

Blandine Brasseur est danseuse, comédienne, notatrice du mouvement Laban (en formation Benesh), et pédagogue. Formée au conservatoire de Boulogne-Billancourt en danse, au conservatoire du 14^e arrondissement de Paris en art dramatique, et au CNSMDP en écriture Laban/Benesh, elle danse et joue pour différents chorégraphes et metteurs en scène en France et à l'étranger. Elle participe à des projets autour de la notation du mouvement auprès de l'IIM de Charleville-Mézières, pour la compagnie Labkine, l'UNSS de Versailles... Professeur de danse diplômée d'État, elle enseigne dans des conservatoires de la région parisienne et dans des écoles en France et à l'étranger.

Élisabeth Bardin débute comme interprète pour le chorégraphe Denis Detournay en 2004. Elle collabore ensuite avec des metteurs en scène dont Sophie Belissent, Jean-Baptiste Phou et des plasticiens Yo Claux, Yang Min. Entre 2014 et 2017, sa rencontre avec le chorégraphe ErGao à Canton en Chine, l'amène à questionner les notions d'improvisation et de performance. De retour en France, elle se forme en cinégraphie Laban de 2019 à 2024 au CNSMDP et en pédagogie (CA) au CNSMDL de 2020 à 2022. Aujourd'hui, elle enseigne la danse contemporaine au conservatoire régional de Besançon, tout en étant responsable du domaine danse.

Blandine Brasseur et Élisabeth Bardin

Diagrammes et tableaux synoptiques chez Lucinda Childs. Entrer dans la composition par l'œil ?

Plonger dans l'œuvre de Lucinda Childs, c'est également entrer dans une dimension graphique à travers son usage des **diagrammes et des tableaux synoptiques**¹, comme le moyen d'entrer dans la composition chorégraphique par l'œil.

La technique d'enregistrement graphique qui aide à visualiser les déplacements a donc été très importante pour moi dès le début.

Les partitions [...] constituaient les outils directement issus de la vague des années soixante.

Lucinda Childs, à propos de son travail².

Dans le cadre de nos études en notation Benesh (Blandine Brasseur) et en notation Laban (Élisabeth Bardin), nous avons toutes deux suivi le projet « Lucinda Childs X 100 » du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) au cours de la saison 2023-2024³. Durant toute la période de transmission jusqu'aux représentations, plusieurs temps importants ont nourri nos réflexions :

- la rencontre avec Lucinda Childs, présente tout au long du processus de transmission et les échanges avec elle sur ses procédés chorégraphiques
- les échanges avec Ty Boomershine, son danseur et assistant chorégraphique dans ce projet, par ailleurs directeur artistique de la compagnie Dance On, permettant de découvrir son vécu en tant qu'interprète
- la découverte des supports de travail, partagés par Lucinda Childs et Ty Boomershine

1. Les termes 'dessins', 'supports', 'supports graphiques', 'tableaux', 'partition' pourront aussi signifier tous types de documents relatifs aux pièces, créés par Lucinda Childs.

2. Citée in Noëlle Simonet, 2015, *Le croquis de parcours. #01*, édition Labkine, p. 57.

3. « Lucinda Childs X 100 », interprétés par les étudiantes et étudiants des études chorégraphiques, des disciplines instrumentales classiques et contemporaines et de la formation supérieure musique son image, Halle de la Villette, Festival d'Automne, Paris, 1er et 2 décembre 2023.

- l'exploration et l'expérimentation de cette matière par le corps, en prenant les cours techniques de Ty Boomershine et en pouvant évoluer avec les étudiants dans les studios

En amont de ce projet, la lecture de partitions déjà écrites d'œuvres de cette chorégraphe en notation Benesh ou Laban, *Four Elements* et *Canto Ostinato* écrit par Fabien Monrose, ou *Sunrise of the Planetary Dream Collector* écrit par Karin Sunke[Hermès] ou encore *Concerto* écrit par Olivier Bioret, ont permis de découvrir son univers. Un premier prisme sur le travail de Lucinda Childs était construit avant d'entrer dans nos écritures respectives.

Nous commencerons par parler du travail chorégraphique de Lucinda Childs et des différents types de documents que nous avons rencontrés. Puis nous présenterons et décrirons quelques supports graphiques des pièces suivantes reprises pour le « Lucinda Childs X 100 » : *Particular Reel* (1973), *Reclining Rondo* (1975), *Radial Courses* (1976), *Katema* (1978) et *Concerto* (1993). Pour terminer, nous analyserons comment nos partitions dialoguent avec les dessins ou tableaux de Lucinda Childs et quelles relations existent entre l'organisation de nos partitions et ces documents créés par la chorégraphe.

L'univers de Lucinda Childs

Les chorégraphies de Lucinda Childs sont d'une clarté et d'une précision qui en deviennent presque mathématiques, où chaque mouvement s'inscrit dans un système de relations spatiales et temporelles. Cette rigueur est soutenue, dès le début de chaque création, par des outils graphiques qui permettent de transcrire visuellement les parcours, les alignements et les déplacements des danseurs. Plus que de simples aides à la mémorisation, ces documents sont une part essentielle de la composition elle-même, permettant d'entrer dans le langage chorégraphique de Lucinda Childs, par l'observation visuelle des structures. Les pièces débutent par l'élaboration de dessins/*scores* par la chorégraphe.

Nous trouvons différentes sortes de documents :

- des supports divers : le reflet de la pensée de Lucinda Childs à la création
- des partitions pour individuels et/ou collectifs : observation de la structure de la pièce et outils pour le travail en autonomie de l'interprète
- des transcriptions visuelles des parcours, alignements des déplacements, de la structure temporelle

Nous remarquons des supports différents suivant les chorégraphies : comme le symbole du prisme de recherche sur chaque pièce.

Nous proposons de lire quelques supports graphiques correspondant aux cinq pièces dans leurs formes 'originales'. Nous noterons que derrière chaque choix graphique, un travail spécifique est annoncé, mais également les facettes du travail avec cette chorégraphe pour les danseurs.

