

Roméo Agid est compositeur et docteur en Arts & Théorie du musical (Paris-Saclay), spécialiste de la question de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale. Musicien de formation, il réalise sous le pseudonyme de rA des chansons électro-pop qu'il met en scène et chorégraphie depuis 2009. Il collabore par ailleurs à différents projets musicaux pour le spectacle vivant, la publicité et la communication en tant que créateur, interprète, conseiller ou analyste. Artiste chorégraphique depuis 2013, Roméo est notateur du mouvement Laban (cinétopographie), diplômé du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (2018). Après plusieurs années d'enseignement universitaire (université d'Évry), Roméo est aujourd'hui professeur d'histoire de l'art et de théorie du design à l'École de Condé de Paris. Il poursuit par ailleurs ses recherches en art (Club Humboldt France & laboratoire SLAM / Paris-Saclay).

Roméo Agid

Temporalité des formes dynamiques par le prisme de la notation musicale et de la notation du mouvement Laban. Éléments de théorie

Introduction

Les idées synthétisées dans ce texte s'inscrivent dans un ensemble de recherches menées depuis un doctorat en arts et théorie musicale sur l'ennui en période d'écoute musicale (voir Agid 2016). L'ennui interfère avec le traitement de l'objet. Il modifie donc profondément les principes idéalisés établis par les théories du musical (continuité, homogénéité, totalité de l'écoute). Pour que puisse être envisagé un ennui de situation, il est nécessaire de penser une forme, un cadre qui permette de saisir ce qui se déroule. Car la caractérisation de l'ennui nécessite de pouvoir observer l'impact de celui-ci sur cette forme. Les modélisations de type « notation » fixent en partie pour l'œil le processus étudié que les théories permettent d'encoder. C'est pourquoi, bien qu'elles déforment l'objet qu'elles recouvrent en sélectionnant certains aspects plutôt que d'autres, ces graphies deviennent un moyen d'observer et d'analyser la temporalité. Pour résumer : afin d'être pensé, l'ennui nécessite une trame temporelle que certaines notations tentent de rendre intelligible.

Pour une approche synthétique de cette temporalité au sein de ces systèmes graphiques, considérer le mouvement du chef d'orchestre permet de poser la question à différents niveaux théoriques. En effet, cette gestique se trouve à l'intersection du musical en tant que généré à partir du conducteur (partition musicale), et du dansé en tant qu'appréhensible par l'approche labanienne (cinétopographie). Lorsque qu'un chef dirige, il existe potentiellement deux notations liées au mouvement de corps qu'il produit. Ces notations saisissent toutes deux certains aspects d'une temporalité. Cette étude se fixe pour objectif de savoir si ces deux modélisations conçoivent théoriquement le temps de la même façon et s'il existe des façons de surmonter les éventuelles contradictions. Pour traiter cette question concrètement, un rappel des enjeux/notions théoriques doit être esquissé avant que des éléments de comparaison spécifiques ne puissent être étudiés. L'ensemble des points abordés dans cet article s'inspire des

questionnements que j'ai pu rencontrer dans le cadre de mon diplôme de notation de la gestique du chef d'orchestre Lawrence Golan dirigeant la « Danse sacrale » de Stravinsky en 2013 (voir Agid 2018).

Considérations générales et aspects historiques de la notation musicale

Une forme est dite dynamique lorsqu'elle se déploie dans le temps. Parce qu'elles se composent d'éléments impliquant un mouvement, autrement dit, un changement d'état dans le temps et dans l'espace, la musique et la danse appartiennent aux formes dynamiques. Chacune d'elles s'organise sous forme de processus que des théories parviennent à spécifier, à stabiliser, à transcrire au moins en partie à l'aide de signes et de règles (grammaire). Dans le cas du chef d'orchestre, la notation encode le mouvement de corps : mouvement de direction en forme de jeu instrumental pour le musical et mouvement de corps pour la direction en forme de danse. La partition est l'aboutissement d'un tel travail de mise en forme, support de ce double processus de formalisation : spécification temporelle et encodage d'une information. En tant que partition, elle doit, parce qu'elle respecte les principes d'une herméneutique éclairée, être suffisamment clôturée théoriquement pour être partagée d'une part (automatique), et suffisamment ouverte théoriquement pour permettre une lecture individualisée d'autre part (jeu).

