

Notes sur les mouvements



Issue #1

The Choreography of Labour

Romana Schmalisch

"The Choreography of Labour" is a series of lecture performances that will at a later stage develop into a film project. The project revolves around the relationship of labour and art, including topics such as: the representation of production processes and power relations in film, the use of art forms by labour movements, the way artistic methods were also used to enhance efficiency in industrial production, as well as questioning ideas behind educational programmes of employment agencies. By reconstructing the diverse interconnections, both historically as well as from a contemporary perspective, the project "The Choreography of Labour" attempts to simultaneously investigate ways of re-establishing links between the spheres of labour and art.

This reflection also serves as a starting point for reconsidering the role of the body in art/film/production as a testing ground for strategies of efficiency and education. What are the parallels and the differences between a dancer and a worker? Is learning a gesture of a choreography the same as learning the movements for painting a wall? How do you learn how to dance? How do you learn how to work?

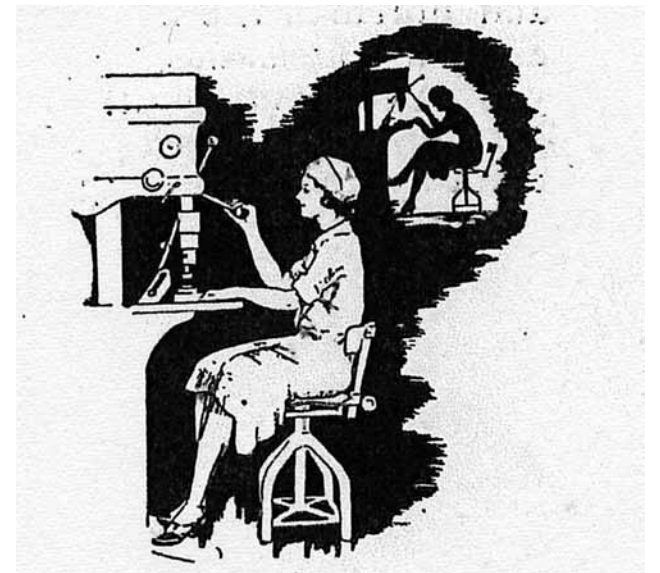
Learning a dance choreography means the translation from one body to another by copying and imitating the images of the movements. But apart from their aesthetic value, what do the movements of a performance/dance mean in themselves?

The human being copies gestures, mimics them; these bodily gestures are learnable. Through exercises the body is being trained, disciplined and automated, thus enabled to be put into service for the state or at a working place. But learnable working movements operate regardless of the contents of the work itself. What does the work in itself mean?

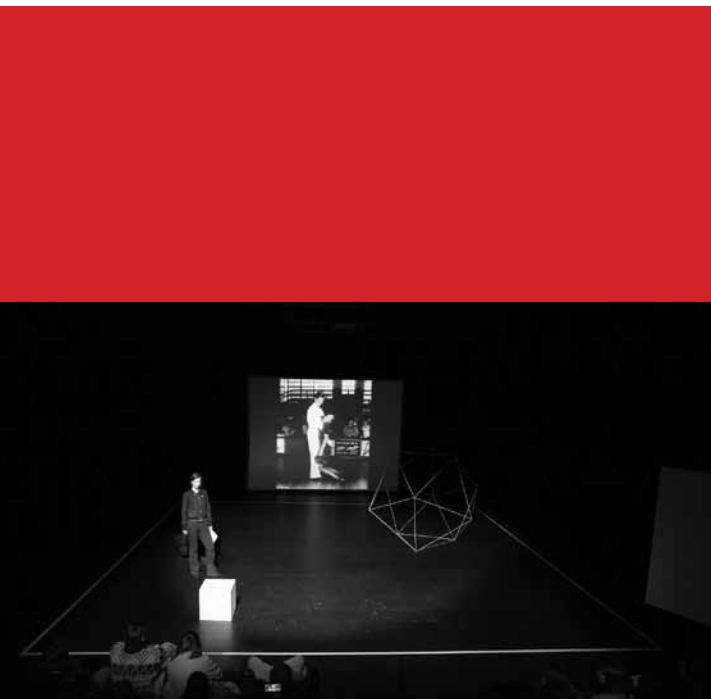
With the training of movements and gestures, the body has to quickly adapt to new occupations and to grasp new skills. This becomes increasingly necessary in situations of crisis, e.g., during the economical crisis in the 1930s or in our days where workers have to face the demands of mobility and flexibility. Different programmes by employment offices engage to discipline unemployed people through various occupations. This requires a radical and absolute interiorisation of movement in the body.

The journal *Notes sur les mouvements* will follow the development of the research process and production in different stages, and will present the initial thoughts, collected materials and discussions with various people during a period of one year. The first issue analyses the conjunction of dance with Labour Movements of the 1930s (New Dance Group) as well as its use in the industry to enhance efficiency (Laban/Lawrence); it looks at the vague image that we have from various professions, researches the value of the performance of a work and its equivalence in the wage, and considers different forms of abstractions (notations and graphics) and training methods.

While "The Choreography of Labour" will later become a film, I also want to look at film production as a testing tool: at the potential of the filmic device to analyse and isolate movements and gestures and to make them quotable, at the workers' movements and how they were represented in film, at how the body of the worker was represented in film history, and how bodily movements and gestures (also in the form of a moving camera) were used for political protests.



La Chorégraphie du travail



Bonsoir Mesdames et Messieurs !



Préparation : Un. Deux. Trois. Quatre.

Chaque époque produit ses propres normes, ses propres manières de parler, de s'asseoir et de marcher. Les normes de posture évoluent au cours du temps.

Help
Yourself !

"IT ALL DEPENDS ON ME"

« La Chorégraphie du travail » est le titre d'une série de conférences-performances qui se développera ensuite sous la forme d'un film. Le projet questionne la relation entre le travail et l'art, abordant des problématiques telles que la représentation des processus de production et les relations de pouvoir dans le film, l'utilisation de formes artistiques dans les mouvements ouvriers, la manière dont les méthodes artistiques furent utilisées en vue d'accroître la rentabilité de la production industrielle, ou encore les principes qui sous-tendent les programmes de formation dans les agences pour l'emploi. En reconstruisant différentes interconnexions entre ces éléments de réflexion, selon une perspective à la fois historique et contemporaine, « La Chorégraphie du travail » tend à enquêter sur les liens existants entre les sphères du travail et de l'art.

Cette réflexion sert également de point de départ pour reconsidérer le rôle du corps dans l'art/le film/la production – quand le corps est compris comme un espace d'investigation et d'expérimentation pour la mise en place de stratégies d'efficacité et d'éducation. Quelles sont les correspondances entre un danseur et un travailleur ? Est-ce que le fait d'apprendre un geste de chorégraphie est la même chose qu'apprendre les mouvements pour peindre un mur ? Comment apprend-t-on à danser ? Comment apprend-t-on à travailler ?

Apprendre une chorégraphie en danse implique la traduction d'un corps dans un autre, la reproduction et l'imitation d'un mouvement. Mais en dehors de ces valeurs esthétiques, que signifient en soi les mouvements d'une danse/performance ?



The Investigator. Establishes new methods, defines standards.



The Explorer. Looks for new fields of business.



Business management consultant and former Laban student Warren Lamb in "Right arm for the job", *The Sunday Times*, 16 November 1969



L'homme copie des gestes, les imite; ces gestes corporels peuvent être appris. À travers des exercices, le corps sera entraîné, discipliné et automatisé, et ainsi rendu apte à se mettre au service de l'État ou d'un travail. Mais les mouvements de travail appris opèrent indépendamment des contenus du travail lui-même. Que signifie en soi le travail ?

Via l'entraînement de mouvements et de gestes, le corps doit rapidement s'adapter à une nouvelle activité et acquérir de nouvelles compétences. Cela devient d'autant plus nécessaire en situation de crise, notamment pendant la crise économique des années 1930 ou quand, de nos jours, les ouvriers doivent faire face aux exigences de mobilité et de flexibilité. Parallèlement à la formation, c'est l'intégration, l'apprentissage de la discipline que les programmes d'agences pour l'emploi recherchent. Cette discipline demande une interiorisation radicale des mouvements, elle est comme « incorporée ».

Le journal *Notes sur les mouvements*, accompagnera, au fil de plusieurs numéros, le développement du processus de recherche et de production des diverses étapes de « La Chorégraphie du travail ». Il présentera durant un an les réflexions à l'origine de ce projet, le matériel collecté et les discussions menées avec diverses personnes. Ce premier numéro analyse les rapprochements de la danse avec les mouvements ouvriers dans les années

1930 (avec le New Dance Group) ainsi que la manière dont elle a été utilisée par l'industrie pour améliorer les performances de certains métiers. Il questionnera également les différentes formes d'abstraction (notations et dessins) et méthodes d'entraînement.

Le projet, voué à devenir un film, envisage de manière expérimentale la production cinématographique et considère le dispositif filmique dans son potentiel à analyser et à isoler les mouvements, les gestes, et à les reproduire. J'examinerai la manière dont les mouvements sociaux ouvriers ainsi que les corps des travailleurs ont été représentés dans l'histoire du cinéma, la façon dont les films des luttes ouvrières s'emparent des mouvements corporels des travailleurs (notamment via l'infiltration d'une caméra mobile).

Romana Schmalisch est une artiste et réalisatrice qui vit et travaille à Berlin. Elle développe différents projets de films à l'intersection du cinéma et de la théorie, explorant les représentations en jeu dans le cinéma, l'histoire et les structures sociales. Elle collabore régulièrement avec Robert Schlicht. Romana Schmalisch est accueillie en résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers en 2013/2014. Elle y réalise un projet de recherche sur le long terme, « La Chorégraphie du travail ».

Romana Schmalisch is a Berlin-based artist and filmmaker. She develops different film projects at the interface of theory and film, investigating cinematic representations as well as the representation of historical process and social structures. She frequently collaborates with Robert Schlicht. Romana Schmalisch is in 2013 and 2014 a resident artist at Les Laboratoires d'Aubervilliers, where she is working on a long-term research project "The Choreography of Labour".

Dance efficiency



The choreographer Rudolf Laban, best known for his notation system for recording movements in dance, collaborated in the early 1940s with industrial manager F.C. Lawrence to employ his dance notation system in the industry. This was not the first time that Laban engaged in factories and workshops to study basic work movements. In 1929 he had directed a series of processions for the Crafts and Guilds of Vienna, involving some 10,000 people who performed their working movements. When visiting factories and workshops during his research in preparation for the event, he realised that each worker had his or her own way of performing the work, often in an inefficient way, which lead to fatigue and strain. Later in the UK, he therefore began studying the working conditions and tried to find ways of improving them through the development of an economy of movement with the aim of generating the maximum of effect with the minimum of effort. As a first step, Laban recorded, together with several assistants, the movements in different work branches by means of his Kinetography notation, in order to suggest more economical and effective methods as well as to devise compensatory exercises outside the production lines as a corrective for unilateral strain.

The most important aspect of Laban's reflections about his work in the industry is his fundamental understanding and approach to art and labour.

"What is the connection between the dancer and the worker? The answer is very simple – movement."

"A dancer uses arms and legs and mind no more than a bus driver or a press operator in a factory."

"And it is the rhythm of movement which is enjoyed in both cases." (Rudolf Laban)

For Laban, there is no major difference between dance choreography and work in industry. Both demand elaborate studies and repetitions of every movement in order to reach a collective rhythm in the coordination of the movements of both workers and dancers and as a stimulant that

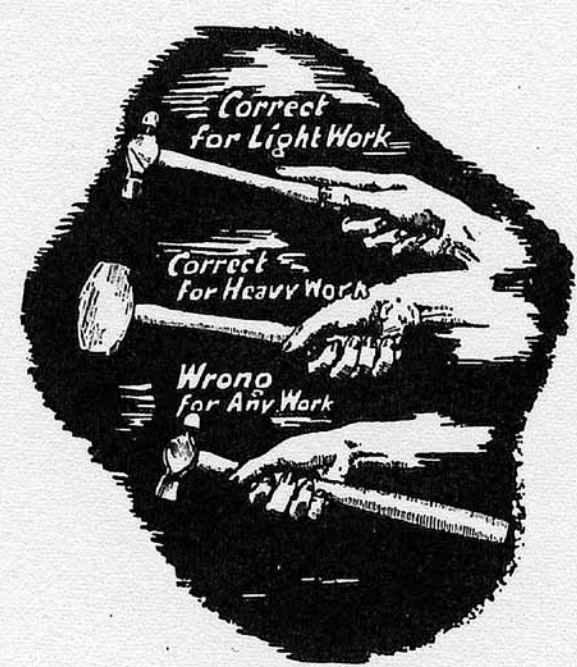
introduces an aesthetic element into professional activities. Through efficient and collective efforts, labour for Laban assumes an aesthetic value, bringing pleasure to the workers. Efficiency in industrial production was to be enhanced with the help of artistic methods.

"It was inspiring to learn that business men in Great Britain realised that industrial management could learn something from a dancer's art and their understanding and appreciation has helped me to achieve a life-long ambition of assisting in the welfare of workers." (Laban)

For the manager Lawrence, as well as for Laban, motion study had until then not fully developed into the thorough industrial instrument as envisaged by Taylor, Gilbreth and others, because it solely focused on the speed of the work. Speed is also for Laban/Lawrence an important element but cannot be considered on its own; it has to be regarded within more complex relations of space-time and mass-energy. In contrast to traditional approaches of motion studies, which mainly used film and photography to record movements, Laban also believed that factory operations can be more fully described by writing down the movements of the operatives and that his Kinetography would therefore provide a more precise and analytical tool. Laban and Lawrence were convinced that introducing dance into industry could prove as the remedy for all the defects of motion studies.

"A girl on a conveyor belt may perform the same operation 3000 times a day; any slight awkwardness in her individual rhythm will build up a tension within her, intensified with each performance of the operation. The outcome is neurotic trouble to the worker and labour problems to the management." (Warren Lamb)

Laban's dance notation and the Laban/Lawrence programme was first used during the Second World War to aid the training of women to carry out heavier work without undue strain, for example in a tyre factory where women struggled to pile heavy army and transport tyres, or in a Mars bar factory where the bars had to be wrapped by hand without destroying the ridges on top of the bars – the production of Mars bars had become an issue of military importance as they were handed out to parachutists as an emergency ration.



Hammers. Illustration from *Help Yourself*, booklet "Assistance With Assembly", 1941

"It is enthralling work and I believe it to be a real contribution to the war effort." (Laban)

Later the programme was also used to select teams of women on line production and it was found that by liberating unsuitable operators from one task and employing them on other tasks for which their effort assessment indicated their suitability, output appreciably increased without the introduction of monetary incentives.

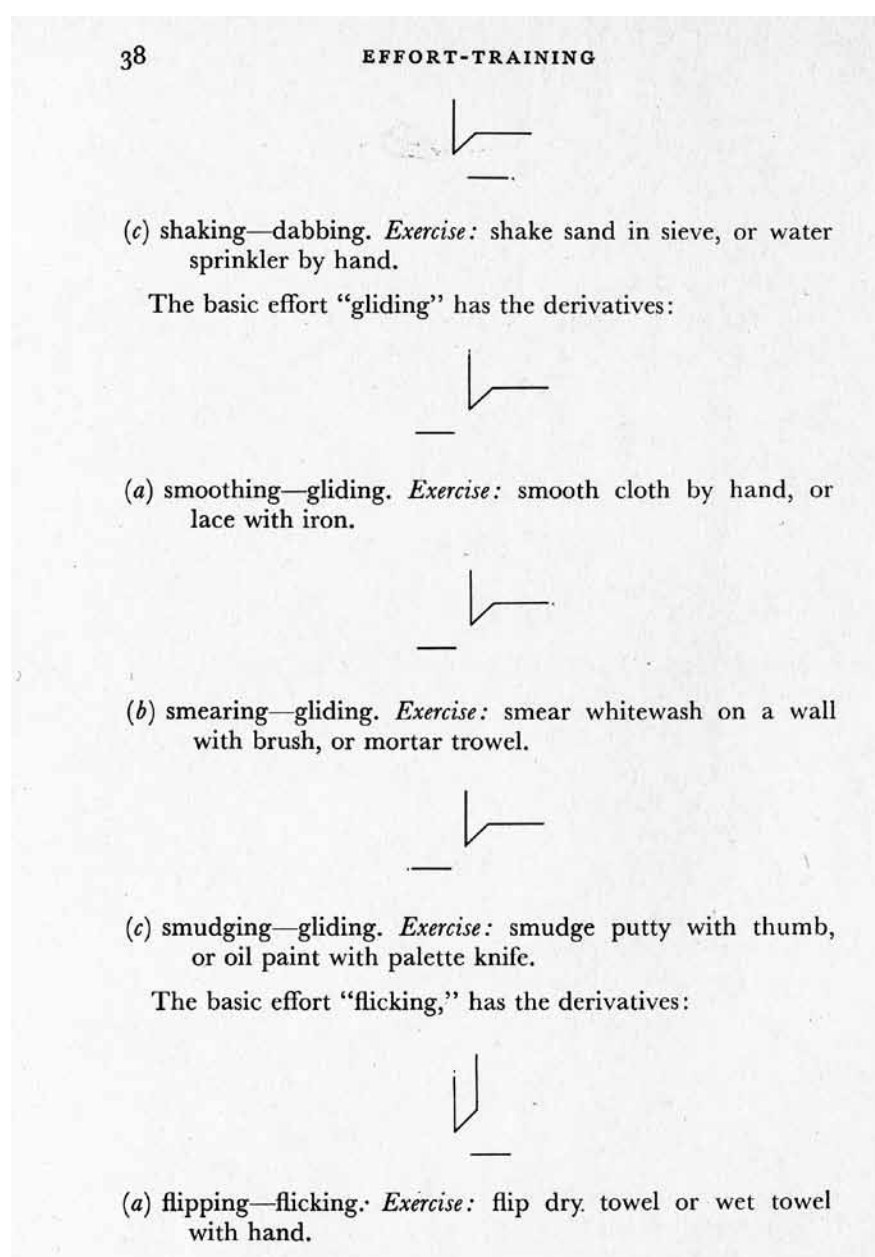
"The Laban Lawrence Test for Selection and Placing, a new scientific treatment of the 'human factor' in industry:

The Test for Selection and Placing has been used by many scores of firms, an analysis of 150 cases undertaken in thirty-four different industries and professions, the jobs were at all levels, managerial, sales, office, foremen, supervisors, personnel officers, secretaries, designers, production men, technicians, workmen, trainees, etc."

Another important aspect of the test was to avoid spending money on training unsuitable people for manual work as well as executive posts and to assess in advance the capabilities and "will to work" of each worker. The purpose of the Laban/Lawrence test was to solve the problems of the industry in selecting and training the personnel.

They were convinced that the test could objectively assess the character and the capacities of a candidate. The test was promoted to 'be an original technique of observation and analysis of a candidate's behaviour during an interview', where speech was less important as postures and gestures of a candidate were deemed to show fitness for a particular job more accurately. The purpose was to recruit and create 'contented and efficient staff'.

"The technique is being developed for the guidance of young people about to leave school to enable them to decide on careers for which they are best suited." (Laban)



Danse efficace



"Laban/Lawrence 'industrial rhythm' training", Manchester, 1947

Le chorégraphe Rudolf Laban, connu avant tout pour son système de notation permettant d'enregistrer les mouvements de danse, collabora au début des années 1940 avec le manager industriel F. C. Lawrence, pour mettre en œuvre son système de notation de la danse dans le domaine de l'industrie. Ce n'était pas la première fois que Laban s'engageait dans les usines et les ateliers pour étudier les mouvements du travail. En 1929, il avait dirigé une série de défilés pour des corporations de métiers de Vienne, faisant reproduire les gestes qu'elles accomplissaient au travail. Alors qu'il réalisait une recherche en amont de l'événement, en visitant des usines et des ateliers, Laban comprit

que chaque ouvrier avait sa propre manière d'exécuter les gestes du travail, sans, la plupart du temps, optimiser leur efficacité, accroissant souvent fatigue et tension physique. Plus tard, en Grande-Bretagne, Laban commença par étudier les conditions de travail et chercha des manières de les améliorer grâce au développement d'une économie du mouvement. Celle-ci visait à générer le maximum de rendement avec le minimum d'efforts. En premier lieu, Labanregistra, avec plusieurs assistants, les mouvements de différentes branches de travail via sa notation Kinetography. Il s'agissait de suggérer des méthodes plus économiques et plus efficaces et d'inventer des exercices compensatoires hors de la production, pour amoindrir la fatigue et les tensions physiques qui s'exerceraient sur une partie localisée du corps.

Les réflexions que Laban développa lors de son travail dans l'industrie sont primordiales pour mieux saisir son approche de l'art et du travail.

« Quelles sont les correspondances entre le danseur et le travailleur ? La réponse est très simple – c'est le mouvement. »

« Un danseur n'utilise pas plus ses bras, ses jambes et son esprit qu'un conducteur de bus ou qu'un presseur dans une usine. »

« Et dans les deux cas, c'est le rythme du mouvement qui est apprécié. » (Rudolf Laban)

Pour Laban, il n'y a pas de différence majeure entre la chorégraphie de la danse et le travail en usine. Les deux demandent des études élaborées et impliquent la répétition de chaque mouvement afin qu'ils se coordonnent, atteignent un rythme collectif et introduisent un élément esthétique dans les activités professionnelles. Selon Laban, grâce à l'efficacité et aux efforts collectifs, le travail revêt une valeur esthétique, générant ainsi du plaisir pour les travailleurs. L'efficacité dans la production industrielle doit être améliorée avec l'aide des méthodes artistiques.

