

ENTRETIEN AVEC NOËLLE SIMONET & JEAN-MARC PIQUEMAL

COMPAGNIE LABKINE

Depuis sa création en 1998, la compagnie Labkine s'est donnée comme mission de remonter des pièces du répertoire, par exemple celles d'Isadora Duncan pour en retranscrire les mouvements grâce à la notation Laban. Leur prochaine création *Elle entre à cour. Elle s'assoit sur la chaise* - pour laquelle il furent accueilli du 26 au 29 février et du 09 au 23 juillet 2012 - travaillée à partir de trois mouvements charnières de l'histoire de la danse abstraite, est envisagée pour trois danseuses et un musicien. Inspirée par le motif du collage, cette pièce représente pour la compagnie une prise de liberté nouvelle...

NADIA CHEVALÉRIAS : Votre compagnie s'appelle Labkine : quelle est la signification de ce mot ?

NOËLLE SIMONET : C'est un collage des termes labanotation et kinétophographie. En allemand, kinétophographie signifie le système d'analyse et d'écriture du mouvement inventé par Rudolph Laban, que l'on a appelé en France cinétophographie. Ce système a été créé à la fin des années 20 et s'est surtout développé au moment de la seconde guerre mondiale, quand les personnes formées par Laban ont quitté l'Allemagne pour gagner l'Angleterre ou l'Amérique. En Amérique, ce système s'est appelé labanotation. Labkine est donc un mélange de ces deux termes, car notre travail est de remonter des œuvres américaines qui sont de fait notées en labanotation, et que nous écrivons pour notre part en cinétophographie. C'était donc une manière de réconcilier et d'associer ces deux courants. Et puis ces termes se retrouvent également dans les courants de la danse qui nous intéressent. Par exemple, Jean-Marc dit souvent au sujet d'Anna Sokolov, chorégraphe américaine, que sa danse expressionniste a un lien avec la danse allemande...

N. C. : En ce qui concerne votre rencontre et la création de la compagnie. Noëlle, après avoir suivi la formation d'analyse et d'écriture du mouvement au Conservatoire de Paris, vous décidez de créer en 1998 la compagnie Labkine pour faire connaître la richesse du répertoire de la danse notée. Jean-Marc, vous rejoignez très vite en tant qu'interprète la compagnie. Mais, c'est finalement au bout de presque dix années de collaboration que vous décidez de diriger ensemble la compagnie.

Comment cette décision a-t-elle été prise ?

JEAN-MARC PIQUEMAL : Nous nous sommes rencontrés il y a quatorze ans, lorsque Noëlle a proposé un stage autour du travail de Doris Humphrey. A l'issue de ce stage, l'enjeu était de remonter une de ses pièces. A l'époque, j'étais attiré par Laban, donc j'étais venu faire ce stage pour m'initier à la cinétophographie et pour voir si ça allait m'intéresser. Finalement j'ai participé à la recréation de *Rythmo rondo* de Doris Humphrey. Ensuite, j'ai très vite rencontré Jacqueline Challet Haas qui m'a dit : « Pourquoi ne faites-vous pas de la notation ? ». C'est vrai qu'à cette époque, j'étais beaucoup plus « interprète interprète » donc je me disais : « Est-ce que ça ne va pas me coincer ? » etc.

Et puis, j'ai suivi le cursus de quatre ans. Et dans le cadre de ce cursus, dès la troisième année, j'ai commencé à remonter des œuvres avec les étudiants du CNSM interprètes. Il se trouve qu'à ce moment-là, le rapport à la cinétophographie Laban se développait, ils m'ont donc demandé de le refaire. Et d'année en année, j'ai remonté des pièces et je me suis rendu compte que ça m'intéressait beaucoup. Je crois me souvenir que la première était une pièce d'Hanya Holm que l'on a incluse dans un spectacle de la Compagnie. C'est à ce moment-là finalement que l'on a commencé à plus collaborer ensemble, enfin, à être véritablement dans une collaboration, puisque Noëlle était interprète... Du coup, je me suis retrouvé à la faire travailler ! Nous avons fait deux pièces ensuite, notamment une qui s'appelait *Digression*, qui portait sur le passage d'un univers chorégraphique à un autre. À l'époque, je faisais beaucoup de danse baroque avec Béatrice Massin : on a donc créé une relation entre la danse baroque et la danse de Lucinda Child. Et voilà ! A ce moment-là, nous étions déjà en 2004, et par la suite tout ça s'est installé avec le projet de *Dancing Red* en 2007.

