

Olga Stens (1920-1986) : un repérage des sources.

Dossier d'étape sous la direction de Madame Sylviane Pagès en vue du
Master Arts mention Danse, présenté à l'Université Paris 8 Saint-Denis.

Ce dossier présente différentes réflexions qui marquent les étapes de travail réalisées pour aboutir à un sujet délimité, un objet de recherche potentiel pour le M2.

Table des matières

INTRODUCTION	p. 2
Partie I. Repérage des sources sur Olga Stens et esquisse de monographie	p. 6
1.1. Présentation d'un ouvrage synthétique <i>Danse de caractère. Collection Danse vivante</i> dirigée par Suzanne de Soye, Ed. Amphora S.A., Paris, 1989 pour questionner la définition de la notion <i>danse de caractère</i>	p.7
1.2 Sources sur son œuvre scénique	
b. Presse	p.12
c. Photos	p.24
1.3. Les cahiers de notes d'Olga Stens	
a. Présentation rapide de l'ensemble des cahiers	p.26
b. Transcription du cahier N1 <i>Sur la danse moderne</i> et extraits de sa pensée du geste moderne	p.29
Partie II. Analyse de la pédagogie d'Olga Stens en danse de caractère, impregnée de la pensée du geste moderne. Partition Laban d'exercices	p. 36
III. Conclusion	p.44
IV. Bibliographie effective et prévisionnelle	p46.
V. ANNEXES	p.51
1. Articles	p.57
2. Photos	p.58
3. Résumé du mémoire de Sona Pogossian, <i>La danse de caractère. Représentations actuelles en France</i>	p.59
TABLE DES ILLUSTRATIONS	
1. Photos des articles de presse	p.60
2. Partitions Laban	p. 61

INTRODUCTION

La danse de caractère, connue par les ballets de Moïseïev et de Pavel Virsky est d'abord peu pratiquée en France. Elle est difficilement déterminable aujourd'hui pour trois raisons : une raison de reconnaissance : elle ne bénéficie ni d'une large reconnaissance, ni d'un statut culturel précis. La deuxième raison est de l'ordre esthétique : la danse de caractère est polyvalente et il est difficile de la faire appartenir à un système esthétique figée. Par exemple, elle ne correspond pas à l'ethno-Danse car elle ne cherche pas à trouver l'identité ethnique. Troisièmement elle est ouverte à l'écoute du créateur et de ses interprètes et c'est la question de l'enseignement. Par exemple en France la danse de caractère reste enfermée en quelque sorte dans trois écoles existantes¹ et cela représente peu par rapport aux écoles de danse classique ou danse latine.



Pourtant, outre le ravissement que nous procure la danse de caractère, telle qu'elle est enseignée par Olga Stens (1920-1986), représente une des techniques de danse dont son geste dansant a une grande liberté. Toutes les parties du corps sont sollicitées dans les différentes directions avec des dynamismes variés, tout en respectant les principes anatomiques et physiologiques qui régissent le corps humain. Sa danse de caractère a eu une grande liberté pour le geste. Le geste de la danseuse reste un

1L'école de Sirarpik Grigorian, Roxana Barbacaru et Nadejda Loujine. « Aujourd'hui, <...> il y a moins d'une vingtaine professeurs de danses de caractère et moins d'une dizaine compagnies de danse en France ». Voir Pogossian Sona, La danse de caractère. Représentations actuelles en France. Mémoire de Master II, sous la direction de Raphael Blanchier, Université Paris 8, Saint-Denis, 2017. P.27.

exemple d'un dialogue entre la danse dite de caractère² et la danse dite moderne³ en France des années 1960.

Olga Stens, enfant de mère d'origine française et de père de l'origine ukrainien. Après l'assassinat de son père, sa mère quitta la terre slave et s'installa à Paris. Le petite Olga fait partie de cette cohorte des surdouées de la diaspora russe parmi lesquelles étaient par exemple Zvereff et Serge Lifar⁴. Elle commence à faire de la danse assez tard, à l'âge de 16 ans. Elle n'avait pas à cette époque-là l'intention de s'orienter vers la danse de caractère. C'est la peinture, la sculpture et la danse contemporaine qui attire son attention. Voici trois périodes importantes de la carrière d'Olga Stens :

1. Première période de sa formation artistique commence après la II GM. Elle rencontre deux maîtres dont les influences détermineront l'orientation de sa carrière en danse : c'est Mila Cirul professeur pour la danse moderne et Nicolas Zvereff professeur pour la danse classique et la danse de caractère. C'est dans la classe de maître Zvereff elle trouvera les éléments de la danse théâtral spécifiquement russes qu'elle codifiée plus tard en sa propre technique de la danse de caractère. D'après Zvereff Stens garderait le patrimoine, particulièrement du folklore slave. Jacqueline Robinson voyait en elle "la Princesse de la danse Moderne parisienne"⁵ car elle a suivi des stages de Mary Wigman et beaucoup d'autres chefs de file de la danse Moderne expressive à Paris à cette époque-là.

2 «<...> on peut penser que tout ce qui ne ressort pas du style classique tient du caractère». Jean Dorcy définit la constitution de danse de caractère en 6 étapes. Premièrement, «<...> à l'origine : le folklore (expression populaire, chant du peuple, Deuxièmement apparition du "caractère". Troisièmement «<...> naissance du style classique, issu lui-même du "caractère". En quatrième : «<...> perfection du classique grâce à la scène. En cinquième : <...> adaptation scénique du "caractère" qui profite des vertus classiques. En sixième : «[...] autonomie du "caractère". Selon Dorcy danse de caractère c'est une « marche pour la liberté d'expression d'une certaine forme de la danse ». Voir *Toute la Danse*. Journal. Paris, 1955. P.32.

3 Dorcy poursuivi en précisant que « <...> La danse moderne est une forme multiple où se fondent (sinon s'harmonisent) des moyens techniques assez divers et propres à chaque promoteur, que ce soit Mary Wigman, Rudolf Von Laban ; Harald Kreutzberg ou Kurt Jooss". Voir *Toute la Danse*. Journal. Paris, 1955. P.32.

4 Hennebert Elisabeth *Coueurs de cachets : histoire des danseurs russes de Paris (1917-1944)*, Thèse de doctorat en Histoire sous la direction de Pascal Ory, Paris I, 2002.

5 Robinson J. *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*. Editions Bougé. Paris.1990. P. 68.

2. La deuxième période de sa formation c'est la période la plus importante pour la carrière de danseuse. Cette période liée à la personnalité de Jean Dorcy et l'association *Danse et Culture*, fondée en 1947 à Paris. Dans une période difficile d'après-guerre Jean Dorcy donne la chance aux jeunes inconnus de trouver son public en organisant les concerts dans des salles modestes et séances d'initiation à toutes formes de danse et au mime. Olga Stens y faisait partie. Son répertoire était assez riche en danses de caractère comme par exemple *Czardash* sur une musique populaire et Le chant de Lel de l'opéra *Snigurochka*. Elle a dansé aussi des chorégraphes de la danse moderne comme par exemple L'Etude Révolutionnaire sur la musique de Chopin de Mila Cirul ou Ballet modern de Maurice Ravel ou elle dansée avec Jérôme Andrews. C'est Jean Dorcy inspiré Stens à donner des cours de danse. Il lui assure les courses de danse de caractère au premier Stage Mondial de la Danse en 1952. C'était le départ de sa carrière de l'enseignante.

3. Parallèlement aux stages pour l'association *Danse et Culture* en 1958 elle ouvre un cours de danse de caractère à la Salle Pleyel à Paris. Elle était une pédagogue "de synthèse" dans le sens qu'elle sut incorporer à ces cours des influences contemporaines. Elle a inventé sa barre de la danse de caractère⁶. Sa barre est caractérisée par trois aspects : rituel, esthétique, méthodique.

Points d'intérêts et les objectifs de construction de mon corpus de travail.

1. Le discours de la diaspora russe. Le rapport entre le milieu artistique et les immigrés russes en France des années 1950. Ce contexte-là m'aidera à comprendre le rôle de cette diaspora pour la promotion de la danse de caractère en France, notamment à Paris.

2. Le milieu artistique et pédagogique de la danse expressionniste allemand en France des années, qui ont formé le goût pour la danse moderne expressionniste d'Olga Stens (cours de Mary Wigman et Harald Kreutzler) et ces influences sur son geste.

3. Stens se nourrit du travail et des innovations des précurseurs de la danse moderne pour s'en approprier les théories et les mettre en avant dans sa propre recherche. Elle a quelques connexions avec son époque et en même temps elle est contre courante des représentations sur la danse de caractère de son temps. Ses connaissances en danse moderne lui permettent de faire évoluer et de transformer la danse de caractère. Le fait qu'Olga Stens "tourne le dos" à la danse

6 Voir *La danse*, vol. 8 : la danse de caractère [Enregistrement sonore] / Olga Stens et Ph. Reverdy.

moderne et montre son visage à la danse de caractère qui était si peu connue en France à son époque peut poser la problématique possible de ma recherche. Je pourrais me demander quelles sont autres dimensions possibles de son travail qui ont été réalisé dans son travail pratique et théorique au niveau d'une recherche du mouvement dansé.

Dans l'objectif de rédiger la mémoire je dois faire le choix. Cela m'a amenée à une construction des trois axes. Pour ce faire, j'aimerais dérouler un plan provisoire/ synthétique :

- Un axe historique où je préciserai le contexte historique sur la danseuse. Je tenterai de retrouver des traces de son parcours historique et personnel inconnus. Par exemple discerner les connexions qui existent entre le contexte historique et l'état d'esprit avant-gardiste de la chorégraphe tension entre l'esthétique moderne et classique de l'époque, oscillation et accommodation entre moderne et caractère. Stens se nourrit du travail et des innovations des précurseurs de la danse moderne pour s'en approprier les théories et les mettre en avant dans sa propre recherche, sans citer ses sources d'inspirations.
- Le deuxième axe c'est de trouver où son patrimoine se trouve actuellement aujourd'hui. Je vais faire une enquête auprès Nadège Loujine⁷ qui me permettra de se situer son patrimoine pédagogique.
- Le troisième axe qui me tient particulièrement au cœur c'est de tenter de soulever des tensions de changements des paradigmes « modern » / « traditionnel » en prenant l'exemple la danse de caractère d'Olga Stens.

L'art d'Olga Stens symbolise pour moi un carrefour où se croisent la danse dite moderne et la danse dite de caractère. Cela me fait penser aux deux vecteurs possibles de construction du corpus de mon travail :

⁷ Nadège Loujine – danseuse, formée en France auprès d'Olga Stens, puis au Ballet national d'Ukraine. Elle fonda en 1983 sa première compagnie les « Romani », sa compagnie de danse de caractère, toute première compagnie et première en Europe à s'inspirant des traditions tsiganes. En 1994 elle créa sa compagnie « La geste du loup gris ». Professeur à l'École du Ballet de l'Opéra national de Paris de 1992 à 1996, elle enseigne aujourd'hui à la Gelsey Kirkland Academy de New York. Elle a été invitée à l'École du Joffrey Ballet de New York en 2011. Voir <http://www.dansedecaractere.com/> date de consultation le 03/03/2022.

- Vecteur d'analyse du geste.

En analysant ses gestes dansés par des photos de la danseuse et ses écrits sur la danse moderne et ces corrélations avec la danse de caractère je tenterai de répondre à la question quel était son geste dansant ? Un geste de l'opposition ? Du dialogue ? Quelles étaient les caractéristiques les plus importantes de son geste et pourquoi ?

- Vecteur d'exil/des exil.

En analysant des rapports interculturels d'échange et des questions d'exil/ des exilés des pratiques : gestuelles, pédagogiques, culturelles, personnelles etc. retracer le parcours inconnu de ces pratiques et faire une géographie de ces expériences. Quelles étaient les caractéristiques les plus importantes de ses gestes et pourquoi ?

L'approche est interdisciplinaire (esthétique, études culturelles, anthropologie, lecture du geste etc.). La priorité actuelle du travail sera de collecter les sources de nature différente et de transcrire un cahier de notes du fonds d'Olga Stens.

Partie I. Repérage des sources sur Olga Stens et esquisse de monographie.

1.1. Sources sur son œuvre scénique.

a. Présentation d'un ouvrage synthétique *Danse de caractère. Collection*

Danse vivante dirigée par Suzanne de Soye, Ed. Amphora S.A., Paris, 1989.

L'ouvrage de Nadège Loujine, Gerard Madilian, Suzanne de Soye. *Danse de caractère. Collection Danse vivante* dirigée par Suzanne de Soye, Ed. Amphora S.A., Paris, 1987 est un livre synthétique sur la danse de caractère en France dont la bibliographie comporte essentiellement des sources sur l'histoire de danses dites de caractère, folkloriques, exotique ainsi que sur l'histoire de la danse en générale. Le livre présente en partie un manuel de la barre de caractère de N. Loujine ainsi que trois annexes : une barre orientale de Badr el Ramah⁸, des exercices préparatoires à la danse de caractère arméniens, présentés par Gerard Madilian⁹. Les deux annexes sont transcrites par Suzanne de Soye. L'annexe trois contient un chapitre sur la vie et l'art d'Antonia Merce (1890-19360), célèbre danseuse de la danse de caractère espagnole connue sous le nom scénique « Argentina ». Ce paragraphe est largement inspiré de plusieurs sources parmi lesquelles l'œuvre sur Argentina d'André Levinson¹⁰.

L'ouvrage traite les discours sur la danse de caractère en précisant la définition et l'histoire du terme « danse de caractère » en général ainsi que l'évolution de la compréhension du terme donnée par les professeuses de la danse de caractère¹¹. Les auteurs mettent en évidence différents discours sur la pratique de la danse de caractère. Plusieurs approches

8 Badr el Ramah, danseur, professeur du Caire. Il a fait sa carrière de chorégraphe en Allemagne fédérale des années 1960.

9 Gérard Madilian directeur-fondateur de la compagnie *Les Ballets Arméniens* à Paris des années 1960.

10 *La Argentina*. A study in spanish dancing, Paris, Chroniques du Jour, 1928.

11 Définitions de la danse de caractère de professeurs Irina Grjebina, d'Olga Stens, de Karlyk, Gerard Madilian, Michel et Michelle Blaise, de Stanislas Zmarzlik, et d'Alexandre Berlant d'un peintre de danse.

(anthropologique, historique, esthétique, pédagogique) permettent aux auteurs de mettre en valeur une recherche sur la danse de caractère concernant des questions terminologiques de dernière, de ses représentations dans des époques différentes, sur ces écoles pédagogiques.

Les auteurs s'intéressent également à l'aspect esthétique de la danse de caractère ainsi que sur son rôle dans la production chorégraphique. Les chercheuses se posent la question comment et a quelles conditions se produise-t-elle ?

Dans le chapitre qui porte le titre "Qu'est-ce que la danse de caractère ? » les auteurs s'intéressent à la définition de terme « danse de caractère ». La définition de la danse de caractère est considérée selon trois axes : l'axe terminologique est celui de dictionnaires spécialisés en danse : l'axe pédagogique est celui de définitions des professeurs en danse de caractère : axe artistique est celui d'un peintre et illustrateur de danse. À travers ces trois axes, les scientifiques interrogent des pratiques contemporaines de la danse de caractère dans les modes d'existence différentes du dernier. Un lancement dans ce processus selon les auteurs demande de remettre en cause la notion même "de la danse de caractère". Les formes (scéniques, pédagogiques, politiques) du phénomène de la danse de caractère dépassent la terminologie donnée par les dictionnaires. En prônant un exemple du Petit Larousse les auteurs précisent que « Danse de caractère : se dit des danses folkloriques authentique, et stylisée, adaptée a la scène »¹². Ils considèrent que ce terme ne prend pas en compte le « souci spécial »¹³ d'authenticité et surtout la question qu'est-ce qu'un original, une copie en danses folkloriques. La question de la spécificité de stylisation en danse de caractère¹⁴ reste hors de cette explication également.

Pour les pédagogues, la danse de caractère se définit différemment. Ainsi pour Irina Grjebina¹⁵ cette danse est tout d'abord une forme esthétique pour la scène. Formée comme

12 N. Loujine, G. Madilian, S. de Soye. *Danse de caractère. Collection Danse vivante*, Amphora S.A., Paris, 1987. P.7.

13 *Ibid.* P.7.

14 *Ibid.*

15 Irina Grjebina (1909-1994) danseuse et chorégraphe russe. En 1946 Irina et sa sœur Lya ouvrent leur « Ecole Chorégraphique du Ballet Russe » et ensuite fondent les célèbres « Ballets Russe Irina Grejbina ». Cette compagnie comptait plus de 40 artistes et présentait des chorégraphies originales d'Irina inspirée par le folklore russe, ukrainien, caucasien et tzigane. La Compagnie s'est produite au Théâtre de Champs- Elysées, Salle Pleyel, au

danseuse classique avec la première vague de l'immigration russe auprès d'Olga Preobrajenska, elle transpose pour la scène « le folklore de son vaste pays...crée des œuvres très personnel, très théâtrales »¹⁶.

Olga Stens¹⁷ encore une pédagogue de la danse de caractère la considère comme tout ce qui n'est pas académique...comme « un phénomène social et national, elle est depuis longtemps sortie de son cadre, s'enrichissant, enrichissante »¹⁸. Elle précise également que « entre la danse folklorique et danse de caractère il y a toute la distance de l'esquisse à l'œuvre achevée...le plus important ...la danse de caractère ne se limite absolument pas aux danses basées sur un folklore magnifie ; elle doit aussi et surtout pouvoir faire éclore, recréer un caractère, un tempérament, une atmosphère, un sentiment, un état d'âme, une situation...et cela par une seule magie du mouvement »¹⁹.

Krystia Karlik définit la danse « de caractère » comme « la traduction en langage scénique et chorégraphique, des danses de tradition populaire, généralement désignée par le mot folklore. Le vocabulaire et la technique utilisée sont ceux de la danse classique enrichis du vocabulaire propre à la danse de la région considérée²⁰. La chorégraphe précise que « les éléments des danses traditionnelles doivent cependant être stylisés pour la scène »²¹. Karlik soulève la question d'identité en danse en attirant l'attention sur le fait que « la danse de caractère...c'est l'expression d'un peuple qui ne se laisse pas assujettir à la mode du modernisme en danse à tout prix lorsque ce modernisme ne s'accorde pas avec sa nature profonde »²².

Palais de Sport. En 1976 sa carrière d'enseignante est couronnée par sa nomination au poste de professeur de danse de caractère à l'Ecole de Danse de l'Opéra de Paris.

16 *Ibid* P. 10.

17 Olga Stens (1920-1986) danseuse et chorégraphe dont la vocation première était la danse moderne. Elle a travaillé avec Mila Cirul, Kurth Joss, Haral Kreutzberg, Mary Wigman, dansée avec Jerome Andrews. Elève de Nicolas Zvereff de la Conservatoire Russe pour la danse classique et danse de caractère elle se tourna vers le dernier qu'elle la hissa, a un niveau scénique alors inconnu en France.

18 *Ibid* P.12

19 *Ibid*

20 *Ibid*. P.31

21 *Ibid*

22 *Ibid*

Gerard Madilian²³, encore un chorégraphe de la danse de caractère arménienne. Selon lui « la danse de caractère s'inspire du patrimoine artistique pour exprimer ce qu'une personne, une classe sociale, un peuple, a de spécifique »²⁴. Le chorégraphe insiste sur la préservation et transmission du patrimoine des danses de caractères arméniennes en la distinguant d'autres cultures orientales.

Michel et Michelle Blaise²⁵ deux chorégraphes de la danse de caractère font connaître cette danse à travers une découverte de la danse populaire à la Frairie et puis au Ballet National de Danses Françaises. Cette découverte leurs permettra de porter à la scène les danses du folklore français. En fondant la *Compagnie de Danse populaire Française* ils vont la promouvoir comme un art de vie des danses les plus remarquables, les plus représentatives de la France. « Le génie, le cœur, l'émotion, la vie de peuple français »²⁶.

Stanislas Zmarzlik²⁷ est le dernier personnage de la pléiade des chorégraphes de la danse de caractère. En précisant la spécificité de la danse de caractère il porte l'attention sur « quelque chose de vivant, de continuellement remis en question...une transposition scénique et théâtrale des danses traditionnelles... mode d'expression... moyen de liaisons pacifiques excellents entre les peuples »²⁸.

