



HAL
open science

La notation Laban comme outil d'analyse du rapport complexe entre la danse et la musique : le cas de la danse classique cambodgienne

Polina Manko

► To cite this version:

Polina Manko. La notation Laban comme outil d'analyse du rapport complexe entre la danse et la musique : le cas de la danse classique cambodgienne. L'approche du temps dans la cinétophographie Laban. Tempo, rythme, phrase, mesure, ad libitum, interactions, Centre national de la danse (CND), Feb 2020, Pantin, France. hal-04345327

HAL Id: hal-04345327

<https://hal.science/hal-04345327>

Submitted on 14 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Danseuse, originaire de Russie, Polina Manko fait des études de master en arts du spectacle à Paris 8 et à l'université libre de Bruxelles, et se forme à la notation Laban au CNSMDP. Doctorante en danse et chargée de cours à Paris 8, elle mène en parallèle des projets d'enseignement de la notation Laban et de la transmission du répertoire de la danse moderne. Passionnée également par la rencontre d'autres traditions de danse extra-européennes, elle collabore dernièrement avec le Ballet classique khmer pour réaliser une partition de la danse classique cambodgienne.

Polina Manko

La notation Laban comme outil d'analyse du rapport complexe entre la danse et la musique : le cas de la danse classique cambodgienne

Entre 2017 et 2019, j'ai transcrit en notation Laban des extraits de la danse classique khmère (ou cambodgienne) dans le cadre du dispositif d'Aide à la recherche et au patrimoine en danse du Centre national de la danse. Cette partition a été réalisée d'après la version dansée par le Ballet classique Khmer (BCK), association parisienne fondée en 1976 par la princesse Vacheahra Norodom, danseuse du Ballet royal du Cambodge, ainsi que par d'autres danseuses du Ballet royal exilées en France¹. C'est auprès du BCK que j'ai moi-même appris la danse khmère. La chorégraphie notée est un enchaînement de base – appelé *kbach chha banchoh*² (ou *chha banchoh* tout court) – qui sert d'exercice d'entraînement au début de chaque cours de danse, et représente le vocabulaire (plus ou moins complet, selon les versions) de pas et de gestes de cette danse, qu'il s'agit de mémoriser et de maîtriser progressivement au fil des années. Sur ce vocabulaire de gestes avec des transitions entre eux dans un ordre strictement établi, se basent ensuite toutes les danses du répertoire. Vu qu'aucune notation Laban de la danse khmère n'a été entreprise auparavant, il m'a semblé nécessaire de commencer par la transcription de cet enchaînement de base, avant de noter des danses de répertoire.

L'écriture de cette partition Laban a inévitablement amené à analyser le rapport du mouvement au temps, et m'a permis de mieux comprendre la relation complexe entre la danse et la musique qui l'accompagne ; ce rapport n'est jamais explicite lors de l'apprentissage et la transmission de cette danse selon le mode oral traditionnel, où les

1 D'après les informations figurant sur le site du BCK, <http://bckarts.blogspot.com>.

2 Selon l'anthropologue et spécialiste de la danse khmère Lucie Labbé, le terme khmer *kbach* « désigne des motifs ou ornements dessinés ou sculptés. Employé dans les domaines de la danse ou de la boxe, il englobe les significations de "geste" ou "mouvement". [...] le terme renvoie à la fois à des postures fixes qui peuvent être nommées et répertoriées ainsi qu'à la combinaison de ces postures enchaînées dans un mouvement idéalement ininterrompu » (Labbé 2016 : 101). Quant aux deux termes suivants - *chha* et *banchoh* – ils désignent, respectivement, la séquence lente et la séquence rapide dont l'enchaînement de base est composé.

danseuses³ apprennent à faire intuitivement tous les ajustements à la musique. En même temps, de nombreuses questions ont émergé concernant la façon de rendre « lisible » sur partition ce rapport danse-musique, ainsi que l'utilité de cette analyse structurée fine pour le futur lecteur-reconstructeur. Dans cette communication, j'entends partager quelques caractéristiques de ce rapport danse-musique que la notation Laban m'a permises d'identifier, ainsi que les solutions que j'ai trouvées pour les transcrire.

