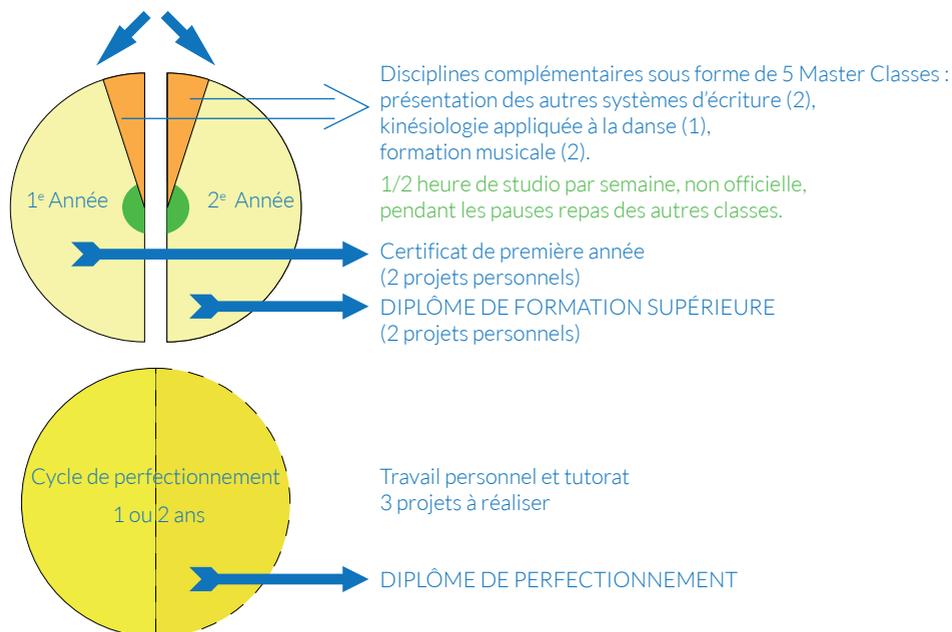
5 Danseur, chorégraphe contemporain. Il danse au Ballet Théâtre Contemporain puis au Théâtre du silence avant de rejoindre le GRTOP en 1975. Il dirige le CCN de Caen en 1984. Nommé inspecteur de la danse en 1988 avant de prendre ses fonctions au CNSMDP.

formation. Dans les trente années qui ont suivi, le développement du paysage chorégraphique les a sensiblement transformées ; le dialogue entre la danse et les outils d'analyse est aujourd'hui d'une autre nature.

Mes années de formation : 1992 – 1996.

STRUCTURE DE LA FORMATION À CETTE ÉPOQUE

Cinématographie : 6 heures par semaine



- Un cursus complet sur deux ans, à raison de six heures hebdomadaires (soit environ 400h), assure une formation à l'intégralité du système Laban d'écriture du mouvement.
 - La première année est dispensée par un examen délivrant un "Certificat de première année de formation supérieure";
 - La deuxième année est dispensée par un examen délivrant un "Diplôme de formation supérieure" (DFS);
- Une formation complémentaire, nommée Cycle de perfectionnement, se déroulant sur un ou deux ans, permet aux étudiants de renforcer leurs connaissances en cinématographie. Cette spécialisation est dispensée par un examen comportant trois projets à réaliser, donnant lieu à un "Diplôme de perfectionnement".

Au sein de cette formation, des enseignements complémentaires sont délivrés sous forme de Master classes : présentations des autres systèmes d'écriture du mouvement, kinésiologie appliquée à la danse⁶, formation musicale.

De 1991 à 1998, Marion Bastien est assistante de Jacqueline Challet-Haas.

⁶ Cette discipline, créée en France par Odile Rouquet et Hubert Gordart dans les années 1980, est pensée comme une application des connaissances d'anatomie et de physiologie aux mouvements spécifiques de la danse. Elle sera quelques années plus tard renommée "Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD)" en raison de son homonymie avec une discipline américaine labellisée.

Entrée au Conservatoire



La façade du Conservatoire de Paris.

En 1992, à trente-huit ans et jeune maman, je me posais des questions sur la suite de mon parcours professionnel. Je souhaitais rester en lien avec le monde de la scène, et recherchais des apports théoriques et pratiques, sans pour autant me projeter dans l'enseignement.

Lors d'un cours de danse avec Catherine Morel, je vois le professeur déchiffrer un extrait de répertoire en lisant une partition Laban. C'est comme cela que j'ai appris qu'il existait une formation en cinématographie au Conservatoire de Paris ; j'ai pris contact avec Jacqueline Challet-Haas qui m'a invité à une journée de stage-découverte de cette discipline. Très séduite par son approche, je me suis inscrite à cette nouvelle formation.

La première promotion, en 1991, était constituée de Dominique Brun, Christine Caradec, Anne Collod, Simon Hécquet et Christophe Wavelet.

J'ai intégré la deuxième promotion l'année suivante, aux côtés d'Elena Bertuzzi, Étienne Bonduel, Marilène Hardillier et Florence Vitrac.

Ces deux promotions se sont réunies en 1994 pour inaugurer le premier Cycle de perfectionnement, validé deux ans plus tard par les premiers diplômés⁷.

L'espace accordé à la cinématographie

La formation se composait de deux cours de trois heures chaque semaine, les mardi et vendredi, dispensés dans des salles d'études. Une demi-heure de pratique se déroulait dans un espace plus grand. Principalement pour cette raison, la formation n'était accessible qu'à dix personnes maximum.

Jacqueline enseignait toute la journée, une moitié étant consacrée aux étudiants de première année, et l'autre moitié aux étudiants de seconde année.

⁷ Cette génération de notateurs a été particulièrement investie sur la question de la mémoire en danse et de l'actualité d'œuvres du Xxe siècle, par exemple par la reconstruction d'œuvres, la participation active à la vie culturelle et aux conférences internationales, ou la création dans les années 1990 du Quatuor Albrecht Knust, compagnie de danse partageant les mêmes intérêts et convictions.

Les studios de danse étant mobilisés par le cursus de danseur interprète tous les jours de la semaine, il n'était possible d'en disposer que pendant la pause déjeuner. Pour cette raison, seuls les cours du matin pouvaient "empiéter" sur cet horaire et bénéficier ainsi d'un studio de danse. Les cours de l'après-midi ont donc contraint notre professeur à investir le hall des salles publiques du Conservatoire. Jacqueline apportait elle-même un petit lecteur de cassette qu'elle cachait derrière un pilier...

En-dehors des cours de cinétophographie qui constituaient l'essentiel du cursus, plusieurs enseignements complémentaires étaient dispensés sous forme de masterclasses. Deux interventions étaient consacrées à l'écriture du mouvement : introduction aux systèmes Benesh (avec Dany Lévêque) et Conté (avec Monique Duquesne).

Les autres cours provenaient du cursus d'interprète, avec les mêmes professeurs : formation musicale (avec Françoise Roussillat ou Sophie Rousseau) et kinésiologie appliquée à la danse (avec Odile Rouquet). Je me souviens que ces deux classes exceptionnelles n'avaient pas de liens construits avec l'écriture du mouvement.

L'enseignement de Jacqueline

Outre les trente minutes de lecture de partitions dans les espaces que l'on pouvait investir, la majeure partie de la formation prenait la forme de cours magistraux, avec de brefs exercices d'écriture suivis de corrections immédiates. La première année, nous abordions tous les éléments de base du système ; la seconde année, nous revenions sur ces notions de manière plus approfondie puis étudions les notions plus complexes.

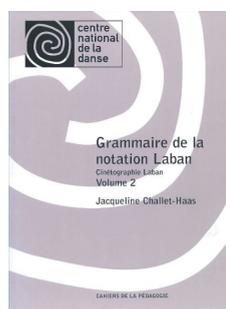
Je me souviens du soin avec lequel notre professeur formulait les principes de base, et de l'attention portée à chaque mot pour qualifier un signe, un mouvement, une relation... L'analyse d'un mouvement pouvait être illustrée par une ébauche, mais toujours accompagnée par une grande finesse de langage, nourrie par les grammaires qu'elle écrivait, les articles techniques du Conseil international de cinétophographie Laban (ICKL) ou ceux de l'European Seminar for Kinetography (ESK).

Ce discours de synthèse, délivré dès le début, donnait lieu à une architecture et une structure très claire du système. Ce raffinement, fruit de concepts longuement élaborés, donnaient lieu pour moi à une compréhension intellectuelle stimulant l'imaginaire et la visualisation.

L'approche pédagogique de Jacqueline, présentant chaque notion plusieurs fois à des degrés d'intensité variés, occasionnait des va-et-vient constant entre pratique, apprentissage théorique et compréhension du système. De plus, la diversité des profils des étudiants n'avait pas d'incidence sur le contenu ou la structure de la formation, ce qui m'invitait à questionner ma pratique et ma formation initiale de danseuse tout en construisant des liens avec mon apprentissage et mes autres activités professionnelles.

