

ENTRETIEN AVEC RAPHAËL COTTIN

Danseur, chorégraphe et notateur du mouvement Laban, Raphaël Cottin s'intéresse autant à la création chorégraphique qu'à l'étude du mouvement. Après *Sei solo*, double solo sur le répertoire pour violon seul de Johann Sebastian Bach (présenté en 2012 lors de Tours d'Horizons), *Cursus* et *Le scapulaire noir*, duos avec Corinne Lopez (programmés par le service culturel de l'Université François-Rabelais fin 2013), le chorégraphe s'attaque à la forme « la plus condensée d'un message dansé » selon Mary Wigman : un solo. Intitulée *Ein Körper im Raum – un corps dans l'espace*, en référence à Rudolf Laban, cette première pièce en solo soulève d'emblée la question à laquelle va se confronter le chorégraphe : où trouver la danse dans l'espace de la scène ?

NADIA CHEVALÉRIAS : Après avoir composé quatre pièces, vous orientez votre travail vers la création d'un solo. Qu'est-ce qui a déclenché cette envie d'écriture ?

RAPHAËL COTTIN : La forme du solo m'intéresse car je me suis rendu compte que je tournais beaucoup autour ces dernières années. J'ai écrit par exemple un solo pour Corinne Lopez. J'ai aussi dansé seul dans *Sei solo*, mais j'étais accompagné de la violoniste Hélène Schmitt... Je me suis donc aperçu que je ne m'étais pas réellement confronté à l'interprétation de cette forme particulière qu'est le solo. Par ailleurs, le fait d'avoir déplacé ma compagnie à Tours m'a conduit à me poser un certain nombre de questions : celles de mon identité, de la légitimité de ma compagnie, de mes désirs d'écriture de danseur... Je me suis dit que le meilleur moyen d'être honnête avec tous ces questionnements, c'était de m'attaquer à la figure du solo.

N. C. : Au-delà de votre parcours de danseur et de chorégraphe, vous menez également une activité de notateur du mouvement Laban ainsi que de chercheur. La pensée de Laban est fondamentale dans votre manière de penser, de créer la danse. Le titre de votre solo, *Ein Körper im Raum – un corps dans l'espace*, y fait d'ailleurs référence... Qu'est-ce qui vous a amené à vous intéresser autant à cette personnalité ?

R. C. : Je travaille depuis longtemps avec Wilfride Piollet, grande danseuse et pédagogue, étoile à l'Opéra de Paris dans les années 70. Elle a développé une technique novatrice en matière de compréhension du mouvement, étroitement liée à la mémoire du corps et à son analyse. Il se trouve qu'elle écrivait et dessinait tous ses exercices. La plupart d'entre eux ont été retranscrits dans trois systèmes d'écritures différents, utilisés aujourd'hui : Laban, Benesh et Conté. Un jour, Wilfride m'a dit « Quand est-ce que tu te mets à la notation du mouvement ? ». Ça a démarré comme ça, tout bêtement ! Et puis, il se trouve qu'en plus, à cette époque, je dansais pour Daniel Dobbels avec Simon Hecquet, notateur qui enseignait la cinétopographie (le nom savant pour « notation du mouvement Laban ») à l'université Paris VIII à l'époque. Dès mes débuts donc, je fréquentais des personnes qui étaient proches de la notation. Ce n'était donc pas un univers inconnu et l'idée d'apprendre me plaisait beaucoup. Je me suis ainsi réinscrit au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris où j'avais déjà fait ma formation d'interprète et j'y ai découvert beaucoup plus de choses que je ne l'imaginais. C'est une pensée qui demande une vraie exploration, une observation constante, une remise en question de ce que l'on sait, puisqu'elle nous invite à faire des choix régulièrement : Qu'est-ce que l'on regarde ? Où est-ce que l'on porte son attention quand on observe ou quand on expérimente soi-même ? Avec le temps, je me rends compte à quel point cette discipline a permis de changer mon rapport à l'enseignement, et ma manière de travailler avec les autres. Cette pensée, en tant que champ d'exploration, entre aussi pour moi pleinement en résonance avec le terrain de la création chorégraphique. La pensée de Laban est tellement compatible avec mes orientations et préoccupations de travail que j'y trouve pleinement mon équilibre.

N. C. : Pour explorer et développer la thématique de votre solo *Ein Körper im Raum*, vous vous appuyez notamment sur les concepts d'Effort et de Forme élaborés par Laban. Pourriez-vous nous dire en quoi ces concepts-là inspirent votre écriture chorégraphique ?