Les premières tentatives de notation musicale répondent à un besoin pratique de faciliter la mémorisation des événements¹. Les formes comme les mélodies sont alors pensées comme unités motiviques que des symboles peuvent rappeler. Durant l'Antiquité l'usage de lettres permet un premier moment de structuration. Il est alors déjà possible de répéter et de varier. Le savoir musical demeurant oral, les développements notationnels ne sont pas impératifs. À partir du VII^e siècle, les modes de transmissions, liés à un désir d'unité spirituelle, doivent être réglés pour atteindre le plus grand nombre. Des signes spécifiques apparaissent (premières écritures neumatiques), dont la forme esquisse un mouvement mélodique. La ligne dessine la voix. Dès lors, le temps, jusque-là morcelé et dissimulé dans la reconnaissance de la lettre, est envisagé de façon plus continu. Il apparaît, il se trace, bien que sommairement. Certaines imprécisions le concernant seront levées au X^e siècle par des indications de jeu plus ou moins explicites (*retenir*, *attendre*, etc.). Puis, la partition se précise à mesure que les techniques compositionnelles se complexifient. Des valeurs de durées d'événements sonores ou silencieux sont spécifiées par la forme des signes. Le XI^e siècle voit apparaître, avec les travaux remarquables de Gui d'Arezzo², les prémisses de la portée : une ligne fixe une hauteur fondamentale et structurante, mais surtout linéarise définitivement la temporalité sur le modèle de la lecture (déroulement de gauche à droite). Des signes placés sur cette trame déclenchent des actions successives. Au XIII^e siècle les possibilités d'intervenir sur le processus temporel lui-même s'affinent avec les premières barres de mesure. La métrique musicale trouve alors une cohérence graphique. Pour rendre compte du cours du temps, les théories hiérarchisent les événements à un niveau de plus en plus microscopique et géométrique, et les compositions des XIX^e et XX^e siècles atteignent une résolution rythmique et métrique parfois extrême.

L'évolution de la modélisation du temps musical révèle une tendance des humanités à saisir le processus comme étant de moins en moins discret (donc de plus en plus

1 Pour plus d'information à propos de l'histoire de la notation musicale, voir Deleuze et Van Belleghem).

2 Gui d'Arezzo, [ca. 1025], 1996, *Micrologus*, trad. Marie-Noël Colette et Jean-Christophe Jolivet, Paris, Cité de la musique.

continu). D'un aide-mémoire (chaque signe vaut pour un événement pris isolément), la notation passe à la description d'un processus dans la durée (une forme dynamique), et précise au moyen du signe placé sur la trame, les spécificités de ce qui a lieu. Cette idée du temps reste aujourd'hui en vigueur dans la pensée musicale occidentale, au moins pour les théories de l'écoute et de l'écriture d'une part, et de l'analyse partitionnelle d'autre part : comme dans nos logiciels de composition musicale ou de montage vidéo, on pense le temps comme une trame en forme de portée (*timeline*), ainsi qu'un présent en forme de point évanescant qui parcourt cette dernière et qui actualise par un geste en forme de jeu instrumental les signes qu'il rencontre (la barre qui, dans ces même logiciels, se déplace de façon continue de gauche à droite et permet de se situer sur la *timeline*).