Nous rappelons que les quatre pièces des années 1970, dites de la période « Early Works » sont des chorégraphies en silence. La pièce *Concerto* est en relation étroite avec la musique de Henryk Górecki, le *Concerto pour clavecin et orchestre à cordes*, op. 40.

Les exemples de supports créés par Lucinda Childs pour ses pièces sont présentés ici dans l'ordre chronologique.

Particular Reel (1973) : un solo

Un support qui dévoile une danse modulaire, figure 1.

Il s'agit d'une structure d'ensemble. Aucune indication sur le sens de lecture n'est donnée. Nous lisons des motifs dans une structure d'ensemble : phrase A, phrase B ... phrase E. Cinq phrases sont indiquées, qui se répètent 4 fois. Elles sont organisées dans l'espace suivant la pensée de la chorégraphe.

Nous déduisons une danse modulaire dans une structure d'ensemble. Sans indication d'orientation, de sens de lecture.

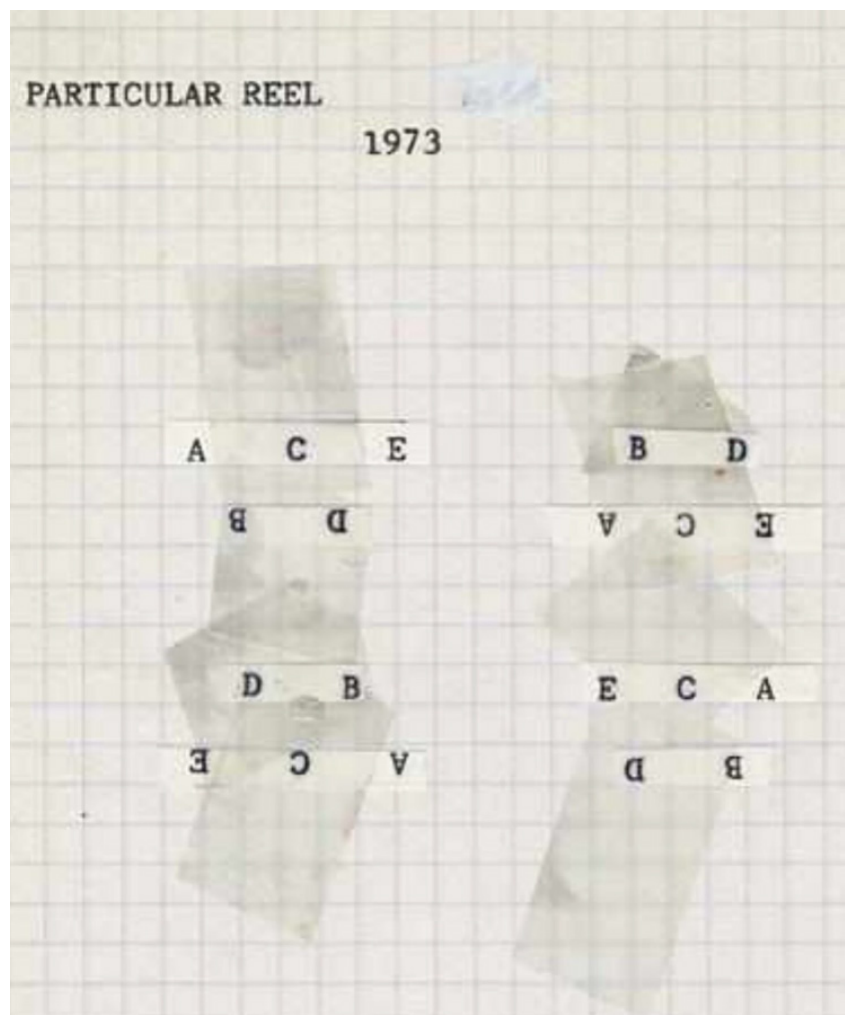


Fig. 1. Partition chorégraphique manuscrite

Reclining Rondo (1975) : un trio

Un support qui dévoile une danse de l'espace, figures 2 et 3.

Nous proposons une partition individuelle annotée par une interprète et une partition nommée collective sans annotation. Elles sont identiques et servent le travail de la chorégraphe, de l'interprète ou du répétiteur. Dans les sources graphiques, nous pouvons trouver cette même partition collective annotée avec des couleurs, précisant également le sens du module dansé.

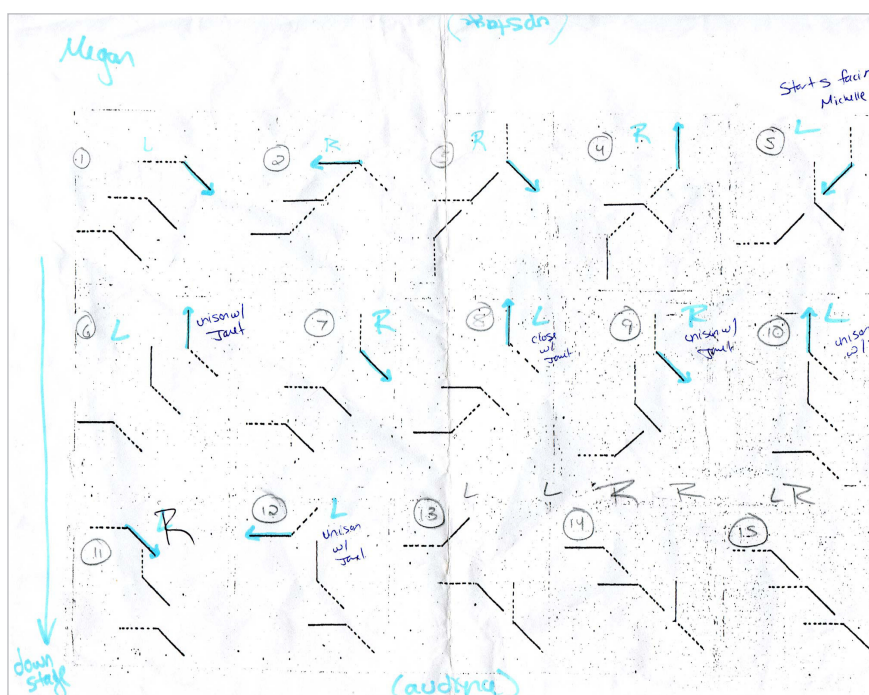


Fig. 2. Partition individuelle, annotée par Megan Bridge, 2013.

