Anaïs Loyer est diplômée en notation Laban (CNSMDP, 2017). Actuellement doctorante au sein du Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature et des arts vivants (CTEL) à l'université Côte d'Azur, sous la direction de Marina Nordera et Joëlle Vellet, sa recherche porte sur les processus de transmission d'œuvres à partir de partition en notation du mouvement Laban. Elle organise dans ce cadre en février 2020 la journée d'étude « Notation et transmission ». Elle accompagne aussi, en administration et en diffusion, la compagnie /TranS/laurence marthouret.

Anaïs Loyer

Le temps à l'écoute du collectif

Durant l'année 2018-2019, Christine Caradec, notatrice du mouvement Laban dont le champ de recherche s'axe entre autres sur la danse allemande de la première moitié du XXe siècle, est venue transmettre *Der Titan* de Rudolf Laban (1927) à un collectif de 14 danseurs non professionnels[1] dont je fais partie.

Der Titan est une danse chorale initialement créée pour une soixantaine de danseurs amateurs, composée de quatre groupes d'interprètes : les titans, les rochers, les oiseaux et les femmes. Lors de cette recréation à 14 danseurs, Christine Caradec a choisi de ne former qu'un groupe, celui des titans, afin de préserver une certaine densité du groupe et questionner le travail d'écoute au sein du collectif.

S'intéresser à la notion du temps dans cette recréation, c'est voyager dans les différentes strates qui la construisent. Pour ce faire, il faut aller au cœur du processus de recherche de la notatrice, au croisement d'une pratique chorégraphique du début du XXe siècle, de sources lacunaires et d'une expérience de transmission à ces corps et ces individualités contemporaines.

I – Les sources

Cette œuvre est alimentée par de nombreuses archives, dont une partie est accessible en ligne sur la plateforme de la médiathèque du Centre national de la danse[2].

Pour entrer dans cette pièce, la notatrice a comme support un fonds d'archive commencé par Rudolf Laban en 1927 comprenant : 32 pages de croquis de parcours,

1. Deux des danseurs du groupe avaient participé en 2011 à la recréation d'un tableau de cette même pièce, par Christine Caradec et Élisabeth Schwartz dans le cadre du programme Danse en amateur et répertoire du Centre national de la danse.

2. Voir la section « documents historiques » dans le dossier documentaire « Rudolf Laban, *Der Titan* » : http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=rudolf_laban_der_titan-article&id_article=1224. Il existe également une version de ces documents non mis au propre dans les fonds d'archives John Hodgson à la Brotherton Library de l'université de Leeds au Royaume-Uni.

d'esquisses et de notes textuelles, ces archives ont été élaborées dans le cadre du 1er congrès des danseurs de Magdebourg ; ainsi que quelques photographies posées de la pièce, et le programme de la reprise du 29 janvier 1928 à Hambourg.

Albrecht Knust a également réalisé des planches de cinétogrammes en 1928. Ces dernières sont agrémentées de croquis de parcours et de morceaux de portée musicale. Ce document comporte une quinzaine de pages.

Toutes ces traces sont particulièrement délicates à analyser en vue de leur époque. En 1928, nous sommes aux prémices de ce système d'écriture du mouvement[3]. Ce qu'Albrecht Knust livre dans ces écrits sont des premiers essais, des tentatives d'écriture avec ce système encore en construction. L'écart entre le système utilisé aujourd'hui et ce qui est présenté dans ces archives implique inévitablement des choix interprétatifs. Il y a aussi des informations textuelles pour lesquelles, plusieurs interprétations peuvent se croiser.

Lors d'une précédente lecture de cette partition, Christine Caradec a constitué un document nommé « Découpage de l'œuvre[4] » publié en 2013. Nous y retrouvons les indications textuelles de Rudolf Laban traduites de l'allemand par Hélène Kiehl, ainsi que les cinétogrammes d'Albrecht Knust et les croquis en couleur laissés par Rudolf Laban. Un format qui met en lien, qui croise les données pour en faciliter la lecture sur un support unique.

Lors de notre expérience de transmission en 2018, la chorégraphe[5] nous a incitée à utiliser cette source (voir figure 1). Bien que la majorité des participants à ce projet ne soient pas initiée au système d'écriture du mouvement Laban, ce document a permis une meilleure compréhension de l'espace parcouru par le groupe, grâce au croquis de parcours et a été un support de mémoire.

