

**Aide à la recherche
et au patrimoine en danse
2016 du **CN D**
Noëlle Simonet
et Lise Daynac**

« L'espace et le geste »

[réalisation d'un troisième DVD
d'apprentissage de la cinétogra-
phie Laban]

RÉSUMÉ DU PROJET

« L'espace et le geste » [réalisation d'un troisième DVD d'apprentissage de la cinétopographie Laban], par **Noëlle Simonet** et **Lise Daynac**

[notation d'œuvres chorégraphiques]

La partition chorégraphique : outil de transmission, outil d'exploration #03
Corps - Espace

Livre accompagné d'une vidéo sur support numérique

Noëlle Simonet : direction, rédaction

Lise Daynac : coordination graphique, voix du DVD, mise en page

Perrine Moisan : réalisation graphique

Florence Gaillard : vidéo

Production et édition : compagnie Labkine (juin 2018)

Collection : *La partition chorégraphique : outil de transmission, outil d'exploration*

Collaborations :

Hermesdance – Karin Sunke et Office culturel de Suisse

Angela Loureiro

Roméo Agid

Jean Cébron

Interprètes :

Blandine Brasseur

Daniel Condamines

Claude Gamba

Valeria Giuga

Virginia Heinen

Anne Laurent

Partenaires :

Centre national de la danse (aide à la recherche et au patrimoine en danse)

Studio l'Aire, Poissy

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Ouistiti : studio graphique

Fondation Kurt Jooss

INTRODUCTION ET CONTEXTE

Dans ce troisième volet de la série, *La partition chorégraphique, outil de transmission - outil d'exploration*, nous poursuivons notre approche de l'espace, pour la compléter.

L'outil pédagogique #01 *Croquis de parcours* comme le #02 *Transferts et tours* présentaient des analyses des tracés de parcours et des déplacements au sol des danseurs, dans de courts extraits d'œuvres chorégraphiques. Ces choix ont permis de proposer une étude approfondie de l'espace en deux dimensions. Ce dernier outil #03 *Corps - Espace* concentre notre attention sur l'étude de l'espace en trois dimensions. Souvent nommé espace personnel.

Potentiellement sphérique, cet espace est rendu perceptible par les gestes du corps en mouvement.

La démarche, initiée dans les premiers outils, est proposée à nouveau, dans ce dernier volet : une étude théorique de l'espace accompagnée d'une analyse spatiale et musicale à partir d'un choix de partitions d'œuvres chorégraphiques. Pour les deux premiers outils, une lecture des œuvres de la danse américaine se prêtait parfaitement aux thèmes proposés : le tracé de parcours – la marche et le tour. Le répertoire de la danse allemande semble particulièrement approprié pour accompagner le thème de ce troisième volet. Les chorégraphes choisis sont deux grandes figures, héritières de la pensée labanienne : Sigurd Leeder et Kurt Jooss, fondateurs de l'école allemande et créateurs de la technique Jooss-Leeder enseignée à l'école de la Folkwang.

Impromptu, Schlag, Lightness et Zug, quatre études de Sigurd Leeder

Pour présenter les éléments théoriques de l'espace conçus par Rudolf Laban, nous avons sélectionné les partitions d'*Impromptu*, de *Schlag*, de *Lightness* et de *Zug* parmi un grand choix d'études. Toutes ont été retranscrites en cinégraphie par l'auteur, le danseur/notateur et grand pédagogue Sigurd Leeder, né à Hambourg en 1902 et mort en 1981 à Herisau en Suisse.

Les études de Sigurd Leeder, à l'instar des études musicales, sont de courtes pièces. Elles sont conçues pour éveiller l'attention de l'élève aux caractéristiques du « matériau » dont est tissée la danse. Fort de ces consciences objectives et palpables, le danseur fait appel à sa créativité pour interpréter l'étude, librement.