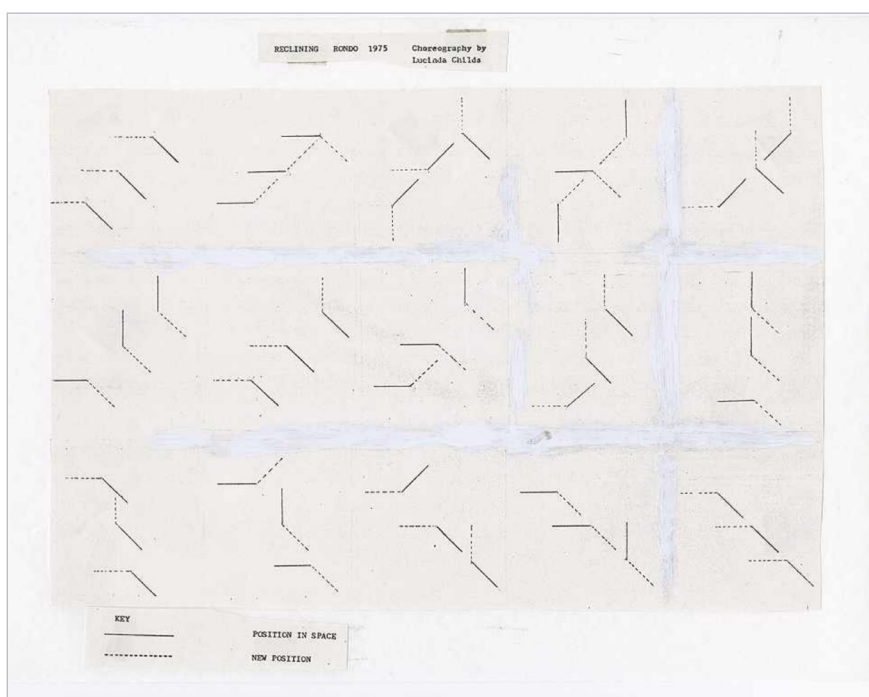


Fig. 3. Partition collective. (Différentes versions de la partition chorégraphique photocopiée.)

Dans cette organisation, nous pouvons observer trois danseurs. Il s'agit d'un travail sur l'espace avec une précision sur les relations entre les danseurs et leurs places dans l'espace (orientation). Dans ces exemples, l'utilisation de tableaux synoptiques aide à visualiser la logique sous-jacente des déplacements des danseurs dans l'espace. Par contre, nous remarquons qu'aucune indication sur le mouvement lui-même, ni aucune information sur ce qui se déroule à l'intérieur des modules, n'est décrite.

La présence de supports individuels pour les danseurs montre aussi une facette du travail de Lucinda Childs, à savoir : après avoir façonné les modules en répétitions, les danseurs travaillent en autonomie. La manipulation de ces outils fait pleinement partie du travail de création.

Radial Courses (1976) : un quatuor

Des supports qui décrivent une danse de relations, figures 4, 5 et 6.

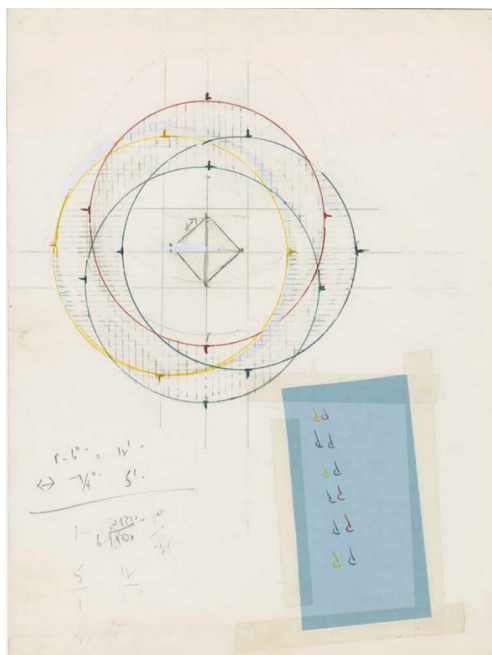


Fig. 4. Diagramme manuscrit avec grille de construction

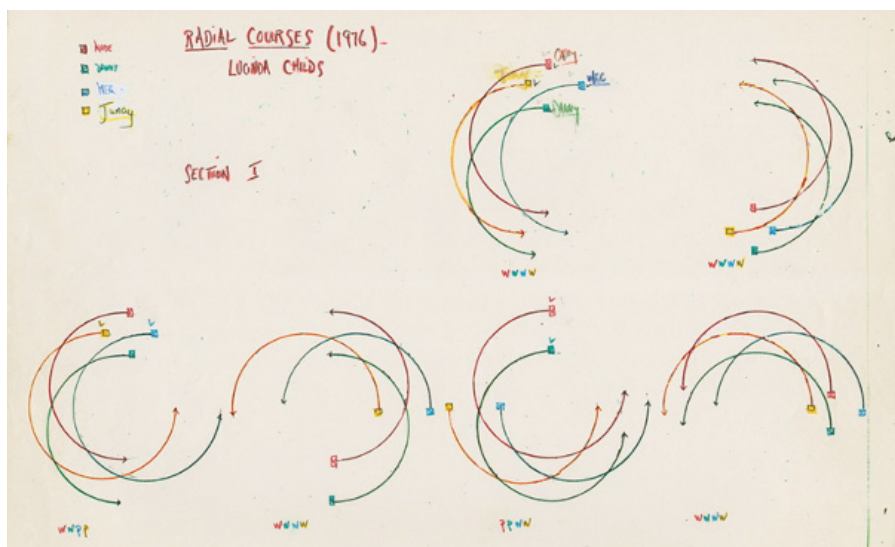


Fig. 5. Partition chorégraphique manuscrite (extrait section I)