Der Titan est une pièce dans laquelle la structure spatiale est primordiale, les croquis de parcours ont été un outil accessible à tous pour comprendre l'espace et le mémoriser. Être clair dans ses directions est important pour ne pas faire passer de mauvaise information qui pourrait entraver l'écoute commune. Cette pièce demande aux interprètes d'avoir des intentions lisibles par le groupe.

Ces sources sont d'une part un repère pour les interprètes, ainsi qu'un point d'ancrage qui permet à la notatrice de faire des allers/retours entre les sources et les corps en mouvement.

L'expérience de Christine Caradec a aussi été une source d'information importante pour ce remontage. *Der Titan* est une pièce qu'elle a transmise à plusieurs reprises à des interprètes, elle connait la partition et a un recul sur sa mise en mouvement. Lorsque le geste prend vie, lorsqu'il traverse un corps, il prend sens et offre une visibilité nouvelle sur le signe. Les choix faits lors de cette transmission sont nourris par ses expériences et ses

---

3. Rappelons que la date de publication officielle du système est 1928, avec la parution de *Schrifttanz* chez Universal Edition.

4. Christine Caradec, 2013, « Découpage de l'œuvre », médiathèque du Centre national de la danse.
Voir : http://mediatheque.cnd.fr/IMG/pdf/DecoupageTableauIdef.pdf et http://mediatheque.cnd.fr/IMG/pdf/DecoupageTableauIIdef.pdf

5. Terme choisi au vu de la part d'interprétation et des choix chorégraphiques inhérents aux archives lacunaires de cette pièce.

– MEDIATHEQUE DU CENTRE NATIONAL DE LA DANSE –

3 - Les titans font :

. 10 pas vers le groupe de rocher du milieu, pause
. 20 pas en arrière de dos, pause
. 10 pas vers le groupe de rocher de droite, pause
. 20 pas en arrière, pause
. 10 pas vers le groupe de rocher de gauche
. 20 pas en arrière vers le point de sortie

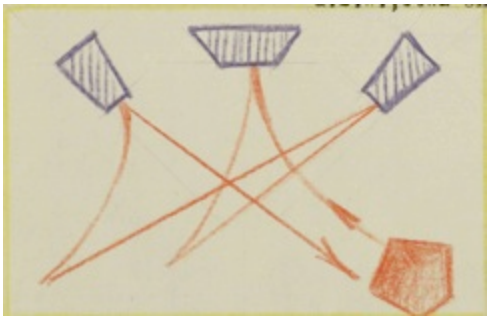

Fig. 1. Christine Caradec, 2013, « Découpage de l'œuvre », p. 4, tableau I, scène 3.
Fonds médiathèque du Centre national de la danse, droits réservés.

connaissances sur les danses chorales et les pratiques dansées du début du XXe siècle, ainsi que par son analyse du système d'écriture[6].

Malgré ces différentes strates d'archive et la mise en relation de toutes ces informations, il reste des vides, des endroits pour lesquels les informations ne sont pas exhaustives.

Pour cette raison, la chorégraphe évoque un travail de recréation. La part d'interprétation des sources prend une place importante, cette transmission met aux plateaux une lecture, une recherche sur ces archives.

II – Traiter les vides : construire le temps

Der Titan est construit sur un temps non mesuré. Il n'y a pas de référent temporel stable. Il n'existe pas à ma connaissance d'enregistrement sonore de cette pièce ni de partition musicale. Cette recréation a été travaillée sur une bande sonore créée par Élisabeth Schwartz, Christine Caradec et Fred Labrosse à l'occasion de la précédente transmission de *Der Titan* en 2011. On y entend des extraits de musiques de Paul Hindemith ainsi que des sons de roche, d'iceberg qui chute dans l'eau, de vents qui soufflent…

Ce fond sonore a servi de support pour travailler l'imaginaire, mais n'a pas été un point d'ancrage en terme de temporalité. À aucun moment, lors de la transmission, la demande d'arriver à tel moment de la musique avec ce mouvement n'a été formulée.
« Je n'ai pas souhaité mettre le focus sur cette bande-son, car l'enjeu [de temps] était vraiment au niveau du groupe, de l'ensemble »[7].

Comment sont visibles les indications de temps dans les documents ? Comment sont-ils transmis ? Et surtout comment Christine Caradec questionne cette notion dans sa transmission ?

Le support partitionnel, bien que riche en informations, ne peut transcrire avec précision le temps non mesuré de *Der Titan*, indissociable des danseurs, de leur nombre et de l'espace dans lequel la pièce va être dansé.