Les différentes versions du *chha banchob* et les particularités de leur rapport au temps

Il existe plusieurs versions du *chha banchob*, dont la longueur varie selon le niveau des danseurs. Ainsi, les danseurs débutants commencent par une version courte (d'environ 7 minutes et demi), à laquelle s'ajoutent au cours des années d'autres pas et gestes qui constituent des versions de plus en plus longues et exhaustives, pouvant durer jusqu'à 40-50 minutes voire plus (Labbé 2016 : 121-122). Dans cette partition, la version courte a été transcrite pour chacun des deux rôles – *neang* (les rôles féminins) et *neayrong* (les rôles masculins)⁴.

L'une des particularités de cette version courte du *chha banchob* est qu'elle peut être exécutée selon deux modes différents : 1) sans musique, sur les syllabes rythmiques chantées (une sorte d'onomatopée à consonance musicale, qui imite probablement les sons des percussions), et 2) avec un accompagnement musical (mais sans les syllabes)⁵. Le premier mode permet aux élèves en tout début d'apprentissage de se familiariser avec la structure rythmique propre à la danse, ou la « chanson de la danse », et de mémoriser les phrasés rythmiques un par un de façon plus lente, avant l'étape suivante où elles pourront lier tous les phrasés ensemble de façon ininterrompue et les mettre en musique.

La musique qui accompagne la danse (jouée par un orchestre traditionnel cambodgien appelé *pin peat*⁶) ne comporte pas de notation écrite : selon la tradition, elle se transmet oralement. Une mélodie spécifique accompagne chaque séquence de pas et de gestes, les danseurs doivent reconnaître à l'oreille les transitions dans la ligne mélodique pour y adapter le nombre ou la longueur de leurs pas. Quant aux musiciens (dans des cas où ils jouent en direct, par exemple dans des représentations scéniques du Ballet royal), ils ont aussi une marge d'adaptation aux pas des danseurs lors des différentes transitions⁷.

De nombreuses difficultés d'adaptation du mouvement à la structure rythmique musicale émergent lorsque les danseuses doivent passer de la version exécutée sur les syllabes à celle faite sur la musique. En effet, il n'y a pas d'équivalence exacte entre la structure rythmique de la danse – et la « chanson de la danse » qui la représente – et la structure rythmique de la

3 Dans la mesure où le ballet khmer (y compris les rôles masculins) est traditionnellement interprété par les femmes, je n'ai gardé dans ce texte que la forme féminine des pronoms personnels et des substantifs. Néanmoins, des exceptions à cette règle existent aujourd'hui, où des danseurs hommes interprètent certains rôles masculins.

4 Les deux types de rôles du ballet khmer – *neang* et *neayrong* – possèdent chacun son enchaînement de base spécifique. Ils sont exécutés en parallèle et sur la même musique, tandis que leurs mouvements se rejoignent sur certaines séquences telles que le geste de salutation du début ou la séquence finale.

5 Les versions plus longues du *chha banchob*, quant à elles, ne se font plus sur les syllabes chantées, mais uniquement sur la musique.

6 Pour les instruments composant cet orchestre, voir Labbé 2016 : 596.

7 D'après Lucie Labbé, « c'est [...] idéalement la musique qui s'accorde aux danseuses, non l'inverse » (Labbé 2016 : 125). Toutefois, dans le contexte de l'entraînement actuel de la plupart des troupes de danse, y compris celui du BCK, les conditions ne permettent pas d'avoir un orchestre présent aux cours. Ainsi, l'entraînement se fait sur une musique enregistrée ; cela revient donc aux danseuses de s'adapter à la version donnée de la musique.

musique, et toutes les deux ne partagent pas nécessairement la même pulsation. En passant de l'exécution du mouvement sur les syllabes à son exécution sur la musique, plusieurs paramètres temporels du mouvement (tels que la régularité de la pulsation, la vitesse des transferts de poids, les temps accentués, le nombre de répétitions d'un pas, ainsi que le tempo global et sa dynamique) subissent des variations, nécessaires pour s'adapter à la musique⁸. L'apprentissage des syllabes ne facilite donc pas le repérage dans la structure musicale, qui est le fruit d'un long travail et constitue l'un des grands défis pour les danseuses⁹.