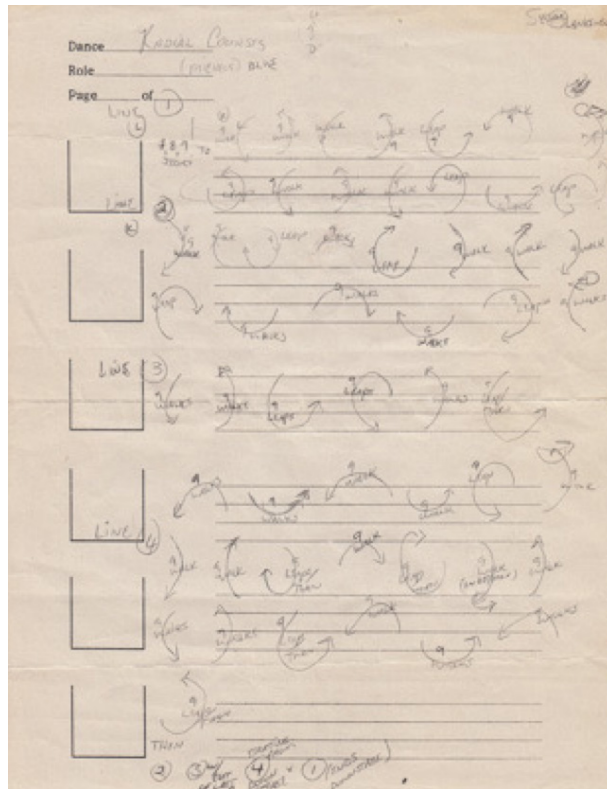


Fig. 6. Partition individuelle, annotée par Susan Blankensop.

Dans ces différents supports, nous pouvons observer que la relation entre les danseurs semble être aussi importante que le déplacement circulaire dans l'espace.

La partition générale des placements permet de visualiser le choix spatial chorégraphique de Lucinda Childs : des parcours circulaires avec une organisation des danseurs spécifique quels que soit les quatre points de fin /début de module. Les relations implicites entre les danseurs sont déductibles par les parcours dessinés.

La partition individuelle rend compte du travail du danseur en autonomie. Lors de la transmission de Radial Courses, un support individuel a été remis aux élèves du CNSMDP. Il s'agissait d'un support décrivant l'ordre des modules par rôle et par section : une structure individuelle. Un travail de mémorisation de cette structure, de l'ordre des modules associés a été nécessaire, en autonomie par les élèves-danseurs afin de pouvoir entrer pleinement dans la répétition.

Par ailleurs, l'utilisation de couleur dans les supports graphiques, est présente dans cet exemple. La couleur aide à la lecture et à la compréhension des enjeux spatiaux et relationnels dans cette chorégraphie. Dans un même support, le danseur peut se voir comme individu seul mais aussi à l'intérieur d'un groupe.

De plus, nous avons observé que la manipulation de ces documents créés par la chorégraphe ne se limite pas aux répétitions : ils deviennent aussi un support essentiel pour la reconstruction et l'interprétation des œuvres au fil du temps. Dans Radial Courses, par exemple, les schémas spatiaux exposent les trajectoires circulaires et les croisements, facilitant la compréhension de la dynamique de groupe, de l'interaction des interprètes et des points de convergence qui donnent vie à la composition.

Katema (1978) : un quatuor

Des supports qui décrivent une danse répétitive, figures 7 et 8.

Ces supports transmis par Ty Boomershine déterminent l'organisation de l'espace et des parcours des danseurs. Ils décrivent également les séquences répétées imperceptiblement dans un ensemble. Le diagramme des parcours révèle comment les séquences répétées et les chemins tracés par chaque danseur se conjuguent pour former un réseau cohérent, une sorte de cartographie du mouvement dans l'espace scénique.

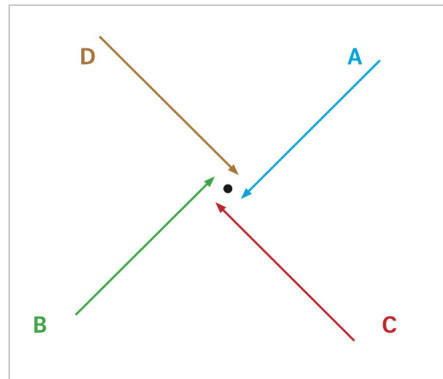


Fig. 7. Organisation de l'espace et des parcours des danseurs

A	R 123 123 12 123 123 12 R X W W W W W W W W	R 123 123 12 123 123 12 R X Y Z 123 L X 12 W W W W W W W W W W W * T T T T
R 123 123 12 123 123 12 L X W W W W W W W W	L 123 123 12 123 123 12 L X W W W W W W W W	
R 123 123 12 123 123 12 R X Y Z W W W W W W W W W W	L 123 123 12 123 123 12 L X Y Z W W W W W W W W W W	
R 123 123 12 123 123 12 R X Y Z W W W W W W W W T W W W	L 123 123 12 123 123 12 L X Y Z 123 R X W W W W W W W W * Z Y 21	
R 123 123 12 123 123 12 R X W W W W W W W W	L 123 123 12 123 123 12 R X Y Z 123 L X 12 W W W W W W W W W W * T T T T	
R 123 123 12 123 123 12 L X W W W W W W W W	R X Y Z 12 T T T T	
R 123 123 12 123 123 12 R X Y Z W W W W W W W W W W	R 123 123 12 123 123 12 R X R → 123 ← 123 → 12 → 123 → 123 → 12 R ← 123 → 123 ← 12 ← 123 ← 123 ← 12 R ← 123 → 123 ← 12 ← 123 ← 123 ← 12 ← 12 R X Y Z hop T T T T T	
R 123 123 12 123 123 12 R X Y Z W W W W W W W W T W W W		
R 123 123 12 123 123 12 R X W W W W W W W W		
R 123 123 12 123 123 12 L X W W W W W W W W		
R 123 123 12 123 123 12 R X Y Z 123 L X W W W W W W W W W W * Z Y 21		
R 123 123 12 123 123 12 L X Y Z 123 R X W W W W W W W W W W * Z Y 21		
R 123 123 12 123 123 12 R X W W W W W W W W		
R 123 123 12 123 123 12 L X W W W W W W W W		

Fig. 8. Score du rôle A

Concerto (1993) : un septuor

Dans l'exemple figure 9, les supports annoncent un travail sur le temps. La complexité rythmique est au cœur de cette chorégraphie. Les tableaux synoptiques servent à découper la pièce en sections temporelles précises, rendant tangible la logique de répétition et de variation propre à cette composition. Nous avons ci-dessous en exemple la section 2 (la pièce comporte 2 sections).