Les partitions des études sont délibérément écrites de façon épurée dans un but pédagogique avant tout. Il ne s'agit pas d'enseigner un style de mouvement comme le mentionne Kurt Jooss, mais de former des artistes-interprètes talentueux. Chaque étude permet d'aborder une qualité de mouvement spécifique. Cette qualité découle de l'agencement intentionnel de certains composants du mouvement choisis parmi les quatre toujours présents : l'espace, le temps, le poids et le flux.

À titre d'exemple :

Zug est une étude dont les qualités de mouvement résultent de la combinaison d'un poids fort, d'un temps urgent et d'un espace indirect.

La composante spatiale est l'objet de notre étude. Aussi, dans cet ouvrage, cet élément sera observé, expliqué et représenté de façon vivante et lisible. Les films des captations des interprétations des études accompagnées d'animations graphiques nous permettront d'aborder la théorie de l'espace appliquée au corps global. En effet, les études sont de courtes danses engageant l'ensemble du corps dans l'espace, dans des qualités de mouvements claires et constantes.

Par ailleurs, *Impromptu*, *Schlag* et *Zug* nous apprennent aussi sur la formation du danseur et sur la pratique de corps dispensée à l'école de la Folkwang. Plus tard, au cours de sa vie, Sigurd Leeder enseigna successivement en Angleterre, au Chili et en Suisse.

La technique Jooss/Leeder enseignée à l'école de la Folkwang s'est édifiée principalement sur les théories de Laban. Cet héritage labanien partagé par ces deux grands artistes a permis, d'une part, à Kurt Jooss de magnifier son talent de créateur et de développer une écriture chorégraphique extrêmement fine et expressive. Quand, d'autre part, cette pensée a nourri et structuré la danse et la pédagogie de Sigurd Leeder. Ce dernier transmettra avec rigueur et dévotion cet héritage aux danseurs.

L'un des plus prestigieux, Jean Cébron, prendra le relais de cette filiation et sera le professeur et partenaire sur scène de Pina Bausch pendant ses années au Balletstudio de l'école de la Folkwang.

Pour comprendre ce qui motiva Laban à s'intéresser à l'innovation et à la conception de nouvelles théories, il faut remonter à l'expérience de son enfance en milieu rural jusqu'à l'âge adulte où, artiste d'art visuel, il vit dans les capitales culturelles européennes. Il retiendra qu'il faut « "ré-intégrer" une pratique de la danse dans la société "moderne" et lui trouver une forme adéquate ». La diversité de ses recherches « procède d'un même idéal : révéler et équilibrer l'être profond de chacun par une pratique appropriée, en utilisant la danse comme instrument de connaissance et d'harmonisation. » (*La Danse moderne éducative*, p. 8 : avant-propos de J. Challet-Haas, éd. Actes Sud, 2013).

Ces recherches l'amèneront à inventer une théorie du mouvement équivalent à l'étude de la forme et de la couleur dans les arts visuels ou à celle de l'harmonie et du rythme dans la musique. Il conçoit ainsi :

- **la choreutique** : base structurelle des formes spatiales dans le mouvement ;
- **l'eukinétique** : identification des éléments du rythme dynamique et du phrasé dans le mouvement.

Au début, ses recherches sur *choreutique* et *eukinétique* sont très imbriquées avec celles qu'il mène pour inventer son système d'écriture du mouvement qu'il appellera la cinétographie. Elles seront développées indépendamment dès 1928 à la publication de son système d'écriture, mais elles partagent néanmoins des principes communs.

Ces principes communs sont exposés dans notre outil #03 grâce au support des partitions de *Impromptu*, de *Lightness*, de *Schlag* et de *Zug* et aux images des captations de leurs interprétations par les danseurs.

***L'Après-midi d'un faune*, chorégraphie de Kurt Jooss**

En complément des apports théoriques de l'espace, une analyse de l'utilisation de ces éléments dans une œuvre chorégraphique est proposée.

Des nombreuses œuvres notées du chorégraphe mondialement renommé Kurt Jooss (né en 1901 à Wasseraufingen en Allemagne et mort en 1979 à Heilbrunn), nous avons préféré une œuvre peu connue de son répertoire, néanmoins emblématique de la danse, *L'Après-midi d'un faune*.