Ainsi, nous pouvons parler de l'autonomie structurelle de la danse et de la musique, où toutes les deux formes d'expression évoluent selon les lois de l'organisation interne propre à chacune de ces formes (dans la danse, par exemple, le temps nécessaire pour transférer le poids d'un pied à l'autre, ou pour déployer un geste dans l'espace, va influencer l'organisation rythmique et le phrasé du mouvement)¹⁰. Selon l'ethnochoréologue roumaine Anca Giurchescu, dans différentes traditions des danses du monde :

Le rapport dimensionnel entre les unités structurelles de la danse et de la musique montre différents degrés de coïncidence allant de la concordance dimensionnelle parfaite à la coïncidence totalement non concordante, où les unités de la danse et de la musique évoluent parallèlement en s'ignorant mutuellement, ce qui est plutôt rare. Le degré de coïncidence le plus fréquent est la semi-concordance, c'est-à-dire l'absence de concordance à un certain niveau structurel (par exemple les motifs), suivie de concordance à un niveau supérieur (phrases) ou au niveau de la forme intégrale de la danse (Giurchescu 2001 : 5-6).

Cette autonomie relative de la danse et de la musique dans leur organisation structurelle peut, notamment, produire des situations où les unités de base de l'une et de l'autre ont des longueurs différentes ou des décalages au niveau de la métrique (la pulsation et sa régularité) (Giurchescu 2001 : 7). Comme nous le verrons ci-dessous, ces phénomènes sont présents dans le rapport entre la danse et la musique cambodgiennes, où nous pouvons observer une correspondance stricte au niveau de la macro-forme (différentes séquences à l'intérieur du *chha banchoh*), mais des décalages au niveau de la micro-forme (à l'intérieur d'une phrase ou d'une séquence de phrases).

Choix relatifs à la notation

Dans des cas comme la danse cambodgienne, où la structure rythmique de la danse ne suit pas exactement celle de la musique, quelle version prendre pour référence dans la notation : celle des syllabes ou celle de la musique ? En tant que notateur, quelles informations choisit-on de rendre accessibles au futur lecteur ?

8 Lucie Labbé confirme que cette adaptation de l'enchaînement à la musique se passe surtout de façon empirique intuitive, et il n'y a pas d'exercices particuliers qui permettraient de comprendre comment se passe le passage des syllabes à la musique, ni d'explications verbales de la part des maîtresses de danse (*op. cit.*). Selon l'apprentissage traditionnel, les élèves copient pendant plusieurs années la maîtresse de danse et la façon dont elle fait des pas sur la musique, jusqu'à ce qu'elles arrivent à reconnaître elles-mêmes à l'oreille les subtilités de la structure musicale.

9 La difficulté vient aussi du fait que la musique est assez monotone et fluide, avec une ligne mélodique ininterrompue, et ne comporte pas d'accents bien marqués qui permettraient de distinguer facilement les temps forts ainsi que le début de chaque phrasé.

10 Cette indépendance des systèmes de la danse et de la musique a été observée par des anthropologues et ethnochoréologues dans des danses traditionnelles de différentes cultures, telles que des danses africaines, ou des danses des Balkans, par exemple. Les ethnochoréologues/notatrices Laban, Selena Rakočević et Vesna Karin décrivent, notamment, ce phénomène dans des danses traditionnelles serbes et croates, voir Rakočević 2011 : 70-80 ; Karin 2011 : 86-94.

Si la version que j'ai choisie comme version de référence est celle faite sur les syllabes (nécessaire pour appréhender la « chanson de la danse » et son organisation rythmique propre), elle ne serait pas suffisante à celui qui voudrait reconstruire cette danse en musique. Ainsi, le choix d'écrire les deux versions sur des portées différentes, mises côte à côte afin de pouvoir les comparer, me semble être aujourd'hui l'une des pistes à privilégier. De cette manière, la version en musique, rajoutée sur une portée supplémentaire de droite, permet de comprendre comment s'effectue la transition des syllabes à la musique ; les adaptations intuitives que les danseuses font, peuvent ainsi être rendues « visibles », là où une description verbale de cette transition ne serait pas suffisamment précise. Non seulement la structure rythmique, mais aussi d'autres paramètres temporels tels que la pulsation ou l'évolution du tempo dans les deux versions, peuvent ainsi être comparés.

