

Lignes de cœur

résidence chorégraphique

les chœurs de mouvement et
la place de l'individu dans le groupe



2013 - 2014

artiste en résidence : Raphaël Cottin

Université François Rabelais de Tours



Lignes de chœur

résidence chorégraphique

les chœurs de mouvement et
la place de l'individu dans le groupe

2013 - 2014

artiste en résidence : Raphaël Cottin

Université François Rabelais de Tours



Sommaire

Calendrier de résidence.....	5
In memoriam Rudolf Laban	6
<i>Albrecht KNUST - 1958</i>	
<i>traduit de l'anglais par Marine GILBERT</i>	
Qui est Albrecht Knust ?.....	11
<i>par Sharon OROBELLO</i>	
Entretien avec Raphaël Cottin.....	15
<i>par Clémentine ALLAIN</i>	
Qu'est-ce qu'un "Bewegungschor" ?	18
<i>par Zoé GARRY et Marie NEVEU</i>	
Reconstruction de La Vague de Knust.....	22
<i>par Wivine BERTIN, Anaïs CARRE, Irina DEMIK et Marylou VERNEL</i>	
La cinématographie, « ou l'art d'écrire la danse ».....	27
<i>par Agathe SAINJON</i>	
L'autorité de l'artiste en résidence universitaire	33
<i>par Marine GILBERT</i>	
Entretien avec Cécile Thomas.....	38
<i>par Clémentine ALLAIN</i>	
Entretien avec Corinne Lopez	39
<i>par Clémence PHILIPPE</i>	
La résidence vécue par une étudiante	43
<i>par Elisa MORENO MURILLO</i>	
Un moment de partage avec Angela Loureiro	46
<i>par Julie BARBERY et Julie VELLAYOUDOM</i>	
Compte rendu de la conférence d'Annie Suquet.....	50
<i>par Valentine GUILLOT</i>	
Lignes de chœur : témoignages croisés.....	53
<i>par Marieke ROLLIN</i>	
Bibliographie.....	56
Ressources	56
Rédaction & Équipe de Lignes de chœur.....	57
Crédits.....	57

Calendrier de résidence

19/09	Conférence «Présentation du système de notation Laban» (avec Raphaël Cottin) et présentation de la résidence
26/09	Atelier
28 et 29/09	Week-End Atelier
03/10	spectacle <i>CURSUS</i> de Raphaël Cottin
10/10	Atelier
17/10	Atelier
24/10	Atelier
07/11	Atelier
14/11	Atelier
21/11	Atelier
23 et 24/11	Week-end Atelier et Master-class «L'Effort de Laban» (avec Angela Loureiro)
28/11	Atelier
04/12	Spectacle <i>Le Scapulaire Noir</i> de Raphaël Cottin et Conférence «Spiritualité et Danse» (avec Annie Suquet)
05/12	Atelier ‡ Présentation sur site universitaire
12/12	Atelier
23/01	Atelier
25 et 26/01	Week-end Atelier
30/01	Atelier + spectacle <i>Made in America</i> par le Ballet de Lorraine
20/02	Atelier et Conférence «Écrire sur la danse» (avec Marie Glon)
6/02	Atelier ‡ Présentation sur site universitaire
07/02	spectacle <i>3 Décennies d'amour cerné</i> de Thomas Lebrun
13/02	Atelier ‡ Présentation sur le site universitaire du Mans
14/02	répétition publique <i>L'Heure Curieuse</i> avec Raphaël Cottin
20/02	Atelier
06/03	Atelier
13/03	Spectacle <i>Moments d'absence</i> de Cécile Loyer
20/03	Atelier
27/03	Atelier
03/04	Atelier
05 et 06/04	Week-end Atelier ‡ Répétitions
7/04	‡ Présentation finale à la salle Thélème
12 et 13/04	Répétitions ‡ Présentation au Festival À Corps à Poitiers
09/06	Répétitions
10/06	‡ Présentation pendant le Festival Tours d'Horizons et Diffusion de la publication

■ In memoriam Rudolf Laban

Albrecht KNUST - 1958

traduit de l'anglais par Marine GILBERT

Le 1er juillet 1958, Rudolf Laban achevait sa carrière sur Terre. Les titres de deux de ses ouvrages nous donnent un point de départ idéal pour méditer sur cette personnalité importante aux multiples facettes : *Die Welt des Taenzers* (Le Monde du danseur) et *Ein Leben fuer den Tanz* (Une Vie consacrée à la danse).

Dans *Le Monde du danseur*, Laban explique comment le rythme et l'harmonie mis en œuvre par le danseur constituent un miroir des mouvements rythmiques et harmonieux du corps humain. Cette similitude commence par le microcosme, où les mouvements des atomes suivent des règles éternelles, et s'achève avec le macrocosme : la danse des étoiles.

Dans ce même ouvrage, Laban explique encore et encore qu'un mouvement de danse authentique, mais aussi que toute autre action humaine, met autant en jeu l'intellect que les sensations et la volonté, si un développement harmonieux de cette action est envisagé. *Le Monde du danseur*, envisagé de manière aussi globale, est le monde dans lequel Laban « vivait pour la danse ».

Une personnalité comme Rudolf Laban, entière et à multiples facettes, ne peut être décrite en un seul mot. En Allemagne, on l'appelle souvent « le père de la danse moderne expressionniste » ; je trouve cela réducteur et, dans une certaine mesure, que cela prête à confusion. Tout d'abord, on peut interroger le terme « danse expressionniste ». En effet, cet art nouveau, né en Europe centrale dans les années 1920 et développé au début des années 1930 n'est pas seulement un plaisir de l'expression ou une représentation des sentiments personnels. C'est une tentative de développement et d'enrichissement des formes traditionnelles de mouvement. Il s'agit de trouver un nouvel ordre de conception de la danse, plus large et plus riche.

L'étude de l'harmonie du mouvement (la choreutique ou l'étude de la conception spatiale) constituait la préoccupation principale de Laban à cette époque, lorsqu'il créa son théâtre de la danse pour concrétiser ses nouvelles idées pour la scène. Ces années-là, nous avions la chance de compter parmi ses élèves, d'être considérés comme des membres de son groupe. Parmi nous se trouvaient plusieurs danseurs talentueux qui, par la suite, sont devenus des solistes ou maîtres de ballet reconnus : Kurt Jooss et sa femme Aino Siimola, Julian Algo (Stockholm), Jens Keith

(Berlin), Karl Bergeest (le comique du Ballet Jooss) et Werner Stammer (Munich) ; Mary Wigman, elle, appartenait à une génération précédente d'élèves. Notre entraînement quotidien était centré sur la pratique des gammes de mouvement : une suite de six mouvements en relation avec l'octaèdre et deux séries de douze mouvements en rapport avec l'icosaèdre. Ces exercices occupaient une place dans notre entraînement similaire à la barre en danse classique ou aux exercices au sol en danse moderne américaine.

C'est seulement plus tard, à l'époque du « Kammer tanzbühne Laban » (théâtre de danse de chambre Laban) et de l'Institut Chorégraphique Laban (fondé à Wurtzbourg et déplacé par la suite à Berlin) que l'eukinétique, ou étude de l'expression (appelée maintenant étude de l'Effort) s'est de plus en plus répandue. Mais elle ne doit pas être comprise comme se cantonnant à l'encouragement des sentiments personnels, cet aspect qui est si souvent vu comme l'essence de la danse moderne expressionniste. Au contraire, l'eukinétique est à la base une étude scientifique. Tandis que la choreutique s'intéresse au « quoi » – et questionne les formes des mouvements dessinées dans l'espace – l'eukinétique questionne « comment » ces mouvements sont réalisés. Cette étude traite de la relation du danseur aux quatre facteurs : Poids, Temps, Espace et Flux de mouvement. Nous analysons si un mouvement est plutôt fort ou léger, soudain ou soutenu, direct ou flexible, réalisé avec un flux libre ou contenu.



Stage d'été, Stadtpark de Hambourg, 1925 (groupe mixte)

En 1936, pendant les Jeux Olympiques de Berlin, Laban était encore utilisé comme une attraction internationale. Par la suite, il fut immédiatement banni par les dirigeants nazis allemands. On lui interdit toute activité publique et son étude de l'art du mouvement, au même titre que son système de notation de la danse, fut exclue des programmes des écoles de danse allemandes. Celles-ci furent même menacées de fermeture si jamais elles avaient osé enseigner une des théories de Laban. À l'été 1937, l'artiste parvint à fuir à Paris. Sur place, Kurt Jooss lui porta secours et le conduisit à ses locaux actuels : l'école de danse Jooss-Leeder à Dartington Hall, dans le comté de Devon en Angleterre.

À cause de ces événements, l'Allemagne a perdu cet homme remarquable au profit du monde entier, et en particulier du monde anglophone. En voulant l'écartier, l'Allemagne en a fait, de son vivant, une personnalité légendaire au sein même de son pays. Après la seconde guerre mondiale, nous étions souvent très surpris lorsque nous faisons état des diverses réalisations achevées par Laban en Angleterre, son pays d'accueil, durant les vingt dernières années de sa vie.

Beaucoup des lecteurs du *Monde du danseur* ont dû prendre l'artiste pour le fantastique prophète d'un monde nouveau et meilleur lorsqu'il revendiquait que toute l'étendue de la vie humaine, privée ou publique, devrait être imprégnée de l'esprit de la danse et que cela ne serait réalisable qu'avec l'harmonieuse fusion de l'intellect, du ressenti et de la volonté. Cependant, durant les vingt dernières années de sa vie, Laban démontra que son premier livre n'était pas seulement un rêve fantastique mais un aperçu de ce qu'il voulait réaliser dans ce monde. Dans le même temps, son art du mouvement conquiert les activités et la vie humaines, un champ après l'autre.

Pendant la seconde guerre mondiale, Laban appliqua son eukinétique, connue en Angleterre comme l'étude de l'Effort, au mouvement humain dans le travail. Grâce à cette méthode, les démarches et habitudes de travail peuvent être analysées et harmonisées. Les travailleurs manuels peuvent être formés à l'entraînement de l'effort, et des personnes candidates à un poste de directeur ou de superviseur par exemple, peuvent être testées en observant leurs habitudes à l'effort qui révèlent leurs aptitudes particulières.

L'art du mouvement labanien joue aussi un rôle important dans le champ de l'éducation en Grande-Bretagne. Sous la direction de Lisa Ullmann, le Studio Laban d'Art du Mouvement forme de nombreux professeurs des écoles ou d'université. Ceux-ci sont appuyés par l'équivalent du rectorat anglais. Ils retournent ensuite dans leur école ou faculté et intègrent l'art du mouvement labanien à leur programme.

D'autres activités artistiques occasionnelles viennent aussi s'ajouter à la gamme d'activités de Laban pendant cette période. Il forma les étudiants d'une école dramatique et les membres d'une compagnie théâtrale d'enfants à son Art du mouvement. Quelques fois, il mettait en scène des pièces ou dirigeait seulement leur partie chorégraphique.

Les dernières années, de plus en plus de cercles de danseurs non professionnels se formèrent et furent conduits par les collaborateurs de Laban. Ils peuvent être considérés comme la renaissance des mouvements de chœur, créés et dirigés par l'artiste et ses anciens élèves en Allemagne dans les années 20.

Finalement, la médecine, et en particulier la psychiatrie, se mit également à utiliser l'art du mouvement labanien. Cela commença avec un psychiatre qui demanda l'aide de Laban pour certains cas où les autres traitements avaient échoué. Ainsi, une nouvelle branche de l'art du mouvement se créa.

Dernier mais pas des moindres, le cadeau génial qu'offrit Laban aux danseurs du monde lorsqu'il inventa son système de notation du mouvement : la cinétophographie Laban, ou *Labanotation* comme elle est appelée en Amérique. Cette seule réalisation suffirait à rendre son nom immortel. Je la mentionne à la fin de cette nécrologie car elle occupe une place exceptionnelle du vivant même de Laban. La connaissance de l'art spécifique du mouvement labanien ne se concentre pas nécessairement sur l'étude et l'utilisation de cette notation. Auparavant, les premières tentatives de Laban pour inventer un système de notation de la danse reposaient sur la connaissance de ses gammes de mouvement. Je pense que c'est la raison pour laquelle ces essais antérieurs n'ont pas été totalement acceptés, tandis que la notation Laban se répand aujourd'hui de plus en plus.

La vie de Laban fut une vie de pionnier. L'abondance de nouvelles idées à développer le força fréquemment à les illustrer, devant ses contemporains stupéfaits, par un seul exemple, frappant et fascinant. Cependant, ces exemples ne pouvaient pas montrer la perfection polie d'une branche, mûre et établie depuis longtemps déjà, des arts du spectacle, car il n'y avait eu ni le temps ni les fonds nécessaires à son développement. Laban avait l'habitude de laisser le soin à ses disciples de développer et peaufiner ses nouvelles idées, tandis que lui-même était déjà occupé à résoudre un autre problème. Ce n'est donc pas surprenant que ses disciples aient souvent récolté un grand succès alors que lui, indépendamment des éloges ou des critiques, poursuivait sa carrière de pionnier dans un mode de vie migrant et instable.

Lorsque j'ai rendu visite à Laban après la seconde guerre mondiale, j'étais vraiment soulagé de voir que sa sécurité était assurée. Cette réussite était due dans une large mesure, sans aucun doute, au talent et à la dévotion de Lisa Ullmann, qui fut la gérante de son centre et son assistante pendant les vingt dernières années. Quelques temps plus tôt, le Centre Laban d'Art du Mouvement avait été établi à Addlestone (en Angleterre). Laban et tout son travail obtinrent donc finalement un lieu permanent.