Chacune de ces sections temporelles est complétée dans croquis de parcours montrant l'évolution de chaque danseur sur la scène, figure 10.

Concerto													
Section 2													
6)	4	4	4	4	4	4							
6)	4	4	4	4	4	4							
7)	4	4	4	4	4	4	4						
9)	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4			
7)	4	4	4	4	4	4	4						
10)	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4		
8)	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4			
9)	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4		
8)	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3			
8)	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3			
8)	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4			
8)	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3			
8)	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3			
2)	4	4											
4-6's)	4	6	4	6	4	6	4	6	4	6	6	4	6
8)	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3			
8)	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3			
12)	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	6	4
8)	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3			
8)	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3			
10)	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	6	
10)	4	4	4	4	4	4	4	4	6	4	6		
8)	4	6	4	4	4	4	4	4	4	4			
12)	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	6	6	4
													1, 2, 3, 4
													1, 2

Fig. 9. Structure section 2

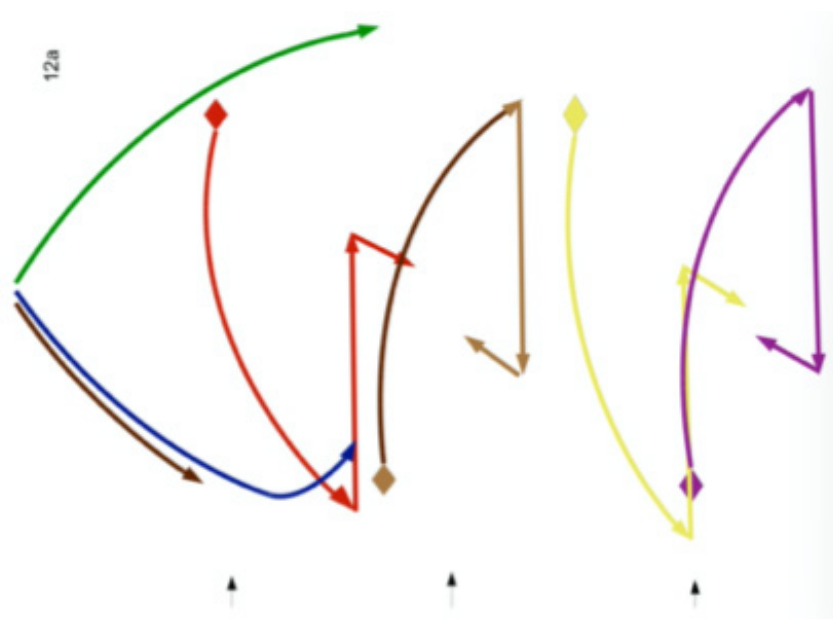


Fig. 10. Parcours des danseurs (extrait)

La lecture des différents supports créés par la chorégraphe, nous permettent d'affirmer que les supports utilisés sont différents d'une création à l'autre. Ils diffèrent selon la spécificité de l'espace, si c'est un solo ou une pièce de groupe. Ils aident les danseurs à comprendre comment chaque motif s'insère dans une structure d'ensemble, une structure que le spectateur, également, ressent intuitivement mais que seul le schéma permet de saisir entièrement.

Nous sommes à nouveau dans une globalité du module chorégraphique et non pas dans un descriptif du mouvement. Il semble que le processus de création soit parfois présent dans certains dessins/scores.

Pour d'autres types de supports, nous devons aller chercher d'autres informations, comme par exemple pour le solo *Particular Reel*. Les dessins peuvent aussi évoluer d'une reprise à l'autre d'une pièce. L'exemple de *Katema* est très concret ; nous pouvons trouver une version solo, duo, quatuor et désormais « X 100 » (soit dans ce projet, 30 danseurs).

Comment nos partitions dialoguent avec les dessins ou tableaux de Lucinda Childs ?

La rencontre avec ces documents et la manière de travailler tant de la chorégraphe que de son assistant pendant tout ce projet « Lucinda Childs X 100 » a façonné notre analyse et notre manière de penser nos partitions. La question de comment rendre compte, de partager les traces et de les rassembler dans une partition, est resté au cœur de notre travail. Il nous fallait trouver notre place d'auteur. Dans les partitions de Lucinda Childs, le cadre temporel et spatial est très écrit et précis. Il nous permet 'd'aller avec' pour soutenir notre analyse corporelle. En effet, il est important de rappeler que nous trouvons peu d'indications sur le sujet dans les croquis de parcours ou tableaux de Lucinda Childs.

Nous n'avons pas toujours fait les mêmes choix de dialogue dans nos partitions. Néanmoins dans la globalité de leur réalisation, nous verrons qu'un principe identique est apparu et resté récurrent dans l'élaboration de nos partitions respectives : l'importance du glossaire, la description du module chorégraphique, le score, la structure ou partition simplifiée.

Soutenir une analyse corporelle

Les éléments, figures 11 et 12, décrits dans les glossaires soutiennent une analyse corporelle, peu présentes dans les croquis ou tableaux de la chorégraphe.

Dans la figure 11, la notation avec 'H3' permet de préciser de quelle manière se fait les changements d'orientation : par le regard. Les bulles au-dessus de la partition signifient, qu'il faut veiller à avoir les coudes détendus mais, également laisser un espace entre le haut des côtes et le bras (au niveau de l'aisselle). La dernière indication indique une grande amplitude des pas, devant être lue comme de grands transferts.

Dans la figure 12, pour la pièce *Katema*, la description des transferts dans le temps, d'une partie d'un motif d'une phrase, permet de rendre compte non seulement du déroulé des appuis mais aussi de la manière de compter le mouvement dans la pièce.