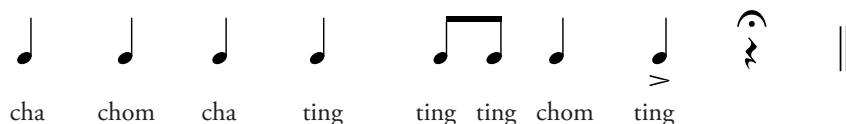
Analyse comparative du rapport au temps mesuré

Sur l'exemple de deux cas, issus de la séquence lente et de la séquence rapide respectivement, j'entends montrer les décalages entre la danse et la musique dans les paramètres du temps mesuré, à savoir la structure rythmique, la métrique (ou la pulsation) et le tempo.

Décalage au niveau du rythme

Cas 1 : Le début du *chha banchoh* (séquence lente)

Le *chha banchoh* commence par une série de mouvements appelée *sampeah* (salutation), que les rôles féminins et masculins accomplissent à l'unisson depuis la position assise sur les genoux. La structure rythmique du phrasé sur les syllabes est la suivante :



D'abord, c'est un geste des bras (accompagné du haut du corps) qui se déploie sur 7 temps. Un léger rebond du centre de gravité (sur les temps 6 et 7, ou les dernières syllabes « chom ting ») indique la fin de la phrase, tandis que le 8^e temps est un temps de pause qui marque clairement la séparation entre les deux phrases (voir figure 1). Le rebond du centre de gravité est donc synchronisé avec la fin du mouvement des bras.

Lorsque l'on transpose cette phrase dansée à la musique (qui a un phrasé musical régulier sur 8 temps sans pause), les accents du centre de gravité sont décalés d'un temps, marquant la fin du phrasé musical sur les temps 7 et 8 (en résulte un léger décalage par rapport à la synchronicité initiale du haut et du bas, car l'accent du centre de gravité est marqué ici après la fin du geste des bras¹¹) :

Comme la musique est ininterrompue et ne marque pas d'arrêts, dans le *chha banchoh* interprété sur la musique, les danseurs cherchent également cette qualité fluide et ininterrompue dans le mouvement (tandis que les syllabes, qui marquent des pauses, donnent au mouvement une qualité plus saccadée). Pour s'adapter au phrasé musical, on procède ainsi par le décalage des accents marqués par le bas du corps.

¹¹ Ce constat est une moyenne parmi les interprètes observées, bien que certaines aient tendance à prolonger également le geste des bras jusqu'à la fin du 8^e temps.

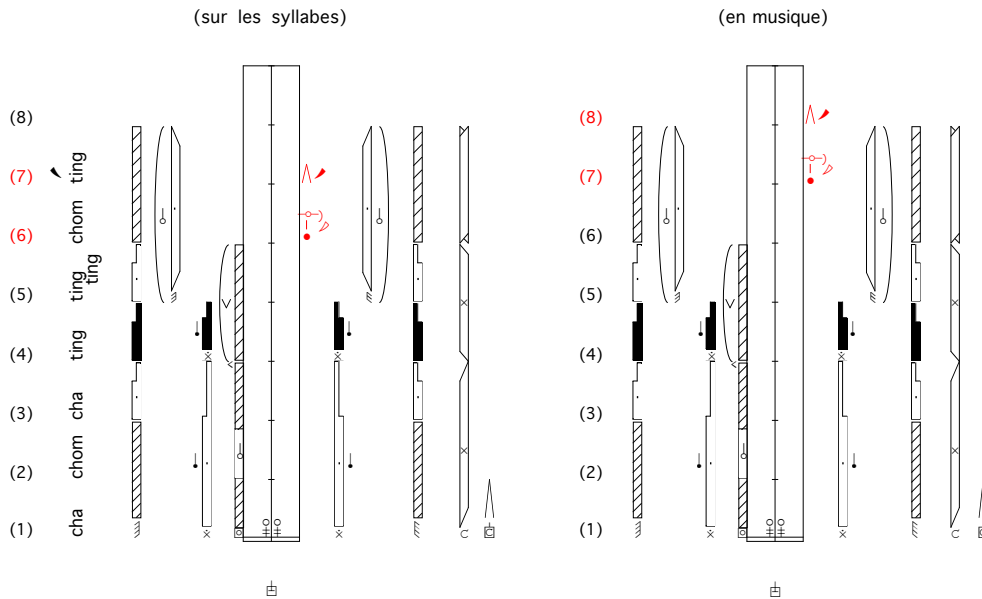


Fig. 1

Décalage double au niveau de la pulsation et du rythme

Cas 2 : La fin du *chha banchob* (séquence rapide)