La mort de cet homme unique ne fait pas seulement de nous, ses enfants spirituels, de tristes endeuillés. Elle nous fait réaliser la richesse dont il nous a doté et le poids de la responsabilité qui pèse sur nos épaules pour entretenir et développer ce riche héritage.

Albrecht Knust

■ Qui est Albrecht Knust ?

par Sharon OROBELLO

La volonté d'inscrire et de conserver une mémoire n'a pas été commune à toutes les époques ni à toutes les cultures, cependant cette conscience de l'héritage s'est développée au fil du temps. Ainsi, le nouveau système d'écriture du mouvement publié par Rudolf Laban en 1928, continue d'être transmis encore aujourd'hui. Comment ce système s'est mis en place ? Nous vous proposons un rapide retour sur la vie et le parcours d'Albrecht Knust, avec le soutien et l'accompagnement de Jacqueline Challet-Haas, spécialiste de la notation Laban et une de ses dernières élèves.

Né en 1896, il débute la danse à l'âge de seize ans à Hambourg, sa ville d'origine, et y intègre durant neuf ans l'association de danse folklorique, avant de devenir un des élèves de Rudolf Laban de 1921 à 1923. Un an après son entrée à l'école de danse, Rudolf Laban crée un groupe de danseurs professionnels, la Tanzbühne Laban, dont Albrecht Knust fera partie. L'enseignement dispensé par le théoricien propose d'expérimenter le mouvement et de l'analyser à travers quatre observations que sont l'espace, le temps, le poids, et le flux. De ces observations découle une réflexion autour de la retranscription du mouvement sur laquelle Laban travaille dès le début des années 1910, et à laquelle il donnera officiellement naissance en 1928. En effet c'est lors du second congrès des danseurs à Essen que Rudolf Laban présente un nouveau système de notation : la cinétophographie. Albrecht Knust s'est particulièrement intéressé à l'écriture du mouvement, au point d'accepter la direction du bureau de la notation, le «Tanzschreibstube» en 1930, inscrivant ainsi le début de son investissement dans le développement de cette écriture, initiée par son professeur.

De 1923 à 1934, Albrecht Knust enseigne à son tour la danse, et principalement la danse chorale tout en restant très engagé dans l'écriture. Cette invention graphique qui a pour vocation de noter et d'analyser le mouvement dans tout son déploiement, est aussi un outil qui permet la transmission de compositions chorégraphiques. Albrecht Knust, et Laban le premier, voyait en la cinétophographie un moyen d'assurer la pérennité des créations artistiques, et la possibilité d'exploiter et de revisiter un patrimoine. Ainsi, en 1935, grâce à sa transcription de la chorégraphie Labannienne de l'opéra de Wagner *Rienzi*, Albrecht Knust permit de remonter, pour la première fois, une pièce sans la présence du chorégraphe. Il retranscrit aussi des danses plus anciennes, notamment celles

de Feuillet, après avoir été sollicité par Irmgard Bartenieff qui lui demanda de l'aider pour déchiffrer ces partitions baroques, et accepta la proposition des chorégraphes Pino et Pia Mlakar, anciens élèves de Laban, de travailler comme notateur de ballets de l'opéra de Munich, de 1939 à 1945.

Afin de promouvoir et d'enrichir la réflexion autour du système de notation de Laban, Knust publia également un grand nombre d'articles relatifs à la cinétographie et rédigea pendant cinq ans, de 1945 à 1950, un ouvrage en huit volumes, *Handbuch der Kinetographie Laban* (Encyclopédie de la Cinétographie Laban) qui s'appuie sur une grammaire qu'il commença à rédiger en 1937, *Abriss der Kinetographie Laban*. A partir des années cinquante, Knust voyagea pour donner des conférences et rediscuter des nouveaux problèmes de transcription, qui seront abordés au sein de l'International Council of Kinetography Laban (ICKL), crée en 1959 par la dernière compagne de Laban, Lisa Ullmann. Cette organisation, toujours présente, témoigne de la volonté -et de la réussite- à vouloir questionner ce système de notation, et le partager. La transmission fut un sujet important aux yeux de Knust, qui avait pris le soin d'archiver de la documentation liée à la cinétographie, qu'il prévoyait de céder à Roderyk Lange, le créateur du Center for dance studies à Jersey. Il meurt en 1978, ses archives inachevées mais léguées à Roderyk Lange, qui à son tour déléguera ces documents au Centre national de la danse à Pantin en 2004. Les chœurs de mouvements, pensés par Rudolf Laban, sont devenus un autre sujet d'étude pour Albrecht Knust, qui a participé à leur développement par le biais de la cinétographie. D'ailleurs, une des opérations de notation de Knust a été de retranscrire la troisième partie de la chorégraphie de groupe, prévue pour 1000 participants, *Vom Tauwind und der neuen Freude* (Vent de rosée et nouvelle joie), créée par Laban à l'occasion des Jeux Olympiques de Berlin en 1936. Ce notateur ne s'est donc pas entièrement détaché de l'univers des danses folkloriques dans lequel il a fait ses premiers pas de danseur, puisque par leur dimension collective, les danses chorales rejoignent l'état d'esprit des danses traditionnelles. Aussi, le fait qu'elles soient toutes deux destinées à un public amateur, est un paramètre de plus pour comprendre le lien qui les unit.

Les mouvements de chœurs s'organisent de manière particulière : les danseurs réunis créent collectivement des figures, cependant lors des changements de configuration, chaque danseur peut se retrouver à diriger le reste du groupe. De fait, la danse chorale peut être rattachée à une vision politique qui aurait pu ne pas plaire à Joseph P. Goebbels, l'homme qui s'opposa et interdit la chorégraphie de groupe de Laban pour les Jeux Olympiques de 1936. En effet, contrairement aux défilés militaires au sein desquels un leader est chargé de guider les troupes

dans une seule orientation, les chœurs de mouvements, eux, font tout l'inverse. Ils prennent diverses directions et ne s'établissent pas en fonction d'un seul et unique dirigeant qui serait à l'origine des exécutions. La proposition de Laban était donc en contradiction la plus totale avec le régime politique nazi, qui ne souhaitait pas célébrer un semblant de désordre, voire d'égalité entre les personnes.



*Répétition de Lignes de chœur
salle Thélème, Tours, avril 2014*



Atelier chorégraphique, studio du SUAPS, décembre 2013

■ Entretien avec Raphaël Cottin

par Clémentine ALLAIN

Des chœurs de mouvement à Lignes de chœur...

Clémentine Allain : Pouvez-vous nous parler de votre parcours en quelques mots ?

Raphaël Cottin : J'ai débuté la danse en 1987 puis étudié au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Après avoir dansé pour Christine Gérard, Stéphanie Aubin, Odile Duboc et pendant 9 ans pour Daniel Dobbels, j'interprète depuis 2008 les pièces de Thomas Lebrun, qui dirige depuis 2012 le CCN de Tours. J'ai également participé à plusieurs productions musicales en tant que danseur, assistant ou chorégraphe, à la Comédie Française (sous la direction des danseurs Wilfride Piollet et Jean Guizerix), à l'Opéra de Lyon (avec le metteur en scène Jean Lacornerie) ou pour les Chœurs et Solistes de Lyon Bernard Tétu. Je suis chorégraphe au sein de ma compagnie La Poétique des Signes, chercheur et notateur du mouvement ; j'ai donc pu, à travers cette résidence, continuer de cultiver avec les étudiants certains terrains d'exploration.

CA : Comment se définit, pour vous, la danse contemporaine ?

RC : Pour moi, c'est avant tout une histoire de recherches et d'explorations. C'est une définition difficile à développer et à donner

car cette danse est en évolution constante. Cela peut se constater aussi bien à travers différents courants, qu'à différentes périodes. Je pense que si on essaie de donner une définition précise, alors le terme est enfermé.

CA : Pourquoi avoir choisi de faire une résidence en université ?

RC : C'est la première fois que je travaille dans le cadre d'une résidence universitaire, cela permet un mélange de disciplines théoriques, d'ateliers pratiques et de conférences plus poussées. L'université est un terrain privilégié qui permet des allers et retours entre la recherche, l'exigence académique et l'amateurisme, en conclusion cela permet l'exploration. D'autant plus que dans notre travail sur Laban, la recherche est aussi bien intellectuelle que corporelle : le travail sur le temps, les énergies, l'espace... Et donc l'écriture de ces notions lors d'une chorégraphie.

CA : Pourquoi avoir choisi comme axe principal le système de notation Laban, et quels en sont les enjeux pédagogiques ?

RC : Les champs d'application du système Laban sont nombreux et concernent aussi bien des danseurs professionnels que des danseurs

amateurs. Selon les compétences, et les contextes, les terrains d'investigation sont différents. L'enjeu principal est évidemment que l'on puisse s'approprier certaines notions labaniennes.

CA : En quoi est-ce intéressant de se confronter à des étudiants pour cet atelier? Qu'est-ce que cela apporte de nouveau dans votre travail ?

RC : La résidence touche des filières universitaires différentes. Cela permet d'avoir un public varié, avec des pratiques de la danse différentes, une autre approche du corps... Cela demande aussi de choisir des axes différents selon les personnes et les attentes. Nous arrivons forcément à des résultats et des connexions que nous aurions pu penser improbables. Cette résidence est un voyage entre mes propositions et les explorations et réponses des étudiants.

CA : Cet entretien est réalisé à mi-parcours, vos exigences envers le projet ont-elles évolué ? De quelle(s) manière(s) ?

RC : Les réactions des étudiants ainsi que leur investissement ont permis d'étudier de nouveaux terrains de recherches dont on ne se serait pas douté au départ. Nous arrivons alors ensemble à explorer de nouvelles pistes au fur et à mesure. Il n'y avait pas de possibilité d'anticipation au début de la résidence, il n'y en a pas plus aujourd'hui mais les directions que nous prenons me semblent à mon sens très intéressantes, aussi

bien dans la façon dont j'apprends à coordonner ce projet que dans votre façon de découvrir que « vous » êtes votre propre terrain d'investigation...

CA : Pourquoi avoir nommé la résidence « Lignes de Chœur » ?

RC : D'abord le terme de « chœur » : « chœur de mouvement », en référence aux danses chorales des années 1930, mais aussi « chœur antique » en écho au rassemblement de personnes avec la notion d'individualité dans un groupe où l'on part du principe que personne n'est exclu.

Je me souviens du début de résidence quand certains avaient des problèmes pour trouver leur place au sein du groupe pour se sentir à l'aise. On ne se connaissait pas, on ne se « sentait » pas. Puis le travail nous a permis de mieux nous connaître. Même la façon d'appréhender son corps a évolué : chez chacun mais également au sein du groupe ; le groupe a « pris corps ».

Ensuite pour le terme de « lignes » : les lignes font référence au fil conducteur, au canevas de cette résidence. Nous sommes liés les uns aux autres par l'approfondissement que nous avons fait ensemble, dans nos corps et dans notre compréhension des concepts de Laban.

Comme la résidence est un laboratoire, il n'y a pas de représentation à créer (dans le sens spectaculaire) mais des présentations de l'atelier à différents endroits, devant des publics variés.

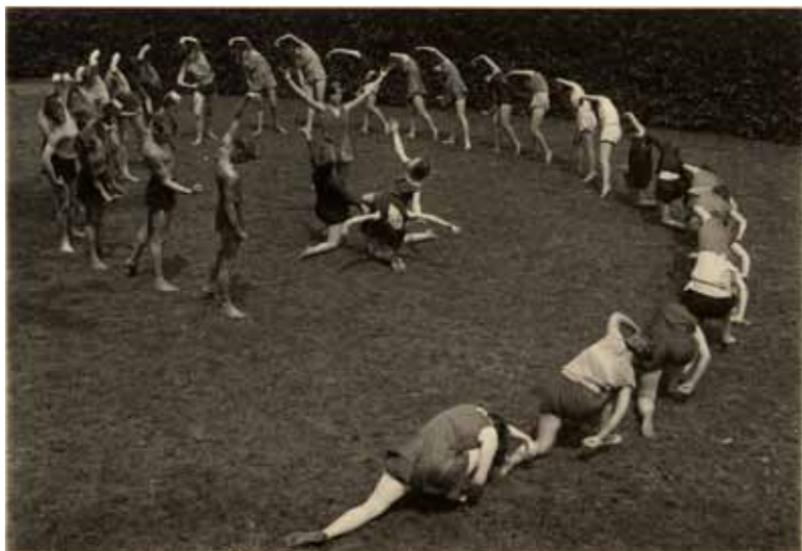
Dans ce sens, l'objet de cette résidence continuera de s'explorer grâce à ces nouvelles données. Il n'y aura donc pas de représentation formelle, pas de « spectacle ».



Atelier chorégraphique, studio du SUAPS, décembre 2013

■ Qu'est-ce qu'un "Bewegungschor" ?

par Zoé GARRY et Marie NEVEU



Stage d'été, Stadtpark de Hambourg, juin 1938

Dans les années 1920, l'Etat allemand assiste progressivement à la montée du totalitarisme et cherche à construire le mythe d'une nation forte. Pour cela, il tente de faire main basse sur toutes les formes d'expression, afin de les « contrôler ». Parallèlement à cela, la danse recherche, par le biais d'expériences nouvelles, à recréer un lien communautaire entre les individus, indépendamment des aspirations de l'Etat.