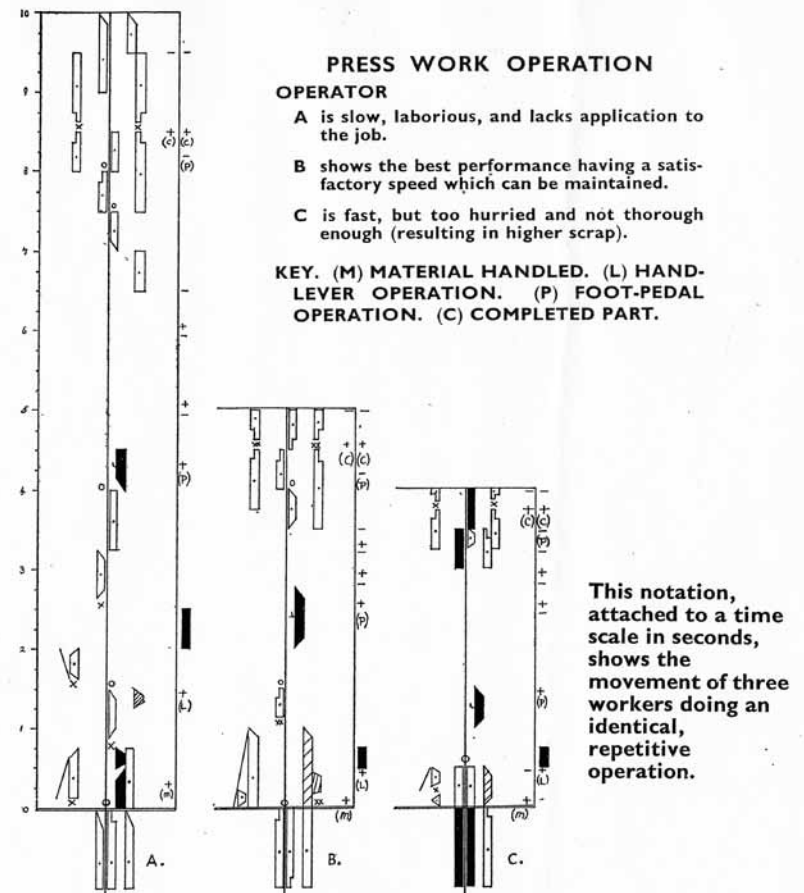
« C'était très inspirant d'apprendre que les hommes d'affaire en Grande-Bretagne ont réalisé que le management industriel pouvait apprendre de l'art du danseur, et leur compréhension et appréciation m'a aidé

à réaliser une ambition de ma vie entière: contribuer au bien-être des travailleurs » (Laban)

Pour le manager Lawrence comme pour Laban, l'étude du mouvement telle que Taylor, Gilbreth et d'autres l'avaient envisagée, ne constituait pas encore un instrument précis utile à l'industrie, car elle se concentrait uniquement sur la vitesse au travail. La vitesse était aussi un élément important pour Laban/Lawrence, mais ne pouvait être considérée seule; elle devait être envisagée au sein de relations d'espace-temps plus complexes et de rapports entre masse et énergie. En comparaison avec les approches traditionnelles des études de mouvement, qui s'appuyaient principalement sur le film et la photographie pour enregistrer les mouvements, Laban croyait aussi que les tâches effectuées dans les usines pouvaient être entièrement représentées en transcrivant par écrit les mouvements des opérateurs. Selon lui, sa Kinetography pouvait fournir un outil plus précis et plus analytique. Laban et Lawrence étaient convaincus que le fait d'amener la danse dans l'industrie pourrait pallier aux défauts des autres études de mouvement.

« Une fille sur un tapis roulant peut réaliser la même opération 3000 fois par jour; n'importe quelle petite maladresse dans son rythme individuel pourrait développer une tension en elle, qui serait intensifiée par chaque réalisation de l'opération. Cela créerait en conséquence un trouble névrotique pour le travailleur et des problèmes pour le management de l'usine. » (Warren Lamb)

La notation de Laban ainsi que le programme de Laban et Lawrence furent d'abord utilisés pendant la Seconde Guerre Mondiale, pour former les femmes et les aider à mener à bien des tâches lourdes sans que celles-ci entraînent un surmenage excessif. Ils



travaillèrent par exemple dans une usine de pneus où les femmes peinaient à empiler et transporter des pneus; ou encore dans une usine où elles devaient emballer les barres Mars à la main, sans pour autant abîmer les stries sur le haut de la barre – la production de barres Mars était devenue une question d'importance militaire car elles étaient distribuées en ration d'urgence aux parachutistes.

« C'est un travail captivant et je crois qu'il constitue une réelle contribution à l'effort de guerre. » (Laban)

Plus tard, le programme fut aussi utilisé pour sélectionner des équipes de femmes pour le travail à la chaîne. Il fut prouvé que, en libérant des opérateurs d'une tâche qui ne leur était pas appropriée, et en les employant pour d'autres, qu'ils semblaient plus aptes à mener, le rendement augmentait sensiblement, et ce sans incitations financières.

« Le Test Laban Lawrence pour Sélection et Orientation, un nouveau traitement scientifique du « facteur humain » dans l'industrie: »

Le Test pour Sélection et Orientation a été utilisé par de très nombreuses firmes, réalisant l'analyse de 150 cas dans 34 industries différentes. Les emplois alors analysés étaient de tous niveaux – encadrement, vente, administration, contremaître, surveillant, personnel de bureau, secrétaire, designer, production, technicien, ouvrier, stagiaire, etc. »

Un autre aspect important du test était d'éviter la dépense monétaire liée à l'entraînement de personnes qui se révélaient ensuite inaptes au travail manuel ou aux postes exécutifs. Il s'agissait d'estimer, de juger en amont les aptitudes et les volontés de chaque travailleur. Ce test Laban/Lawrence souhaitait résoudre les problèmes de l'industrie en sélectionnant et en entraînant le personnel. Laban et Lawrence étaient aussi convaincus que le test pouvait objectivement estimer le caractère et les capacités d'un candidat. La promotion du test disait qu'il s'agissait d'« une technique originale pour observer et analyser le comportement d'un candidat au cours d'un entretien ». Dans ces entretiens, la parole devait moins compter que les postures et gestes d'un candidat, qui, eux, devaient indiquer plus exactement l'aptitude physique pour un travail spécifique. L'objectif était de recruter et de créer « une équipe satisfaite et efficace ».

« La technique est développée pour guider de jeunes personnes sur le point de quitter l'école, pour leur permettre de faire le choix de la carrière qui leur convient le mieux. » (Laban)

Note the notation!

In contrast to music, there is no authoritative form of notation for dance, which only emerges from, and can only be experienced in, the performance. Both the systems of notation as well as its symbolic elements have changed during the epochs. The first part of the conversation between Romana Schmalisch and choreographer and Labanotation specialist Jean-Marc Piquemal deals with the potential of Rudolf Laban's notation system in contrast to traditional dance education, where movements are transmitted from one body to another, and with using notation as an analytical tool, which can not only refer to dance but also to everyday movements.

While in her project "The Choreography of Labour", Romana Schmalisch also focuses on the "Industrial Rhythm", a collaboration of Laban with the industrialist Frederick Lawrence in the 1940s, where his notation system was utilised in various factories in the UK for the purpose of increasing efficiency and realising training programmes for employees, Jean-Marc Piquemal will read and translate for us the notation "Simple work on a drilling machine". The second part of the conversation takes a look at new dance movements in the 1930s in the U.S.A., which used dance as a political weapon for the labour movement in order to criticise social, political and working conditions.

Romana Schmalisch: Could you describe the process of choreographic dance notation and explain what makes this tool so important today?

Jean-Marc Piquemal: Writing a score is like doing a translation; it requires real artistic engagement with the work. Let's take the example of the American dancer Nadia Chilkovsky (1908–2006) who interpreted the dances of Isadora Duncan (1877–1927). Because there were many different interpretations of Duncan's dances, she realised the importance of recording the choreographies so that future generations would be able to dance them. She understood that, little by little, the content of these dances would alter over time.

One must not mistake interpretation for erosion. A score is a means of returning to the original composition and giving a personal version of it while respecting the original content which is the mark of its very identity. To this end, Nadia Chilkovsky met the choreographer Rudolf Laban, learned his notation system, and brought together a team of former performers of the repertory. Isadora Duncan, who died in 1927, was not there to validate this work. It is the same situation a translator faces in deciding to translate an author.

In choreographic notation, one must constantly try to distinguish between what pertains to the composition and the share of interpretation. Notation is about identifying the basic elements that will set new dancers in motion, allowing them to understand the main stakes of the composition, the questions that motivated its creation. A dance score, in its very writing, contains part of the creative process. What strikes me as important today is that a score offers independent access to choreographic culture; it is a way of avoiding the academisation of a piece, which is then only revisited through memory. Recreating a choreography is truly a contemporary act.

Are the elements notated already the result of a choice as to the movements that make up the piece?

What one notates are the movements carried out in space. One has to be careful to notate the intention and not add the personal touches of the dancer in action, unless, indeed, these are the key stakes of the piece. The point is not for a new dancer to do exactly as the dancer before them, but that they appropriate the choreography.

Having, myself, reconstructed dance pieces and watched videos of how various schools reconstruct dances, and having also read the scores, I realise how different the score can be from the original piece.

A good dance score above all conveys a form of organisation and its underlying mobility. It makes it possible to highlight the important aspects of the choreography, helping us understand the choreographer's intentions. But there is never just one interpretation or single truth about the author's intentions. I have scores by Doris Humphrey which contain very few signs. In this case, it

is up to the person recreating the work to deduce their own interpretation by imagining and performing the movements according to the constraints set out in the score.

Reading and writing a dance score are primarily analytical processes, which are then turned into action and movements. In translating movement into abstract signs, does notation create "room for interpretation" and give the dancer a certain form of autonomy?

A dance score provides not only certain specific indications (such as the signs specifying lifts), but also outlines the overall context or content of the work. When the choreographer reads the signs, performs the movement and makes it their own, a dialogue is created between the composition born of the author's imaginary and the mobility and history of the choreographer who is recreating it. The movement will resonate in this person and assume meaning, or not – it is a relationship that is sensitive to movement.

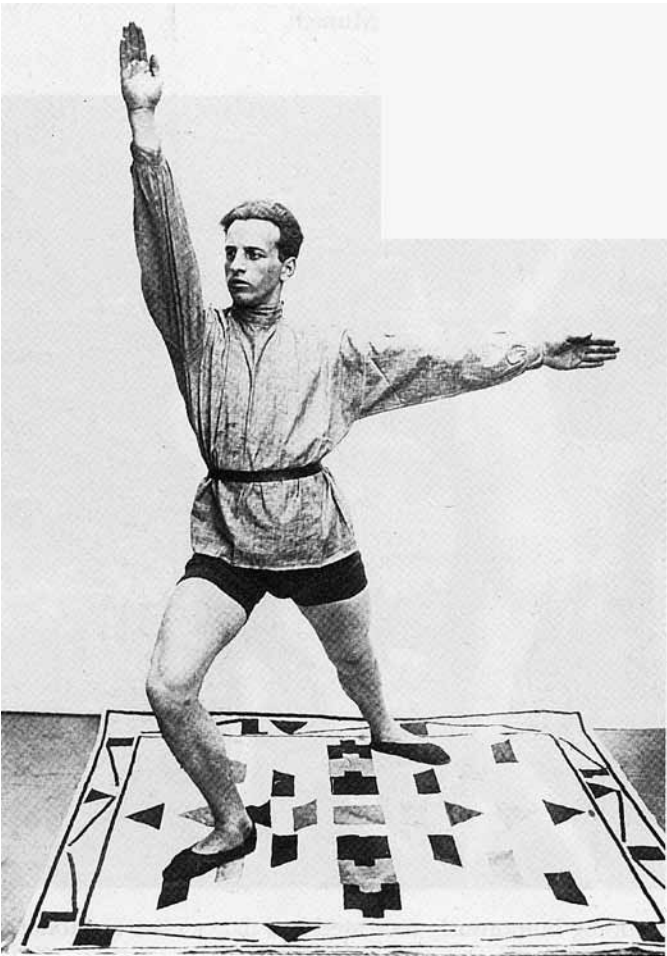
That is one of the differences with video archives. Historically, even if there were ways of filming and documenting choreographic work, there was the understanding that it is difficult to capture the "physical body" and to present the body's relationship to space. This is probably because video provides only one perspective, a single interpretation.

When we watch a film, we are watching an interpretation, with all of the insight and confinement that come with it. I have worked on reconstructing pieces with students of the Conservatoire de la Villette – young dancers who will go on to become professionals. To reconstruct the dance pieces, I used the score first, and only showed different videos at the end of the course, precisely because I did not want them to be conditioned from the beginning and limited to a single vision of the piece. This was especially productive because these young people are so used to visual media that they are extremely receptive and can

perceive even the slightest details. I was surprised to see that dance interpretation is something that ages quickly. As I watched them dance, I really felt that I was seeing a new generation, even though some of the pieces were only twenty years old at most.

This very real shift with regard to past interpretations can make it difficult for present-day dancers to freely interpret choreographic writing in their own way.

This brings us to the question of translation and the transmission of dance movements using image.

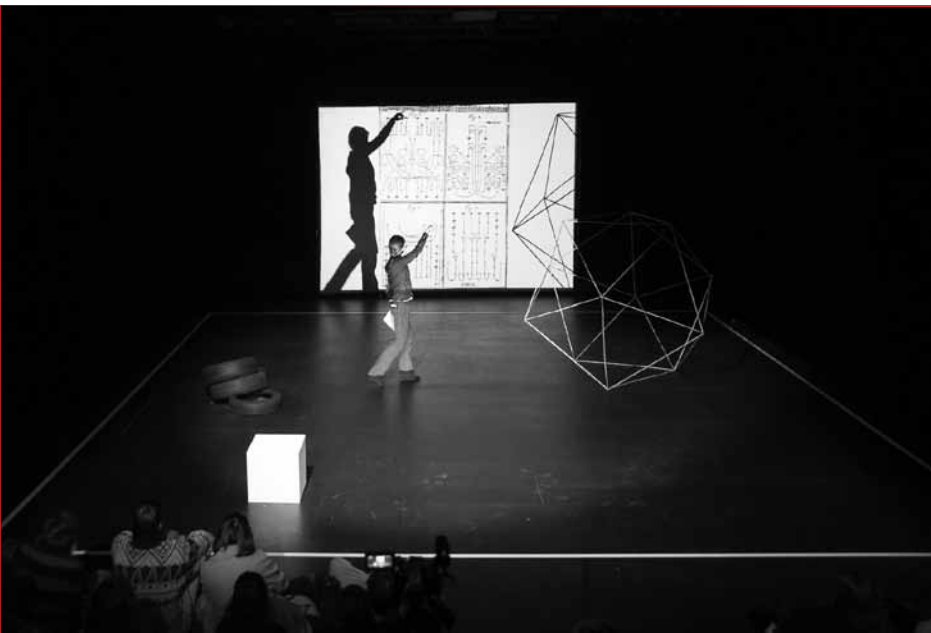
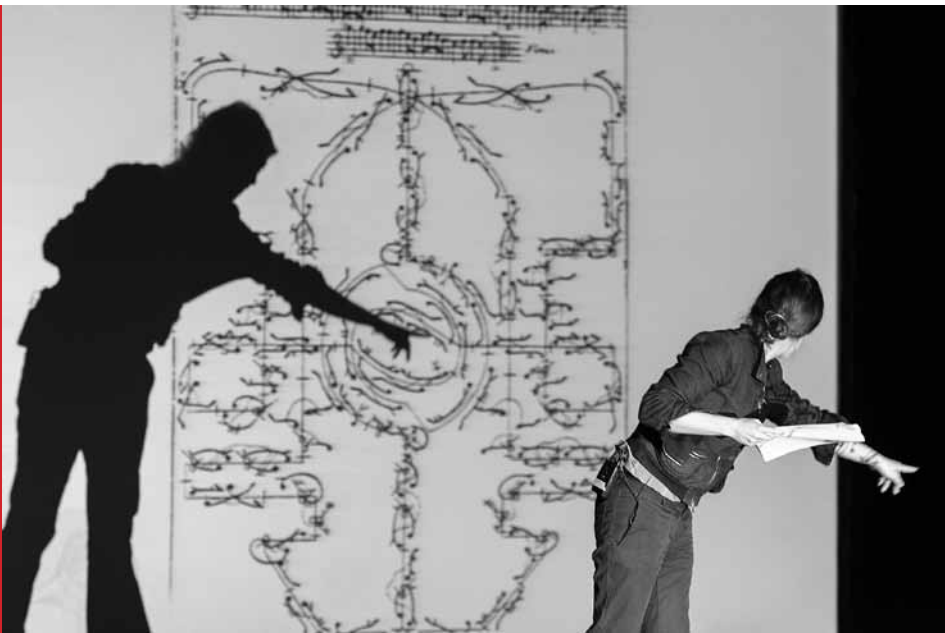


Dancer and choreographer Kurt Jooss

In dance, there is a tradition of showing and imitating "the image" of the movement.

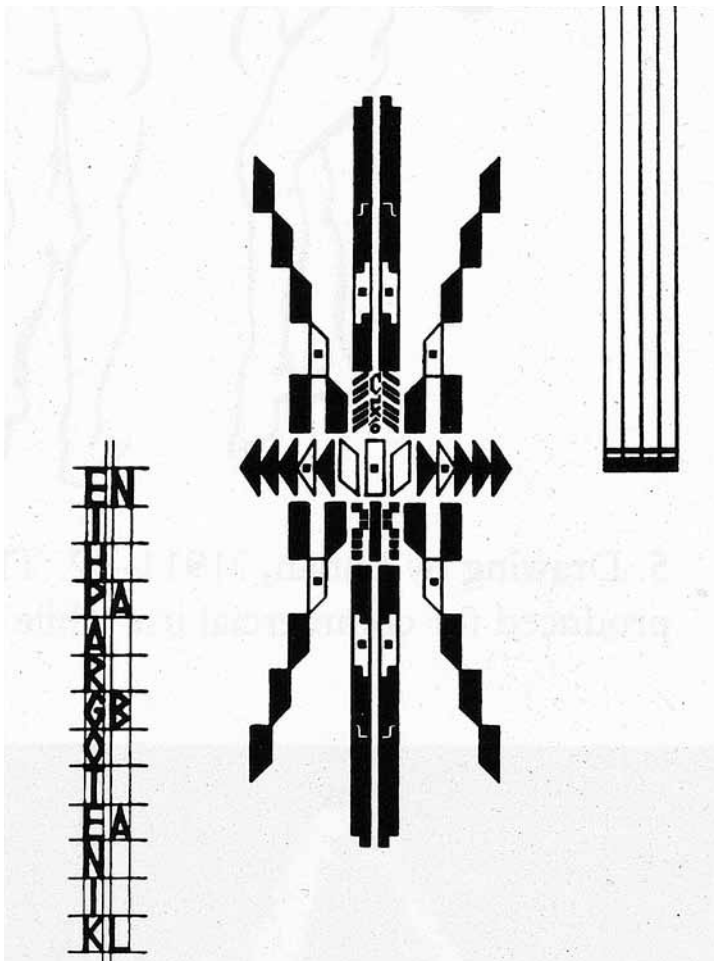
Yes, I learned to dance that way as well, with a teacher in front of us showing the students, who then repeat. A student who is better than the others is generally placed in front, and the others follow. It is a teaching method that works. Institutions such as the Opéra de Paris are highly committed to this oral tradition, from "body to body". I will not question the necessity and legitimacy of the predominance of this "oral" tradition, but it does create a terrible lack of autonomy.

Right up to the 1950s and '60s, the big names in the choreographic avant-garde or modern dance movement were examples of this mode of transmission through mimicry.



Notez la notation!

Contrairement à ce qui existe dans la musique, il n'existe pas de forme faisant autorité sur la manière de noter la danse, qui elle ne s'apprend et n'émerge que dans l'expérience, au moment où elle est dansée. Aucun système de notation et aucun des éléments symboliques qui les composent ne se sont imposés durablement au cours de l'histoire. La première partie de la conversation entre l'artiste Romana Schmalisch et Jean-Marc Piquemal, chorégraphe et spécialiste de la notation Laban, porte sur le potentiel du système de notation Laban, sur la manière dont il se différencie de l'enseignement traditionnel de la danse – où les mouvements sont transmis d'un corps à un autre, par mimétisme – et sur la possibilité de le penser comme un outil analytique, en mesure de se référer à la danse comme aux gestes du quotidien. Romana Schmalisch, avec son projet « La Chorégraphie du travail », se penche en particulier sur « Industrial Rhythm », une collaboration entre Laban et l'industriel Frederick Lawrence qui, dans les années 1940, expérimentèrent le système de notation dans plusieurs usines anglaises, afin d'augmenter la productivité et d'instituer des programmes de formation avec les employés. Jean-Marc Piquemal lira et interprétera la partition « Simple work on a drilling machine » (« travail élémentaire sur une foreuse », écrit en Labanotation). La deuxième partie de la conversation aborde l'émergence des nouveaux mouvements chorégraphiques des années 1920-30 aux États-Unis. Ceux-ci considéraient la danse comme une arme politique en mesure d'accompagner et de soutenir les mouvements ouvriers dans leur critique des conditions de travail et de l'ordre social et politique.



