

Formée au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, Aurélie Berland travaille depuis 2006 comme interprète pour différents chorégraphes de la scène française, en menant parallèlement ses propres projets chorégraphiques. Après une formation à la cinétopographie Laban, elle crée en 2014 la compagnie Gramma - pour explorer les usages de ce système d'écriture et d'analyse du mouvement dans les champs de la transmission et de la création.

Aurélie Berland

Mettre en scène un récital de danse : un processus de reconstruction et de création d'un *Oiseau-qui-n'existe-pas* aux *Statues meurent aussi* (2017-2021)

D'un *Oiseau-qui-n'existe-pas* aux *Statues meurent aussi* est un projet qui s'est développé, ces quatre dernières années, dans le cadre de la compagnie Gramma. Un processus qui mène d'une reconstruction de *L'Oiseau-qui-n'existe-pas*¹ de Karin Waehner en 2017 à la création d'une compilation ou récital de danse, *Les statues meurent aussi*, en 2021. Je voudrais essayer de remonter le cours de ce processus pour analyser les formes d'entremêlement entre reconstruction et création à l'œuvre, et ainsi mieux définir la forme du récital de danse et son intérêt à mes yeux.

Reconstruire et créer

En commençant à travailler, je me suis heurtée aux termes « reconstruire » et « créer ». Peut-on considérer l'acte de compiler des œuvres comme de la création ? Est-ce que ce processus pourrait s'intituler : « de la reconstruction du solo de Karin Waehner à la création d'Aurélie Berland *Les statues meurent aussi* » ? N'y-a-t-il pas plusieurs formes de reconstruction à distinguer ?

J'ai toujours présenté le projet *Les statues meurent aussi* comme une création, mais le travail de distinction des enjeux entre la création et la reconstruction me convainc aujourd'hui qu'il s'agit davantage d'un projet de reconstruction qui contient une part de création.

J'en suis arrivée à cette conclusion après avoir réalisé le schéma figure 1, qui propose de différencier la création de la reconstruction, en ce que l'enjeu principal de celle-ci est

1. Karin Waehner (1926-1999), danseuse, chorégraphe et pédagogue française d'origine allemande, élève de Mary Wigman. Elle crée le solo *L'Oiseau-qui-n'existe-pas* en 1963. Sa reconstruction est interprétée par Aurélie Berland au CND, le 15 décembre 2017, lors de la soirée-recherche : « Karin Waehner, une artiste migrante. Exposer / performer l'archive ».

la transformation, un éloignement intentionnel de l'œuvre par des procédés comme : la transposition, la réduction ou l'augmentation, la simplification ou la complexification par la suppression ou l'ajout.