Dans ce but, certains artistes s'intéressent à la notion d'amateurisme : c'est le cas du chorégraphe allemand Rudolf Laban. Il met en place de nouvelles pratiques corporelles, qu'il développe en Suisse au sein de la communauté utopique de Monte Verità. Il permet aux danseurs amateurs d'expérimenter le mouvement au sein d'un groupe. Influencé par les fêtes villageoises bosniennes auxquelles il a assisté dans son enfance, le chorégraphe voit dans la fête le moyen de rendre à l'individu un sens du rythme et du mouvement dans un lien qui se noue entre lui et la collectivité. Il crée les mouvements de chœurs (*Bewegungschöre*) appelés aussi danses chorales. Il s'agit de rites collectifs où les formes de la vie sociale sont mises en danse. Selon un principe ludique et créatif, et à l'origine, sans finalité spectaculaire, les participants se réunissent en plein air et improvisent des mouvements. Par le biais de l'improvisation, ces danses visent à éveiller la conscience corporelle et l'inventivité gestuelle

de chacun. « Par la respiration commune, le toucher et l'entrelacement des bras, naît la mouvance organique du groupe, acte de communion qui va du particulier au général, tout en impliquant chaque être dans sa globalité »¹. Ces pratiques ne se veulent pas professionnalisantes mais pédagogiques, elles permettent à l'individu d'expérimenter sa place dans un groupe. « Je dis bien nous expérimentions, et non nous représentions, car à ce stade nous n'avions aucun désir de convaincre un public, même si un style de présentation a émergé par la suite, comme malgré nous. Seule nous préoccupait alors l'expérience, pour chacun de nous et tous ensemble, de cet afflux des forces spirituelles-émotionnelles-physiques qui se trouvent unies dans la danse »².

Par ailleurs Laban débute ses recherches de danses chorales en plein air, en dehors d'une scène traditionnelle. Il cherche à rompre avec la notion de spectacle car pour lui la division scène/salle met le spectateur à distance et empêche tout sentiment de participation fusionnelle à l'action. « Mes premières expériences dans un théâtre traditionnel m'ont convaincu que nous ne pouvions faire de spectacles qu'en plein air, ou suivant le temps, dans un hall simplement recouvert, sans proscenium, ni scène, ni décor, ni coulisses »³. Laban est le premier à avoir émis cette idée d'une danse amateur et à l'avoir théorisée. À partir de 1922, ses œuvres pour chœurs amateurs sont présentées à Hambourg par les Hamburger Bewegungschoren Laban (les chœurs en mouvement labaniens de Hambourg). On peut entre autres citer *Lichtwende* (L'Aube), *Agamemnon's Tod* (La Mort d'Agamemnon), ou encore *Schwingender Tempel* (Le Temple oscillant).

La pratique des danses chorales demande une véritable expérimentation du mouvement du corps entier, dans toutes ses variations de rythme et d'intensité. Elle fait appel à un total investissement du participant et elle suppose un travail sur ce que Laban nomme « l'âme ». Il s'agit, pour lui, de faire « œuvre de poète avec son corps ».

Le projet de Laban finit par entrer en contradiction avec l'objectif de l'Etat nazi de façonner le corps d'un homme nouveau, racialement formaté. *Vom Tauwind und der neuen Freude* (Vent de rosée et nouvelle joie), sa chorégraphie envisagée pour les Jeux Olympiques de 1936, sera finalement censurée car jugée inappropriée.

1 Laure Guilbert, «*Bewegungschor*», *Dictionnaire de la danse*, dir. Philippe le Moal, Paris, Larousse/Bordas, 1999, p. 688.

2 Rudolf Laban, *A Life for Dance*, Northcote House Publishers Ltd, 1975, p. 155-156

3 Laban, cité par Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne : Rudolf Laban, Mary Wigman*, Paris : Chiron, 1996, p. 85

Au lendemain de ces événements, la danse moderne allemande est même stigmatisée comme « intellectuelle » et « philosophique », et elle commence à perdre la faveur du régime nazi. A partir de 1938, la politique culturelle est réorientée et durcie et lorsque la danse ne contribue pas directement à la célébration du régime, elle ne peut survivre publiquement qu'à la condition d'être un divertissement, une détente, pour une population qu'il s'agit désormais de préparer psychologiquement à entrer en guerre. Refusant ce diktat, Laban quitte l'Allemagne pour l'Angleterre où il continue plus librement de développer ses théories.

Parallèlement, dans différentes villes allemandes et européennes, de nombreux collaborateurs de Laban expérimentent à leur tour les mouvements de chœurs qui prennent désormais différentes formes : danses chorales pour enfants, manifestations de masses, défilés... Considérés désormais comme un genre à part entière, des écoles spécifiques sont créées. Dès lors la danse amateur s'organise de plus en plus, notamment grâce à l'utilisation de la notation mise en place par Laban, qui retranscrit sous forme d'une partition les mouvements réalisés lors d'une chorégraphie. D'anciens étudiants de Laban intègrent la pratique des chœurs de mouvement dans leur enseignement et leurs productions scéniques. Parmi eux, on peut nommer Kurt Jooss qui approfondit ses principes chorégraphiques, Sigurd Leeder qui poursuit ses théories pédagogiques ou encore Albrecht Knust qui développe sa notation du mouvement : la cinétographie. Avec le temps, la pratique des danses chorales va s'étendre peu à peu bien au-delà des écoles Laban.



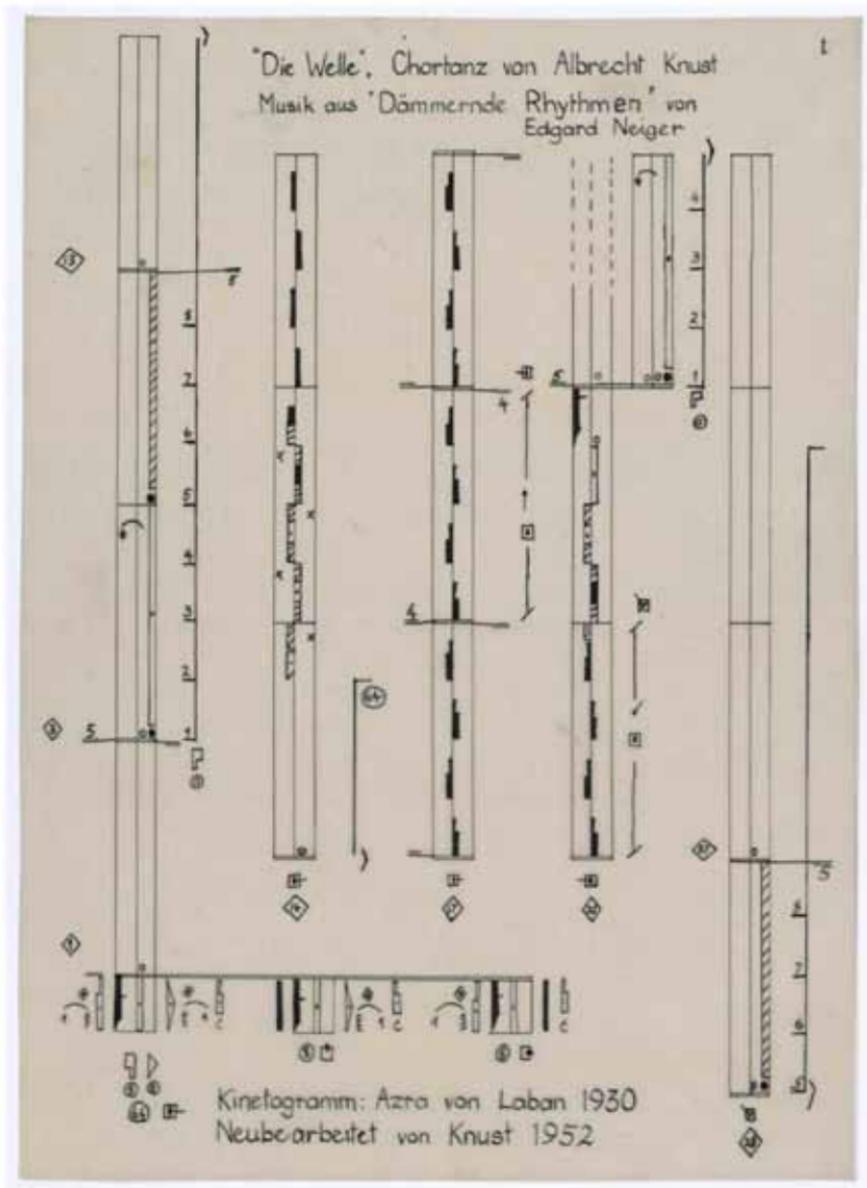
Stage d'été Stadtpark, Erwachen (L'Éveil), juin 1928



*Répétition de Lignes de chœur
mise en place de La Vague
salle Thélème, Tours, avril 2014*

Reconstruction de La Vague de Knust

par Wivine BERTIN, Anaïs CARRE, Irina DEMIK et Marylou VERNEL



Partition originale de La Vague d'Albrecht Knust
en cinétographie Laban

Lors d'un entretien avec Noëlle Simonet, nous nous sommes intéressées **aux différentes reconstructions de *La Vague* de Knust à partir de la partition en cinégraphie.**

La Vague est une danse qui met en mouvement une soixantaine de danseurs. Cette danse collective place l'individu au sein d'un groupe en créant une entité. Toujours à l'écoute de son propre corps mais aussi de celui des autres, cet individu doit trouver sa place dans le groupe. Cette initiation à la danse pour des non professionnels délivre un aspect pédagogique qui a été et est encore aujourd'hui employé par de nombreux chorégraphes et danseurs.

C'est l'un des aspects qui a motivé Raphaël Cottin, lui aussi notateur Laban, à reconstruire cette chorégraphie. Comme nous pouvons en témoigner, ce travail artistique et collectif permet d'être particulièrement attentif à soi et aux autres. La reconstitution d'une telle œuvre offre à réfléchir à sa forme et à son essence et amène une nouvelle manière de ressentir la danse.

C'est grâce à la mémoire laissée par les partitions de *La Vague*¹ qu'il est aujourd'hui possible de reconstituer cette danse chorale. Noëlle Simonet² est l'une des actrices de cette éternelle mise en mouvement.

Reconstruire *La Vague*

Contactée en 1997 pour remonter *La Vague* de Knust à l'occasion du 20^{ème} anniversaire du festival Danse à Aix, Noëlle Simonet accepta volontiers. Elle remonta cette œuvre ainsi que *La Terre* de Sylvia Bodmer, danse chorale créée en 1953, pour que la représentation dure plus longtemps. Ces deux reconstructions furent aussi présentées à Reims en 2003. Travaillé avec quatre-vingts danseurs, cet événement fut présenté dans un grand stade (sur une pelouse) devant le public du festival.

1 Cf. La partition de *Die Welle* d'Albrecht Knust provient du fonds Albrecht Knust déposé au Centre national de la danse.

2 Noëlle Simonet est une danseuse, chorégraphe et enseignante française. Elle a eu une formation en danse classique et contemporaine à Londres puis fut danseuse pendant 20 ans dans différentes compagnies telle que la compagnie du Ballet Théâtre Français à Nancy. Elle a également travaillé à Angers au sein du Ballet Théâtre Contemporain et avec des chorégraphes de manière indépendante. Diplômée d'une formation en notation du mouvement Laban, elle enseigne au Conservatoire National Supérieur de Musique de Danse de Paris depuis 1999. En 1997, elle a créé la Compagnie Labkine pour promouvoir la diffusion de la danse contemporaine au travers de représentations. Cette compagnie remonte des œuvres chorégraphiques plus ou moins connues à partir de partitions. Noëlle Simonet programme des ateliers pédagogiques et des formations pour sensibiliser la jeune génération et des enseignants à la cinégraphie Laban.

Une méthode de travail particulière

Pour cette reconstitution, Noëlle Simonet a décidé de travailler avec des danseurs professionnels (certains issus de la compagnie Labkine), des danseurs amateurs suivant des formations de danse mais aussi des personnes inexpérimentées, c'est-à-dire des « non-danseurs », ces derniers restant une minorité. Après avoir mélangé les « origines » des danseurs, elle a fait attention à constituer un groupe multi-générationnel, les âges allant de 15 à 70 ans. Une très grande partie du travail a été effectuée sous forme d'ateliers, basés notamment sur l'écoute et le toucher. Cette technique de travail est identique à celle de Raphaël Cottin. Alors que la danse en solo prime de nos jours, la danse communautaire se fait rare. Il est alors essentiel de redécouvrir ce que signifie danser ensemble. Des exercices d'écoute vis-à-vis de l'autre, de ses attentes mais aussi de soi pour pouvoir répondre à l'autre sont mis en place dans ces ateliers. Trois week-ends en amont de la représentation, Noëlle Simonet a réparti les danseurs par demi-journées de travail. Était alors présent un quart du groupe à chaque séance. A la fin de ces journées de travail, elle a proposé une initiation à la notation pour ceux qui étaient intéressés. Chaque groupe de travail avait un responsable, c'est-à-dire un chorégraphe ayant appris la cinétophographie Laban. Noëlle Simonet a transmis des supports tels que des dessins avec indications verbales afin de permettre à chacun d'avoir un déroulé dans le temps ainsi qu'un cadre mnémotechnique d'apprentissage.

Les enjeux de cette reconstitution

La reconstruction d'une telle œuvre implique bien évidemment de surmonter quelques difficultés, ce qui a été le cas pour le travail de Noëlle Simonet.