Example of Kinetographie Laban, undated

Romana Schmalisch : Pouvez-vous décrire le processus de notation d'une danse chorégraphique et nous expliquer en quoi cet outil est si important aujourd'hui ?

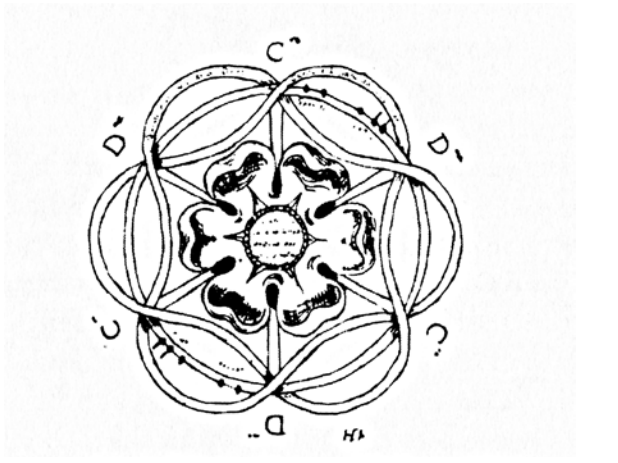
Jean-Marc Piquemal : Faire une partition s'apparente à une traduction. Cela demande un réel engagement artistique. Prenons l'exemple de Nadia Chilkovsky (1908-2006), danseuse américaine, interprète du répertoire des danses d'Isadora Duncan (1877-1927). Face aux nombreuses interprétations existantes des danses de Duncan, il lui est apparu nécessaire de noter ces chorégraphies afin de donner la chance aux générations futures de pouvoir les danser. Elle avait compris que petit à petit le contenu de ces danses allait se transformer. Il ne faut pas confondre érosion et interprétation. La

partition permet de revenir à la composition originale et de donner sa version personnelle tout en respectant le contenu d'origine qui en est la marque identitaire. Pour cela, elle a rencontré le chorégraphe Rudolph Laban, a appris son système de notation et réuni autour d'elle une équipe d'anciennes interprètes de ce répertoire. Isadora Duncan, disparue en 1927, n'était pas là pour valider cet acte. C'est la même situation qu'un traducteur qui décide de traduire un auteur. Noter une chorégraphie, c'est constamment se poser la question de ce qui est de l'ordre de la composition ou de son interprétation. C'est dégager les éléments essentiels qui vont permettre de mettre en mouvement les nouveaux interprètes et les amener à comprendre les enjeux et questionnements qui ont motivé la création. La partition contient en partie dans son écriture le processus de création. Ce qui me paraît intéressant aujourd'hui, c'est que la partition permet l'accès à la culture chorégraphique de façon autonome ; elle évite l'académisation d'une œuvre qui serait uniquement revisitée par le souvenir. Recréer une chorégraphie est un acte résolument contemporain.

Ce qui est noté relève-t-il déjà de choix par rapport aux mouvements qui constituent la pièce ?

Ce que l'on note, ce sont les mouvements qui se développent dans l'espace. Il faut faire attention à noter l'intention et ne pas rajouter des éléments qui sont propres à l'interprète en action sauf si c'est l'enjeu de la création. L'idée n'est pas qu'un nouvel interprète fasse comme le précédent mais qu'il se réapproprie la chorégraphie. Pour avoir moi-même remonté des pièces, avoir vu des vidéos de remontages faits par telle ou telle école, et en ayant lu en parallèle les partitions, je me rends compte de l'écart parfois grand entre la partition et les pièces d'origine. La partition, quand elle est bien réalisée, rend avant tout compte d'une forme d'organisation, et de la mobilité qui la sous-tend. Elle dresse une attention possible sur les aspects importants de la chorégraphie, nous aidant à comprendre les intentions du chorégraphe. Cependant, il n'y pas une seule interprétation, une seule vérité par rapport aux intentions de l'auteur. Je possède des partitions de Doris Humphrey qui ne comportent que peu de signes. C'est alors à la personne qui recrée l'œuvre d'en déduire sa propre interprétation en pensant et en pratiquant les mouvements à partir des contraintes qui lui sont données dans la partition.

La lecture et l'écriture d'une partition sont en premier lieu des processus analytiques que l'on transforme ensuite en actions, en mouvements. La nota-



"Il Ballarino", Fabritio Caroso, 1581

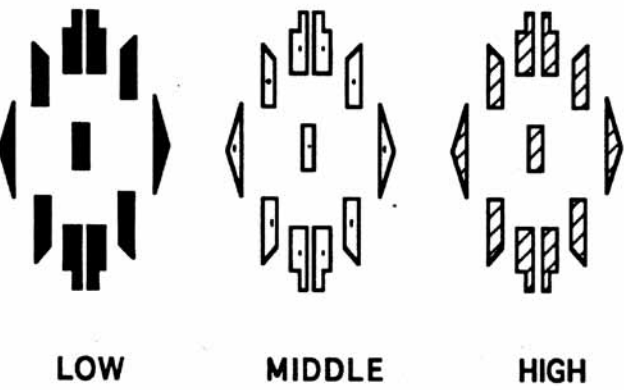
tion comme l'abstraction des mouvements ouvrent un « espace d'interprétation » et donnent à l'interprète une forme d'autonomie.

La partition d'une œuvre donne non seulement accès à certaines informations précises (comme les signes sur les portées) mais aussi à tout le contexte de la création ou au contenu de l'œuvre qui y est décrit dans ses grandes lignes. C'est quand l'interprète lit les signes, pratique le mouvement et se l'approprie, que se crée un dialogue entre une composition issue de l'imaginaire d'un auteur, et la mobilité et l'histoire du chorégraphe qui la recrée. Ce mouvement va résonner en lui et prendre du sens ou non. On est dans une relation sensible au mouvement.

C'est une des différences avec l'archive vidéo. À l'époque, et malgré les possibilités qui existaient pour filmer et documenter le travail chorégraphique, on avait conscience de la difficulté à saisir le « corps physique » et à rendre compte du rapport du corps à l'espace. C'est sûrement dû au fait que l'on a, dans les vidéos, une seule perspective, une interprétation.

Lorsqu'on regarde un film, on regarde une interprétation – avec ce qu'elle comporte comme intérêt et comme enfermement. J'ai fait l'expérience de remonter des pièces avec des élèves du Conservatoire de la Villette. Ce sont de jeunes danseurs destinés à devenir professionnels. Pour remonter les pièces, j'ai d'abord utilisé uniquement la partition et montré en fin de parcours différentes vidéos, parce que justement je ne voulais pas qu'ils soient conditionnés au départ, et limités à une seule vision de la pièce. C'est d'autant plus productif que ces jeunes ont une telle habitude de l'image qu'ils sont très réceptifs, arrivent à en capter les moindres détails. J'étais étonné de constater à quel point l'interprétation est quelque chose qui vieillit vite. En les regardant danser, j'avais l'impression d'être vraiment face à une autre génération, alors que certaines pièces ne dataient que d'une vingtaine d'années au plus. Il y a un réel décalage qui se crée avec les interprétations passées, qui peuvent empêcher l'interprète actuel de se libérer pour créer sa propre interprétation d'une écriture chorégraphique.

Cela nous amène à la question de la traduction et de la transmission des mouvements de danse en lien avec l'image. En danse, il y a cette tradition de montrer, d'imiter « l'image » du mouvement.



Ce sont souvent des traces de mouvements ajoutées à une partition musicale.

Une partition de parcours, de déplacements au sol.

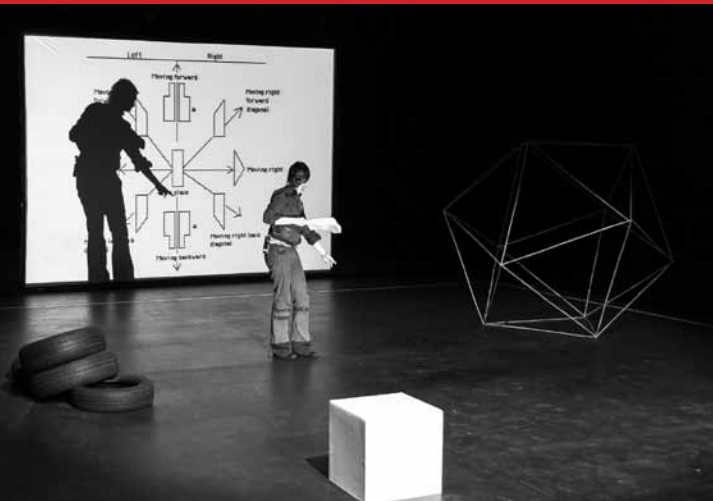
Danse baroque, toute en arabesques.

On peut suivre une ligne comme un dessin sur le sol.

Notation Laban.

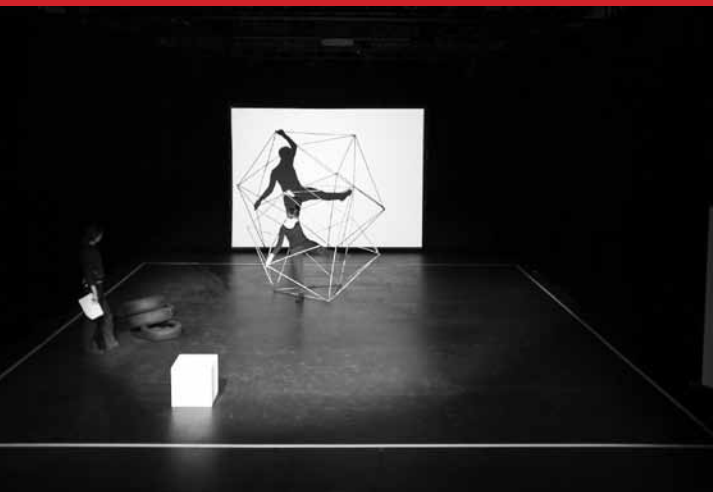
Trois lignes : Centre du corps ; droite / gauche ; en avant / en arrière.

Trois couleurs : bas / milieu / haut.



Icosaèdre.

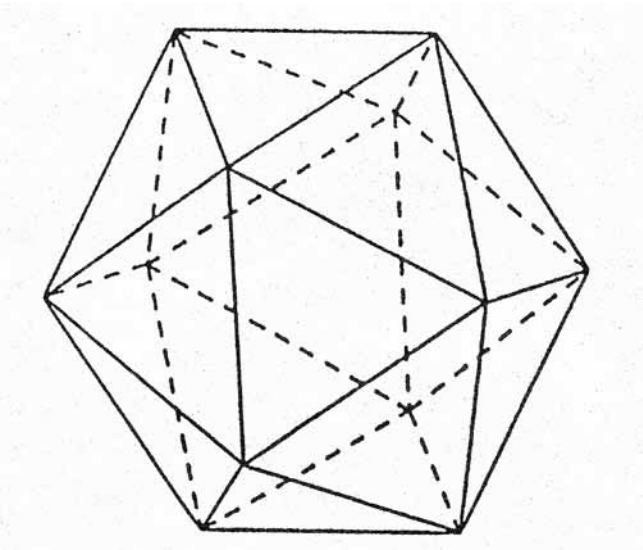
Un icosaèdre est un polyèdre contenant exactement 20 faces.



All of Doris Humphrey's dancers danced like Doris Humphrey. All of Martha Graham's dancers danced like Martha Graham. The choreographer was always the one who "knew". They were the masters, the ringleaders. But there's no denying that their works represent major steps in the history of dance.

Are there instances in which notation is part of the very concept of a dance?

For the past twenty years, contemporary dance in France has engaged in particular with postmodern dance and choreographers such as Anna Halprin or Yvonne Rainer, who have frequently used the concept of score to construct their work. It is part of their creative process. These scores do not use a system of symbolisation. They merely describe in common language the actions to be carried out and their organization and timing. Yet the process of engaging with a written form creates a certain distance, affording the dancer a more open interpretation. Personally, when I discovered notation, it gave me a great feeling of independence. It completely changed my way of approaching the work.



When Laban discusses notation, notably in his writing, he sees it as a means of breaking with tradition – the tradition of transmitting and reproducing exactly the same things from one generation to another. Ultimately, Laban invents a new dance. Of course, it is also tied to the political context in 1920s Germany, which at the time was seeking to break with its past and look to the future.

Who introduced the Labanotation in France?

It was Jacqueline Challet-Haas, herself a student of Albrecht Knust who worked closely with Rudolf Laban. She is someone who brought great insight to the use of the notation system. The dancers she trained all followed unique trajectories in dance. Some became choreographers or teachers, and others reconstruct pieces (such as Anne Collod, Dominique Brun, Noëlle Simonet and myself). Some write scores for dance pieces, while others skip from one thing to another. Learning Labanotation also involves developing a new corporeal awareness and honing one's relation to movement. It is not just a tool for notation, which is a very difficult task.

Can you give me an example from your own experience with the teaching of notation?

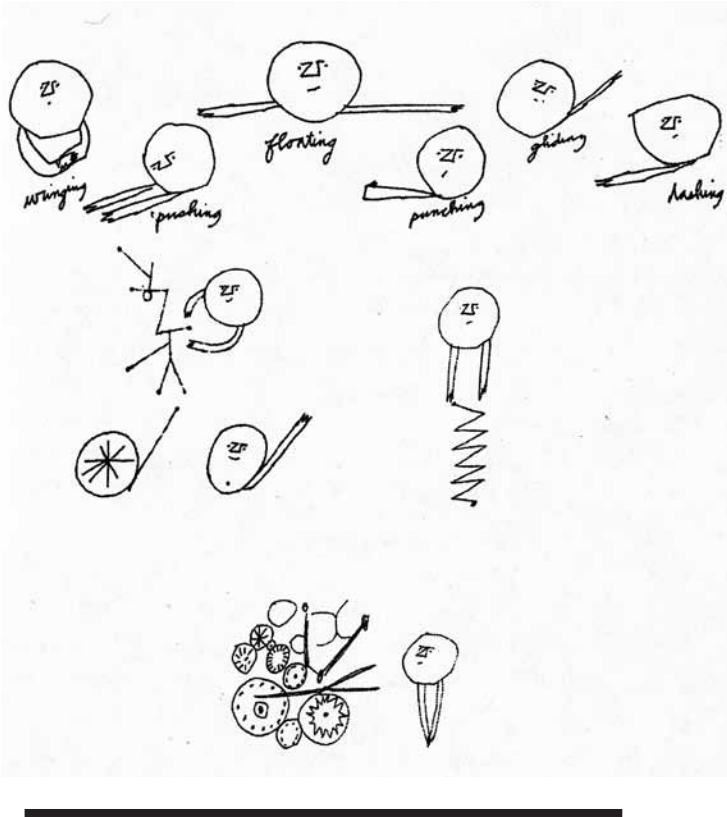
When I first began reconstructing pieces using notation, I sensed a degree of scepticism, as if others were asking themselves what made me qualified to reconstruct certain choreographies.

Why is that?

I think partly because I had never danced these pieces and was not a well-known dancer, not one of the "greats". So they didn't think I was a legitimate person for the task. Ultimately, this right was asserted with each piece I reconstructed. When I was teaching notation, I reconstructed an excerpt from a piece by Carolyn Carlson which was to be

danced by second-year students from the Conservatoire. I had never danced with Carolyn Carlson. So I immersed myself in the score. I learned everything, which I don't necessarily do anymore because now I am more accustomed to the work. I was telling myself that I needed to pass on all of this to the dance students, which was extremely daunting. I began by showing them the choreography, while at the same time describing the movements, and when I turned around, I saw that they were all managing to keep up. What impressed me was how quickly they understood and integrated everything. All of them, the entire group, were very receptive; there was no leader. I didn't always show the movements; sometimes I described them, but very precisely. The first time I demonstrated this work on one of Carlson's choreographies, there were several Conservatoire instructors in the room who had danced for her. After seeing the dance, they all came over to me and said that it was wonderful to see Carlson at the Conservatoire! This spontaneous reaction surprised me, because I was still full of doubt. That is when I realised the power of this tool – notation.

When thinking about the transmission of a physical discipline and about dance, I see a commonality in the very rigorous training based on imitation, which conditions bodies to perform certain types of movements, but does not allow the body to connect to the "meaning" of its actions. In both cases, this creates a sort of "robotisation of the body".



Andy Warhol, "Sketches of Laban's 8 Basic Efforts", published in: *Dance Magazine*, 1952

Effectivement, j'ai moi aussi appris la danse comme ça. Avec un professeur devant nous, qui montre, et les élèves qui refont ensuite. En général, un élève, meilleur que les autres, est placé devant et les autres suivent. C'est une manière d'apprendre qui fonctionne. Cette tradition orale, de « corps à corps », est d'ailleurs très revendiquée dans des institutions telles que l'Opéra de Paris. Je ne discute pas la nécessité ni la légitimité de la prédominance de cette tradition orale, mais elle provoque un manque terrible d'autonomie.

D'ailleurs, jusque dans les années 50 et 60, les grandes personnalités de l'avant-garde chorégraphique ou de la modern-dance restent des exemples de ce mode de transmission par mimétisme. Tous les danseurs de Doris Humphrey dansaient comme Doris Humphrey. Tous les danseurs de Martha Graham dansaient comme Martha Graham. Le chorégraphe restait celui qui « savait ». Ils étaient des maîtres, des figures de proue. Et c'est vrai que leurs œuvres représentent des étapes historiques importantes pour la danse.

Y a-t-il des cas où la notation fait partie du concept même de la danse ?

Depuis une vingtaine d'années, la danse contemporaine en France s'intéresse particulièrement à la danse post-moderne et à des chorégraphes telles qu'Anna Halprin ou Yvonne Rainer qui ont fréquemment fait usage du concept de partition pour construire leur travail. Cela fait partie de leur processus de création. Ces partitions n'ont pas recouru à une forme de symbolisation. Elles ne sont que la description en langage courant des actions à faire, de leurs organisations et leurs temporalités. Mais le passage par l'écrit crée une distance et permet une interprétation plus ouverte pour le danseur. Personnellement, quand j'ai découvert la notation, j'ai ressenti une très grande autonomie. Cela a complètement changé ma façon de fonctionner. Quand Laban parle de la notation, dans ses écrits notamment, il l'envisage justement comme un moyen de s'affranchir de la tradition – celle qui consiste à transmettre et à reproduire exactement les mêmes choses de génération en génération. Finalement, c'est une nouvelle danse que Laban invente. C'est aussi évidemment lié à l'histoire politique de l'Allemagne des années 20

qui, à cette époque, cherche à se défaire de son passé et à regarder vers l'avenir.

Et qui a introduit la notation Laban en France ?

C'est Jacqueline Challet-Haas, elle même élève d'Albrecht Knust, un proche collaborateur de Rudolf Laban. C'est quelqu'un qui a vraiment apporté une intelligence dans le rapport à l'utilisation du système de notation. Les danseurs sortis de sa formation ont tous

mené des parcours originaux. Certains sont devenus chorégraphes ou pédagogues, d'autres recréent des pièces (je pense à Anne Collod, Dominique Brun, Noëlle Simonet ou moi-même). Certains notent des pièces, et d'autres passent d'une chose à l'autre. Apprendre la cinétopographie Laban c'est aussi construire une autre conscience corporelle et affiner sa relation au mouvement. Ça ne sert pas uniquement à noter des œuvres, ce qui est un travail extrêmement ardu.

Pouvez-vous me donner un exemple de votre propre expérience de l'enseignement de la notation ?

Lorsque j'ai commencé à remonter des pièces en utilisant la notation, je pouvais sentir un certain scepticisme – « Comment pouvais-je prétendre remonter telle ou telle chorégraphie ? » semblaient se demander les autres.

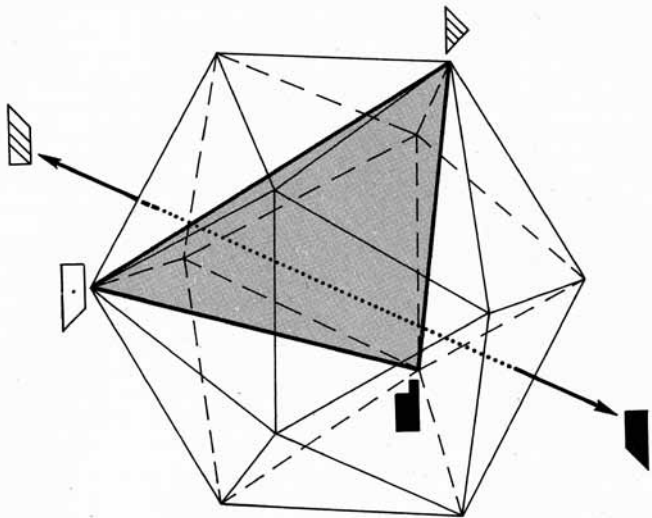
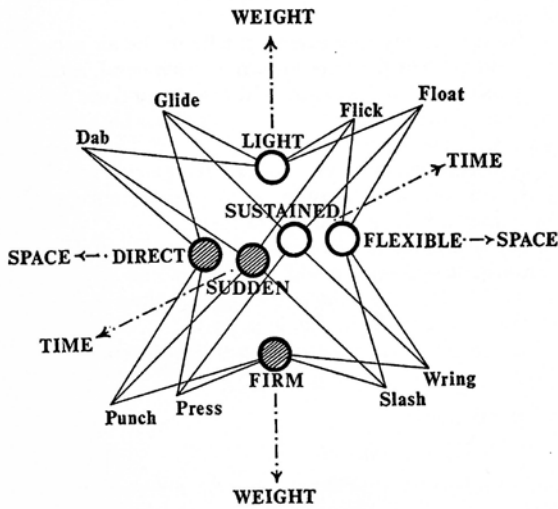
Pourquoi ?