La dernière définition donnée de la danse de caractère est celle du peintre, illustrateur de danse Alexandre Berland. Selon lui la danse de caractère « n'est pas obligatoirement le

23 Gerard Madilian - danseur, musicien, professeur et chorégraphe arménien. En 1977 il fonda la compagnie *Les Ballets Arméniens de Paris*. Il enseigna la danse de caractère arménien et géorgien au Centre Valeyre à Paris.

24 *Ibid* P. 32

25 Michel Blaise et Michelle Blaise danseurs du Ballet National de Danses Françaises. En 1966 ils fondent la *Compagnie de Danse Populaire Française*. Cette compagnie réunit 60 danseurs, chanteurs, musiciens et techniciens. Elle a eu pour l'objectif de préserver l'authenticité du patrimoine national en lui imprimant la transposition scénique indispensable. Par la suite Michelle enseigna la danse traditionnelle française à l'Ecole de Danse de l'Opéra de Paris.

26 *Ibid*. P. 34.

27 Stanislas Zmarzlik - chorégraphe et danseur d'origine polonaise. Engagé en 1977 comme danseur étoile au Théâtre du Châtelet, il fut également chargé de la direction du ballet et du centre artistique. L'un de plus grands désirs a lui aurait été de fonder des « Chœurs et Danses de l'Armée Française, sur le modèle des « Cœurs et Danses l'Armée Soviétiques, mais en utilisant bien entendue la danse de caractère français. Les contrats pris dans ce but n'ont pas vu le jour car après II GM il y avait un changement de la politique chorégraphique orienté vers la favorisation la danse contemporaine en France. En 1986 il ouvre une école privée de danse à Chaville. Au programme de l'école la méthode Vaganova en danse classique, le modern jazz, danse de caractère.

28 *Ibid*. P. 37

folklore adapté... c'est quelque chose qui donne du caractère de quelque chose »²⁹. En prônant un exemple des *Ballets Russes* de Serge Diaghilev il souligne la complexité des personnages dite en manière russe « de caractère » : Petrouchka, Mort du cygne³⁰. Il rappelle aux lecteurs que ces personnages ont augmenté la rigueur et le statut de la danse de caractère en France au début du XX siècle. En valorisant la danse de caractère les *Ballets Russes* ont changé la représentation sur ce style de danse en France.

Au cœur de la deuxième partie du livre se trouve la question de la spécificité de la vie scénique de la danse de caractère au théâtre, de son histoire, de ces modes d'existences de la production chorégraphique. La danse de caractère au théâtre se caractérise par : « le caractère limité a une partie d'un spectacle ou à un personnage »³¹ (par exemple la mazurka dans le Ballet *Paquita* Marius Petipa); spectacles complets de danses traditionnels adaptée à la scène ou/et une technique de caractère (par exemple les Ballets Africains de Keita Fodéba). « Seule ou alliée a d'autres techniques, est utilisée comme langage chorégraphique nouveau pour la création d'œuvres originales »³² (par exemple *Shéhérazade* de Michel Fokine). Dans cette partie les auteurs tentent de montrer – à partir de l'histoire de la danse de caractère, de sa mobilité géographique et sa complexité terminologique qu'elle est un phénomène aux plusieurs images. Elle appartient à la fois au paradigme : « romantique ou exotique » par le moment de sa naissance en XVIII-XIX siècle et ceux de « traditionnel ou folklorique » au moment de son développement et initialisation. En même temps le travail pédagogique des danseurs de la danse de caractère démontre la pluralité des approches différentes voir opposées envers ce style de danse.

J'ai trouvé dans ce livre des préoccupations sur des différentes tentions (terminologiques, esthétiques, éthiques, pédagogiques) dans l'image de la danse de caractère construite par les auteurs. Je remarquerais aussi que, bien que les auteurs aient pu déployer cette image par différents points de vue et qu'elle ait été copieusement explicité et exploité à des fins didactiques. Par contre la question de geste et l'analyse de geste dansé dans la danse de caractère

29 *Ibid.*

30 *Ibid.* P 41.

31 *Ibid.* P.43

32 *Ibid.*

n'a été que peu questionnée dans ce mémoire, la composition d'une image synthétique scrupuleusement dessinée semble constituer le but ultime de ce livre, tandis qu'on puisse on convoquer d'autres images analytiques de la danse de caractère comme par exemple l'image d'un « geste moderne » en danse de caractère à travers des catégories de temps, de l'espace et de l'énergie. Cela mériterait un traitement plus approfondi, auquel ce manque nous invite.

b. Presse.

Extrait de mon journal de bord comme témoignage d'une méthodologie de recherche : l'enquête sur Olga Stens (1920-1986)³³.

« Une histoire inconnue d'une danseuse connue : l'envie de compléter un dossier d'artiste ».

Je commence mon journal de bord en consultant le fonds d'archives d'Olga Stens ainsi que son dossier d'artiste au CND de Pantin. Après avoir consulté les deux documents, je me retrouve immédiatement dans un paradoxe. D'un côté, Stens une célèbre danseuse, dont le nom figure dans plusieurs articles dans la presse française, spécialisée dans la danse des années 1950-1960. De l'autre, malgré son fonds d'archive, son dossier d'artiste n'est composé que de deux documents : une photocopie d'une revue *Les saisons de la Danse* (p. 280, mai 1996) et un extrait de *l'Education Physique* (p. 191, janvier -février 1985) avec une interview d'Olga réalisée par Michel Staub, professeur à l'INSEP (L'Institut National de Sport de l'Expertise et de la Performance). D'après l'archiviste du CND, ce dossier fait partie de la collection de Gilbert Cournand³⁴. L'histoire de la constitution de ce dossier n'est pas déchiffrée. Je me donne pour objectif de consulter la presse sur Olga Stens comme si je voulais compléter son dossier d'artiste.

J'espère pouvoir trouver un prisme à travers lequel je vais pouvoir constituer son dossier d'artiste. Autrement dit, j'aimerais regarder la presse à travers une analyse transnationale dans son parcours artistique en prenant comme exemple *La Passion* une pièce en collaboration avec Keita Fodéba. Je ne souhaite pas réaliser un simple assemblage d'articles de presse sur elle. J'ai pour volonté de compléter son dossier d'artiste et de trouver des traces complémentaires et jusqu'ici peu référencées de sa collaboration transnationale. De plus, je

³³ Séminaire *L'enquête dans les archives* du Département Danse de Paris 8. Edition 2019.

³⁴ Libraire, galeriste, journaliste et critique, Gilberte Cournand a consacré sa vie à la danse. En témoigne l'impressionnante collection personnelle dont elle a fait don au Centre national de la danse. Le catalogue parcourt les différents ensembles composant cette donation, des ouvrages, périodiques, archives et programmes aux affiches et photos, et fournit les références détaillées des plus de trois mille ouvrages anciens et modernes qui ont enrichi le fonds documentaire de la médiathèque du CND. Voir *Catalogue De La Donation Gilberte Cournand*, CND. 2002

m'interroge sur la nouvelle image de l'artiste que pourrait donner un dossier complété en construisant des liens entre l'univers de Stens et d'autres univers.

Je me pose quelques questions qui structurons mon journal du bord :

A - Quel désir me mène faire la recherche ? Qu'est-ce que je découvre et dans quelle source ?

B - Sur quelles questions me fait penser la découverte ? Qu'est-ce qu'attire mon attention dans cette découverte ?

28/02 Médiathèque du CND Pantin, 9h30-12h30

A

Je relis la biographie d'Olga Stens³⁵ Je m'intéresse d'où vient sa passion pour la danse dite "caractère". La fille d'une française répartie en Russie et un russe, après la mort de son père causée des événements révolutionnaires, elle revient avec sa mère en France, à Paris. Olga n'a jamais véritablement connu son père, mais son caractère acharné on retrouve chez elle. Est-ce que c'est la perte de son père d'origine russe qui la poussait à explorer les danses folkloriques ?

Je cherche de créer une image de son style de danse en la plaçant dans l'histoire de la danse en France, à Paris particulièrement, vu tout ce que se passe autour des Ballets Russes, les classes de Serge Lifar, de l'école de danse allemande celle de Mary Wigman, Kurt Jooss, Harald Kreutzberg et beaucoup d'autres. Voici quelques traces remarquables de parcours artistiques d'Olga Stens que je trouve dans sa biographie³⁶.

³⁵ Antoinette GUEDY et Suzanne de SOYE, Suzanne de Soye, *Olga Stens en son temps et en son "caractère"*, 2002, Paris. P. 25

³⁶ *Ibid.* P 25 «Olga Stens fit partie, dans les années 50s, des Compagnons de la Danse créés par Jérôme Andrews, un danseur américain rompu à toutes les disciplines, que Mary Wigman lui avait présenté »<...> « J'ai d'Olga Stens quelques souvenirs impérissables: la première fois que je la vis fut dans le célèbre duo avec Jérôme Andrews, Rencontre - une danse miraculeuse dans sa pureté, l'intensité et la sobriété de l'expression et de la forme » (Jacqueline Robinson) P.30. « Malgré ce succès et bien qu'elle soit considérée comme l'une des meilleures danseuses modernes de son temps, Olga Stens se tourna définitivement vers la danse de caractère, surtout à cause de l'incompréhension que rencontrait alors la danse moderne en France et de l'incertitude de l'avenir dans cette voie. »<...> « Elle puisait à toutes les sources: peinture, sculpture, musique, expositions diverses, spectacles,

B.

Stens se nourrit du travail et des innovations des précurseurs de la danse moderne pour s'en approprier les théories et les mettre en avant dans sa propre recherche. Elle a quelques connexions avec son époque et en même temps elle est contre courante des représentations sur la danse de caractère de son temps. Ses connaissances en danse moderne lui permettent de faire évoluer et de transformer la danse de caractère. Le fait qu'Olga Stens "tourne le dos" à la danse moderne et montre son visage à la danse de caractère qui était si peu connue en France à son époque peut poser la problématique possible de ma recherche. Je me demande quelles sont autres dimensions possibles de son travail qui ont été réalisé dans son travail pratique et théorique au niveau d'une recherche du mouvement dansé. Ne sera-t-il pas *La Passion* un exemple d'un tel travail ?

28/02 CND Pantin, 2 h

A.

Je prends son fonds et regarde ces cahiers de notes. Il y a un cahier sur un spectacle qui porte le titre *La Passion* faite en collaboration avec Keita Fodéba³⁷.

Je termine par chercher la date de la pièce *La Passion* dans la biographie d'Olga Stens dans le livre *Olga Stens en son temps et en son "caractère"*. Dans le répertoire même cité dans cet ouvrage on ne trouve pas cette mise en scène avec Fodéba. Je regarde le livre de J. Robinson A

voyages. Perfectionnement en classique avec Serge Lifar au Conservatoire Russe, ... ; danses d'Amérique Latine avec Paul d'Arnot et sa partenaire attitrée Raymonde Lombardin ; étude des mouvements de mains et de bras avec deux frères indonésiens danseurs ; danses caucasiennes avec des spécialistes... grâce à quoi elle ne tarda pas à créer ses propres chorégraphies dans un langage chaque fois renouvelé et à imposer sa propre vision des choses. »
P. 30

³⁷ Keita Fodéba (1921-1969) un homme politique, dramaturge, compositeur, chorégraphe, poète et écrivain, engagé dans la dénonciation de l'arbitraire colonial. En 1948 à Paris en collaboration avec le chanteur camerounais Albert Mouangué et le guitariste, vocaliste et arrangeur guinéen Kanté Facelli, Fodéba fonda la troupe prend le nom de Théâtre Africain de Keita Fodéba en 1949, puis dès Les Ballets Africains de Keita Fodéba en 1950, rebaptisés *Les Ballets Africains* de la République de Guinée, à l'indépendance du pays en 1958.

la recherche d'une danse moderne et il n'y encore pas de traces sur ce spectacle. Pour l'objet du travail de mon journal du bord je choisis une partie des carnets de notes de Stens sur la pièce *La Passion*, en collaboration avec Keita Fodéba. Je connais très peu sur la création de ces deux chorégraphes. Je m'intéresse au parcours de cette danseuse et chorégraphe qui porte double-culture ukrainienne-française et à travers sa collaboration avec Keita Fodéba. Cela ajoute un troisième vecteur dans ce mélange – culture africaine.

B.

Stens a laissé des notes sur *La Passion*. Cependant, aucune des deux biographies existantes sur Stens ne mentionnent cette œuvre. Cela me conduit à faire une recherche sur ce spectacle. Ainsi cela pourra être le prétexte pour compléter un dossier d'artiste à travers un manque d'information dans l'histoire de son répertoire. Je crois que je trouve mon vecteur de recherche. Ma première tentative pour accomplir mon désir de restituer le contexte d'un spectacle de Keita Fodéba et Olga Stens «*La passion* » est de trouver la date exacte de spectacle. La question est de savoir s'il reste des traces sur ce spectacle dans la presse des années 1950-1960.

14/03 Médiathèque du CND, Pantin, 1h

A

Je feuillète la revue *Toute la danse* de 1952 à 1955. Je trouve un article du n°2 (juin 1952) fait apparaître le nom d'Olga Stens dans les articles sur la rubrique *Echos de Toute la Danse*, en mentionnant sa participation au programme « Danses anciennes - Danses de notre temps » qui a eu lieu à Versailles. De plus je trouve un article du n°7 (janvier 1957) qui porte le titre *De l'Afrique Noire à l'Amérique latine* mentionne Keita Fodéba et les représentations de *Toute la Danse*, et mentionne sa participation au programme « Danses anciennes - Danses de notre temps » qui a eu lieu à Versailles. Il y aussi un autre un article dans un numéro spécial (Pâques 1954) sur Keita Fodéba.

B

J'essaie de cartographier les articles sur elle par période dans les revues. Je me focalise sur les sujets pour reconstruire le contexte éditorial et chronologique et je les analyse par apport à mon sujet.

13/03 Médiathèque de CND Pantin, 3h

A.

Le spectacle *La Passion* a été donné à Chaillot. La date de spectacle n'est pas marquée sur le cahier. Par contre sur la première page du cahier Olga indique : « Saint Anne de Congo ». Immédiatement, je regarde ce que cela peut signifier. Je trouve que l'église Sainte Anne du Congo a été construite en 1943. Vu qu'au CND il n'y pas les affiches de Chaillot je regarde la presse des années 1950-1960 en espérant trouver la date du spectacle.

B.

Je présuppose qu'il existe un lien entre la date de spectacle et l'église de Saint Anne de Brazzaville au Congo plutôt qu'avec les Ballets Africains. Cela me fait penser que *La Passion* était un spectacle en dehors des Ballets Africains. L'histoire de cette basilique est liée à la deuxième guerre mondiale, à la France Libre, au général Charles de Gaulle et à l'histoire de la Conférence de Brazzaville de 1944 comme le prélude à l'indépendance de l'Afrique Noire française. Peut-être que *La Passion* a été chorégraphiée en 1953 à l'anniversaire de la date de construction de la Basilique ? *La Passion* est-elle peut-être un spectacle qui ouvre des perspectives transnationales ? D'ailleurs dans les pages 45,46 etc. du cahier des notes de Stens sur *La passion* on voit une image d'une figure féminine dans les habits d'une époque ancienne entourée des gens. Cela me fait penser à l'histoire biblique de la passion de Christ.

07/04 Médiathèque du CND, Pantin, 3 h.

Je commence avec la revue *Art et danse* de 1953 à 1960. Dans la revue *Art et Danse* (novembre/décembre 1953) il y a un article sur les ballets africains de Fodéba. Je trouve un article du n°21 de *Art et Danse* (mars/avril 1957) sur un festival d'Art d'avant-garde mentionne Stens dans *L'Enigme Eternelle et Simkas Tora*, deux danses présentées à Nantes ; un article dans le n°24 de *Art et Danse* (octobre/novembre 1957) sur l'ascension de Keita Fodéba (avec sa nomination comme Ministre de l'intérieur de la Nouvelle Guinée) qui porte le titre « *De la Jungle au Ministère* » ; un article du n°28 de *Art et Danse* (juin/juillet 1958) sur les ballets de Fodéba porte le titre « *Les ballets de Keita Fodéba : Nouvelle Formule* ».

B.

Je veux comparer les revues et faire des hypothèses concernant le contenu des articles. J'aimerais répondre à la question est-ce qu'il avait des articles avec comme sujet *La Passion* ? L'article mentionnant déjà le titre « *De la Jungle au Ministère* » m'amène à me poser des questions sur le positionnement de l'auteur concernant le colonialisme. Est-ce que le titre de l'article est une ironie ou une stratégie ?

07/03 BnF Richelieu, 10h-12h30

A.

A la BNF je trouve les références d'un livre à propos de Keita Fodéba³⁸. Je le trouve à la BNF Richelieu. Il s'agit donc d'un livre avec les photos commentées par Keita Fodéba. Le livre commence avec la préface de Keita Fodéba où il décrit ses impressions suite à la visite des collections ethnographiques d'un musée parisien. L'illustration d'un masque pour cette préface me fait penser au Musée du Quai Branly. « Je n'oublierai jamais l'impression que me fit la visite des collections ethnographiques d'un musée parisien. De tous les objets qui garnissaient l'une des salles, deux masques surtout attirèrent mon attention. Leurs traits avaient une expression si profondément humaine ! Ils semblaient imprégnés d'une telle mélancolie dans ce cadre qui n'était pas le leur que jamais simples figurines de bois ne m'avaient paru douées d'un aussi grand pouvoir d'évocation. Depuis mon arrivée en France, il ne m'avait jamais été donné de découvrir une image de l'Afrique à la fois si concrète et si pathétique. En dépit de la différence de leurs formes et des signes particuliers qui le caractérisaient chacun, tous deux évoquaient à mes yeux tant de souvenirs de mon pays, que le soir encore il me semblait entendre dans un demi-sommeil la nostalgique voix du plus vénérable d'entre eux me conter son histoire : « Regarde-moi dans les yeux, enfant d'Afrique, et ne sois pas étonné si mon visage te paraît marqué par le désespoir. Depuis que je suis enfermé entre les murs de cette salle, les yeux ont terni, mon fier sourire d'antan a disparu et mes traits ont été figés par la honte... »³⁹.

B.

³⁸ *Les Hommes de la danse* [Texte imprimé]. Photographies de Michel HUET. (Préface de) Keita FODEBA, Editions Clairfontaine, Lausanne, 1954. P. 3.

³⁹ *Ibid*

Après avoir lu le texte de Fodéba je me dis que ce texte est vivement poétique ! Il m'emmène dans l'imaginaire de Fodéba, où, comme dans un rêve, un masque africain, mystérieux et impressionnant lui parle. Keita Fodéba y décrit son impression que ces deux masques lui donnent. L'expression qu'ils portent lui parle de la culture de son pays d'origine. Ils lui font penser aux émotions humaines que les gens reflètent à travers l'art vivant. Fodéba voit dans un des masques les traces de la mélancolie. Ce masque du bois le nomme comme " l'enfant d'Afrique " dans son imaginaire. « Au dynamisme de la pensée répond ainsi le dynamisme de la danse, cette pensée transposée dans le monde des corps. » En même temps suis un peu frustrée. L'image du travail que je dois réaliser me semble très floue. J'espère réussir à assembler ses fragments très différents. L'histoire de la création de *La Passion* me semble une mosaïque. Les questions que je me pose - comment est-ce que Olga Stens, une danseuse franco-ukrainienne, a pu s'investir dans la pièce de Keita Fodéba laquelle était basée peut-être sur la culture africaine ? Quel était son rôle dans cette pièce, est-ce que son solo était chorégraphié par Keita ou l'a-t-elle fait elle-même ? Cette note me fait penser que dans sa création chorégraphique Fodéba cherche à exprimer le dynamisme de la pensée. Cela donne une image de ses pièces : dynamiques, vivantes et porteuses de l'énergie "sauvage" à la fois. C'est ici peut être où il devrait de prendre l'idée et le contenu de sa pièce *La Passion* - les rituels africains d'initiation ou autre. Sans voir la pièce je peux imaginer son rythme et sa plasticité.

22/03 BnF Richelieu, 14h30-16h

A.