Selon elle, la première difficulté rencontrée concernait la fin de la danse. En effet alors que les trois quarts de la danse mettent en scène des danseurs en contact physique les uns avec les autres, la fin leur demande de se détacher physiquement et de finir cette chorégraphie avec la même qualité de mouvement et d'harmonie entre eux. Pour Noëlle Simonet, la difficulté majeure concernait une partie où les danseurs devaient partir en canon (c'est-à-dire les uns après les autres), courir et avoir la même amplitude de pas. Cet exercice demande au danseur beaucoup de concentration vis-à-vis de ses propres gestes mais aussi de ce qui l'entoure, c'est-à-dire des autres danseurs et de l'espace environnant. Tout en travaillant l'individu, cette dernière partie de *La Vague* met en scène le collectif.

La deuxième difficulté qu'elle a rencontrée concerne la gestion pour une part de 64 danseurs et pour l'autre part de 80 danseurs selon les chorégraphies. Il s'agit en effet d'un effectif peu commun, qui engendre une organisation spécifique aussi bien pour la chorégraphe chargée de ce groupe que pour les membres au sein de ce collectif.

Pour reconstituer l'œuvre de Knust, Noëlle Simonet a fait appel aux partitions retranscrivant cette chorégraphie. Elle reconstitua fidèlement avec son collectif la chorégraphie tout en y apportant sa touche personnelle. En effet, cette danse est conçue en musique mais jusqu'ici, jamais aucune trace concernant la musique originale de *La Vague* n'a été trouvée. Elle décida donc de choisir ses propres musiques, à savoir le morceau d'un compositeur du début du siècle et une symphonie qui accompagne le premier mouvement lent de la danse et sa construction en canon. De la même manière, Raphaël Cottin accompagne son travail de reconstitution de choix musicaux personnels comme Chopin, Brel, Bach ou encore Antony and the Johnsons. Dans la même optique, pour compléter le travail de mémoire laissé par Knust, Noëlle Simonet a effectué des dessins millimétrés au compas et a utilisé un système de couleurs, afin de mieux comprendre les mouvements de parcours. Cet apport a permis au groupe de s'approprier plus aisément ces déplacements.

Comme en témoignent les actions pédagogiques de la Compagnie Labkine, Noëlle Simonet a effectué plusieurs reconstructions de *La Vague*. Les préoccupations récurrentes étaient de travailler l'écoute entre les danseurs, la connaissance de son propre corps et la perception de l'espace, du poids, du temps et du flux qui sont les bases du travail de Laban. Selon Noëlle Simonet, le travail de reconstruction d'une œuvre chorale demande beaucoup de disponibilité, notamment entre les personnes participantes. Une implication et un certain dévouement sont requis pour participer à une telle expérience chorégraphique mais aussi humaine. Dans un tel travail, le soutien des autres est très important. Cette expérience au côté de Noëlle Simonet a été très forte pour le groupe qui a décidé de célébrer le travail de tous les danseurs plusieurs mois après. Ils ont donc organisé une séance de visionnage de la vidéo prise lors de la présentation et ont choisi de faire une nouvelle présentation du même travail au festival suivant.

En conclusion, *La Vague* d'Albrecht Knust est une œuvre qui survit à travers les années. Grâce à la cinématographie utilisée pour créer les partitions et ancrer dans nos mémoires cette danse chorale, cette œuvre est garantie d'une pérennité intangible. Elle ne cesse d'être reconstruite pour toujours plus faire partager ce concept de danse communautaire, de réflexion autour de l'individu dans le collectif et de sensibiliser

les curieux au système de notation Laban. Raphaël Cottin, dans le processus de reconstruction de cette œuvre, a proposé une initiation à la notation Laban à ses élèves et l'a illustrée avec un extrait de la partition de Knust qui a été reconstruit. Dans cet atelier entre apprentissage pratique et théorique, les expériences se complètent et la danse en est incontestablement enrichie. Nombreux sont les successeurs de Laban qui souhaitent poursuivre en transmettant ces théories qui ont révolutionné la danse. On peut aussi penser à Hélène Leker¹, qui en collaboration avec Agnès Grelier Jeand'heur, a aussi reconstruit *La Vague* en peu de temps avec des participants d'origine et d'âge très hétéroclites.

L'initiation à la notation Laban par l'intermédiaire d'expériences de reconstruction de danses chorales est très fructueuse. On pourrait cependant se demander pourquoi *La Vague* est le choix privilégié de ces reconstructions ? Selon Noëlle Simonet, *La Vague* pourrait simplement être, de toutes les danses chorales, l'une des plus belles et probablement la plus intéressante par sa simplicité d'écriture et la richesse des expériences qu'elle met en œuvre.

¹ Professeur de danse contemporaine au Conservatoire à rayonnement régional de Cergy-Pontoise

■ La cinétophographie, « ou l'art d'écrire la danse »¹

par Agathe SAINJON

« Avant d'être mémoire, la danse tracée est témoignage du champ illimité d'inspiration et de travail des chorégraphes ».²

Noter la danse

La notation Laban, créée par le danseur et chorégraphe hongrois Rudolf Laban en 1928, est une référence en matière d'écriture de la danse. Mais bien avant cela, par la publication de leurs traités, des danseurs et pédagogues de la danse tels que Thoinot-Arbeau en 1589, John Playford en 1651 ou encore Arthur St Leon en 1852 ont tenté, certains avec plus d'influence que d'autres, de changer le regard sur la danse ainsi que ses pratiques. Au siècle baroque, l'époque de la « Belle danse », Raoul-Auger Feuillet publie un système de notation à la demande de Louis XIV, dans une volonté d'assurer un patrimoine et de diffuser la culture française. Tout comme la notation Laban à notre époque, ce système aura des répercussions dans toute l'Europe et pendant plus d'un siècle.

La cinétophographie vue par des amateurs

La résidence d'artiste *Lignes de chœur* s'est intéressée pendant toute l'année à la cinétophographie Laban à travers la découverte de *La Vague*, chorégraphie créée par Albrecht Knust, danseur, chorégraphe et spécialiste de la notation Laban.

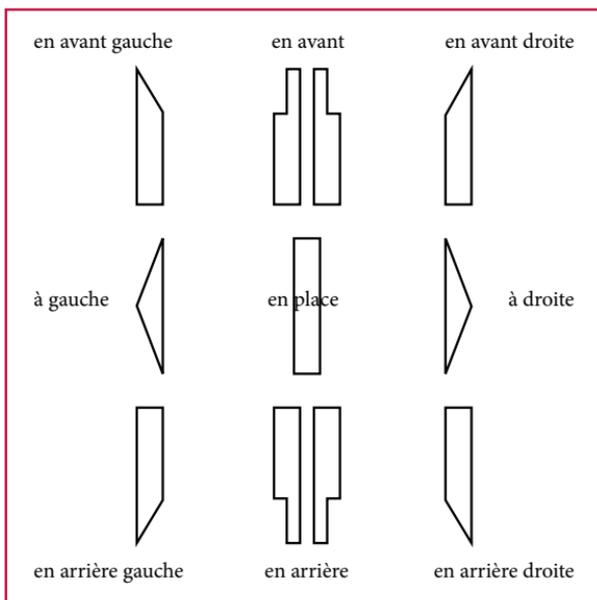
« *Lun des domaines particuliers de mon travail pour lequel Knust eut un grand intérêt fut la danse récréative contemporaine de groupe. Ce fut dans ces assemblées de danseurs amateurs enthousiastes que le nom de « Chœurs de mouvement » émergea spontanément.* »

Rudolf Laban³

1 Raoul-Auger Feuillet. *Chorégraphie, ou l'art d'écrire la danse*, 1700.

2 Martine Kahane, Josseline Le Bourhis, Laurence Louppe. *L'Écriture de la danse*. Bibliothèque nationale, 1993.

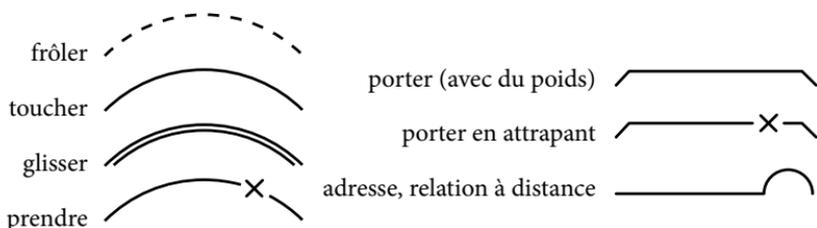
3 Albrecht Knust. *Dictionnaire usuel de Cinétophographie Laban / Labanotation*. Ressouvenances, juin 2011. Préface p. 15.



Les signes de direction en cinétophographie Laban

C'est en s'intéressant au rapport du mouvement, à l'espace qui l'entoure, que Laban développe son système de notation de la danse. Il publie en 1928 *Kinetographie Laban*, un ouvrage sur la cinétophographie¹ ; héritage théorique que ses disciples – Kurt Jooss, Albrecht Knust, Sigurd Leeder ou Warren Lamb - se partageront plus tard.

La chorégraphie créée pendant les ateliers à Tours s'inspire des premiers mouvements de *La Vague* et la découverte de la notation Laban a pris forme à travers des improvisations et des expérimentations effectuées en groupe ou individuellement. Les notions abordées (vague, canon dans l'espace, contacts, distance...etc) lors des ateliers ont permis de nourrir les improvisations de chacune et d'enrichir la palette chorégraphique.



¹ Analyse et notation des mouvements du corps humain sur une partition.

1. position debout



2. bras droit, à droite



3. bras gauche, devant



4. jambe gauche derrière



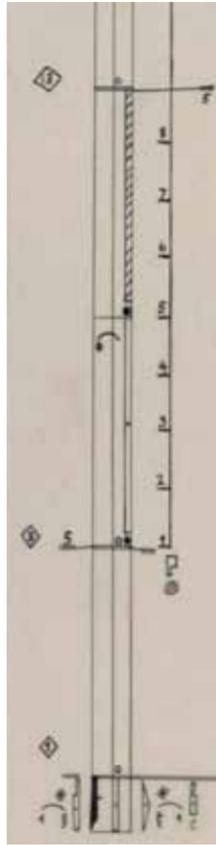
5. tête-regard bas



6. flexion



7. extension



*Extrait de
La Vague
d'Albrecht Knust*

*description
et dessins :
Agathe Sainjon*

*cinéto-gramme :
Azra von Laban,
1930*

*La description se
lit de haut en bas,
alors que le cinéto-
gramme se lit de bas
en haut. La position
de départ, en bas,
correspond dans la
transposition choré-
graphique de Lignes
de chœur aux étapes
1 à 5.*

La flexion et l'extension (étapes 6 et 7) sont représentées par les deux longs signes, blanc puis hachuré, et sont effectués en vague successive par lignes (indiquées à droite par les chiffres de 1 à 8).

La cinéto-graphie

Parmi les symboles inventés par Laban, on trouve des signes de relation (page précédente) associés à des verbes comme toucher, frôler, porter...

Les ateliers de la résidence et les expérimentations nous ont permis de mettre en évidence que la notation dépasse le langage car un verbe est « fermé » alors qu'un symbole laisse le danseur ou chorégraphe libre dans son interprétation. Les informations délivrées par la partition englobent une multitude de mouvements dont le schéma ci-dessus en fait la démonstration. Une partition n'est jamais fermée, elle reste subjective car elle demande à être traduite.

Chaque nouveau système de notation s'est inspiré des anciens traités et évolue encore après avoir été écrit.

« D'anciennes notations de danses historiques furent traduites et écrites dans la nouvelle notation ; nombre d'inexactitudes et de désaccords qui se sont introduits dans ces formes de danse à travers la longue période de transmission orale, de maître à danser à maître à danser, purent être découvertes. Il s'est aussi avéré combien les anciennes notations étaient insuffisantes et quelles améliorations destinées à une meilleure lisibilité devaient être faites dans la nouvelle écriture. »

Rudolf Laban¹

Le traité de Feuillet est le premier traité ayant eu un véritable impact sur l'art de la danse. La danse et l'écriture fusionnent; la lecture est devenue un « geste de l'œil » : « Je lis, je danse ; je danse, je lis ; je me déplace sur la page en même temps que je me déplace pour la danse »². Une partition n'est plus seulement une partition; écrire peut être une autre manière de danser, lorsqu'on n'est plus physiquement capable de danser, par exemple.

1 Albrecht Knust. *Dictionnaire usuel de Cinétophographie Laban Labanotation*. Ressouvenances, juin 2011. Préfaces p. 16.

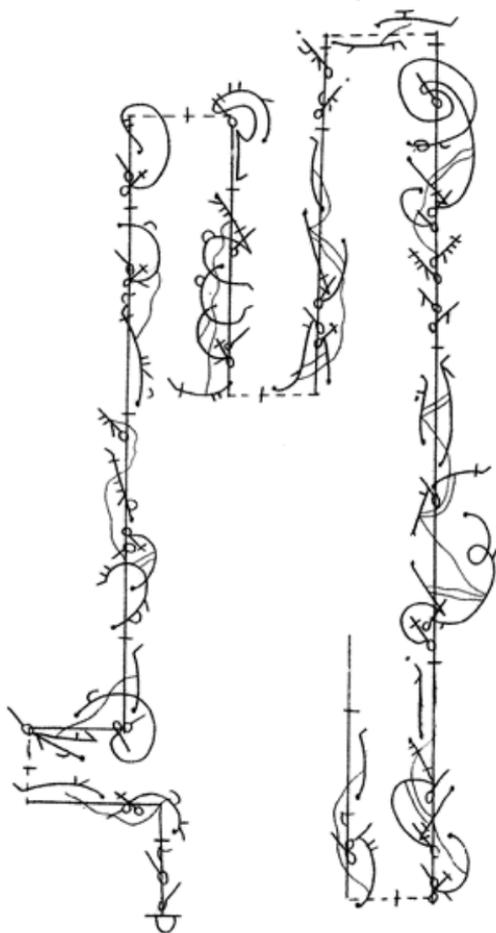
2 Conférence de Marie Glon, *Écrire (sur, avec, pour) la danse*. Thélème, Université François Rabelais. 20 Février 2014.