En partie je crois parce que je n'avais jamais dansé ces pièces et que je n'étais pas un grand danseur reconnu. Ils estimaient donc que je n'étais pas légitime à faire cela. Finalement ce droit s'est affirmé à chaque recréation. Alors que j'apprenais la notation, j'ai remonté un extrait d'une pièce de Carolyn Carlson qui devait être dansé par des élèves de deuxième année du Conservatoire. Je n'avais jamais dansé avec Carolyn Carlson. Je me suis donc plongé dans la partition. J'ai tout appris – ce que je ne fais plus forcément aujourd'hui parce que je suis

davantage habitué. Je me disais que j'allais devoir transmettre cela aux élèves du Conservatoire – cela m'impressionnait beaucoup. J'ai commencé par leur montrer la chorégraphie. Dans le même temps je décrivais les mouvements, et lorsque je me retournais, je me rendais compte qu'ils me suivaient tous. Ce qui était impressionnant c'était la rapidité avec laquelle ils comprenaient et intégraient. L'ensemble du groupe était, dans sa globalité, très réceptif ; il n'y avait pas de meneur. Je ne montrais pas toujours les mouvements, parfois je les décrivais mais de manière assez précise.

La première fois que j'ai montré ce travail sur une chorégraphie de Carlson, il y avait dans la salle quelques professeurs du Conservatoire qui avaient été danseurs pour elle. Juste après avoir vu la danse, ils sont tous venus me voir pour me dire que c'était génial de voir du Carlson au Conservatoire ! Cette réaction spontanée m'a étonné car moi-même je doutais énormément. C'est là que j'ai compris la force de la notation, de cet outil.

Lorsque je mets en parallèle la transmission d'un travail physique et la danse, j'y trouve un point commun : une éducation très dure basée sur l'imitation qui conditionne les corps à réaliser certains types de mouvements, mais qui ne permet pas de connecter le corps au « sens » de ce qu'il est en train d'exécuter. Dans les deux cas, cela crée une sorte « d'automatisation du corps ».



Rudolf Laban/F. C. Lawrence, « Le rythme industriel »
L'art du mouvement peut être utilisé à deux fins : l'optimisation des tâches physiques quotidiennes et la maîtrise des techniques corporelles, mais aussi l'expression et la prise de conscience de valeurs morales.

L'Opérateur A est rapide, mais n'approfondit pas suffisamment l'exécution des détails. Sa rapidité n'est pas utile.
L'Opérateur B est trop lent en raison de la maladresse de ses mouvements et de leur manque de direction, produisant des mouvements superflus et compliqués.
La performance de l'Opérateur C est la meilleure. En évitant les erreurs de A et de B il parvient à atteindre une vitesse moyenne respectable.





Il y a deux mouvements qui sont décrits. L'un, l'Opérateur A, est sélectionné comme étant plus efficace que l'autre. C'est une notation simple, globale, où ne sont décrits que les transferts du poids du corps, c'est-à-dire dans ce cas les avancées ou l'action de reculer son corps, les gestes des bras et ceux des mains. Sur les deux propositions, on peut voir l'Opérateur B, dont les mouvements sont plus dissociés, avec des transferts et des gestes supplémentaires. Pour l'Opérateur A, les éléments sont plus synchronisés.

Je commence à lire la notation :

Opérateur B :

Pieds joints. Une avancée avec le pied droit et le bras droit vers l'avant. Bras tendus devant. Puis un geste de la main droite. Le bras gauche va vers la droite, près du corps, avec une main qui va vers le bas. Ensuite, aller vers l'arrière avec le pied gauche, tout en baissant son bras. On peut imaginer qu'il va aller saisir quelque chose, puis qu'il l'amène vers l'arrière. Au début de la notation, il parle aussi de fixer et mettre un frein. Puis un geste du bras gauche vers la droite, près du corps, avec une main qui va vers le bas. Cela permet peut-être de mettre un système de sécurité ou de le retirer lorsqu'il va attraper son levier. Aller vers l'arrière avec le pied gauche, tout en baissant son bras. Continuer le mouvement, puis deux pas, droite, gauche, en pliant ses jambes. Revenir vers l'avant avec le pied droit et le bras droit en même temps. On peut imaginer une machine volumineuse, lourde, obligeant à aller vers l'arrière, lâcher, puis se retirer pour faire avancer.

Bras tendus devant. Le bras va descendre sur le côté droit, se plie près du corps.

Je ne sais pas ce qu'il fait sur le côté. Lâche-t-il son levier ? Ou bien ce levier a-t-il des capacités à aller vers là ? Cela n'est pas indiqué. Et puis une action avec les deux bras vers le côté droit. Il me semble qu'il y a un objet qui se déplace sur le côté ou on fait glisser quelque chose ? On recommence.

Opérateur A :

La comparaison avec l'Opérateur A se situe dans la coordination. Les mouvements sont similaires, à la seule différence qu'on exécute uniquement un seul mouvement avec le pied gauche vers l'arrière, alors que pour l'autre Opérateur B il y avait trois pas vers l'arrière. À la fin, le bras droit de l'Opérateur A va vers la droite, ensuite le bras gauche va vers la droite mais pas en même temps (comme l'Opérateur B).

Action : j'attrape un objet, je pose, j'actionne, je lâche. Peut-être que je vais chercher quelque chose avec ma main droite ?

Je le ramène. Je m'écarte un peu pour laisser passer l'objet. Et je pousse une autre pièce. Je l'attrape, je presse, je lâche, je vais sur le côté, je plie, je recule, je pousse, je glisse, je fixe, je presse, je lâche, tac-tac-tac, ... 1, ... 2, je lâche, hop je recule, je passe, j'attrape, je tire, je lâche, hop, je recule, je pousse. J'attrape, je tire, je lâche le levier, et hop je passe, tac, tac.

Ou sinon ! On peut aussi imaginer une pièce de bois qui arrive : Je la pousse, je la fixe, je l'actionne, pour avoir une pression sur elle. Je l'actionne donc, je lâche.

Ah ! Il y a peut-être quelque chose qui est coupé. Donc je le pousse, je reviens, du coup je recule, et puis je fais passer et je l'amène ... hop-hop-hop ...

Je suis en train d'essayer d'imaginer ce qui peut se passer dans la mesure où je sais qu'il y a une machine mais qu'elle n'est pas décrite. Les actions nommées sur le côté gauche comme tirer le levier implique un contact qui n'est pas noté. Il y a des signes qui ne sont plus utilisés aujourd'hui.

SIMPLE WORK ON A DRILLING MACHINE

The
Optimum
Method

Slide
work.

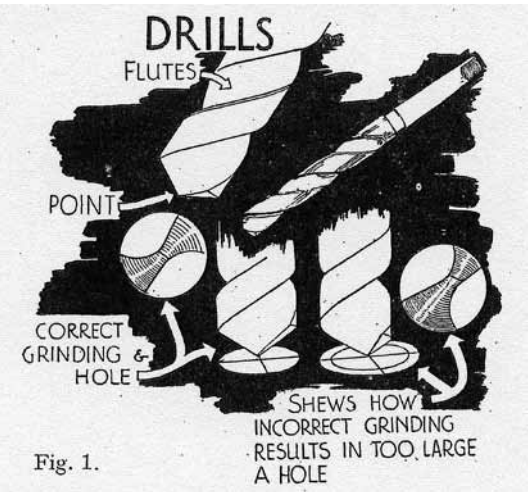
Alter
Work
stop.

Release
lever.

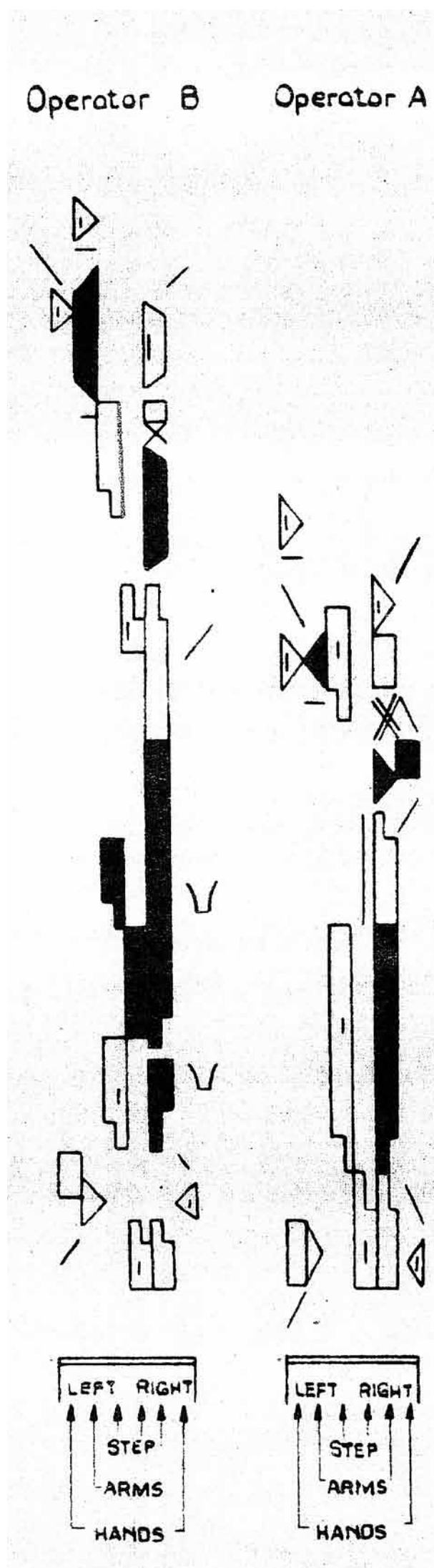
Pull
lever

Clamp

LEFT RIGHT
STEP
ARMS
HANDS



Jean-Marc Piquemal est danseur-chorégraphe, notateur Laban et praticien en Body-Mind Centering. Il organise des stages, développe des projets chorégraphiques au sein de l'association 244, et collabore avec de nombreux artistes.



Simple work on a drilling machine

Two movements are described. One, Operator A, is selected as being more efficient than the other.

It is a simple, general notation, which only describes the weight transfers – in this case, bringing the body forward or backward – and the movements of the arms and hands.

In these two examples, we see Operator B, whose movements are more disjointed and involve additional transfers and gestures, whereas for Operator A, the elements are more synchronized.

I will now read the notation:

Operator B:

Feet together. Right foot and right arm come forward. Arms outstretched in front. Then a gesture with right hand. Left arm goes to the right, close to the body, with one hand moving downward. Then, step back with the left foot as you lower your arm.

One imagines that the operator is going to grasp something, and then brings it toward the back. At the beginning of the notation, he also speaks of bracing and braking. Then the left arm moves to the right, close to the body, with one hand hanging down. This perhaps allows a safety mechanism to be positioned or withdrawn before grasping the lever.

Step back with the left foot as you lower your arm. Continue the movement, then take two steps, right, left, bending your legs. Bring the right foot and right arm back toward the front at the same time. One imagines a big, heavy machine forcing you to move backward, release, and then pull back to move it forward.

Arms outstretched in front. The arm comes down on the right side, bends close to the body.

I don't know what it is doing on the side. Is it releasing the lever? Or is this lever able to go in that direction? The notation doesn't say.

And then an action with both arms toward the right side.

It seems that there is something moving on the side, or is something being slid?

Start over.

Operator A:

The comparison with Operator A lies in the coordination. The movements are similar, the sole difference being that Operator A makes only one movement, the left foot moving backward, whereas Operator B takes three steps back. At the end, Operator A's right arm goes to the right, and then the left arm goes to the right, but (unlike Operator B) not at the same time.

Action: I grasp an object, I set it down, I activate, I release. Maybe I am going to grasp something with my right hand?

I bring it back. I move aside to let the object pass through. And I push another part. I grasp it, I press, I release, I move to the side, I bend, I move back, I push, I slide, I freeze, I press, I release, bam-bam-bam ... 1, ... 2, I release, and there! I move back, I pass, I grasp, I pull, I release, and there! – I move back, I push. I grasp, I release the lever, and there! I pass, bam, bam.

Or else! One can also imagine a piece of wood approaching:

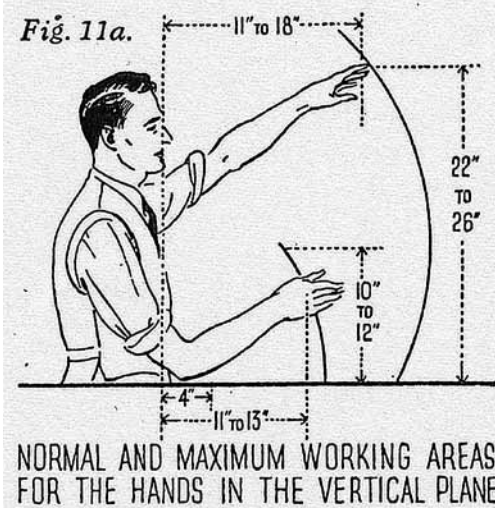
I push it, I freeze it in place, I activate, in order to have pressure on it. So I activate it, I release.

Ah! There may be something that is cut.

So I push it, I return, so then I move back, and then I pass it and bring it around ... hop, hop, hop ...

I am trying to imagine what might happen, as I know there is a machine, but it is not described.

The actions indicated on the left side, such as pulling the lever, suggest there is a contact which is not notated. There are signs that are no longer used today.



Jean-Marc Piquemal is a dancer and choreographer, specialist of the Labanotation and practitioner of Body-Mind Centering. He organises workshops, develops choreographic projects through the non-profit organisation "244" and collaborates with numerous artists.

Note the movement!

Interview with Jean-Marc Piquemal, part 2

Romana Schmalisch: The collaboration between Laban and Lawrence is an example of an art form being used to increase the efficiency in industrial production. In the late 1920s and early 1930s in the United States, a dance movement called the New Dance Group was founded, which used art as a tool for political struggle and to criticize the capitalist system.

You re-interpreted Anna Sokolow's piece titled "Rooms" (1955). Can you tell us about the initial intentions behind this choreographic and revolutionary movement?

Jean-Marc Piquemal: Anna Sokolow was closely associated with the New Dance Group. She founded Dance Unit, which (like the New Dance Group) was part of the Workers Dance League. She also taught at the schools set up by the New Dance Group, which offered high-quality dance instruction without discrimination and at a very low cost. In connection with the exhibition organised by the Centre National de la Danse, I worked with Noëlle Simonet to reconstruct choreographies by Jane Dudley, Valéry Bettis, Charles Weidmann, Hélène Tamiris and Anna Sokolow. All of these choreographers either worked closely with or were members of the New Dance Group. We discovered that in America, the changes and developments in Modern dance were tied to the social issues of the time.

Geographically, the dance studios and rehearsal spaces were near the area where workers met and demonstrated. Modern dance was also trying to establish itself as a discipline and to acquire a status in society and in the world of performing arts. So these two movements linked up with one another.

The dancers recognised the importance of bringing dance into places where labourers worked. They created schools and choreographies for amateur dancers. There was real dialogue between this burgeoning artistic movement and the workers' groups of the time.

So this means that, in this case, art was a tool used to support a political vision and social change above aiming for the precision or perfection of dance?

Yes. When we look at the photos of this movement, we see that it is not "beautiful dancing", but rather an expression of the social concerns of the time – racism, poverty, industrialisation, economic liberalism, etc. I see it as the American version of the expressionist school.

Mechanised labour, dehumanising and alienating working conditions ... Titles such as "The Belt Goes Red", "Dance of Solidarity and Revolutionary Dance", and "Black and White Workers Solidarity" (1930), "Hunger and Barricades" (1933), "Sell Out" (1934), "Practice for the Picket Line" (1933), "Strike" (1933) were clearly drawn from political concerns and the desire to condemn the working conditions in capitalist systems. "Scrubwoman's Dance", for example, is a piece on the working conditions of Polish and Ukrainian immigrant women who cleaned company buildings by night. "The Belt Goes Red" (1930) by Edith Segal is on the theme of assembly lines. Dance was a means of problematising these working conditions, and even used as a form of revolt.

Yes, there is definitely political engagement. Dances like the one by Hélène Tamiris, who created "Negros Spirituals" in the 1920s and '30s, embody a white American woman's perspective on the black American population.

At the time, it was completely unprecedented for a white woman to broach the subject of Afro-American culture in her work, wasn't it?

Yes. The simple, stripped down choreographic forms that emerged in the 1920s and '30s are very interesting from a choreographic perspective, yet these artists and their work have not received wide recognition. The spotlight has been much more focused on fine dance, dance which is "abstract" rather than dealing with social issues, which explains why these artists are so little known in Europe. Yet, would I say that Edith Segal – a very important figure in this movement – went on to become a great choreographer? I don't know. In any case, no one has reconstructed any of her pieces, because she didn't leave any notations, because all of the sources have been lost, and because

there is no one left today who carries, in their body, the memory of her work.

The intention was to view art not as an end in itself, but to use it as a political tool. During that same period, there was a parallel Worker's Theatre movement in the Soviet Union, and in Germany as well, with a public that was not made up of conventional theatre enthusiasts. The revolutionary dance movement was created for, about and, at times, by workers.

There was a concern to determine which public they were addressing their work to. They also wanted to put on shows that were intelligible and accessible to novices, in order to avoid dealing with issues in a closed circle, among artists.

The first pieces by the New Dance Group were created and credited collectively. Only later did they take a more individual approach. Similarly, the predominant theme of the class struggle was replaced in the mid-1930s (when the Workers Dance League became the New Dance League) by what we could describe as more broadly "humanistic" issues.

The advanced class of the New Dance Group in session, 1933



METHOD OF TEACHING

Our teaching staff and the group members work out a series of themes for classes. These themes are based upon current working class activities and usually last for a period of two weeks, - two section lessons. All the technique and improvisations during that two week period is based upon the current theme. Since our sections are divided on the basis of the ability of the members, this method permits us to carry our working class message to all members, but in a more or less advance manner. All our sections, whether it be the dance, eurhyth mics, or percussion groups, work according to these themes. Usually after the lesson is taught, the section members retire to the dressing room to hold a short discussion on their work. Both the instructor and the section representative are present. Between lessons any member can review what had been taught previously by referring to a log book in which all teachers write a report of their sections immediately after the lesson has been given.

REHEARSALS AND PERFORMANCES

Any comrade who is either in the intermediate or the advanced section of the NDG is eligible to join one of the performing groups. In order to prepare these comrades still further so that we may fill the tremendous demand for performances, we have formed a special technique class which all comrades eligible to perform and eager to learn the fundamental movements required in our repertoire of dances, may attend.

A word about the manner in which we conduct rehearsals. Any comrade who is prepared may appear before the dance committee to explain an idea for a dance which he has

conceived. This idea is discussed with him, and, if accepted, is placed on the list of dances to be rehearsed. A time is allotted for this dance and all comrades wishing to participate are urged to come and try out for parts. The comrade who has conceived the dance becomes the director of this dance and the dancers work out the movements according to the explanations and criticisms of the director. When the dance is finally set, it is recorded and placed in our repertoire. Although, to date, we have a repertoire of only twenty dances, not including solos, we have already given about 200 performances.

OUR SOCIAL ACTIVITIES

Our social activities consist of parties, membership meetings at which we usually have mass folk dancing, periodic open forums, and lectures to which we invite speakers who are well versed in present day issues, political, economic and social. We have also study groups where comrades learn the fundamentals of the working class revolutionary movement. Our comrades have on various occasions also shown their solidarity with workers in other revolutionary organizations at such times as August first, March fourth and May first.

The enthusiasm with which this group has been received among the workers of New York has proven the great need for more such groups and for the further development of this group. We appeal to all our audiences to help us grow. We can strengthen our ranks only when we have the support of the working class. **JOIN OUR GROUP! WRITE US WHAT YOU THINK OF THE WORK OF THE GROUP! SEND YOUR CHILDREN TO OUR CHILDREN'S SECTION! WE ARE FOR A WORKERS' REVOLUTIONARY DANCE MOVEMENT!**

Interview avec Jean-Marc Piquemal,
2ème partie

Romana Schmalisch: La collaboration entre Laban et Lawrence est un exemple de forme d'art utilisée pour optimiser la production industrielle. À la fin des années 20, début des années 30, un nouveau mouvement de danse est né aux États-Unis qui utilisait l'art comme instrument de lutte politique et de critique du système capitaliste: le New Dance Group.

Vous avez interprété la pièce «Rooms» d'Anna Sokolow. Pouvez-vous nous parler des intentions initiales de ce mouvement chorégraphique et révolutionnaire?