N. S. : Pour *Dancing Red*, qui reprenait quand même cinq ou six pièces différentes, on s'est rendu compte que c'était important de travailler à deux car nous n'avions pas forcément d'« affinités » avec chaque pièce que nous avons décidé de remonter.

C'était bien d'être deux, pour avoir deux regards. On se répartissait les responsabilités. On pouvait être à la fois dedans et dehors. Ce qui était important pour la transmission de ces pièces.

N. C. : Vous avez l'un et l'autre rencontré tardivement la notation en danse. Qu'est-ce que cette méthode a apporté à votre parcours d'interprète et de chorégraphe ?

N. S. : Ça apporte énormément sur différents plans d'apprendre la cinégraphie. Moi, ça m'a permis de prolonger mon désir d'interpréter des œuvres, parce qu'à l'époque où j'ai commencé à apprendre ce système, j'étais à un âge où en général on arrête de danser. Le fait d'apprendre ce système m'a remis en état de danse parce que l'on ne peut pas apprendre un système d'écriture sans utiliser le corps, sans développer sa mobilité et sans avoir du coup d'autres points de repères, d'autres compréhensions. On s'aperçoit que l'on bouge avec une autre conscience. Ça ouvre des possibilités de mise en mouvement, et puis il y a évidemment l'accès aux œuvres. Tout d'un coup on s'aperçoit que l'on peut traverser un répertoire, des œuvres, les découvrir sans être assujéti au désir d'un chorégraphe. On a envie de danser : on peut danser des œuvres de façon autonome. Ça permet aussi de clarifier énormément de points qu'on a construit de façon intuitive. Ça donne des repères qui sont distants par rapport à l'acte de bouger ou par rapport à ce que ça peut nous évoquer. Tout d'un coup, il y a quelque chose de très concret, de très pensé, donc ça donne des appuis incroyables pour à la fois envisager soi-même des manières de bouger, et comprendre autrement la direction que l'on prend. Ça nous amène à aller ailleurs par rapport à là où on va habituellement, et aussi par rapport à la manière dont on va observer, dont on va interagir avec quelqu'un qui va bouger. Ça nous donne énormément de points d'appuis, de possibilités. Donc ça aiguise le regard, ça l'ouvre, ça donne aussi beaucoup de précisions sur la façon dont on va parler du mouvement et ce, d'une manière de plus en plus fine. On peut envisager tous les possibles. Ça permet aussi, pour moi en tout cas, de rencontrer des univers et d'avoir des expériences que l'on n'aurait jamais envisagées sans cet outil, parce qu'on a la possibilité de rentrer en relation avec la réflexion de quelqu'un quand on a le désir de noter, ou de remonter une œuvre. Ça permet d'avoir une relation privilégiée avec un artiste avec lequel on n'a jamais travaillé. Et cette relation, à un niveau comme ça, moi en tout cas je ne l'ai jamais eue en tant qu'interprète avec un chorégraphe vivant ! Le fait de transcrire et d'avoir la possibilité de poser à plat

quelque chose de pérenne, ça permet un dialogue qui est différent et qui est donc très très intéressant.

N. C. : En remontant toutes ces œuvres, avez-vous fait ce constat qu'il y aurait des qualités, des gestes aujourd'hui absents, perdus, voire oubliés des écritures contemporaines ?

N. S. : C'est plus un rapport au poids, à la gravité et peut être à certaines organisations dans le corps qui sont moins présentes dans la danse d'aujourd'hui. En travaillant les œuvres d'Humphrey, on s'aperçoit qu'il y a ce rapport de suspension. Il faut en fait s'abandonner à la gravité pour trouver la suspension. C'est un rapport au poids particulier qui est aussi relié à la musicalité, à une sorte de phrasé. C'est aussi un rapport à la respiration qu'on trouve moins aujourd'hui, que j'ai pu construire en étudiant ses œuvres, même si je les avais par exemple abordé avec Louis Falco qui est issu de la génération post Humphrey, post Limon. En travaillant les œuvres de Doris Humphrey, j'ai un petit peu perçu ce qu'était son travail, ce rapport au poids très particulier, cette notion de léger effondrement, de léger déséquilibre pour trouver un certain lyrisme. Quand j'ai dû transmettre son travail, je me suis aperçu que c'était quelque chose de très éloigné du quotidien des danseurs d'aujourd'hui, quelque chose de plutôt rejeté. Il fallait essayer de trouver des moyens de le faire passer, des moyens contemporains, des moyens d'actualiser les manières de faire comprendre ces organisations-là de rapport au poids.