R. C. : Précisons d'abord... L'Effort c'est le concept à travers lequel on observe et on expérimente la dynamique du mouvement. Avec l'Effort, on se pose la question de la dynamique par rapport au temps, à l'espace, au poids, et par rapport aussi à ce que Laban nomme le flux, c'est-à-dire tout ce qui nous traverse et nous permet de contrôler, de maîtriser nos mouvements. Alors qu'avec la Forme, on se pose plutôt la question des transformations structurelles du corps, qui sont des transformations d'ordre spatiales, dans les plans vertical, horizontal et sagittal. Ces deux concepts intègrent chacun une dimension de flux. Il y a donc le flux de l'Effort et le flux de la Forme. Par exemple, le flux de la Forme serait plutôt lié à la respiration, à l'idée de se remplir et de se vider. En danse, le concept de Forme est en lien avec notre capacité à trouver une épaisseur, à trouver une perte, à écouter un peu ce qui se passe à l'intérieur de soi en relation avec l'extérieur, ce qui nous fait devenir plus ou moins poreux à l'espace, à l'autre. Ce sont en effet ces deux disciplines-là que j'ai décidé d'explorer, mais pas de manière exhaustive car c'est un territoire immense, qui ferait plutôt l'objet d'un travail sur quinze pièces que sur une seule ! C'est pourquoi je m'autorise à chercher ailleurs aussi. Par exemple, il y a dans la pièce une partie que j'appelle la « litanie du mouvement », qui est une partie où l'on m'entend dire des mots qui sont en fait des fondamentaux du mouvement, comme l'espace, le poids, la forme, l'énergie, l'équilibre, le déséquilibre... Les notions aussi de diagonale ou de directions dans l'espace... J'ai donc inventorié ces fondamentaux, non pas pour en faire une liste complète mais juste pour me donner des pistes. Ces mots évoquent une qualité, une couleur de mouvement ; le fait de juste les prononcer, cela donne d'emblée un vocabulaire, un terrain d'expression. Et c'est aussi pour le public une manière concrète de voir le lien entre ce qu'offre cette fameuse « boîte à outils » labanienne et une création chorégraphique.

N. C. : Laban est la figure centrale sur laquelle vous vous appuyez, néanmoins vous vous intéressez également à Oskar Schlemmer et Alwin Nikolais. Comment sont-ils venus enrichir votre réflexion ?

R. C. : Parmi les sources dans lesquelles je viens puiser, Laban a en effet une place essentielle. Il faut savoir en revanche que s'il a initié lui-même de nombreuses théories sur le mouvement, il a systématiquement travaillé en équipe, et souvent confié le développement ou l'entretien de ses découvertes à ses collaborateurs (comme Albrecht Knust pour la cinétographie ou Irmgard Bartenieff pour l'organisation dynamique du corps dans sa kinésphère). C'est un homme du début du XXe siècle qui a participé avec d'autres à un renouveau des arts vivants. Oskar Schlemmer et Alwin Nikolais en font partie. Par exemple, pour la scénographie, je me suis inspiré d'une pièce de Nikolais, *Tensil Involvement*, que je connais pour l'avoir dansée lorsque j'étais au Conservatoire de Paris. J'ai repris cette idée d'utiliser des élastiques pour faire apparaître les lignes de force qui se trouvent dans l'espace, pour marquer une diagonale, pour accentuer ou décaler une verticale... Cet élément scénographique, présent dans la pièce de Nikolais m'a marqué, car il permet de faire exister l'espace du cadre de la scène qui est tout le propos de ce solo : le corps humain qui émerge dans l'espace du théâtre. Je me suis souvenu aussi d'un montage photographique réalisé par Oskar Schlemmer en 1926 qui s'appelle *Réseau de lignes dans l'espace avec figure* (*Raumlineatur mit Figur*), où il montre des lignes qui partent d'un petit cube et qui vont dans différents points de l'espace. Cette photo fait d'ailleurs beaucoup penser à *Tensil* de Nikolais, peut-être s'en est-il lui aussi inspiré... Au départ, c'est cette image-là qui m'a donné envie de parler du corps apparaissant, un peu comme un corps glorieux du théâtre, à l'intérieur du cadre de la scène. Schlemmer et Nikolais sont tous deux rattachés à cette pensée issue du début de la danse moderne, et donc à tout ce courant initié par Laban et ses contemporains.

N. C. : Vous concevez également la lumière et les costumes. Cela permet-il d'élargir votre vision du solo ?

R. C. : Même si j'ai effectivement imaginé toutes ces composantes du solo, je suis bien sûr accompagné de collaborateurs fidèles comme Catherine Noden pour la lumière, Catherine Garnier pour les costumes, David François Moreau pour la musique et Stéphane C. pour les photographies qui seront projetées pendant la pièce. Mais en revanche, sur ce projet-là, j'ai été beaucoup plus directif que d'habitude.