Jean-Marc Piquemal: Anna Sokolow était proche du New Dance Group. Elle fonda le Dance Unit, appartenant à la Workers Dance League (tout comme l'était le New Dance Group). Elle enseignera également dans les écoles mise en place par le New Dance group

où on avait accès à un enseignement de qualité sans discrimination et très peu coûteux. J'ai remonté avec Noëlle Simonet, en relation à l'exposition organisée par le Centre National de la Danse, des chorégraphies de Jane Dudley, Valéry Bettis, Charles Weidmann, Hélène Tamiris et Anna Sokolow. Tous ces chorégraphes étaient proches ou engagés dans le New Dance Group. On a découvert qu'en Amérique, l'évolution et le développement de la Modern Dance, rencontre les problématiques sociales de l'époque.

Il y avait une proximité géographique entre l'endroit où étaient les studios de danse, les lieux de répétition et ceux où les ouvriers se réunissaient et où ils manifestaient. La danse moderne cherchait aussi à exister et à acquérir un statut dans la société et dans le monde du spectacle. Il y a donc eu une association entre ces deux mouvements.

Les danseurs ont affirmé l'importance d'amener la danse dans les endroits où les ouvriers travaillaient. Ils ont inventé des écoles et des chorégraphies pour des danseurs amateurs. Il y avait un véritable échange entre ce courant artistique, en pleine émergence et expansion, et le monde ouvrier de l'époque.

Cela voudrait dire que, dans ce cas, l'art était un outil soutenant une vision politique, un changement social plus qu'un désir de précision ou de perfection de la danse?

En effet, lorsqu'on regarde les photos de ce mouvement, on se rend bien compte que ce n'est pas de «la belle danse». On est plutôt dans l'expression des préoccupations sociales de l'époque (le racisme, la pauvreté, l'industrialisation, le libéralisme, etc.). C'est pour moi la version américaine de l'école expressionniste.

Travail mécanisé, conditions de travail dés-humanisées et aliénantes... en lisant des titres comme «The Belt Goes Red», «Dance of Solidarity and Revolutionary Dance», et «Black and White Workers Solidarity» (1930), «Hunger and Barricades» (1933), «Sell Out» (1934), «Practice for the Picket Line» (1933), «Strike» (1933), on se rend compte qu'ils sont emprunts de préoccupations politiques et du désir de dénoncer les conditions de travail dans les systèmes capitalistes. «Scrubwoman's Dance» est par exemple une pièce sur les conditions de travail des immigrées polonaises et ukrainiennes, femmes de ménages, la nuit, dans des entreprises. «The Belt Goes Red» (1930) d'Edith Segal a pour thème les chaînes de montage. La danse était un moyen de problématiser ces conditions de travail, voir même pouvait être utilisée comme une forme de révolte.

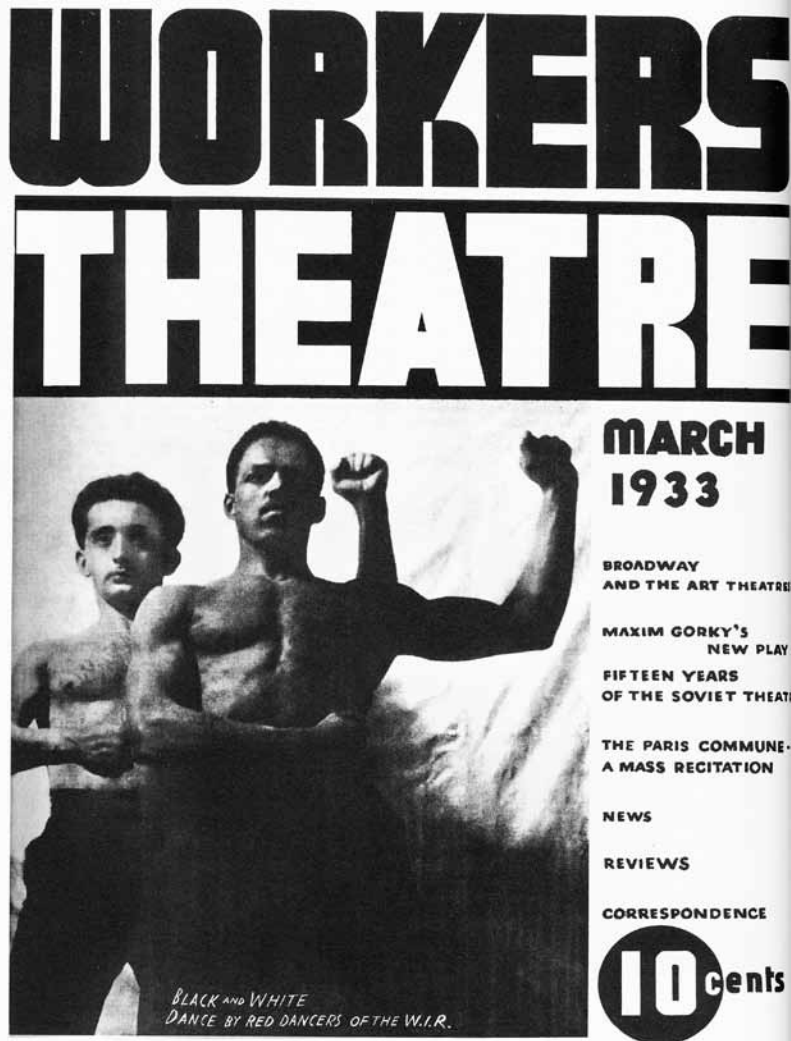
Il y a effectivement un engagement politique. Les danses comme celle d'Hélène Tamiris qui crée Negros Spirituals entre les années 20 et 30 incarne le regard d'une américaine blanche sur la population noire américaine.

C'était totalement nouveau à l'époque qu'une blanche aborde dans son œuvre la culture afro-américaine, non?

Oui. Ces propositions chorégraphiques simples et dépouillées, qui ont émergé dans les années 20 et 30, sont très intéressantes du point de vue chorégraphique, et pourtant il n'y a pas eu de valorisation particulière de ces artistes et de leur travail. On a préféré valoriser davantage la belle danse, la danse «abstraite» plutôt que celle-ci qui évidemment évoquait les problèmes de société. Ce qui explique qu'on les connaisse mal en Europe. Ensuite, dire si Edith Segal – très importante dans ce mouvement – est devenue après une grande chorégraphe? Je ne sais pas. En tout cas, on n'a rien remonté d'elle, puisque rien n'a été noté, que les sources se sont perdues, et que plus personne n'en porte aujourd'hui la mémoire dans son corps.

Leur volonté était de considérer l'art non pas comme une fin en soi mais comme un outil politique. Parallèlement, on remarque à la même période une démarche identique en Union Soviétique avec le théâtre ouvrier, ainsi qu'en Allemagne où le public n'était pas constitué des traditionnels fervents de théâtre. Ce mouvement de danse révolutionnaire était fait pour, sur, et par les ouvriers.

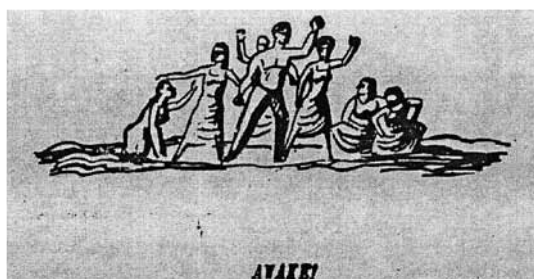
Il y avait le souci de savoir à quel public on adressait ce qu'on faisait. Il y avait aussi la volonté de faire des spectacles compréhensibles et accessibles aux non



"Black and White", Edith Segal, cover of "Workers Theatre", March 1933

amateurs, afin d'éviter de manier des problématiques en cercle fermé, entre artistes.

Les premières pièces du New Dance Group étaient créées et signées collectivement. C'est plus tard que leur approche est devenue plus individuelle. De la même façon, le thème prédominant qui était la lutte des classes fut remplacé dans le milieu des années 30 – lorsque la Workers Dance League se transforma en New Dance League – par des questions disons plus largement «humanistes».



WORKERS CHILDREN DANCING

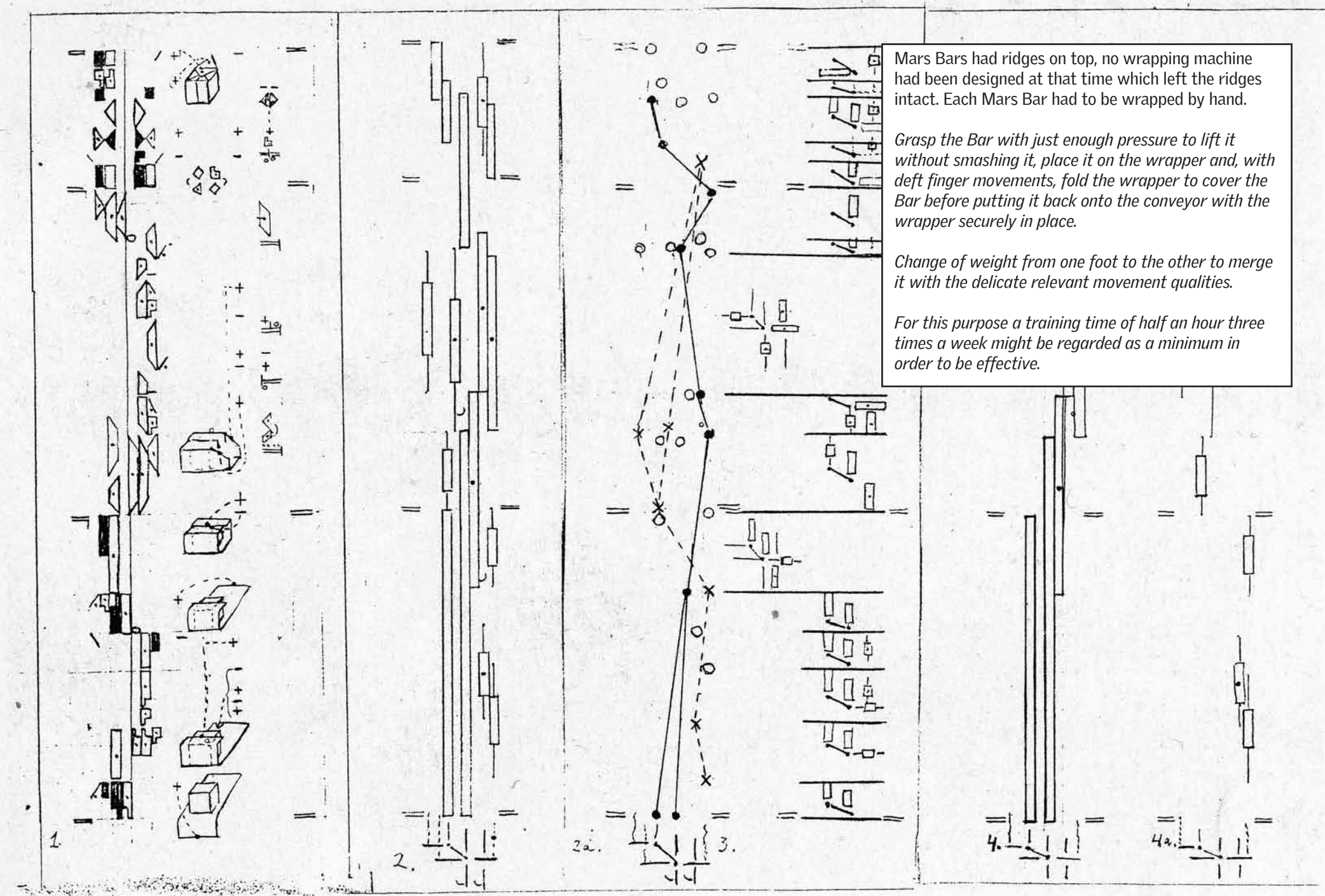
by Nell Anyon

(excerpt from article of same title in "Workers' Theatre" March 1933)
I will recall Isadora Duncan's "Art of the Dance" from which I quote the following excerpts. In the chapter, "I see America Dancing", this great dancer analyses the future American dance as a "vibration of the American soul striving upward through labor to harmonious life." She says further, "no more would this dance have any vestige of Fox Trot or the Charleston – rather the living leap of a child, one foot poised on the highest point of the Rockies, her two hands stretched out from the Atlantic to the Pacific". She closes by saying, "When the American children dance this way it will make them beautiful beings worthy of the name of Democracy".

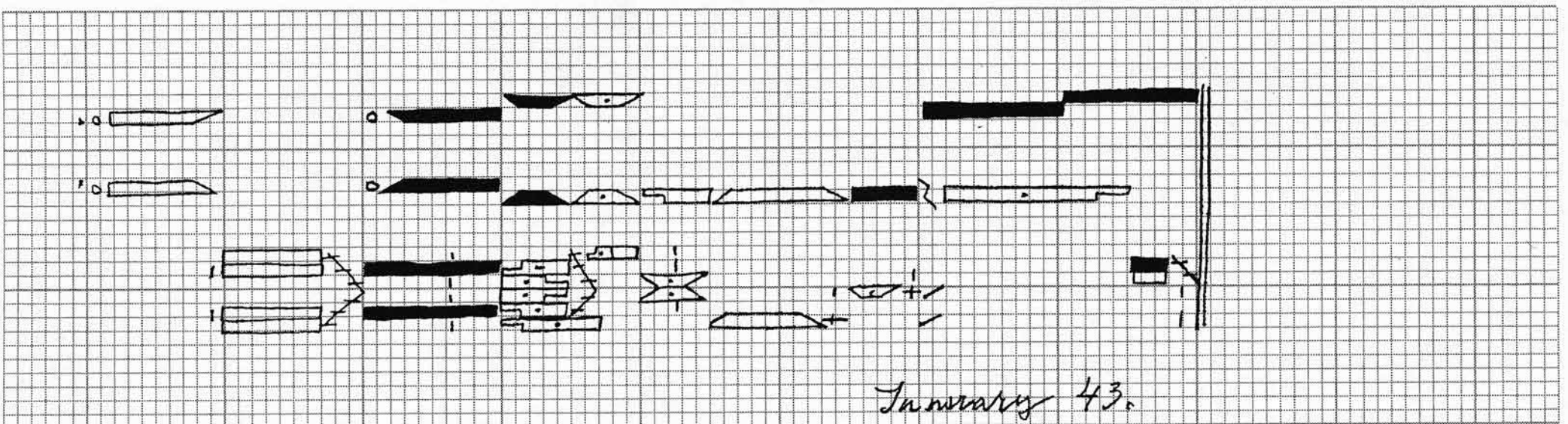
When analysing the above paragraph, a teacher of dancing would be impressed with the feeling of great patriotism, democracy, and beauty. A working class teacher of the dance, however, would question the above statements. She would know first, that not through labor but through an organized struggle of the working class can we hope to attain a harmonious life: secondly,

that the jazz rhythms have become a definite part of the highly industrialized America, and play their role in the life of the American worker; thirdly, that the two hands of the American worker must stretch far beyond the Atlantic and the Pacific to the workers of other lands. The working class teacher will thus have realized that dance, as well as every other art, cannot be divorced from the economic and social system. The dance must be used to teach workers' children that they belong to the working class. Through the dance, we must aim to draw every working class child closer to the workers' revolutionary movement. The New Dance Group, as well as other workers' dance groups call to all workers' children to come and dance. We, too, want to see America dance, but our dance is not concerned with abstractions; it is not concerned with humanitarian generalities; WE ARE FOR THE WORKING CLASS, and we teach our children to grow into strong, able fighters in the interest of their class!

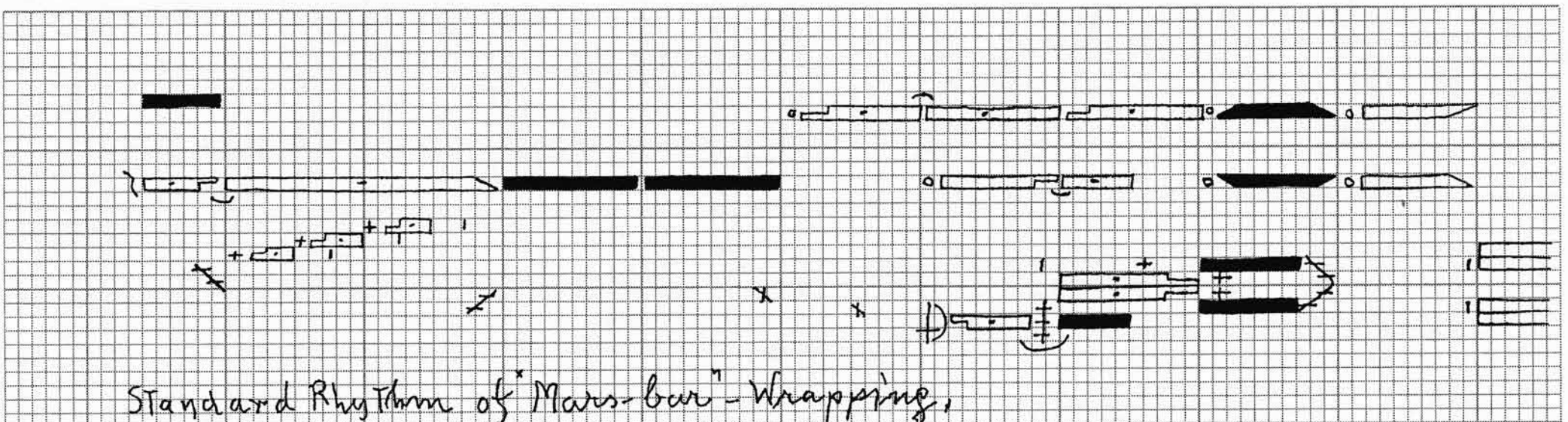
Excerpts from:
New Dance Group,
First Annual Recital:
"The Dance is a Weapon
in the Class Struggle",
1933



Rudolf Laban, Notation for wrapping a Mars bar, 1943



Excerpt from Laban's script for wrapping a Mars Bar, 1943



Exercises with tyre. (operation)

Laban/Lawrence, Tyresoles company – training programme for women (1942)

Selected women were given two three-quarter hour movement training session each day for a week. They were then to instruct their colleagues in methods of handling the tyres, and in exercises to tone themselves for the work. The aim was to increase the continuous lifting power of the average worker from 45lbs to 80lbs. The Swinging Scales were built into the training to lift the tyres with a swing.

The exercises are based on working movements, thus giving compensation for the physical strain at work, besides stimulating the sporting instinct of the individual worker in her operation.

Particular attention was given to the qualities of movement demanded by each of the Tyresoles operations.

1. Lifting and Carrying of tyres:

Strength, firm stand, positioning of centre of gravity, endurance.

2. Buffing:

Sensitiveness of touch, thoroughness.

3. Inspection, Repair, Building:

Exactitude, quick decision, circumspection, differentiating orientation, easy use of hands.

4. Finishing:

Perseverance, attention.

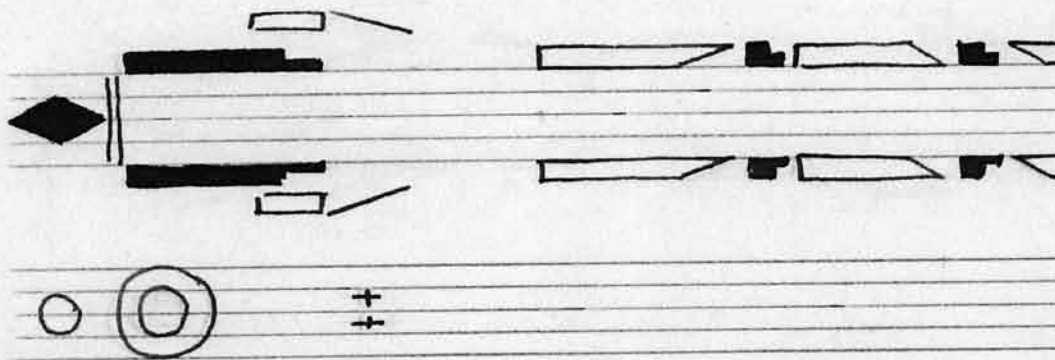
Notes for the Management:

The aim of the Laban-Lawrence Training is to increase working capacity. Increase exactitude, speed.

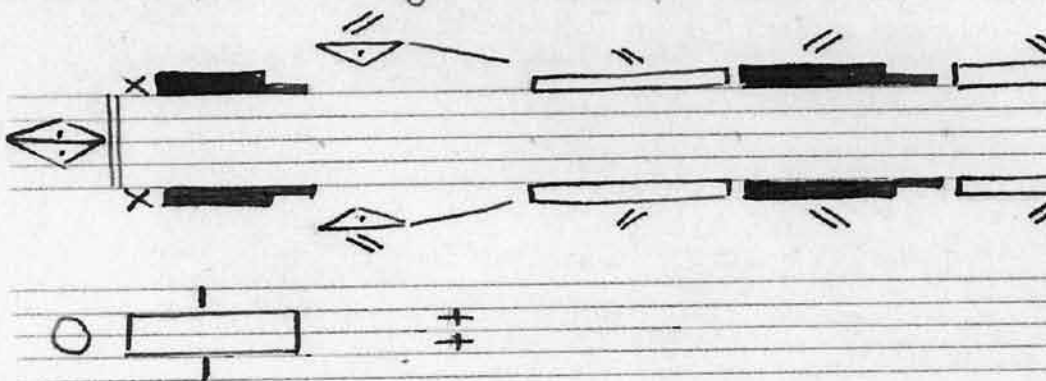
Remain healthy in spite of greater demands of efficiency and effort.

Important: It must of course be understood, that the apparent time lose due to training sessions can become a time gain in production, by the operators becoming more skilled, speedier in their movements and refreshed mentally and physically.

