

Quel statut pour quel métier ?

Table ronde. Modération et compte-rendu par Marion Bastien

TEMPS D'ÉCHANGE

En première partie de session, plusieurs personnes ayant exercé une mission de « reconstruteur¹ » dans une production professionnelle ou dans un cadre pédagogique ont participé à un temps d'échange, à la lumière de leurs propres expériences. Une série de questions leur avait été envoyée à l'avance, afin que chacun prépare ses réponses.

Les profils, statuts et expériences de ces personnes étaient diversifiés : il s'agissait de reconstruteurs initiant leurs propres projets dans le cadre de leurs compagnies, ou de notateurs/reconstruteurs engagés en poste permanent dans des compagnies, ou engagés en compagnie « tierce » pour un projet spécifique. Par ailleurs, il a été aussi question de reconstructions faites dans des cadres pédagogiques, en conservatoire ou école, ou avec des groupes amateurs auto-constitués, ou encore à la demande de structures coordonnant des projets amateurs.

Comme l'a rappelé une participante « chaque projet est une situation unique ». Néanmoins, cette synthèse des échanges – qui ont duré environ 45 minutes – tente de présenter quelques grandes lignes ressortant des situations évoquées.

Cette synthèse a été rédigée sans forcément conserver la chronologie des échanges à l'intérieur d'un même thème, et sans individualiser les réponses – notamment en choisissant de ne citer aucun nom d'intervenant, d'œuvre, de structure ou de compagnie.

1. Les termes « reconstruteur » et « reconstruction », bien qu'imparfaits ont été choisis pour cette synthèse, ainsi que ponctuellement le terme « remontage », en tant que termes génériques. « Reconstruteur » est par ailleurs l'intitulé qui a été finalement choisi par le groupe paritaire travaillant sur le référentiel métier en 2008/2009, voir infra. La question de la terminologie a fait l'objet d'une communication en ouverture de la journée d'études, cf. l'article « Nommer, quelle importance ? » d'Anaïs Loyer dans le dossier de cette journée, auquel le lecteur pourra se référer.

Le contrat

Une grande diversité de contextes et de libellés est apparue.

Pour les reconstituteurs initiant des projets au sein de leur propres compagnies, il n'y avait pas lieu d'avoir de contrat spécifique. Ce type de compagnies a parfois répondu à des commandes, comme monter un programme sur une période historique spécifique, pour un théâtre ou une institution. Dans ce cas, il y a eu un contrat de diffusion, charge à la compagnie de s'organiser pour mettre en œuvre le projet, et s'occuper d'acquiescer les droits des œuvres.

Le reconstituteur peut aussi être engagé pour remonter une œuvre ou un extrait au sein d'une compagnie tierce.

Pour une personne engagée comme permanente dans une grande compagnie, le contrat prévoyait de multiples fonctions : noter, faire répéter, enseigner (d'après partition).

Une autre personne a travaillé pour une plus petite compagnie en tant qu'assistante chorégraphique et notatrice – deux intitulés indiqués sur son contrat. Celui-ci prévoyait qu'elle était chargée d'élaborer des partitions et de faire répéter - cette fonction incluant selon les projets le remontage d'extraits de répertoire.

Dans un autre projet, avec plusieurs personnes collaborant à un remontage historique, pour le reconstituteur proprement dit (soit la personne apportant son expertise de lecture de sources notées), le terme et la description de la mission étaient bien mentionnés, l'ensemble de l'équipe étant sous la responsabilité d'une directrice artistique qui coordonnait et arbitrait les choix de remontage.

Des participants ont mentionné plusieurs projets pédagogiques, dans lesquels le terme de reconstruction (ou autre terme) n'était pas indiqué dans le contrat, sauf une ou deux rares exceptions.

Les droits d'auteur

Assez fréquemment, dans des petites compagnies ou pour des commandes, le reconstituteur fait le lien avec le chorégraphe ou ayant droit, mais dans le cas de commande, *in fine* c'est l'institution qui programme, ou la compagnie qui invite le reconstituteur, qui gère la partie administrative.

Il existe des structures, comme le Dance Notation Bureau (New York), qui jouent le rôle d'intermédiaire : elles assurent le prêt ou la location de partition et font le lien avec le chorégraphe ou ayant droit pour l'acquisition des droits de représentation, facturent l'ensemble, et reversent le montant des droits aux bénéficiaires.

Un participant mentionne un projet pédagogique pour lequel les droits ont pu être négociés avec la fondation américaine qui les détenait. Cette fondation proposait des montants pour les droits très calibrés, et élevés, adaptés au contexte américain (compagnies préprofessionnelles au sein des universités américaines), mais peu adaptés au contexte et à l'économie de structures comme les conservatoires territoriaux en France. En tant que reconstituteur, il a pu établir un lien de confiance entre la fondation et la

structure de formation qui souhaitait remonter ce répertoire, et négocier des montants de droits plus adaptés.

Dans des grandes compagnies, c'est l'administration qui gère ses aspects. Il est noté que souvent ces compagnies détiennent les droits des œuvres qu'elles ont produites, et qu'elles remontent régulièrement dans leurs saisons, ou qu'elles remontent occasionnellement à l'extérieur à la demande d'autres compagnies tierces. Pour les œuvres « extérieures » qu'elles ont inscrites à leur répertoire, les droits ont été en général cédés sur une certaine durée. Ainsi les remontages au fil des saisons s'inscrivent dans cette durée prévue, sans avoir à ré-acquérir des droits.

[Il s'agit dans ces exemples de compagnies non françaises. Rappelons que le droit d'auteur anglo-saxon diffère du droit français.^{2]}

Le temps alloué pour transmettre et répéter

Les participants notent que le plus fréquent est de se voir proposer un nombre d'heures en studio pour la transmission, au reconstruteur de faire tenir le projet, et le niveau d'exigence, en fonction de ce temps alloué. Si nécessaire, selon la disponibilité des danseurs et l'ambition du projet, le reconstruteur peut décider de dépasser ce temps, mais sans rémunération.

C'est l'exception lorsque le reconstruteur peut estimer au préalable le temps de répétition nécessaire, sauf peut-être pour les personnes qui remontent au sein de leurs propres compagnies – compagnies qui sont au service de leurs projets.

Le reconstruteur est ainsi confronté à faire des allers-retours, voire négociations, entre les impératifs des structures et la réalité. Le temps alloué semble en général insuffisant.

Une participante se rappelle d'un projet, avec des danseurs qu'elle ne connaissait pas, et eux-mêmes peu familiers du style de la pièce remontée, pour lequel, elle souhaitait avoir au moins 30 heures, et finalement n'a pu avoir que 20 heures.

Un participant mentionne un projet pour amateurs, pour lequel 60 heures lui étaient allouées. Un interprète professionnel lui avait dit que pour remonter cette même pièce, avec des professionnels, il demandait a minima 200 heures de répétitions.