Le manque d'espaces disponibles pour l'exploration et la lecture de partitions nous obligeait à beaucoup écrire sans pour autant nous mettre en mouvement. Cela permit de développer notre capacité à visualiser et imaginer le mouvement tout en appréciant à sa juste valeur chaque moment réellement dansé.

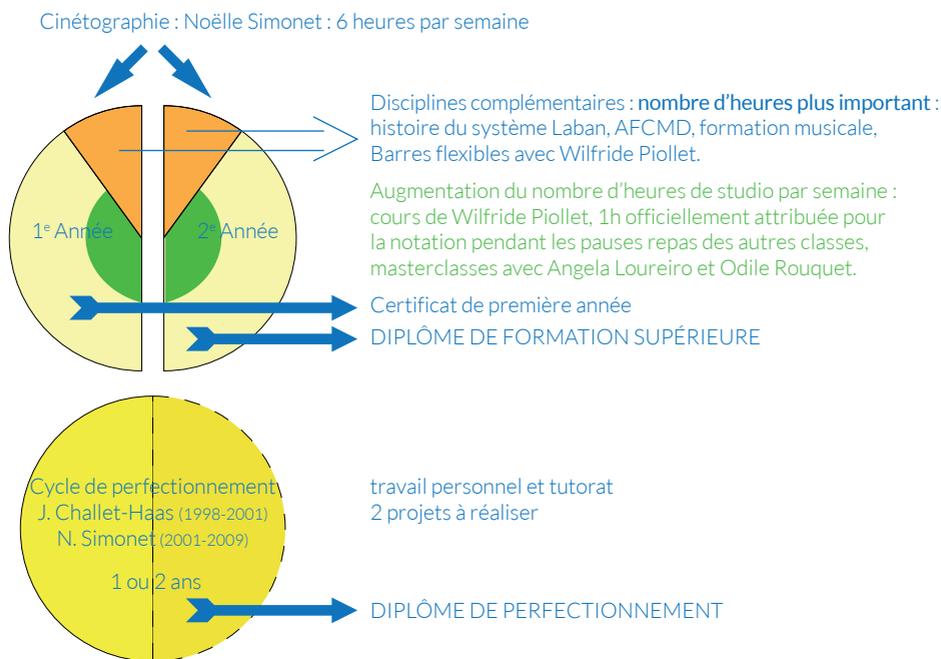
Jacqueline partageait avec nous sa passion pour la danse, nous faisant régulièrement part de ses commentaires sur les spectacles qu'elle avait vus, en reliant les impressions que le mouvement avait suscitées en elle à ses émotions de spectatrice. Ces relations sensibles, faites d'expériences très éclectiques, contribuaient à construire des liens entre la cinétopographie et la danse en général : "n'oubliez jamais que la cinétopographie est au service de la danse !", nous rappelait-elle souvent.



Les deux premiers volumes de la Grammaire de la notation Laban de Jacqueline Challet-Haas.

Première époque : dans les pas de mes prédécesseurs.

STRUCTURE DE LA FORMATION À CETTE ÉPOQUE / 1998-2009



- Structure et contenu de l'enseignement en cinétophographie identiques : cursus complet sur deux ans, à raison de six heures hebdomadaires (soit environ 400h).
 - La première année est dispensée par un examen délivrant un "Certificat de première année de formation supérieure";
 - La deuxième année est dispensée par un examen délivrant un "Diplôme de formation supérieure" (DFS);
- Le Cycle de perfectionnement, en un ou deux ans, donne lieu à un "Diplôme de perfectionnement". L'examen, ne comporte plus que deux projets à réaliser⁸.

Les enseignements complémentaires, plus importants, sont délivrés sous forme de Master classes ou de cours réguliers :

- Cours réguliers : Barres flexibles (avec Wilfride Piollet), AFCMD (avec Odile Rouquet) et formation musicale (avec Sophie Rousseau) ;
- Masterclasses : Histoire du système et symbolisation du mouvement (avec Jacqueline Challet-Haas), Analyse du mouvement Laban (avec Angela Loureiro).

Transition Jacqueline Challet-Haas / Noëlle Simonet :

- 1998/1999 et 1999/2000 : Noëlle est assistante de Jacqueline et enseigne à titre expérimental ;
- 2000/2001 : Noëlle enseigne jusqu'au DFS et entre officiellement en poste, Jacqueline prenant en charge le Cycle de perfectionnement ;
- 2001/2002 : Noëlle prend en charge l'intégralité du cursus.

⁸ Organisation valable encore aujourd'hui, les projets de fin d'études doivent s'articuler autour de plusieurs options (notation d'œuvre, enseignement, reconstruction à partir de partition), majeures ou mineurs, au sein de deux projets.

La structure de la formation n'avait pas vocation à évoluer.

Les principes les plus généraux étaient abordés en premier ; les notions plus spécifiques étaient étudiées plus tard. En-dehors des examens, j'évaluais chaque semestre les étudiants en contrôle continu de la même manière que Jacqueline, avec un test théorique, une dictée et une lecture à vue.

Afin d'anticiper la fin de sa carrière au CNSMDP, Jacqueline m'a demandé de l'assister dans son travail. J'ai ainsi pu bénéficier de son accompagnement avant d'assumer totalement la responsabilité du cursus.

En amont de son départ, j'avais déjà pu prendre en charge progressivement l'enseignement des deux premières années de la formation.

De son côté, Jacqueline a continué d'assurer le tutorat des étudiants du Cycle de perfectionnement l'année suivant son départ officiel à la retraite.

À l'aube des années 2000, plusieurs changements importants se sont opérés dans divers établissements d'enseignement supérieur. La perspective d'une harmonisation avec le milieu universitaire a occasionné un grand chantier au niveau national, mais aussi européen : le rapprochement LMD (pour Licence Master Doctorat). Je rappelle ici que le Conservatoire de Paris est sous la tutelle du Ministère de la Culture alors que les universités dépendent du Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche.

Sans bouleverser profondément la structure de la formation en danse au Conservatoire, il a cependant été demandé aux équipes pédagogiques de réfléchir à une transformation progressive des cursus d'interprètes et d'écriture du mouvement : comment améliorer la formation, comment mutualiser certains enseignements, quelle place accorder à la recherche, quelles collaborations entreprendre avec d'autres institutions ?

Ces demandes de transformations nous ont permis d'envisager plusieurs aménagements, notamment dans la distribution et l'organisation des enseignements complémentaires.

Tout d'abord, la présence de la Kinésiologie appliquée à la danse, devenue Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé, s'est renforcée (cette discipline a d'ailleurs intégré fortement à cette période la formation au Diplôme d'État de professeur de danse). Les séances de travail avec Odile Rouquet sont devenues plus importantes et mutualisées avec les étudiants en notation Benesh⁹.

Cette mutualisation avec la formation Benesh a aussi occasionné une augmentation des heures de cours de formation musicale, dispensées simultanément aux deux cursus par Sophie Rousseau.

Ensuite, et c'est probablement l'événement qui a occasionné le plus de transformation dans mon enseignement, deux heures de cours hebdomadaires avec Wilfride Piollet¹⁰ ont été aménagées pendant lesquelles nous interrogeons

9 Un cursus de formation en notation Benesh avait été créé en 1995.

10 Danseuse étoile du Ballet de l'Opéra national de Paris dans les années 1970 et 1980, Wilfride Piollet a développé pendant plus de vingt ans une pédagogie de la danse classique nommée "Barres flexibles". Sa curiosité pour la modernité en danse comme pour l'autonomie et la responsabilisation de l'entraînement du danseur se retrouve dans des collaborations avec des artistes aussi divers que Merce Cunningham, Paul Taylor, Andy de Groat ou Odile Rouquet. Naturellement, elle développe un vif attrait pour les notes de chorégraphes ou de

notre analyse du mouvement par le prisme de sa méthode des Barres flexibles (je reviendrai plus longuement sur le contenu de ces classes).

Jacqueline Challet-Haas conservait un lien avec notre formation en proposant des masterclasses sur l'histoire du système, la présentation de la communauté internationale Laban ou l'approche de la Symbolisation du mouvement.

Progressivement, la direction des études chorégraphiques m'a permis d'inviter Angela Loureiro¹¹ pour des masterclasses d'analyse du mouvement Laban (LMA). Il a fallu de nombreuses années et le va-et-vient entre plusieurs partenariats et directions pour permettre l'augmentation de ses interventions (de trois heures annuelles à la fin des années 1990 à plus de soixante à la fin des années 2010).