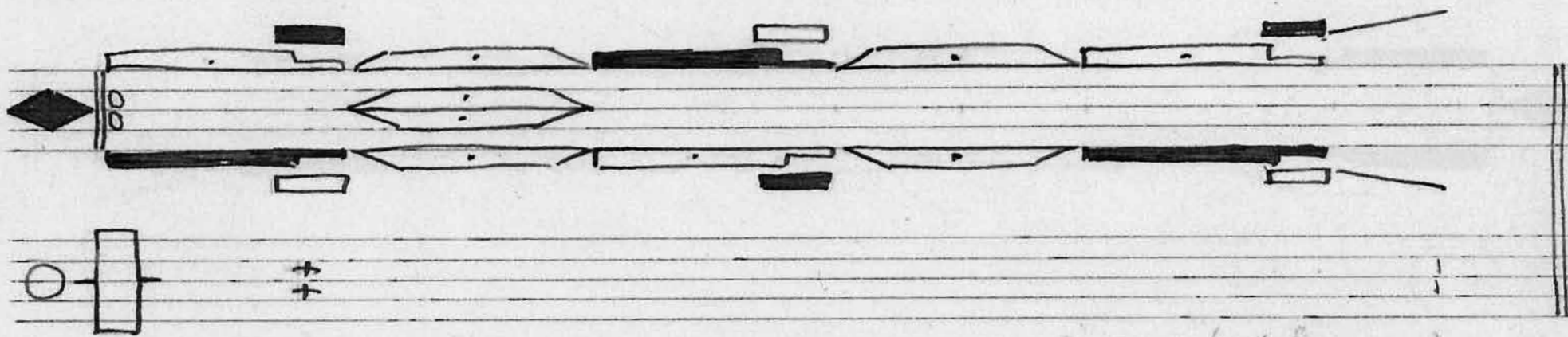
1.) Swinging of small tyre



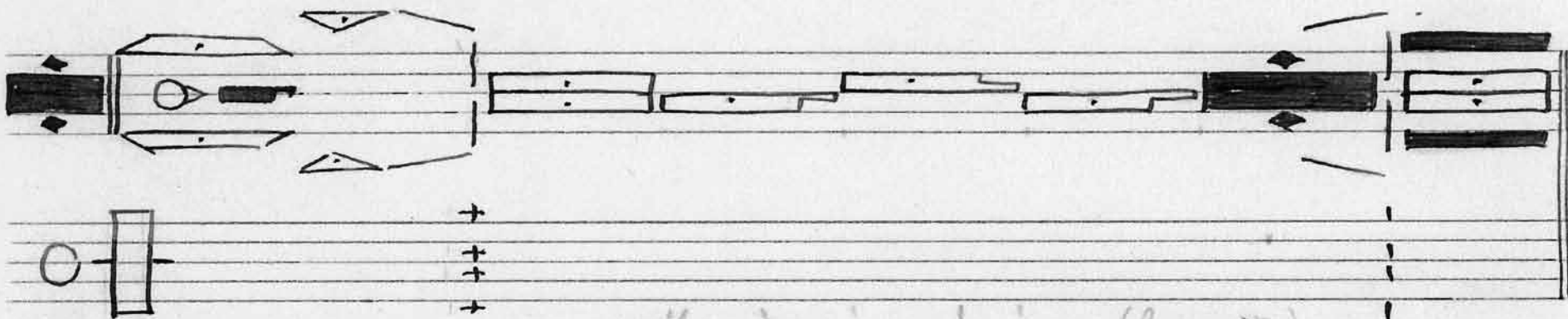
2.) Swing-lifting.



3.) Turning lifted tyre.

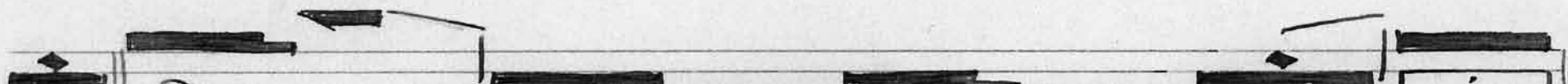


4.) Carrying Tyre on shoulders (outside grasp.)



Hygienic advice (breasts)

4a.) The same with inside grasp.



Film the movements!

Cinema reflects historical moments, conflicts and changes in society and, at the same time, its own historicity. Romana Schmalisch spoke with the film historian Tangui Perron about the relation of French political film and labour movements, the conflicts and turning points in history. The conversation revolves around the "Cinéma militant", its impact on political events and active contributions to social processes, the idea of collective film production and the difficulties of a filmic representation of labour and workers. Starting with film as an important educational tool to politicize workers at the beginning of the 20th century, the conversation concludes with a general reflection about different educational programmes for unemployed people, analyzing and shedding light on current socio-political conditions.

Romana Schmalisch: Could you explain what Cinéma militant is?

Tangui Perron: To understand what Cinéma militant is and how it relates to the labour world, one must first examine the term "Cinéma militant" itself. It is a term from the 1970s – very prolific years in terms of both political and cinematic developments – and even then there were issues with the terminology. It is also called "cinema of intervention", "cinema of agitation" – agitprop, in the USSR context – "social cinema", "people's cinema" (pre-1914) or "counter-information" (during the Cold War). So one really needs to consider how it refers to itself. I think we also need to be wary of the expression "social cinema", which is such a broad category that ends up not really meaning anything. A film with political elements is not necessarily "a political film"; likewise, a film with social elements is not necessarily "a social film", let alone "militant cinema". To my mind, Cinéma militant above all refers to a particular mode of production, a particular filmmaking process – which operates collectively, outside of any capitalist organisation, and thus via a cooperative, a union, or a political party or group. If a film is distributed through a large-scale production circuit, it is no longer a militant film. It becomes something else. But this is not to say that these films can't be political, or that they are less political than a militant film.

From a historical perspective, how would you describe the relationship between the labour movement and cinema? What statements were these films putting forth?

In France, the labour movement embraced the medium of cinema quite early on: we even see initial examples before 1914, particularly in union, revolutionary, libertarian and freemason circles. Cinema primarily found its way into the labour movement through the anti-alcoholism campaign. The working class was being ravaged by alcohol consumption, and a bourgeois movement against alcoholism developed, branding workers as victims of their own vices rather than social inequality. Some of these militants introduced anti-alcoholism films into the labour world. These were silent films, but included a great deal of commentary and sound accompaniment, and were structured around a lot of speaking time. Once these "educators" had made their way into working class locales, such as labour exchanges and Maisons du Peuple (worker community centres), militants began noticing the impact the films had on the crowds, and decided to embrace the medium. At first, they made use of these silent films, applying their own statements to existing images, but later went on to produce their own images.

Has cinematic education always played a significant role in politicising workers?

Screenings were common at labour exchanges and Maisons du Peuple. These were also educational places, with libraries and theatres. In the late 19th and early 20th centuries, there was a real theatre craze, with almost every militant group practicing dramatic arts. When militants first embraced cinema, they used existing si-

lent films, setting their own words to the images, only going on to produce their own images at a later stage. Before 1914, cinema was mainly used in libertarian circles, as they were moving towards syndicalism. France and Russia shared similar movements at the start of the 20th century. A new education movement was born following the failure of the Russian Revolution of 1905: when the intellectuals who had supported the revolution realised that the masses had not succeeded, they thought it was because they were not educated enough, resulting in a "turn to the people". In France, spurred by the desire to maintain cohesion and successfully implement the next political mobilisation, Universités Populaires (non-formal adult education organizations, open to all) developed after the 1995 strikes. What we can ultimately observe is that we tend to simply rekindle and rework the selfsame elements, prompted by the belief that if a political or social movement has failed, it is because we were not effective enough in making ourselves understood. Following the Dreyfus affair, the Universités Populaires were quite elitist, which is why around 1910 the Maisons du Peuple and labour exchanges sought to create a "true labour culture" addressed to workers, by using cinema rather than just inviting lecturers. Theatre and song were, however, more common than cinema, which, let us not forget, is a complex and moreover costly technique. To answer your question more directly, I think that although the leaders of the labour movement often favored the book medium – both in their desire for cultural emancipation and in their autobiographical narratives – there is a militant imaginary that has been shaped by cinema – and not only by militant cinema. The mere act of gathering together to view a "social" film in a place belonging to the labour movement already pertained to a particular political construction.

Could you tell me about the film production of the Cinéma militant? And how did it tie in to the theme of the factory and its representation?

The labour movement began producing films once it had established its union organisation in the cinema world – which came about fairly late, roughly on the eve of the Front Populaire. In 1934–36, laboratory operators began to organise themselves to defend their rights. This provided the movement with volunteer camera operators, stolen film reels and access to lab facilities. Any social shift was often translated into film, sometimes after a brief lapse in time. This is considerably easier to do when there is a union presence in place. In 1936, unions had been established both in the cinema world and workers' trades. Even the sites (metal process-



Danse guerrière basque avec apothéose d'un combattant mort.
Dessin d'André Galland.

basque que font se lever ces cinq musiciens qui varient et modulent à l'infini sur les thèmes les plus simples, les plus primitifs. Les danseurs — vêtus de blanc, coiffés du béret, portant des jambières toutes sonnantes de grelots — unissent la puissance à la grâce. Souples et forts, ils bondissent et s'agenouillent devant le drapeau, gambadent deux par deux avec une furie joyeuse, choquent les unes contre les autres en une manière de quadrille d'étincelantes épées et, soudain, mimant une scène guerrière, saisissent un des leurs et le hissent, comme mort, sur un invisible bouclier. Mais le clou de cette exhibition, le sommet de cette apothéose de Terpsichore, se réalise dans la danse des bâtons. Lancés en groupe compact les uns sur les autres, le bâton haut, ils s'affrontent, se dévisagent, s'arrêtent, repartent, se tournent le dos, puis, tout d'un coup, au rythme mordant des joueurs de flûte, heurtent sauvagement leurs bâtons. La cadence s'accélère, les bâtons frappent plus fort, plus haut et plus vite. Ce n'est plus une danse, mais une mêlée ordonnée et ardente, l'élan décuplé de toute une race, d'un pays guerrier fier et libre. Un beau spectacle. Un beau symbole. La distance s'abolit et avec elle le ciel gris de l'Ile-de-France ; nous voici au pays basque devant de très vieilles maisons basses et larges, sous le ciel éclatant des Pyrénées. — P. L.

"Military Dance Paris Spain", from: *L'Illustration*, 1933.

ing plants and film laboratories) were geographically close together: the Boulogne studios were opposite the Billancourt factories, creating a sort of mirror effect. The workers occupying the studios could see their metalworker colleagues in their place of work. They needed only cross the street to film each other when either party went on strike. They showed what you didn't see in the news – a sort of "workers' carnival", filming men made up as women, and vice versa – revealing the "workers' folklore" that surfaces during strikes, a liberated time. By 1937–38, after this fairly spontaneous encounter, the main federations of the General Confederation of Labour (CGT) had the means of producing and distributing films. At this time, the French Communist Party (PCF), the left wing of the French Section of the Workers' International (SFIO), and anarchists also began trying to use cinema.

What was the relationship between the people filming and those being filmed?

There is always a mirror effect. If there is a camera in a demonstration, it produces a self-representation, prompting people to raise their fists and start singing revolutionary songs.

Did factories also become "stages" for shows?

The first shows were held in front of the factories, not during worker strikes. The singers would assemble at the gates of the factory during the break, and the workers would throw them coins. Although there were earlier sparks in Switzerland, Belgium and France, the year 1936 marks the first true workplace occupations. If workers on strike did not take to the streets, this was mainly to reduce the risk of violence. The strikers took control of the factory premises, of their leisure activities, and of a labour culture and political era. The labour movement used this opportunity to politicise workers and their families. In occupying a factory, one must occupy the occupants. So cinematic works were brought into factories – experimentally at

first as, technically speaking, this was quite complicated. Henri Alekan, a very great camera operator (he was director of photography for "La belle et la bête" and "La bataille du rail") and an activist with both the CGT and the socialist party, organised seminal test screenings at Galeries Lafayette. He and other militants projected films at factories with organisations like Ciné Liberté – a co-operative closely associated with the PCF and headed by Jean Renoir.

The documentary genre gives the illusion that film reflects reality. But the director's point of view has a major influence on how "the real" is represented.

Of course. There are many anecdotes – true stories I think, although surely exaggerated – of a director or production collective coming to get live footage and taking the shots that interested them at a demonstration. But it also happened that if there was no demonstration, they would reconstruct one. And even a completely fabricated demonstration can cause a real disturbance, and lead to police intervention! This is what happened with the films "Misère au Borinage" by Henry Storck and Joris Ivens, shot in 1932–1933, and "Le rendez-vous des quais" by Paul Carpita, shot in Marseille in 1953–1955.

The temporality of a film's production is an interesting factor, depending on the political point being argued and especially at times of major historical shake-up.

Thanks to extraordinary social gains, enthusiasm was running high in 1936. But this soon turned to bitterness, tensions, and divisions within the Front Populaire. Some of the films of 1935–36 were filmed in the heat of the action, especially during factory strikes, but because the editing phase was long, when they were finally viewed, the content often already seemed outdated.

The strikes and occupations of 1936 were joyous affairs, but by 1937–38, things had changed. Spain was being bombed, and the Communist Party and the SFIO were divided over the Spanish Civil War. The CGT produced films like "Les Métallus", "Sur les routes d'acier", and "Les bâtisseurs", in which the confederation goes along with the Front Populaire line, i.e., the unity line. These films glorify labour. In a different context, the same images could have signified: "How awful! Did you see how those people are working?" But with these films, on the contrary, all this was transcended to glorify labour, workers and social gains (above the trade unions, even). But the films shot in 1936 did not come out until 1938. The year 1938 marked the return of the radicals, who were leaning further and further to the right; the threat of Hitlerism was looming, and the abandonment of Czechoslovakia would follow shortly after. So although very recent, these films disappeared; they did no more than bear witness to past events and failed in their aim of mobilising.

By contrast, other films did anticipate or play a part in political changes, claiming their role as social and political catalysts. In the 1970s, for example, feminist films on abortion, contraception and environmental struggles united hundreds of thousands of people – effectively serving their function of educating and creating unrest. But other films completely failed in this function because

with the production time, they were not released until after the movement, which reduced them to being mere traces of what had transpired. And sometimes these traces were concealed, because they testified to divisions that some preferred covered up and forgotten. This is the paradox: things can be done in the heat of the action, but creating ambitious works takes time, and time can change everything.

Going back to the question of the crowd being filmed and the group that is filming, how is this moment symbolised on the screen, as a physical movement? What is the relationship between the person filming and the person protesting? Where is the point of friction between these two bodies? I think the movement also considerably changed the act of filming, in terms of distance; it became closer-range.

Yes, representation of the people is not immutable. And you are right, there are always technical and ideological considerations – the two are intertwined. Depending on what is technically possible and the social, political and ideological context, film is shot and sound or speaking are recorded in different ways. Many codes were established in 1950s television that stimulated militant cinema in the 1960s and '70s. What television had developed in terms of reportage and expedition film (giving people a voice) was no longer possible politically (because of State censorship). So this approach fell to Cinéma militant.

But how was worker power to be embodied in these films? This varied greatly depending on the country. The Communist Party, for example, asked its leaders to "de-proletarianise", to dress well, and asked its young political staff members to develop their public speaking skills, and to stop wearing caps ... Emphasising worker pride – a worker needs to look respectable to demonstrate – this construction countered the image of the disheveled Bolshevik of the 1920s, and was conceived as a break with the appearance of the old socialist leaders. The idea was also to reassure the middle classes who in the 1930s were torn between the left wing and the far right.

The practice of circulating the camera played a key role in the 1960s.

This movement of letting other groups have the camera (i.e., the people, non-professionals) is associated with the post-May '68 far left. But it had been foreshadowed earlier, with the Popular Education movements. In Palante-Les-Orchamps (a district of Besançon), it all started with collective laundry washing and gatherings in laundromats, then a move into the cultural sphere by producing exhibitions, then assembling to watch television and films together, and leading ultimately – depending on dispositions, the contingency of the encounters, and the intensity of the event – to collective filmmaking. There were those who really developed amateur filmmaking, and many workers who were more involved in acting, reenacting the act of working, or collective screenplay writing. We see this, for example, in Medvedkin's films, in which workers reenact

the gestures of working. There was a very real dialogue between workers and film directors.

Yet very few workers actually became cinematographers by the grace of Cinéma militant. They were either involved in film as amateurs, or with a company club, or they belonged to a collective, but they were not necessarily behind the camera.

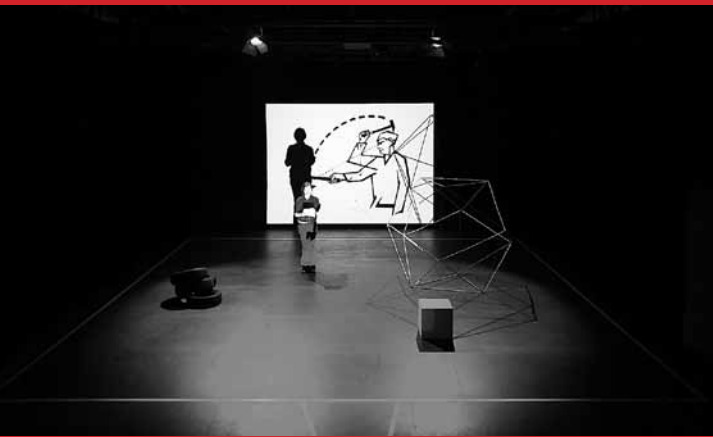
What kinds of emblematic figures of the working class appear in this cinema?

Cinéma militant and its leading figures reflect a very real sociological condition, as well as specific ideological and political contexts. Miners and metalworkers, and in a secondary position, dockers – masculine figures whose work is associated with physical strength – were often placed in the forefront. The working class was never represented as it really was.

Until the late 1960s, the labour of semi-skilled workers was never shown in Cinéma militant. The people who created unions and joined the Communist Party were



Carpet makers



Le Taylorisme a été accueilli avec enthousiasme dans l'Union Soviétique par les membres de l'intelligentsia révolutionnaire.



Cette fascination révèle une contradiction interne à la révolution soviétique, qui cherche le moyen d'organiser l'industrialisation du pays sans tomber dans le diktat capitaliste.



Les Soviétiques trouvent la parade : le taylorisme exploite lorsqu'il est mis au service du capital. Mais, utilisé de manière rationnelle, il permet aux travailleurs soviétiques d'employer le temps gagné pour leur édification.



often skilled workers. They were generally the leaders of the workers' districts, and their role was to create new prospects for the "lower classes". But in actuality, these dominant groups were made up of skilled white males.

In certain labour collectives, however, these "dominant" groups did succeed in integrating the immigrant working class, with the result that, in Longwy, the sons of Italian immigrants became senior union officers. The Italian worker was, moreover, a constructed figure, built around a specific notion of virility (dark and muscular). I have worked on the image of Italian workers in French cinema: in the early 1930s, they were perceived as "parasites" and saboteurs who stole jobs from others and were not good workers; they died at the end of the story and, thus, vanished from the screen. In the 1950s, this dynamic changed when other, even more foreign workers arrived on the scene – Maghrebis, "the shadows of shadows". The Italians, who in the French imaginary were the ones who stole other men's women, were now perceived as the ones to whom women were attracted. They embodied a proletarian virility in the etymological sense of the word – i.e., those who fathered children. Although militant works did on (rare) occasion fall prey to these portrayals, they were generally opposed to them and offered more positive representations.

But I would add that, on the whole, the leading groups of the labour movement failed when it came to Maghrebi immigration. Even in Cinéma militant from 1968, footage of striking workers does show black and Maghrebi workers, but they do not yet have a voice. This would only come some years later.

With respect to the representation of women, the far left plays an important role.

Yes – they gave women a voice ... In the 1920s, women were elected within the PCF even though they didn't have the right to vote ... Women then once again found themselves confined to the family sphere, but even during this period, views on girls' and boys' education were far less restrictive than in Catholic circles.

What types of cinematic gestures are representative of the labour world?

In France, Bruno Muel's very well-known film "Avec le sang des autres" (1974) offers one of the first portrayals of a worker's private subjectivity – while at the same time condemning social and employer violence. In this film, Christian Corouge (a semi-skilled worker and CGT militant) describes his hands damaged by work and loss of desire because of work; this would later become a famous text and have major documentary, social and political impact. While worker subjectivity emerged in Cinéma militant in the 1970s, the seeds were sown in 1960s television, in films such as Jacques Krier's magnificent "Les Matinales", on the work of cleaning ladies.

And how does one represent work? It is so hard to visualise, because images of the work process say nothing of the hidden underlying conditions ...

It is easier to symbolise a worker than work, because work is the anti-narrative by definition. Work is based on repetition, whereas fiction needs unexpected twists.

In the documentary genre, Louis Malle takes a unique and provocative political stance in his representation of work. It is not a militant film, but when he films assembly line work in "Humain, trop humain" (1974), he records the work in its lengthy duration, which is extremely rare.

The representation of work supports an ideology. It is always subordinated to a political overdetermination, to a message to be conveyed. And the accident, a form of dramatisation, is the preferred means of breaking the repetitive rhythm.

Cinéma militant has shown suffering at work and also the suspended time of strikes. In the 1970s, as non-orthodox Marxist ideology gained a foothold, a critique of work itself began to take shape.