Une autre participante a accepté un projet, le remontage d'une pièce d'environ 10 minutes avec des danseurs préprofessionnels, avec très peu d'heures, soit 5 x 3 heures. Elle a choisi d'accepter ce projet, sans pouvoir négocier plus de temps, mais a demandé à ce que les séances soient suffisamment espacées (pas plus d'une par semaine), afin qu'il y ait un temps de « sédimentation ». Elle a ainsi pu influencer sur l'organisation du rythme des répétitions, à défaut de pouvoir obtenir plus d'heures.

Pour les permanents en compagnie étant amenés à remonter une pièce, les contraintes les plus déterminantes sont la disponibilité des studios, des danseurs, du reconstruteur

2. En droit français, les droits sur une œuvre sont attachés à la personne de l'auteur (qui reste donc propriétaire de son œuvre et qui doit autoriser le producteur à utiliser cette œuvre) à la différence du droit anglo-saxon où les droits sont attachés à la personne du producteur.

– qui mène de front d'autres tâches. Le reconstruteur travaille alors comme il peut de manière plus morcelée, en s'adaptant à ces multiples contraintes.

Le temps pour préparer

Ce point évoquait la question du temps de préparation avant la transmission. Était-il compté en plus ou « forfaitisé » dans la rémunération ?

Les participants disent que selon leurs expériences, le temps de préparation n'est pas compté ou rémunéré.

Une participante mentionne cependant un projet (programme de plusieurs pièces) pour laquelle sa compagnie avait une commande d'une institution. Le budget était déjà en discussion. La responsable de l'institution a souhaité une pièce supplémentaire et un budget complémentaire a été dégagé, prenant en compte le temps de préparation nécessaire.

Les participants remarquent que toutefois ce temps de préparation est en quelque sorte forfaitisé, avec un niveau de rémunération qui prend en partie en compte la charge de travail préalable nécessaire. Une participante mentionne que dans un contrat pour un remontage avec une compagnie, elle recevait 1/3 du salaire à la signature du contrat – c'est-à-dire qu'elle était rémunérée avant le temps où elle commencerait la transmission en studio, ce qui induisait qu'elle pouvait se libérer du temps pour se préparer.

Il est noté qu'avoir une avance sur salaire peut être corrélée avec la question d'une éventuelle annulation. Comment garantir une certaine rémunération pour le temps de préparation, si pour une quelconque raison le projet s'annule ?

Le choix des distributions et les auditions

Les participants évoquent le plus souvent des choix partagés en fonction des contextes.

Dans les grandes compagnies, en interne, le choix se fait en fonction du projet, des disponibilités des danseurs et aussi de la gestion de leurs carrières.

Dans les grandes compagnies commanditaires de remontages, on distingue les cas de la distribution des solistes – faite par le chorégraphe s'il est disponible, ou par le directeur de la compagnie invitante. Pour les autres rôles, comme les groupes, une participante dit qu'il lui est arrivé de recevoir des listes établies selon certains critères (comme les tailles), ou qu'on lui conseille certains danseurs, mais elle a pu procéder éventuellement à des changements.

Une autre participante parle d'une commande (remontage d'un duo) pour laquelle la compagnie avait déjà prévu de distribuer deux danseurs, mais après un entretien avec un maître de ballet, en parlant de la pièce, de son style, du type de travail mis en œuvre, un autre choix a été fait, plus approprié à la correspondance œuvre-interprètes.

Une participante évoque pour un projet un choix collectif, entre l'équipe extérieure en charge du remontage, et le directeur de la compagnie invitante.

Les participants sont conscients que les compagnies procèdent ou préconisent des choix en fonction de leurs propres contraintes, parfois différentes - ou même divergentes – des attentes des reconstituteurs.

Un participant évoque un projet pédagogique avec des amateurs. Dans ce contexte, habituellement le plus important est de mener des gens sur un chemin pédagogique, mais dans le cas évoqué, avec un nombre d'heures réduit, il y a eu des auditions, comme pour des professionnels. Le reconstituteur a choisi des danseurs en fonction de leurs qualités corporelles préexistantes, correspondant à la danse qui allait être remontée. Il a dû expliquer et justifier ses choix à la structure qui organisait. Cette étape de la distribution a été pour lui « déroutante », car pris entre deux injonctions – le processus pédagogique et l'efficacité.

Le suivi entre les répétitions et après le remontage

Pour des projets pédagogiques, en conservatoire par exemple, c'est souvent un professeur qui suit le groupe entre les sessions de transmission faites par le reconstituteur. C'est d'ailleurs souvent le professeur qui a initié le projet, puis qui a défini le répertoire transmis avec le reconstituteur qu'il a sollicité. Il est par conséquent très investi dans la bonne conduite du projet.

Un participant dit que pour lui, c'est là où les projets pédagogiques qu'il a menés se sont distingués : la présence – ou pas – d'une personne référente du groupe, qui assiste à la transmission et est en charge des répétitions entre les sessions. Le travail d'un référent ou assistant est souvent garant de la réussite d'un projet. Les projets qui ont moins bien fonctionné étaient ceux où il était seul, avec des périodes entre les sessions – parfois longues – sans suivi.

Des participantes, toujours dans le cadre pédagogique et/ou amateur, relatent des expériences avec des groupes qui se sont pris en charge. Pour l'une, la synergie du groupe a fait qu'une danseuse amatrice a pris en charge ce rôle d'assistante. Pour l'autre, dans le cas d'un remontage de danse chorale avec une distribution importante dont la transmission s'est d'abord effectuée en quatre groupes, elle a observé que naturellement, dans chacun des groupes, un danseur avait pris en charge les répétitions et la « direction » de son groupe.

Cette capacité à l'« autogestion » au sein d'un groupe est une caractéristique qui s'observe plus naturellement dans le domaine amateur.

Dans le domaine professionnel, une participante mentionne un remontage fait dans lequel les danseurs jouaient aussi le rôle de lecteurs (ils pouvaient lire – avec plus ou moins d'expertise – les partitions des danses remontées). Cette configuration très spécifique ouvre ainsi des perspectives intéressantes sur l'autonomie et gestion d'un projet au sein d'un groupe.

Une participante parle de son expérience en grande compagnie, avec remontage différencié entre solistes, groupes, etc., et mené par plusieurs personnes. Des réunions étaient faites chaque semaine entre ces différentes personnes et le directeur de la compagnie, soit un fonctionnement très structuré de type « conduite de projet ».

Une autre participante, invitée ponctuellement dans ce même type de compagnie, indique que – bien que le temps en studio soit fini – elle reste en contact par mail pour répondre à des questions de la compagnie, qui a à cœur de poursuivre ainsi la collaboration.

Une participante, toujours dans un contexte d'invitation au sein d'une compagnie, pour un remontage mené collectivement, indique que la directrice artistique, invitée elle aussi, avait a contrario spécifiquement souhaité qu'il n'y ait pas de répétitions entre les temps de transmission avec l'équipe invitée. Ceci afin que la compagnie ne prenne pas un autre angle de travail, une autre approche, que la prise du mouvement ne se transforme pas. Il s'agissait en l'occurrence d'un répertoire peu familier à la compagnie qui allait le danser.