Continuité et régularité dans l'écriture des formes dynamiques

Dans nos systèmes d'écriture musicale occidentaux, c'est le signe qui donne sa forme au déroulement du temps. C'est la note blanche, la croche, ou le quart de soupir qui contiennent les informations de durée (la barre de mesure est une invention ultérieure au signe qui encode une durée sonore ou silencieuse). Cela implique que la barre du présent évanescant progresse sur la *timeline* de façon continue mais non régulière. L'œil de l'interprète qui déchiffre une partition musicale saute d'un signe à l'autre. Les mesures pouvant être inégales entre-elles, la vitesse de déplacement varie. Cette idée impacte le graphisme. Il convient de le rappeler : en théorie du musical, le déroulement du temps apparaît dans le signe et non pas selon une progression à vitesse constante de la barre du présent sur la *timeline*. S'il fallait comparer avec nos logiciels de son ou de vidéo, les mesures pouvant varier spatialement entre-elles, il faudrait envisager que, à tempo fixe, la barre puisse accélérer et/ou décélérer sur la trame en fonction du type de signe qu'elle rencontre. En musique donc, la taille des mesures s'adapte au nombre de signes qu'elles contiennent ou aux usages de la mise en page en faveur d'une facilité de lecture globale.

Très au fait de cette conception des formes dynamiques, la pensée labanienne s'empare, à la fin des années 1920, de la question de la modélisation du temps appliquée au mouvement de corps. Pour appréhender son objet de façon pleine et cohérente, l'analyse cinétique tend également à concevoir le processus de façon continue, cela pour nommer ce qui commence, ce qui se déploie, et ce qui s'interrompt. Cette conception, sur trame orientée, est d'ailleurs partagée par l'ensemble des analyses de formes dynamiques (les autres systèmes de notation du mouvement n'échappent donc pas à la règle, bien qu'ils accordent une place plus ou moins importante à des instants précis qui fixent des états de corps³). Toutefois, à la différence du musical, la cinématographie impose un autre critère au temps : en plus d'être continu, celui-ci doit être régulier dans son déroulement. Il est alors question d'isochronie. Le système respecte donc de façon absolue les principes des logiciels dont il était question plus haut. C'est ici que se découvre la subtilité : Dans la mesure où la danse s'adresse, pour être notée, à l'œil, la continuité et l'invariabilité du déroulement temporel deviennent des critères absolus de compréhension. La vitesse de ce qui a lieu se mesure donc dans un rapport à un fond homogène et stable. Le signe est par conséquent forcé de s'adapter à la vitesse de ce déroulement. C'est pourquoi on entend souvent dire, au début de nos formations en notation du mouvement Laban, que la durée du mouvement est conditionnée par la longueur du signe. Cette idée est

3 Sans exhaustivité ici, on retiendra l'usage d'instantanés clés en notation Benesh (cf. Mirzabekiantz : 13), de symboles de notes (et donc d'activations) dans la notation Conté (cf. Nadal : 8), ou encore les *Key signatures* formant des séquences dans le système Eshkol-Wachman (cf. Eshkol et Harries : 43-44).

également fondamentale car elle marque le premier point de désaccord entre les deux modélisations. En cinétophographie, c'est la portée qui donne sa forme au déroulement du temps, et non pas le signe. Ce dernier est informé par la portée.

Intersection de la notation musicale et de la cinétophographie

Lorsqu'il a été question d'étudier la gestique du chef d'orchestre par le prisme de la cinétophographie, c'est la partition musicale qui, au nom d'une compréhension du mouvement de corps, a dû s'adapter dans sa modélisation, à la notation Laban. Cette subordination graphique est légitimée par le fait que c'est le mouvement qui, pour être appréhendé, fonde une dynamique par rapport à un fond processuel relativement stable (le temps mesuré de la musique sur laquelle il se déploie). La partition musicale devient, pour le mouvement, une trame au service de la lisibilité. S'il fallait, à l'inverse, que le cinétophogramme s'adapte à la portée musicale, il faudrait que soient rendues tolérables des mesures graphiquement inégales, ce qui nuirait absolument à la lisibilité du processus cinétique. Bien sûr, cela ne signifie pas que les modélisations du musical négligent la cohérence des durées d'événements entre-elles. Le signe musical, bien qu'il le présuppose, ne renvoie pas directement à un mouvement de corps mais plutôt aux spécificités sonores auxquelles doivent conduire ce dernier. Lawrence Golan, lorsqu'il dirige la « Danse sacrée », conditionne son geste aux informations que contient la partition musicale. Pour le dire plus simplement, la partition musicale du *Sacre* impose un geste, mais ce geste est déduit de l'information proprement musicale que contient le signe sur la portée.