Espace et considération

La nécessité de pratiquer le mouvement dans un espace adapté, malgré l'indisponibilité des salles, nous a contraint à l'aménagement des horaires en réduisant la pause déjeuner de manière à augmenter le temps de studio. Progressivement, nous sommes donc passés d'une demi-heure à une heure de pratique, devenant également plus visibles auprès des autres étudiants et des professeurs de danse.

Malgré cela, l'incursion dans le studio des élèves danseurs comme des professeurs à la minute pile où nous devons terminer (parfois sans un mot, parfois bruyamment !), témoigne à la fois de la grande précarité du cursus en termes d'espaces de travail adaptés à cette époque et de la faible considération dont il faisait preuve de la part de la plupart des autres acteurs du département des études chorégraphiques.

Par ailleurs, le foyer des danseurs, initialement situé au premier étage, a rapidement été fermé, faisant place à l'atelier costumes qui n'avait lui non plus pas d'espace adapté. Les élèves danseurs n'ayant plus d'espace de détente en-dehors des cours, les intercours et "avant cours de l'après-midi" sont devenus beaucoup plus bruyants dans les parties communes. Cela ne facilitait pas la concentration des étudiants notateurs, déjà pressés dans leur occupation des studios de danse.

En clair, à cette époque, la direction n'acceptait d'attribuer un studio de danse aux notateurs qu'à condition qu'aucune personne du cursus interprète n'en ait besoin. En revanche, les rapports constructifs avec Odile Rouquet et Wilfride Piollet (qui était à l'époque engagée comme professeur de danse classique)

pédagogues (comme les cahiers de Michel Saint-Léon ou les notes d'Henri Justament) et témoigne d'un grand intérêt pour les systèmes d'écriture de la danse (découverte du système Feuillet avec Francine Lancelot, du système Conté avec Monique Duquesne, collaboration avec les systèmes Benesh, Conté et Laban pour la transposition de ses exercices).

11 Formée à la cinégraphie par Jacqueline Challet-Haas et titulaire du DFS du CNSMDP en 1999, Angela Loureiro est une danseuse et pédagogue brésilienne exerçant en France depuis plus de trente ans. Elle découvre le système Laban-Bartenieff avec Regina Miranda à Rio de Janeiro à la fin des années 1970 et suit une formation en Laban Movement Analysis au Laban Institute for Movement Studies à New York (sous la direction de Peggy Hackney) dont elle sort diplômée en 1995. Elle intervient auprès de différents groupes de population – professionnels et étudiants en danse, théâtre et chant, infirmières en formation, psychomotriciens, personnes âgées – et contribue, par le biais de masterclasses, d'ateliers, de conférences et de nombreuses publications, à la diffusion du système Laban-Bartenieff.

ont permis que des heures de leur enseignement soient fléchées vers les étudiants notateurs.

Les cours facultatifs du samedi, ouverts pendant quelque temps à l'ensemble des étudiants du département des études chorégraphiques, ont permis aux notateurs d'y prendre part.

Les étudiants ont pu aussi s'entraîner à l'écriture au sein des classes de danse, en étant admis à suivre les cours, notamment avec Susan Alexander, André Lafonta et Wilfride Piollet. Ce fait témoigne aussi que la réalisation des projets des étudiants est liée à la bonne volonté du professeur de danse plus qu'à une volonté d'établissement. En outre, l'absence d'un responsable clair de la coordination du cursus de notation n'a pas facilité ces relations au sein de l'équipe pédagogique. Après un turnover administratif assez inconfortable, il faudra attendre plusieurs années pour que les postes se stabilisent (notamment en la personne de Corinne Covarrubias, en 2008, ou Laurence Tissot, en 2020).

Les cours complémentaires en studio

Le cours d'Odile Rouquet étudiait les principales organisations corporelles en jeu dans des actions fondamentales comme la marche, le tour ou le saut. Il était toujours conçu en lien avec la transmission d'une œuvre d'après partition et permettait d'apporter aux étudiants un autre outil pour enrichir leur approche de la transmission du répertoire.

Le cours de Wilfride Piollet, chaque lundi, abordait l'étude pratique et l'analyse, au travers de son approche des Barres flexibles, des grands principes communs aux techniques de danse : la chute, le saut, la suspension, le décalé, le balancé, la transformation. Ce cours développait ainsi l'observation et l'analyse du mouvement pour l'écriture.

Dans son enseignement et dans sa vie de danseuse en général, Wilfride Piollet était motivée par les allers-retours constants entre répertoire, actions fondamentales, vocabulaire académique de base et improvisation.

La synchronisation et l'observation de l'organisation du corps pour effectuer un mouvement donné se traduisaient par de nombreuses explorations et exercices : quels gestes sont effectués ensembles ? lesquels se font successivement ? qui tourne en premier, le haut ou le bas du corps ? pour sauter, quel appui doit être renforcé pour qu'une autre partie du corps, en geste, permette la réalisation du saut ?

Ce sens de la visualisation puis de la mise en pratique et enfin de l'observation de ce qui vient de se passer a rendu mon analyse spatio-temporelle plus rigoureuse. J'ai pu évaluer plus facilement si une écriture restituait avec justesse la coordination d'un mouvement. J'ai pu aussi inviter les étudiants à une plus grande exigence dans leur analyse pour donner au futur lecteur les appuis nécessaires à la réalisation d'une action.

La démarche de Wilfride Piollet partage avec l'école knustienne une pratique plaçant l'analyse du mouvement au cœur de ses préoccupations. J'ai découvert une méthode de travail très en accord avec la rigueur épurée d'Albrecht Knust que m'avait transmis Jacqueline, contribuant à perpétuer cette approche.

"Penser à un seul endroit à la fois, puis se projeter dans l'action en laissant faire le corps ainsi préparé". Cette consigne mainte fois répétée par Wilfride trouve un écho dans l'écriture de partitions qui ne doivent comporter que les signes nécessaires et suffisants, laissant à la fois la place à l'organicité du corps et à l'intelligence du lecteur.

La communauté Laban

Toute jeune enseignante, je n'ai jamais cessé les échanges avec Jacqueline ; ils ont permis mon introduction au sein d'une communauté labanienne plus large, enrichissant à la fois mon expérience et la diversité des intervenants au Conservatoire. C'est grâce à ces rencontres qu'Angela Loureiro a pu intervenir la première fois, ou que de nombreux membres du jury ont pu concourir à une expertise de grande qualité pour la validation des études (par exemple Christine Eckerle¹², Jean Jarrell¹³ ou Anja Hirvikallio¹⁴).

Dans ce même élan, j'ai pu participer à mes premiers congrès internationaux organisés par ICKL et rencontrer les acteurs majeurs du système Laban (comme Ann Hutchinson-Guest¹⁵, Sandra Aberkalns¹⁶ ou Odette Blum¹⁷).

12 Christine Eckerle, danseuse et notatrice en cinétophographie formée par Albrecht Knust, enseigne la cinétophographie à la Folkwangschule à Essen (Allemagne). Membre éminent d'ICKL et ESK, elle est auteur du fascicule "Einführung in die Kinetographie Laban" (introduction à la cinétophographie Laban).

13 Danseuse contemporaine et notatrice Laban, elle enseigne la cinétophographie au Laban Centre for Movement and Dance de Londres, rebaptisé Laban Centre London en 1997. Elle finit sa carrière au Trinity Laban, fusion du Laban Centre avec le Trinity College of Music en 2005.

14 Anja Hirvikallio, née en Finlande, a étudié la danse et la cinétophographie Laban à l'Université des Arts à Essen. Depuis 1997, elle est chargée de cours en cinétophographie Laban au Centre pour la danse contemporaine (CCD) de l'Université de musique et de danse de Cologne. Elle est membre du Conseil international de cinétophographie de Laban (ICKL) et membre du Séminaire européen de cinétophographie (ESK) pour lequel elle a rédigé l'article La notation du travail au sol dans le système de notation Laban. Elle a notamment traduit en finnois le livre *An Introduction to Kinetography Laban* (Christine Eckerle, 1997).