J-M. P. : Je dirais qu'à travers les œuvres, on perçoit souvent quel a été l'engagement des interprètes et des auteurs au moment de la création, et donc la place où ils se situaient dans le contexte où ils étaient. Cet engagement engendre des organisations de corps et des relations qui sont particulières. Par exemple, pour notre prochain projet de création, nous avons revu le film *Rooms* d'Anna Sokolov, qui date des années 55/60. On voit bien qu'il y a des états de corps, des techniques qui sont propres à cette époque-là et qu'on peut totalement réutiliser et amener autrement. Ce qui est aussi très intéressant je trouve, c'est qu'en traversant les œuvres au fur et à mesure, on circule dans les relations et dans les filiations, et on se rend compte de comment une chose s'est transformée en une autre. Pour moi, c'est beaucoup plus clair. D'ailleurs les relations entre la post-modern dance et la modern dance peuvent être des relations

complètement contradictoires de génération en génération. Mais on s'aperçoit très bien de ce qu'une génération a intégré d'une autre, même si ensuite elle va s'opposer à elle. Par exemple, quand on regarde *Rooms*, on sent bien que Sokolov a dansé chez Graham même si ensuite elle s'est dégagée de cette relation-là, et qu'elle a construit autre chose. On perçoit toutes ces choses-là. Pour moi, ça rejoint ce que dit Noëlle, ça permet d'aller vers des choses qu'on ne connaît pas, et qui sont finalement des choses nouvelles puisqu'on ne les pratique plus. Ça permet d'agrandir énormément l'éventail des expériences que l'on peut avoir. Je perçois beaucoup mieux de cette période-là la relation au poids et à la suspension, mais aussi la relation à la contre-rotation du corps. La contre-rotation est vraiment un moyen de se centrer et d'être extrêmement présent à l'instant même de la danse. Elle engage aussi le mouvement inverse : une danse très dynamique. Ces techniques, je les ai ressenties davantage dans ces danses-là que dans des danses plus contemporaines.

N. C. : Vous venez de citer *Rooms* d'Anna Sokolov, une pièce remontée pour *Dancing Red* en 2008. Vous avez décidé pour votre nouvelle création de repartir de cette pièce, plus précisément du solo *Escape*, afin d'en faire un objet personnel. Comment a germé cette idée ?

J-M. P. : Quand on s'est confronté au remontage de *Rooms*, on s'est rendu compte que l'on était face à une pièce tirée du courant expressionniste américain, qui est moins connu que le courant expressionniste allemand. Ce courant s'intéresse à la société, au côté social et politique des choses, il met en scène des gens qui racontent des histoires, la vie, la société, etc. On s'est rendu compte qu'en travaillant avec les outils qu'on avait – qui étaient plutôt les paramètres du mouvement associés à une danse abstraite – on pouvait beaucoup travailler sur l'expression. On a trouvé ça intéressant d'associer ces deux tendances de la danse : abstraite et narrative. On a donc eu envie d'en faire une pièce qui ne cherche pas à expliquer ou à résoudre quoi que ce soit, mais qui cherche à donner une vision poétique de ces deux entrées-là, afin d'essayer de circuler entre et d'en faire une pièce en soi. Dans le cadre des répétitions, on se pose beaucoup la question de savoir si le solo de Sokolov sera présent dans la pièce, même si en réalité il est tout le temps présent dans la pièce. Y a-t-il un intérêt à ce qu'on le donne à voir pendant la pièce ?