Dans le livre Robinson cité que le nom d'Olga Stens est mentionné dans la « revue des Archives Internationales de la Danse » (A.I.D.), fondé en 1932 et financé par Rolf de Maré, le mécène suédois, qui avait fondé aussi les Ballets Suédois. « Les A.I.D. ont été dans une certaine mesure exemplaire, et ont joué un rôle de tout premier plan pendant les années qui ont précédé et suivi la guerre ». « En effet, par stade successif, les A.I.D. devinrent le Centre international de documentation pour la danse...d'autres danseurs de diverses disciplines se succédèrent jusqu'à la dissolution des Archives : Mila Cirul, Madika, Olga Stens... ». J'étudie la biographie de Mila Cirul qui a collaboré avec Olga Stens. Jacqueline Robinson écrit suivant à propos du

parcours de Mila Curil⁴⁰. « Après la guerre, Mila enseigne à Paris et s'y produit avec ses élèves. » « Parmi ses élèves de l'époque : Olga Stens qui disait lui devoir beaucoup... ».

Le nom d'Olga Stens figure aussi dans la biographie de Jean Serry par Jacqueline Robinson, issu de la danse classique Jean Serry⁴¹. Sa carrière à partir de 1943 "s'inscrit dans le cadre de cette renaissance d'une culture populaire...Entre 1948 et 1956, il met en scène de nombreux spectacles, très souvent à Chartres, dans la cathédrale ou d'autres églises de la ville, et se trouvent autour de lui de danseurs et danseuses tels : Françoise et Dominique Depuis, Paul d'Arnot, Anne Gardon, Suzanne Rémon, Olga Stens, Jacqueline Levant, Geneviève Piguet, Karin Waehner, etc. »

25/03 Médiathèque du CND, Pantin, 2 h.

A.

Je feuillète encore la revue *Toute la danse* à partir de 1952 à 1955. Je trouve en revue de Mars 1957, un article « *Succès de Keita Fodéba* ». En revue de Septembre Octobre 1957, une brève info dans la rubrique Informations International sur Stens et Jérôme Andrews. En revue de Décembre 1957, une publicité sur les Ballets Africains au théâtre de l'Alhambra + un article « *Retour de Keita Fodéba à l'Alhambra* ».

28/03 BnF Richeleu, 11h-13h

A

Je feuillette la revue *La Danse* à partir de 1956 à 1957. Je trouve un article en №24 (aout/septembre 1956) sur les ballets de Fodéba qui porte le titre Ballets Africains Keita Fodéba et un article en №20 (avril 1956) sur les représentations des ballets au théâtre des Champs-Élysées. J'étudie l'histoire des danseurs modernes à Paris danse libre de Jacqueline Robinson,

⁴⁰ Mila Curil (1901-1967) Née à Riga en 1901. Comme beaucoup, elle eut la révélation de la danse par Isadora. Mila se forma, à Moscou, tout d'abord à la danse classique (comme Olga Stens) avec Mordkin, puis auprès d'Ellen Tels-Rabaneck, dont l'enseignement est imprégné de l'esprit isidorien, mais aussi des recherches de Delsarte et de Meyerhold ; Mila travailla également avec ce dernier.

⁴¹ Jean Serry. Français (1910-1987). Né à Chartres en 1910, il fut dirigé vers l'Opéra par son père, professeur de gymnastique qui avait su décélérer dans. Il y entre en 1922. Dans la classe de Georges Rugaux, il gravit rapidement tous les échelons et se fait remarquer tant au moment des concours que sur scène. Premier sujet en 1935, il travaille avec Serge Lifar, et l'expression avec René Simon.

dans sa partie intitulée « *Les modernes* » : « Pendant les années 50 viendront s'installer en France d'autres artistes de l'étranger – venus pour diverses raisons personnelles, mais certainement aussi attirés par ce climat, ce potentiel de bourgeonnement créatif : Jérôme Andrews, Jacqueline Robinson, Laura Sheleen, Karin Waehner... Ces personnalités se trouvent en quelque sorte très rapidement en position de « tête de point » dans le paysage de la danse française, aux côtés d'artistes de l'envergure de Françoise et Dominique Dupuy, Anne Gardon, Olga Stens etc. ». Je découvre qu'Olga Stens a travaillé avec Jean Dorcy qui a fondé en 1934 l'Association des écrivains et critiques de la danse, que préside Rolf de Maré, fondateur des Archives International de la Danse. Son association traite le thème de danse de caractère, ce qu'explique son lien avec Olga Stens.

B

En faisant une demande je n'ai pas reçu de réponse de la BnF Richelieu concernant d'une aide avec la recherche des affiches du Chaillot des années 50'. Je décide y étudier d'autres ressources bibliographiques où on pourrait trouver le nom d'Olga Stens. Petit à petit je crée un lien entre Olga et ses contemporains, artistes de la danse classique et moderne, les critiques de danse. J'ai maintenant une idée du cercle de communication d'Olga Stens et des sujets qu'elle a abordés dans sa création.

30/03 BnF Richelieu, 15h30-17h

A.

Dans *L'Aventure de la danse moderne en France* je trouve encore une mention sur Olga Stens : elle figure comme un des collaborateurs des chorégraphes. Une autre figure de la danse moderne à Paris – Edith Allard – connaissait Olga Stens : « ... j'ai décroché un engagement avec les Ballets russes du colonel de Basil... Une des danseuses de la troupe m'emmène chez Zvereff... J'y ai rencontré Olga Stens et beaucoup qui sont devenus mes amis... »⁴². Olga Stens elle-même figure dans cet ouvrage de Jacqueline Robinson dans une partie intitulée « *Les indépendants* ». Ce qui suit dans cette partie alors c'est une description faite par Jacqueline Robinson qui parle d'elle-même : « Olga Stens fut, d'une certaine manière, la « princesse » de la danse moderne parisienne entre 1955 et 1975. Aristocratique, fantasque, romanesque et

⁴² Robinson J, *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*. Boige. P. 235.

slave ! Elle était un personnage haut en couleurs... Devant l'opposition maternelle, Olga prend son indépendance à 16 ans, et travaille la danse classique avec un autre émigré russe, M. Delsov. Puis ce sera avec Boris Kniaeff, et au Conservatoire russe qui dirige Serge Lifar... Un accident au genou contraint Olga à interrompre la danse pendant trois ans. Nous la retrouverons pour un bref passage au cabaret. Puis ce sont une série de rencontres artistiques fructueuses : Nora Kiss (danse classique) ; Niciolas Zvereff qui la mène plus loin et l'introduit à la danse de caractère. Olga Stens s'est toujours définie comme danseuse moderne (c'est-à-dire créant ses propres chorégraphies dans un vocabulaire à chaque fois neuf). Mais elle a aussi interprété la « *Danse de l'Elue* » de Nijinski, reconstituée par Zvereff ; et a-t-elle utilisé, interprété la « danse de caractère » avec une rare élégance et intelligence »⁴³. La date du spectacle *La Passion* est au début des années 50', mais un seul fait apparaît dans cette biographie concernant la période nécessaire : « Vers 1952, Olga rencontre Jérôme Andrews ; il l'emmène aux stages d'été de Mary Wigman qui l'impression profondément⁴⁴ ». Je trouve encore une mention sur Olga Stens : elle figure comme un des collaborateurs des chorégraphes. Une autre figure de la danse moderne à Paris – Edith Allard – connaissait Olga Stens : « ... j'ai décroché un engagement avec les Ballets russes du colonel de Basil... Une des danseuses de la troupe m'emmène chez Zvereff... J'y ai rencontré Olga Stens et beaucoup qui sont devenus mes amis... »⁴⁵. Olga Stens elle-même figure dans cet ouvrage de Jacqueline Robinson dans une partie intitulée « *Les indépendants* ». Ce qui suit dans cette partie alors c'est une description faite par Jacqueline Robinson qui parle d'elle-même : « Olga Stens fut, d'une certaine manière, la « princesse » de la danse moderne parisienne entre 1955 et 1975. Aristocratique, fantasque, romanesque et slave ! Elle était un personnage haut en couleurs... Devant l'opposition maternelle, Olga prend son indépendance à 16 ans, et travaille la danse classique avec un autre émigré russe, M. Delsov. Puis ce sera avec Boris Kniaeff, et au Conservatoire russe qui dirige Serge Lifar... Un accident au genou contraint Olga à interrompre la danse pendant trois ans. Nous la retrouverons pour un bref passage au cabaret. Puis ce sont une série de rencontres artistiques fructueuses : Nora Kiss (danse classique) ; Niciolas Zvereff qui la mène plus loin et l'introduit à la danse de caractère.

⁴³ *Ibid*

⁴⁴ *Ibid*

⁴⁵ *Ibid*

Olga Stens s'est toujours définie comme danseuse moderne (c'est-à-dire créant ses propres chorégraphies dans un vocabulaire à chaque fois neuf). Mais elle a aussi interprété la « *Danse de l'Elue* » de Nijinski, reconstituée par Zvereff ; et a-t-elle utilisé, interprété la « danse de caractère » avec une rare élégance et intelligence. » La date du spectacle *La Passion* est au début des années 50', mais un seul fait apparaît dans cette biographie concernant la période nécessaire : « Vers 1952, Olga rencontre Jérôme Andrews ; il l'emmène aux stages d'été de Mary Wigman qui l'impression profondément »⁴⁶. Ce qui est remarquable, le travail de Mary Wigman est en soi lié au mot qui a servi de titre au spectacle de Stens - Fodéba : « *Passion* ». La prochaine date, mentionnée dans la biographie d'Olga Stens, correspond à la période comprise entre 1955 et 1962 : « Olga participa aussi aux spectacles donnés par le groupe des Compagnons de la Danse, que dirige Jérôme Andrews de 1955 à 1962. » Et toujours – aucune mention de ses propres performances avec Fodéba.

B

En résumant toute l'information dont j'ai pu accueillir le mot clé qui caractérisera parcours d'Olga Stens sera « indépendante ». Il est très approprié à la description de son travail au niveau technique ainsi qu'esthétique.

01/04

07/04 Médiathèque du CND, Pantin, 2h.

A.

Je feuillète les quotidiens des années 1950-1960 *Le Carrefour*, *Le Parisien* etc. Il n'y a aucune information, ni sur Fodéba, ni sur Stens. Aucune trace sur *La Passion*.

B. Je suis frustrée.

Mon journal de bord m'emmène aux conclusions suivantes. Je suis partie de l'envie de trouver une piste qui me permettrait de construire mon propre dossier d'artiste ou bien de compléter un dossier d'artiste déjà existant. Je me plonge dans le contexte éditorial sur Stens de l'époque et notamment sur une pièce chorégraphique *La Passion* avec Keita Fodéba dont les notes font partie de son fonds au CND au Pantin. Cependant, cette pièce ne présente que peu

⁴⁶ Robinson J, *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*. Boige. P. 236.

d'informations. La presse ne mentionne pas cette pièce pourtant présente dans le fonds de Stens du CND. Le manque de temps, l'écriture difficilement déchiffrable de l'artiste et la prédominance des dessins dans le cahier sur *La passion* ne me permettent pas d'analyser les réflexions de la danseuse concernant ce spectacle. Je décide de feuilleter la presse des années 1950-1960. Après avoir vu plusieurs articles différents sur les performances de Stens ainsi que sur des ballets africains je ne retrouve aucun article sur la *Passion*, ni date exacte du spectacle. Finalement je reste frustrée et en même temps je me pose la question suivante. Pourquoi cette pièce donnée au Théâtre Chaillot, scène nationale de danse, ne figure ni dans le répertoire de Stens ni de Fodéba ?

Une recherche approfondie pourra donner une autre image sur la danseuse et sa voie artistique ainsi que sur la politique du répertoire du spectacle vivant des années 1950-1960 en France. La reconstruction du contexte culturel, politique et artistique de *La Passion* sera peut-être un nouveau mode de construction de l'Histoire en danse par l'oubli volontaire ou involontaire de pièces transnationales comme *La Passion*. Je ne suis pas seule à aller dans ce sens-là et qui se pose des questions par apport à la création d'Olga Stens. Sa biographie dans le livre de Jacqueline Robinson se termine par les questions rhétoriques suivantes : « A-t-elle bien eu la place qu'elle méritait dans le panorama de la danse contemporaine française ? Il se peut que les facilités dont elle a pu jouir dans ses meilleures années ne l'ont pas toujours servie dans le sens où elle n'a pas été suffisamment prise au sérieux. Elle était pourtant une artiste raffinée et intègre. »⁴⁷. En reformulant le propos de Robinson, je pourrais me permettre une suggestion. Il se peut que *La Passion* ait abordé un thème au-delà de ce qu'imaginaient les auteurs avec un fond initialement tourné vers le sujet religieux. Peut-être que le public de cette pièce à l'époque s'est limité aux seules références exotiques à l'Afrique ainsi qu'aux ballets africains tout en écartant toutefois toute remise en question sur le colonialisme. Cette pièce était-elle dérangeante et a-t-elle soulevé à ce moment-là ce sujet problématique du colonialisme ce qui aurait conduit à l'oubli ?

47 Robinson J, *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*. Boige. P. 235.



c. Photos⁴⁸.

Le fonds d'archives⁴⁹ se compose de quatre-vingt-une photographies en version numérique représentant Olga Stens comme pédagogue, mais aussi comme danseuse notamment dans « *Rencontre* » de Mary Wigman dansé avec Jérôme Andrews. Les photos représentent les moments clés de sa vie artistique. Parmi plusieurs photographes (André Biro, R. Colin (Bruxelles), Terence, Pierre Thirion, Michel Petit) qui ont filmés Stens le photographe Etienne Bernard Weill⁵⁰ attire mon attention pour une raison. Elle est la suivante. Weill est auteur de la photographie qui représente Stens et Jérôme Andrews dans *La Rencontre* dans une manière inhabituelle. Il représente la scène d'une rencontre en manière du montage. Cela produit un effet de mouvement. Les autres photographes ont filmé Stens dans une manière plus statique. Ce photographe toujours du à choisir entre la reproduction statique des formes et l'événement pour « introduire le temps dans l'image »⁵¹.

⁴⁸ Annexe P. 58.

⁴⁹ Comme précise Claire Delcroix, Documentaliste-archiviste - pôle Archives et valorisation, Département Patrimoine, audiovisuel et éditions il sera impossible de reproduire les images car qu'un ensemble d'archives n'est jamais dupliqué intégralement pour une utilisation extérieure. Elle s'avère que ces documents ne sont pas conservés par le CND mais qu'ils sont restés en possession de la donatrice qui a jugé utile à la compréhension du fonds de le compléter par un lot de photographies reproduit à partir de sa collection personnelle. Le CND ne dispose d'aucune autorisation concernant leur circulation et leur reproduction et il ne pas en capacité de les communiquer, même dans le cadre d'un travail universitaire. Le fonds ne pourra pas être envisagé comme annexe de mon travail universitaire.

⁵⁰ Etienne Bernard Weill (1919-2001) est né à Paris dans une famille originaire d'Alsace-Lorraine. Diplômé de l'Ecole Nationale de Photographie et de Cinéma. Pendant la guerre, il s'engage dans la Résistance Juive, collecte et falsifie des papiers d'identité pour sauver des enfants. Dès qu'il est libéré il est photographe de théâtre, en particulier pour Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault et Marcel Marceau, et participe à de nombreuses expositions personnelles et collectives, en France et à l'étranger. Il a enseigné la photographie à l'Université Paris I pendant dix ans. Il expose ses premières créations Métaformes avec le groupe "Espace" en 1957. Les Métaformes naissent de la transfiguration, par la lumière et le mouvement, des mobiles créés en vue des images qu'il désire obtenir. Weill utilisait la technique photographique pour capter l'invisible, c'est-à-dire les trajectoires décrites par les mobiles qu'il imaginait et construisait lui-même, en fonction des mouvements auxquels il les soumettait, et pour lesquels il créait tout une chorégraphie, souvent liées à une création musicale.

⁵¹ Souvenirs d'expositions : Etienne Bertrand Weill (1919-2001) [exposition Bibliothèque nationale de France. 16 septembre-18 novembre 2012], Pemebw.2012.

L'analyse de cette image demande une recherche approfondie. Je ne peux pour le moment que citer⁵² les réflexions de Weill sur l'image, le temps, la durée qui me donne envie de croiser la manière dont le photographe prend en image une scène du pièce *La Rencontre* avec les caractéristiques esthétiques propres à cette pièce.

⁵² « Dire d'un objet qu'il est statique, c'est considérer que cet objet, selon notre notion courante du temps et de l'espace, ne se déplace ni ne se transforme. Cette immobilité est une apparence, toute relative, on le sait, puisque si nous nous déplaçons par rapport lui, son aspect nous paraît différent : notre œil nous en transmet une autre image sans cesse renouvelée à chacun de nos mouvements ; laquelle de ces images demeurera fixée par notre cerveau, par notre mémoire ? Est-ce nous qui voyons cet objet ainsi, ou bien est-ce lui qui s'impose à nous sous une autre forme ? En vérité ce qui a changé et varie sans cesse c'est la relation objet-observateur. Dans ces conditions, s'il est question d'art, c'est d'un art à trois dimensions. La notion de temps étant toute arbitraire et dépendant du spectateur seul (et non de l'artiste). Modifions ce temps, cette durée, dans des proportions plus ou moins considérables. Précipitons en l'écoulement (le cinéma, dans certaines limites, nous rend la chose possible) ; et voici que certaines transformations sous certains déplacements de l'objet, qui semblait immuable, apparaissent. L'opération inverse est aussi spectaculaire et peut-être plus aisée à réaliser. L'action qui durait une seconde en dure dix, soixante ou plus : les fameux ralentis cinématographiques sont devenus classiques. Ce sont les variations des rapports entre la durée réelle et la durée de vision cinématographique qui créeront les sensations d'« accéléré » ou de « ralenti ». A partir de ces principes et en les poussant parfois à l'extrême, nous pouvons imaginer que la pellicule n'ait même plus le temps de saisir les contours de l'objet. A son aspect statique se substitue une nouvelle image : cristallisation d'un mouvement de l'objet dans l'espace et dans le temps. De la forme de l'objet subsiste seule une nouvelle apparence passagère : méta-forme, tel est le nom qui nous semble le mieux la définir ».

1.2. Les cahiers⁵³.

a. Présentation rapide de l'ensemble des cahiers de notes d'Olga Stens.

Le fonds d'Olga Stens est constitué de six cahiers de notes concernant des cours auxquels Stens a assisté (notamment des cours de Mary Wigman et Harald Kreutzberg), et des réflexions sur la danse moderne et certaines de ses chorégraphies (« *Du berceau au chant de victoire* », « *La passion* » avec Keita Fodéba⁵⁴ au Palais de Chaillot). Ce fonds se compose également de quatre-vingt-une photographies en version numérique représentant Olga Stens comme pédagogue, mais aussi comme danseuse notamment dans " Rencontre" de Mary Wigman dansé avec Jerome Andrews. Le fonds était déposé au CND Pantin en 2015 par Nadège Loujine - une élève d'Olga Stens qui a hérité de son œuvre et qui l'a diffusé, notamment en déposant ses carnets de notes au CND. Les notes représentent un travail personnel, ce qui justifie une structure particulière des cahiers. Par exemple parmi cinq cahiers existant le cahier bleu intitulé par les bibliothécaires du CND Pantin "sur la danse moderne" est composé de ses notes sur la danse moderne. D'après Jacqueline Robinson, Stens les a pris pendant le stage de danse de Mary Wigman organisée en Suisse en 1952⁵⁵. Le cahier contient 46 pages de son écriture en stylo bleu et rouge avec ses croquis.

Il s'agit de réflexions couchées sur papier en sortant des cours de Joss par ou encore lors du stage d'été en 1952 organisé par Mary Wigman en Montreux. D'après Loujine⁵⁶ il ne s'agit donc pas d'une simple prise de note mais d'une volonté d'immortaliser pour elle-même les savoirs en danse moderne assimilés lors des cours.