Il y a des costumes que j'ai dessinés, des partitions que j'ai écrites et envoyées au compositeur et que l'on a ensuite retravaillées ensemble. Pour la lumière c'est pareil, j'ai des idées très précises. Catherine Noden va surtout intervenir en apportant ses compétences techniques comme en colorimétrie par exemple. Comme tout travail de collaborations, l'échange est fondamental. Il permet d'affiner, de conforter certaines idées, d'en abandonner d'autres.

N. C. : L'univers sonore est riche : on entend un corpus de textes constitué d'archives, de voix superposées...

R. C. : J'ai souhaité en effet utiliser des sources de nature différentes. Il y aura des textes que j'ai écrits spécialement pour la pièce comme la litanie du mouvement dont je parlais tout à l'heure, ou le texte que le public entendra en ouverture du spectacle. Il y aura aussi des textes historiques sur la danse à l'époque de Laban, souvent rares ou inédits, que m'ont confié Jacqueline Challet-Hass, grande spécialiste labanienne à l'origine du développement de la notation en France, ou le Dance Notation Bureau de New-York qui possède de nombreuses archives. Il s'agit par exemple d'un texte de Mary Wigman, publié dans un numéro de la revue Laban Art of Movement Guild : elle y témoigne de son expérience auprès de lui, de son obstination au travail, de ses explorations de gammes de mouvements, du côté éternellement insatisfait de Laban... J'avais très envie de faire entendre ce texte, qui est un vrai témoignage sur le mouvement, sur la pratique. Pour cela, j'ai été obligé de traduire et de comprendre ce texte, mais aussi de faire des choix, des coupes. Je me suis posé plusieurs questions : Est-ce que j'utilise ce texte comme une bande-son ? Quels extraits je choisis de faire entendre ? Est-ce que je les traduis ou est-ce que je ne les traduis pas ? Si je les traduis, est-ce que je choisis une voix de femme ou une voix d'homme ? Est-ce que c'est moi qui vais dire ce texte en anglais ? Est-ce que je demande à quelqu'un d'autre de le lire ? Qui ? C'est tout ce chemin-là qui m'a mené par exemple à Cheryl Therrien, interprète de Merce Cunningham, qui est aujourd'hui enseignante au Conservatoire de Paris. J'ai trouvé que ça avait du sens de faire enregistrer la voix de Mary Wigman par une danseuse « post moderne américaine », la danse traversant ainsi l'Atlantique... Mais d'autres questions persistent puisque la danse n'est pas encore totalement écrite !

N. C. : Votre plus beau souvenir de solo ?

R. C. : Il y a deux solos que j'ai trouvés absolument magnifiques, mais que j'ai vu dans des conditions particulières : Niels Kehlet, un soliste du Ballet Royal du Danemark dans les années 70, qui a marqué comme ça, à l'occasion d'une fête organisée par Wilfride Piollet, une variation d'Auguste Bournonville. Il avait déjà plus de 65 ans et il nous a fait ce cadeau d'évoquer une page de grande écriture classique... Je me souviens aussi de Wilfride Piollet, elle-même, qui faisait travailler une élève sur une variation de La Belle au bois dormant. A un moment donné, pour mieux se souvenir, elle a mis la musique et a esquissé cette danse. On n'avait plus qu'à fermer les yeux pour imaginer la scène du Palais Garnier où elle a fait sa carrière de danseuse étoile dans les années 70 et 80. Tout était tellement fortement inscrit dans la mémoire de son corps, qu'en ne faisant presque rien, elle arrivait à recréer tout un univers. C'est ce que je trouve formidable dans ces deux souvenirs-là. Je pense évidemment par voie de conséquence à Jean Guizerix, le mari de Wilfride Piollet, également étoile à l'Opéra de Paris dans les années 80. Il a dansé Trio A d'Yvon Rainer, un solo où il y faisait des mouvements quotidiens, où il passait par exemple juste sa main devant son visage, où il faisait trois pas... On avait l'impression qu'il ne faisait pas grand-chose alors que ce qu'il dansait était très difficile. Je me rends compte que le point commun de ces trois grands interprètes était de faire apparaître l'espace autour d'eux au moment même de la danse, et de porter en eux toute l'expérience de leur vie de danseur. Le fait même d'allonger un bras devenait chez eux un instant captivant car il y avait toute l'histoire de ce bras qui venait avec. En fait, je me rends compte que ce qui me touche le plus, en-dehors du fait que ce soient des soli, c'est le regard que l'on porte sur les personnes, surtout quand la danse est en adéquation avec qui elles sont aujourd'hui. C'est ça le plus touchant.

Février 2014