Les informations explicites

Dans les planches de cinétogrammes d'Albrecht Knust, il n'y a pas d'indication concrète et stable au sujet d'un référent de temps sur lequel s'appuyer (voir figure 2)[8]. Les cinétogrammes offrent une approche du phrasé, ainsi qu'une information de durée du geste[9]. Le rapport de proportionnalité entre les différentes longueurs de signe va être un support important pour l'analyse du temps. Il va permettre de comprendre l'étendue des vitesses traversées tout au long de la pièce et ceux vers quoi le collectif va devoir tendre. Pour trouver l'organicité de la pièce, la chorégraphe avec le groupe vont devoir composer avec ces contraintes de

6. Notatrice Laban formée auprès de Jacqueline Challet-Haass à la Sorbonne (cursus danse et philosophie) puis au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, Christine Caradec obtient son diplôme de perfectionnement en Analyse et écriture du mouvement en système Laban en 1995. Depuis elle a écrit, transmis, étudié de nombreuses partitions d'époque et d'origine variées.

7. Propos de Christine Caradec recueilli par Anaïs Loyer lors d'un entretien le 18 janvier 2020.

8. Aujourd'hui, des annotations musicales sont, généralement, inscrites au pied de la portée pour donner une échelle de temps qui servira de référent.

9. La longueur du signe indique la durée d'exécution d'un geste.

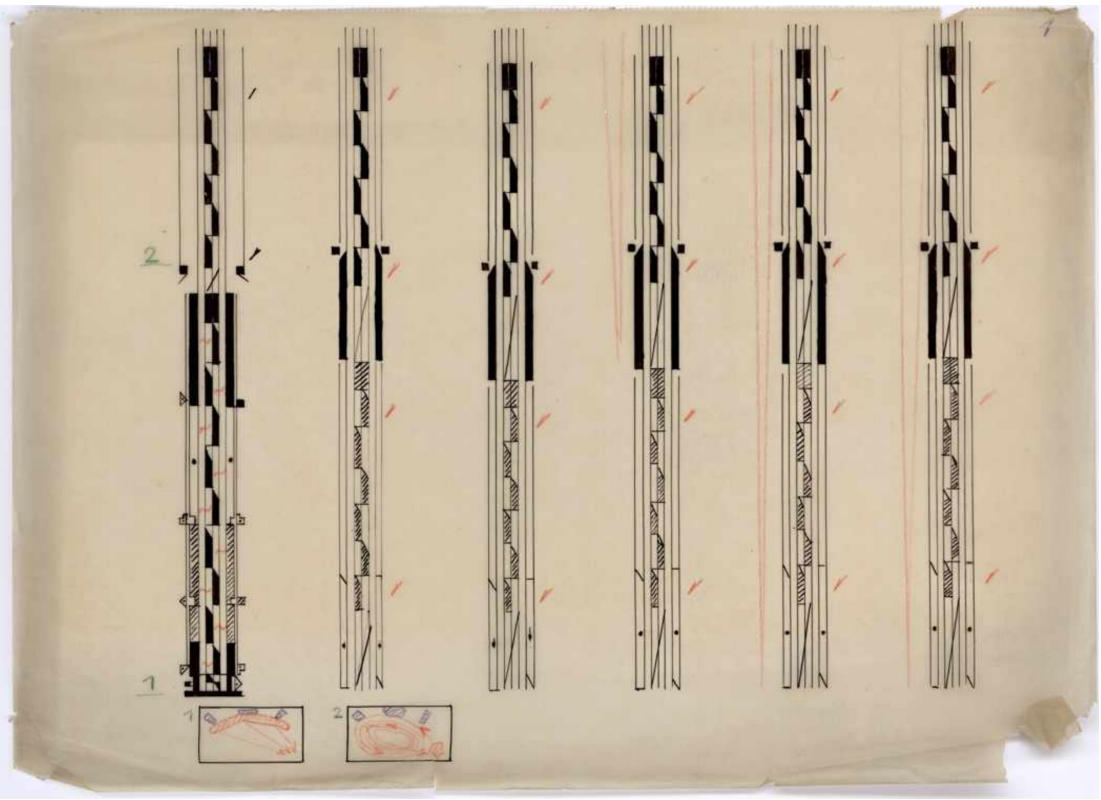

Fig. 2. Albrecht Knust, 1928, cinétogramme de *Der Titan*, p.1.
Fonds médiathèque du Centre national de la danse, droits réservés.

proportionnalité et les capacités du collectif. Se greffent à cela les autres données fournies par le signe qui vont venir enrichir la dynamique et faire émerger la trame dramaturgique.