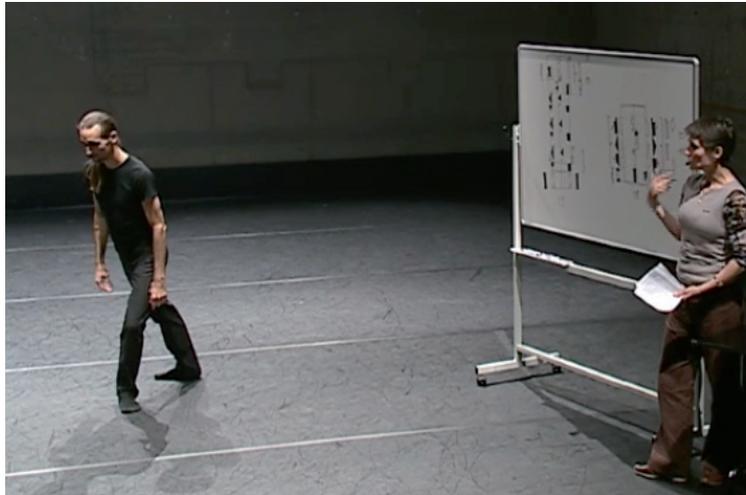
15 Experte de renommée mondiale en Labanotation, fondatrice du Language of Dance Centre, Ann Hutchinson-Guest a étudié la Labanotation avec Sigurd Leeder à Dartington Hall en Angleterre dans les années 1930. À New York, elle a cofondé et dirigé le Dance Notation Bureau. Ses recherches sur les systèmes de notation de la danse ont permis des reprises de ballets tels que le Pas de Six de *La Vivandière* et *L'Après-midi d'un faune* de de Nijinsky . Elle a produit de nombreuses partitions et publications dont : *Labanotation, The Bournonville School, The Cecchetti Method* et une vaste collection de livres et de matériels sur le langage de la danse.

16 Danseuse, notatrice et professeur en Labanotation. Notatrice professionnelle engagée par le Dance Notation Bureau, elle a noté plus de 40 œuvres dont celles de : Mark Morris, Martha Graham, Trisha Brown, Jerome Robbins et William Forsythe. Parmi les nombreuses œuvres qu'elle a mis en scène d'après partition figurent celles de : Paul Taylor à l'Opéra de Paris et à La Scala/Milan ; Hanya Holm à l'American Dance Festival, au Conservatoire de Paris et au White Oak Dance Project/Baryshnikov. Elle est Fellow de l'ICKL.

17 Danseuse contemporaine, notatrice et professeur de Labanotation, Odette Blum se forme à la danse libre, classique ainsi qu'à la technique Graham et Humphrey. Elle se forme à la Labanotation au Dance Notation Bureau et a noté de nombreuses partitions, dont *Le Chapeau triangulaire* de Massine. Les œuvres qu'elle a dirigées à partir de partitions comprennent celles de Bettis, Jooss, Horton, Humphrey, Limon, Sokolow et Tamiris. Elle a enseigné au Dance Notation Bureau, à la High School of Performing Arts de New York, à la Juilliard School et à l'Université du Ghana, où elle a commencé ses recherches sur la danse ouest-africaine. Elle a enseigné la notation et le répertoire à la faculté de l'Ohio State University en 1970. Elle a été directrice du Dance Notation Bureau Extension de 1981 à 1995.

Le Centre national d'écriture du mouvement (CNEM), créé par Théodore d'Erlanger en 1959 pour porter les projets pédagogiques de Jacqueline Challet-Haas au sein de l'École supérieure d'études chorégraphiques (ESEC), organisait aussi à cette période des rencontres régulières sur des questions techniques de cinégraphie avec des spécialistes français et étrangers (comme Roderyk Lange¹⁸ ou Agustí Ros¹⁹).

Militer pour l'écriture



Raphaël Cottin et Noëlle Simonet : "Présentation d'une classe de notation Laban" - Centre national de la danse, 2006.

Comme Jacqueline, j'ai débuté l'enseignement jeune et sans expérience. Le fait de ne pas tout connaître du système a été très excitant ; les questions fréquentes des étudiants m'ont apportées un stimulant constructif. De plus,

18 Chercheur en ethnographie et notateur en cinégraphie, Roderyk Lange est décédé en 2017. Il était un chercheur polonais dévoué à la danse, l'un des fondateurs du Polskie Forum Choreologiczne et un éditeur de longue date de Studia Choreologica. De 1979 à 1992, il a travaillé comme professeur à l'Université polonaise à l'étranger PUNO où il a enseigné l'ethnographie. Il a également donné des conférences au Laban Art of Movement Centre à Addlestone, au Centre for Dance Studies à Jersey, à la Queen's University de Belfast, à l'Université d'Édimbourg et au Goldsmiths' College de l'Université de Londres. Il a coopéré avec l'Université Adam Mickiewicz à Poznan et, au cours des années 2009-2014, a été président du Polskie Forum Choreologiczne. A écrit de nombreux livres et articles, édité plusieurs magazines, publié des sources et des articles de recherche sur la danse. Il était membre fondateur d'ESK et on lui doit notamment la donation du Fonds Albrecht Knust au Centre national de la danse et la réédition du *Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)* d'Albrecht Knust.

19 Agustí Ros est acteur, danseur et notateur en cinégraphie. Diplômé en Art Dramatique de l'Institut del Teatre et en Beaux-Arts de l'Université de Barcelone, il se forme à la danse à Paris et à la cinégraphie auprès de Jacqueline Challet-Haas. De 2001 à 2008, il enseigne la cinégraphie Laban au Conservatoire de danse de l'Institut del Teatre de Barcelone. En 2017, il finit sa thèse de doctorat sur la cinégraphie Laban / Labanotation comme instrument d'analyse de l'espace et du temps chorégraphiques. Agustí Ros est l'un des principaux spécialistes en cinégraphie Laban en Espagne. Sa carrière professionnelle s'est développée à partir de la pratique de la scène, de la théorie et de la gestion publique. Il est également membre d'ICKL.

le Conservatoire n'accueillait que très peu d'étudiants dans les premières années d'existence du cursus, ce qui contribuait à une constante remise en question : comment faire connaître cette formation ? à qui s'adresse-t-elle ? comment présenter une vision élargie du système permettant de tordre le cou aux préjugés dont il est victime ?

À l'époque, l'écriture du mouvement semblait n'intéresser personne dans le monde de la danse. La notation Laban – personne n'employait le mot cinétographie – était considérée au mieux comme un outil de préservation des œuvres (question dont aucun chorégraphe ne voulait entendre parler), au pire comme une activité intellectuelle pour quelques danseurs en reconversion. Paradoxalement, la danse contemporaine (en plein essor dans les années 1980 et 1990) a participé à opposer l'idée de création à celle d'écriture, tout en développant des outils de compréhension du corps en mouvement (méthodes Alexander ou Feldenkrais, danse à l'école²⁰, AFCMD, etc.). Enfin, la quasi-totalité des théâtres manifestaient un désintérêt total pour tout spectacle mettant en scène ces questionnements.

Tout cela m'a mis en mouvement, m'invitant à chercher des solutions et à cultiver plus largement les ressources de mon enseignement naissant. Cela s'est traduit par diverses initiatives de différentes natures, en-dehors du Conservatoire : projets scéniques de créations et de reconstructions, interventions d'éducation artistique et culturelle, interventions en formation continue pour le Diplôme d'État et le Certificat d'aptitude, projets de notation.

J'ai choisi de créer ma compagnie de danse, Labkine²¹, pour réaliser des projets en lien avec l'écriture et le répertoire de la danse. Ces recherches et créations ont fortement enrichi ma connaissance des partitions et ma culture chorégraphique. Cela a participé au développement de mes supports pédagogiques au Conservatoire en diversifiant les exemples de lecture ; j'ai aussi construit une dextérité pour lire et questionner au sens large l'interprétation des partitions.

À la Fondation Royaumont, j'ai pu intervenir plusieurs années dans la formation pour chorégraphes dirigée par Myriam Gourfink²². Cette expérience m'a obligé à repenser mon approche pédagogique tout en me maintenant en relation avec la jeune création. J'ai réalisé à quel point des éléments du système pouvaient avoir un impact durable et puissant dans les démarches de ces jeunes artistes.

20 La danse à l'école, pourtant inspirée par les principes de Laban, s'est fortement développée en France pendant une trentaine d'années, sous l'impulsion de Marcelle Bonjour et Françoise Dupuy.

21 En 1998, j'ai monté la compagnie Labkine pour créer des pièces et développer des projets en relation avec le répertoire des danses modernes et contemporaines notées en cinétographie Laban. La compagnie Labkine défend cet accès à la culture comme appui essentiel pour mieux aborder et apprécier la diversité et la créativité contemporaine. Elle édite des outils pédagogiques - livres et contenus vidéo-multimédia (3 volumes à ce jour), sous le titre générique *La partition chorégraphique : outil de transmission, outil d'exploration*.

22 Myriam Gourfink est danseuse et chorégraphe. Les techniques respiratoires du yoga sont à la source de ses efforts. L'idée est de rechercher l'impulsion intérieure qui conduit au mouvement. Elle utilise la cinétographie pour composer l'univers géométrique et l'évolution poétique de la danse. Elle entreprend à partir de ce système une quête de formalisation de son propre langage de composition.

Au Centre national de la danse²³, une collaboration avec Wilfride Piollet s'est poursuivie, mettant en perspective ses Barres flexibles avec le répertoire noté. J'ai aussi entrepris à la même période la transcription de ses exercices²⁴.