⁵³CND Médiathèque numérique. Cahiers de notes d'Olga Stens. Voir.
<http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=mediatheque-numerique-rechercher>

⁵⁴ Keita Fodéba (1921-1969) un homme politique, dramaturge, compositeur, chorégraphe, poète et écrivain engagé dans la dénonciation de l'arbitraire colonial. En 1948 à Paris en collaboration avec le chanteur camerounais Albert Mouangué et le guitariste, vocaliste et arrangeur guinéen Kanté Facelli, Fodéba fonda la troupe prend le nom de Théâtre Africain de Keita Fodéba en 1949, puis dès Les Ballets Africains de Keita Fodéba en 1950, rebaptisés Les Ballets Africains de la République de Guinée, à l'indépendance du pays en 1958. Voir <http://www.afrisson.com/Ballets-Africains-de-la-Republique-13841.html/> date de consultation le 03/03/2018.

⁵⁵ Guedy A. *Olga Stens dans son temps et son caractère*. S. de Soye, Paris, P. 26.

⁵⁶ L'entretien avec Nadeje Loujine réalisé par Ferents Mariia le 30/03/2018.

Cahiers :

Cahier №1 - Cahier de notes d'Olga Stens concernant les cours de Kurt Jooss. Ce cahier contient une synthèse et une mise au propre de notes prises par Olga Stens, à l'occasion de cours donnés par Kurt Jooss. De nombreux commentaires concernent les oeuvres du chorégraphe, telles que la "Table verte", la "Grande Ville" ou la "Pavane pour une infante défunte".

Cahier №2 - Cahier de notes d'Olga Stens concernant les cours de Mary Wigman.

Ces notes ont été prises par Olga Stens, suite aux cours qu'elle suivit auprès de Mary Wigman en 1951. Ces notes sont d'ordre technique et émaillées de croquis. Une page du cahier, datée de 1958, est consacrée au processus de composition chez Kurt Jooss.

Cahier №3 - Cahier de notes d'Olga Stens concernant la pièce "Du berceau au chant de victoire", cantate chorégraphiques en vingt épisodes [1954]

Dans ce cahier au format paysage, Olga Stens a consigné ses notes de composition pour la chorégraphie "Du berceau au chant de la victoire", qu'elle adapte de la chorégraphe américaine Lilian Shapero, sur une musique de Maurice Rauch et présentée à la salle Gaveau en 1954 (source : *"L'aventure de la danse moderne en France"* de J. Robinson, Editions Bougé, 1990, p.254) ou à la salle Pleyel en 1956 (source : *"Hommage à Olga Stens"*, Les nouvelles éd. touristiques et artistiques, 1987).

Cahier №4 – Cahier de notes d'Olga Stens contenant les paroles de la cantate "Du berceau au chant de victoire" [1954]. Dans ce fin cahier d'écolier, Olga Stens a traduit du Yiddish le texte de Wolf Younin "Du berceau au chant de victoire", mis en musique par Maurice Rauch et chorégraphié par Lilian Shapero. Olga Stens en a repris la chorégraphie, consignée dans un autre cahier.

Cahier №5 Cahier de notes d'Olga Stens concernant la pièce *"La Passion"* de Keita Fodéba.

Cahier №6. Dans ce cahier au format paysage, Olga Stens a consigné ses notes de composition pour la chorégraphie "Du berceau au chant de la victoire", qu'elle adapte de la chorégraphe américaine Lilian Shapero, sur une musique de Maurice Rauch et présentée à la salle Gaveau en 1954 (source : *"L'aventure de la danse moderne en France"* de J. Robinson, Editions Bougé, 1990, p.254) ou à la salle Pleyel en 1956 (source : *"Hommage à Olga Stens"*, Les nouvelles éd. touristiques et artistiques, 1987).

- b. Transcription du cahier N1dit *Sur la danse moderne* et extraits de pensée d'Olga Stens sur le geste moderne

J'ai choisi commencer de transcrire le cahier N°1 parce qu'à premier vu cela m'a semblé permanent par rapport aux mes envies de trouver les fondements de son geste moderne dans sa pédagogie, des tensions entre un geste « moderne » et un geste « classique ». Son écriture difficilement lisible et la manque du tem me n'a pas permis transcrire tout le cahier. Et pourtant le processus de transcription m'a fait une découverte. Au fur à mesure que j'étais plongée dans son monde des écrits sur la danse je me suis retrouvée encore une fois devant un paradoxe. Les écrits « sur la danse modern » évites décrire (à l'exception de quelques phrases) ce sujet, tandis que peut-être d'autres cahiers dont ne portes pas le titre « sur la danse moderne » aurai pu être plus informatifs sur ce sujet.

Page 1

composition -chorégraphie

Savoir ce qu'on fait, savoir où l'on veut en venir

Mouvements en diagonale (mouvement dans « l'infini » ?) (I)

(le bras avant le pied dans la direction).

en opposition avec, le mouvement en hauteur

arrêté, (un peu figé (II)

opposition de rythmes 1.2.3./1.2.3./1.2./1.2.3./1.2.

Page 2 Vide

Page 3

Le mime de l'acteur n'est pas celui de danseur. Le mime du danseur est la conséquence de l'intensité de son mouvement.

Etude de mouvements liés traduisant des sentiments opposés.

(Comme le rôle de la femme qui pour la table verte veut faire quelque chose pour la patrie et avant de prendre à la résolution.

Tout à fait déterminer balance entre l'un des sentiments et le désir de faire quelque chose. Ferais ?

Ne le ferais-je pas. Mais je dois faire quelque chose, mais je suis une femme...jusqu'au moment de sa décision n'est nullement prise.

L'un des chemins par des mouvements longues, infinis, en général en diagonale, la direction par des mouvementés droits, arrêtés.

Page 4 (les croquis)

Page 5

cette segment est la forme de la femme (le mot n'est pas clair) une par un désir de (le mot n'est pas clair) mais se battant dans la plus (le mot n'est pas clair)

Page 6

ce qui compte avant tout dans la danse modern ce n'est pas la pose mais le mouvement dont la pose est la conséquence.

et c'est la toute différence de l'esthétique classique et de l'esthétique moderne.

Dans l'esthétique classique la pose est la principale préoccupation

et c'est là, toute la différence de l'esthétique classique et de l'esthétique moderne.

Page 7 vide

Page 8 vide

Page 9

Les plans et les différentes directions dans l'espace, comportements liés aux sentiments généraux qu'ils peuvent exprimer.

Ces plans et les sentiments qu'ils expriment sont en relation...en tant que résultats immédiats de la (le mot n'est pas clair) du corps humain.

Haut et bas

Le haut indique } la supériorité

très simplement } la liberté

Le bas: l'infériorité, l'attache à la terre, au sol dû à principal problème, a poids, à l'attraction du centre de gravité.

Page 10

Avant, arrière-donner /prendre s'ouvrir, se retrancher, (pose de Petrouchka)

Attaque - défense

Page 11

Plan horizontal

Plan intellectuel, respiratoire-inspiration, expiration.

fonction vitales, motrices

Page 12

plan latéral plan abstrait parce que pas naturel. Si l'on désire prendre un objet qui se livre sur un plan latéral à soi-même, on ne le prend pas latéralement (à moins que normalement on se tourne d'abord vers cet objet et ensuite on le prend.

Le plan latéral peut être aussi le plan de l'hésitation...

Si l'on émet un doute, on balance la tête latéralement.

Page 13

Malgré fragments de la danse du jeune ouvrier dans la grande ville.

Indécision. Désespérance

P. 14

Dans une position...par...sa propre conscience et ne surtout pas chercher l'effet ou un effet.

P. 15

Valse standard

départ sur plié

Dans la nomenclature

un demie } correspondre à un pas en avant à partir des pieds joints

un pas }

D'arrière en avant ou d'avant en arrière mais ...celui-ci.

Pas de valse (en un 1/2 tour) / demie, un pas/demi

Pas de valse (2eme demi-tour) d'avant en arrière, grand rond de jambe (de la hanche)

Les deux pas de valse constituant le pas de valse se compare de 4 pas... sur 6 temps.

Ne porter aucun poids sur la jambe de rond de jambe quand celle-ci arrive d'un part point terminal n arrière (en 3-eme position).

Le mouvement périphérique du corps...seul le premier pas des trois constituants le premier temps de la valse est contrôlé.

Rappel la manière de poser les pieds quand on danse avec le partenaire

P.16

Mouvements essentiels.

Mouvements préparatoires.

Mouvements préparatoires au mouvements essentiels ou ces mouvements essentiels

Fin féminin - qui finit après le temps

Fin masculin - qui finit sur le temps

Analyse du rôle de la marche dans la table verte.

Sorte de dieu Mars en personne au début sur le rythme musical en 4 temps....le rythme sur un rythmeest en trois temps. , imprévu de ce qui peut arriver pendant la guerre.

P. 17

Ceci est la 1ère phrase.

La seconde phrase se poursuit plus ou moins normalement sur le rythme musical en 4 temps avec cetteque certains temps.....le 4ème temps par exemple sont accentués en qui provoque un choc, un heurt, symbolisant les choses et les soudainetés.

P. 18

Avoir une idée et suivre cette idée

Différence avec la danse classique où les enchaînements des mouvements et des pas sont associés uniquement pour la beauté du mouvement en soi, ou pour l'effet sur le public. Etc...

Dans la danse moderne on voit aussi cela mais alors ce n'est pas la danse Moderne.

Dans la danse moderne chaque mouvement doit être à sa place et suivre l'idée que l'on s'est proposé. Du moins dans une phrase musicale.

----- on doit émettre une idée dans une phrase chorégraphique et musicale comme on émet une seule idée à la fois dans une phrase verbale.

P. 19

Parcourant les quelques brèves notes de l'an passé ----- que Joss est pareil à lui-même et, que sous un autre titre c'est le même problème d'analyse des mouvements, du mouvement, sa conséquence oppressive :

L'oppression du mouvement dans l'espace et l'influence du mouvement sur l'oppression.

Les manifestations de la joie sont différentes selon les caractères et les tempéraments.

Un paysan par exemple manifestera sa joie en allant vers le sol- ses attaches, la source de son existence est le sol.

Un être plus raffiné, plus spirituel manifestera sa joie en haut, vers le haut vers les sphères plus abstraites.

Voyons ces 2 mouvements, vers le haut puis vers le bas.

L'accent doit être en bas, donc le 1er mouvement vers le haut ne doit pas être trop fort, ni trop précis car dans ce cas il n'y a plus rien à attendre c'est au mouvement ...tif qui suivrait cette ligne :
(petit dessin ligne et croix)

P. 20

Penser que le mouvement ait une suitejeune amie un cercle avec la main.

Mouvement qui est un précédent au mouvement de la chute du bras.

On peut avoir Le Bras tendue dans le mouvement en haut et celui allant vers le bas (c'est-à-dire ne provenant que de l'épaule mais le mouvement vers le bas qui veut être le mouvement deplus oppressif le coude participe. C'est-à-dire qu'avant d'effectuer son mouvement vers le bas il se remplit en lui-même d'abord. Et sans écarter du corps.

Page 21 Dessin

Sécant le même mouvement (série) mais avec l'accent en haut sans saut puis allant jusqu'au bout. Pour le mouvement. Bas, essayer 1er enchaînement très peu la tête, de façon à voir devant soi. 2e en baissant complètement la tête. Il est induit qu'avec la tête complètement baissé la joie est beaucoup moindre. ---- inexistante.

P.22

la tenue chez l'individu, le comportement change, évolue, il est le résultat de la volonté il n'est pas du tenue « naturelle ».

la tenue naturelle est celle dela tenue est aussi une certaine mode, on s'habitue en évaluer d'une certaine manière aussi. en 1900 laétait dans les reines ledu l'S était en sa apogée. pieds très ouverts. C'est un retour certain aux origines.

les hanches étaient la partie anormale mais aussi en évidence elle le dessinent complètement..

le démarche de l'homme actuel est une recherche à plus de modestie et de noblesse la statue claire. les hanches s'effacent, rentrées, les pieds sont parallèles.

L'..... c'est à dire, pieds en dedans, épaules en dedans est l'image même « d'un manque » général et cérébral en particulier.

P. 23 schéma Illustrator

P.24

=/ dynamiques

P.25

Paris 10.1.57

C'est semblé que chez Kurt Josse pouvoir d'observation en général soit énorme, en particulier l'observation des gestes de la vie courante qu'il les transpose en termes dansants infiniment stylisés est évidente pour celui qui assister de ses conférences.

le plus souvent les gestes de la vie courante,....les gestes conventionnels sont périphériques
Montrer ou désigner un endroit où un objet quelconque. c'est le doigt qui entraîne peut-être le bras

de main

mouvements individuels de la tête (élémentaires) ils suivent les lois fondamentale qui entraînent le corps dans les =/ Plans spacieux

led'origine allemande est l'ancêtre de la valse

la Polonaise danse haute légère

noble

accent sur le 2ème temps

-si l'on détourne

P.26

l'accent sur le premier Temps, c'est à dire sur le plié, la danse devient lourde et prend une allure paysanne.

leet l'envoûtement qu'exercent certaines danseuses sur le public est dû en tant qu'ils.....dormir d'eux même (face don d'une part des leurs intériorité) à certains moments, puis le retirent en eux, en donnant à nouveau.

peut de « distribution » qui fait ce public qu'il est dans le secret des Dieux ».

ainsi se dit Kurth Joss....Pavlova)

Mouvements conduits:

légèreté, lourdeur =/ dynamique

(accentuation)

P.27

la danse

« la langue des cent pas jours »

Pavane (pavane pour une infante, défendre. Ravel /5

dramatique, théâtral

Partie II. Analyse de la pédagogie d'Olga Stens en danse de caractère,
imprégnée de la pensée du geste moderne. Partition Laban d'exercices.

En 2020-2022 j'ai commencé à suivre une formation au CNSMDP en système de notation du mouvement Laban⁵⁷. A la fin de la première année du premier cycle j'ai présenté une partition de 7 exercices de la barre de caractère⁵⁸ d'Olga Stens dont j'ai noté. Ces exercices-là m'ont été transmis « du corps à corps » par Nadejda Loujine⁵⁹ une de ces élèves. Elle fait partie de la première génération des élèves « fidèles » à Stens durant sa pratique pédagogique. En juillet 1958 dans le cadre du premier Stage Mondial de la Danse⁶⁰ Olga Stens donne pour la première fois des cours de danse de caractère à la Salle Pleyel à Paris. Trois cours réguliers par semaine à la Salle Pleyel seront le point de départ d'une longue carrière d'enseignante⁶¹.

Stens rejoint les pensées de Laban sur l'analyse du mouvement qui est caractérisé par les aspects fondamentaux : l'espace, le temps, l'énergie. Le corps humain est la référence principale où se jouent ces 3 éléments. L'objectif pédagogique de Stens sera de former un danseur polyvalent. Elle précise que « le danseur de caractère a besoin de réaliser une synthèse en assimilant toutes les techniques possibles afin de sensibiliser son corps au maximum, et au travers de cette sensibilisation, atteindre à l'expressivité, à la spontanéité, en tâchant de garder

⁵⁷ La cinétophographie Laban est un système d'écriture pour le mouvement créé par Rudolf Laban (1879 – 1958). Soucieux de doter la danse d'outils d'analyse et de recherche, Laban conçoit un système qui permet de transcrire tous mouvements du corps humain sur une partition et de noter les ensembles de mouvements aussi bien que les détails les composant. Les étudiants du CNSMDP et étudiantes en analyse et écriture du mouvement Laban apprennent à établir des partitions d'œuvres chorégraphiques. Ils sont formés à la lecture-interprétation de partitions et à la transmission d'œuvres issues du vaste répertoire de danses anciennes et contemporaines notées. Cette formation s'enrichit de l'apport d'autres disciplines issues des théories sur les mouvements initiés par Rudolf Laban et peu enseignées en France : la choreutique (étude de l'espace), Effort (étude de la dynamique).

⁵⁸ La barre de caractère d'Olga Stens existe en version description et notation en cinétophographie Laban de Suzanne de Soye et Diana Baddeley (du Centre International d'Écriture du Mouvement). Elle est enseignée depuis 1958 et transcrite en 1961. Cependant « certaines exercices ...eurent beaucoup de variantes ». Cela fait l'enjeu de ma propre partition de la barre de caractère de Stens. Une variante de cette barre qui m'avait été gentiment transmise N. Loujine. Voir Antoinette Guédy et Suzanne de Soye, *Olga Stens en son temps et en son "caractère"*, S. de Soye, Paris, 2002. P. 103.

⁵⁹ Nadège Loujine – danseuse, formée en France auprès d'Olga Stens, puis au Ballet national d'Ukraine. Elle fonda en 1983 sa première compagnie les « *Romani* », toute première compagnie et première en Europe à s'inspirant des traditions tsiganes. En 1994 elle créa sa compagnie « *La geste du loup gris* ». Professeur à l'École du Ballet de l'Opéra national de Paris de 1992 à 1996, elle enseigne aujourd'hui à la Gelsey Kirkland Academy de New York. Elle a été invitée à l'École du Joffrey Ballet de New York en 2011. Voir <http://www.dansedecaractere.com/> date de consultation le 03/03/2018. La transmission des 7 exercices de la barre de Stens à Mariia Ferents ont été réalisés durant le période d'avril de 2021.

⁶⁰ Stage Mondial de la Danse !!!

⁶¹ N. Loujine, G. Madilian, Suzanne de Soye, Collection Danse Vivante. *Danse de caractère*. Amphora. Paris 1987. P. 11.

la précision technique sans détruire le bondissement de l'esprit »⁶². Cela correspond également à l'entraînement du corps du danseur comme un instrument de l'expression et rejoint la pensée de Laban concernant la prise de conscience du mouvement. "La description d'actions corporelles qui suit a pour but de donner à l'étudiant une introduction à des exercices choisis pour égrener le corps, conçu comme instrument expressif. Pour cela il est important de prendre conscience non seulement des différences articulations du corps et de leur utilisation pour créer des motifs rythmiques et spatiaux mais aussi du caractère de l'action corporelle et de l'attitude intérieure qu'elle suscite"⁶³. Je présume que le lien pédagogique entre la pédagogie de Stens et celle du système de notation Laban sont étroit. Son approche à la danse de caractère était très moderne. À travers Wigman elle était influencée par les recherches de Laban. D'après Loujine Stens a transmis aux ses élèves l'architecture du concept de Laban surtout sur l'icosaèdre. Par exemple les pas de vals. Elle a fait une pensée de la danse de caractère comme moderne par ces racines.

Est-ce que c'est les cours de danse moderne dont elle a suivi chez Wigman ont influencé ces goûts pédagogiques ? Peut-être à travers l'approche du système Laban je pourrai répondre à la question en quoi consiste ce lien ?

Dans les prochaines lignes je compte faire revenir le temps en se souvenant du processus d'analyse du mouvement des exercices de Stens. Je vais décortiquer/décomposer le processus d'analyse du mouvement en justifiant pourquoi j'ai fait tel ou tel choix de symbole, quel était mon attention et pourquoi.

Ce jeu des différents positionnements envers ma partition me permettra de vivre et partager cette expérience à travers le va et vient du monde tangible et intangibles. Peut-être faire une belle promenade sur le pont entre la perception et la proprioception ? Peut-être cela me permettra d'éveiller les circulations des gestes et pratiques en danse dont j'ai déjà vécu en passant par les cours de danse de caractère dans l'école de danse du Ballet académique de l'Ukraine de Pavel Virsky ?

Olga Stens était une pédagogue "de synthèse" dans le sens qu'elle sut incorporer à ces cours des influences contemporaines. Elle a inventé sa barre de la danse de caractère. Sa barre

⁶²*Ibid*, P. 12.

⁶³ Laban. *La maîtrise de mouvement*. Actes Sud. 2007. P. 50.

est caractérisée par trois aspects : rituel, esthétique, méthodique. Rituel au sens que les monuments et les exercices la musique accompagnée ont étaient toujours les mêmes. Par contre l'esthétique proposé s'est présenté comme une sorte de la « boîte de Pandore » : une fois ouverte elle n'a jamais cessé d'être ajustée par rapport au corps de chaque élève sans le moindre mot de correction de la part de Stens. La manière de « corriger » était présente d'après Loujine en quête de chaque élève de trouver un chemin corporel propre à chacun et à l'esthétique de Stens. Par exemple elle disait que le centre du mouvement c'est le « plexus solaire »⁶⁴ car l'homme est au milieu d'un diamant. Tout le mouvement se produit de ce centre. Toutes les lignes existent à partir de ce centre. La hauteur, la profondeur, la spirale, toutes les lignes diagonales et toutes les « lignes héroïques ». Elle appelait cela des lignes courbes « les schwungs » (de l'allemand schwimmen-nager). Elles représentent des lignes en forme de 8 dans les plans différents. Dans la kinesphere de l'exercice de Stens le mouvement de bras passe dans le plan vertical. Stens utilise la méthode d'élaboration d'un geste juste à son esthétique. En même temps c'est un geste plein de liberté au sens des économies des moyens d'exécution pour une image esthétique bien précise. Ce travail se base sur son approche moderne vers le chemin de la construction d'un geste.