En parallèle à ces informations inhérentes aux signes, des annotations sont inscrites à côté des cinétogrammes, par exemple « accelerando » indiquant qu'une accélération doit être visible sur une certaine portion de la chorégraphie. Lors de la transmission, pour travailler sur ces phrases devant laisser voir un « accelerando » Christine Caradec nous a fait répéter de nombreuses fois ce passage afin que le groupe trouve sa dynamique et son amplitude d'accélération. Pour l'intégrer avec cohérence dans le reste de la pièce, il fallait comprendre à quelle vitesse entamer cet « accelerando » pour le faire apparaître.

Certaines pages contiennent des portions de portés musicales qui offrent un autre support pour comprendre le phrasé du geste. Il est également possible que ces traces soient une information sur un éventuel accompagnement musical.

Les portées musicales, les cinétogrammes sans référent de temps, et quelques annotations manuscrites représentent toutes les informations concrètes concernant la notion de temps détenues dans les notes d'Albrecht Knust.

Les archives produites par Rudolf Laban offrent une approche complémentaire grâce aux croquis et aux notes textuelles[10].

10. La traduction française faite par Hélène Kiehl pour le « Découpage de l'œuvre » est notre référence.

Chacun des verbes employés implique une dynamique du geste « Ils chancellent », « se ruent », « se précipitent »… et déploie un imaginaire en lien avec un élan particulier dans le corps, stimulant chez le lecteur une mémoire corporelle. Vers quelle dynamique m'engagent ces mots ? Bien que chacun puisse y voir des nuances, l'imaginaire commun amène à se retrouver.

A contrario, certaines scènes sont décrites de façon factuelle :

10 pas vers le groupe de rocher au milieu, pause
20 pas en arrière de dos, pause
10 pas vers le groupe de rocher de droite, pause …[11]

Les informations sous-jacentes

Der Titan raconte une histoire. Les prises d'espace des différents groupes, les correspondances, les mouvements répondant aux actions d'un autre groupe… viennent construire une dramaturgie. Christine Caradec a choisi de transmettre la partition du groupe des titans, sans omettre les actions et déplacements des autres protagonistes, de nombreux mouvements étant des réactions à l'action d'un autre groupe . Lorsque les titans viennent face au groupe des rochers avec un mouvement de repousser (figure 3), si les interprètes ne sont pas nourris de cette conscience des rochers en face, l'intention du geste se perd. De ces jeux d'actions/réactions va aussi apparaître une temporalité.

Les croquis de Rudolf Laban

Au fur et à mesure de ses recherches, la chorégraphe a appris, grâce aux allers/retours entre le papier et les mises en corps, à lire les croquis de Rudolf Laban au-delà de l'information première qui est la représentation des parcours. Ils ont été, un élément clé pour la compréhension des différentes dynamiques des déplacements. Gardant en mémoire que le chorégraphe peignait et dessinait, les nuances et jeux d'intensité de ces dessins ne pouvaient être anodins.

Prenons par exemple le croquis figure 4, sur lequel sont mentionnés les parcours du groupe des titans en rouge et celui des rochers en bleu. Sur la courbe rouge[12], le trait a été fait avec un geste particulier, la pointe du crayon a été davantage appuyée sur la fin du tracé, et ce de manière progressive.

Christine Caradec m'a fait mettre en geste ce dessin, je devais reproduire cette courbe sur le papier[13]. Si l'on cherche le mouvement fait pour tracer cette courbe, cela nous dit quelque chose, on trouve un élan dans geste et un souffle particulier.

Transposé à l'échelle du plateau, le groupe des titans devient ce mouvement. Ce passage dans le corps implique une gestion de son poids tout au long de cette courbe. Ce sont tous ces éléments, indirectement donnés par le coup de crayon, qui implicitement viennent nourrir la lecture du temps.

---

11. Christine Caradec, « Découpage de l'œuvre », *op. cit.*
12. La première courbe qui part du pentagone rouge.
13. Expérimentation faite lors d'un entretien le 18 janvier 2021 avec Christine Caradec.