202 *L'Amable Vainqueur*

Lourc

L'Amable Vainqueur

Entrée non dancée à l'opéra.



L'Amable vainqueur - solo masculin
 de Louis Guillaume Pécour transcrit en notation Feillet
 ~ 1701



*Répétition de Lignes de chœur
salle Thélème, Tours, avril 2014*

■ L'autorité de l'artiste en résidence universitaire

par Marine GILBERT

Depuis maintenant une dizaine d'années, l'Université François Rabelais de Tours accueille tous les ans un artiste en résidence. Cela signifie que chaque année, un artiste ou groupe d'artistes se voit confier un espace, ici l'université, afin de favoriser la création, l'élaboration de spectacles vivants... En contrepartie, il doit animer des ateliers ouverts aux étudiants.

Cette année, il s'agit de la résidence de Raphaël Cottin, un chorégraphe, s'articulant autour de la notion de collectivité dans la danse et de la méthode de notation du mouvement inventée par Rudolf Laban. Les années précédentes, l'université a reçu un groupe de musique, un traducteur, un comédien metteur en scène, un dessinateur... le but étant de varier les arts et de faire ainsi découvrir aux étudiants et à la ville différents aspects de la culture.

Cette année, l'université organise une journée d'étude le 23 mai 2014 autour de la question de l'autorité de l'artiste en résidence. Nous allons donc ici essayer de développer cette interrogation en deux parties. La première concernera l'autorité accordée à l'artiste lors d'une résidence universitaire, tandis que la seconde portera sur celle dont il dispose dans les faits.

D'après *Le Petit Larousse Illustré*, le mot autorité désigne en premier lieu le « droit, pouvoir de commander, de prendre des décisions, de se faire obéir ». En effet, cette définition s'applique aux moyens dont dispose l'artiste lors des ateliers. A l'Université François Rabelais, le service culturel, qui a recruté l'artiste et qui organise la résidence, donne tous les droits à ce professionnel pour les ateliers, tant que ce qu'il s'y passe s'inscrit dans le projet pour lequel l'artiste a été choisi au départ.

Par exemple, dans la résidence de Raphaël Cottin, les ateliers s'articulent en deux temps. En premier lieu, il y a le côté pratique et chorégraphique : improvisations personnelles ou collectives, exercices, apprentissage ou répétition de la danse chorale *La Vague* créée par Albrecht Knust en 1930, master-classes (comme avec Angela Loureiro le week-end du 23-24 novembre)... En deuxième lieu, il y a la partie plus théorique de notation du mouvement. Ce sont des instants où les étudiants, assis face à un tableau, apprennent à coder les mouvements dansés dans l'espace afin de les écrire. Cette partie théorique peut alors se terminer par un

retour à la pratique consistant à réaliser dans l'espace les déplacements et gestes écrits en notation Laban.

Lors de ces ateliers, l'artiste est totalement libre. Il choisit les exercices, les intervenants qu'il invite... Il a donc le « droit » et le « pouvoir de commander, de prendre des décisions » ainsi que de « se faire obéir », comme nous le décrit la définition mentionnée plus haut. Il fait ainsi autorité, c'est-à-dire qu'il s'affirme comme référence indiscutable.

Suite à plusieurs entretiens avec Cécile Thomas, responsable des résidences d'artistes à l'Université François Rabelais, l'idée d'autorité accordée à ces professionnels est devenue plus claire. Elle est d'abord partagée avec le service culturel de l'université afin d'établir un programme concernant les événements publics liés à la résidence (expositions, rencontres, conférences, représentations...) et l'adaptation du projet pédagogique du professionnel en milieu universitaire. Puis, selon les mots de Cécile Thomas, l'artiste a « carte blanche » pour organiser ce qu'il se passe à l'intérieur même des événements, qu'ils soient publics ou qu'ils concernent les ateliers. Par exemple, Raphaël Cottin s'est mis d'accord avec le service culturel pour faire deux représentations de son travail sur la scène de la salle Thélème de l'université. Il y a donc eu *CURSUS* en octobre et *Le Scapulaire noir* en décembre. Mais le contenu de ces spectacles était presque inconnu pour le service culturel.

Par ailleurs, afin de développer encore plus son projet pédagogique, le chorégraphe a tenu à faire venir des conférenciers pour parler de la danse, comme Annie Suquet pour le thème de « Danse et Spiritualité » (qui complétait le spectacle *Le Scapulaire noir*) ou Marie Glon pour « Ecrire sur la danse » (en février 2014).

De plus, pour ne pas centrer les ateliers sur l'artiste lui-même mais les ouvrir à l'art de la danse en général, le service culturel, avec l'aide du SUAPS (Service Universitaire des Activités Physiques et Sportives), a organisé gratuitement des sorties afin que les participants aient accès à différentes représentations dansées : *Made in America* par le Ballet de Lorraine en janvier, *3 Décennies d'amour cerné* par Thomas Lebrun en février, *Moments d'absence* de la Compagnie C. Loy en mars. Des présentations publiques des ateliers ont également eu lieu sur le site universitaire de Grandmont en décembre, aux Deux Lions et à l'université du Mans en février, à la salle Thélème de l'Université de Tours puis à Poitiers lors du festival A Corps en avril, au festival Tours d'Horizons en juin.

Tout ceci est organisé car le chorégraphe l'a souhaité, le service culturel lui a donc accordé une certaine autorité, et ne conserve ainsi qu'un

droit de regard sur les différentes activités se déroulant pendant cette résidence, même s'il y contribue grandement par son aide financière et relationnelle. Cette même autorité est accordée tous les ans aux différents artistes choisis par l'université.

Ainsi, l'artiste dispose du « droit de commander, de prendre des décisions, de se faire obéir ».

Nous avons vu que l'artiste en résidence se voyait accorder en quelque sorte les pleins pouvoirs. En effet, il décide de l'organisation et du contenu des événements. Or, au sein des ateliers, même s'il détermine leur déroulement, il ne peut imposer la création. Par exemple, lors des ateliers de Raphaël Cottin, même s'il décide d'un moment d'improvisation, il ne peut contrôler celle-ci car elle repose sur les participants : ce qu'ils ont envie d'exprimer en cet instant, s'ils préfèrent aller au contact des autres ou se concentrer seuls...

De plus, l'artiste ne peut décider de la progression des ateliers. En effet, il ne peut exiger que telle ou telle notion soit abordée et intégrée à telle date. L'art ne peut pas être enseigné comme un cours de langue ou d'histoire : il n'est pas vraiment concret.

Pour cette résidence, le chorégraphe ne peut pas dire que la notion de collectif est à ce jour comprise et intégrée. Dans les faits, elle progresse à chaque atelier, pas forcément en s'améliorant. Il peut y avoir des jours où les humeurs, l'environnement, ne sont pas propices à une bonne entente collective. Le sentiment d'appartenance à un ensemble est aléatoire, il repose sur le ressenti de chaque membre du groupe. D'une séance à l'autre, il peut donc être plus ou moins perçu par différentes personnes, participants ou spectateurs.

L'autorité de l'artiste est donc ici compromise. Bien qu'il soit la « pièce maîtresse » de la résidence, il ne peut intervenir dans la création en se faisant autorité. En perdant ce statut, il ne peut ainsi donc plus « se faire obéir » Il doit devenir médiateur, conseiller auprès des étudiants.

Cette perte de statut a été identifiée par Raphaël Cottin qui, au sein d'une séance, en a fait part aux étudiants. En effet, il a remarqué que, contrairement à ce qu'il pouvait imaginer, il ne pouvait pas tout diriger pendant les ateliers. Et qu'il était beaucoup plus intéressant pour lui d'avoir la fonction de conseiller, d'encadrer les exercices sans pour autant intervenir.

A leur tour, les participants lui ont révélé leurs craintes : ne pas voir l'issue du travail, ne pas comprendre pourquoi conserver certains

exercices et en supprimer d'autres, pourquoi répéter plusieurs fois le même enchaînement sans véritablement décider d'un début et d'une suite. La réponse a été étonnante : comme les étudiants, le chorégraphe ne voyait pas encore clairement l'issue de cette résidence. Il y avait une évolution entre ce que lui voulait lors des exercices et ce que les participants réalisaient dans les faits. Ce procédé évolutif est, d'après lui, très intéressant car bien souvent, le résultat est très différent de ce qui a été demandé, et la plupart du temps, plus satisfaisant. Alors, bien que l'artiste ait eu une vague idée de ce qu'il aurait voulu obtenir à la fin, il a laissé faire le temps afin que l'issue du projet se dessine d'elle-même grâce à son investissement et à celui des étudiants.

Ainsi, à travers l'étude de l'autorité de l'artiste en résidence universitaire, nous pouvons dire qu'il y a une évolution entre celle qui lui est accordée au départ et celle dont il dispose dans les faits.

On s'aperçoit bien que même si l'artiste a carte blanche pour ses ateliers, il y tient en fait la fonction de conseiller. Bien qu'il décide des grands axes de sa résidence, il encadre plus qu'il ne dirige la création artistique.

Vis-à-vis du service culturel qui l'a choisi, il est libre d'organiser sa recherche de la manière qu'il souhaite. Il peut même arriver que ce service n'ait pas accès au déroulement du projet si l'artiste ne le souhaite pas (ce n'est pas arrivé avec Raphaël Cottin mais le service culturel a déjà rencontré ce cas de figure).

L'artiste possède donc une certaine autorité que lui confère le service qui l'engage, mais dans les faits, ce sont les étudiants qui font autorité sur l'artiste par leur investissement et leur création.





Ci-dessus : répétition de Lignes de cœur, salle Thélème, avril 2014

*Ci-contre : répétition des premières minutes de
La Vague d'Albrecht Knust
Studio de danse du SUAPS, Tours, décembre 2013*

■ Entretien avec Cécile Thomas

par Clémentine ALLAIN

Cécile Thomas est animatrice culturelle à l'université François Rabelais depuis 1998, et a notamment travaillé sur le passeport culturel étudiant. Depuis 2002 elle organise les résidences d'artistes sur la faculté. Le premier artiste à avoir profité de cette résidence est Alexis Armangol, mais les étudiants à cette époque n'étaient pas encore des acteurs participants à ces résidences.

Clémentine Allain : Comment choisissez-vous les artistes qui viendront en résidence pendant une année ?

Cécile Thomas : *Il est très difficile de répondre à cette question car toutes les résidences ont eu un point de départ différent. Certaines sont nées d'une rencontre avec une personnalité extraordinaire, d'autres d'une envie de travailler sur une discipline comme sur la bande dessinée, le détournement d'images... Un enseignant de l'université a présenté Marc Antoine Mathieu qui correspondait à cette recherche. Pour Arfi, cette collaboration s'est construite avec un partenaire de la ville de Tours : Tours capitale de Jazz. Enfin il y a eu des résidences qui sont issues de rencontres personnelles comme avec Musica Ex Machina, François Delarozzière...*

CA : Quel est votre rôle dans le choix de l'artiste en résidence ?

CT : *Mon rôle dans ce choix est égal à ceux de tous les membres du service. Pour qu'une résidence soit une réussite, il faut que tout le monde s'entende avec l'artiste en*

résidence. Pour la résidence danse de cette année, nous avons fait appel au Centre chorégraphique national de Tours qui nous a proposé des artistes. Ils ont été reçus par tout le centre culturel : le choix s'est fait de façon collective.

CA : Pourquoi votre choix s'est-il porté sur Raphaël Cottin ?

CT : *Nous avons très envie d'une résidence de danse à l'université mais jusqu'ici cela n'avait pas été possible. Nous sommes donc partis d'une vraie envie et d'une réelle attente cette année de notre part mais également de la part de la ville de Tours. Nous voulions également rebondir sur le changement de direction du CCNT¹. Quand nous avons rencontré les différents chorégraphes, Raphaël Cottin était celui avec le projet le plus abouti. Le système Laban était plus inscrit dans le cadre universitaire pour la partie « recherche » de la résidence. Il faut que les artistes s'entendent bien avec le service culturel mais également qu'ils aient un sujet de recherche.*

¹ Le Centre chorégraphique national de Tours est dirigé depuis janvier 2012 par le chorégraphe Thomas Lebrun.

CA : Comment avez-vous défini la programmation autour de la résidence de Raphaël Cottin ?

CT: Cette année, la programmation s'est faite en collaboration avec Raphaël, il y a donc eu des spectacles, les siens mais également d'autres comme ceux de Cécile Loyer (deuxième personne que nous aurions apprécié recevoir en résidence), ainsi que des conférences

et des stages de danse. En général dans nos résidences il n'y a pas forcément de volet spectaculaire, chaque année on construit avec l'artiste. Il y a une partie en lien avec les cours mais aussi un lien tout public. Les autres années cela se passait à travers des expositions, des conférences...

■ Entretien avec Corinne Lopez

par Clémence PHILIPPE

Corinne Lopez a assisté Raphaël Cottin sur la résidence universitaire 2013-2014 à Tours. Elle est intervenue régulièrement lors des ateliers chorégraphiques afin de nous apporter une vision complémentaire à celle de Raphaël. Grâce à un parcours et des compétences différents de ceux du chorégraphe, cette danseuse expérimentée nous invite à aborder une même recherche par d'autres chemins.