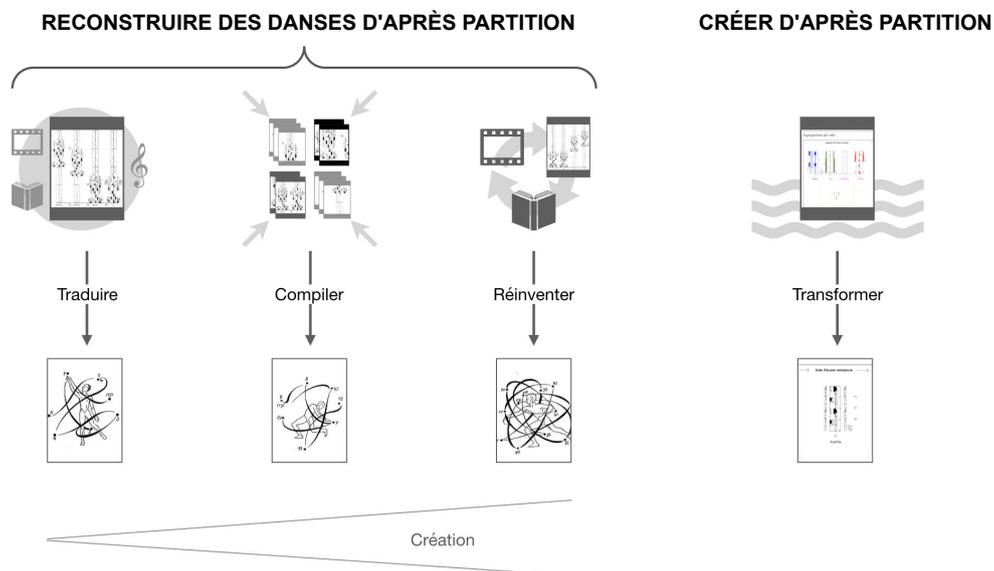


Fig. 1

J'ai alors pu distinguer des pratiques et des modes opératoires de la reconstruction que j'ai explorés :

- Traduire : au sens d'incorporer, interpréter, contextualiser.
- Compiler : c'est-à-dire choisir et assembler des partitions.
- Réinventer : lorsqu'une partition est très incomplète, obscure ou qu'elle prend une autre forme relevant du système personnel, ou s'exprime textuellement.

Ces trois pratiques me font penser au travail de l'historien qui n'a pas l'intention de transformer l'histoire (comme dans la création) mais de la travailler, de la complexifier, d'en donner une interprétation à partir d'un autre ensemble de sources. Mais cela ne signifie pas pour autant que ce travail ne contient pas une part de création. Il me semble que la part créative se déploie de la traduction à la réinvention. Mais l'enjeu reste la recherche d'une œuvre.

Ainsi la compilation *Les statues meurent aussi* peut-être définie comme une forme de reconstruction cherchant à s'approcher des œuvres mais qui n'est pas dénuée d'une part de créativité.

Pourquoi avoir choisi cette forme, comment s'est-elle construite et quelle en était la part créative ?

La part créative de la reconstruction dans le récital

Ce projet est né d'une reconstruction du solo de Karin Waehner à partir d'une partition Benesh de Véronique Gém-in-Bataille². Au départ je voulais, suite à ce projet, créer une partition ouverte qui regrouperait différentes influences de cette chorégraphe (la danse américaine, allemande, le mime) dans lesquelles chemineraient des danseurs pour composer leur biographie fictive, tout en considérant d'emblée que nous ne sommes pas seulement le produit d'influences. Il s'agissait alors de compiler et de créer en transformant ces danses par réduction.

Afin de choisir ces influences, j'ai monté comme travail préparatoire des projets de reconstruction représentant les différentes influences que j'ai regroupées dans le récital *Steps...* en 2018, voir figure 2.

STEPS...
13 juin 2018 à Micadanses, Paris

Steps in the Street, Martha Graham, 1936
 Musique : « Finale » de *New Dance*, Wallingford Riegger, 1935
 Notation : Ray Cook, 2004-2006
 Interprètes : étudiants du Conservatoire du 12^e arrondissement de Paris

With my Red Fires (extrait), Doris Humphrey, 1936
 Musique : *With my Red Fires*, Wallingford Riegger, 1936
 Notation : Els Grelinger, Lucy Venable, Rena Gluck,
 Karen Kanner et Muriel Topaz, 1954
 Interprètes : étudiants du Conservatoire du 12^e arrondissement de Paris

Sept études wigmanniennes,
 Notation : Anja Hirvikallio, *Ausschnitt aus der tanzpädagogischen Arbeit von Gundel Eplinius nacht richtlinien von Mary Wigman* [Extrait de l'enseignement de la danse de Gundel Eplinius dans la droite ligne de Mary Wigman], 1986-1988
 Interprète : Aurélie Berland

Les Arbres (extrait), Etienne Decroux, 1946
 Musique : *Sonate au Clair de lune*, Beethoven, 1801
 Notation : Camille Bobelin, 2015-2016
 Interprètes : Claire Malchrowicz, Alice Boivin, Marion Rhéty, Lola Atger

Fig. 2

J'emploie le terme récital pour définir une présentation axée sur un genre spécifique : « récital de danse », et non une forme pour un ou deux interprètes. Voici, figure 3, un exemple de récital de danse de l'école d'Hanya Holm en 1935 à New York, photographié à la Jerome Robbins Dance Division de la New York Public Library for Performing Arts.