Les trois livres-dvd de la compagnie Labkine

Construire mon enseignement

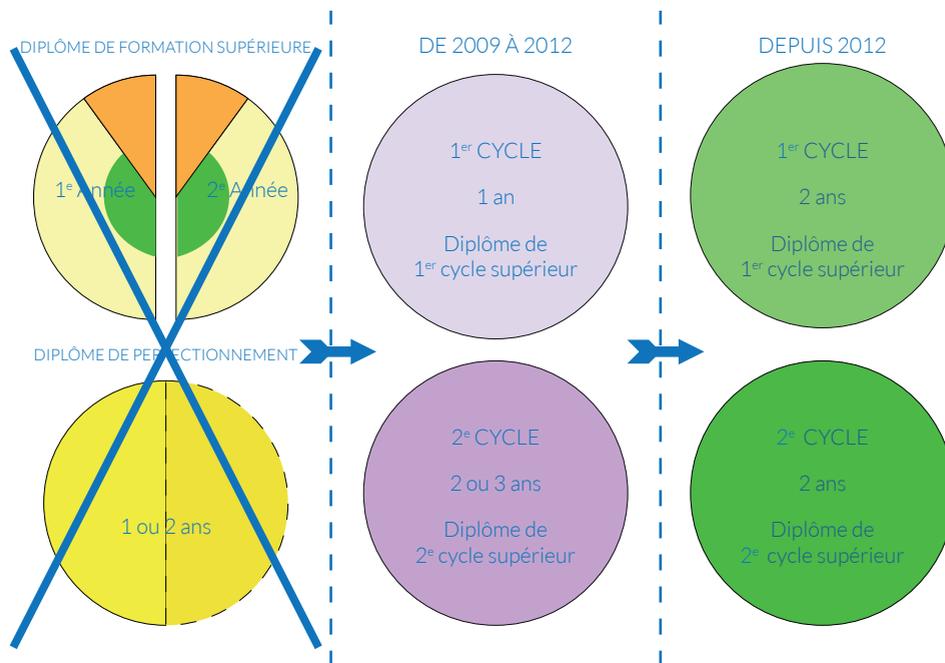
Au début de ma présence au Conservatoire, j'utilisais les mêmes mots et le même canevas que mes prédécesseurs, apprenant par cœur certains passages des grammaires ou du Dictionnaire. Progressivement, ayant un bagage plus solide et une compréhension peut-être plus globale du système, j'ai pu m'intéresser aux besoins de ressources nécessaires à une pédagogie s'adaptant à l'évolution de la danse comme aux profils des étudiants venant d'horizons variés. J'ai progressivement réfléchi à la manière d'aborder les choses plus qu'à la maîtrise du contenu théorique, en gagnant en confiance en moi comme en goût pour cet exercice.

23 Dans le cadre de l'Entraînement régulier du danseur, dispositif naissant pour cette institution toute neuve dont les activités étaient à l'époque situées au cœur de Paris. Ces cours, organisés par le département pédagogique du CND, sous la direction d'Anne-Marie Reynaud, étaient dispensés plusieurs fois par semaine dans les studios de la rue Geoffroy Lasnier.

24 *Barres flexibles*, éditions de L'oiseau de feu, 1999. Version révisée de *Barres flexibles [exercices]*, éditions L'une et l'autre, 2008. *Synthèse des Barres flexibles*, éditions L'une et l'autre, 2014.

Deuxième époque : la formation modulaire.

STRUCTURE DE LA FORMATION À CETTE ÉPOQUE : 2009-2015



Le Diplôme de formation supérieure (DFS) et le Diplôme de perfectionnement disparaissent au profit d'une formation en deux cycles.

Les cours bi-hebdomadaires sont remplacés par des sessions de six heures par jour du vendredi au lundi, toutes les cinq semaines environ, soit 9 sessions par an (soit plus de 700 heures sur 4 ans). La formation débute par une session de découverte des systèmes Laban et Benesh.

- Structure du cursus en 2009-2010 :
 - 1^{er} cycle, en 1 an, validé par un examen et un diplôme de 1^{er} cycle supérieur ;
 - 2^e cycle, en 2 ou 3 ans, validé par un examen et un diplôme de 2^e cycle supérieur;
- Structure du cursus à partir de 2012-2013 :
 - 1^{er} cycle, en 2 ans, validé par un examen et un diplôme de 1^{er} cycle supérieur ;
 - 2^e cycle, en 2 ans, validé par un examen et un diplôme de 2^e cycle supérieur.

Enseignements complémentaires les plus réguliers au sein des sessions : histoire de la danse avec Virginie Garandeu, formation musicale avec Sophie Rousseau, AFCMD avec Odile Rouquet puis Mohammed Ahamada, méthodologie avec Marie-Laure Ragot. Masterclasses en lien direct avec la cinégraphie (avec Marion Bestien, Jacqueline Challet-Haas, Linièle Chane, Raphaël Cottin, Delphine Demont et Myriam Gourfink) et Analyse du mouvement Laban avec Angela Loureiro.

FOCUS SUR 2012

RÉPARTITION DES ENSEIGNEMENTS SUR 3 ANS (4^e année = tutorat et projets personnels)



Le changement de format du cursus à cette époque a provoqué des transformations profondes. La conjugaison de la mutualisation des enseignements au Conservatoire et du passage d'une formation hebdomadaire à une formation modulaire le week-end a permis progressivement de presque doubler le nombre d'heures et tripler le nombre d'étudiants.

Si le contenu en cinématographie est resté le même, les enseignements complémentaires ont été plus nombreux et plus diversifiés, progressivement plus cohérents aussi.

En abandonnant le binôme "Diplôme de formation supérieure" / "Diplôme de perfectionnement", s'est mis en place un cursus en deux cycles supérieurs. Quelques années ont été nécessaires pour établir la meilleure répartition au sein de ces deux cycles.

Dans un premier temps, le premier cycle, présentant la globalité du système Laban de manière élémentaire, ne durait qu'une année. Le deuxième cycle (deux ou trois ans) pour des raisons à la fois politiques et budgétaires, était contraint par un quota (trois puis cinq puis sept places) qui n'a pas permis à tous les étudiants d'y prendre part.

Quelques années plus tard, il s'est donc avéré nécessaire d'ouvrir plus largement ce deuxième cycle tout en rééquilibrant le premier ; cette nouvelle étape du cursus d'écriture du mouvement au Conservatoire s'est donc stabilisée dans un format de deux cycles supérieurs de deux ans chacun, le nouveau premier cycle correspondant à peu près à l'ancien DFS et le nouveau second cycle étant plus riche en apport que l'ancien Diplôme de perfectionnement.

Ce grand changement attirant beaucoup plus de candidatures d'étudiants, le Conservatoire a fait le choix d'initier la formation par une session de découverte des systèmes Laban et Benesh. J'ai toujours regretté cette initiative présentant les différents systèmes une fois les étudiants admis en formation. Même si ce nouveau format a vu augmenter considérablement le nombre d'étudiants en cinématographie, le très faible nombre de personnes inscrites en notation Benesh a suscité indirectement des tensions inutiles et souvent stériles.

Les étudiants, plus nombreux donc, possédaient aussi de nouveaux "profils". Leur origine géographique était plus diversifiée : étudiants de province plus nombreux, présence régulière d'étudiants étrangers. Leur parcours professionnel était aussi plus varié : intermittents, enseignants, chercheurs, universitaires. J'ai organisé, pour répondre à ce nouveau public potentiel,

plusieurs journées découverte de la cinétopographie à l'Agence nationale pour l'emploi (ANPE-spectacles, aujourd'hui Pôle-emploi spectacles)

Parmi les conséquences non anticipées, j'ai constaté à quel point le travail à fournir auprès des étudiants était considérable. De manière très concrète, pour un même contrat de travail au Conservatoire, ma charge de travail a été démultipliée !

Il a fallu élaborer de nouveaux supports pédagogiques (documents et exemples de lecture plus nombreux) pour permettre aux étudiants de gagner en autonomie. J'ai aussi dû trouver une nouvelle manière d'accompagner leur travail personnel : les corrections d'écritures et le suivi individuel des projets se sont réparti sur rendez-vous, à l'issue des cours ou entre les sessions.

Mon approche pédagogique s'est adaptée à cette nouvelle situation : la découverte progressive de notions dans la forme hebdomadaire du cursus a dû laisser place à une découverte intensive et collective. Pour assurer une évaluation équitable, j'ai été plus exigeante : avec les étudiants sur la régularité des travaux à rendre et le respect du calendrier, avec moi-même pour la préparation des épreuves de contrôle continu.

Vers un futur Master ?