C'est probablement très intéressant que les gens l'aient vu à un moment donné, mais est-ce qu'il fait vraiment partie de la pièce ? Pour l'instant, on n'en sait rien. En tout cas, ça fait partie des questions que pose ce solo. Il est particulièrement intéressant puisque les interprètes tendance abstraite sont eux-mêmes : ils sont danseurs, ils représentent les danseurs qu'ils sont, la personne qu'ils sont, alors que là on est quand même dans une interprétation qui est un personnage, qui raconte une situation concrète et va basculer dans un imaginaire. L'interprète développe deux mondes. Elle développe le monde où elle est, là, concrètement, chez elle, ainsi que la vision de ce monde. Et ce monde il est représenté uniquement par une chaise et son attitude à elle. Ensuite elle va raconter une histoire qui est une histoire qu'elle s'invente. Elle va emmener tout le public dans cette histoire. On a trouvé cet endroit-là très intéressant, c'est pourquoi on a eu envie de travailler là-dessus, sur cette bascule entre perception concrète du monde, et fuite ou basculement vers l'imaginaire. Il était également intéressant de se demander quel imaginaire, quelle émotion amènent la danse plus abstraite. En utilisant ces deux entrées, on veut qu'il y ait des connexions qui se fassent, de l'ordre de la superposition, du collage ou de la citation.

N. C. : Est-ce la première fois que vous vous autorisez à créer une œuvre en vous inspirant du répertoire ?

J-M. P. : Déjà dans *Digression*, on avait commencé à travailler là-dessus. Mais là, on était plus dans une progression, dans le sens où on traversait quand même deux, trois siècles. On passait de la danse baroque à l'univers de Lucinda Child, mais sans passer par toutes les étapes, on avait simplement identifié qu'il y avait des points de similitude entre ces deux danses. Je me souviens les avoir identifiés parce que je faisais beaucoup de danse baroque, comme je le disais tout à l'heure, et que j'avais vu le remontage d'une pièce de Lucinda Child. Je me suis dit « C'est incroyable ! ». Par la suite, j'ai lu cette analyse dans des articles de critique d'art et je me suis dit que je n'étais pas complètement fou. Ensuite, on a eu envie de voir comment en jouant sur les paramètres du mouvement, on pouvait finement passer de l'un à l'autre. On avait demandé à un musicien de faire ce parcours avec nous. On avait joué avec ça et c'était très intéressant, très étonnant.

N. S. : On avait fait baroque : Humphrey, Child, mais on était resté dans les œuvres. On avait fait quelques tentatives comme ça pour trouver des liens mais on n'était pas vraiment autorisés. Je pense que ce nouveau projet fait partie de l'évolution de la compagnie. On a commencé par remonter les œuvres, parce qu'il faut aussi les connaître et les donner à voir. Et puis on est allé ailleurs. En ayant remonté un certain nombre d'œuvres dans une assez grande période, on a pu faire ces rapprochements. Il y a eu aussi la conférence dansée « Le Répertoire en mouvement, étude révolutionnaire » à partir d'un solo d'Isadora Duncan, qui a été un palier. On a expliqué ce que voulait dire « remonter une œuvre ». Et là, on se donne encore plus de liberté. On va plus loin. C'est je pense une manière pour nous aujourd'hui de continuer de parler de ce rapport à l'écriture, de ce rapport aux œuvres, mais autrement.

J-M. P. : Oui, et il y a aussi le souci de donner à voir le lien avec la danse contemporaine. Le choix des interprètes est important pour ça. A mon avis, ce qu'il y avait dans la conférence qui est important, c'est le fait de voir comment le solo d'Isadora Duncan émergeait d'une matière en mouvement. C'est-à-dire comment on identifiait un état de corps qui va permettre l'expression de ce solo, de cette chorégraphie. Alors évidemment, c'est un choix d'interprétation énorme. Et c'est ça qui est intéressant avec la partition : elle donne le cadre. Je crois qu'il y a vraiment une partie de la conférence où on parle justement d'une mobilité à la fois de chaque interprète et du groupe d'interprètes. L'idée était que, petit à petit, le solo d'Isadora Duncan émerge de cette matière qui part d'un endroit et qui évolue de façon informelle, afin de se cristalliser dans ce solo. Ça aussi c'est une stratégie très intéressante par rapport à l'interprétation d'une œuvre chorégraphique. Une œuvre, si elle n'est pas interprétée, réinvestie, n'a pas de sens, pas d'âme. Comme on rencontre des « obsessionnels » de la vérité, on entend souvent ces questions-là. Ils disent « Est-ce que c'est vraiment comme ça qu'Isadora le dansait ? ». Il faut vraiment passer à autre chose dans le sens où c'est parce que quelqu'un réinvestit l'œuvre qu'il lui donne un point de vue. S'il n'y a pas de point de vue, ça n'a aucun intérêt. Et c'est aussi la diversité des points de vue qui va faire que l'œuvre va vivre et va rebondir. Ça n'est pas un manque de respect de l'auteur, c'est au contraire un grand intérêt pour son travail que de lui donner un point de

vue nouveau. Sans point de vue, ça ne fonctionne pas, ça ne revit pas.