2. Ce solo a été transmis du vivant de Karin Waehner à plusieurs interprètes dans les années 1980 et 1990, puis à titre posthume à d'autres interprètes. La partition a été réalisée en 2010 par Véronique Gém-in-Bataille, à l'occasion d'une transmission par Barbara Falco à de nouveaux interprètes. Il a été reconstruit d'après partition par Émilie Georges, avec moi-même comme interprète.

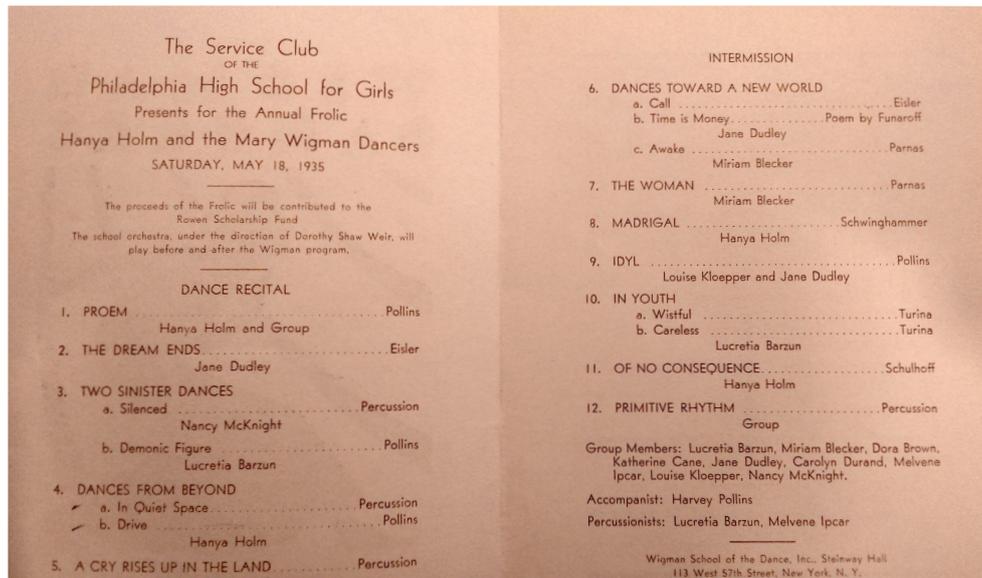


Fig. 3.

Le mot récital m'a aussi intéressée parce que son étymologie renvoie, via l'anglais, à « réciter » (répéter, déclamer de mémoire) et au « récit », à la narration (au fait de raconter, d'ordonner des événements). En effet, choisir des œuvres ou des extraits et les ordonner produit une lecture particulière de ces œuvres, et l'ensemble raconte ou tente de révéler quelque chose.

Cette forme de compilation m'intéressait pour cela, mais je regrettais que chaque esthétique soit réduite à une seule pièce. J'ai alors choisi de me concentrer sur une compilation de danse moderne allemande, perdant de vue ou retardant le projet de création initial de biographies fictives. Il faudrait, pour le reprendre, faire également une compilation de mime et de danse américaine. Et, si on veut aller encore plus loin, une compilation pour chaque artiste que l'on ne peut pas réduire à une seule œuvre, qui se déploierait tout au long de sa carrière dans des registres différents.

C'est ce que j'avais essayé de proposer aux spectateurs dans un autre récital (à la marge de ce projet), *Les Battements du temps*, en 2019, voir figure 4.

Il s'agissait d'explorer la diversité du répertoire d'Isadora Duncan et de le confronter dans la même soirée à un répertoire très contrasté : des petites danses, elles-mêmes contrastées, de Rudolf Laban et de ses collaborateurs, publiées en même temps que son système de notation en 1928. Durant cette soirée se rencontraient aussi la reconstruction d'après la transmission orale de Francesca Todesco et la reconstruction d'après la transmission écrite de Nadia Chilkovsky pour le solo *Étude révolutionnaire* d'Isadora Duncan.