Une autre modalité de suivi est évoquée : celle où le chorégraphe ou ayant droit requiert une supervision ou *coaching*, par un interprète de la pièce par exemple. Cela peut permettre de nourrir le travail autrement, mais peut aussi être une contrainte, avec une vision figée de l'interprétation du texte.

Le suivi après la transmission (entretien d'une pièce après son premier passage sur scène) n'a pas été discuté.

Présence avant et pendant la « première »

Tous les participants, et bien sûr ceux dont les compagnies se sont construites autour de leurs projets, étaient présents aux premières.

Une participante de grande compagnie précise qu'on lui demandait le plus souvent d'être présente, et aussi d'être présente à la seconde représentation, avec en général une seconde distribution. Elle était par ailleurs toujours invitée à monter sur scène pour les saluts – un point qui fait écho au thème suivant concernant les crédits.

La coordination avec les autres acteurs de la production

À quel point les reconstruteurs coordonnent-ils les lumières, costumes, musique, scénographie, ou sont-ils consultés ?

Une personne y a fait référence dans son intervention (voir l'article « Partitions en évolution », d'Eleonora Demichelis). En tant que choréologue elle gérait les entrées, sorties, placements en coulisses, etc. des objets et accessoires – des informations qui, lors de représentations dans des théâtres différents, ne passaient pas via les équipes techniques. Par contre, la gestion de la lumière était indépendante. Elle vérifiait la conformité des costumes ou accessoires en tissu, notamment des matériaux, avec un exemple où, pour la bonne manipulation de l'accessoire, de la soie était requise, et pas un tissu synthétique. Idem pour la musique, en cas de tempi trop lents ou trop rapides, elle allait voir le directeur de la musique, avec un plus ou moins bon accueil. Soit un ensemble de choses pour lesquelles elle était, de manière non officielle, garante d'une certaine qualité de la production.

En ces cas, le reconstruteur arrive-t-il à faire entendre sa voix ? sa légitimité ? Il le peut, s'il est clair pour les autres acteurs qu'il représente le chorégraphe ou la compagnie.

Le rôle de coordination dans le cadre des projets pédagogiques est évoqué. Le reconstruc-
teur est alors très fortement sollicité, souvent en régie, à indiquer les « tops » musicaux,
voire à envoyer lui-même les musiques. Le plus souvent c'est lui qui sera amené à
transmettre l'ensemble des informations concernant le spectacle, et pas à transmettre
seulement la chorégraphie.

Une participante s'est ainsi retrouvée à devoir créer les lumières pour une pièce, ceci
en 15 minutes, sans avoir été prévenue que cette tâche lui serait déléguée.

À l'opposé, pour un autre projet, la fondation en charge des droits du chorégraphe dont
l'œuvre était remontée avait demandé à ce qu'un créateur lumières, basé outre-Atlantique,
soit engagé — ce qui budgétairement était tout à fait impossible. Finalement, en justifiant
de la dimension pédagogique et de recherche du projet, cette exigence n'a pas été maintenue.

Dans un cadre d'école préprofessionnelle, une intervenante était l'interlocutrice
directe de la costumière, mais le plus souvent, dans d'autres cadres, comme les autres
intervenants, elle a dû trouver elle-même des solutions.

Il est cité le cas d'une reconstruction pour laquelle la présence de l'ayant droit était
prévue par contrat. L'ayant droit, arrivé à la toute fin du travail, a alors « pris la main » sur
l'ensemble de ces aspects de production.

Une autre participante mentionne qu'elle prêtait souvent les costumes appartenant à
sa compagnie pour des projets pédagogiques. Consciente de la chance que cela représente
pour des élèves d'apprendre du répertoire, elle participait ainsi, autant qu'elle le pouvait,
à la mise en œuvre des projets.

Pour la reconstruction d'une même pièce qu'il a faite dans des structures différentes,
un intervenant cite le cas d'une petite structure qui avait prévu un budget conséquent
pour faire refaire des costumes sur mesure, quand une autre structure, bien plus dotée,
demandait aux danseurs d'amener des vêtements personnels pour servir de costumes.
Il remarque ainsi que les moyens mis à disposition sont en fait parfois très décalés des
moyens de la structure, ce qui est déroutant.

Il ressort de ces témoignages que c'est le reconstruc-teur qui va s'adapter, coordonner
les autres aspects de la production, et tâcher de trouver des solutions – car, en général,
personne ne les trouvera si ce n'est lui.

Des situations évoquées, il apparaît que cette gestion en sus de la transmission de la
pièce est parfois vécue comme une charge supplémentaire, une situation subie, mais elle
peut aussi être voulue comme une possibilité de maîtriser l'ensemble de la production et
garantir sa bonne direction artistique.

Les crédits

De l'expérience des reconstruc-teurs questionnés, ont-ils toujours leurs noms inscrits sur
les programmes ?

Une participante dit qu'à chaque fois son nom était bien indiqué, avec une biogra-
phie, et parfois une page de notation pouvait être incluse dans le programme.

Il est noté que dans un modèle de contrat, présenté en conclusion de session, la place du nom et/ou de la biographie fait partie des éléments signalés qui peuvent se discuter.

Pour les participants qui étaient initiateurs des projets, au sein de leurs compagnies, la question ne se pose pas, puisque ce sont eux qui conçoivent et rédigent le programme. Une participante dit que pour sa part, elle précise aussi dans les crédits d'où vient la partition et qui a noté la partition.

Il est mentionné que parfois dans des projets de reconstruction, avec notation ou pas d'ailleurs, le nom et la place du remonteur s'efface parfois dans le projet, alors que de fait c'est une place centrale — son rôle fait que le projet existe.

Contextualiser sa transmission

Avec cette dernière question, il était demandé aux reconstituteurs présents s'ils avaient eu le temps ou l'envie lors de leurs interventions de donner des éléments de contexte sur la pièce (livres à lire, iconographie, explications historiques), ou de présenter la partition, ou de la laisser accessible pour éventuellement éveiller la curiosité des danseurs.

Une participante dit qu'en compagnie, il n'y a pas de temps disponible pour ce type de mise en contexte avec les danseurs. Par contre, assez fréquemment il lui a été demandé de participer à des échanges avec le public, lors de présentation de la pièce avant une première par exemple. Elle a pu ainsi parler de la partition, de la notation. Par ailleurs, en studio, les danseurs voient la partition posée dans le studio. Certains viennent parfois la regarder, notamment les plans de scène qu'ils peuvent aisément comprendre.

Une autre participante mentionne un ballet dans lequel les danseurs ont eu une formation à la notation Benesh, ce qui les rend familier avec cette question.

QUELQUES TEXTES DE RÉFÉRENCE

En seconde partie de session, le rôle du notateur/reconstituteur a été rappelé au regard du texte du projet de « référentiel métier » élaboré en 2008/2009 par un groupe de travail paritaire mis en place par le ministère de la Culture. Un memorandum et modèle de contrat propre au reconstituteur, élaboré en 1987 par l'association International Movement Notation Alliance (IMNA), ont également été présentés et commentés, afin de repérer les points de vigilance à considérer à l'occasion de toute mission de transmission.