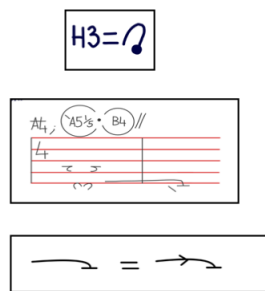


Fig. 11. Glossaire Blandine Brasseur

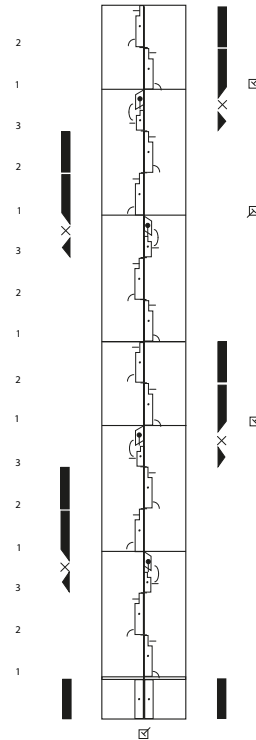


Fig. 12. Glossaire Élisabeth Bardin

Le glossaire permet de préciser des éléments stylistiques propres à Lucinda Childs, comme la posture des bras caractéristiques, un regard anticipateur sur le changement d'orientation et un besoin de grand déplacement dans l'espace.

Mettre en relief un descriptif du mouvement avec les espaces et la temporalité de et dans les partitions de Lucinda Childs (croquis et tableaux)

Dans ces deux exemples, figures 13 et 14, tant le choix de mentionner le phrasé (parlé/dansé) du transmetteur Ty Boomershine à côté ou au-dessus de la portée, que l'indication du tempo, permet de préciser la qualité du mouvement et son intention. La dynamique est déduite de l'ensemble des descriptions réunies. La danse de Lucinda Childs devient alors compréhensible pour un lecteur non initié à cette esthétique.

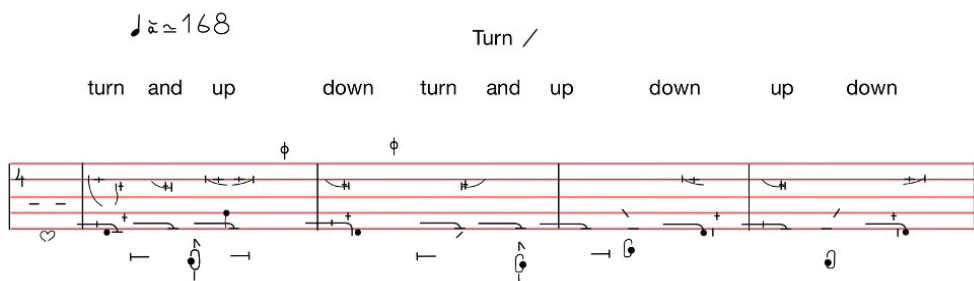


Fig. 13. *Concerto*, module Blandine Brasseur

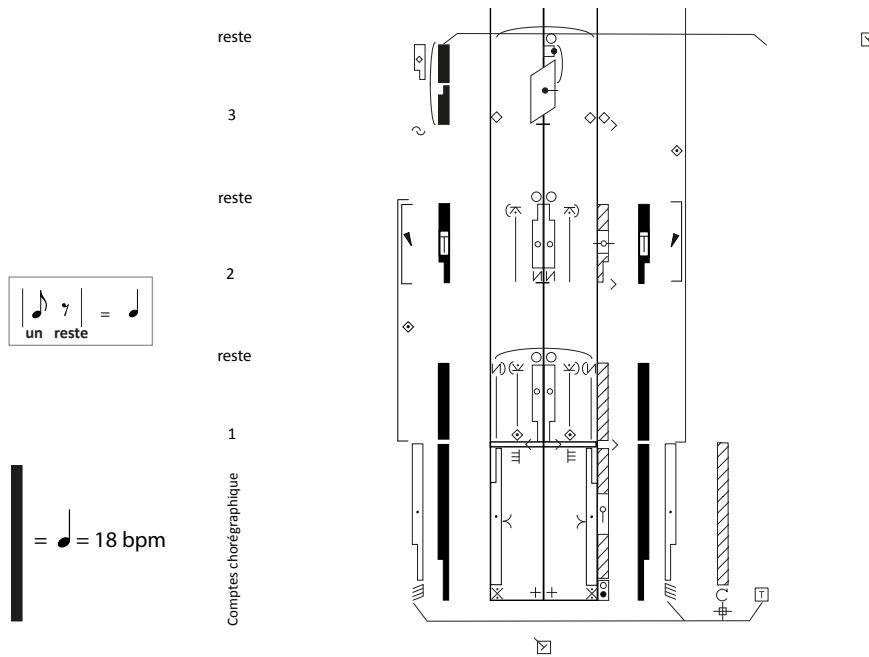


Fig. 14. *Reclining Rondo*, module Élisabeth Bardin

Développer des outils supplémentaires pour des répétiteurs qui expriment les relations entre interprètes dans une globalité

Dans ces deux autres exemples, figures 15 et 16, nous sommes dans des systèmes de structures. L'objectif dans ces deux propositions est de préciser les relations entre les danseurs dans une vue globale.

Dans l'exemple figure 15, il y a la ligne de temps, la structure des modules, son sens (droite/gauche) avec des précisions de rencontres, de changements d'orientation et des croquis de parcours pour soutenir ces informations.