La présentation du répertoire de Duncan commençait par *La Polonaise militaire* (1914), où un groupe avance lourdement, le dos courbé. Ce choix créait d'emblée une tonalité particulière, différente des projections habituelles du style Duncanien. Il donnait de l'importance au travail du poids. Je découvrais alors, grâce à ce récital, le choix déterminant de l'ordre des pièces proposées et en particulier de la première pièce.

LES BATTEMENTS DU TEMPS
PROGRAMME DES RECONSTRUCTIONS

ISADORA DUNCAN (1877-1927)

CHOPIN

Polonaise in C minor, op. 40, no. 2 – Groupe

SILVA

Tanagra Figures, improvisation – Groupe

BRAHMS

The Many Faces of Love (1910-12)

Waltz in B major, op. 39, no. 1 (Greeting) – Alice Boivin, Véronique Brunel

Waltz in E major, op. 39, no. 2 (Lullaby) – Florence Casanave

Waltz in E minor, op. 39, no. 4 (Gypsy) – Lola Atger

Waltz in B minor, op. 39, no. 11 (Maenod) – Marion Rhéty

Waltz in A minor, op. 39, no. 14 (Flames of the Heart) – Aurélie Berland

Waltz in C sharp minor, op. 39, no. 7 (Lovers) – Groupe

SCHUBERT

Waltz, D. 924, no. 12 (Water Study), 1900 – Groupe

SCRIABINE

Étude, op. 2, no. 1 (La Mère), 1921 – Francesca Todesco

Étude, op. 8, no. 12 (Étude révolutionnaire), 1921 – reconstruction et interprétation
à partir d'une partition Laban par Alice Boivin

RUDOLF LABAN (1879-1958)

Partitions de *Petites danses* publiées en 1928 dans la revue *Schrifttanz*

Danse de groupe interprétée en duo

SCHUMANN

Nachtstück, op. 23, no. 4 – Alice Boivin, Marion Rhéty

Danse seule

BEETHOVEN

Prométhée, no. 9 – Aurélie Berland

Quatuor

(SILENCE)

Lola Atger, Vincent Lenfant, Marion Rhéty, Aurélie Berland

Quatuor interprété en duo

MARC LAVRY

Woodwind Quintet (musique originale : *Marche*) – Lola Atger, Vincent Lenfant

Fig. 4.

Ainsi la forme spectaculaire de compilation, le récital de danse, consistait à créer un récit en choisissant des œuvres d’auteurs différents ou d’un même auteur, qui peuvent dialoguer malgré leurs divergences apparentes en termes d’esthétique ou de processus de reconstruction. Cet assemblage produit un regard nouveau sur les œuvres. Le choix des œuvres, ainsi que leur ordre, sont vecteurs de sens et constituent la part créative de ce travail.

Revenons à la compilation de danse allemande que j’étais amenée à construire, suite à l’expérience du premier récital qui m’avait convaincue de resserrer l’objet de mon étude. Ce récital de danse, que j’ai appelé *Les statues meurent aussi*, a consisté à faire les mêmes choix que ces récitals, mais les prolongeait dans une mise en scène plus approfondie.

Les statues meurent aussi³

Une compilation avec une part de création plus grande

Ce projet rassemble des *compilations* (en solo et duo) d’exercices de danse et de gymnastique allemande (de Dorothee Günther⁴ et Gundel Eplinius⁵) et une *réinvention* (en trio) d’après des recherches sur l’analyse du mouvement (de Rudolf Laban et Irmgard Bartenieff), voir les sources partitionnelles utilisées, figure 5.

Ce processus m’a demandé de faire davantage de choix. Il ne s’agit pas seulement de regrouper des danses mais aussi de composer des danses à partir de fragments de contenu pédagogique, des exercices ou des études. Chaque partie est une compilation en elle-même. La réinvention par ailleurs, consiste à traduire en danse des textes, photographies et schémas.