Déroulement de la barre⁶⁵.

1. Plie
2. Temps de bottes
3. Rond de jambe parterre I, II.
4. Exercice sur les lignes d'icosaèdre.

Déroulement du milieu.

⁶⁴ Pour donner un exemple Isadora Duncan voit l'origine de tout le mouvement au plexus solaire. Le plexus solaire est une zone fibreuse très innervée située au niveau du sternum. Selon Duncan c'est là que l'inspiration rentre en mouvement est née en travers c'est par le plexus solaire que tout se passe et même que le mouvement meure. Voir Elisabeth Schwartz, *Les lignes élémentaires, Grandjouan dessine Duncan*, catalogue exposition, CND, Pantin, 2005, p. 2.

⁶⁵ Voir annexe. Table des illustrations p. 60-78

5. « Schwung » avec les bras.

6. « Schwung » avec les hanches.

7. Exercice pour un mouvement conduit

Constantes⁶⁶.

Le système notation du mouvement prévoit les constantes - un fragment de portée place en bas d'une partition et contenant différentes indications qui font office de « clé ». Ces indications sont valables pour tout le morceau et n'ont pas besoin d'être répétées. Elle précise le niveau constant de l'extension et/ou de rotation des extrémités. Vu que les constantes précises les éléments stables, je constate que pendant le geste de la jambe en avant niveau moyen la jambe sera en extension/très tendu. Je précise également que les jambes sur place niveau moyen seront constamment en rotation externes. Je constate que l'index de la main sera également en extension. Cela va être important au moment de la conduite de geste de bras en préparation pour l'exercice.

Position de départ⁶⁷.

N. Loujine⁶⁸ précise que la position de début de l'exercice a été plutôt la position de la main sur la hanche (le pouce derrière, l'index devant). Les doigts, les orteils devaient « être actifs » c'est-à-dire il doit y avoir une prise de conscience sur les extrémités. Le coude est légèrement devant le plan du dos. Les positions des pieds correspondent aux celles de la danse classique avec quelques précisions. Selon N. Loujine la première de caractère chez Stens est la suivante : les talons joints mais les pointes sur le côté sont moins ouverte que la première en classique, les genoux s'écartés quand la danseuse est en demi plie. La cinquième de Stens ressemble à la troisième en danse classique mais moins ouverts en dehors.

Musique⁶⁹.

⁶⁶ *Ibid*

⁶⁷ *Ibid*

⁶⁸ La transmission orale des 7 exercices de « la barre de Stens » à Mariia Ferents a été réalisés durant la période d'avril de 2021 par Nadejda Loujine.

⁶⁹ Voir *La danse*, vol. 8 : la danse de caractère [Enregistrement sonore] / Olga Stens et Ph. Reverdy. BNF.

L'accompagnement musical était toujours le même⁷⁰. À chaque exercice correspondait une musique précise. Sauf exception les exercices s'effectuent toujours sur des rythmes binaires. Dans le système Laban, la valeur de temps est donnée par les signes de mouvement de base (les signes de direction, de rotation, et de parcours). Il est possible de les allonger afin de montrer la longueur proportionnelle de l'action⁷¹.

1. Plie⁷²

Loujine précise aspect important du port des bras. Elle dit qu'en ouvrant le bras en seconde il faut guider le bras par l'index comme j'ai indiqué en constantes. Il faut que la danseuse passe par le sommet de la tête par dessous quand elle incline la tête. Sur la partition cette précision est donnée par le signe de rotation de la tête. Le système nomme la « rotation » tout mouvement de l'une des parties du corps autour de son axe. Je fais attention pour ne pas confondre la logique propre du système de notation et les ajustements pédagogiques : métaphores, explications. Le système prévoit noter tout ce qui se change par rapport au mouvement d'avant. Degré de rotation est laissé au choix de l'exécutant car il n'y a pas d'épingles, mais la direction en avant droit est bien précisée par le signe de direction.

Pendant le déroulement de l'exercice il fallait travailler la respiration et « porter le mouvement ». N. Loujine précise que selon Stens la danse c'est une histoire d'une sensation retrouvée. Il fallait donc retrouver des sensations propres à chaque mouvement. Nadejda précise que Stens « aime aussi lier la respiration au mouvement, ce qui l'allège, facilite les courbes et les suspensions en leur conférant amplitude et grandeur. Le respire étant le reflet d'un état de bonheur ou de malaise, le contrôle de la respiration doit contribuer à créer un caractère ou un état d'âme ». J'aurai pu noter la respiration dans la partition mais j'ai choisi de ne pas faire cela. C'est un aspect important de sa pédagogie mais en tant que notatrice je dois faire des choix en valorisant ce qui est plus important dans sa pédagogie. Je trouve que les directions, les transferts et la coordination dans le temps sont les aspects fondamentaux de ses exercices.

⁷⁰ *Ibid*

⁷¹ CNEM 1999 révisions 2020 - Pratiques et usages KIN - J. Challet-Haas P.9. Voir - www.cnem-laban.org

⁷² Annex p.

2. Temps de bottes⁷³

Il fallait guider le mouvement de bras par l'index comme c'est indiqué en constantes. Selon le système « aucune indication n'est requise lorsque le haut du corps est dans cette situation verticale normale, c'est-à-dire lorsqu'aucune des deux épaules n'est inclinée »⁷⁴. Je note une rotation du tronc à gauche d'une huitième au cinquième et neuvième temps pour préciser le mouvement du tronc pendant l'exécution des gestes de la jambe. Cette rotation crée un contraste entre les gestes la jambe et le tronc. Nadejda précise qu'en deuxième partie d'exercice il fallait « garder le bassin au même niveau pendant la partie vite de l'exercice, ou il y a des gestes de la jambe sur le côté niveau moyen. Je fais le choix de ne pas noter le signe du centre de gravité en place en haut dans la colonne du tronc et juste à dire que bassin reste en même niveau par au niveau des appuis.

Dans les exercices de Stens je peux deviser les mouvements en deux échelles : mouvements dits « jetés » et mouvements dits « conduits ». La première partie (lente) de cet exercice-là est un exemple des mouvements conduits. Elle se caractérise par les lignes de la trajectoire du geste. La trajectoire des mouvements conduits est indirecte. Elle prend plus d'espace kinesthésique. La deuxième partie (plus rapide) est un exemple de mouvements jetés. La trajectoire des mouvements jetés est directe. Elle prend moins d'espace kinesthésique.

En enseignant ces exercices Stens voulait « du caprice dans les mouvements », « du théâtre », d'une certaine théâtralité. Je note une extension des orteils du bras au geste du bras qui reflète en quelque sort cette théâtralité demandée par Stens.

3. Rond de jambe par terre I, II.

Le regard suit le mouvement de la jambe. L'œil suit le mouvement de la jambe en faisant un demi rond de la jambe devant/derrière. C'est un exercice qui se caractérise par une fluidité des mouvements de geste de jambe en première partie.

4. Exercice sur les lignes d'icosaèdre.

⁷³ Annex p.

⁷⁴ CNEM 2021 - *Les Mouvements du haut du corps*. P. 6. Voir R. Cottin - www.cnem-laban.org

Stens rejoint la pensée de Laban sur les directions: Laban en fit l'analyse selon des lois géométriques et physiques et propose entre autres le schéma suivant:“ le danseur se trouve de par ses possibilités gestuelles au centre d'une figure géométrique, l'icosaèdre, volume à 20 faces. L'icosaèdre représente en fait, une cristallisation, une synthèse des niveaux et des axes selon lesquels s'effectue la trajectoire d'un geste. C'est une proposition d'outil de travail à pratiquer. Son emploi en tant que cadre formel d'analyse permet au danseur une familiarité rapide et rationnelle avec l'espace qui l'entoure, axée plutôt sur l'aspect concret de la question, qui donne surtout le sens de la rigueur et invite à trouver de nouvelles combinaisons, employant les facteurs espace-temps-énergie au sein même de la structure proposée“⁷⁵Dans cet exercice à travers des directions en forme de 8 Stens donne un module de visualisation de l'espace à travers les lignes de icosaèdre.

Déroulement du milieu.

5. « Schwung » avec les bras.

Stens disait que le centre du mouvement c'est le « plexus solaire » car l'homme est au milieu d'un diamant. Tout le mouvement se produit de ce centre. Toutes les lignes existent à partir de ce centre. La hauteur, la profondeur, la spirale, toutes les lignes diagonales et toutes les « lignes héroïques ». Elle appelait ces lignes courbes « les schwungs » (de l'allemand *schwimmen-nager*). Elles représentent des lignes en forme de 8 dans les plans différents. Dans la kinesphere de l'exercice de Stens le mouvement de bras passe dans le plan vertical.

6. « Schwung » avec les hanches.

Les « schwungs » au niveau des hanches devaient être produits en plan sagittale.

7. Exercice pour un mouvement conduit

Cet exercice est un exemple des mouvements « conduits ». Ils se caractérisent par une fluidité de la séquence du mouvement du bras/main/doigts. Je fais le choix de préciser à travers la simultanéité de mouvement de la tête avec le geste du bras que la fin de l'exercice donne le contraste du geste circulaire du bras droit.

⁷⁵ Robinson J. *Eléments du langage chorégraphique*. Vigot. 1992. P.69.

Ma formation en notation Laban m'a permis de ne pas qu'analyser exercices de Stens du point de la vue de sa vision de mouvement comme le rapport universel entre le poids, l'espace. Des choix dont j'ai fait pour noter tel ou tel exercice ont pris en compte cette approche. En même temps je pourrais utiliser son approche analytique du système Effort pour comprendre la qualité de mouvement et du geste de Stens.

CONCLUSION

La tentative de déterminer le corpus d'informations existantes sur Olga Stens a mis en lumière une grande quantité des sources nécessitant une analyse approfondi : des photos, des articles de presse, des notes.

Dans les années 1950-60 il y avait deux professeurs de la danse de caractère : Irina Grjebina. Elle a suivi le courant de danse de caractère en s'inspirant de grands ensembles de la danse folklorique de Moiseev et Virsky de l'Union Soviétique tandis qu'Olga Stens était antimilitariste et apatride. Elle ne voulait pas reproduire ce courant artistique. En ce qui concerne sa pédagogie Stens a essayé de garder l'expressivité de Wigman dans ces courses de caractère. De manière générale, Stens envisageait la danse de caractère comme une réalité ressemblant à la fois l'évolution de la compréhension du mouvement et le travail théâtral. Comme la danse moderne était en pleine évolution en France. Stens a repensé la danse de caractère sous un angle différent ce qui se pratiquait en Union Soviétique. A titre exceptionnel elle a fait un travail sur des caractères⁷⁶ comme dans la célèbre pièce de Kurth Joss *Table Verte* alors que dans cette époque-là dans les grands ensembles russes de tendance était plutôt la recherche sur des groupes et des pas. Pour Stens, la danse moderne, c'était un travail sur des personnalités, des solistes, des recherches sur le travail des lignes, du mouvement en soi. La danse moderne pour elle était une danse qui doit évoluer. Elle pensait une évolution de la danse moderne à travers l'affirmation de caractère. Elle a insisté sur la ligne de mouvement dans la danse de caractère plutôt qu'une esthétique bien précise. Dans ce sens-là elle disait qu'apprendre ne suffisait pas mais il fallait également comprendre. Pour cela repousser la limite des possibles semblait être clé de voute mais aussi sa contribution dans la danse de caractère.

En répondant à la question quelles sont les perspectives de recherche sur Stens je pourrai dire ce qui suit. Le système de la notation de mouvement de Laban ne se concentre pas sur le vocabulaire chorégraphique mais va à l'essentiel. Il met à disposition une diversité d'outils, à la fois conceptuels, empiriques et poétiques, amènes à être manipulés et remaniés selon le besoin du danseur. C'est une pratique d'analyse de mouvement autoréflexive, centrée sur le développement d'une conscience kinesthésique en élaborant différentes voies d'analyse des ressorts internes du mouvement, enrichissant la perception du danseur.

⁷⁶ Comme par exemple son personnage dans *Simkas Toras*.

Laban a créé en 1928 un système visionnaire de notation de la danse, la Cinétographie, qui parvient à transcrire la cinétique du mouvement dans des signes. Je pourrais faire une analogie et considérer un signe comme une abstraction, du verbe « abstraire », c'est-à-dire aller à l'essentiel et isoler des éléments. Dans ce sens-là, comme disait Brancusi, une abstraction c'est aller vers le sens des choses, vers l'idée. D'ici là, le concept de Laban permettra d'analyser une chorégraphie comme un processus d'incarnation d'une abstraction. Aller vers une simplicité de la complexité. Peut-être cette approche me permettra-t-elle de trouver des nouvelles caractéristiques de son « geste moderne » ?

La diversité des travaux sur l'art de la danse moderne « ne peut que réjouir et témoigner du fait que cet art commence à être perçu dans tout son intérêt »⁷⁷ y compris au niveau des croisements et tensions entre la danse moderne et d'autres styles de danse à l'occasion de la danse de caractère⁷⁸. « ...Il est donc temps que cet intérêt devienne intériorisé, pour que les praticiens de la danse éprouvent leur expérience comme un savoir digne d'être formulé », comme l'avait fait Olga Stens au milieu du XX^e siècle à travers la mise en valeur du geste moderne en danse de caractère.

⁷⁷ Elsa Ballinfate. *La traversée du corps*. Paris, Hermann, 2015. P.13.

⁷⁸ *Ibid*

BIBLIOGRAPHIE

A. Ouvrages sur Olga Stens

1. Antoinette Guédy et Suzanne de Soye, *Olga Stens en son temps et en son "caractère»*, S. de Soye, Paris, 2002.
2. *La danse*, vol. 8 : la danse de caractère [Enregistrement sonore] / Olga Stens et Ph. Reverdy.
3. Chaumont J. *Hommage à Olga Stens*, Nouvelles éditions touristique et artistiques, 1987.
4. *Trois Femmes de caractère*. 1999. Vidéothèque CND

Ouvrages généraux :

1. Blasis : *Manuel complet de la danse : comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de l'art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, à l'usage des amateurs et des professeurs*, Edition Roret, Paris, 1830.
2. P. Bourdieu : *Les rites comme actes*, dans la Revue Actes de la recherche en sciences sociales, n°176, contributions 1391 elSSN, 1982.
3. T. S. Buckland: *Dance in the Field- Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, Macmillan, 1999.
4. A. Decoret-Ahiha : *L'exotique, l'ethnique et l'authentique - regards et discernes sur les danses d'ailleurs*. Civilisations, Paris, 2005.
5. A. Djakouane, C. Apprill, M. Nicolas-Daniel : *L'enseignement des danses du monde et des danses traditionnelles*, L'Harmattan, Paris, 2013.
6. K. G. Dürckheim: *L'homme et sa double origine*, Spiritualité vivante, Paris, 1973,1996.
7. Ezrahi Christina: *Experiments in Character Dance: From Leningrad's Estrada to the Kirov Ballet*, Harriman Institute Columbia University, 2015.
8. Garafola Lynn: *Russian Movement Culture of the 1920s and 1930s*, Harriman Institute Columbia University, 2015.
9. Garros Jacques : *Corporellement*, Broche, Paris, 2012
10. T. Gautier dans *Les beautés de L'Opéra*, édition Soulié, Paris, 1841.

11. Godard H. *Le geste et sa perception, La danse au XXème siècle*, Marcelle Michel, Isabelle Ginot, p. 224, Éditions Bordas, Paris 1995.
12. Guilcher J.-M. : *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français. Tradition. Histoire. Société*, Le Harmattan, Paris, 2009.
13. Guillard Yves : *Danse et sociabilité - Les danses de caractères*, Le Harmattan, Paris, 1997.
14. Guillard Yves : *Cahiers de danse, manuscrits de farandoleur, prévôts et maîtres de danse*, édition ARES, 1999.
15. György Martin : *Peasant Dance Traditions and National Dance Types in East-Central Europe in the 16th-17th centuries*, Ethnologia Europaea XV, Copenhague, 1985.
16. A. Grau, S. Jordan: *Europe dancing- perspectives on Theater, Dance and cultural identity*, London, Routledge, 200.
17. Edward T. Hall : *Au-delà de la culture*, Seuil, Paris, 1987
18. Jullicn François : *Il n'y a pas d'identité culturelle*, l'Herne, Paris, 2016.
19. Le Breton David : *Les passions ordinaires - anthropologies des émotions*. PBP, 2004.
20. Lenclud Gerard : *La tradition n'est plus ce qu'elle était*. Terrain, 1987, № 9, p. 110-123.
21. Lassibille Mahalia : *La danse africaine, une catégorie à déconstruire. Une étude des danses des WoDaaBe du Niger*, Cahiers d'études africaines, vol. XLIV, n° 3, 2004, p. 681-690.
22. Lassibille Mahalia : *Ecrire «la danse». Ecrire "la danse " en anthropologie : la violence de la recherche au bout du stylo*, ARJ, UFRN, 2016.
23. A.L Maurice Louis : *Le folklore et la Danse*, Edition D'aujourd'hui, Paris, 1963.
24. A.L Maurice Louis : *Danses populaires et ballets d'opéra*. Edition G.-P. Maisonneuve et Larose. Paris, 1965.
25. Merleau-Ponty M. : *Le visible et L'Invisible*, Gallimard, Paris, 1964.
26. F Petkovski: *Professional folk dance ensemble in eastern Europe and the presentation of folk dance on stage*, dans: *Music and Dance in Southeastern Europe: new scopes of research and action*, Belgrade: Faculty of music, 2016.
27. N. Prevots. *Ballet and Soviet-American Exchange*, dans: *Dance for Export. Cultural Diplomacy and the Cold War.*, 69-91. Hanover & Londres: Wesleyan University Press, University Press of New England, 1998.

28. Robinson Jacqueline. *L'aventure de la danse moderne en France*, Rongé, Paris 1990.
29. Claire Rousier : *Etre ensemble – figure de la communauté en danse depuis le Xème siècle*, Paris, Recherches CND, Broche, 2003.
30. Suzanne de Soye, G. Madilian, N. L. Loujine : *Danse de caractère*, Aphora, 1987.
31. Shay Anthony : *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2002.
32. Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Seuil.1989.
33. O. Wollman Gershon : *Les danses folkloriques du Caucase dans les ballets russes : entre nationalisme et exotisme*, Memoire Paris8 sous la direction de Mahalia Lassibille, 2014.

Ouvrages en russe

1. Володько В.Ф.: *Методика викладання народно-сценічного танцю*. Київ. 2014.
2. Дубских Татьяна: *Народно-сценический танец. Учебное пособие*, Планета музыки 2017.
3. Степанова Л.: *Танцы народов СССР*, М: Сов. Россия, 1970.
4. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А.: *Основы характерного танца*, Л. – М., 1937.
5. Филановская Т.: *История хореографического образования в России*, Твердый, 2017.