Il s'ensuit que la notation musicale normalise l'information sonore ou silencieuse, mais offre plus de liberté cinétique que la notation Laban, du fait de l'angle mort à l'endroit du mouvement à effectuer pour que s'actualise cette information. C'est ici que l'intersection entre les deux systèmes devient fascinante. Le premier, la notation musicale, actualise une information sonore conséquente à un geste et pose donc la question de la nature de ce geste. Le second, la cinétophographie, actualise un mouvement antécédent d'une information sonore et pose donc la question de la nature de cette information. L'enjeu véritable d'une comparaison de ces deux modélisations se découvre finalement dans la façon dont est pensée l'action par rapport à ce qui lui donne l'occasion d'être produite : le son comme conséquence du geste, le geste comme prémisses au son.

Une conséquence de cette différence de déploiement graphique du temps entre cinétophographie (la trame fixe les durées) et notation musicale (les signes fixent les durées) apparaît au niveau de la barre de mesure. En notation musicale comme en cinétophographie, l'empan de la mesure permet une structuration métrique des événements. Dès lors que des mesures sont employées, il y a hiérarchisation des éléments qu'elle contient. Sans trop développer ici les implications théoriques qui découlent d'une telle idée, la présence de mesures implique une fragmentation régulière et idéale de la durée. Typiquement, pour les formes dynamiques, la métrique donne à voir une pulsation, autrement dit une fragmentation de son espace et de sa durée en unités égales, qu'il devient possible de compter. Il est alors question de période. Cette fragmentation équilibrée constitue une grille sur laquelle les événements trouvent une coordonnée précise. Ainsi par exemple une mesure dont l'empan est fragmenté en trois unités égales verra son déploiement coïncider avec le déroulement du temps dans le sens de la lecture. Les comptes « un », « deux » et « trois » trouvent ainsi une origine ordinale. Toutefois, plusieurs mesures juxtaposées peuvent être fragmentées de façon différentes (la « Danse sacrée » en est un exemple notoire). Dans ce cas, quel que soit la grille que chacune d'entre elles élabore, l'unité qu'elles partagent

nécessairement est la première, le « un ». Au-delà de la fragmentation (grille), il y a donc hiérarchisation dans le sens où toutes les mesures contiennent une première activation. Le « un » est donc pensé comme un élément pondéré : il signifie non seulement, en musique et en danse, qu'un cadre est donné, mais également que l'instant qu'il figure sur la portée est d'importance supérieure à ce qui suit. On parle parfois même de « temps fort ». L'idée de mesure ne se réduit donc absolument pas à un découpage. Elle hiérarchise.

Dans les deux systèmes de notation étudiés ici, les mesures sont fixées graphiquement par des barres qui traversent la portée. En cinétopographie, du fait de l'isochronie, le « un » de la mesure coïncide graphiquement avec la barre. C'est, une fois encore, un aspect graphique que partagent les logiciels de CAO ou de montage vidéo. En notation musicale cependant, c'est la note et/ou le silence qui prennent en charge le processus. Il s'ensuit que le « un » est donné par le premier signe que contient la mesure, et non par la barre elle-même. Les deux modélisations procèdent ici différemment : le « un » cinétopographique est symbolisé par la barre de mesure. Dans les théories musicales, les barres de mesures encadrent les durées que les notes et les silences remplissent. Elles annoncent le « un » et surtout bornent la métrique que prennent en charge les signes. Les conséquences graphiques sont importantes. En effet, du fait de cet écart théorique, il devient impossible de calquer rigoureusement la barre de mesure cinétopographique sur la barre de mesure musicologique. Pour que se pense rigoureusement la simultanéité graphique, il faut que le premier symbole que contient la mesure musicale soit mis au niveau de la barre de mesure du système labanien. Bien entendu, ce principe graphique, pas ou peu respecté, ne vaut que pour une analyse qui cherche à mettre en correspondance les deux métriques de façon absolue. Pour le lecteur, ce problème n'est pas réellement insurmontable puisqu'il suffit, par un procédé mental relativement simple, de considérer le « un » musical et de l'adapter au cinétoprogramme. Ce biais n'a d'intérêt que pour une stabilisation stricte de la simultanéité graphique des deux systèmes.