Le deuxième exemple est un mouvement de la séquence finale du *chha banchob*, accompli de nouveau à l'unisson par les rôles féminins et masculins, avant qu'ils ne terminent tous ensemble par le geste de salutation identique à celui du début. La structure rythmique des syllabes sur lesquelles ce mouvement est accompli, est caractéristique de la séquence rapide du *chha banchob* :

(♩ = ♪)

$\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8} + \frac{2}{8}$

Tandis que dans la musique, la pulsation reste constamment binaire et régulière, dans la structure des syllabes le rythme est asymétrique 2+2+3+2 et change donc d'une pulsation binaire à une pulsation ternaire. Dans le mouvement sur les syllabes, l'accent principal (marqué soit pas les pieds, soit par les mains) tombe sur le 4^e et dernier temps, indiquant à chaque fois la fin d'une phrase, alors que sur la musique, les accents sont de nouveau déplacés : c'est le 3^e temps ou le temps fort de la musique, qui est accentué. Ce déplacement des accents entraîne l'accélération de la durée des transferts qui les précèdent. En plus, la pulsation binaire de la musique fait accélérer davantage la durée du transfert par rapport à la pulsation ternaire des syllabes, plus étalée dans le temps. Ainsi, sur la musique, tout le mouvement se fait globalement plus vite (figure 2).

Dans d'autres endroits, un phrasé syllabique similaire peut être adapté à la musique comme sur la figure 3.

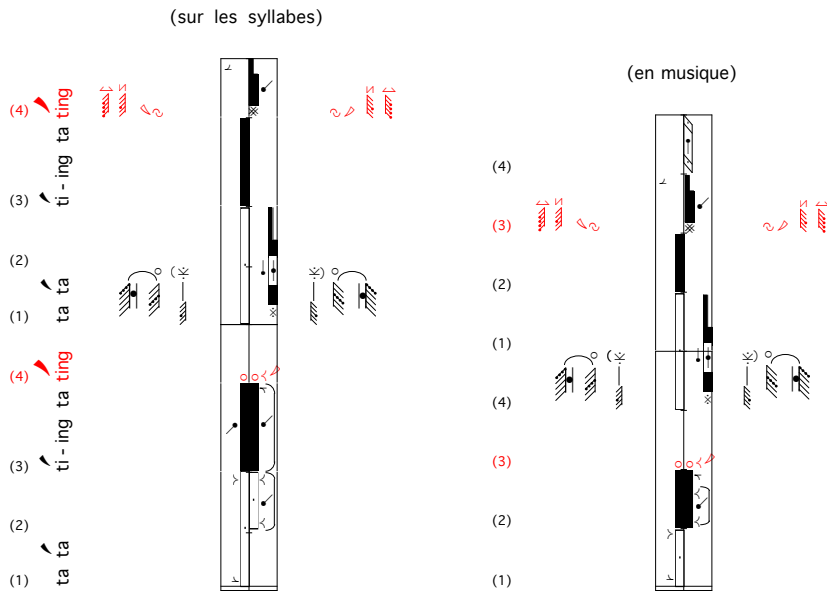


Fig. 2. Les détails tels que les gestes des bras et du haut du corps, sont omis ici pour plus de clarté.

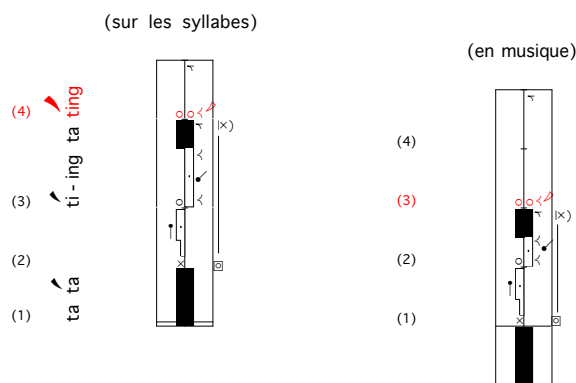


Fig. 3

La même tendance de déplacer l'accent sur le 3^e temps, ou le temps fort de la musique, est conservée. Le premier temps des syllabes est ici déplacé en anacrouse (sur la fin du phrasé précédent). De nouveau, le même mouvement sur la musique est effectué de façon globale plus compacte (et, notamment à cause de l'anacrouse, il est perçu comme plus rapide).