I see many parallels between labour and dance, choreography. Because dance is also based on repetition, the repeated gesture – as in industry where a sort of ballet is created.

Taylorism gave way to "Toyotism", which changed assembly line work through three factors: raw material, gestures, which, in Taylorism, is the core aspect for optimising work, and space, which Toyotism sees as the main parameter for increasing profit margins. This results in offshoring, as well as reducing the surface area devoted to production and work, automatically increasing the constraints.

One of Laurence Jourdan's films, "Sochaux, cadences en chaînes" (2010), explains very well how the latest gains in productivity mainly come down to space. In fact, all of the factories still present in France have scaled down their surface area, leasing and dividing their premises. Pressure in real estate is also a factor. This reduction of space changes how people circulate and interact within the plant. Workers are given lines and perimeters that they are not allowed to cross.

You might also be interested in Nicolas Hatzfeld's work on new gesture-related disorders. As a militant act, he established himself within the factory, like many intellectuals close to Maoism in the 1970s. He wrote a fine text titled "Établis: l'aventure, l'épreuve et l'expérience" in the publication *Le dos au mur* (a book by Tanguy Perron, "Histoire d'un film, mémoire d'une lutte", issue 1). He is currently working on gesture-related occupational illnesses.

At the Occupational Re-adaptation Centre for persons with work-related disability (UGEAM) I visited in Aubervilliers, we are seeing that today, based on their statistics, many more men than women do this training. Men see a doctor who confirms that they

Training at Réseau de Greta (vocational education centre), Créteil, 2013



have a disability – an illness caused by their work – and can no longer do their former job. The doctor orients them toward this training. Women, however, do not receive the same advice and attention, as if work is still viewed as non-essential for women – a secondary task. And so there are not many women attending this training centre.

In her book *Manufacturing inequality*, the historian Laura Lee Downs shows that the rationalisation of work is based on totally archaic schemas. Women were primarily placed on the assembly line because it is work that requires patience and precision – reinforcing feminine stereotypes. Proportionally, in metalworking, modernisation and Taylorisation were related to women: they absolutely had to be separated from men and controlled.

But that is still the case today.

Yes, this is still the basis. In this respect, Downs's work is very convincing.

Moreover, the women who work in this training centre, who tend to be in support of women working, say they had a hard time integrating women because the instructors were a bit reticent. But they ultimately found that women doing the training were more precise and meticulous. These qualities continue to be attributed to women.

This is also the idea of "women's trades", such as work with children or jobs that allow time for caring for children ...

The question of education and training in the work world is really something I would like to incorporate into my research, for it seems to me to condition society's relationship to work.

Seine-Saint-Denis has long been a labour-driven département, where children are oriented toward labourer professions. Until the 1960s, there was no non-vocational secondary school in Saint-Denis. Before this, the (very few) children from these banlieues who wanted to pursue general studies had to go to Paris. Only technical studies were offered in Seine-Saint-Denis. For many children of immigrants from the 1970s, there is a degree of frustration and bitterness about this, which I think is justified. These are children who, regardless of their performance at school, were automatically oriented toward vocational education, whereas some would have liked to study humanities, or something else. This situation gave rise to a kind of resentment, traces of which can still be seen today.

There was also the fact that many of the teachers at the technical schools were from the private sector and some had a background with trade unions. Teachers unions were traditionally civil servants unions, but syndicalism meant something different to technical instructors. As they were from the private sector, they had a different rapport with "the boss", and they saw the State as boss. So they taught the children the importance of joining a union when they were hired later, which is no longer common practice today.

It used to be that workers learned labour and syndicalism in their companies. But when companies started outsourcing and relying on temporary workers or fixed-term employees, there was no longer a labour structure to provide this education (including political education), which was another goal of trade unions.

Does general political education still exist? It seems that today the aim is to retrain the unemployed as quickly as possible by placing them in training, if not "occupation" programs.

Contrary to the claims, we don't help them become more versatile. We specialise them. And these days "specialisation" makes up the discourse of the dominant classes. Since the riots in 2005, the dynamic has been to increas-



Painting a house in Elbeuf, 1989

ingly orient people toward the job market, in order for them to be more adaptable, and better adapted to casualised employment.

The language used by the people I've met at training centres is interesting. They speak of "clients" and "projects", never "work" and "workers". The language has changed ...

Yes. The vocabulary changed after the big scare of '68: we now say "production work" instead of "assembly line work", and "operator" instead of "worker". But being able to point out the problem doesn't provide viable solutions. There are, of course, small victories – such as in the mobilisation and representation of undocumented workers. But generally, the collectives have broken up, which has an effect on working class representations and terminology. We are increasingly seeing an invasion of English words: the word "process" is spreading. The word "client" is also omnipresent. The kids you'll meet are quite often oriented toward vocational education; they usually don't want to go. Theirs is a context of failure. Worker pride (a constructed concept) is practically a thing of the past.

Tanguy Perron is a historian and heritage researcher at Périphérie, a documentary creation centre supported by the Département Seine-Saint-Denis. In this capacity, he has conceived and coordinated two roundtable cycles held at the Seine-Saint-Denis Departmental Archives in Bobigny: "Histoires d'un film, mémoire d'une lutte" (Stories of a film, memory of a struggle, 2003–2009) and "Vies prolétaires" (Proletarian lives, since 2009). These roundtables have led to the creation of two book & DVD sets: "Le dos au mur" (Back to the wall) by Jean-Pierre Thorn (2007) and "Étranges étrangers" (Strange strangers) by Marcel Trillat and Frédéric Variot (2009).

Training at Réseau de Greta (vocational education centre), Créteil, 2013



Filmez les mouvements !

s'entretient avec l'historien du cinéma Tanguï Perron au sujet des relations entre le film politique français et les mouvements ouvriers, les conflits et les tournants historiques. La conversation porte ainsi sur le cinéma militant, ses effets sur les événements politiques et ses contributions actives aux processus sociaux, ainsi que sur la production cinématographique collective et les difficultés à représenter le travail et les travailleurs par l'objet filmique. L'entretien envisage d'abord le film comme un outil éducatif important pour politiser les ouvriers au début du XXe siècle, puis se poursuit par une réflexion générale sur les différents programmes à visée éducative destinés aux personnes sans emploi, analysant et éclairant les conditions socio-économiques actuelles.

Romana Schmalisch: Pouvez-vous nous décrire ce qu'est le cinéma militant ?

Tanguï Perron : Pour comprendre ce qu'est le cinéma militant et ses rapports avec le monde ouvrier il faut d'abord s'interroger sur le terme même de « cinéma militant ». C'est un terme des années 1970, années très prolifiques politiquement et cinématographiquement, durant lesquelles cette terminologie pose déjà question. On l'appelle aussi « cinéma d'intervention », « cinéma d'agitation » – soit, l'agitprop qui vient d'URSS – « cinéma social », ou « cinéma du peuple » (pour l'avant 1914) ou « contre-actualités » (pendant la Guerre froide). Il faut donc bien s'interroger sur la façon dont il se nomme lui-même. Il faut également, à mon sens, se méfier de l'expression « cinéma social » qui veut tout et rien dire. Ce n'est pas parce qu'il y a de la politique dans un film que c'est un film politique, ce n'est pas parce qu'il y a du « social » que c'est un film social et encore moins un film militant.

Le film militant désigne selon moi, avant tout, une manière de fabriquer, de faire : c'est à dire collectivement, en dehors d'une structure capitaliste, qui passe donc par une coopérative, un syndicat, un parti ou un groupe politique. À partir du moment où le film est distribué dans un grand circuit de production cela n'est plus un film militant. C'est autre chose. En revanche, cela ne veut pas dire que ces films ne peuvent pas être politiques, ou moins politiques qu'un film militant.

D'un point de vue historique, comment décririez-vous la relation entre le mouvement ouvrier et le cinéma ? Quels propos ces films soutenaient-ils ?

En France, si le mouvement ouvrier s'est emparé du cinéma relativement tôt : on remarque déjà des prémisses avant 1914, surtout dans les milieux syndicalistes, révolutionnaires, libertaires et francs-maçons. Le cinéma a principalement pénétré le mouvement ouvrier via l'anti-alcoolisme militant. L'alcool faisait des ravages dans la classe ouvrière et il s'est développé un « anti-alcoolisme bourgeois » qui faisait des ouvriers des victimes de leurs propres vices et non pas des iniquités sociales.

Certains ont introduit dans le monde du travail des films anti-alcoolisme. C'était un cinéma certes muet mais extrêmement commenté, introduit, sonorisé, constitué autour de nombreuses prises de paroles.

Lorsque ces « éducateurs » ont ainsi pénétré les lieux de la classe ouvrière (comme les Bourses du travail, les Maisons du peuple), certains militants, constatant l'im-

pact que ces films avaient sur les foules, ont décidé de s'emparer du médium. Ils le font d'abord en profitant des films muets pour caler sur les images existantes leurs propres discours, puis viendra ensuite la production d'images.

Est-ce que l'éducation filmique a toujours joué un rôle important dans la politisation des ouvriers ?

Les Bourses du travail et les Maisons du peuple étaient des lieux courants de projection. C'était également des lieux d'éducation, avec des bibliothèques, des théâtres. À la fin du XIXe siècle, au début du XXe, on assiste à une véritable frénésie théâtrale – quasiment chaque groupe militant pratique le théâtre. Au départ, les militants s'emparent du cinéma en profitant des films muets pour caler leurs paroles sur les images ; la production d'images viendra seulement ensuite.

Avant 1914, c'est plutôt dans le monde des libertaires qu'apparaît le cinéma, quand ceux-ci se tournent vers le syndicalisme. On peut observer des mouvements similaires entre la France et la Russie au début du XXe siècle.

Après l'échec de la révolution de 1905 en Russie naît un mouvement d'éducation : les intellectuels qui ont voulu faire la révolution se rendent compte que les masses n'ont pas réussi à la faire, ils pensent qu'elles ne sont pas assez éduquées – donc « on se tourne vers le peuple ». On remarque d'ailleurs qu'en France des universités populaires, par désir de rester ensemble et de réussir une prochaine mobilisation, se sont développées après les grèves de 1995. En fait, on réinvente souvent la même chose, avec en tête l'idée que si on a raté un mouvement social ou politique, c'est parce qu'on s'est mal fait comprendre.

Suite à l'affaire Dreyfus, les universités populaires étaient assez élitistes, c'est pour ça que les Maisons du peuple et les Bourses du travail autour de 1910 ont voulu installer une « vraie culture ouvrière », à destination des ouvriers, en s'emparant du cinéma et pas seulement en invitant des conférenciers. Même si le théâtre ou la chanson étaient plus courant (n'oublions pas que le cinéma est une technique complexe et surtout chère). Pour répondre plus précisément à votre question, je pense que si les dirigeants du mouvement ouvrier ont souvent privilégié le livre, par volonté d'émancipation et dans leurs écrits autobiographiques, il existe un imaginaire militant qui a été façonné par le cinéma – et pas uniquement par le cinéma militant. Le fait même de se réunir dans un lieu propre au mouvement ouvrier pour y voir un film « social » participait d'une construction politique.

Pouvez-vous me parler de la production des films du cinéma militant ? Et de la manière dont elle était reliée au thème de l'usine et à sa représentation ?

Le mouvement ouvrier commence à produire des films à partir du moment où il se structure syndicalement dans le milieu du cinéma. Cela arrive très tardivement, environ à la veille du Front Populaire. À partir de 1934-36, naît dans les laboratoires, chez les opérateurs, une volonté de s'organiser et de se défendre. L'organisation permet

par exemple d'avoir des cadres bénévoles, de voler de la pellicule, de profiter des laboratoires.

Souvent une poussée sociale s'accompagne d'une traduction filmique – parfois avec un léger décalage dans le temps. Et cela est d'autant plus facile à réaliser s'il y a une implantation syndicale. En 1936, il y a les deux : une implantation syndicale dans les milieux du cinéma et des occupations ouvrières. Même les lieux (usines métallurgiques et laboratoires cinématographiques) sont proches géographiquement. Les studios de Boulogne font face aux usines de Billancourt. Cela crée en quelque sorte un jeu de miroir. Les ouvriers qui occupent les studios voient leurs camarades métallos dans leur lieu de travail. Il suffit de franchir la rue pour se filmer quand les uns les autres sont en grève. Ils montrent ce qu'on ne voit pas aux actualités : une sorte de « carnaval ouvrier ». Ils filment des hommes se grimant en femmes et vice-versa, mettant au jour un « folklore ouvrier » qui émerge durant le temps de la grève, qui est un temps libéré. Après cette rencontre quasi-spontanée, les principales fédérations de la CGT ont été, en 1937-1938, en capacité de produire et de distribuer des films. À cette époque, le PCF, l'aile gauche de la SFIO et les anarchistes tentent également d'utiliser le cinéma.

Quelle était la relation entre les personnes qui filmaient et les personnes qui étaient filmées ?

Il y a toujours un effet de miroir. Dans une manifestation, s'il y a une caméra, elle produit une auto-représentation : elle fait se fermer les poings, et entamer des chants révolutionnaires.

Les usines deviennent également des lieux de spectacle ?

Les premiers spectacles ont d'abord eu lieu devant les usines, hors des mobilisations ouvrières. Les chanteurs se regroupaient en effet aux grilles des usines durant le temps de la pause – et les ouvriers et ouvrières leur jetaient des pièces.

L'année 1936, même s'il y a eu des prémices en Suisse, en Belgique et en France un peu avant cette date, marque les premières réelles occupations des lieux de travail. Si les travailleurs en grève ne descendent pas dans la rue, c'est notamment pour diminuer les risques de violences. Les grévistes se rendent maîtres de l'espace usinier, des loisirs, d'une culture ouvrière et d'un temps politique. Le mouvement ouvrier en profite pour politiser les ouvriers et leurs familles. Quand on occupe une usine, il faut occuper les occupants. Le spectacle cinématographique va ainsi s'introduire dans les usines, d'abord de manière expérimentale, car c'est un peu compliqué techniquement. Henri Alekan, un très grand opérateur (il a fait la lumière de « La Belle et la Bête » et de « La Bataille du rail ») à la fois militant à la CGT et au parti socialiste, va faire des essais concluants aux Galeries Lafayette. Lui et d'autres militants vont projeter des films dans les usines avec des organisations comme Ciné Liberté, coopérative très proche du PCF et dirigée par Jean Renoir.

Le genre documentaire donne l'illusion que le film reflète la réalité. Mais le point de vue du réalisateur influe beaucoup sur la représentation du réel.

Bien sûr. Il y a beaucoup d'anecdotes, vraies je pense, même si sûrement exagérées, où le metteur en scène ou le collectif de réalisation vient filmer en direct et prendre des choses qui l'intéressent d'une manifestation. Mais il arrive aussi qu'ils décident, en cas d'absence de manifestation, de la recréer. Pourtant, bien que fabriquée de toutes pièces, la manifestation peut en vrai produire du désordre et entraîner l'intervention de la police ! Cela a été le cas pour le film de Henry Storck et Joris Ivens, « Misère au Borinage » tourné en 1932-1933 ou comme pour le film de Paul Carpita tourné à Marseille en 1953-1955, « Le Rendez-vous des quais ».

Lycée professionnel Jean-Pierre Timbaud de Seine-Saint-Denis, Aubervilliers (carrosserie/peinture, maintenance automobile, écologie industrielle), 2013



La temporalité de la production d'un film est un facteur intéressant, en fonction de l'argument politique à défendre et spécialement quand l'histoire est en plein bouleversement.

En 1936, l'enthousiasme est fort puisque les conquêtes sociales sont extraordinaires. Mais très vite, c'est l'amertume, les tensions, les divisions au sein du Front Populaire. Parmi les films, en 1935-36, il y a ceux qui sont faits à chaud notamment ceux pendant les grèves d'usine, sauf que le temps du montage est long, et que souvent, au visionnage, ce qu'on voit nous paraît déjà dépassé. Les grèves de 1936 et les occupations d'alors étaient joyeuses ; en 1937-38, ce n'est plus la même chose. Il y a les bombardements en Espagne, les divisions entre le Parti Communiste et la SFIO à propos de la guerre d'Espagne. La CGT produit des films comme «Les Métallos», «Sur les routes d'acier», «Les Bâtisseurs»,



"Psychotechnical aptitude testing of trainees", in: Die Freie Welt (1920)

dans lesquels la confédération joue le jeu du Front Populaire, le jeu de l'unité. Ces films glorifient le travail. Des mêmes images de travail dans un contexte différent auraient pu signifier : «c'est lamentable, vous avez vu comment les gens travaillent». Là au contraire, c'est transcendé, à la gloire du travail, des travailleurs, des conquêtes sociales (plus que du syndicat d'ailleurs). Mais ces films tournés en 1936 sortent en 1938. Or 1938, c'est le retour des radicaux, qui penchent de plus en plus à droite, c'est la menace de l'hitlérisme et bientôt l'abandon de la Tchécoslovaquie. Donc ces films pourtant très récents disparaissent, ne sont plus que des témoignages et ratent leur effort de mobilisation. D'autres films au contraire anticipent les changements politiques ou y participent ; ils revendiquent leur fonction sociale et politique. Dans les années 70 par exemple, les films féministes, sur l'avortement, la contraception, ou des luttes écologiques, en réunissant des centaines de milliers de personnes, ont rempli leur fonction d'agitation et d'éducation. Mais d'autres films ratent complètement cette fonction, parce qu'avec le temps de la réalisation, ils sortent après le mouvement, et alors ne deviennent plus que des traces. Des traces qu'on cache parfois car ils témoignent de divisions qu'on veut oublier et cacher. C'est paradoxal : on peut faire les choses à chaud, mais faire quelque chose d'ambitieux prend du temps et le temps peut changer la donne.

J'aimerais revenir à la foule filmée et au groupe filmant: comment ce moment est-il symbolisé à l'écran, en tant que mouvement physique? Quel est le rapport entre la personne qui filme et la personne qui proteste? Où est la ligne de frottement entre ces deux corps? Je pense que le mouvement a aussi beaucoup changé le geste de filmer, la distance, on est plus proche de ce qui est filmé.

Effectivement, la représentation du peuple n'est pas immuable. Et tu as raison, il faut toujours avoir des considérations techniques et idéologiques : les deux se mêlent. On filme et on prend le son ou la parole de manière différente, en fonction des possibilités techniques et du contexte social, politique et idéologique. Beaucoup de choses ont été scellées dans la télévision des années 1950 qui nourrissent le cinéma militant des années 1960-70. Ce qui a été élaboré dans le cinéma de reportage et d'expédition par la télévision (donner la parole aux gens) n'était plus possible politiquement (à cause de la censure de l'Etat). Cette façon de faire est donc revenue au cinéma militant.

Qui va alors symboliser le pouvoir ouvrier dans ces films? Cela varie beaucoup selon les pays. Par exemple, le parti communiste a demandé à ses dirigeants de se «dé-prolétarianiser», de bien s'habiller, et à son jeune personnel politique d'être capable de prendre la parole, d'abandonner la casquette... Mettant en avant la fierté du travailleur, qui doit bien se présenter pour manifester, cette construction allait à l'encontre de l'image du bolchevique débraillé des années 1920 et se pensait en rupture avec l'apparence des vieux dirigeants socialistes. L'idée était aussi de rassurer les classes moyennes qui, dans les années 30, étaient tiraillées entre la gauche et l'extrême droite.

Le fait de faire circuler la caméra joue un rôle très important dans les années 1960.

Ce mouvement de laisser la caméra à d'autres – au peuple, à des non professionnels – est lié à l'extrême gauche après Mai 68. Mais cela se dessine déjà en amont avec les mouvements d'Éducation populaire. À Palante-Les-Orchamps (un quartier de Besançon), une des premières choses a été de laver son linge en commun et de se

réunir dans les lavomatiques. Puis d'investir la culture par la production d'expositions. Ensuite de regarder la télévision et des films en commun. Puis, en fonction des appétences, des rencontres comme de la force de l'événement, de faire des films. Il y a ceux qui vont vraiment développer la pratique amateur. Beaucoup d'ouvriers se sont plutôt investis dans le fait de jouer, de rejouer l'acte du travail ou d'élaborer des scénarios en commun. C'est ce que l'on peut voir par exemple dans les films de Medvedkine, dans lesquels des ouvriers refont les gestes du travail. L'échange entre ouvriers et cinéastes fut réel. Mais l'ouvrier qui devient cinéaste par la grâce du cinéma militant est un fait rare. Soit il a une pratique amateur, soit il est dans un club d'entreprise, ou il appartient à un collectif, cependant il ne sera pas nécessairement derrière la caméra.

Quels genres de figures emblématiques de la classe ouvrière apparaissent dans le cinéma?

Le cinéma militant et ses figures tutélaires sont liés à une réalité sociologique mais aussi à des réalités idéologiques et politiques. Le mineur puis le metallo et secondairement le docker, figures masculines dont on lie le travail à la force physique, étaient souvent mis en avant. La classe ouvrière n'a jamais été représentée telle qu'elle était réellement. Le travail des «OS» (ouvriers spécialisés) n'est par exemple jamais montré dans le cinéma militant avant la fin des années 1960. Les personnes qui créent les syndicats et adhèrent au parti communiste sont souvent des ouvriers qualifiés. Ils dirigent généralement les villes ouvrières et leur rôle est de bâtir des perspectives pour les «classes inférieures». Mais concrètement ces groupes dominants sont constitués d'hommes qualifiés, blancs.