C'est le contexte LMD entre universités et formations supérieures qui a contribué à la création de cette formation modulaire, avec pour objectif d'attirer plus de monde et de faire davantage rayonner cette discipline.

En 2012-2013, une fois la difficulté du quota de second cycle résolue, la direction générale du Conservatoire²⁵ me commande, ainsi qu'à Éliane Mirzabekiantz (l'enseignante en notation Benesh), une réflexion sur l'évolution possible du cursus dans l'objectif d'obtenir une reconnaissance de diplôme de fin d'études "valant grade de Master".

J'obtiens la permission de réunir une commission de réflexion sur le sujet, sous la direction de Clairemarie Osta, directrice du département des études chorégraphiques et de Geneviève Meley-Othoniel, chef du Bureau des enseignements et de la formation du spectacle vivant au Ministère de la Culture et de la Communication.

M'ont donc accompagné Raphaël Cottin, artiste chorégraphique et notateur Laban, Marie Glon, chercheuse, doctorante en Histoire à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et rédactrice en chef de la revue Repères, cahier de danse, Axelle Locatelli, artiste chorégraphique et notatrice Laban, Angela Loureiro, artiste chorégraphique, notatrice Laban et certifiée en Laban Movement Analysis et Agustí Ros, professeur de cinétopographie Laban à l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Espagne).

Ce groupe de travail constate des problèmes liés aux disciplines complémentaires lors de bilans établis avec les étudiants. Il questionne l'importance du volume horaire de certaines disciplines par rapport à un cursus d'écriture et d'analyse du mouvement (comme la formation musicale par exemple, qui occupait alors plus de quinze pourcents des heures d'enseignements) et recommande d'accorder une place centrale aux disciplines d'analyse du mouvement, en renforçant particulièrement les

25 Portée à l'époque par Bruno Montovani

contenus en Analyse du mouvement Laban.

Dans le cadre du développement LMD, des recrutements ont été opérés sans une réflexion suffisante pour permettre plus tard une évolution et une répartition des enseignements allant dans ce sens. Il s'est alors avéré difficile de distribuer les heures des enseignants sans empiéter sur la notation.

Malgré cela, une redistribution progressive des heures d'enseignements (subtile équation mettant en jeu les contrats en cours, les échanges avec la direction, les départs en retraite, les nouveaux recrutements et la préparation du "Valant grade de Master") a permis de renforcer les disciplines d'analyse du mouvement et d'équilibrer le cursus.

Un espace en expansion



Noëlle Simonet et une dizaine d'étudiants lors d'un cours de cinématographie en juin 2013.

Lorsque le cursus est passé à un format modulaire, les studios de danse, libérés le week-end par le cursus d'interprète, sont devenus disponibles pour le cursus de notation !

Si le nombre d'étudiants m'a conduit à élaborer de nouveaux documents, la présence continue en studio de danse a permis à la fois une plus intense préparation physique et des explorations (lectures et dictées) plus nombreuses. La relation assez pyramidale qui existait précédemment s'est transformée dans des échanges plus horizontaux.

Être ensemble tout une session crée des liens plus facilement qu'avec des séances de travail plus éparées. Le travail de groupe s'est développé sous plusieurs formes : mouvements de groupe plus faciles à étudier, plus de collaboration entre les étudiants en session comme en-dehors, échanges très dynamiques dans les questions et apprentissages.

En termes de visibilité de la formation, j'ai donc constaté qu'elle gagnait à l'extérieur de l'établissement alors que notre travail le week-end nous rendait

moins visible pour les étudiants danseurs. Cependant, des projets initiés par la direction des études chorégraphiques ont persisté : poursuite des événements "Mémoire pour demain" présentant au public des pièces de répertoire, participation de certains étudiants notateurs à la préparation de spectacles. En-dehors de l'établissement, des partenariats ont aussi été construits (avec l'Institut del Teatre de Barcelone²⁶, le Centre national de danse contemporaine d'Angers²⁷ ou l'Université Paris VIII) pour l'accompagnement de projets de répertoire et le partage de compétences par l'échange d'étudiants.

Une communauté labanienne élargie

Dans les années 2000, les fruits cumulés de la formation ont fait croître la communauté Laban en France : le nombre de personnes a augmenté, tout comme la diversité des applications du système Laban dans la recherche, le paysage chorégraphique ou universitaire. Les politiques publiques de la danse ont répondu à cette évolution, par exemple par la création d'aides spécifiques pour la notation d'œuvres chorégraphiques (aujourd'hui Aide à la recherche et au patrimoine en danse), à l'initiative de Catherine Tsekenis à la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDS) du Ministère de la culture, ce dispositif ayant ensuite été confié à la compagnie Labkine pour son portage administratif, puis, à partir de 2010, par le Centre national de la danse.

Les masterclasses de la formation ont pu prendre en compte cette nouvelle donne, en abordant de nouvelles applications (comme la pratique du système Laban adaptée aux mal et non-voyants avec Delphine Demont, la diversité de l'utilisation du système par des chorégraphes et enseignants avec Jacqueline Challet-Haas, Hélène Leker, Amandine Bajou, Raphaël Cottin ou Myriam Gourfink) ou des mises à jour d'outils ou de méthodologie liés à la cinétopographie (avec Linièle Chane, Raphaël Cottin et Marion Bastien). Les masterclasses d'Analyse du mouvement Laban avec Angela Loureiro restaient à cette époque très épisodiques. Elle ne dispensait que deux sessions de six heures chaque année pour l'ensemble du cursus, ce qui nous a amené à proposer à l'ensemble des étudiants de suivre chaque session !

Élargir mes compétences

Les nombreux changements opérés à cette époque m'ont conduit à poursuivre certains projets en-dehors du Conservatoire : ma formation continue en Body Mind Centering²⁸, et l'élaboration de projets de recherche, notamment par la création de livres-DVD avec ma compagnie Labkine²⁹.

Ma formation puis ma pratique du BMC a été déterminante dans ce changement de rapport à l'enseignement. Je pense que le BMC m'a rendue plus tranquille et plus à l'aise en mettant la pratique plus au cœur de

26 Avec Agustí Ros.

27 Avec Claire Rousier.

28 J'ai débuté une formation en Body Mind Centring en 2007, avant d'obtenir en 2012 la qualification de "Somatic Movement Educator".

29 *La Partition chorégraphique. Outil de transmission - outil d'exploration. #01 Le Croquis de parcours* (en 2013); *#02 Transferts et tours* (en 2015); *#03 Corps - Espace*. (en 2019).

l'apprentissage. Cette pratique était avant tout une préparation physique pour se rendre disponible à découvrir une notion particulière. C'est le concept qui devait être abordé en cinétographie qui guidait l'exploration, rendue possible par le temps de travail en studio. Dans un deuxième temps, l'incursion du vocabulaire labanien assurait la construction de cette notion abordée concrètement. À cette phase de construction et de retour sur expérience avec les étudiants succédait enfin l'apport du signe de cinétographie proprement dit, synthétisé avec le concept et les deux ou trois règles associées.

Souvent par petits groupes, je laissais les étudiants plus en autonomie pour observer leur appropriation des concepts. S'en suivait des exercices d'écriture puis de lecture.

Globalement cependant, le plan de l'enseignement du système n'a pas beaucoup changé (on ne peut pas enseigner le système à l'envers...). C'est la manière dont le système est conçu qui donne lieu à un certain plan : les directions et les tours, les appuis et les gestes, l'amplitude, etc.

Il m'a aussi importé de relier ce que le système apporte à ce que vivent les étudiants.

L'observation de leur apprentissage m'a beaucoup appris du système.

J'ai abordé la mobilité du dos de plus en plus tôt, au détriment par exemple de l'utilisation des épingles et des contacts du pied au sol qui ont été abordés de plus en plus tard.

De même, la segmentation est venue après la mobilité du dos, car je me suis rendu compte que la mobilité du dos rendait plus concrète l'utilisation des croix d'axes (standards et corporels) et par conséquent l'usage de la segmentation plus à propos.

Troisième époque : en route vers le Master !

STRUCTURE DE LA FORMATION À CETTE ÉPOQUE 2015-2021

La structure de la formation est identique à la période précédente, soit deux cycles de deux ans chacun (plus de 700 heures sur 4 ans). La session de découverte des systèmes Laban et Benesh a lieu jusqu'en 2020.

- 1^{er} cycle, en 2 ans, validé par un examen et un diplôme de 1^{er} cycle supérieur;
- 2^e cycle, en 2 ans (la question de quota ne se pose plus), validé par un examen et un diplôme de 2^e cycle supérieur.