Nous n'avons considéré ici, pour des raisons de clarté, que des cas où la longueur des phrases de la danse et de la musique est équivalente (à une phrase musicale de 8 temps correspond une phrase de danse de 8 ou de 4+4 temps). Toutefois, il existe aussi, dans la séquence rapide du *chha banchoh*, des cas de décalage à ce niveau-là, lorsque la phrase musicale est constamment composée de 8 temps, tandis que la phrase de danse se fait, par exemple, sur 4+3 temps.

Décalage au niveau du tempo et de la dynamique de son évolution

L'accélération progressive du tempo musical – d'environ 58 bpm¹² au début de la séquence lente, à 66 bpm au début de la séquence rapide et 73 bpm à la fin du *chha banchoh*

12 bpm = battement par minute.

- modifie très progressivement l'état de corps des danseuses du début à la fin de l'enchaînement. Une indication de l'accélération du tempo peut être utile dans la partition, afin de préparer le lecteur à cette évolution de la dynamique qui, à cause de son caractère progressif, passe souvent inaperçue à l'oreille. La solution qui me semble judicieuse ici est d'indiquer le tempo approximatif à des moments-clés, comme le début et la fin de la séquence lente et le début et la fin de la séquence rapide, et de préciser en note de bas de page que l'évolution du tempo se fait de façon progressive entre les deux moments-clés.

La mise en parallèle des deux versions – sur les syllabes et sur la musique – permet aussi de comparer l'évolution du tempo dans chacune d'elles. Ainsi, j'ai observé que le tempo des syllabes, même s'il reste très fluctuant, n'a généralement pas tendance à s'accélérer autant que le tempo musical. Pendant la séquence lente, il reste aux alentours de la valeur de 56-58 bpm (tandis que dans la musique, il s'accélère jusqu'à 63). Quant à la séquence rapide, elle représente un cas plus complexe vu qu'elle emploie plusieurs structures rythmiques : dans les syllabes avec du ternaire le tempo est souvent très ralenti et a une pulsation très fluctuante (contrairement à la musique régulière, qui va toujours s'accéléralant), tandis que dans des phrases syllabiques sur des rythmes binaires, une légère accélération vers la fin – jusqu'à 65-68 bpm - peut être observée, mais elle reste inférieure à l'accélération du tempo musical.

Tableau comparatif de l'évolution du tempo dans les deux versions

	Syllabes	Musique
Début de la séquence lente (phrases en position assise)	Situé approximativement entre 56 et 58 bpm, tempo fluctuant (pulsation non régulière) sans accélération apparente	58 bpm, pulsation régulière, tempo s'accélère progressivement
Milieu de la séquence lente (à partir de la position debout)	Pas d'accélération apparente	62 bpm, tempo continue à s'accélérer
Début de la séquence rapide	Environ 65/66 bpm pour les phrases binaires, pas de pulsation régulière pour les phrases à l'alternance binaire-ternaire	66 bpm, tempo continue à s'accélérer
Fin de la séquence rapide	Tempo peut s'accélérer très légèrement (jusqu'à 68 bpm environ)	73 bpm

Le rapport au temps non mesuré

Enfin, il conviendrait de prendre également en compte le paramètre du temps non mesuré qui est présent dans la version sur les syllabes, mais absent dans la musique. En musique, le mouvement vient s'accorder avec le tempo musical et reste subordonné à lui. Quant aux syllabes, le rapport au temps y est plus flexible. Si le rythme est défini par les syllabes chantées, le tempo du chant des syllabes n'est pas strictement déterminé et permet une grande souplesse. Il dépend largement de l'interprétation individuelle des danseuses (ou de la maîtresse de danse qui donne le tempo aux élèves avec sa voix) et varie en fonction de nombreux paramètres (l'état de corps propre à la maîtresse de danse qui influe sur sa façon de compter et la vitesse des comptes ; le niveau des élèves – plus avancées auront

tendance à accélérer les comptes et se rapprocher ainsi inconsciemment du tempo musical ; l'interaction élèves-maître de danse et l'écoute entre les deux). De nombreuses pauses s'intercalent entre les phrasés syllabiques au bon gré de la maîtresse de danse, à la manière dont les pauses ponctuent la phrase dans une conversation quotidienne ; elles permettent à la fois de reprendre le souffle et de donner au groupe le temps de se raccorder¹³. Ainsi, une sensation de pulsation s'alterne souvent avec une sensation d'absence de pulsation.