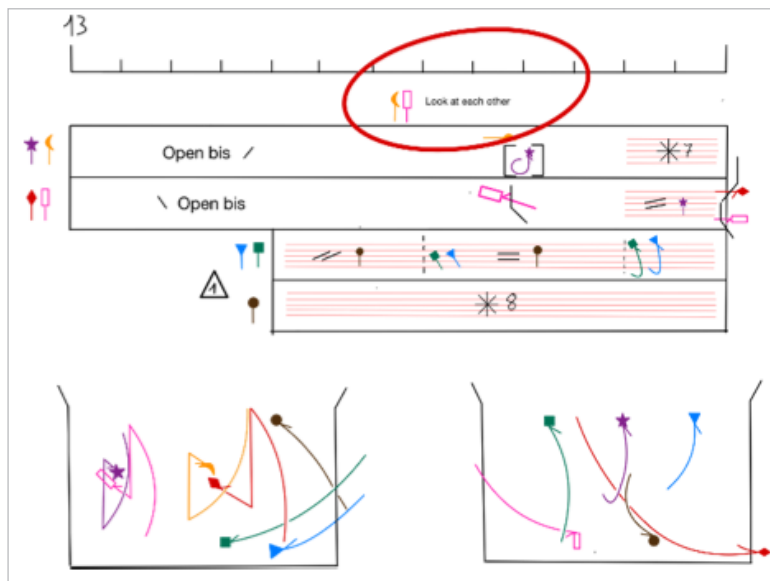


Fig. 15. *Concerto*, structure, Blandine Brasseur

Dans l'exemple figure 16, il s'agit d'un extrait de la structure de la pièce (ou partition simplifiée) où l'indication principale est celle des relations entre les danseurs dans le déroulé de la pièce ainsi que le sens du module à danser.

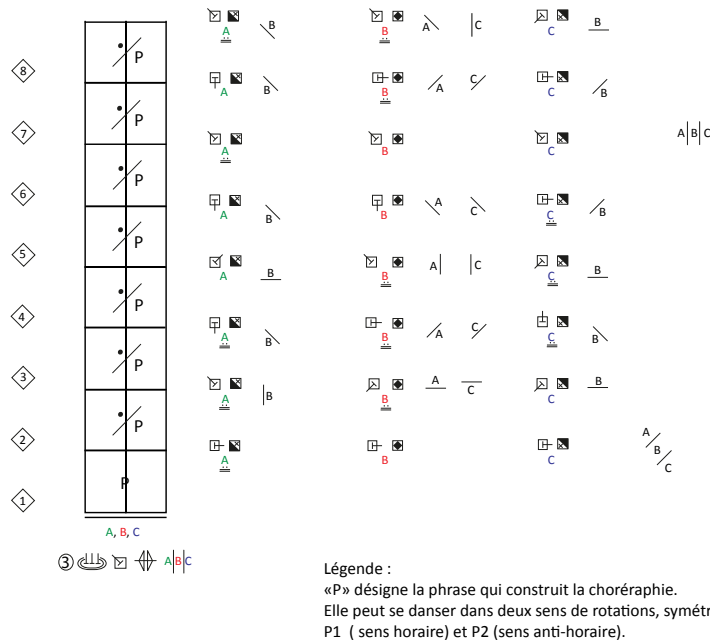


Fig. 16. *Reclining Rondo*, partition simplifiée ou structure Élisabeth Bardin

Le regroupement de ces informations sur une même page permet au futur lecteur un déchiffrement par ordre de priorité, d'une vue d'ensemble vers des points précis.

Proposer un outil dans sa globalité en faisant dialoguer les supports

L'exemple de la version b de *Radial Courses* dans le « Lucinda Childs X 100 » : choix d'une organisation des informations dans la partition :

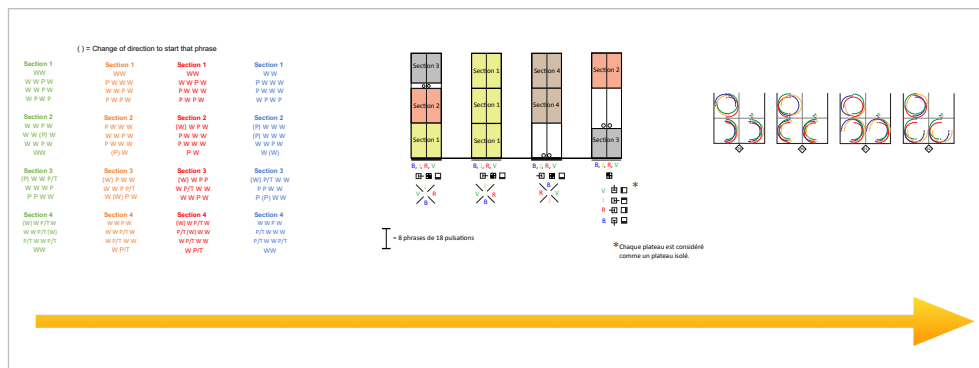


Fig. 17. *Radial Courses*, dialogue entre les documents de Lucinda Childs et la partition (Élisabeth Bardin)

Dans ce dernier exemple, figure 17, il s'agit d'un schéma explicitant la manière possible de réunir ces documents et de construire une analyse de la pièce. Le notateur donne une clef de lecture sur le processus de reconstruction de la pièce.

Nos partitions permettent de mettre en relief le descriptif du mouvement en relation avec ses espaces. Nous avons cependant, toutes deux, intégré les scores de la chorégraphe dans nos partitions. Ils complètent, soutiennent et rendent lisible l'importance des déplacements comme les procédés chorégraphiques. Nous observons que tous ces documents amènent à la fois un déroulé dans l'analyse et un ordre dans l'élaboration de nos partitions : module décrivant le mouvement puis une structure de ses phrases en relation avec l'espace, donc avec des plans de scène. Les partitions ainsi élaborées deviennent des outils complémentaires pour les répéteurs permettant de mettre en lumière les relations entre les danseurs.

Elles deviennent également des documents où, nos choix d'auteurs peuvent s'exprimer comme par exemple : celui de décider où et comment placer les informations essentielles, celui de guider un futur lecteur, par exemple en l'incitant à se plonger dans la partition musicale (cas de Concerto dont la musique est le cœur du processus de création), également celui de montrer les degrés de liberté de l'interprète, de laisser une trace de l'évolution des corps dans le temps, tout en restant fidèle aux choix de la chorégraphe. Les diagrammes et tableaux de Lucinda Childs, nous permettent donc rapidement de faire des choix dans l'organisation de nos partitions. Ils nous aident à ne pas perdre de vue l'essentiel du travail de la chorégraphe. Sans nous contraindre dans nos choix d'auteur, ils nous donnent un cadre. Nos partitions deviennent alors un autre support visuel au-delà des signes.

Références des illustrations

Figure 1. *Particula Reel*. Partition chorégraphique manuscrite [1973].