Les enseignements complémentaires sont dispensés de la même manière. Les masterclasses labaniennes, sur 4 séminaires, viennent enrichir le 2^e cycle

Les sessions sont réparties différemment et permettent un plus grand nombre et une plus grande variété d'intervenants autour de séminaires thématiques :

- En 1^{er} cycle :
 - 8 sessions en première année (toujours du vendredi au lundi, 6 heures par jour) ;
 - 9 sessions en deuxième année ;
- En 2nd cycle :
 - 7 sessions en première année, réparties sur deux jour et demi chacune ;
 - 5 sessions en deuxième année, réparties sur deux jours.

Intervenants en masterclasses : Roméo Agid, Amandine Bajou, Noémie Barral, Marion Bastien (CND), Aurélie Berland, Olivier Bioret, Iréné Blin, Camille Bobelin, Linièle Chane, Marie-Charlotte Chevalier, Estelle Corbière, Raphaël Cottin, Delphine Demont, Valeria Giuga, Héléne Leker, Axelle Locatelli, Maud Pizon.

Le principal changement pendant cette troisième grande période est l'intensification des intervenants extérieurs. La diversité des étudiants créant des projets de fin d'études toujours plus variés et innovants, j'ai été stimulé et nourri dans l'élaboration de nouveaux séminaires pour accompagner ces démarches : danse et composition musicale, élaboration collective de projets, méthodologie de la transmission, constitution de ressources pédagogiques pour des publics spécifiques, etc. Nous faisons le constat commun d'un champ d'exploration qui sort régulièrement du cadre établi par la fiche technique (et c'est tant mieux!).

Ont pu intervenir à cette période Roméo Agid, Amandine Bajou, Noémie Barral, Marion Bastien (CND), Aurélie Berland, Olivier Bioret, Iréné Blin, Camille Bobelin, Linièle Chane, Marie-Charlotte Chevalier, Estelle Corbière, Raphaël Cottin, Delphine Demont, Valeria Giuga, Sophie Jacotot, Héléne Leker, Axelle Locatelli, Maud Pizon ; cela témoigne d'un développement tout à fait visible de la communauté des notateurs dans la poursuite logique des promotions précédentes.

Dans sa version précédente, l'Analyse du mouvement Laban n'était abordée que dans de rares masterclasses. Avec l'accord de la direction, j'ai choisi de confier une heure de mon contrat de travail à Angela Loureiro pour permettre de renforcer son enseignement.

L'Analyse du mouvement Laban est sortie du cadre des masterclasses en devenant une discipline complémentaire évaluée, avec des temps de travail sensiblement augmentés et plus réguliers. De plus, le partenariat établi précédemment avec le département danse de l'université Paris VIII Vincennes

Saint-Denis a été fléché pendant plusieurs années vers des cours d'Angela. Cette évolution, qui allait dans le sens de la recommandation de la commission consultative sur l'évolution du cursus, renforçait les disciplines issues d'un même courant de pensée.

Au départ à la retraite d'Angela Loureiro en mars 2020, les enseignements en études labaniennes ont été redistribués. Tout d'abord, son contrat a été transformé en heures de masterclasses ; ensuite, ces enseignements eux-mêmes ont été différemment répartis.

Lætitia Doat est ainsi intervenu depuis en deuxième cycle, pour transmettre principalement les domaines de l'Effort et de la Forme. En premier cycle, les disciplines plus proches de la Choreutique ainsi qu'une initiation à l'Effort ont été pris en charge directement par Olivier Bioret, qui a progressivement rejoint l'équipe pédagogique en anticipation de mon propre départ.

Déjà à l'œuvre depuis 2012, la réflexion de transformation du cursus pour valoir grade de Master s'est intensifiée. Le premier dossier constitué pour cela était resté sans suite, en raison du départ précipité de la directrice des études chorégraphiques Clairmarie Osta en 2013.

En 2015, Jean-Christophe Paré ayant pris la suite de cette fonction, le processus est réactivé. Il a par ailleurs témoigné d'une volonté de rapprochement entre le cursus interprète et le cursus d'écriture en organisant plusieurs manifestations mettant en œuvre du répertoire et de la création (comme par exemple les présentations publiques Entrées en matières)

Les examens ponctuant la formation sont restés inchangés. C'est surtout la manière d'évaluer la progression du second cycle qui s'est adaptée, en lien aussi avec l'établissement de séminaires thématiques et avec l'accompagnement de cours de méthodologie.



Les étudiants de second cycle en travail autonome, 2021.

Les relations internes...

Pendant ces années, le groupe de travail sur l'élaboration du Master s'est fait moins nombreux. De copieux aller-retour de dossiers sont coordonnés par Geneviève Meley-Othoniel, en charge de manière intérimaire de la gestion du département des études chorégraphiques à la suite du départ soudain de Jean-Christophe Paré en 2017, et dans l'attente de la nomination de Cédric Andrieux (en 2018).

Pendant toute cette période, le dossier de demande de "valant grade de Master" a échoué plusieurs fois pour vice de procédure ou dépôt hors délai...

Dans le développement de ce dossier en revanche, le passage d'un "Master idéal" à un "Master réel" nous a offert un cadre plus rigoureux et nous a aidé à nous concentrer sur l'essentiel.

J'ai été particulièrement heureuse que la validation officielle de ce diplôme advienne en 2020, un an avant mon départ, pour un processus officiellement entamé sept ans plus tôt.

De manière un peu plus active à cette période, la direction demande au cursus interprète de solliciter davantage le cursus de notation pour l'étude d'un répertoire accessible plus facilement par les partitions (comme la Danse de la sorcière de Mary Wigman, Revelation d'Alvin Ailey ou le répertoire de Doris Humphrey ou José Limon).

Autre fait marquant, l'attribution en 2020 d'un nouveau bureau dédié à notre cursus (partagé entre les systèmes Laban et Benesh), permettant d'organiser dans de bonnes conditions les rendez-vous de tutorat et le travail préparatoire des sessions, l'ancien bureau (petit et sombre) étant transformé en lieu de stockage des partitions et des supports pédagogiques.

Par ailleurs, le Conservatoire a entrepris sur plusieurs années d'importants travaux d'entretien et de rénovation du bâtiment, grâce auxquels deux studios de danse supplémentaires ont été construits à la place de l'ancien gymnase. C'est ainsi qu'en 2020, des espaces de studio ont pu être affectés pour le cursus de notation les lundi et vendredi, augmentant encore nos possibilités de pratique.

Enfin, le libellé du poste administratif de Laurence Tissot, adjointe au directeur des études chorégraphiques, a été transformé en "responsable des études Notation du mouvement, systèmes Benesh et Laban", renforçant de fait la visibilité du cursus comme les échanges internes au sein de l'établissement.

Préparer la relève



Aurélie Berland et Noëlle Simonet au Centre national de la danse, décembre 2020.

Forte de l'expérience dont j'avais bénéficié avec Jacqueline Challet-Haas à mon entrée en poste, j'ai sollicité ma hiérarchie pour anticiper mon départ, en ayant à cœur d'établir les critères de ma succession, consciente de l'aspect unique de ce cursus alors sans équivalent (en France comme ailleurs).

C'est ainsi que l'heure d'enseignement qui avait précédemment "glissée" de mon contrat vers les interventions d'Angela Loureiro, s'est déplacée pour permettre à Olivier Bioret d'être plus officiellement intégré à l'équipe pédagogique (dès 2019 mais officiellement en 2020).

Ensuite (en 2020 également), j'ai obtenu qu'une seconde personne, Aurélie Berland, nous rejoigne afin d'aller dans le sens du Master, c'est-à-dire pour permettre de diversifier la pédagogie en cinétographie en envisageant qu'elle soit dispensé non plus par un, mais par deux professeurs. Cela a été possible par un nouveau glissement d'une heure de mon contrat.

En conséquence de l'évolution notable du cursus depuis mon arrivée au Conservatoire, on m'a demandé de rédiger une nouvelle fiche de poste. Elle a été réalisée pour rassembler clairement et concrètement les compétences requises pour cette fonction.

Sensibilité corporelle et artistique, dextérité et expertise notationnelles, expérience dans le domaine du répertoire noté, goût pour la recherche, soin apporté aux graphismes en lien avec l'analyse, compétence en communication autour de la cinétographie et, bien entendu, intérêt affiché pour la pédagogie, sont apparus comme les compétences requises pour cette fonction, à équilibrer entre deux personnes.