N. C. : Depuis sa création, en 1998, la compagnie remonte, diffuse et transmet de nombreuses œuvres du répertoire de la danse. Avez-vous l'impression qu'en ayant pris cet axe de travail, vous êtes, sans le vouloir, en état de résistance ou d'insistance pour faire connaître et reconnaître un travail d'étude qui souvent est oublié, voire réfuté des acteurs de la danse d'aujourd'hui ?

N. S. : Je pense que notre démarche est globalement politique. On n'est pas nombreux à prendre comme point d'appui la partition, la référence à l'écrit. Donc ça, c'est déjà un énorme engagement. C'est quelque chose qu'il faut sans cesse affirmer. Il faut s'adapter, et voir comment cela résonne aujourd'hui par rapport au milieu de la danse, et par rapport aux gens qui viennent voir les spectacles. La danse a besoin de l'écrit. Il faut faire en sorte qu'à travers notre activité artistique on fasse passer ce message, tout en faisant transpirer ça à travers les projets que l'on mène, et également de façon implicite à travers les personnes que l'on rencontre, à travers les personnes avec lesquelles on travaille. Les gens, tout d'un coup, se rendent compte de l'intérêt d'avoir un outil, et se rendent compte de l'apport du texte.

J-M. P. : Il est évident que beaucoup de gens perçoivent la redoutable efficacité de cet outil, et sa capacité d'autonomie, car il modifie complètement les relations à la matière et à l'œuvre. Dans le monde de la danse c'est une révolution totale, et ça dérange les institutions et un certain nombre de personnes. Cela signifie qu'il suffit d'apprendre à lire pour avoir accès à toute la culture chorégraphique, ce qui n'est pas du tout quelque chose de simple en danse alors que ça l'est dans plein d'autres domaines. Et ça, c'est quand même quelque chose de difficile à affirmer.

N. C. : Parce qu'on est resté sur cette idée de transmission orale de la danse ?

J-M. P. : Bien sûr, c'est ce que Laban avait perçu. C'est pour ça qu'il a inventé une notation qu'il voulait universelle, pour que justement la danse passe un cap à ce niveau-là. Et l'écrit n'a pas été inventé uniquement pour faire des partitions, des œuvres : il a été inventé aussi comme un outil d'analyse et de création.

Toute cette dimension-là est extrêmement engagée d'une certaine façon, et modifie totalement les relations hiérarchiques entre les gens. Il n'y en a pas un qui sait, tout le monde a accès au savoir, et ça c'est énorme. Nous on est assez souple, c'est aussi pour ça qu'on ne fait pas forcément peur, mais c'est aussi une stratégie de survie. On a remonté des œuvres de Charles Weidman, de Valérie Bettis... On a eu de très bons retours des ayants-droits. On considère avoir réussi à partir du moment où il y a ces retours, à partir du moment où le travail est validé par les gens qui nous ont demandé de le faire. Du coup ça s'installe, et il est vrai que ça commence à s'installer dans le paysage, on ne se pose plus vraiment la question. On a remonté je ne sais pas combien d'œuvres au CNSM, ça a commencé à être demandé dans les conservatoires à droite à gauche, il y a des bourses qui se mettent en place, du coup les amateurs ont accès au répertoire, ce n'est plus réservé à une élite. Donc, tout ça participe quand même à une démocratisation de la culture chorégraphique qui avait tendance à être confinée.

N. S. : C'est également une autre manière d'aborder l'Histoire, à partir d'informations livresques pour pouvoir expérimenter. C'est vrai que l'apport est énorme par rapport à la formation. Evidemment, il faudrait que ça se développe encore plus : ça modifierait beaucoup la « tradition » au sein du milieu de la danse (l'accès aux œuvres, le fait aussi d'être tous à l'intérieur d'un projet sur le même plan par rapport à l'œuvre). Ça questionne aussi l'auteur et son œuvre : est-ce qu'il accepte qu'elle lui échappe un petit peu ou pas ? Est-ce qu'il accepte qu'elle reste derrière lui ? Qu'elle soit à un moment représentée d'une certaine manière ? C'est tout ce rapport à l'Histoire qui est modifié.

Février 2012

En accueil studio du 26 au 29 février et du 9 au 23 juillet 2012