Sources électroniques

1. N. V. Sheremetevskaia: *Поиски характерности танцевальных образов. Танец на Эстраде*, М.:Искусство,1985,
<http://dancelib.ru/books/itern/roO/sOO/zOOOOOOO/st005.shtml>, 2015.
2. Thuries : *Le mouvement circulaire, du rite au ballet, déméter* [En ligne], Actes, Textes, Journées d'étude, Le Mandala et ses figures dans la modernité artistique, mis à jour le :04/03/2014, URL : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=274>.
3. Francois Gasnault: *Les enjeux de la danse dans les réseaux revivalistes français*, [En ligne], Recherches en danse, 2015, URL : <http://danse.revues.org/1185>
4. Fontana: *Danse traditionnelle à l'école*, [En ligne] USEP Paris, URL : http://usep75.fr/pdf/docj,eda/document_danse_traditionnelle.pdf,2012

5. Marc Lawton: Musicologie et arts de la scène. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2012.

2. Articles

1. Adolphe, Jean-Marc et Martine JACOT, 1999. « Le grand métissage de la danse moderne », in *Le Courrier de l'UNESCO*, octobre, pp. 40-42.
2. Bebey, Kidi, 1987. « Pour un corps mutant », in Nadji Simon et Bruno Tilliette (dir), *Ethnicolor*, Paris : Editions Autrement. pp. 154- 159.
3. Bernard, Michel, 2004. « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain à propos de la danse », *Rue Descartes*, 44, juin, pp. 21-29. DOI : 10.3917/rdes.044.0021
4. Buckland, Theresa,
 - 1999. « All dances are ethnic, but some are more ethnic than others: some observations on dance studies and anthropology », in *Dance Research Journal*, 17/1, pp. 3-21.
 - 2001. «Dance, Authenticity and Cultural memory: the politics of embodiment », in *Yearbook of Traditionnal Music*, 33, pp. 1-16.
5. Clifford, James, 1994. *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au 20e siècle*. Paris : Ecole nationale des Beaux-Arts.
6. Godard H. C'est le mouvement qui donne corps au geste. *Marsyas* № 30- juin 1994. P. 72-77.
7. Yves Guillard : *État actuel de la recherche sur les « danses de caractères » dans le domaine français*, *Ethnologie française*, nouvelle serie, T. 27, No. 2, Pratiques, Rites, (Avril-Juin 1997), pp. 234-243.
8. Bernard Perez, *Le caractère et les mouvements*, *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, T. 31 (Janvier à Juin 1891), pp. 45-62.
9. Kealnnohomoku Joann W. : Une anthropologue regarde le ballet occidental comme une forme de danse ethnique. *Nouvelles de danse*, n° 34-35, 1969, 1998, p. 47-67.

3. Thèses / mémoires (sélection)

1. F Fratagnoli: *Akram Khan - Une tradition en transformation*, mémoire Université Paris 8 sous la direction de Isabelle Launay, 2004.

2. Hennebert Elisabeth *Coueurs de cachets : histoire des danseurs russes de Paris (1917-1944)*, Thèse de doctorat en Histoire sous la direction de Pascal Ory, Paris I, 2002.
3. Pogossian S. La danse de caractère. *Représentations actuelles en France*. mémoire Université Paris 8 sous la direction de Raphaël Blanchier, 2017.

1. Résumé de mémoire

La danse de caractère. Représentations actuelles en France, par Sona Pogossian

Sona Pogossian présente un mémoire au sein du département Danse de l'université Paris 8 – Saint-Denis en Septembre 2017, sous la direction de Raphaël Blanchier, intitulé *La danse de caractère. Représentations actuelles en France*, et contenant 67 pages. Le mémoire est constitué de trois parties parmi l'introduction, la conclusion, le post-scriptum, l'annexe et d'une bibliographie. La première partie contient trois paragraphes. La deuxième partie a cinq paragraphes. La troisième partie a deux paragraphes. Chaque partie de la mémoire contient une conclusion.

C'est un mémoire de Master II propose un regard précis sur l'état des lieux de la Danse de caractère, sur des représentations des données passées et actuelles en France. L'auteur mis en évidence différents discours sur la pratique de la danse de caractère. Plusieurs approches (anthropologique, historique, esthétique, pédagogique) permettent à l'auteur mettre en valeur une recherche sur la danse de caractère concernant des questions de l'auto identification de dernière, de ses représentations actuelles, ces écoles pédagogiques.

Dans l'introduction l'auteur présent le sujet de recherche qui est la danse de caractère. Elle la caractérise comme un phénomène qui se trouve entre les deux processus différents : de la marginalisation et de l'initialisation⁷⁹. Il est marginalisé pour deux raisons. Premièrement par des difficultés de définition de ce phénomène qui existe autant des appellations que des plusieurs images des danses dites de caractère. Deuxièmement parce qu'il est peu reconnu comme une matière obligatoire dans les établissements de l'enseignement en danse et il est absent comme un enseignement diplômant dans ce domaine. Elle trace « les lignes de la sphère des professionnels actuels de la danse de caractère en France. Cette enquête de terrain »⁸⁰ qui permettra à l'auteur de situer l'espace de vie de cette danse. « De peser le poids de son existence et la force de frappe qu'elle peut avoir »⁸¹.

79 P. 8

80 P. 9

81 *Ibid*

Pour parvenir à l'union de ces préoccupations – elle caractérise des axes des natures différents et construit un corps de la danse de caractère en France, de son existence, de sa représentation et de sa réception. De l'autre elle met en évidence ces expériences personnelles en tant que danseuse de la danse de caractère. Par conséquent cela constitue une problématique de cette mémoire. Comment à partir de l'étude des représentations de la danse de caractère en France actuel, d'entretiens des professionnels et des amateurs, d'observations et de pratiques de cours de danses de caractère faire naître le « corps de la danse de caractère » en France. Le chemin qui va emmener le lecteur à éclairer cette problématique est le suivant.

D'abord en première partie de la mémoire l'auteur propose de déchiffrer le concept de la pratique de la danse de caractère qui l'auteur appelle « de stylisation »⁸². Par l'étude et la comparaison des corporéités de cette danse à travers les représentations imagées de la danse caucasienne Lezginka, de la pratique d'un pas de danse hongroise et de la réception d'une danse tzigane pour donner le corps au sujet en deuxième partie de la mémoire. Enfin pour tenter à répondre à la question pourquoi « y a encore moins de vingt ans des compagnies de danses de caractère se produisaient a guichets fermes en France et dans le monde entier, alors qu'aujourd'hui, il est difficile de trouver une affiche annonçant un spectacle de danses de caractère »⁸³. Le texte répond ainsi à trois enjeux : montrer la complexité de la construction du terme « danse de caractère », de processus de construction et l'état du lieu de ce phénomène.

Dans la première partie « Etats des lieux » l'auteur tente de montrer – à partir de l'histoire de cette danse, de sa mobilité géographique que la danse de caractères est un phénomène complexe et il appartient a la paradigme romantique au moment de sa « naissance »⁸⁴.

Le paragraphe A « Une terminologie aux limites des frontières » pose l'éveil et l'évolution historique de la danse de caractère en précisant les aspects importants de cette dynamique comme par exemple la construction de terme même de la danse de caractères. Par exemple quand l'auteur parle du romantisme (le désir de l'inconnu, la fascination devant les cultures différentes et éloignés etc.) elle attire notre attention à la question de la reconnaissance

82 P. 9

83 *Ibid.*

84 *Ibid*

des idéaux du romantisme par des grandes chorégraphes dans les ballets célèbres de l'époque qui ont construit la terminologie de cette danse. Puis la danse de caractère au début du XX^{ème} siècle, dans un contexte culturel qui lui impose une formalisation, et voit apparaître la figure du professeur de la danse de caractère. Actuellement, on peut encore distinguer trois « modes » de pratique de la danse de caractère : scénique ; les pratiques, rencontres informelles ayant pour but de développer la pratique gestuelle, les écoles de la danse de caractère y compris les cours de danse et les stages.

Le paragraphe B « Annuaire des professionnels actuels » ainsi que le paragraphe C « Un héritage à trois branches » désigne une construction des aspects fondamentaux de la danse de caractère telles que son corpus pédagogique par exemple représentées par trois écoles qui vont être citées ci-dessous. L'auteur visualise une aréologie et un arbre généalogique si on peut dire des professionnels d'avant et d'aujourd'hui. Chercheuse positionne cet arbre comme une image d'une généalogie possible. La danse de caractère même représente aussi un héritage culturel. Cette héritage-là à travers de « l'académisme au Caractère, en passant par le modernisme et le populisme »⁸⁵, mène un chemin varié et complexe. La variabilité de celle-ci se concrétise par « de langues, de pratiques et d'idéologies de la Danse de caractere. Elle rejoint la complexité qui se caractérise par le fait que c'est « une danse qui a plus de six siècles d'existence dans différents pays et contextes. Au fil de l'histoire, certaines terminologies se retrouvent à travers le monde. Danses de caractère, danses folkloriques et danses populaires scéniques sont les trois appellations les plus utilisées »⁸⁶.

La deuxième partie de la mémoire « Trois écoles » est dédié aux écoles de la danse de caractère existent en France aujourd'hui : celle de Roxana Barbacaru, de Sirarpik Grigorian et de Nadejda Loujine. L'auteur tente de répondre à la question quels sont les caractéristiques de ces trois écoles en y identifiant du trois stratégies éducatives qui constitue l'image pédagogiques de cette danse. Ce paragraphe démontre des représentations sur les biographies des dirigeants de trois écoles de la danse de caractère leurs relations et méthodes éducatives ainsi que trois visions de la Danse de caractère en France. D'abord, ces variations viennent de diverses

85 P. 22

86 P.25

compréhensions terminologiques⁸⁷. Cette variété linguistique paradoxalement définit finalement la variété des approches esthétiques au geste dansée.

Le paragraphe C « Structures d'enseignement » ainsi que la « Situation économique et « Le public »⁸⁸ est un lieu de rencontre des données pratiques et statistiques concernant la gestion des écoles de la danse de caractère, le fonctionnement du processus de gestion et du publique concernée.

Le paragraphe D « La pratique ». En prônant comme exemple les trois exercices différents comme Le salut, Les frappes, Le grand-battement l'auteur problématise la pratique chorégraphique en annualisant les subtilités des apprentissages des dernières dans trois écoles de la danse de caractère. Le choix des exercices n'ont pas fait par hasard, ils posent des unes évolutions des dernières et démontre une certaine dynamique du cours.

Le paragraphe E « Trois caractères pour une éthique ? » l'auteur nous interroge sur l'aspect éthiques des trois écoles précédemment étudiée par la description d'un cours de pratique. Le point important sur les trois professeures. Ce qu'elles partagent un attachement à la Russie mais aucune n'est russe⁸⁹. Cet attachement construit une éthique spécifique partagé et partageable. Elle se caractérise par un gout pour le folklore russe, par appropriation de valeurs

87« Nadejda préfère relier « la danse de caractère » a « caractère dance ». Cela situe le travail de Nadejda dans un système d'attention de la personne qui place la notion d'identité en-dessous. Avec Roxana, la danse de caractere prend le sens du signe conventionnel. Il est notoire que les représentations qu'elle travaille suivent le protocole du ballet et se trouvent au-dessus de la notion d'identité. C'est un produit qui répond aux régies de jeux historiques. Pour le travail de Sirarpik, il existe en premier lieu un paramétrage de l'appellation : comme relevé précédemment, en Russie l'appellation « danses populaires » ne correspond pas à celle de la France, c'est pourquoi elle a dû ajuster l'appellation de sa pratique avec sa géographie. Ensuite, elle définit la danse de caractère comme un ensemble, un symbole, un signe d'un système auquel on donne un sens. C'est un travail de rassemblement de traces pour créer une communauté active. Pa la suite, il y a tout ce qui touche au vocabulaire de la danse. Par exemple, la technicité est entendue de manière différente chez les trois professeurs. Roxana, l'entend comme une invariable, c'est-a-dire une technicité de pureté des lignes classiques. Elle est fictionnelle chez Nadejda, c'est une technique de l'habilité. Chez Sirarpik, c'est comme une intensité. C'est une technicité sensorielle. Ces rapports se retrouvent également dans la manière d'aborder le corps ». P.22

88 P.32-37

89 P.42

et gestuels dit slaves. Pour chaque professeur cela procure sa propre représentation d'une éthique à la russe.

La troisième partie se porte sur des questions du pouvoir « Pouvoir temporel vs pouvoir spirituel ». Dans le paragraphe A « Caractère des représentations et représentation des caractères » Malgré le fait que dans des paragraphes précédents l'auteur a parlé de la danse de caractère sous un angle de pratique politique (qui correspondrait à une pratique folklorique) ou sociale (qui correspondrait à une pratique traditionnelle). Dans ce paragraphe elle ajoute un autre angle de vue - du corps esthétique, plus précisément de sa corporalité artistique. A travers analyse fin de trois danses celle de la lezginka et de la La Hongrie et ses trois clés, la chercheuse construit et déconstruit son propre imaginaire ainsi que l'imaginaire collective des danses qui eux-mêmes déconstruites le temps par leur ton et le rapport à la musique⁹⁰.

Au XXème siècle, la danse de caractère devient une discipline autonome et elle connaît une grande vogue grâce à des troupes nationales dont le répertoire est entièrement constitué de cette forme chorégraphique. On citera, entre autres, le Ballet Moïsseïev, Olga Stens et son amie Antoinette Guédy (Ballet légendaire de l'Ile-de-France), Antonio Gades ou Riverdance, inspirés respectivement des folklores russes, ukrainien, français, espagnol (flamenco) et irlandais. Malgré l'analyse profond de la situation actuel de la danse de caractère en France et des relations internationales l'auteur fait plusieurs références sur le ballet national de Moïsseïev (p. 55-56) tandis qu'il n'y a pas un seul mot sur le Ballet académique de l'Ukraine de Pavel Virsky. Le dernier méritera être mentionné au moins par son travail dans le domaine de popularisation de la danse de caractère dans le monde entier ainsi que par son patrimoine gigantesque qui été présenté aussi en France plusieurs fois depuis 1965⁹¹.

On a trouvé dans ce mémoire des préoccupations sur des différentes tentions (économiques, éthiques, pédagogiques...) dans l'image de la danse de caractère construite par l'auteur. Nous remarquons aussi que, bien que l'auteur ait pu déployer cette image par différents points de vue et qu'elle ait été copieusement explicité et exploité à des fins didactiques. Par

90 P.53

91 Le plus récent spectacle de L'Ensemble Folklorique Virsky à Paris au Palais de Congrès a eu lieu du 05/12/2018 au 09/12/2018. URL /<https://www.fnacspectacles.com/place-spectacle/ticket-evenement/danse-classique-virsky-manpcvir-lt.htm>.

contre la relation des danseurs entre autres en danse de caractère n'a été que peu questionnée dans ce mémoire, la composition d'une image d'inquiète scrupuleusement dessinée semble constituer le but ultime de cette mémoire, tandis qu'on puisse on convoquer d'autres images analytiques de la danse de caractère comme par exemple l'image ontologique à travers des relations entre des danseurs comme un conflit, consensus ou dialogue. Cela mériterait un traitement plus approfondi, auquel ce manque nous invite.

2. Revue de presse

1. J. Dorcy *L'activité de Danse et Culture*, Toute la Danse, №6 Décembre 1952.
2. *Danses anciennes - Danses de notre temps*, Toute la Danse, n°2, juin 1952.
3. J. Silvant *C'est en voyant Isadora Duncan que Lilian Chapiro devient danseuse*, Art et Danse, Juin 1953.
4. Ch. Imbert, *Au théâtre de Champs Elysées*, Art et Danse, novembre /décembre 1953.
5. J. Silvant, *Keita Fodéba*. Tout la Danse, numéro spécial Pâques 1954.
6. *Keita Fodéba*, La Danse №20, avril 1956.
7. Olga Stens sur la couverture, Art et Danse septembre/octobre 1956.
8. *Ballets de Fodéba. Ballets Africains*, La Danse №24, aout/septembre 1956.
9. J. Silvant, *De l'Afrique Noire à l'Amérique latine*. Toute la Danse, n°7 Janvier 1957.
10. J. Farago. *Un festival d'Art d'avant-garde*, Art et Danse, n°21, mars/avril 1957.

11. M. A-Levinson, *De la Jungle au Ministère. L'ascension de Keita Fodéba*, n°24, Art et Danse, octobre/novembre 1957.
12. *Succès de Keita Fodeba*, Toute la Danse, Mars 1957.
13. Une publicité sur les *Ballets Africains* au théâtre de l'Alhambra Toute la Danse, Décembre 1957.
14. *Retour de Keita Fodba a l'Alhambra* ». Toute la Danse, Décembre 1957.
15. *Les ballets de Keita Fodéba : Nouvelle Formule*, n°28 de Art et Danse, juin/juillet 1958.

3. Photos :

Représente Olga Stens comme professeur :

3. STE000-STE007 ; STE003 : stage Toussaint 1983
4. STE007 : Stage J. Chaumont (CUP 7), mars 1975. Photogr André Biro ; STE073 :
5. Stage avril 1979, bd Clichy ; STE074 : juillet 1985 ;

Représente Olga Stens dans ces œuvres scénique :

1. Le Sacre du printemps : STE008 ; Elue - Juin 1965 - Photographe Studio Liseg (Paris) ;
2. « Passepiéd », « Rigaudon » : STE009 chorégraphie de Lucienne Destouches (femme de Céline), musique de Campra , Photographe R. Colin (Bruxelles)

3. « Rencontre », Olga Stens, Jérôme Andrews: STE010-STE016 chorégraphie de O. Stens et J. Andrews, sur une idée de Mary Wigman, d'après propos de F. et D. Dupuy
4. « Image de la Russie ancienne » : STE017-STE019 musique : thèmes russes anciens harmonisés par Balakirov
5. « L'indifférent »: STE020 musique de Lully
6. « Athéna »: STE021-STE022 musique Scriabine
7. « Mazurka »: STE023-STE024 Musique de Sharwenka
8. STE024 : photographe Terence
9. STE045 : Théâtre de la Cité universitaire - photographe Michel Petit (Paris)
10. « Danse caucasienne (arménienne) » : STE046-STE047 gauche Mila Cirul photographe Pierre Thirion (Paris)
11. « La berceuse du chant de la victoire » : STE048-STE059 8 janvier 1954, grande salle Pleyel
12. STE048 : O. Stens, Karin Wachner, Edith Allard : scène du chant des femmes dans le camp
13. STE0049-STE059 : photographe H. Tabah (Paris)
14. « Vitrail » : STE060 « La révolutionnaire » : STE061-STE062 Musique de Chopin, Photographe Michel Petit (Paris)
15. « Danse rustique » : STE063-STE064, musique Beethoven
16. « Czardas » : STE065-STE066

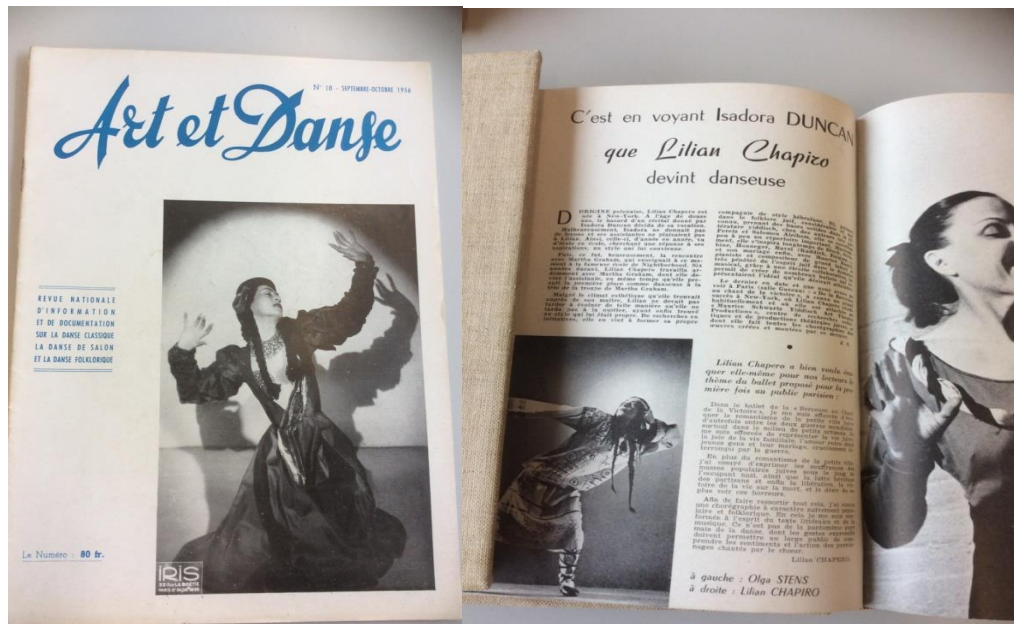
Représente ces portraits :

1. STE067 : American Center avec Roger Ribes et Ingrid Jom (1960)
2. STE068 : Hans Züllig, 1952
3. STE071 : photographe Thérèse Le Prat, ca 1955-60
4. STE081 : photographe Harcourt
5. STE059 8 janvier 1954, grande salle Pleyel
6. STE048 : O. Stens, Karin Waehner, Edith Allard : scène du chant des femmes dans le camp
7. STE0049-STE059 : photographe H. Tabah (Paris)
8. « Vitrail » : STE060