Concernant le projet de référentiel métier, l'historique du groupe de travail paritaire est rappelé en séance. Deux textes étaient alors en discussion, le référentiel proprement dit, et une charte/code des usages de la profession. Si l'élaboration d'une charte n'a pas abouti, les participants ont validé par consensus le texte du projet de référentiel en juillet 2009.

Par la suite, grâce à ce travail, le métier de notateur a pu être inscrit en 2013 dans l'une des conventions collectives du secteur (la Convention collective nationale pour les entreprises artistiques et culturelles ou convention EAC, cf. <https://www.ccneac.fr/>).

Le métier de notateur/reconstructeur y est ainsi identifié dans la nomenclature des **emplois artistiques**, groupe B, **encadrement** de l'interprétation collective et/ou assistantat de la direction artistique (art. XI- 2.2.) :

Notateur (trice)/ reconstructeur (trice) :

À partir de la connaissance d'un système de notation reconnu, il (elle) analyse, transcrit ou/et permet la reconstruction des œuvres chorégraphiques ou des corpus de mouvements sous forme ou à partir d'une partition.

Ces documents – projet de référentiel métier, pour la partie reconstruction, et le mémorandum et modèle de contrat propre de l'association IMNA sont en annexe de ce compte-rendu. (Les documents de l'INMA proviennent du monde anglo-saxon et ne sont pas forcément pertinents comme modèle contractuel en France. Ils permettent néanmoins de signaler des points à prendre en compte.)

Rappelons aussi que le CND a organisé en 2018 et 2019 des réunions sur la question du statut et des contrats du notateur/reconstructeur, et que le département Ressources professionnelles peut répondre à des questions individuelles touchant les aspects professionnels et juridiques dans le secteur chorégraphique.

Annexe 1

NOTATION DU MOUVEMENT – Groupe de travail 2008/2009

Métier :

Notateur – Reconstructeur du mouvement
Notatrice – Reconstructrice du mouvement

Descriptif d'activités

I – ELABORER DES PARTITIONS

- 1) Noter des œuvres ou des corpus de mouvement en utilisant un système publié de notation du mouvement en vue de réaliser une partition (prise de note, partition de travail, partition de référence, etc.).
- 2) Collecter, structurer et présenter un ensemble de sources documentaires ayant trait à l'œuvre.
- 3) Actualiser et adapter des partitions existantes.
- 4) En cours de réalisation de la partition, échanger avec, voire accompagner, le responsable de projet artistique (chorégraphe, maître de ballet, etc.) et les différents acteurs impliqués dans le projet, sujet de la notation.

II – RECONSTRUIRE A PARTIR D'UNE PARTITION

- 1) Reconstruire, reconstituer, remonter tout ou partie des œuvres ou des corpus de mouvement à partir d'une partition à des fins pédagogiques, de représentation ou de recherche.
- 2) Accompagner le porteur du projet dans la reconstitution de l'œuvre ou des corpus de mouvement en s'appuyant sur la partition.
- 3) Assumer la responsabilité artistique de présentation scénique de l'œuvre et de ses éléments constitutifs (dramaturgie, scénographie, lumière, musique et son, costume, etc.), en lien avec les autres collaborateurs artistiques, techniques et administratifs du projet.
- 4) Nourrir la reconstruction de recherches documentaires complémentaires et les transmettre aux différents participants au projet.

III – DIVULGUER, TRANSMETTRE LA NOTATION DU MOUVEMENT

- 1) Sensibiliser le public à la notation du mouvement.
- 2) Initier à la notation du mouvement et à son utilisation un public ayant une pratique de la danse.
- 3) Former à la notation du mouvement des professionnels du mouvement désirant en faire un apprentissage systématique et l'utiliser dans leur pratique professionnelle.

IV - CONSTRUIRE SON PARCOURS PROFESSIONNEL

- 1) Savoir se situer professionnellement.
- 2) Entretenir sa connaissance de l'environnement socio-professionnel et technique de son métier.
- 3) Développer et élargir ses relations professionnelles.
- 4) Participer le cas échéant à la promotion de la notation du mouvement.

p. 1/6

NOTATION DU MOUVEMENT – Groupe de travail 2008/2009

II – RECONSTRUIRE A PARTIR D'UNE PARTITION

Descriptif des activités principales - Tâches effectuées

1) Reconstruire, reconstituer, remonter tout ou partie d'une œuvre ou d'un corpus de mouvement à partir d'une partition, notamment à des fins pédagogiques, de représentation ou de recherche.

- A) Étudier, déchiffrer, apprendre, mémoriser la partition et s'imprégner de l'œuvre ou du corpus de mouvement.
- B) Incorporer les enchaînements de mouvements par leur apprentissage en studio de danse.
- C) Organiser la transmission en fonction des rôles et de la structure de la pièce.
- D) Apprécier, gérer et organiser les temps de transmission et de répétition en fonction des interprètes, de la structure d'accueil et des contraintes spécifiques du cadre dans lequel s'inscrit le projet.
- E) Prendre en charge des enseignements et des répétitions de la pièce, avec ou sans temps d'ateliers, en fonction du cadre et des objectifs du projet.

2) Accompagner un porteur de projet dans la reconstitution de l'œuvre ou d'un corpus de mouvement en s'appuyant sur la partition.

- A) A la demande du porteur du projet et en sa présence, transmettre tout ou partie de l'œuvre ou du corpus de mouvement de manière à lui donner les éléments indispensables à la reconstitution.
- B) Actualiser la partition en fonction des précisions et nouveautés apportées par le porteur du projet.
- C) Participer en prenant en charge les répétitions et le suivi artistique en l'absence du porteur du projet.
- D) Assumer, le cas échéant, un rôle d'interface avec différents collaborateurs artistiques et techniques de la reconstitution sur les spécificités de l'œuvre ou du corpus de mouvement, en s'appuyant sur la partition.

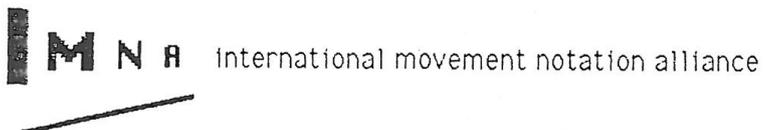
3) Assumer la responsabilité artistique de présentation scénique de l'œuvre et de ses éléments constitutifs (dramaturgie, scénographie, lumière, son, costume, etc.), en lien avec les autres collaborateurs artistiques, techniques et administratifs du projet.

- A) Effectuer une analyse chorégraphique fine de l'œuvre à partir de la partition et appréhender le sens de l'œuvre dans sa globalité et ses détails.
- B) Organiser la distribution des différents interprètes de l'œuvre chorégraphique, notamment à travers une audition.
- C) Créer un climat de confiance propice au travail, s'adapter aux équipes en étant à l'écoute des interprètes pour les diriger, les guider, effectuer des corrections et les accompagner dans leurs chemins artistiques vers l'interprétation de l'œuvre.
- D) En cas de production scénique, et selon son degré de responsabilité dans le projet, s'intégrer à une équipe artistique et s'assurer de la qualité des costumes, de la lumière, des supports audio, etc.
- E) En cas de production scénique, organiser la coordination avec les autres acteurs du projet (régisseurs techniques, responsable de production, etc.).