Clémence Philippe : Bonjour Corinne ! Pouvez-vous dans un premier temps pour faire plus ample connaissance, nous présenter votre parcours professionnel ?

Corinne Lopez : Petit clin d'œil à CURSUS, la conférence dansée du 3 octobre 2013... J'ai commencé la danse en province, par la méthode Irène Popard en 1967, j'avais 7 ans. A l'âge de 15 ans, j'envisageais d'être danseuse et à cette époque, il était difficile de se projeter. A part l'Opéra de Paris avec un solide cursus de danse classique, il n'y avait pas beaucoup de centres de formation. Il était également difficile de se renseigner sur ce type

de parcours qui paraissait atypique aux yeux de mes professeurs au lycée par exemple. À l'époque et même encore aujourd'hui faire admettre que c'était un métier n'était pas simple. Très tôt, j'ai été attirée par la dite « danse contemporaine » en lisant, en feuilletant les revues pour la danse et aussi grâce aux différents intervenants que mon professeur invitait pour les stages de vacances.

A 18 ans après mon bac, je suis partie à Lyon un an afin de prendre des cours avec Kilina Crémona et Roger Méguin, danseurs et chorégraphes tous les deux, qui revenaient de New-York

et qui enseignaient la technique Cunningham. Puis, je suis partie 3 ans à Aix en Provence étudier différentes techniques dans 2 écoles. Il faut dire aussi qu'il n'y avait pas d'institutions gratuites et que les parcours de formation étaient assez onéreux.

Quand je suis arrivée à Paris, en 1982, j'ai continué à me former et très vite j'ai travaillé en tant qu'interprète, en collaborant à chaque fois très longuement avec les différents chorégraphes que j'ai rencontrés.

CP : Et comment êtes-vous arrivée à Tours ?

CL : Je suis arrivée à Tours parce que je danse dans « La Jeune Fille et la Mort » de Thomas Lebrun qui est le directeur artistique du CCNT. D'autre part, je connais Raphaël qui danse également pour Thomas. Nous nous connaissons depuis pratiquement 15 ans maintenant car nous avons travaillé ensemble dans la compagnie de Daniel Dobbels pendant plusieurs années. Ensuite j'ai dansé pour lui et avec lui dans 3 de ses créations dont 2 que vous connaissez et qui ont été présentées à Tours à la salle Thélème, « Cursus » et le « Scapulaire Noir ». Nous avons collaboré ensemble d'un point de vue pédagogique aussi, notamment au conservatoire de Tours.

CP : Après un beau parcours comme celui-ci, seriez-vous en mesure de nous dire ce que représente la danse contemporaine pour vous aujourd'hui ?

CL : C'est avant tout l'univers dans lequel je me suis réalisée. Il me semble que c'est un bel outil de communication, subtil, et d'expression de soi. En dehors de toute définition historiquement établie, la danse contemporaine porte la question du concept afin de mettre en jeu les moyens d'explorer les capacités du mouvement et ses limites, de les revendiquer, de les écrire, de les signer. C'est trouver l'espace nécessaire et intime, être récepteur et acteur, d'une atmosphère, d'une sensation, d'une situation, et la rendre consciente. C'est être singulier. C'est aussi évidemment la relation aux autres, l'écoute, l'intérêt porté. C'est le vecteur poétique qui accueille tous les possibles. C'est aussi l'expression et le reflet de la société dans ses mouvances.

CP : Connaissez-vous le travail de Rudolf Laban avant de participer à cette résidence avec Raphaël ?

CL : Je connaissais les composants du travail de Laban, d'abord parce que j'ai travaillé avec Raphaël ces dernières années, je connais sa réflexion, et sa danse en est un écho direct. Par exemple, Matthieu 18, 20. et Le Scapulaire noir sont deux chorégraphies totalement inspirées de la signalétique de Laban.

Parallèlement j'ai suivi il y a 5 ans une formation en art thérapie qui vise un public à handicap psychique, qui utilise les efforts de Laban, afin de tester des matières de corps précises et pointues, en lien direct à l'espace, au temps, au

poids, aux flux. Ce sont des outils intéressants qui aident à débloquer des situations difficiles qui ne trouvent pas toujours d'issues dans le langage habituel.

CP : Comment vous êtes-vous retrouvée à coordonner ce projet avec Raphaël ?

CL : Raphaël m'a proposé de l'accompagner sur le projet, et connaissant son travail j'avais la possibilité de nourrir les ateliers en écho aux propositions qu'il faisait. Par expérience, il semble toujours enrichissant d'avoir plusieurs portes d'entrée, tout en parlant un langage commun, de pouvoir être complémentaire en ayant un parcours différent.

CP : Quelles étaient vos tâches, pour ainsi dire, aux côtés de Raphaël ?

CL : Mon regard sur les propositions qu'il faisait me permettait d'adopter et d'adapter des approches pour vous faire découvrir d'autres sensations, afin de nourrir et diversifier les différents outils proposés. La richesse d'être à deux, chacun étant différent, est aussi le principe même des complémentarités qu'offre la danse et ouvre sur une palette large d'explorations en cohésion avec le projet initial. Compléter, harmoniser, préciser, faire ressentir, aider à faire exprimer, accueillir sont les verbes porteurs de ce projet.

CP : Quel regard avez-vous maintenant sur le déroulé de la résidence et du travail effectué ?

CL : Je trouve que c'est toujours un moment de bonheur de vous voir filer les vingt minutes de danse. De voir à quel point le travail abordé a pris corps dans vos corps et à quel point cela traduit un épanouissement véritable. Le partage, le regard, l'écoute, tous ces moments sensibles qui vous rendent autonomes, conscientes de ce que fait l'autre tout en étant soi-même en mouvement.

Le temps qui se pose, la qualité des gestes qui devient plus juste à chaque fois, mais surtout la façon dont vous vous êtes appropriées la danse. L'éveil au groupe, un vrai unisson en devenir au fil des mois a marqué la résidence et traduit réellement le projet.

Un vrai temps d'exploration, de création et de réflexion a pris forme au sein de l'université de Tours en accueillant le projet de résidence de Raphaël. L'objet final révèle les moyens mis en place afin de traverser les différents outils proposés et de les inscrire dans la durée du projet.



*Présentation publique de Lignes de cœur
salle Thélème, Tours, avril 2014*

■ La résidence vécue par une étudiante

par Elisa MORENO MURILLO

Dans le cadre de la résidence d'un artiste à l'Université François Rabelais de Tours, un groupe composé de 20 étudiants issus de différentes filières de l'université (Lettres et Langues, Arts et Sciences Humaines) a travaillé tout au long de l'année scolaire 2013-2014 avec le chorégraphe Raphaël Cottin, spécialiste et chercheur de la notation du mouvement. Cette expérience a changé leur perception de la danse contemporaine. Cet article a pour but de montrer le travail individuel et collectif réalisé par les étudiants lors de ces ateliers.

Ainsi, tout au long de l'année de la résidence, les étudiants n'ont pas seulement assisté aux ateliers hebdomadaires (3 heures), mais aussi à toute une série d'activités complémentaires telles que des master-classes, des conférences et divers spectacles. Ainsi la résidence était une activité pratique avec une déclinaison intellectuelle permettant de répondre aux attentes et interrogations des étudiants.

Lors de la première séance le groupe s'attendait à un simple cours de danse donné par un chorégraphe professionnel, mais à partir du moment où le groupe a reçu un calendrier très riche en activités et qu'il a entendu parler pour la première fois du chorégraphe Rudolf Laban et de la cinégraphie, sa vision de cette activité a changé.

Il n'était pas évident pour les membres du groupe de changer leur archétype du « cours de danse » où l'on met une musique et où l'on laisse bouger le corps selon ce que l'on ressent en donnant un temps précis de durée pour chaque mouvement. Il a donc fallu travailler dur pour considérer la danse d'un autre point de vue : se débarrasser de la musique et du comptage des temps et de se concentrer uniquement sur le mouvement du corps. C'est-à-dire, de reconnaître d'abord que le corps est l'acteur principal dans la danse, et qu'en observant précisément chaque mouvement de notre corps l'on peut expérimenter et observer la dynamique et les transformations du corps dans l'espace tridimensionnel (l'eukinétiq ue et la choreuti que), et que l'on peut noter les mouvements dans une partition (cinégraphie).

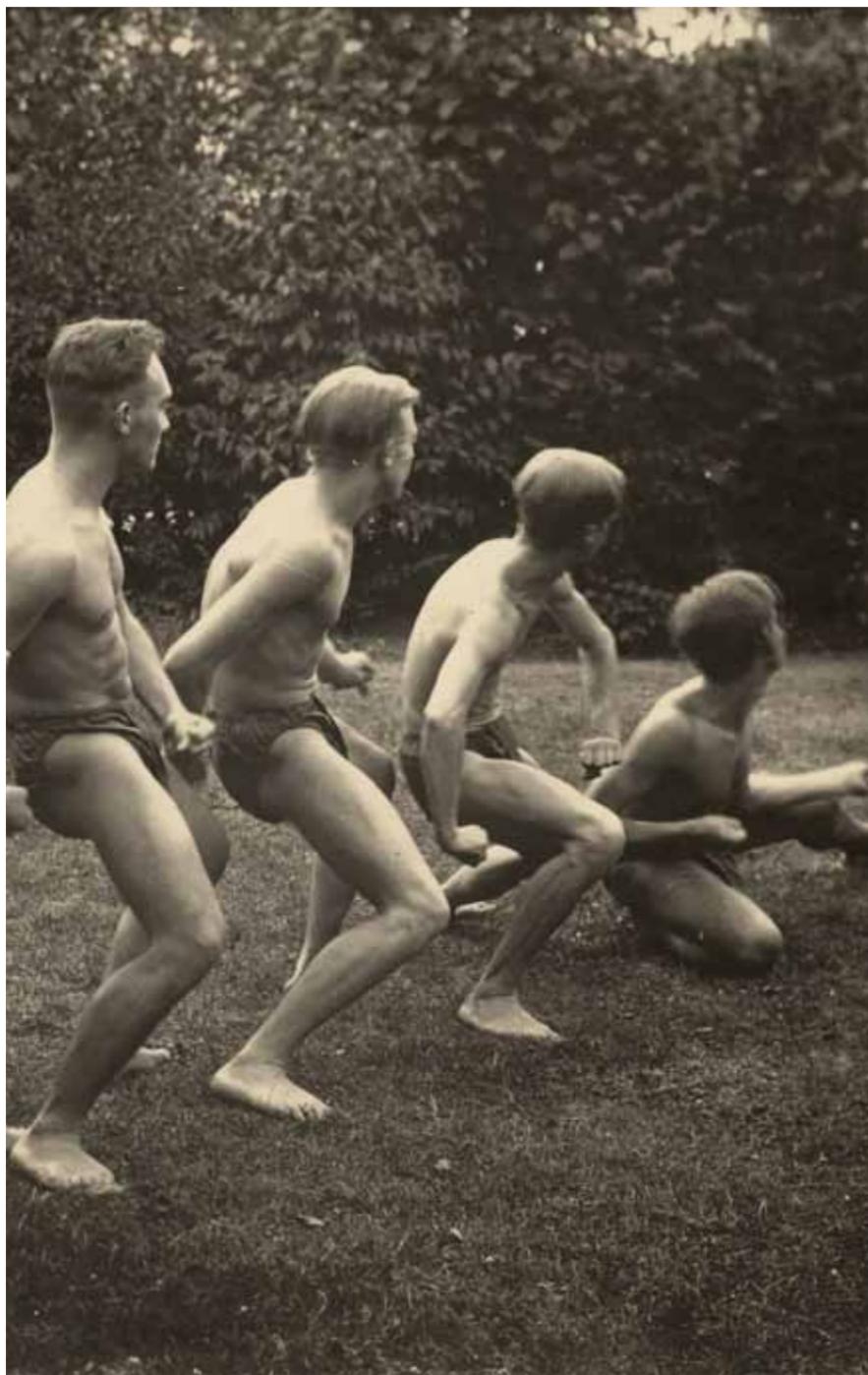
Il n'a donc sûrement pas été facile pour Raphaël Cottin de travailler avec de jeunes étudiants dont il s'agissait pour certains du premier contact avec la danse. D'autres avaient déjà pratiqué la danse comme loisir et quelques-uns à un niveau plus soutenu. Le groupe était donc très hétérogène.

Il a d'abord fallu que chaque étudiant découvre et connaisse son propre corps à l'aide de l'observation des mouvements des muscles et de l'exploration des mouvements sur des notions simples et fondamentales que les étudiants avaient rarement expérimentées. Il a fallu ensuite distinguer les caractéristiques de chaque mouvement et les classer selon les 4 facteurs de l'impulsion de l'action que sont le poids, le flux, le temps et l'espace dans les trois plans (vertical, horizontal ou sagittal) pour finalement pouvoir les représenter avec la notation du mouvement de Rudolf Laban sur une partition.

C'est ainsi que chaque notion d'analyse qui partait de l'expérimentation pour finir sur la théorie, devenait un élément de plus pour la chorégraphie qui s'était construite petit à petit. Ainsi, une même chorégraphie a été présentée dans des lieux différents (le hall de l'Université, une place publique, un théâtre). L'objectif était de confronter un public non initié à la danse contemporaine à une représentation dans des lieux plus ou moins adaptés à ce type de spectacle. Il était donc intéressant d'observer les réactions et comportements des spectateurs ou passants vis-à-vis de cette chorégraphie.