9. « La révolutionnaire » : STE061-STE062 Musique de Chopin Photographe Michel Petit (Paris)
10. « Danse rustique » : STE063-STE064 musique Beethoven
11. « Czardas » : STE065-STE066
12. STE067 : American Center avec Roger Ribes et Ingrid Jorn (1960)
13. STE068 : Hans Züllig, 1952
14. STE071 : photographe Thérèse Le Prat, 1955-60
15. STE081 : photographe Harcourt

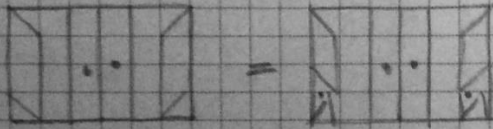
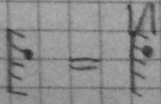
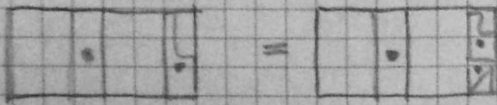
TABLE DES ILLUSTRATIONS

6. Photos des articles de presse



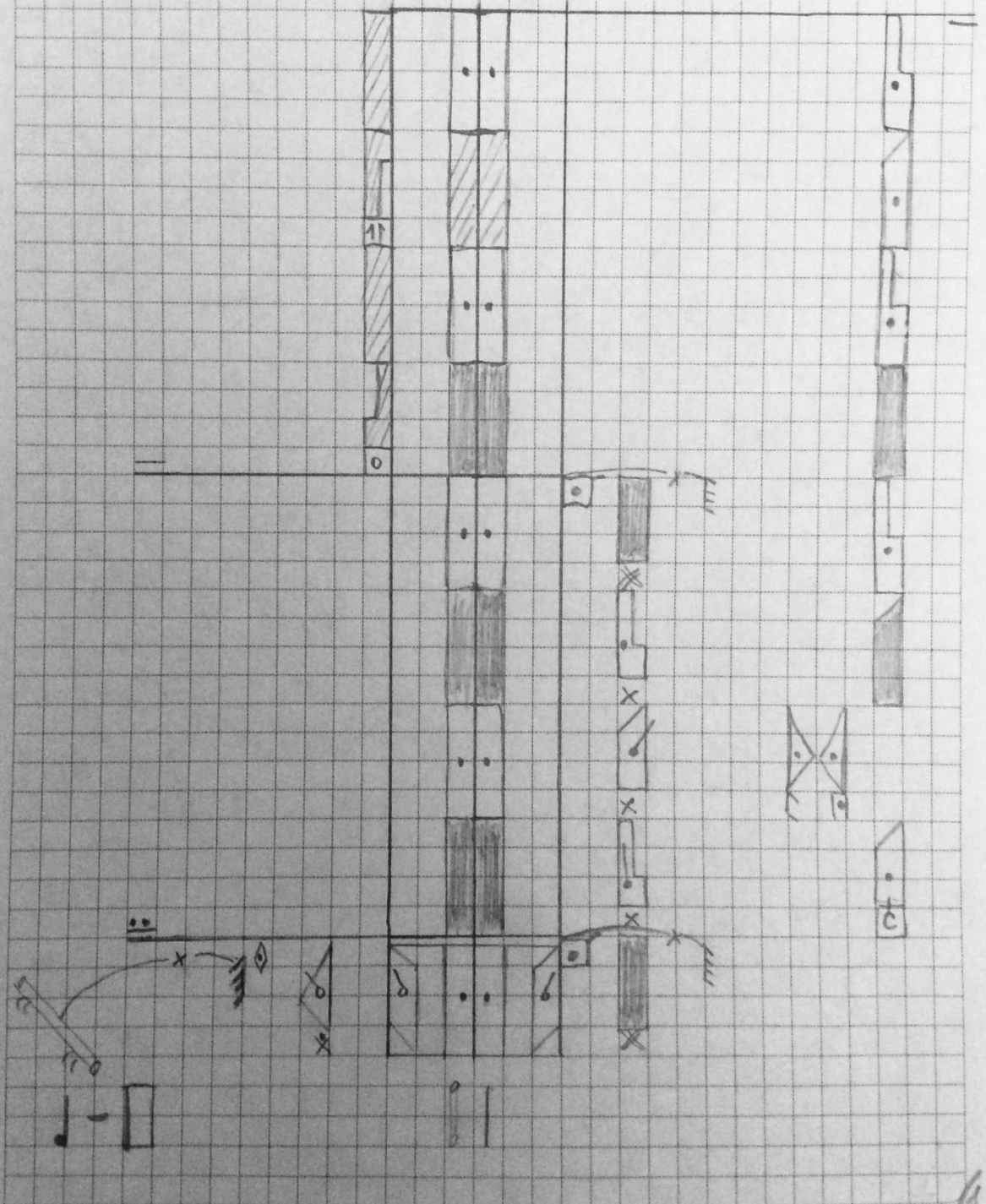
7. Partitions Laban

Constante



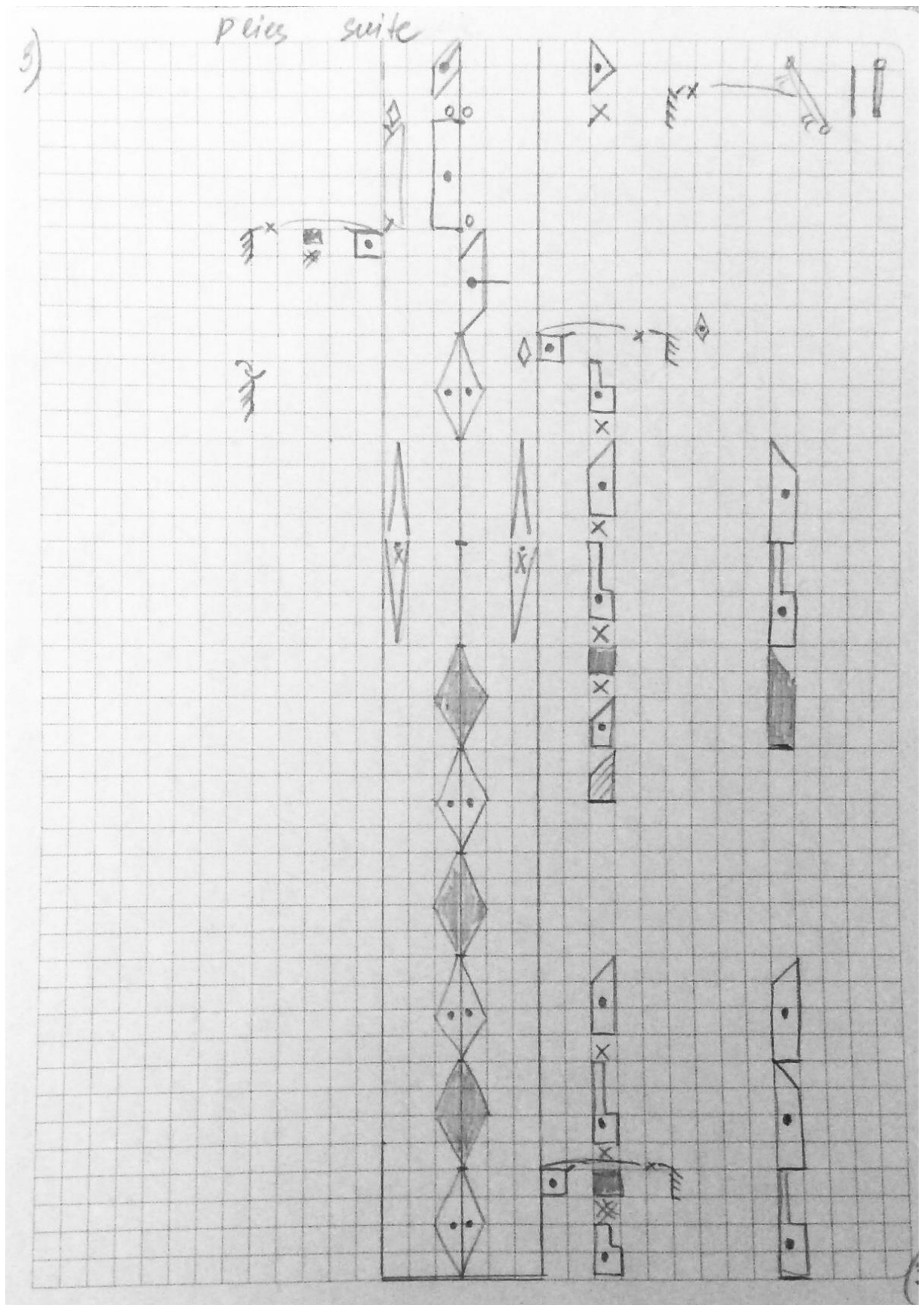
1)

Piles



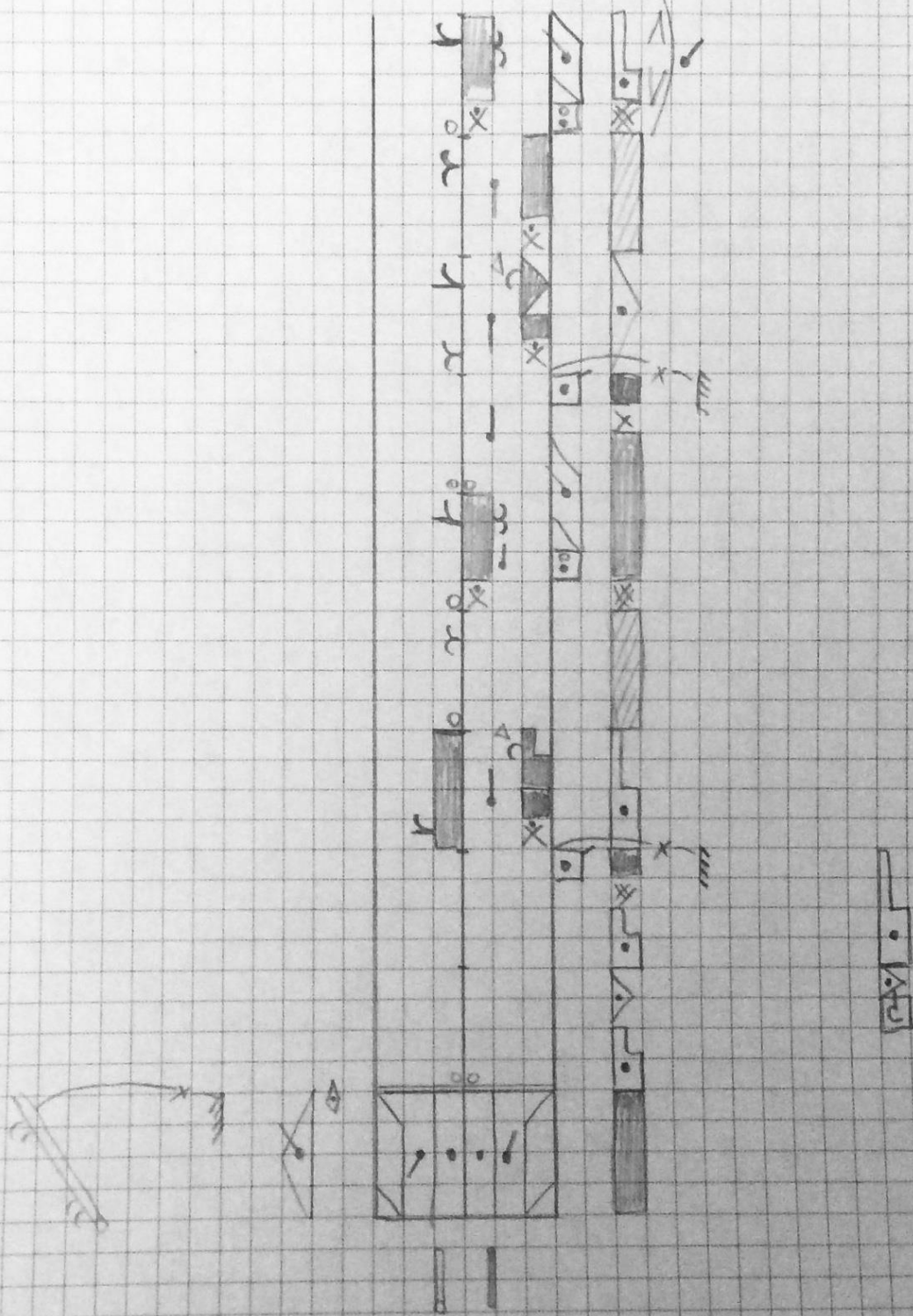
suite





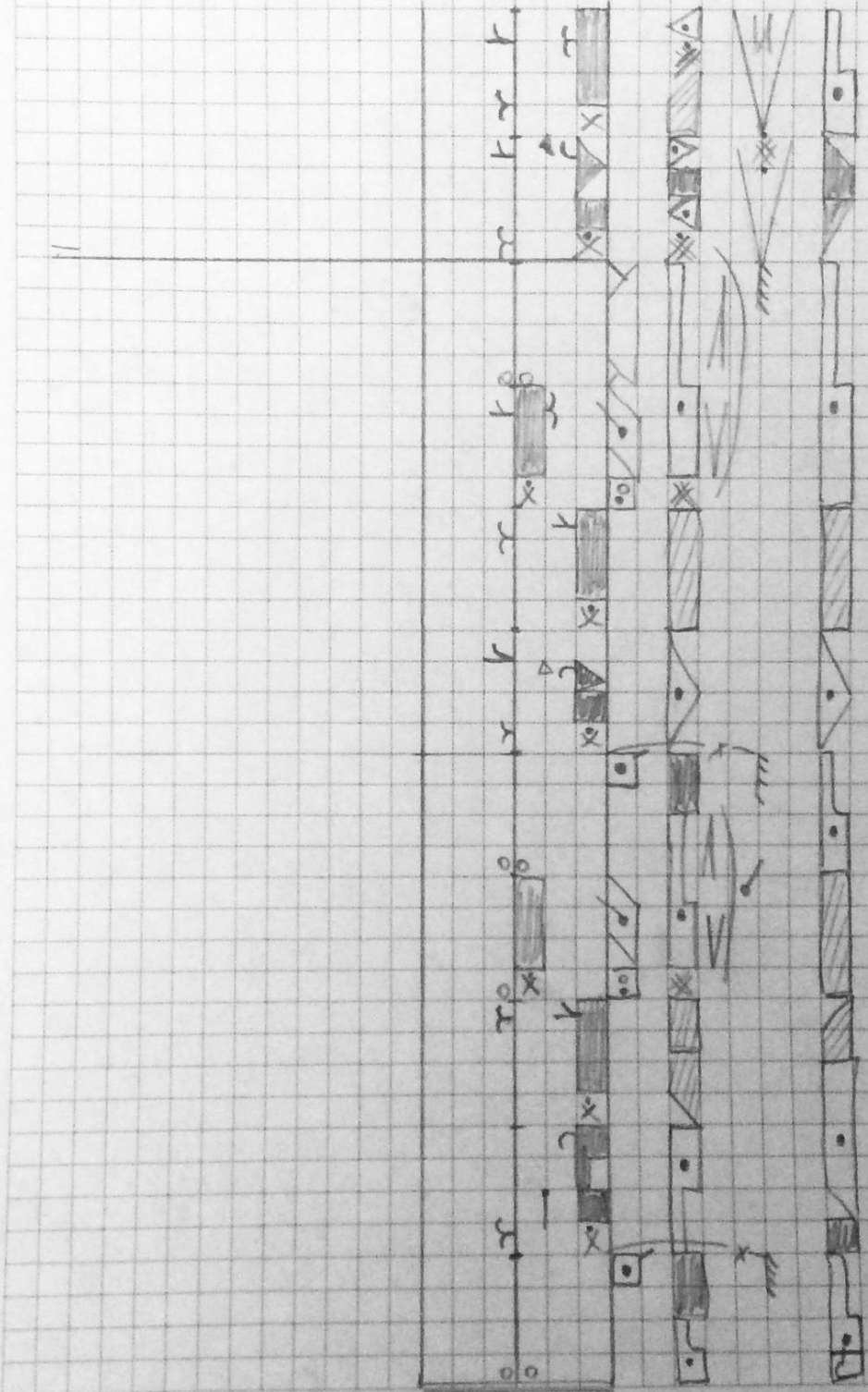
5)

Temps de battes



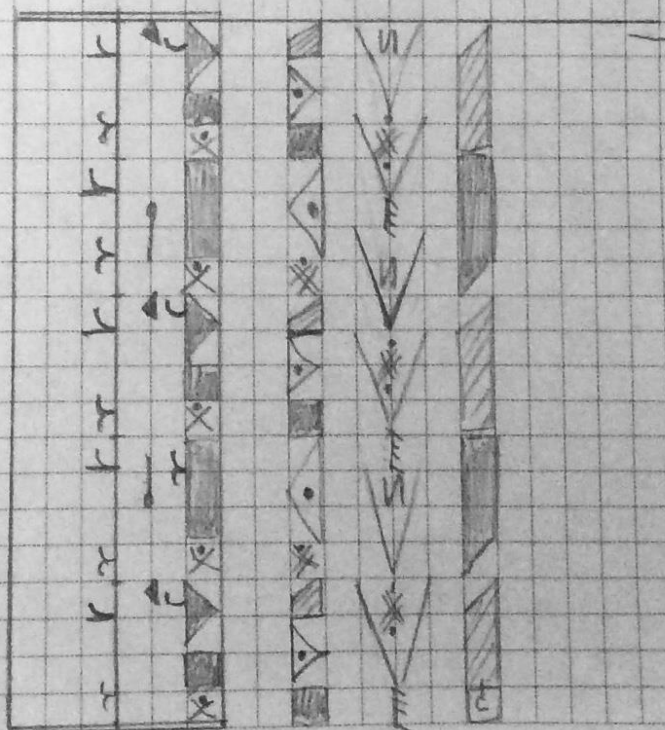
6)

Temps de portées
suite



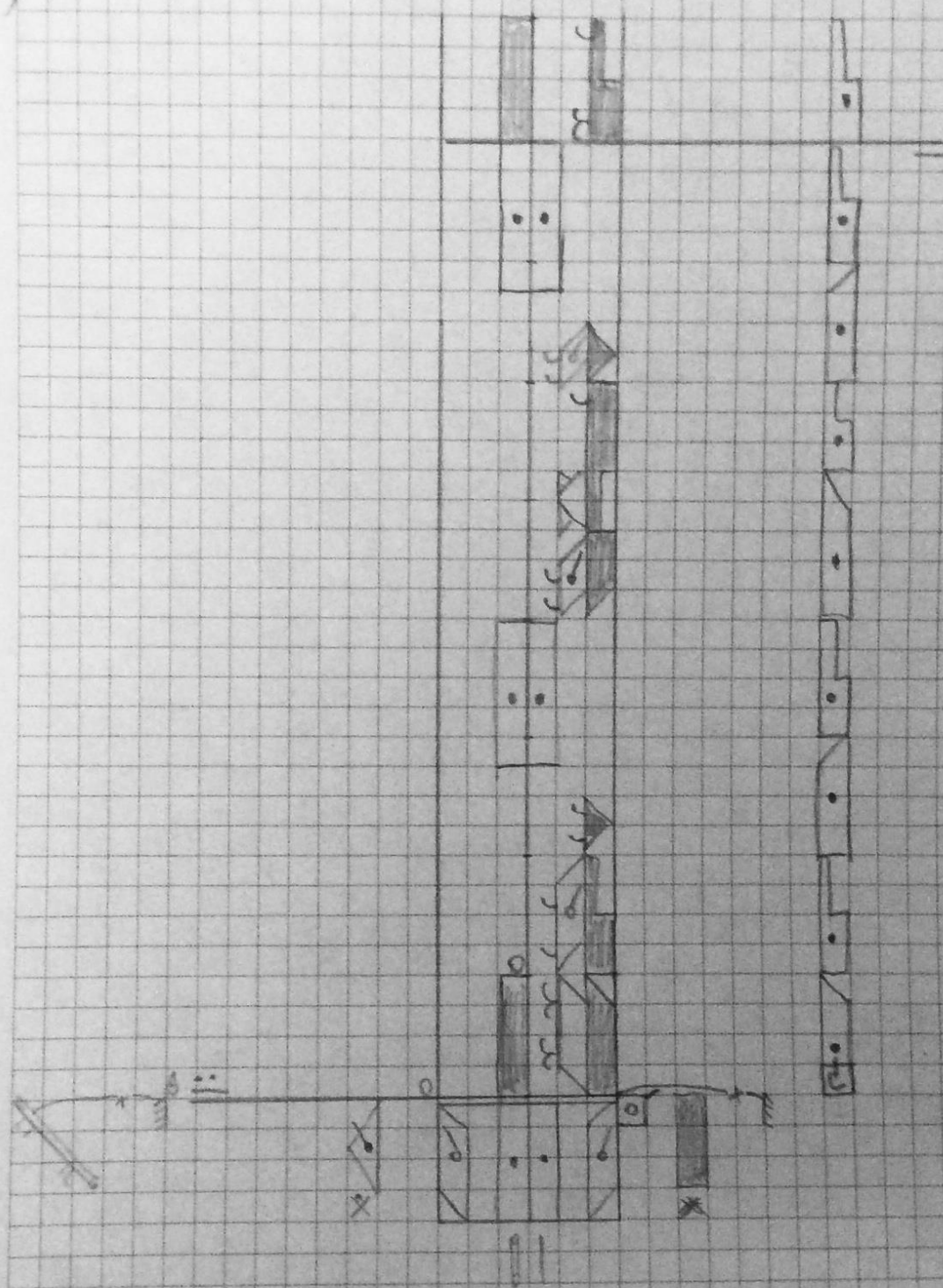
7)

temps de bottes suite



8)