4) Nourrir la reconstruction de recherches documentaires complémentaires et les transmettre aux différents participants au projet.

- A) Rassembler des documents permettant d'éclairer les interprètes.
- B) Prévoir des interventions autour de la pièce, de la notation et de la partition en accord avec la structure d'accueil, notamment en cas de reconstruction dans un cadre pédagogique.

Annexe 2



IMNA GUIDELINES FOR THE RECONSTRUCTOR and SAMPLE CONTRACT

February, 1987

The following guidelines have been developed for the reconstructor to use as a checklist of things which should be considered when negotiating employment. These are not regulations. They are simply recommendations made to help reconstructors and their employers.

The sample contract is provided to give the reconstructor an idea of how the information might be arranged. The contracts committee gave careful consideration to every item in the contract and solicited feedback from many sources before deciding on the final version, which we feel is best for our needs. Reconstructors should feel free to delete, edit and add according to their individual situations.

The material falls into two categories; those items which we feel should appear in any basic contract and those which may be added, depending on the circumstances and which we have called Optional and Negotiable Items.

In many cases, lengthy written agreements may be unnecessary. We suggest that even if an agreement is oral, the reconstructor may want to ask questions based on these guidelines so that the situation is clear to all parties. Used judiciously, the IMNA Guidelines should provide both the reconstructor and his employers with the necessary information to come to a mutually agreeable arrangement.

Reconstructor Agreement

Agreement made this _____ day of _____, 198__ by
and between _____, residing at _____
(hereinafter the "Reconstructor") and _____
whose principle place of business is _____
(hereinafter the "Company").

1. Subject to the terms of this Agreement, Company hereby
engages the Reconstructor to reconstruct a dance by _____
entitled _____ (hereinafter referred to as the
"Dance").

Licensing.

2. (a) It is understood that the Reconstructor does
not own the Dance. The Company will assume all obligations to
secure a license from the owner of the Dance so that the Dance
may be presented to the public. Reconstructor shall have no
responsibility to secure said license. The Company will assume
all obligations to secure performance licensing and financial
payment fees.

(b) Any other licenses that may be necessary such
as music, set design, costume design, lighting design, film,
videotape and photographic materials, et alia shall be secured
by the Company. The Company is responsible for score rental fees
and all fees in connection with the Dance.

(c) Company agrees to provide Reconstructor with a
copy of all such licensing agreements for Reconstructor's
examination.

(d) The Reconstructor may terminate agreement
if the license is not timely secured.

Scheduling and Approvals.

3. (a) Reconstructor agrees to be in residency for the _____ (week/month) period commencing _____ and ending _____, 198___. It is the essence of this Agreement that the reconstruction by _____ requires a minimum of _____ rehearsal hours to be conducted according to one or the other of the following schedules:

(b) All rehearsals will take place at the following location(s):

It is the responsibility of the Company to inform the Reconstructor of the time and place of rehearsals in a timely fashion.

(c) The Company agrees that it will make _____ number of dancers to comprise _____ casts and _____ number of understudies available during the entire rehearsal period.

(d) The Company agrees that during all rehearsals of the Dance, it shall have a rehearsal representative present, who shall have the responsibility of rehearsing the Dance once the Reconstructor has left. The responsibility of the rehearsal representative is to maintain the accuracy of the specific choreography as taught by the Reconstructor. It is specifically understood and agreed that the staging of the said dance may not be changed, rearranged, simplified or modified in any respect, without the express prior written permission of the Reconstructor or choreographer.

(e) The Company agrees that the Reconstructor will

supervise all aspects of the production of the Dance, including the stage environment, lighting, costumes, props, sets, etc. The Company agrees that all costumes, props, sets and any other necessary items will be completed, so that the Reconstructor can conduct dress rehearsals during said weeks.

(f) Reconstructor agrees to be available for the opening night of performance of the work that will take place at _____ on _____. The Company shall provide round trip transportation, hotel, per diem to Reconstructor for said initial performance, in the event that said performance takes place at a place other than the place of residence of the Reconstructor. Reconstructor shall be invited to attend the performance. If the premiere performance is not contiguous to the rehearsal period, the Reconstructor will be invited to conduct ___ rehearsals prior to the performance and has the option to prevent the performance if changes compromise the artistic integrity of the work.

(g) In the event that the Company should wish additional rehearsal hours beyond that listed in Paragraph 3(a), subject to the availability of the Reconstructor, the parties agree to negotiate in good faith concerning payment of an appropriate additional fee to the Reconstructor.

Compensation

4. In consideration for the services rendered by the Reconstructor, Company shall make the following payments:

(a) The Reconstructor shall receive a fee of _____, one fourth (1/4) of which shall be payable upon the

execution of this Agreement, one half (1/2) of which shall be payable upon the first day of rehearsal and the remainder shall be payable on the last day of rehearsal. Company agrees to pay the Reconstructor an additional fee of _____ in order for the Reconstructor to return for preparation of the Dance for its first stage performance. The number of rehearsal hours and the dates for such rehearsals shall be negotiated by the parties in good faith prior to the last day of the main rehearsal period.

(a) (Alternative) The Reconstructor shall receive a fee of _____, one third (1/3) of which shall be payable upon the execution of this Agreement, one third (1/3) of which shall be payable upon the first day of rehearsal and the remainder shall be payable on the last day of rehearsal.

(a) (Alternative) The Reconstructor shall receive a fee of _____, one fourth (1/4) of which shall be payable upon the execution of this Agreement, one fourth (1/4) of which shall be payable upon the first day of rehearsal and the remainder shall be payable on the last day of rehearsal.

Travel and Transportation.

5. (a) Company shall pay for, in advance, either round trip air, or train transportation if it be appropriate. The paid tickets will be provided to the Reconstructor in a timely fashion.

(a) (Alternative) Company shall pay for, in advance, either round trip economy air or train transportation if it be appropriate. The paid tickets will be provided to the Reconstructor in a timely fashion.

(a) (Alternative) Company shall pay for, in

advance, either round trip first class air or train transportation if it be appropriate. The paid tickets will be provided to the Reconstructor in a timely fashion.

(b) Company agrees to provide ground transportation to and from the airport or train station and to and from rehearsals. In the event that the Reconstructor incurs costs for such transportation, Company agrees to reimburse the Reconstructor upon presentation of the appropriate receipts.

(c) In the event that the Reconstructor travels to rehearsals by automobile, then Reconstructor shall be reimbursed for such costs at the the rate of _____ per mile which shall be paid upon arrival including payment for any tolls or parking expenses upon presentation of appropriate receipts. The Company agrees to pay the cost of automobile rental, if applicable. Company will promptly reimburse Reconstructor for any such automobile costs. The Company will also promptly reimburse Reconstructor for any expenses related to the rental of an automobile.