Choisir l’ordre des parties à partir du contexte

Ordonner les œuvres a été un choix qui m’a longtemps questionnée. Dois-je les ordonner chronologiquement sachant que Mary Wigman et Dorothee Günther furent des élèves de Rudolf Laban ? Ou ce choix s’attache-t-il à la dynamique des œuvres, au nombre de danseurs... ?

C’est en travaillant sur le contexte des œuvres qu’un ordre s’est imposé. J’ai alors ajouté des danses de groupe au début et à la fin qui rassemblaient toutes les danseuses séparées en solo, duo et trio dans les autres parties. Les danses folkloriques hongroises qui inaugurent le récital venaient contextualiser ces danses en révélant le thème du groupe – comme dans le récital d’Hanya Holm, les individus émergent du groupe, puis y retournent – et celui du rythme dans la pensée allemande, dont l’intérêt est renouvelé autour de 1900. L’arythmie étant le symptôme d’une civilisation malade, le rythme devient une force inexploitée à redécouvrir.

3. Reconstruction-crédation : Aurélie Berland. Interprétation : Lola Atger, Aurélie Berland, Alice Boivin, Anne-Sophie Lancelin, Claire Malchrowicz, Marion Rhéty. Lumières : Flore Dupont. Chercheuse associée : Katharina Van Dyk.

4. Gundel Eplinius (1920-2007) est une danseuse et pédagogue allemande. Elle se forme à l’école de Mary Wigman puis danse professionnellement de 1940 à 1945 à Berlin, Leipzig et Dresde, dans des chorégraphies de Rosalia Chladek, Vera Kratina, Tatjana Gsovky et Vera Mahlke notamment. À partir de 1943, elle enseigne et chorégraphie à Dresde (dans l’école de Mary Wigman après sa fermeture), à Hambourg dans l’école de Lola Rogge puis à Hanovre (à partir de 1952 sous la direction d’Yvonne Georgi), et ponctuellement dans l’école de Gret Palucca.

5. Dorothee Günther (1896-1975) est une professeure de gymnastique Mensendieck, graphiste et écrivaine allemande. Elle a fondé avec le compositeur Carl Orff, une école de gymnastique et de danse à Munich en 1924 : la Güntherschule. Elle y a enseigné jusqu’à sa fermeture en 1944.

Archives de *Les Statues meurent aussi***Danses hongroises :**

- REBER, Gisela, *Négyesforgó*, transmis par Emma Lugossy (partition Laban)
- REBER, Gisela, *Csárdás pour cinq filles et quatre garçons*, chorégraphié par Gisela Reber d'après les cinéogrammes d'Emma Lugossy et Maria Szentpál, Budapest (partition Laban)
- REBER, Gisela, *Csikós Csárdás* transmis par Emma Lugossy et Maria Szentpál, Budapest, 1960 (partition Laban)
- LUGOSSY, Emma, *Frauen Reigentanz*, transmis par Aleida Sluijter (partition Laban)

Solo – Dorothee Günther (1896-1975) :

- DANKER, Inge, *Exercices de gymnastique rythmique de base de Dorothee Günther* (partition Laban)

Duo – Gundel Eplinius (1920-2007), élève de Mary Wigman (1886-1973) :

- HIRVIKALLIO, Anja, *Extrait de l'enseignement de la danse de Gundel Eplinius dans la droite ligne de Mary Wigman*, Francfort, 2007 (partition Laban)

Trio – Rudolf Laban (1879-1958) et Irmgard Bartenieff (1900-1981) :

- COTTIN, Raphaël, *Réflexions sur la Forme en Analyse du Mouvement Laban*, Paris, 2012
- LABAN, Rudolf, *Chorégraphie*, trad. CHALLET-HAAS Jacqueline, Collection Pas à Pas, Ressouvenances, Coeuvres-et-Valsery, 2018
- LOUREIRO, Angela Loureiro, CHALLET-HAAS Jacqueline, *Exercices Fondamentaux de Bartenieff*, Collection Pas à Pas, Ressouvenances, Coeuvres-et-Valsery, 2008
- LABAN, Rudolf, *Schriftanz. 2. Petites danses avec exercices préparatoires*, Leipzig, 1930 (partition Laban)

Final :

- KNUST, Albrecht, *Deux études de choreutique* (partition Laban)
- KNUST, Albrecht, *Etude du mouvement du Lemniscate de Sylvia Bodmer*, Manchester, 1960 (partition Laban)

Fig. 5.