Dans certains collectifs de travail, cependant, ces groupes «dominants» réussirent réellement à intégrer la classe ouvrière issue de l'immigration. À Longwy les fils d'immigrés italiens sont devenus par la suite des cadres syndicaux. Par ailleurs l'ouvrier italien a aussi été une figure construite, s'appuyant sur une idée de virilité (brune et musclée). J'avais travaillé sur l'image des Italiens dans le cinéma français : au début des années 1930, ils étaient perçus comme des «parasites», des saboteurs qui volaient le travail des autres et ne savaient pas travailler ; ils mourraient à la fin de la fiction et disparaissaient donc de l'écran. Dans les années 1950 un basculement s'opère, car arrivent d'autres ouvriers plus étrangers qu'eux, ce sont les «ombres des ombres», les ouvriers maghrébins. Les Italiens, qui étaient dans l'imaginaire ceux qui piquaient les femmes des autres, sont alors perçus comme ceux qui attirent les femmes. Ils incarnent une virilité prolétaire au sens étymologique du terme (c'est-à-dire ceux qui font des enfants). Généralement, même si elle en est parfois (rarement) victime, la création militante s'oppose à ces représentations et en propose d'autres plus valorisantes. Ajoutons cependant que les groupes dirigeants du mouvement ouvrier ont globalement raté l'immigration maghrébine. Même dans le cinéma militant de 1968 lorsque les ouvriers en grève sont filmés, on voit certes des ouvriers noirs et maghrébins, mais ils n'ont pas encore la parole – cela viendra seulement quelques années plus tard.

Concernant la représentation des femmes, l'extrême gauche joue un rôle important.

Oui, et qui donne la parole... Dans les années 1920, le PCF a fait élire des femmes alors qu'elles n'avaient pas le droit de vote. Il y a eu ensuite un enfermement sur la famille mais même durant cette période de fermeture, la conception de l'éducation des filles et des garçons est bien plus ouverte que chez les catholiques.

Quels genres de gestes sont représentatifs du milieu ouvrier?

En France, l'œuvre très connue de Bruno Muel «Avec le sang des autres» (1974) aborde pour une des premières fois «l'intime ouvrier» – tout en dénonçant les violences sociales et patronales. Dans ce film, Christian Corouge (OS et militant CGT) décrit ses mains abîmées par le travail et sa perte du désir à cause du travail ; cela est devenu plus tard un texte célèbre, à l'impact documentaire, social et politique considérable. Si l'intime ouvrier émerge dans les années 1970 dans le cinéma militant, on trouve des prémices dans la télévision des années 1960 à travers par exemple le splendide film sur le travail des femmes de ménage, «Les Matinales», de Jacques Krier.



Et comment représenter le travail ? C’est tellement difficile à visualiser, car le processus de travail ne dit rien des conditions qui se cachent derrière...

Il est plus simple de symboliser un travailleur que le travail, car celui-ci est anti narratif par définition. Il est basé sur la répétition alors que la fiction exige des rebondissements.

Dans le genre du documentaire Louis Malle a une position politique originale et provocatrice par rapport à la représentation du travail. Ce n’est pas un film militant, mais lorsqu’il filme le travail à la chaîne dans « Humain, trop humain » (1974), il filme le travail dans sa durée, ce qui est extrêmement rare.

La représentation du travail soutient souvent une idéologie. Elle est toujours assujettie à une surdétermination politique, à un message à faire passer. Et afin de casser le rythme répétitif, on privilégie l’accident qui est une forme de dramatisation.

Le cinéma militant a montré la souffrance au travail ou alors le temps arrêté de la grève. C’est dans les années 70, avec des ouvertures à l’idéologie marxiste non orthodoxe, que se dessine une critique du travail en soi.

Je vois beaucoup de rapports entre le travail ouvrier et la danse, la chorégraphie. Car la danse s’appuie aussi sur la répétition, le geste répété, comme dans l’industrie où se crée une sorte de ballet.

Après le taylorisme vient le « toyotisme » qui fait évoluer le travail à la chaîne selon trois facteurs : la matière première, les gestes, qui avaient été le point central du taylorisme, en terme d’optimisation du travail, et l’espace, qui est le principal paramètre pensé par le toyotisme afin d’augmenter les profits. En découle la délocalisation mais aussi la diminution des surfaces de production et de travail. Ce qui augmente de fait la contrainte.

Un des films de Laurence Jourdan, « Sochaux, cadences en chaînes » (2010) explique très bien le fait que les derniers gains de productivité se jouent surtout par rapport à l’espace. D’ailleurs toutes les usines qui sont encore implantées en France ont diminué leurs espaces, qu’elles louent et divisent. Cela s’explique aussi par la pression du foncier. Cette diminution de l’espace modifie la manière de se déplacer, de créer des contacts au sein de l’usine. On détermine pour les ouvriers des lignes, des périmètres qu’ils ne peuvent dépasser. Tu pourrais aussi être intéressée par ce que fait Nicolas Hatzfeld sur les nouvelles maladies liées aux gestes. Par militantisme, il s’est établi en usine, comme beaucoup d’intellectuels proches du maoïsme dans les années 70. Il a écrit un beau texte « Établis : l’aventure, l’épreuve et l’expérience » dans la publication *Le Dos au mur* (un livre de Tangui Perron, « Histoire d’un film, mémoire d’une lutte », édition 1). Il travaille donc actuellement sur les maladies professionnelles liées aux gestes.

Dans le Centre de Réadaptation Professionnelle pour personnes en situation de handicap professionnel que j’ai visité à Aubervilliers (UGEAM),

Lycée professionnel Jean-Pierre Timbaud de Seine-Saint-Denis, Aubervilliers (carrosserie/peinture, maintenance automobile, écologie industrielle), 2013



on constate aujourd’hui que, selon leur statistique, il y a beaucoup plus d’hommes que de femmes qui suivent cette formation. Les hommes vont consulter un médecin qui atteste qu’ils ont effectivement un handicap, une maladie engendrée par leur travail, et qu’ils ne peuvent donc plus faire leur ancien métier. C’est ce médecin qui leur conseille de suivre cette formation. Mais cela n’est pas le même suivi, la même attention quant aux femmes, comme si l’on considérait encore que le travail n’est pas quelque chose de fondamental pour les femmes, comme si c’était une tâche secondaire. Ce qui fait que dans ce centre de formation, il y a peu de femmes.

Dans l’ouvrage *L’Inégalité à la chaîne*, l’historienne Laura Lee Downs montre de quelle manière la rationalisation du travail s’est appuyée sur d’anciens schémas totalement archaïques. Les femmes ont été placées principalement sur le travail à la chaîne parce qu’il nécessitait de la patience et de la précision, confortant ainsi des stéréotypes féminins. Proportionnellement, dans la métallurgie, la modernisation et la taylorisation sont passés par les femmes : il fallait à tout prix les séparer des hommes et les contrôler.

Mais c’est encore le cas aujourd’hui.

Oui, cela s’appuie encore sur ça. Cet ouvrage est très convaincant en ce sens.

D’ailleurs les femmes qui travaillent dans ce centre de formation, qui ont tendance à défendre le travail des femmes, nous disent qu’elles ont eu du mal à faire rentrer des femmes dans ce centre de formation car les formateurs étaient un peu réticents. Mais ils ont finalement constaté que les femmes en formation étaient plus précises, plus minutieuses. Ces qualités attribuées aux femmes perdurent.

C’est ce qu’on entend aussi par « métiers de femmes ». Par exemple les métiers proches des enfants ainsi que les métiers qui laisseraient du temps libre pour s’occuper de leurs enfants...

La question de l’éducation et de la formation au travail est vraiment quelque chose que je veux intégrer à ma recherche dans le sens où cela me semble conditionner les rapports de la société face au travail.

La Seine-Saint-Denis a longtemps été un département ouvrier dont on destinait les enfants au travail ouvrier. Le premier lycée généraliste de Saint-Denis date seulement des années 1960. Avant, les petits « banlieusards », très rares, devaient aller à Paris pour suivre des études généralistes. En Seine-Saint-Denis n’étaient proposées que des études techniques. Il y a de fait une frustration et une amertume qui, je pense, sont justifiées, de la part de beaucoup d’enfants d’immigrés des années 1970 ; des enfants qui, quels qu’étaient leurs résultats, étaient orientés d’office dans des filières professionnelles. Tandis que certains auraient aimé faire des études de lettres ou autre. Une espèce de rancœur est donc née de cette situation dont on voit encore les traces aujourd’hui.

Du côté de l’enseignement, beaucoup de professeurs de lycées techniques venaient du secteur privé et avaient parfois un parcours syndical. Alors que le syndicalisme enseignant traditionnel était un syndicalisme de fonctionnaires, pour les professeurs techniques le syndicalisme était différent. Venant du secteur privé, ils avaient un autre rapport au patron et considéraient que l’Etat était un patron. Ils transmettaient donc aux enfants



A vous de jouer, Ateliers du Bâtiment, 2013

l’importance d’être syndiqués lorsqu’ils seraient embauchés plus tard – ce qui ne se fait plus aujourd’hui. L’apprentissage du travail et du syndicalisme se faisait beaucoup dans les entreprises. Mais à partir du moment où les entreprises commencent à externaliser le travail et font appel à des « précaires » ou des CDD, il n’y a plus de structure ouvrière pour se charger de l’éducation (y compris l’éducation politique) ; ce qui était aussi un des buts des syndicats.

L’éducation générale politique existe-t-elle encore ? Il me semble qu’il s’agit aujourd’hui de reformer au plus vite des personnes au chômage afin qu’elles intègrent des programmes de formation, voir même « d’occupation ».

On ne les aide pas à s’adapter à la polyvalence, contrairement à ce qui est dit. On les spécialise. Et la « spécialisation » est un terme qui constitue les discours des classes dominantes actuellement. À la suite des émeutes de 2005, la dynamique a été de plus orienter les gens vers le marché du travail, qu’ils soient donc plus adaptables, et adaptés dans un marché du travail précarisé.

Le langage employé par les personnes que j’ai rencontrées dans les centres de formation est intéressant. Ils parlent de « clients », de « projets », ne parlent jamais de « travail », ni de « travailleurs ». Le langage a changé...

Oui. Après la grande peur de 68, le vocabulaire a changé : on ne dit plus « travail à la chaîne », mais « travail en ligne », on ne dit plus « ouvrier », mais « opérateur ». Mais ce n’est pas parce qu’on peut pointer le problème qu’on offre des alternatives viables. Certes, il y a des petites victoires comme sur le travail des sans-papiers, dans leur mobilisation comme dans leur représentation. Mais globalement les collectifs ont éclaté, ce qui a un effet sur les représentations et sur la terminologie de la classe ouvrière. On assiste de plus à l’envahissement de l’anglais : le mot « process » se répand. Le terme « client » envahit également l’espace. Les gamins que tu vas rencontrer on les oriente assez souvent de force dans ces filières professionnelles, ils ne veulent généralement pas y aller, ils sont en situation d’échec. La fierté ouvrière, concept construit, n’existe quasiment plus.

Tangui Perron est historien et chargé du patrimoine à Périphérie, centre de création documentaire soutenu par le Département de la Seine-Saint-Denis. Dans ce cadre, il est concepteur et animateur de deux cycles de tables rondes : « Histoires d’un film, mémoire d’une lutte » (2003-2009) et « Vies prolétaires » (depuis 2009) qui se tiennent aux Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, à Bobigny. De ces tables rondes sont issus deux livres-dvd : « Le Dos au mur » de Jean-Pierre Thorn (2007) et « Étranges étrangers » de Marcel Trillat et Frédéric Variot (2009).



Mistake No. 2. At their lunch at Soho's Lyric Restaurant the wife on trial helps herself to wine instead of waiting for it to be offered to her. It's a small slip, but it counts against her husband

business and whether she is a help-mate or a millstone.

According to Whyte, a good executive's wife does not complain when her husband works late, or fuss if he is transferred, and never engages in any controversial activity.

Her task in life is to rest and rejuvenate her husband for the next day's business. She should do enough reading to be a good conversationalist. Even if she doesn't like such things as opera, she should know something about them.

She should be at ease in public and be able to put others at their

ease, be a good mixer, but not an intellectual, and her entire behaviour, including what and where she drinks, must be conditioned by the standards of the company that employs her husband.

Wife-screening is a refinement of methods used to select executives, who submit to psychological tests, interviews and questionnaires.

According to a British Institute of Management publication, in one year twenty million Americans took sixty million tests to determine their fitness for jobs.

"The use of tests," says the

pamphlet, "is much less fully developed in the United Kingdom."

There are, of course, useful and sensible tests to determine mental capacity, special aptitudes, skill and capacity for work.

These are widely used in British industry and can be informative if they are chosen for a specific purpose and properly given and interpreted.

Whyte, in his book "The Organization Man," provides a revealing appendix on *How to cheat on personality tests*.

He advises candidates to base all



Arbeitsloser für den ersten Arbeitsmarkt, auf dem sie verbleiben und für sich sorgen sollen. Tatsächlich nennt die Studie solche Fälschungen die wenigen gegen statt für das Regime. Sie eroberten reguläre Beschäftigung fast durchgehend aus eigenem Bemühen, Zutun" der Instanzen, was nicht daran hindert, den Erwerb sich zu reklamieren. So Arbeitswille und Tatkraft ist überwiegenden Teils Arbeitslosen – „das Aktivie-



„Aktivierungscenter“ nennt sich euphemistisch dieser Übungsmarkt für Hartz-IV-Empfänger in Hamburg Foto: Carsten Koall/Visum

How he reacts

Laban's theories were adapted for industrial use by a Manchester business man, Charles Lawrence, whose firm now claims that the test will "forecast how the applicant will react when making decisions, receiving orders, giving instructions and in achieving results."

Lamb sometimes discusses his assessment with both the man and his wife. But the object is to show her how she can help him—not to make an assessment of her.

Will British industry stick to this policy? Or will it follow the American pattern?

One American college president, it is said, will not hire a man without having first called to have breakfast with his wife. ◀ ◀

Nous apprenons très tôt dans notre vie à être disciplinés, à rester assis des heures durant, à obéir, à être ponctuel et à utiliser un langage adapté à différents contextes. L'acquisition de ces habitudes est demandée par l'école, ainsi que par la formation professionnelle qui nous prépare, elle, à nous conformer aux exigences du monde du travail et être apte à fonctionner en société. Mais les conditions de travail et leur raison d'être sont-elles elles-mêmes remises en question ne serait-ce qu'une seule fois au cours de toute cette période d'éducation? Ou bien le travail n'est-il questionné que dans le cadre d'investigations historiques, de contextes théoriques liés aux sciences économiques et sociales? Si ni les aspects spécifiques du travail, ni le sens donné à notre profession actuelle ou future ne sont interrogés – mis à part la nécessité de gagner sa vie –, alors quelle marge de manœuvre et de liberté reste-t-il à l'individu pour décider de son avenir professionnel?

Le prochain numéro de *Notes sur les mouvements* abordera les trois problématiques suivantes: l'influence de l'économie sur le système éducatif, les approches et les objectifs des programmes de formation et enfin le rôle du corps dans ce contexte.

From early on we learn to be disciplined, to remain in a sitting position for hours, to obey, to be punctual, and to use a language adequate to the respective context. Acquiring these habits is demanded and forced by the school system and during vocational training, which prepare us for meeting the requirements of the world of work and being able to function in society. But are the conditions of labour and its concept ever questioned during the entire period of education? Or does labour only appear as the subject of historical investigations or in theoretical contexts, like in economic or social sciences? And when neither the particular aspects of labour are being questioned nor the meaning that one's own current or future work would have – short of providing one's livelihood – how does the individual come to a decision about his or her occupation, and by which space of possibilities is this decision limited?

The next issue of *Notes sur les mouvements* will engage with three themes: questions about the influence of the economy on the educational system, the approaches and goals of the support programmes, and finally the role of the body in this context.



Cette publication est le premier numéro d'un projet éditorial réalisé par l'artiste Romana Schmalisch, dans le cadre de sa résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers en 2013/2014. Elle est conçue telle une interface publique pour mettre en partage sa recherche et annoncer sa prochaine performance qui aura lieu aux Laboratoires d'Aubervilliers le 4 octobre 2013.

This publication is the first issue of an editorial project made by the artist Romana Schmalisch in the context of her residency at Les Laboratoires d'Aubervilliers in 2013/2014. It is conceived as a public interface to share her research and announce her next performance that occurs at Les Laboratoires d'Aubervilliers on the 4th of October 2013.

Les Laboratoires d'Aubervilliers sont une association régie par la loi 1901, subventionnée par la Ville d'Aubervilliers, le Conseil général de la Seine Saint-Denis, le Conseil régional d'Île-de-France, la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France – Ministère de la culture et de la communication. Les Laboratoires sont membre de Tram réseau art contemporain Paris/Île-de-France et membre fondateur du réseau international Cluster.

Les Laboratoires d'Aubervilliers is a not-for-profit association underwritten by the Ville d'Aubervilliers, the Département de la Seine-Saint-Denis, the Conseil régional d'Île-de-France, the Ministère de la Culture et de la Communication (Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France). Les Laboratoires is a member of Tram, contemporary art network, Paris/Île-de-France and a funding member of Cluster, an international art venues network.

Conseil d'administration / Board :

Xavier Le Roy (président), Bertrand Salanon (trésorier), Loïc Touzé (vice-président), Corinne Diserens, Jennifer Lacey, Julie Perrin, Jean-Pierre Rehm

Direction Collégiale / Codirection :

Alexandra Baudelot, Dora García, Mathilde Villeneuve

Equipe permanente / Staff :

Maxime Bichon (coordination illegal_cinema), Barbara Coffy (administration), Charlène Dinhut (coordination des projets), Clara Gensburger (chargée des éditions), Pauline Hurel (accueil et relations avec les publics), Anne Millet (communication et relations presse), Soizic Perrodou (documentation), Margaux Vigne (coordination La Semeuse)

Auteurs / Authors

Tangui Perron, Jean-Marc Piquemal, Romana Schmalisch

Coordination éditoriale / Editorial coordination

Mathilde Villeneuve, Clara Gensburger, Charlène Dinhut

Traduction en anglais / Translation to English

Maggie Jones

Traduction en français / Translation to French

Les Laboratoires

Relecture / Proofreading

Anne Millet

Design graphique / Graphic Design

Gimpelfisch ☿

Impression / Printing

Imprimé en 700 exemplaires par l'imprimerie municipale de la Ville d'Aubervilliers

Façonné par / Manufactured by L'Atelier d'Aubervilliers

Remerciements à / Thanks to

NRCD Archive at the University of Surrey, England; Collections of the Library of Congress, Washington, D.C.; Dartington Hall Trust Archive/ Devon Heritage Center Ouidade Soussi-Chiadmi; Gloria Maso; Clara Gensburger; Jan Timme

Remerciement spécial à / Special thanks to Robert Schlicht

Tous droits réservés aux auteurs / All rights reserved to the authors

Couverture / Cover

"On the Barricades" (détail), New Dance Group, 1933

"Mass Dance" (détail), New Dance Group, 1933

Toutes les photos de la performance « Chorégraphie du travail », 22 mars 2013, Les Laboratoires d'Aubervilliers, par / All documentation images of the performance "The Choreography of Labour", 22 March 2013, Les Laboratoires d'Aubervilliers, courtesy of © Ouidade Soussi-Chiadmi (2, 3, 6, 8, 9, 17, 18, 21)

Credits

Collections of the Library of Congress, Washington, D.C. (cover, back cover, 12, 13); "Help Yourself", booklet, issue "Assistance With Assembly", Hoover Limited, 1941 (2, 4, 10, 11); The Sunday Times, 16 November 1969, photos: Brian Wharton (3); "The Effort Film": Effort exercises filmed in 1946 at the Art of Movement Studio, Manchester (Laban Video 1, film canister 5, from the NRCD Archive, © NRCD) (4, 5); Rudolf Laban/F. C. Lawrence, "Effort", MacDonald & Evans, 1947 (4); "The Laban Lawrence Test for Selection and Placing", in: "Man of the Month", October 1954 (4, 5); photography: Roland Watkins, © Mary Watkins (5); Dance Magazine, 1952 (8); Dartington Hall Trust Archive/ Devon Heritage Center (10, 11); Romana Schmalisch (10, 11, 18, 19, 20, 22, 23); Collections of the Library of Congress, Washington, D.C., photo: Goldberg (12); "Workers Theatre", March 1933, New York University, Tamiment Library (13); Mars Confections Ltd. (L/E/72/12, from the NRCD Archive, © NRCD) (14); "Exercises with tyres" (L/E/75/6, from the NRCD Archive, © NRCD) (15); L'Illustration, 1933, drawing: André Galland (16); © Hulton Getty, photo: Malcolm Dunbar (17); Alain Lefebvre (19); Freie Welt, 1920 (21); taz, 30 July 2013, photo: Carsten Koall/ Visum (23); Illustrated, February 1958 (23).

Dépôt légal / Registration of Copyright

septembre 2013

LES LABORATOIRES tel.: +33(0)153 56 15 90
fax: +33(0)153 56 15 99
41 RUE LECUYER – 93300 AUBERVILLIERS – FRANCE
www.leslaboratoires.org
info@leslaboratoires.org **D'AUBERVILLIERS**