Mais pour que la chorégraphie ait du corps il a fallu travailler aussi sur la « danse chorale ». A l'aide de la chorégraphie de *La Vague* d'Albert Knust, les étudiants ont compris qu'il s'agissait de la communication et du ressenti d'autrui par la vue, l'audition et le toucher, en un seul mot : l'écoute, pour pouvoir bouger et ressentir avec l'autre. C'est pour cela que dans la chorégraphie élaborée par le groupe il n'était pas nécessaire de compter les temps pour être synchronisés, ni d'avoir une musique pour en marquer le début et la fin.

A l'issue de la résidence de Raphaël Cottin au sein de l'Université François Rabelais de Tours, les étudiants du groupe ont assimilé plusieurs choses : que la recherche dans la danse existe, qu'une branche d'étude de la danse relève de l'analyse du mouvement, qu'il existe une notation du mouvement et des partitions, qu'une chorégraphie peut résulter d'un travail d'analyse, qu'une chorégraphie n'a pas forcément besoin de musique ni de comptage des temps, que dans la danse contemporaine parfois il faut juste observer ce qui se passe devant nos yeux sans essayer de chercher une signification . Mais l'élément le plus important est que la perception de chacun des membres du groupe à l'égard de son propre corps a changé grâce à ces ateliers.



*Stage d'été Raum Akkord, Stadtpark de Hambourg,
1925 (groupe d'hommes - détail)*

■ Un moment de partage avec Angela Loureiro

par Julie BARBERY et Julie VELLAYOUDOM

La danseuse Angela Loureiro¹ est intervenue les 23 et 24 novembre 2014 afin de nous présenter cette discipline qui nous était inconnue. Nous avons souhaité retranscrire nos ressentis et impressions sur cette expérience.

Selon nous, la danse et la musique étaient complémentaires. La danse devait s'inspirer des variations rythmiques de la musique pour exister, elle devait également être portée par le ressenti qu'inspirait la musique aux danseurs. En nous permettant de découvrir la réflexion du mouvement chez Rudolf Laban, nous avons pris conscience de toutes les possibilités que le mouvement pouvait développer, en mettant de côté le support musical. La danse devient un art autonome, seulement porté par les mouvements du corps, et toujours soutenu par le ressenti. La venue d'Angela Loureiro fut une belle rencontre. Elle surprit tout le monde par son ouverture d'esprit, son originalité, sa gentillesse et sa facilité d'approche.

La première expérience consistait à se concentrer sur un objet présent dans le studio (comme l'horloge ou une fenêtre) et à le considérer autrement que par sa fonction habituelle ; les étudiants présents furent dans un premier temps surpris, mais se prirent rapidement au jeu. Sans jugement de valeur, nous avons évolué à travers ses consignes, qu'elle abordait souvent en utilisant des gestes de la vie quotidienne, et nous avons ainsi progressivement éveillé notre attention à l'espace environnant, aux personnes présentes avec nous et aux différentes manières d'aborder une action.

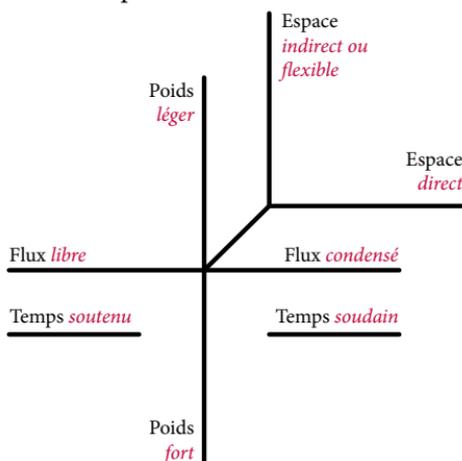
A un moment, chacun des étudiants devait se présenter (« Je m'appelle... ») tout en effectuant trois propositions différentes en s'adressant aux personnes disposées en cercle autour de lui. Les improvisations s'enchaînaient, mettant en avant diverses expressions corporelles et intonations, tout en ayant parfois des gestes d'attention envers les autres. Au fur et à mesure, en se basant sur nos propositions et nos réactions, Angela nous invitait à nous sentir légers comme des

1 Angela Loureiro est une des spécialistes de l'approche du mouvement Laban/Bartenieff. Influencée dans son parcours par diverses grandes figures, descendantes de cette pensée de la danse qu'a instaurée Rudolf Laban et son élève Irmgard Bartenieff. Cette pensée est appelée l'analyse du mouvement de Laban (LMA).

plumes, à nous laisser porter par un souffle ou à nous ancrer avec force dans le sol en criant notre nom ! Notre corps se transformait à travers les différentes variations du mouvement...

La dynamique du mouvement chez Laban, appelée Effort, permet diverses associations entre quatre facteurs : le Poids, le Flux, l'Espace et le Temps.

Angela nous présenta le schéma de l'Effort. Elle nous expliqua les différents éléments du Poids, léger ou fort ; du Flux, libre ou condensé ; de l'Espace, indirect ou direct ; et du Temps, soutenu ou soudain. Nous avons ainsi découvert la richesse des combinaisons possibles pour créer des mouvements du corps.



le graphique de l'Effort de Laban

Alors qu'Angela était venue comme enseignante, elle contribua aussi à nous mettre en confiance, en partageant son univers avec nous d'une manière inattendue. Nous nous rappellerons notamment de ce moment où les élèves se déhanchèrent quand retentit *I feel good* de James Brown dans le studio, leur permettant de savourer un moment de détente et d'amusement. À certains moments avec Angela, les étudiants étaient concentrés, buvant presque ses paroles, et le reste du temps, ils se laissaient aller à travers leurs mouvements ou la musique. Cette master-class avec Angela Loureiro fut à la fois un moment de transmission et de partage. En étant très à l'écoute et sans jugement de valeurs, elle a transformé nos habitudes universitaires : il n'y avait plus le professeur d'un côté et les élèves de l'autre mais simplement un groupe de personnes. De plus, nous avons pris l'initiative de la recontacter par mail, et ce fut avec plaisir qu'elle nous donna réponse, nous permettant ainsi de retranscrire le mieux possible son approche et son parcours.

Biographie

Elle débute en 1978 avec la danseuse Regina Miranda dans sa compagnie de danse contemporaine Atores Bailarinos do Rio de Janeiro. Cette dernière, formée notamment au Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS) de New York par Irmgard Bartenieff, introduit la première les théories de Rudolf Laban au Brésil. Le LIMS fut fondé par Bartenieff, élève et collaboratrice de Laban, afin de répandre ses propres champs d'expérimentation de la danse et ceux de Laban sur le mouvement et son analyse.

Dix ans plus tard, Angela arrive en France et approfondit son apprentissage du mouvement selon Laban avec la chorégraphe Marie-Christine Gheorghiu. Elle obtient en 1995 la Certification de l'Analyse du Mouvement (CMA) au LIMS auprès de Peggy Hackney, qui fut une collègue d'Irmgard Bartenieff pendant presque quinze ans. Peggy Hackney cofonde la Certification Intensive en LMA à New York, Seattle, Salt Lake City, Berlin et San Francisco.

C'est ensuite avec Jacqueline Challet-Haas qu'elle parfait sa formation dans la notation de la danse élaborée par Laban, au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse à Paris et obtient son Diplôme de Formation Supérieure en Cinétophographie. Jacqueline Challet-Haas fut entre autres l'élève d'Albrecht Knust, lui-même élève de Laban et expert en cinétophographie. Angela s'associe avec Jacqueline Challet-Haas pour publier *Exercices Fondamentaux de Bartenieff - une approche par la notation Laban* et rédigera également l'annexe sur l'Effort dans le troisième volume de la *Grammaire de la notation Laban* de Jacqueline Challet-Haas.

En 2011, elle supervise les travaux de recherche de Raphaël Cottin (*Réflexions sur la Forme en Analyse du Mouvement Laban*) soutenus par le Ministère de la Culture et le Centre national de la danse. Elle publie également des articles sur ses propres travaux et devient en 2013 membre du comité de rédaction de la revue spécialisée sur la danse *Repères, cahier de danse* éditée par la Briqueterie - Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne.

Angela Loureiro est porteuse de la vision du mouvement développée par Laban et Bartenieff, en partageant son savoir lors d'ateliers comme la master-class à laquelle nous avons assistée, aussi bien pour des professionnels que des amateurs. Le travail du corps abordé de cette manière est à la fois une recherche artistique et une recherche de soi, et s'ouvre ainsi sur d'autres domaines que la danse.



Atelier chorégraphique, studio du SUAPS, janvier 2014

■ Compte rendu de la conférence d'Annie Suquet

par Valentine GUILLOT

Le 4 décembre 2013 Annie Suquet, historienne de la danse, nous faisait *revivre*, salle Thélème, la naissance de la danse moderne au travers des différentes influences religieuses qui l'ont accompagnée. L'auteure de l'ouvrage *Éveil des modernités* est spécialisée dans l'étude de l'Histoire culturelle de la danse entre 1870 et 1945... Une manière indirecte d'aborder l'état d'esprit de la danse au début du XX^{ème} siècle.

La danse moderne apparaît aux États-Unis à la fin du XIX^{ème} siècle. À cette époque, les mœurs puritaines venant du Protestantisme, blâmaient toute conduite improductive au profit du travail. Le statut de danseur n'est reconnu que dans la danse de ballet et dans le music-hall. Il faudra attendre la fin du XIX^{ème} siècle pour que la danse devienne une activité respectable.

Le Delsartisme, un nouveau système d'expression

Aux États-Unis, François Delsarte interroge la relation entre le geste et l'émotion. De ses travaux naît un système d'expression qui révolutionne la danse. Son système s'appuie sur l'interdépendance entre les mouvements du corps et les émotions. Le mouvement Delsartiste est organisé autour de la Trinité : la vie, l'âme, l'Esprit. L'expression corporelle résulte de l'interprétation de chaque partie de cette Trinité. Le torse prend une place toute particulière dans cette conception, puisqu'il héberge les émotions. Dès lors, le rapport à la gravité devient essentiel en danse moderne. La dimension spirituelle du concept permet son émergence dans la société américaine très religieuse de la fin du XIX^{ème} siècle.

L'élévation spirituelle et morale de la danse moderne

Sous l'impulsion de Geneviève Stebbins, la danse devient une pratique plus respectable. La pratique se développe. Geneviève Stebbins s'inspire du Delsartisme, du yoga et de la gymnastique suédoise. Elle crée la méthode psycho-physique basée sur des mouvements lents, la médecine chinoise et le yoga. La respiration tient une place fondamentale, et le souffle fait le lien entre les dimensions spirituelles et charnelles. En 1890, elle présente une danse lente composée de plusieurs enchaînements de postures grecques. Ces influences orientales et spirituelles se retrouvent dans ces danses, comme dans la *Danse du Jour* en 1892 inspirée des prières orientales.

Ruth Saint-Denis, subjuguée par l'aura de spiritualité de Stebbins dès ses 15 ans, devient une pionnière de la danse moderne. En 1911, c'est un des premiers danseurs modernes masculins, Ted Shawn, qui tombe sous le charme de la danse de Ruth Saint-Denis. Par la suite, il déclarera « danse et religion ne sont qu'une seule et même chose ». Ruth Saint-Denis et son admirateur créent, en 1915, la Denishawn school, école dans laquelle les principes des artistes sont à la base de l'enseignement. Elle forme certains grands représentants de la danse moderne américaine, comme Martha Graham.

De la même manière, Isadora Duncan s'inspire des postures représentées sur les vases grecs, dont elle note le « naturel des mouvements ». Elle soutient que les grecs ont su mieux que quiconque comprendre les lois de la nature. Elle cherche à retrouver ce mouvement naturel, cette appartenance extatique à la nature, dans la danse. L'homme développerait une énergie en mouvement, une énergie originelle, à l'image de l'énergie contenue dans la nature. Elle s'inscrit dans l'héritage du transcendentalisme, un mouvement prônant une immersion solitaire dans la nature vierge comme vecteur de la révélation en soi. Elle est influencée par le naturaliste Haeckle qui développe une théorie des processus évolutifs du vivant en termes d'énergie. Tout dans l'univers, selon lui, est la manifestation de l'omniprésent travail de l'énergie dans le mouvement de la matière. L'énergie animant l'être humain et la nature est comprise comme d'une même nature. On retrouve dans la conception du mouvement chez Duncan l'importance du torse, en particulier du plexus solaire qui impulse le mouvement. Tout le mouvement naturel est composé de flux et reflux, telle une vague, symbolisant le renouveau, la vie. Elle prend l'exemple de l'onde du son et de la lumière, ou simplement du mouvement des arbres dans le vent.



Cours Laban sur la plage de Wannsee (Berlin), mai 1930



*Présentation publique de Lignes de chœur
Hall de la faculté de sciences de Tours, décembre 2013*

■ Lignes de chœur : témoignages croisés

par Marieke ROLLIN

Cette résidence, décomposée en temps divers (recherche, création, représentation...), ainsi qu'en spectacles à voir et à découvrir, fut riche d'enseignements, mais aussi et surtout de moments échangés, partagés, avec un groupe qui est né et a vécu. Extraits.



« Lignes de chœur, c'est déjà une représentation (le 5 !! J-2), une master-class avec Angela et un "spectacle" (Cursus). C'est aussi 9 répétés x 3h !!! Et 2 week-ends. C'est également Raphaël Cottin, Corinne Lopez et Marie Canal ! » comme le décrit bien Clémence, début décembre. C'est encore une

trentaine (au début), une vingtaine (à la fin) d'étudiantes et d'étudiants qui s'aventurent dans une entreprise inconnue, forts d'une curiosité accrue, d'envies personnelles et collectives. Pourquoi, comment, qu'est-ce qui fait que l'on s'engage dans une telle aventure ?