Fig. 3. Re-création de *Der Titan* par Christine Caradec en mai 2019 à Nice lors du festival Les Inclassables de la compagnie /TranS/ ©Frédéric Pasquini

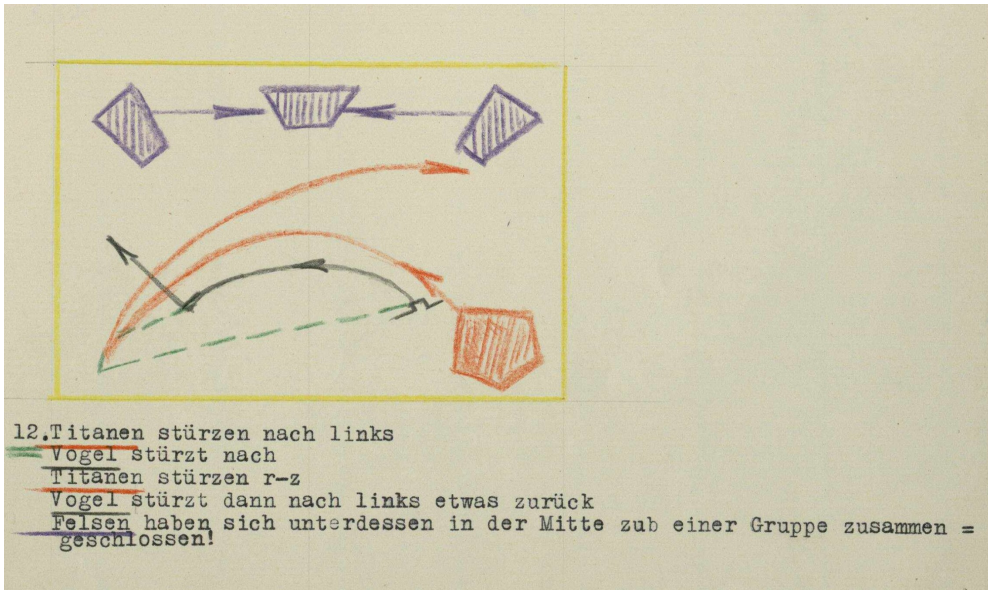

Fig. 4. Rudolf Laban, 1927, notes chorégraphiques et croquis de mise en scène, tableau 1, scène 12. Fonds médiathèque du Centre national de la danse, droits réservés.

Tous ces éléments viennent créer un maillage qui permet l'analyse du temps de cette écriture chorégraphique. D'ailleurs la chorégraphe parle très peu du « temps » pour cette pièce, et utilisera plutôt le terme « dynamique », le temps ne peut ici se détacher du reste des éléments qui construisent le mouvement. N'étant pas mesuré et ne trouvant que peu d'informations explicites sur celui-ci, il est difficile d'en parler sans l'impliquer au cœur du geste.

III – La force du collectif

Le dernier élément et sans qui le projet ne pourrait prendre corps : c'est le groupe. La pièce est fondée sur l'écoute commune des individualités pour former une unité. Toute la force de *Der Titan* tient à la puissance du collectif.

Pour rappel, cette recréation a été faite avec des interprètes non professionnels n'ayant pas l'habitude de travailler ensemble ; les participants avaient tous un intérêt pour le mouvement dans son sens large[14], mais n'en partageaient pas une culture commune. Le temps dédié a ce projet était défini en amont : 8 journées disséminées sur une saison pour effectuer le remontage des deux premiers tableaux de *Der Titan*.

Apprendre à être ensemble

Créer l'écoute et l'unité du collectif a fait partie des priorités lors du démarrage de ce projet et a été un fil conducteur tout au long de la transmission de la chorégraphe. Cette préparation a permis à chacun de trouver sa place au sein de cet ensemble et d'être capable de s'adapter continuellement. Tous les participants devaient être prêts à prendre des décisions, et se positionner dans le groupe, pour devenir meneur ou au contraire laisser cette place à quelqu'un d'autre. Faire le bon choix non pas pour soi, mais pour le groupe. Durant toute la pièce la conduite du groupe passe d'un individu à un autre sans cesse. Il a fallu apprendre à mener le groupe, à savoir reconnaître qui guide le collectif, et qui perd le groupe, mais aussi à laisser la place à un autre meneur…

Il est arrivé vers la fin du travail que certains meneurs soient désignés pour des passages spécifiques de la pièce afin d'affirmer une dynamique ou avoir une personne ayant bien en mémoire le parcours comme repère. Ce choix a été fait par la chorégraphe pour être dans une économie de temps lorsque nous arrivions à la fin du processus de transmission[15] au moment du passage au plateau. Ces décisions ont été prises en accord avec le groupe et dans une intelligence collective. À force de répétition, il y a aussi des habitudes qui se créent, la difficulté est alors de rester prêt à réagir et s'ajuster si les choses se passent différemment.