Cela étant posé, les conséquences de cette incohérence syntaxique sont plus importantes qu'il n'y paraît, et ce particulièrement si l'on cherche une concordance rythmique entre le mouvement musical et le mouvement de corps. Le rythme est une notion complexe. Il correspond plus ou moins à l'agencement sur une trame de durées (idéalement une pulsation), qui sont rendues explicites entre elles par une métrique⁴. Cette dernière, comme il a été précisé ci-dessus, prend en charge une fragmentation et une hiérarchisation des événements dans le temps. En notation du musical, chaque signe correspond à une activation. La forme, la couleur et le hampage précisent la durée. Le rythme est donc rendu de façon explicite puisque chaque activation (début de l'événement sonore ou silencieux) est clairement située sur la trame métrique à l'intérieur de la mesure. Autrement dit, lorsque la barre, sur la *timeline*, rencontre une note, un son est émis. La durée de ce son dépend du graphisme de la note. Il y a donc autant de signes que d'activations (cela vaut aussi pour les silences). Cette égalité numérique facilite grandement la lisibilité du rythme que l'on assimile d'ailleurs souvent, pour des raisons pédagogiques discutables, à une série de frappes, autrement dit d'activations. Dans le système labanien, les signes de direction, les traits d'actions et les annulations progressives adaptent leur longueur à la durée de ce qui a lieu. L'ensemble du processus cinétique est visuellement rendu (du début à la fin). L'information, puisqu'elle comprend des paramètres spatiaux, est graphiquement plus complète qu'en notation musicale. Parce que

4 Cette définition du rythme, allégée, ne tient pas compte du fait qu'un groupe rythmique, à l'intérieur d'une mesure ou au-delà, peut présenter des accents musicaux autonomes (le *sforzando* en est un exemple). Il existe d'autre part des techniques d'écritures, comme la syncope, qui permettent d'éviter l'accentuation du premier temps de la mesure. Cette versatilité de l'accentuation, métrique ou musicale, autorise plus de liberté compositionnelle.

leur longueur s'adapte à la durée du mouvement, les signes donnent plus à voir que de simples activations ce qui peut parfois troubler la clarté rythmique. Il faudra donc faire preuve de vigilance au niveau métrique et rythmique. Cette question relève d'une analyse fine de la dynamique labanienne. Par exemple, un bref geste de bras peut jaillir immédiatement sur le premier temps d'une mesure. La base du signe de direction sera donc déposée au niveau exact de la barre de mesure. Ce même geste peut également – et cela s'observe plus souvent qu'on ne pourrait le croire si l'on tient compte d'une tradition dalcroziennne qui fonde l'apprentissage du musical sur le mouvement de corps (voir Jaques-Dalcroze 1965) – débiter un peu avant le temps fort pour donner à saisir une accentuation tonique (premier temps) dans le cours, voire à la fin du mouvement (idée « d'enfoncer » le temps). Dans ce cas, il faudra songer à placer la base de ce même signe légèrement sous la barre de mesure. Il apparaît donc que deux dynamiques, deux graphies peuvent valoir pour une seule métrique et une seule rythmique. Une fois encore, une analyse de ces dernières exigera une attention particulière en cinétophographie.

La gestique du chef d'orchestre structure le temps au moyen d'une battue qui permet de saisir la pulsation (grille) et les mesures (fragmentation) d'une part, et informe la hiérarchisation des événements par rapport à cette grille d'autre part (agogique, nuances, accentuations métriques ou musicales, suspensions, qualité du jeu instrumental). Toujours est-il que le travail herméneutique du chef œuvre dans le sens d'une stratification des informations entrelacées dans la partition. Ainsi par exemple, le nombre de points de l'espace atteints par la partie distale de la baguette ou d'une des mains correspond idéalement au nombre d'unités que comporte la mesure. Le respect de la métrique entre les deux systèmes (aspect rigoureusement clôturé de la partition) est donc rendu évident par les mouvements de la baguette. L'autre main, plus libre méthodologiquement, prendra idéalement en charge ce qui relève du phrasé. Il est intéressant de noter que la mesure fusionne graphiquement la fragmentation et la hiérarchisation alors que la gestique les formule séparément mais simultanément pour l'œil⁵. Souvent d'ailleurs, lorsque le phrasé est en cohérence avec la métrique, les deux mains du chef fusionnent leur rôle et se symétrisent axialement.