Médiathèque du Centre national de la danse - Fonds Lucinda Childs, 12 CHIL 108/64
http://inventaire.cnd.fr/archives-en-ligne/ead.html?id=CND_CHIL&c=CND_CHIL_de-60

Figure 2. *Reclining Rondo*. Partition annotée par Megan Bridge (lors de la reprise de *Reclining Rondo* au FringeArts, octobre 2013, Philadelphie, États-Unis. Danseuses Megan Bridge, Janet Pilla et Michele Tantoco).

http://danceworkbook.pcah.us/asteadypulse/dances/reclining_rondo.html

Figure 3. *Reclining Rondo*. Différentes versions de la partition chorégraphique photocopiee [ca 1975].

Médiathèque du Centre national de la danse - Fonds Lucinda Childs, 12 CHIL 112/78-1
http://inventaire.cnd.fr/archives-en-ligne/ead.html?id=CND_CHIL&c=CND_CHIL_de-60

Figure 4. *Radial Courses*. Diagramme manuscrit avec grille de construction [ca 1976].

Médiathèque du Centre national de la danse - Fonds Lucinda Childs, 12 CHIL 114/92
http://inventaire.cnd.fr/archives-en-ligne/ead.html?id=CND_CHIL&c=CND_CHIL_de-60

Figure 5. *Radial Courses*. Dessins préparatoires réalisés en vue d'obtenir le papier réglé permettant de réaliser la partition chorégraphique [ca 1976].

Médiathèque du Centre national de la danse - Fonds Lucinda Childs, 12 CHIL 114/93
http://inventaire.cnd.fr/archives-en-ligne/ead.html?id=CND_CHIL&c=CND_CHIL_de-60

Figure 6. *Radial Courses*. Partition annotée par Susan Blankensop, membre de la Compagnie Childs dans les années 1990.

http://danceworkbook.pcah.us/asteadypulse/dances/radial_courses.html

Figures 7. *Katema*. Organisation de l'espace, document transmis par Ty Boomershine. © Dance On Company.

Figures 8. *Katema*. Score rôle A, document transmis par Ty Boomershine. © Dance On Company.

Figures 9. *Concerto*. Structure section 2, document transmis par Ty Boomershine. © Dance On Company.

Figures 10. *Concerto*. Parcours des danseurs (extrait), document transmis par Ty Boomershine. © Dance On Company.

Figures 11, 13 et 15. Extraits de partitions en notation Benesh, Blandine Brasseur, travail d'étudiant (réalisation en cours).

Figures 12, 14, 16 et 17. Extraits de partition en notation Laban, Élisabeth Bardin, travail d'étudiant. (Diplôme soutenu le 27 septembre 2024.)

Reproduction des documents du Fonds Lucinda Childs avec l'aimable autorisation de la médiathèque du Centre national de la danse.

Liste des partitions citées

Lucinda Childs, 1990, *Four Elements*, partition en notation Benesh par Fabien Monrose, réalisée en 2019, déposée à la médiathèque du Centre national de la danse, fonds Aide à la recherche et au patrimoine en danse, cote ARPD 269.

Lucinda Childs, 1993, *Concerto*, partition en notation Laban par Olivier Bioret, réalisée en 2014 (travail d'étudiant), déposée à médiathèque Hector Berlioz, CNSMDP, cote FolB 826 (47).

Lucinda Childs, 1997, *Sunrise of the Planetary Dream Collector*, partition en notation Laban par Karin Sunke[Hermès], réalisée en 1998 (travail d'étudiant), médiathèque Hector Berlioz, CNSMDP, cote 4B 4284 (176).

Lucinda Childs, 2015, *Canto Ostinato*, partition en notation Benesh par Fabien Monrose, réalisée en 2019, déposée à la médiathèque du Centre national de la danse, fonds Aide à la recherche et au patrimoine en danse, cote ARPD 269.

Liste des pièces citées

Lucinda Childs, 1973, *Particular Reel*, première le 7 décembre 1973, Whitney Museum of American Art, New York, États-Unis. Pièce pour 1 danseuse à la création [Lucinda Childs], en silence.

Lucinda Childs, 1975, *Reclining Rondo*, première le 8 mars 1975, Rockland County Y.M.C.A. de Nyack, New York, États-Unis. Pièce pour 3 danseurs à la création, en silence.

Lucinda Childs, 1976, *Radial Courses*, première le 23 janvier 1976, Methodist Church, New York, États-Unis. Pièce pour 4 danseurs à la création, en silence.

NOTE - Cette pièce est entrée au répertoire de la compagnie Dance On Ensemble. Lors du projet « Lucinda Childs X 100 », c'est la version filmée du 13 octobre 2000, Brooklyn Academy of Music, Brooklyn, États-Unis, avec la Lucinda Childs Dance Company, qui a servi de référence.

Lucinda Childs, 1978, *Katema*, première le 12 mai 1978, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas. Pièce pour 1 danseuse à la création [Lucinda Childs], en silence.

(Cette pièce est entrée au répertoire de la compagnie Dance On Ensemble.)

Lucinda Childs, 1990, *Four Elements*, première le 16 novembre 1990, Apollo Theatre, Oxford, Royaume-Uni. Pièce pour 8 danseurs à la création (Rambert Dance Company), musique de Gavin Bryars (*Four Elements*).

Lucinda Childs, 1993, *Concerto*, première le 9 novembre 1993, Théâtre de la Ville, Paris, France. Pièce pour 7 danseurs à la création (Lucinda Childs Dance Company), musique de Henryk Górecki (*Concerto pour clavecin et orchestre à cordes*, op. 40).

Lucinda Childs, 1997, *Sunrise of the Planetary Dream Collector*, première le 16 janvier 1997, Cité de la musique, Paris, France. Pièce pour 5 danseuses à la création (Junior Ballet du CNSMDP), musique de Terry Riley (*Sunrise of the Planetary Dream Collector*).

Lucinda Childs, 2015, *Canto Ostinato*, première le 6 février 2015, Schouwburg, Arnhem, Pays-Bas. Pièce pour 4 danseurs (compagnie Introdans), musique de Simeon Ten Holt, (*Canto Ostinato*, « section 2 »).