Elisa laisse ces mots entre les lignes du carnet qui nous suivra toute l'année : « *"Le mouvement est quelque chose qui est toujours présent dans la vie, mais pas dans l'esprit". C'était ma première réflexion lors de la première séance de l'atelier de Raphaël Cottin. Depuis, j'observe mes mouvements de plus en plus car nos mouvements parlent ; peut-être que l'on parle beaucoup plus à partir de ceux-ci qu'avec la langue.* »

Anonymement, quelqu'un écrit : « *Je n'ai pas pu participer à la résidence dès le début, mais la problématique m'a tout de suite interpellé. Ecrire la danse, la sentir, sentir les autres corps...* ». Les autres corps, ceux qui forment le groupe, ceux avec qui on choisit de se connecter ou non, ceux que l'on écoute ou pas... Zoé en parle aussi : « *Un sentiment de puissance se dégage lorsque le groupe est en symbiose* ». Mais le groupe, ce sont aussi plein d'individualités différentes, de sensibilités corporelles plus ou moins éveillées, mais qui ne demandent qu'à l'être. Pour Marylou,

« la résidence apporte plus de confiance en soi, de précision dans ses gestes. C'est une nouvelle manière d'apprendre, d'observer un corps dansant, et un moment agréable à vivre en collectif ».

Clémence non plus ne néglige pas cette composante personnelle et individuelle du travail : *« les ateliers sont l'occasion d'apprendre à découvrir notre corps. A bouger certaines parties jamais explorées auparavant. L'occasion de se surprendre ! D'expérimenter ! De prendre conscience de notre corps. De comment on le contrôle ou pas. De comment on le ressent. De comment il réagit »*. Elle en profite pour revenir sur une expérience singulière, vécue quelques fois au sein de la résidence : celle lors de laquelle des observateurs sont venus s'inscrire dans l'espace de nos mouvements. *« L'intervention de personnes extérieures qui se sont placées un peu partout dans l'espace provoque une sorte d'ivresse, et appelle à une très grande concentration de notre part ; nous sommes déstabilisés de voir des gens venir d'aussi prêt nous observer, et surtout de ne pas être prévenus de leur arrivée. Mais cela nous conforte dans l'assurance : on est observé et on continue, quoi qu'il se passe »*.

Et si vous croisez quelques-uns d'entre eux, ces danseurs amateurs le temps d'une année pourront notamment vous conter l'expérience toute particulière que fut la présentation publique sur le campus des Deux Lions...

Cette dimension personnelle a pu malgré tout amener à quelques difficultés, voire quelques obstacles. Car même si, comme le décrit très justement Zoé, *« un sentiment de liberté se dégage également quand on se laisse guider par nos propres choix de mouvements (comme dans les improvisations, par exemple) »*, cette disponibilité très libre à l'expression de nos mouvements n'était pas nécessairement commune à chacun d'entre nous. Sharon se rappelle : *« ignorant complètement la discipline, les débuts peuvent être difficiles ; l'improvisation demande une conscience de sa propre gestuelle, et une relation avec les plus petites parties du corps (peut-être insoupçonnées), mais aussi une volonté de révéler une partie de soi »*. On ne peut négliger en effet cette partie intime de nous-mêmes, convoquée par un travail à la fois collectif, mais aussi quelque peu introspectif.

L'introspection ne nous a pas été donnée à expérimenter que par les ateliers et autres travaux corporels réalisés. Les spectacles vus tout au long de l'année nous ont également demandé de plonger au plus profond de nous, et même sans qu'on le veuille quelquefois. Et s'il en est un qui a marqué les esprits, c'est bien celui de Thomas Lebrun, *3 Décennies d'amour cerné*. Les mots seraient de trop pour tenter de le décrire, ou plus communément de faire partager ce qui fut ressenti ce soir-là dans les sièges de la Pléiade.

Mais la performance des Ballets de Lorraine, fin janvier, a également marqué les esprits. Marine s'est faite reporter, carnet et stylo à la main,

cette fameuse soirée : « *Entracte ! Premières impressions : j'ai préféré la première pièce à la deuxième ; peut-être que la lumière dans la salle par moments a moins permis la catharsis. Dans la première pièce, ce qui m'a le plus marqué est ce qui se dégageait de la femme : le premier solo montrait plutôt une femme fragile, alors que la suite (avec le corps de ballet) montrait des femmes fortes. Elles m'ont d'ailleurs fait penser aux Amazones* ».

La résidence fut ainsi l'occasion de vivre autant de ces moments enrichissants que sont les spectacles, les présentations, durant lesquels les corps se donnent à voir, se donnent à offrir et à exprimer.

Quelques jours avant notre présentation finale à Thélème, j'écris : « *Hier soir, un mail de Cécile, qui récapitule les dernières échéances toutes prochaines, et qui nous confirme la tenue d'autres présentations au public... Ce n'est personnellement pas pour me déplaire, au contraire. Il se passe (du moins, de mes maigres expériences, c'est ce que j'ai retenu...) quelque chose de littéralement magique au sein de cet espace, voué au regard d'un spectateur, quel qu'il soit* ». La nostalgie semble flotter dans l'air, à quelques heures du point (presque) final de notre belle aventure.

Le stylo ne cesse de filer sur les pages du carnet. Je dois le prêter le lendemain à Sarah, elle qui s'est exprimée à travers quelques photos et un petit flip-book très sympathique. Je finis par résumer : « *sans entrer dans de longs débats et autres discours idéologiques, il est indéniable je crois que ces moments de communion, d'échange, de partage, de construction et de vie collective peuvent se faire rares à l'heure où l'on pourrait avoir le tort de ne tous s'observer qu'en chiens de faïence, centrés sur nos différences, sur ce que l'on se figure nous éloigner* ». Pour conclure : « *ce sont ces expériences qui nous construisent, nous façonnent, nous bousculent et nous tourmentent : nous font vivre* ».

Alors merci à tous pour ces instants de vie, et puissent nos souvenirs les conserver intacts.



ci-contre et p. 53, détails du journal de bord de la résidence
Lignes de chœur tenu en alternance par les étudiants.

Bibliographie

CHALLET-HAAS, Jacqueline

Balises n°4 : Symbolisation du Mouvement Dansé

France, Centre d'Etudes Supérieures Musique et Danse de Poitou-Charentes, 2013

HODGSON, John et PRESTON-DUNLOP, Valerie

Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban

France, L'art de la danse, Actes Sud, 1991

LABAN, Rudolf

Schrifttanz

Autriche, Universal Edition, 1928

LABAN, Rudolf et LAWRENCE, Frederic Charles

Effort

Macdonalds & Evans, 1947 – second edition, 1974

LABAN, Rudolf

La maîtrise du mouvement

Essai traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien

France, L'art de la danse, Actes Sud, 1994

The Mastery of Movement – Macdonald & Evans, 1950, revised by Lisa ULLMANN in 1963

LABAN, Rudolf

Espace dynamique : Textes inédits. Choreutique, Vision de l'espace dynamique

Bruxelles, Belgique, Ed. Contredanse, 2003.

LABAN, Rudolf

La Danse Moderne Educative

Belgique et France, Editions Complexe et Centre national de la danse, 2003

Réédition, Editions Ressouvenances, 2013

Modern Educational Dance – 2de édition revue par Lisa ULLMANN, Macdonald & Evans, 1963

LOUREIRO, Angela

Effort, l'alternance dynamique

France, Editions Ressouvenances, 2013

NOUVELLES DE DANSE

Périodique trimestriel - automne 1995 - n°25

Dossier autour de Rudolf Laban

Belgique, Editions Contredanse, 1995

Ressources

Médiathèque du Centre national de danse

1 rue Victor Hugo - 93500 Pantin, France

www.cnd.fr

International Council of Kinetography Laban/Labanotation

www.ickl.org

■ Rédaction & Équipe de Lignes de cœur

Résidence d'artiste sous la direction de Raphaël COTTIN - *danseur, chorégraphe et spécialiste en analyse et écriture du mouvement Laban*
assisté de Corinne LOPEZ - *artiste chorégraphique*
avec l'accompagnement de Marie CANAL - *enseignante danse au SUAPS de Tours.*

Production

La Poétique des Signes et le Service culturel de l'Université François Rabelais de Tours.
Ce projet bénéficie du soutien du SUAPS, du Centre chorégraphique national de Tours dirigé par Thomas LEBRUN, de la DRAC Centre et du Conseil Général d'Indre-et-Loire.

Rédaction

Directeur de publication et rédacteur en chef

Raphaël COTTIN

Équipe de validation

Martine PELLETIER et Cécile THOMAS - *Service culturel de l'Université*

Rédaction des articles

Julie BARBERY, Wivine BERTIN, Anaïs CARRÉ, Irina DEMIK, Malvina GRANGER et Valentine GUILLOT - *Étudiantes en Licence Sciences Humaines et Sociales - mention Psychologie* / Elisa MORENO MURILLO - *Étudiante en Licence Arts, Lettres, Langues - mention Langues, Littératures et Civilisations Étrangères - spécialité Espagnol* / Clémentine ALLAIN, Zoé GARRY, Marine GILBERT, Marie NEVEU, Sharon OROBELLO, Clémence PHILIPPE, Marieke ROLLIN, Agathe SAINJON, Julie VELLAYOUDOM et Marylou VERNEL - **Étudiantes en Master Arts, Lettres, Langues - mention Lettres, Arts et Humanités - spécialité Culture et médiation des arts du spectacle*

Maquette et mise en page

Julie BERTHELOT*, Raphaël COTTIN et Alison RABUSSEAU*

Recherche iconographique au Centre national de la danse

Sarah ONG* et Julier MAC-VICAR*

Autres étudiants ayant participé aux ateliers chorégraphiques

Romain BAUDIFFIER, Myriam BESSAD, Hélène FONDBERTASSE, Maïté HELIN, Carole N'DOH KOUNBA et Nikolas ROBERT

■ Crédits

Tous droits réservés pour tous pays

pp. 1, 7, 18, 20, 22, 29 et 45 : Fonds Albrecht KNUST - Centre national de la danse

pp. 13, 14, 17, 21, 32, 36, 37, 42, 49 et 52 : Marie PÉTRY

p. 31 : Raoul Auger FEUILLET et Louis Guillaume PECOUR, 1704

p. 51 : BUNDESARCHIV Bild 102-09849

pp. 53 et 55 : Marieke ROLLIN



*Ouvrage imprimé en 300 exemplaires
par www.script-laser.com
diffusé à l'occasion de l'ouverture
du festival Tours d'Horizons
au Centre chorégraphique national de Tours
le 10 juin 2014
et disponible sous format numérique
sur www.lapoetiquedessignes.com*



*LA POÉTIQUE DES SIGNES
6 impasse 3 bis rue Condorcet
37000 Tours*

SIRET 429 165 673 000 30 APE 90 01 Z

*www.lapoetiquedessignes.com
lapoetiquedessignes@gmail.com*

Le projet *Lignes de chœur* s'articule autour de la pensée de Rudolf Laban. Les outils qu'il a développés au début du XX^{ème} siècle pour percevoir et expérimenter le mouvement humain (la cinétopographie, l'eukinétique et la choreutique) ont la particularité de reposer sur des notions simples et fondamentales, comme la gravité, la latéralisation du corps ou l'observation choisie de ses différentes parties dans l'espace et le temps. Conçus pour l'être humain, ils prennent également en compte ses aptitudes naturelles, comme la station debout, son orientation vers l'avant, sa propension à se déplacer ou les subtiles adaptations nécessaires pour exécuter un mouvement. La pensée labanienne s'est développée dans un contexte où sont apparus de nombreux chœurs de mouvement, appelés aussi danses chorales. Souvent conçus pour un grand nombre d'exécutants, ces chorégraphies suscitent des questionnements sur la place de l'individu dans le groupe. C'est le sujet que j'ai choisi d'aborder au sein des ateliers chorégraphiques menés cette année, interrogeant par l'improvisation et la composition notre rapport au monde grâce aux notions labaniennes. Ces ateliers ont abouti à une chorégraphie présentée à plusieurs occasions (salle Thélème à Tours, Université du Mans, Festival À Corps à Poitiers, Festival Tours d'Horizons à Tours). La résidence a par ailleurs été ponctuée par des interventions plus exceptionnelles sous forme de master-class, de spectacles ou de conférences, en lien direct ou indirect avec le travail de création.

Cette publication, réalisée par les étudiantes engagées sur la résidence, alterne écrits théoriques, articles et entretiens, et témoigne du travail effectué cette année. Elle met également à disposition du public certaines ressources inédites.

Elle a été rendue possible grâce aux partenariats réalisés avec le service culturel de l'Université François Rabelais dirigé par Martine Pelletier, le SUAPS, le Conseil Général d'Indre et Loire, la DRAC Centre, le Centre chorégraphique national de Tours dirigé par Thomas Lebrun, la photographe Marie Pétry et la médiathèque du Centre national de la danse dirigée par Laurent Sébillotte.

Je tiens à remercier chaleureusement les personnes qui ont permis à cette résidence et à cette publication d'exister, en particulier Cécile Thomas, animatrice au service culturel de l'Université François Rabelais, Corinne Lopez qui m'a secondé dans la direction des ateliers, Marie Canal, enseignante danse au SUAPS, Annie Suquet et Marie Glon, conférencières, Angela Loureiro, Jacqueline Challet-Haas et Noëlle Simonet, spécialistes Laban et, bien entendu, les étudiantes investies tout au long de la saison.

Raphaël Cottin, juin 2014