Ainsi les danses suivantes s'ordonnaient ainsi à partir de ces thématiques :

- Le solo de gymnastique rythmique de Dorothee Günther qui se fonde sur l'enseignement d'Émile Jaques-Dalcroze.
- Puis le duo de Mary Wigman qui a étudié mais s'est éloigné de ce même enseignement.
- Enfin le trio de Rudolf Laban qui a été marqué dans son enfance par les danses folkloriques hongroises de son pays natal, mais dont j'ai davantage développé la question du groupe et de l'espace de la danse.

L'espace, les formes de ces danses traduisent aussi un autre thème ou fil rouge que j'ai essayé de suivre, celui du primitivisme, dans les costumes, les musiques et la scénographie tandis que les lumières de Flore Dupont s'appuient à la fois sur les recherches d'Adolphe Appia à Hellerau avec Jaques-Dalcroze mais aussi sur les décors des films expressionnistes allemands.

Un discours introductif pour expliciter la spécificité d'un projet de reconstruction et d'une recherche sur les œuvres

La chercheuse en danse Katharina Van Dyk m'a aidée à contextualiser ces danses. Elle m'a notamment expliqué que le travail de ces chorégraphes et pédagogues était aussi une réponse au monde dans lequel ils vivaient, à la modernité symbolisée par « l'atomisation du monde produit par l'industrialisation qui touche toutes les instances de la vie : atomisation du lien social avec l'exode rural, parcellisation des tâches dans le travail à la chaîne... Ces artistes s'inscrivaient dans le mouvement de « réforme pour la vie » où il s'agissait alors de trouver des méthodes de réparation à ces coupures. La *KörperKulture*, la culture physique, cherchait ainsi à compenser la négligence voire la négation du corps », selon les mots de Katharina Van Dyk.

Étant donné l'importance pour moi de ces données historiques, je me suis demandée dans quelle mesure je pouvais les suggérer dans les danses, avec les costumes et les musiques, et dans quelle mesure je ne le pouvais pas.

Il m'a alors semblé que les choix de costumes et de musiques ne suffisaient pas à la fois pour contextualiser les danses mais aussi contextualiser le processus qui avait été le mien. Il ne devait pas y avoir d'ambiguïté sur le fait que je n'étais pas l'auteur de ces danses. Il fallait ainsi présenter ces danses. J'ai alors mis en scène une présentation orale de Katharina Van Dyk qui dialogue avec une projection simultanée d'images d'archives qu'elle a elle-même collecté dans des livres allemands d'histoire de la danse, voir figure 6. Son texte de présentation ne commente pas les images qui défilent et s'écarte du récit biographique des auteurs pour se concentrer sur le contexte et les processus à l'œuvre. Les biographies des auteurs apparaissent en complément dans une feuille de salle avec la liste des archives reconstruites et mises en scène.



Fig. 6.

Pour conclure

Le récital de danse est une compilation qui implique la traduction ou la réinvention, autres formes de reconstruction. L'enjeu de la reconstruction est d'approcher les œuvres, de les donner à voir et non de les transformer comme dans la création. Le récital contient une part de création, dans le choix et l'ordre des fragments, dans la contextualisation, la mise en scène et la présentation. Cette part est aussi variable en fonction des archives choisies plus ou moins fragmentaires.

Le récital de danse m'apparaît comme une forme spectaculaire riche à explorer dans sa dimension narrative, portant alors le récit d'une histoire collective et personnelle comme j'ai pu l'explorer dans *Les statues meurent aussi*.

Les projets en amenant toujours un autre, je continue mon travail de création et de reconstruction, en remontant le temps, à partir de l'enseignement d'Émile Jaques-Dalcroze.