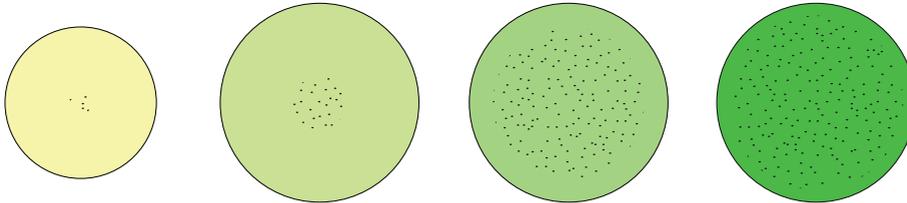
C'est dans cette perspective que j'ai travaillé avec Olivier et Aurélie pendant mes deux dernières années au Conservatoire pour cette expérience unique de transmission de compétences, conformément au contrat d'objectif de l'établissement affiché à cette époque et soutenu par sa directrice générale Émilie Delorme.

Un appel d'offre a ainsi été émis début 2020 pour recruter deux nouveaux professeurs en intégrant deux heures supplémentaires. Les contrats proposés

sont passés de "un poste de douze heures" à "deux postes de sept heures chacun".

En juin 2020, à l'issue d'un concours de recrutement auquel se sont présentés Aurélie Berland, Elena Bertuzzi, Olivier Bioret, Christine Caradec, Estelle Corbière et Raphaël Cottin, Olivier Bioret et Estelle Corbière ont été engagé.

Avec le temps



JUSQU'EN 1998

2 ans,
puis 1 ou 2 ans
de spécialité.
Cours 2 fois par
semaine,
essentiellement en
cinétopographie.

4 à 5 étudiants
chaque année.

1998 - 2009

2 ans,
puis 1 ou 2 ans
de spécialité.
Cours complémentaires
plus nombreux.

4 à 5 étudiants
chaque année.

2009 - 2015

4 ans en 2 cycles,
Formation modulaire,
environ 700 heures
de cours.
Temps de travail
essentiellement fait
en studio.

10 à 15 étudiants
chaque année.

2015 - 2021

Même structure,
mais séminaires
plus structurés et
thématiques.
Mise en place du
valant grade
de Master.

10 à 15 étudiants
chaque année.

Contenu en cinétopographie toujours équivalent : environ 400 heures de cours pour l'ensemble d'un cursus



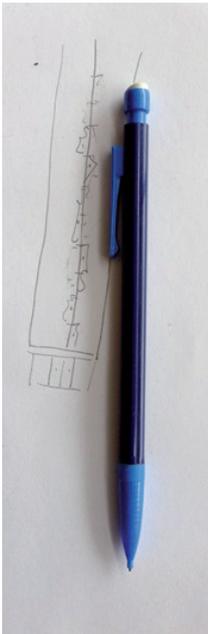
temps de travail en studio de danse

D'un face à face relativement frontal entre l'enseignant et les étudiants dans les années 1990, la configuration de la formation s'est mue progressivement en un projet collectif, avec une équipe pédagogique plus nombreuse et plus cohérente, prenant davantage en compte le contexte professionnel d'étudiants devenus des étudiants-chercheurs. Ce sont eux qui, en posant les questions qui les préoccupent, m'amènent à traiter des spécificités.

La pédagogie que j'ai construite au Conservatoire, sans cesse remise en question, a été de pair avec la constitution d'un très important corpus de documents (équivalent à plusieurs centaines de pages) destinés aux étudiants.

J'ai terminé mon parcours au Conservatoire en distribuant l'apprentissage du système Laban de cette façon :

- En premier cycle, apport des enseignements communs à tous les étudiants :
 - en première année, transmission des bases fondamentales, à l'exception des appuis multiples et du travail de relation (avec des personnes ou des objets), des parties semi-mobiles et des tours comme la roue ou la culbute ;
 - en deuxième année, transmission des bases plus complexes, comme le travail des mouvements au sol, la bonne utilisation des signes dynamiques, les petits mouvements ou encore les contacts et manipulation ;
- En second cycle, consolidation des connaissances déjà acquises, certaines spécificités pouvant être abordées en fonction des projets des étudiants (comme les mouvements de groupe, des partitions Laban américaines, etc.), la dernière année étant dénuée de cours de cinégraphie à proprement parler.



Pendant les dernières années de ma présence au Conservatoire, nous avons régulièrement insisté sur le fait qu'une formation supérieure ne devrait pas comporter de formation initiale, ce qui est pourtant toujours le cas aujourd'hui. Il est donc nécessaire de créer des propositions en amont et autour du Conservatoire pour le sortir de son statut de monopole ; cela participera à l'ouverture déjà effective de cette pensée en mouvement et permettra à une formation supérieure de se concentrer justement sur sa spécificité.

Le développement du cursus a permis l'évolution de la cinégraphie elle-même, dans la progression de l'expertise en analyse du mouvement comme dans la création de nouvelles et nombreuses applications, toujours en devenir. J'ai pu formuler en réunion avec la direction générale, 30 ans après le début de la formation au CNSMDP, ce qu'un cursus aussi spécifique vient faire au Conservatoire de Paris.

Le notateur ne se cantonne plus dans un choix binaire entre reconstruction et écriture d'une œuvre ; son métier a d'ailleurs été officiellement reconnu dans la nomenclature des métiers de la danse de la Convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelles (CCNEAC) en 2013, grâce à un long travail du Ministère de la culture entamé en 2009.

Je constate à quel point l'évolution de la cinégraphie en France est liée à des décisions politiques : politiques d'État, comme en témoignent la création du cursus lui-même ou des aides à la recherche et au patrimoine en danse, et politiques des différentes directions (des études chorégraphiques

comme de la direction générale), directement en lien avec leur intérêt et leur compréhension des enjeux du développement de ce système d'écriture.

À ce sujet, je ne peux que regretter par exemple l'absence d'expert en écriture du mouvement Laban au sein du jury de recrutement en juin 2020.



Quelques documents apportés pour les cours, 2013.

Il ne faudrait pas grand-chose pour que soit déstabilisé l'ensemble de l'édifice. Heureusement, plusieurs facteurs viennent le consolider : Master, contrats des personnes en poste, notateurs engagés à des postes de responsabilité (au Centre national de la danse, à l'inspection danse du Ministère de la culture, au sein d'autres centres de formation).

Quelle communauté de notateurs pour l'avenir?

C'est aujourd'hui la seule formation supérieure de cette envergure intégrant, autour de la cinétopographie, les autres disciplines labaniennes³⁰. La gratuité des études, toujours à défendre, mais spécifique à la formation supérieure en France, a contribué à son attractivité. Elle est devenue unique au monde et reconnue comme telle par la communauté internationale.

30 Le LIMS (Laban-Bartenieff Institute for Movement Studies) à New-York ne forme pas ses étudiants à la cinétopographie.

ANNEXE

Biographie de Jacqueline Challet-Haas

Née en 1934, Jacqueline Challet-Haas est une danseuse, pédagogue et notatrice de la danse française.

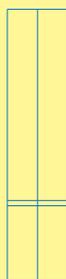
Elle étudie la danse classique avec Atty Chadinoff, Olga Preobrajenska, Alexandra Balachova et Lioubov Egorova, la danse moderne avec Kurt Jooss et Laura Sheleen (disciple de Martha Graham) et la notation Laban avec Diana Baddeley-Lange et Albrecht Knust dont elle suit un enseignement particulier pendant une saison.

Elle est diplômée de l'École supérieure d'études chorégraphiques (ESEC) de Paris en 1957. Professeur de notation à l'Université Paris-IV de 1984 à 1988, elle enseigne ensuite à l'Université Paris-VIII de 1989 à 1991. À l'initiative de Quentin Rouillier, elle crée en 1990 un cursus de notation Laban au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Elle y enseigne jusqu'en 2001.

De 1975 à 2019, elle dirige le Centre national d'écriture du mouvement (CNEM) fondé par Théodore d'Erlanger en 1959. Membre de l'International Council of Kinetography Laban depuis sa création (1959), elle en est vice-présidente honorifique depuis 2013.

On lui doit l'élaboration française des grammaires de cinégraphie en français (trois volumes), qu'elle publie d'abord au sein du CNEM avant qu'elles soient éditées par le Centre national de la danse à partir de 1999. Elle est aussi auteur d'ouvrages sur la danse (*Manuel pratique de danse classique*, Amphora, 1979, *Manuel pratique de danse classique*, Amphora, 1979, *Terminologie de la danse classique*, Amphora, 1987) et traductrice d'ouvrages de référence labaniens, comme *La Maîtrise du mouvement* de Rudolf Laban (avec Marion Bastien), *La Danse moderne éducative et Chorégraphie* de Rudolf Laban (avec Jean Challet) ainsi que le *Dictionnaire usuel de cinégraphie Laban* d'Albrecht Knust (avec Jean Challet).

En Juillet 2011, Jacqueline Challet-Haas est élevée au grade de Chevalier dans l'Ordre de la Légion d'honneur pour cinquante-trois ans de services consacrés à la danse et au patrimoine chorégraphique.



CNEM

centre national d'écriture du mouvement
en cinégraphie Laban

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