Conclusion : phrasé et pluralité herméneutique

Le phrasé, ultime niveau de structuration des événements, correspond à l'individualisation de la partie ouverte de la partition. Pour qu'il y ait phrasé, il faut qu'il y ait interprétation. Cette dernière traite rigoureusement les informations dans le système graphique donné (grammaire/théorie) et propose une unique version de l'ensemble des aspects non précisés par les signes ou des aspects que le signe assume comme relatifs (par exemple un *pianissimo* en musique ou un signe de forces en cinétophographie). Cela permet que coexistent les idées, opposées *a priori*, selon lesquelles « il existe une unique “Danse sacrale” » et « il existe une infinité de “Danse sacrale” ». En effet, si la notation musicale s'occupe ainsi de fonder la singularité de l'objet musical (idéalisé par la partition), la transcription de ce mouvement en cinétophographie permet quant à elle de spécifier l'interprétation qui en est faite. Car il n'existe qu'une seule partition de Lawrence Golan dirigeant la « Danse sacrale » en 2013 alors qu'il existe une seule partition de toutes les versions symphoniques du *Sacre du printemps*⁶. Il n'y a pas de partition Laban générique de la gestique du chef d'orchestre. L'idée que le temps soit ainsi personnalisé sur le support à lire fait de la cinétophographie un outil fondamental pour

5 En fait, le *rubato*, pris en charge par la gestique du phrasé, impacte directement le tempo.

6 Cette question de la version trouve de nombreux éclaircissements dans les travaux de Damien Ehrhardt sur la Variation (voir par exemple sa thèse de doctorat).

singulariser l'œuvre en tant qu'objet réalisé⁷. C'est donc au niveau de la phraséologie que se découvre la possibilité de compléter la notation musicale par l'apport cinématographique. C'est, si l'on s'intéresse à la modélisation des formes dynamiques, un nouvel argument en faveur d'une étude de l'ennui en période d'écoute musicale.

Enfin, « il y a problème, et il y a problème ». La recherche d'une concordance entre les deux systèmes que sont la notation musicale et la cinématographie dépend du niveau de précision de la correspondance temporelle que se fixe le notateur. Rudolf Laban et Albrecht Knust ont parfaitement intégré les enjeux de la temporalité musicale. Ils en préservent d'ailleurs de nombreux aspects : continuité, métrique, unités de mesures éventuelles, phrasé. Les points d'opposition qui ont été relevés ci-dessus ne généreront que rarement de difficultés au lecteur/notateur si l'on s'en tient à une définition traditionnelle de la partition. La plupart des travaux cinématographiques trouvent des résolutions herméneutiques fiables, soit parce que le notateur laisse à l'interprète la possibilité d'un choix, soit parce que les éventuelles lacunes seront plus ou moins comblées par le travail de recherche associé à la réalisation de la partition (texte d'introduction, glossaire), soit parce que, comme cela arrive souvent lorsqu'il y a transcription, le cinématogramme comporte des erreurs, des ambiguïtés ou des aspects discutables. Il y a donc peu de chances qu'un cinématographe ne parvienne à trouver de cohérence temporelle sur le plan cinématique. Ensuite, des solutions alternatives à l'adjonction de la notation musicale prolifèrent : unités chronométriques⁸, valeurs rythmiques isolées⁹, spectre sonore¹⁰, texte¹¹, sans oublier ici la possibilité de l'*ad libitum* (qui ouvre un autre espace de réflexion). En définitive, malgré certaines incompatibilités grammaticales, il n'y a de problème que si le projet de notation cherche effectivement à mettre en relation stricte et absolue les deux modélisations. Mieux, il apparaît que les adaptations inter-systémiques soulèvent des problématiques passionnantes pour l'étude des formes dynamiques.