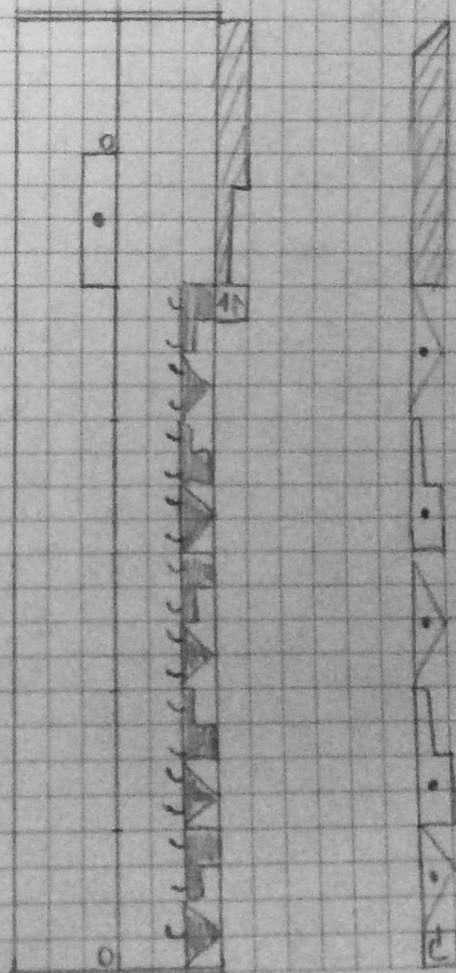
Landé de jante I



8)

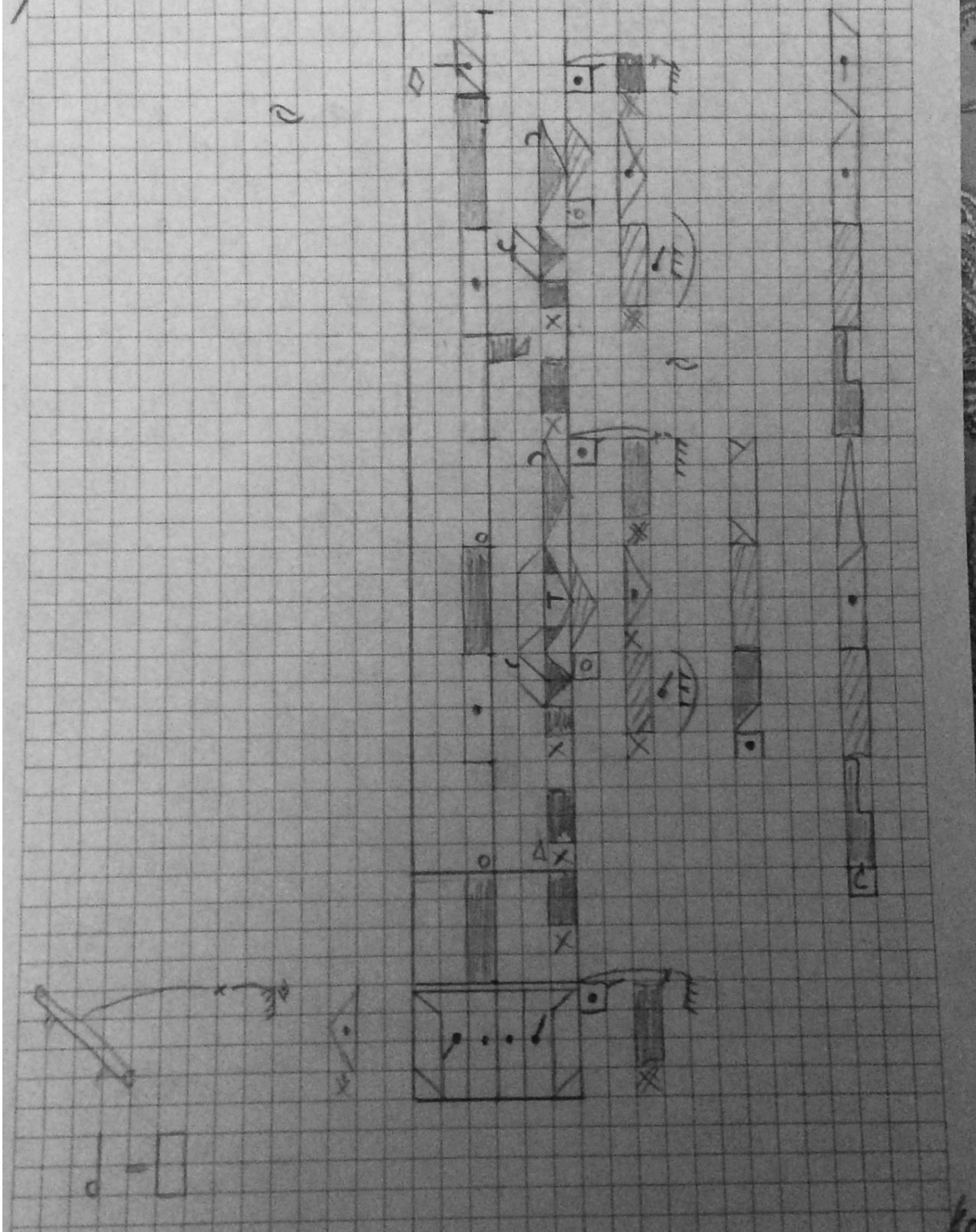
9)

Arbre de jambe I suite



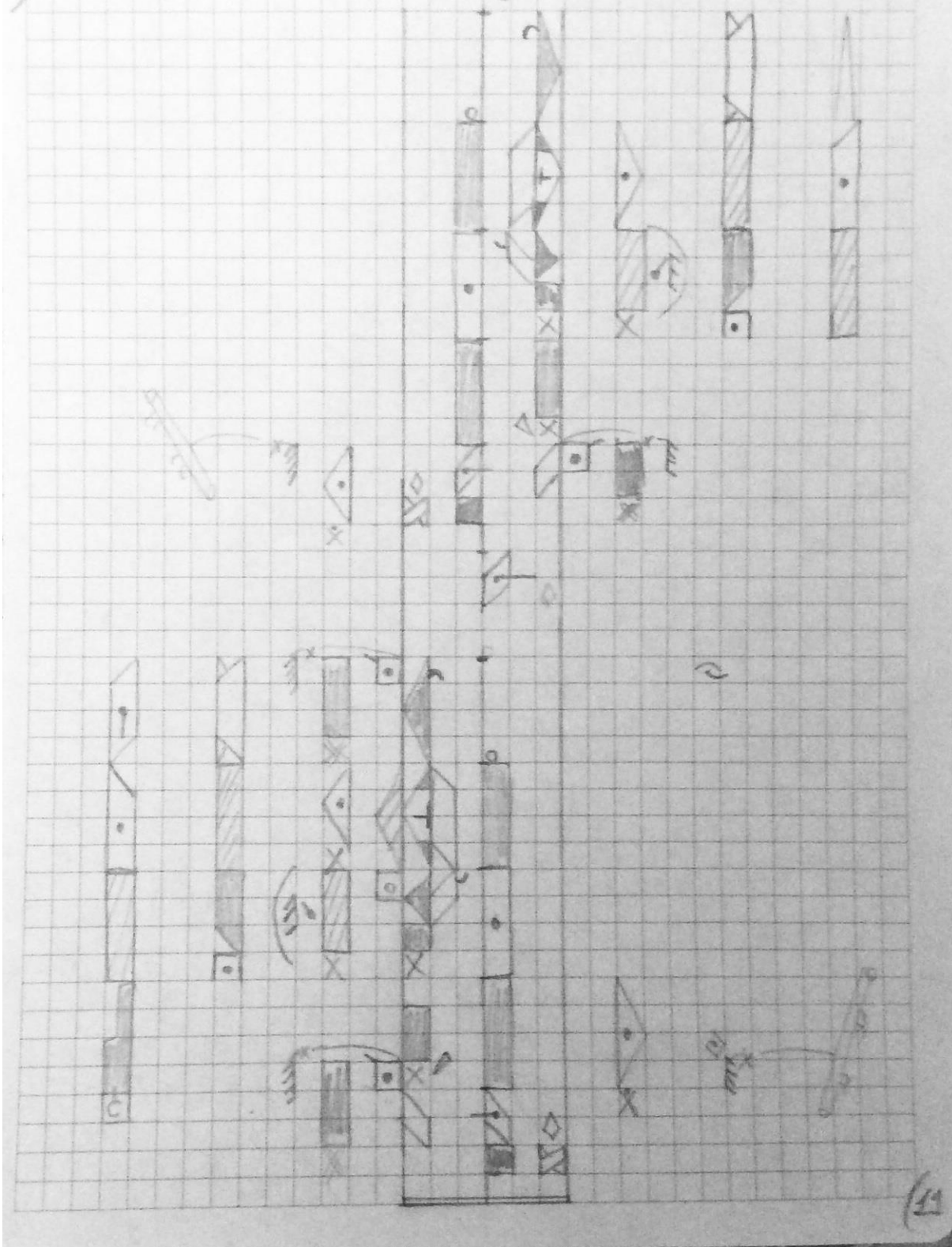
10)

Ronde de grande II



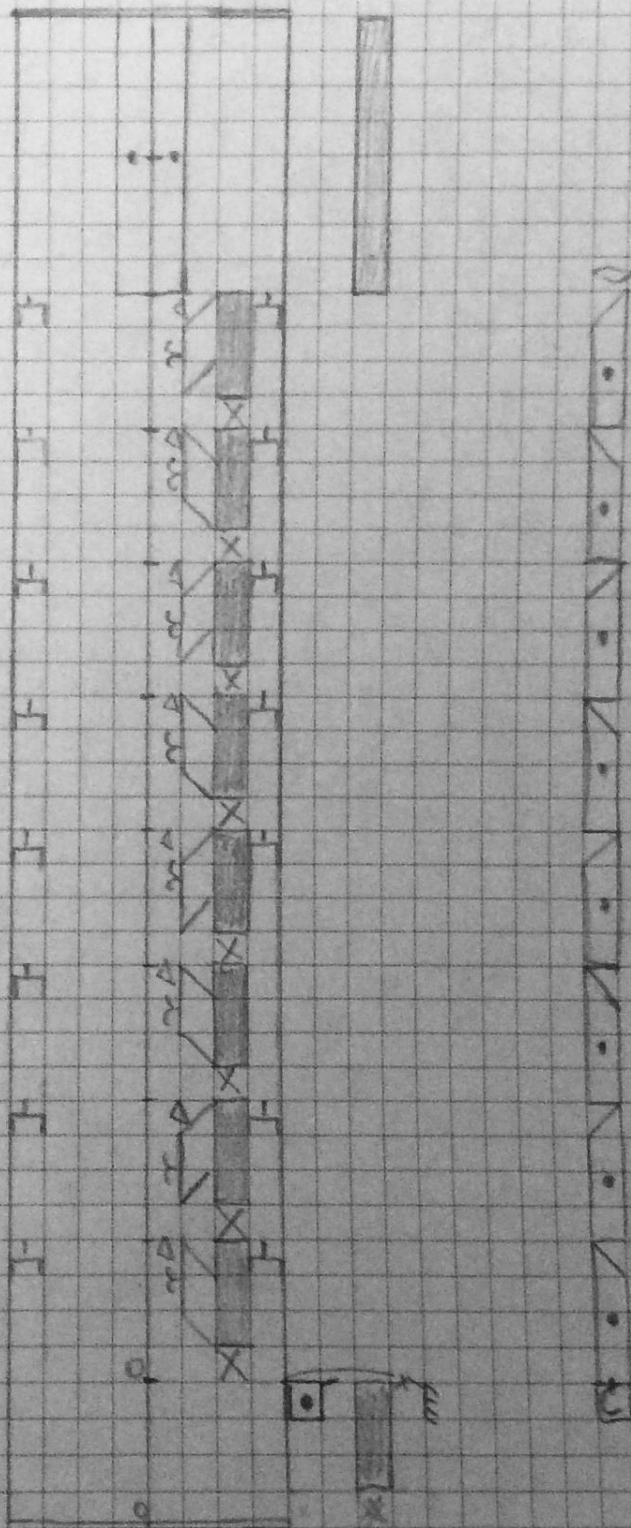
4)

Ronde de jambe II suite



12)

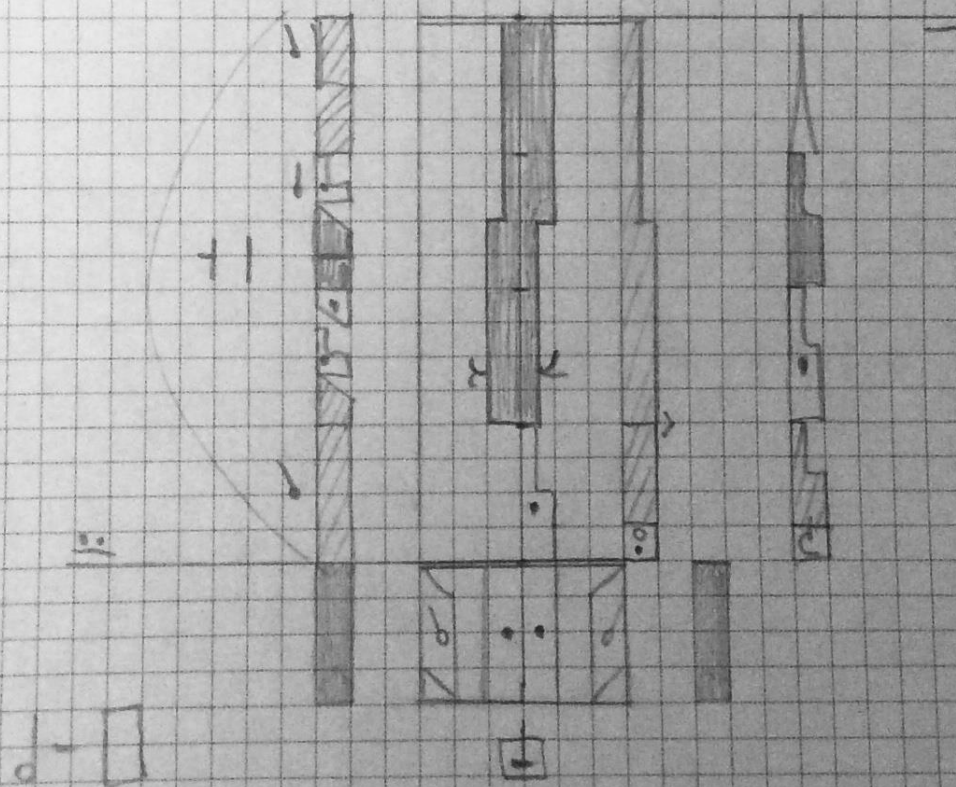
Ronde de jambe II suite



(12)

13)

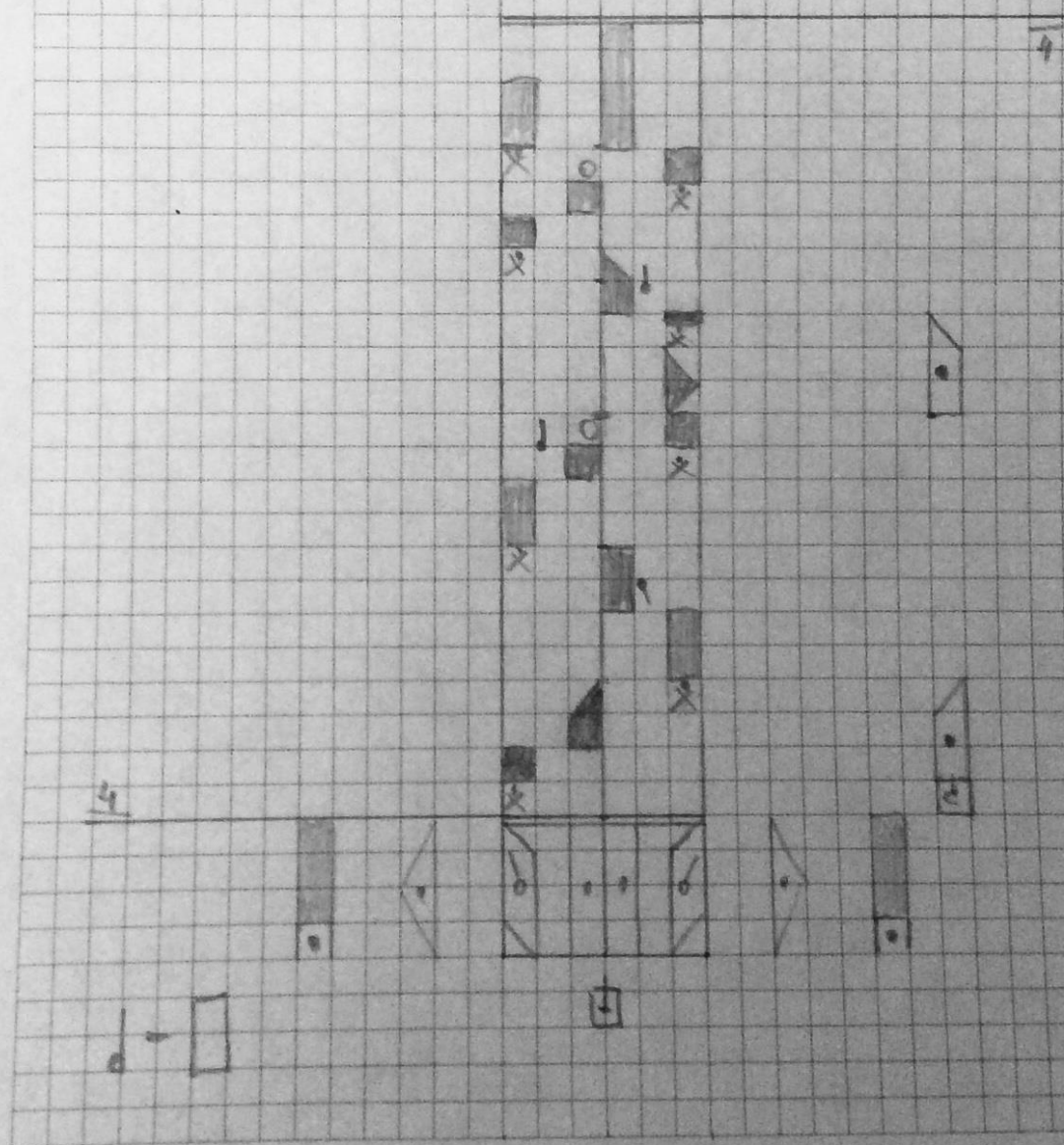
"Schwung's"



13

14)

Schwung's en plan lateral



55)

mouvements conduits