Hotel and Per Diem

6. (a) If the Reconstructor is required to spend the night away from his home base, the Company agrees to pay for his accommodation at a first class hotel/lodging within easy commuting distance of the rehearsal place. Payment will be made by the Company, directly to the hotel in advance. Company agrees to pay the Reconstructor a per diem of _____ for each day Reconstructor is required to be away from home, provided, however that no per diem shall be paid if rehearsals

take place in the city in which the Reconstructor is located or if the Reconstructor commutes on a daily basis to the place of rehearsals. Per diem costs will provide for food and incidentals.

(a) (alternative) Company agrees to pay the Reconstructor a per diem of _____ for each day Reconstructor is required to be away from home, provided, however that no per diem shall be paid if rehearsals take place in the city in which the Reconstructor is located or if the Reconstructor commutes on a daily basis to the place of rehearsals. Per diem costs will provide for a hotel and food.

(b) Per diem, if any, shall be paid on the first day of each week of rehearsals.

Cancellation.

7. (a) In the event that the Company cancels the reconstruction of the Dance either 30 days prior to rehearsals or during the rehearsals, the Reconstructor shall be entitled to retain both the one-fourth (1/4) fee payable upon the execution of this Agreement and, if not already received, to receive the one-quarter (1/4) of the fee payable on the first day of rehearsal which shall compensate the Reconstructor for the lost opportunity to secure other work. In the event that more than one-half (1/2) of the rehearsal work is concluded, the remaining one-half (1/2) fee due to the Reconstructor shall be prorated.

Credit

8. (a) The Company agrees that it is the essence of this Agreement that Reconstructor shall receive the credit listed in paragraph 8(b) in all billboards, houseboards, press materials, programs and all other announcements of the Dance;

provided, further, that Reconstructor shall receive credit in all advertisements of the Dance, including paid advertisements, except those which announce only the name of the Company.

(b) The credit shall be as follows:

(Name of the Dance) was restaged by _____ from the Labanotation, Benesh, etc. score written by _____.

(Alternative) (Name of the Dance) was restaged by _____ from the Labanotation, Benesh, etc. score.

(c). Credit for the Reconstructor shall be placed under the choreographers name on the program and all other announcer

(c). (Alternative) Credit for the Reconstructor shall be of the same size and prominence as that which customarily would be accorded to the director.

Indemnity

9. Company agrees that it is engaging the services of the Reconstructor solely as Reconstructor and it agrees to indemnify and hold harmless the Reconstructor from any and all claims, damages, expenses or judgements, including reasonable attorneys' fees arising from its production and presentation of the Dance, including all licensing agreements connected with the Dance.

Arbitration

10. Any dispute arising out of this Agreement shall be submitted to arbitration pursuant to the rules of the American Arbitration Association at a hearing to be held in New York City. The decision of the single arbitrator shall be final and

binding. The parties hereby consent to the jurisdiction of all state and federal courts in the State of New York for purposes of enforcement of the decision of the arbitration.

Laws of the State of New York.

11. This Agreement shall be governed in accordance with the laws of the State of New York applicable to contracts executed and to be wholly performed within the State of New York.

Assignment.

12. This Agreement is not assignable by either party.

Changes.

13. This Agreement contains the entire understanding between Company and Reconstructor. There may be no change or modification of the terms of this Agreement without the prior written consent of both parties. No waiver of any breach of this Agreement shall be deemed a waiver of any subsequent breach.

Force Majeure.

14. If any provision of this Agreement shall be postponed or interrupted due to epidemic, fire, action of the elements, strikes, labor disputes, governmental order, court order, act of God, public enemy, wars (whether declared or not declared), riots, civil commotion, illness to performers or any other cause outside of the control of the parties, whether of a similar or dissimilar nature, and if such prevention or interruption shall continue due to any such cause for three (3) months either party shall have the right to terminate this Agreement and all other obligation hereunder shall also terminate, provided, however, that Reconstructor shall be under no

obligations to repay any fees received as of the date of such prevention or interruption.

IN WITNESS WHEREOF, the parties have hereby executed this Agreement.

THE COMPANY

Reconstructor

By: _____

Optional and Negotiable Items

Licensing

2. (e) The company shall have a license of three years for the use of the Reconstructor's work product to date from the date of the first performance of the Dance which is presently scheduled for _____ but in no case shall said three (3) year period begin to run later than _____ or shall thus expire on _____.

Scheduling and Approvals.

3. (h) It is understood that the agreement is contingent on the ability of the dancers to perform the work according to the artistic standards of the Reconstructor. The Reconstructor has three days from the first rehearsal to decide if the dancers are qualified for the work. During that time he may, with the approval of the Company, substitute a more suitable work or terminate this agreement. If reconstructor decides to terminate the agreement, he is entitled to prevent his name from being used in connection with the dance and to keep whatever compensation he has already been given and to receive the next scheduled payment, in full.

(i) All rehearsals for the Dance on each day of rehearsal for the Dance, shall be scheduled at the beginning of the rehearsal day.

(j) It is agreed that when a full cast rehearsal is called for the purpose of rehearsing the Dance, the Company will have the full cast present for such rehearsals. It is agreed that the Reconstructor shall have full artistic control

over the production of the Dance. Reconstructor shall also have final approval of the cast, and final artistic approval with respect to the presentation of the Dance.

(k) In regard to (j), it is understood that the Reconstructor may require changes in the cast at any time, but no cast changes shall be made by the Company without prior written consent of the Reconstructor.

(l) The Company agrees that during all rehearsals of the Dance, it shall have a rehearsal accompanist present or someone to work the music tape.

(m) Company agrees that there will be no changes in the rehearsal schedule without the prior consent of the Reconstructor.

Compensation

4. (b) Reconstructor shall be deemed to be an independent contractor. Company agrees to pay the Reconstructor the aforementioned fee in U.S. dollars. Said fee should be paid without any deductions for taxes or any other charges which should be the sole responsibility of the Company.

Per Diem.

6. (c) If the residency takes place outside of the United States, per diem shall be paid in the currency of the local country equivalent to the above stated U.S. dollar amounts.

Credit

8. (d) A biography of the reconstructor shall be placed in the program, under the choreographer's biography.

Dressing Room.

9. Company agrees to make a dressing room, that will

lock, available to the Reconstructor, or in the alternative, a changing room which contains a locker with key.

Videotape

10. (a) Company has or will make available videotape equipment and the services of a videotape cameraman so that an archival videotape may be made of dance rehearsals. The videotape will be used solely for rehearsal purposes and for no other use without the prior written consent of the Reconstructor. If a videotape is made of a dress rehearsal and/or a performance, Company agrees to make a copy of each such videotape available at no charge to the Reconstructor.

(b). Company has or will make available to Reconstructor videotape viewing equipment which is compatible in format to the videotape which will be used by the Reconstructor. If compatible equipment is unavailable, Company agrees to provide Reconstructor, at Company's expense, with a copy of the videotape in the appropriate format, in a timely fashion.

Contract Guidelines for the Reconstructor

1. Opening Statement

a. All contracts need a statement identifying the parties involved. See the sample contract for an example.