Il est donc nécessaire, pour éviter que la partition devienne trop restrictive dans son rapport au temps, de donner des indications supplémentaires. Si la notion *ad libitum* peut être utile ici pour indiquer ce rapport fluctuant au temps¹⁴, il convient de préciser en même temps qu'elle concerne le tempo de l'exécution qui est flexible et les silences dont la valeur de durée n'est pas spécifiée, et non la liberté d'organiser rythmiquement le mouvement à l'intérieur de la phrase. Une autre solution consiste à employer le terme du *tempo rubato* (qui indique la flexibilité du tempo et exprime l'idée du tempo personnel du danseur), à côté de l'indication de la valeur approximative du tempo des syllabes dont nous avons parlé précédemment.

Conclusion

Cette analyse comparative des deux versions du *chha banchob* dans leur rapport au temps mesuré et non mesuré, a révélé des décalages entre les deux versions sur plusieurs niveaux : celui du rythme des unités structurelles de base, celui de la pulsation (et sa régularité) ou de son absence, ainsi que celui du tempo et de sa flexibilité.

Si, théoriquement, le lecteur pourrait omettre la version sur les syllabes pour reconstruire cette danse en musique, il me semble utile de lui donner accès aux deux versions notées, pour qu'il puisse apercevoir ce rapport complexe entre la danse et la musique. La disposition graphique des deux versions l'une à côté de l'autre permet de mieux comprendre la logique à l'œuvre dans le processus de l'ajustement de la danse, avec sa structure rythmique autonome, à la structure musicale. La notation Laban constitue ainsi un outil assez précis pour une analyse de la relation du mouvement au temps, aussi bien dans sa temporalité propre que par rapport au temps musical.

BIBLIOGRAPHIE

Judit Frigyesi, 1999, « Transcription de la pulsation, de la métrique et du "rythme libre" », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], n° 12.
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/677>

Anca Giurchescu, 2001, « Le danseur et le musicien, une connivence nécessaire », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], n° 14.
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/99>

13 En plus, l'enchaînement syllabique est souvent coupé en morceaux qui permettent un apprentissage phrase par phrase, et est donc rarement accompli en entier sans interruption, contrairement à l'enchaînement en musique.

14 À propos d'*ad libitum*, voir la communication « Historique des présentations autour du temps dans les conférences d'ICKL » de Vincent Lenfant lors du même séminaire.

Giovanni Giuriati, 1996, « La musique comme nécessité, la musique comme identité culturelle », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], n° 9.
<http://ethnomusicologie.revues.org/1223>

Vesna Karin, 2011, « Polka From Banija: Labanotation as a Tool for Comparative Analysis of Dance and Dance Music », *Proceedings of the Twenty-seventh Biennial ICKL Conference*, International Council of Kinetography Laban, p. 86-94.

Lucie Labbé, 2016, « Danseuses et divinités : Modalités et enjeux de l'apprentissage de la danse de cour cambodgienne », thèse de doctorat de l'École des hautes études en sciences sociales, 6 avril 2016.

Roderyk Lange, 1975, *The Nature of Dance: An Anthropological Perspective*, Londres, Macdonald & Evans.

Polina Manko, 2019, *Enchaînements de base de la danse classique khmère : Kbach Bat Chha Banchos*, partition. Médiathèque du Centre national de la danse.

Selena Rakočević, 2011, « Interweaving Dance and Music Structures: Labanotation as a Tool for Comparative Analysis of Traditional Dance and Dance Music Structures », *Proceedings of the Twenty-seventh Biennial ICKL Conference*, International Council of Kinetography Laban, p. 70-80.

Samoth Sakou, 2006, *Danse classique khmère, folklore, lakhon, musique*, Phnom Penh, éd. Angkor.