Apprendre à être ensemble, c'est aussi porter une attention particulière à chacun des corps qui compose ce collectif. Être à l'écoute c'est appréhender le mouvement de l'autre pour s'accorder, pour emboîter un pas sans l'entraver, éviter les collisions et se mouvoir ensemble sans perdre son individualité.

---

14. Théâtre, danse contemporaine, danse académique, pratique somatique, recherche…

15. Nous entendons par processus de transmission l'entièreté du travail du notateur/chorégraphe allant de la lecture des archives et du travail de recherche que cela implique, la préparation du corps des interprètes jusqu'à la passation du geste et l'interprétation.

Le souffle comme seule mesure

La respiration a été un outil fondamental pour nous, pour nous connecter les uns aux autres et trouver la temporalité du groupe. Le souffre nous était utile pour entrer dans la dynamique du geste, un changement de respiration du meneur permettait de savoir que nous allions entamer un autre mouvement par exemple.

Le souffle nous permettait de vérifier que nous étions bien en lien les uns avec les autres, et nous alertait si l'on perdait un membre ou une partie du groupe. Il fallait se recentrer sur cela pour retrouver une musicalité commune. Il nous arrivait parfois de prendre plus de temps entre deux séquences de la pièce pour se retrouver. Cela fait aussi parti de la pièce, si l'ensemble ne fonctionne plus, la pièce perd son sens.

Un vocabulaire imagé

Lors de sa transmission, Christine Caradec activait un imaginaire collectif en utilisant parfois un vocabulaire imagé. Afin de nous inciter à trouver le chemin du geste, et soutenir le groupe dans sa recherche d'équilibre, le mouvement est initié par les mots. Pour nous donner accès à un mouvement de groupe, une course avec une dynamique particulière par exemple, la chorégraphe devait nous donner des supports textuels et visuels. Je pense par exemple au « siphon », une course en tourbillon qui terminait par une fuite depuis le centre, après nous avoir montré le tracé, il fallait réussir à transmettre l'idée d'une force centrifuge et la non-régularité des parcours individuels sans déterminer avec exactitude la place de chacun. Christine Caradec nous a alors parlé de « siphon ». Ce terme n'a pas nécessité d'explication, il nous a renvoyé à ce mouvement d'eau tournoyant venant s'engouffrer en son centre. Cela nous a permis de trouver un certain élan et de comprendre l'organisation des trajectoires au sein du groupe.

Faire sens, le soutien de la dramaturgie

Les interprètes à force de traverser l'œuvre, identifiaient la dramaturgie et lui donnaient du sens, ensemble. Cette dramaturgie a été nourrie constamment par la chorégraphe, qui nous apportait les éléments pour nous guider et activer l'imaginaire du groupe. La notatrice maitrisant bien la partition et l'ayant déjà transmise savait où nous amener, l'enjeu pour elle était de trouver le chemin pour nous que nous allions en groupe.

Parfois nous l'entendons ponctuer notre mouvement par « là ça fonctionne » ou « ça ne marche pas ». Une fois que la pièce est mémorisée dans le corps, le cerveau laisse davantage de place au ressenti. À partir de ce moment, en tant qu'interprète aussi nous arrivions à analyser si nous avions été justes individuellement et avec le collectif.

Conclusion

Chaque recréation est une nouvelle mise en situation, avec un nouveau lecteur, un nouveau groupe, un nouvel espace.

Chaque recréation de cette pièce trouvera une analyse du temps qui pourra être différente. Chaque recréation sera une nouvelle recherche.

Il en va de la responsabilité du porteur de projet de trouver l'équilibre, la justesse entre l'utilisation des sources, les cadres de travail et ses enjeux.

Pour *Der Titan*, Christine Caradec a ajusté ce que la partition projetait, en cohérence avec les possibilités du groupe. Dans cette pièce, toute la difficulté est dans *l'être ensemble*. Le temps est régi par cette règle. « Je préfère descendre les vitesses pour en trouver une qui soit juste dans les corps, plutôt que de me tenir strictement à une vitesse que les danseurs ne trouvent pas ensemble »[16].

Ce processus d'ajustement des paramètres, mis en place par la chorégraphe, a permis de construire un collectif au service de la pièce et de son écriture, d'établir une véritable porosité, une écoute entre les corps dansants et l'écriture chorégraphique qui permet de trouver le bon temps, la bonne durée, et faire émerger la puissance de l'œuvre.

16. Propos de Christine Caradec recueilli par Anaïs Loyer lors d'un entretien le 18 janvier 2020.