2. Licensing

a. The company or university must obtain a license from the choreographer in order to perform the work. Ordinarily, it is the company's responsibility to obtain the license, but you may want to check to see that everything is in order.

b. Royalty payments and other licenses and fees should also be checked.

c. A new idea, which IMNA strongly recommends, is that the reconstructor license his own work. See optional paragraph 2e. Sometimes the choreography may be licensed for a long time, so your work as director needs to be protected. By licensing it separately you insure that the company cannot use your production indefinitely. If the work is in the public domain, the choreography doesn't need a license at all, and you surely need to put a time limit on the company's use of your product.

3. Scheduling and Approvals

a. Before you begin it is important to know approximately the number of hours you'll need to stage the dance. Give yourself some leeway, because company schedules are tight. Let the company know that you have estimated your time and cannot predict how quickly the dancers will learn.

b. Companies and their directors are busy and often forget that you're a stranger in a new place. Be sure you know where and when rehearsals are and that they have arranged transportation for you.

c. It's crucial that all dancers attend all rehearsals. Understudies are very important, insist on having them.

d. Remember, you're going to go away and leave the dance. Be sure someone has watched your rehearsals, so that it doesn't disintegrate when you leave.

e. Make sure you know what props, costumes, sets, lighting, etc. you are going to need. Inform the company and have them agree to provide whatever is necessary in time for your rehearsals.

f. Decide whether or not you need to rehearse the dance before the first performance. A dance director usually does, but reconstructors rarely have the luxury.

g. Make some provision in the contract which covers any

extra time you may have to put in.

h. Artistic matters and scheduling of rehearsals are usually decided upon jointly. If you decide to use optional paragraphs 3h - 3m, negotiate gently.

i. It is helpful to know any union rules regarding dancers, musicians or stage hands, which may affect your scheduling or the way you conduct your rehearsals. Unexpected holidays or days off may also concern you. It is especially important to ask questions about these things when you are dealing with a large company.

4. Compensation

a. Each organization has its own schedule of compensation. Nothing is standard. Several suggestions are listed on the sample contract.

b. Fees vary according to the experience and ability of the reconstructor and the size and type of the organization. It is recommended that you ask for the soloist rate of pay. Because a reconstructor is not usually paid for preparation time, the usual fee is somewhere between \$500 - \$1000 per week.

c. If you require to be paid for preparation time, you may not be able to ask as much for your weekly rate.

d. If you are going to be working outside of your own country, it is recommended that you be paid in the currency of your own country. Optional item 4b of the sample contract makes it that you are an independent contractor, and no taxes should be taken out of your pay.

5. Travel and Transportation

a. Almost everyone travels economy class. Just be sure it is all arranged in advance. Have your ticket in your hand before you leave home.

b. Ground transportation and transportation to and from rehearsals is usually provided by the company. Since it is often forgotten, you may want to put it in the contract.

6. Hotel and Per Diem

a. It is preferable to have the company pay the hotel directly and in advance.

b. Everyone gets a per diem in addition to the weekly fee. It should be enough to cover the cost of your food and hotel (if not paid for by the company). In a small town it would probably be about \$25 a day, in Paris it might be \$100 a day or more.

c. Arrange beforehand how and when you will be paid.

7. Cancellation

a. It's important to have a cancellation clause of some sort. See the sample contract for IMNA's recommendation.

b. Remember, a substantial portion of a reconstructor's work is done before rehearsals begin. The company should understand that, when you're negotiating the contract.

8. Credit

a. Be sure to have the credit arrangements in the contract. IMNA recommends that you also credit the notator, although it is not always possible.

b. Option 8c is very picky and should be used only if you foresee a problem. It might be suitable to tie your name to the choreographer's or other creative people so that you receive credit whenever they do.

9 - 14. Legalese

a. Indemnity, Arbitration, Laws of the State of New York, Assignment, Changes and Force Majeure are all standard in any contract. If you live in New York, for example, it is strongly recommended that all disputes be arbitrated in the state of New York, for convenience. If the Company will not agree to the indemnity clause, get them to provide an indemnity clause to which they can agree. Be sure that arbitration will occur in a big city where there is an office of the American Arbitration Association.

b. A place to change and leave your things is usually provided as a matter of course, but it doesn't hurt to ask about it, especially if you have some special preference. Use optional paragraph 9 only if you foresee a problem.

c. These days almost everyone uses videotape, so you probably will not have any trouble arranging for it, should you find it necessary. Option 10h (concerning format) could save you a headache if you are bringing your own tape.

IMNA thanks the Dance Notation Bureau and the Benesh Institute of Choreology for giving us access to their documents and experience.

We also thank Timothy J. DeBaets for his legal assistance.



Contract guidelines for the Notation Professional
in conjunction with the Reconstructor's contract & guidelines

1. OPENING STATEMENT

- a. All contracts need a statement identifying the parties involved. See Reconstructor's contract & guidelines (B. #1-1.2).
- b. All matters relating to the ownership and protection of the score and to the choreographic copyright should be defined by all parties. Also, any matters concerning future rights to stage the work from the notated score.
- c. Date that the finished score is to be presented, and who will hold the original, and any copies of the score i.e. DNB, New York Public Library (Dance Collection at Lincoln Center), Institute of Choreology, company, choreographer? If registered at the Copyright Office who will pay that fee?
- d. It is recommended, (if the situation warrants), that a clause concerning the historical documentation be included. The notator is responsible for knowing what information is necessary for proper documentation. It should be the responsibility of the employer to give the notator assistance in obtaining that information. See Scheduling and Materials for specifics.

2. PERMISSION

- a. Written authorization to notate the work must be obtained from the employer, choreographer, and sometimes an heir/estate. The situation will determine if one or both authorizations are necessary.
- b. Ordinarily it is the responsibility of the company, university, or individual to obtain the written authorization, but you should check that everything is in order.
- c. If you, as an independent notator, initiate the project it would be your responsibility to obtain the appropriate permission regardless of where the work is done.

3. SCHEDULING and MATERIALS

- a. The notator should have access to all rehearsals and performances (when possible) during the notation process and afterwards if required.
- b. Be sure that you know where the rehearsals are to be held and, if transportation is necessary, that it will be provided for you. (See Compensation for additional information).

c. The notator should be given a daily/weekly rehearsal schedule stating the date, time, and place of the rehearsals. Notification of any changes in the schedule should be given as far in advance as possible.

- 1). If the company does not schedule their rehearsals in advance, have a telephone number of someone you can call in the morning for information.

d. If the choreographer leaves before the work is performed make sure that someone will notify you if he/she returns for the staging and dress rehearsals.

e. In order that the work be thoroughly documented all relevant information to be incorporated into the score for posterity is requested as well.