BIBLIOGRAPHIE

Claude Abromont et Eugène de Montalembert, 2001, *Guide de la théorie de la musique*, Paris, Fayard/Henri Lemoine.

Roméo Agid, 2016, « Ennui situationnel en période d'écoute musicale (éléments de théorie, critique d'un idéal de réception) », thèse de doctorat de l'université Paris-Saclay, 7 mars 2016.

Jacqueline Challet-Haas, 1999-2011, *Grammaire de la notation Laban : cinématographie Laban*, Pantin, Centre national de la danse. 3 volumes.

Jean-Marc Chouvel, 2012, *Analyse musicale : sémiologie et cognition des formes temporelles*, Paris, L'Harmattan.

7 À ce propos, au-delà de la gestique du chef, dans le cas d'une étude du geste instrumental, il serait plus intéressant encore de distinguer les instruments dont une partie du jeu correspond au mouvement noté en cinématographie. On distinguera ainsi les vents, les cordes, les cuivres des autres pupitres dans le sens où le son produit trouverait une correspondance graphique en cinématographie (souffle, jeu d'archer, etc.), des instruments à jeu frappé pour lesquels le son est une conséquence du mouvement.

8 Cf. Gourfink, partition d'Amandine Bajou.

9 Cf. Montse Sanchez et Ramon Baeza, partition de Maria Del Pilar Naranjo Rico.

10 Cf. Waehner, partition d'Andréa Samain.

11 Cf. Armitage, partition de Roméo Agid.

Jean-Pierre Deleuze et Sébastien Van Belleghem, 2007, *Les Écritures musicales, recherches et enseignement basé sur les pratiques compositionnelles*, Wavre, Margada.

Damien Ehrhardt, 1997, « La variation chez Robert Schumann : forme et évolution », thèse de doctorat de l'université Paris 4. [Publié en 2000, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.] <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01148616>

Noa Eshkol et John Harries, 2001, *EWMN – Part 1*, Holon, The Movement Notation Society.

Laurent Fichet, 2000, *Les Théories scientifiques de la musique au XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Vrin.

Émile Jaques-Dalcroze, [1920], 1965, *Le Rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Foetisch.

Hans Robert Jaus, 1990, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

Albrecht Knust, [1979], 2011, *Dictionnaire usuel de Cinétopographie Laban (Labanotation)*, trad. fr. Jean Challet et Jacqueline Challet-Haas, Œuvres, Ressouvenances.

Leonard B. Meyer et Cooper Grosvenor, 1963, *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago, Chicago University Press.

Éliane Mirzabekiantz, 2012, *Grammaire de la notation Benesh. Manuel élémentaire*, Pantin, Centre national de la danse.

Michelle Nadal, 2010, *Grammaire de la notation Conté. Nouvelle présentation du système*, Pantin, Centre national de la danse.

Hugo Riemann, 1903, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

RÉFÉRENCES PARTITIONNELLES

Conductor. Lawrence Golan conducting The Sacrificial Dance. Rite of Spring - Stravinsky [Lamont Symphony Orchestra, 2013], partition de Roméo Agid, 2018. Médiathèque Hector-Berlioz (CNSMDP), cote 4B 4284 (400).

Karole Armitage, 1990, refrain du « Vogue » de Madonna (*Blond Ambition Tour*), partition de Roméo Agid, 2016.

Myriam Gourfink, 2015, *Almasty*, partition d'Amandine Bajou, 2017. Médiathèque numérique du Centre national de la danse.

Permalien : <http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=mediatheque-numerique-ressource&id=PHO00004628>

Montse Sanchez et Ramon Baeza, 1995, *Wad Ras*, partition de Maria Del Pilar Naranjo Rico, 2006. Médiathèque Hector-Berlioz (CNSMDP), cote 4B 4284 (283).

Karin Wachner, 1963, *L'Oiseau qui n'existe pas*, partition d'Andréa Samain, 2018. Médiathèque Hector-Berlioz (CNSMDP), cote 4B 4284 (420).