The notator should be supplied with:

- 1). Written music as arranged for the dance.
- 2). An audio tape.
- 3). Written scenario (if necessary).
- 4). A cast list.
- 5). A video tape (if possible) and access to a VCR and monitor for viewing. (See g. below).
- 6). Lighting design plans, or cue sheets;
- 7). Costume description and sketches.
- 8). Dimensions and plans for any props or sets.
- 9). Stage space, if different from that being notated is important for future reconstructions.
- 10). If the piece has been revised the notator should have date and any pertinent information on the original performance (including original cast etc.).

f. It may be necessary to clarify with all parties what will happen with working notes and all related materials. If the owner requests working notation notes with the original score point out that those will not be available until after the score has been checked.

g. You may want to include in the contract a clause concerning the use of performance and/or rehearsal videotapes after the rehearsal period. The employer may want to stipulate that it would be used for notation purposes only. Items to keep in mind are:

- 1). Union restrictions, if any.
- 2). The compatibility of their equipment with what you will be using once you are home.
- 3). Who owns the video, and will the tape need to be returned to the owner or will that copy be allowed to stay in an archive (such as the DNB, Institute of Choreology etc.).

h. Request, if possible, a quiet room where the notator may work between rehearsal times.

4. COMPENSATION

a. Each organization has its own schedule of compensation. Nothing is standard.

Payment schedules may include:

- 1). Some compensation during the rehearsal period, the rest within "x" days (30?) upon completion of the score.
- 2). Payment upon completion of each movement/act.
- 3). There are many possibilities. Remember, that the bulk of the notation time is spent after the rehearsal period is over. See the Reconstructor's guidelines #7.0 for additional thoughts.

b. The manner of payment e.g. US\$cash/cheque should be agreed upon in writing. A payment into a designated account may be arranged in advance.

c. Fees will vary according to the experience of the notator, the length of the piece, the number of dancers, and the complexity of the movement and music. Also, the size and type of organization for which you will be working.

d. Checking of the score should not be forgotten. Money should be included for both the checker and your own time.

e. If you will be working in a foreign country, it is recommended that you be paid in the currency of your own country. But, depending on which way the currency is fluctuating when the contract is written, it may be beneficial to be paid in their currency. Find out what the Exchange Control Regulations are for the country with which you are dealing.

f. Also, as you are an independent contractor in a foreign country they are not responsible for deducting taxes from your salary. You may want to state in your contract that no taxes should be deducted from your salary. You are responsible for paying taxes in your own country.

g. The notator should receive a "standard" per diem, i.e. a locally fixed amount, in addition to his/her weekly fee (if the notator is away from his/her normal place of residence). Arrange beforehand how and when you will be paid. In some cases expenses will be reimbursed on presentation of a bill/receipt. Hotel/lodging and food can be requested in the following ways:

- 1). A set amount to cover hotel/lodging and food. In a small town it might be around \$50 p/day, but somewhere like Paris it might easily be \$100, or more, p/day.
- 2). Food only with hotel/lodging to be paid for directly by the company (food averages depend on where you are).
 - a. It is recommended that the lodgings have a private bath, be near restaurants, and easy access to rehearsals, e.g. a two or three star rating will often meet these requirements.
- 3). Another consideration are the transportation costs between your lodgings and the rehearsal studio if not provided for by the company.

- 4). Payment for per diem is normally on the first day of the week in the currency of the country you are in. This would be translated into the currency at the present rate of exchange. If the agreed amount as given in the contract is in your home currency, the present rate of exchange should be used.

6. TRAVEL and TRANSPORTATION

a. Most people travel economy class. Be sure that all arrangements have been made in advance. Have a round-trip ticket in your hand before you head for the airport. It is not advised that you pay for the ticket in advance on your own credit card to be reimbursed later by the company in the event of cancellation or change in rehearsal schedule. If this should occur you would be liable for any penalties involved.

b. Your transportation allowance should include taxi to and from the airport. It is a good idea to ask that someone from the company meet you at the airport if you are landing in a strange city.

c. If you are driving yourself, mileage, tolls, and parking should be paid for by the company. Since this is often forgotten, you may want to put it in the contract.

7. CANCELLATION

a. As many ways as there are to get paid, there are as many options in-so-far as a cancellation clause is concerned. Remember that, if the employer cancels, there is a loss of time and money for you. Likewise, the employer may want a clause dealing with your responsibilities in the event that you cannot produce a completed score. Below are suggestions that the notator may include:

- 1). Non-refundable advance payment should be arranged according to the length of contract and loss of time.
- 2). 1/3 of fee or 9% based on the number of days worked or whichever is greater.
- 3). Cancellation prior to "x" weeks (2-3) to the start of the rehearsal period will be % of total salary.

8. CREDIT

a. Credit for the notation of a work in a performance program should be included in the contract if agreed by all parties.

One suggested placement would be after the cast listing. Examples of wording may include:

- 1). Labanotator/Choreologist etc., (name of notator)
- 2). (Name of piece) was notated, or notated in Benesh Movement Notation, or Labanotated etc. by (name of notator).

9. LEGALESE

a. Indemity, Arbitration, Laws of the State of New York, Assignment, Changes and Force Majeure are all standard in any contract. If you live in New York, for example, it is strongly recommended that all disputes be arbitrated in the State of New York, for convenience. (See sample Reconstructor's contract #9-14; or Reconstructor's guidelines #9.4-10.0).

End of Contract Guidelines

Listed below are a few items that you will want to think about but not put into the contract.

BEFORE LEAVING

a. If it is possible for you to view a performance/s of the final product have the necessary front-of-house and back stage passes been issued? It is not suggested that you view the performance from a box seat or standing room, sensible seating is recommended.

b. Arrange for a good contact person:

- 1). Who can answer any questions you may have after you leave.
- 2). Who knows where to reach you if the company needs to get in touch with you.
- 3). Who will send you any newspaper/magazine articles, reviews, photographs, programs, or brochures concerning the notated work.

c. Make sure that you have returned anything that you have borrowed from the company.

d. Make sure that you have been paid all of your fees and that you have all your receipts and documentation.

HELPFUL HINTS

a. Make sure that when you board the plane that the score is in the handbag on your shoulder and not underneath in the luggage compartment.

b. You should check on your personal insurance and that of the employer in case of an accident or injury while you are working for the company.

c. Press packets. If the company hasn't any up-to-date information on you or the notation system you are using you may consider sending this information in advance. If that is not necessary you may still want to consider giving them your resume, a photograph, and information on the notation system when you arrive.

d. If you don't know much about the company/choreographer ask the company to send you a brochure/program with information. Once with the company/university you should request a list of the people involved in all aspects of production so if you have any questions you know who to ask for by name, which is appreciated by many people.

e. Before the first rehearsal you should have a company roster so that you can identify the dancers and have the correct spellings of their names.

f. If you are in a foreign country find out what the national holidays are so you won't find yourself without any money!

g. An invoice book is suggested so that the following items may be recorded or stored: cash/tax receipts, petty cash, foreign currency exchange (if necessary), travel (including mileage if renting a car), accommodation (room/board), and your per diem.

h. While travelling keep this in mind:

- 1). Drink plenty of liquids, but not alcoholic drinks during a flight, to avoid jet lag.
- 2). Stay in small hotels in large, cosmopolitan cities, but large hotels preferably chains, in small, less sophisticated cities. (This is if the company does not arrange your lodgings).
- 3). Try to get to your destination a day early if you've never been there before, to get a feel for the place.
- 4). Enjoy yourself! It's nice to get to know the people you are notating for and the city in which you are staying.