Seule source de cette œuvre, disponible actuellement, la partition date de sa création en 1965. L'œuvre fut conçue pour Jean Cébron et Pina Bausch, danseurs, à l'époque, du Balletstudio de la Folkwang.

Selon Jean Cébron, Kurt Jooss était heureux de composer avec des artistes intimement familiarisés aux théories de Laban et aguerris à l'exercice de l'improvisation. Toujours selon lui, la danse s'est construite en quelques heures. La partition nous permet d'accéder au « matériau » de cette danse qui s'est tissée en un instant. À travers elle, nous pouvons apprendre quelque chose de la longue collaboration de ces trois artistes et de leur lien profond aux recherches de Laban.

Comme le disait Kurt Jooss : « *Style is a result of choreography intention and choice.* » Les choix spatiaux des chorégraphes nous renseignent donc sur l'univers poétique de leur œuvre.

Après les apports théoriques, les choix spatiaux, constitutifs de l'œuvre de Kurt Jooss, seront analysés. Le but étant d'affûter le regard à discerner, dans ce flux incessant et changeant, les partis pris spatiaux privilégiés par l'auteur et ceux totalement absents de l'œuvre – à apprécier la manière dont les variations du tracé se déploient dans une phrase – à goûter, aux impressions ou aux émotions émergents des espaces habités ou révélés.

Nous nous attarderons également sur la manière dont les composants de l'espace jouent et s'organisent de façon récurrente ou accidentelle en fonction des personnages et au service de la cohérence et de la singularité de l'écriture.

Ces analyses seront accompagnées du film de la captation de nos interprétations des extraits de l'œuvre sur lequel nous ajoutons des effets et animations graphiques pour faciliter la lisibilité et la compréhension.

Ces différentes analyses sont autant de portes d'entrée avec lesquelles tisser des liens, imaginer des relations, pour peut-être réinventer l'histoire à notre façon et découvrir d'autres possibilités d'explorer le mouvement.

Pourquoi cette partition ?

Pour aborder l'étude de l'espace volumétrique, le choix de la partition de *L'Après-midi d'un faune* de Kurt Jooss s'est fait pour les raisons suivantes :

La seule ressource

Très peu de ressources sont disponibles, la partition se trouve être le seul document rendant possible une réactivation de l'œuvre. Je n'ai trouvé aucun texte, ni récolté aucun témoignage sur l'œuvre. Seule une photo de Pina Bausch interprétant le rôle de la nymphe est publiée dans le livre *Pina* de Walter Vogel (L'Arche éditeur, 2014). Anna Markard, fille de Kurt Jooss, n'avait aucun souvenir de cette œuvre, ce qui a motivé son désir de la voir interprétée à partir de la seule source disponible.



L'œuvre notée et son auteur

Il était déterminant de choisir une œuvre de Kurt Jooss pour le lien indéfectible qui le rattache à Rudolf Laban. En effet, après des études musicales, en 1921 Kurt Jooss se forme à la danse auprès de Rudolf Laban, exclusivement. Ce qu'il apprend l'inspirera tout au long de sa carrière de chorégraphe et déterminera également son point de vue sur la formation du danseur.

Lors de nos échanges, Jean Cébron, qui a dansé l'œuvre à sa création, me répète que Laban était un chercheur insatiable, explorant et inventant constamment. Kurt Jooss s'inspirait de ses découvertes pour composer le matériau chorégraphique de ses propres créations en modelant le style. Soucieux de proposer une formation adaptée aux besoins des danseurs contemporains de son époque, il organise ce matériau foisonnant que propose Laban pour concevoir un programme cohérent et innovant au sein de l'école de la Folkwang en Allemagne, qu'il co-fonde avec Laban en 1927 et dont il devient directeur du département de la danse avec Leeder en 1928.

Le dernier point qui a motivé l'intérêt pour cette œuvre est la question des interprètes de l'œuvre. Jean Cébron et Pina Bausch furent de proches collaborateurs aguerris aux théories labaniennes.

La qualité de la partition

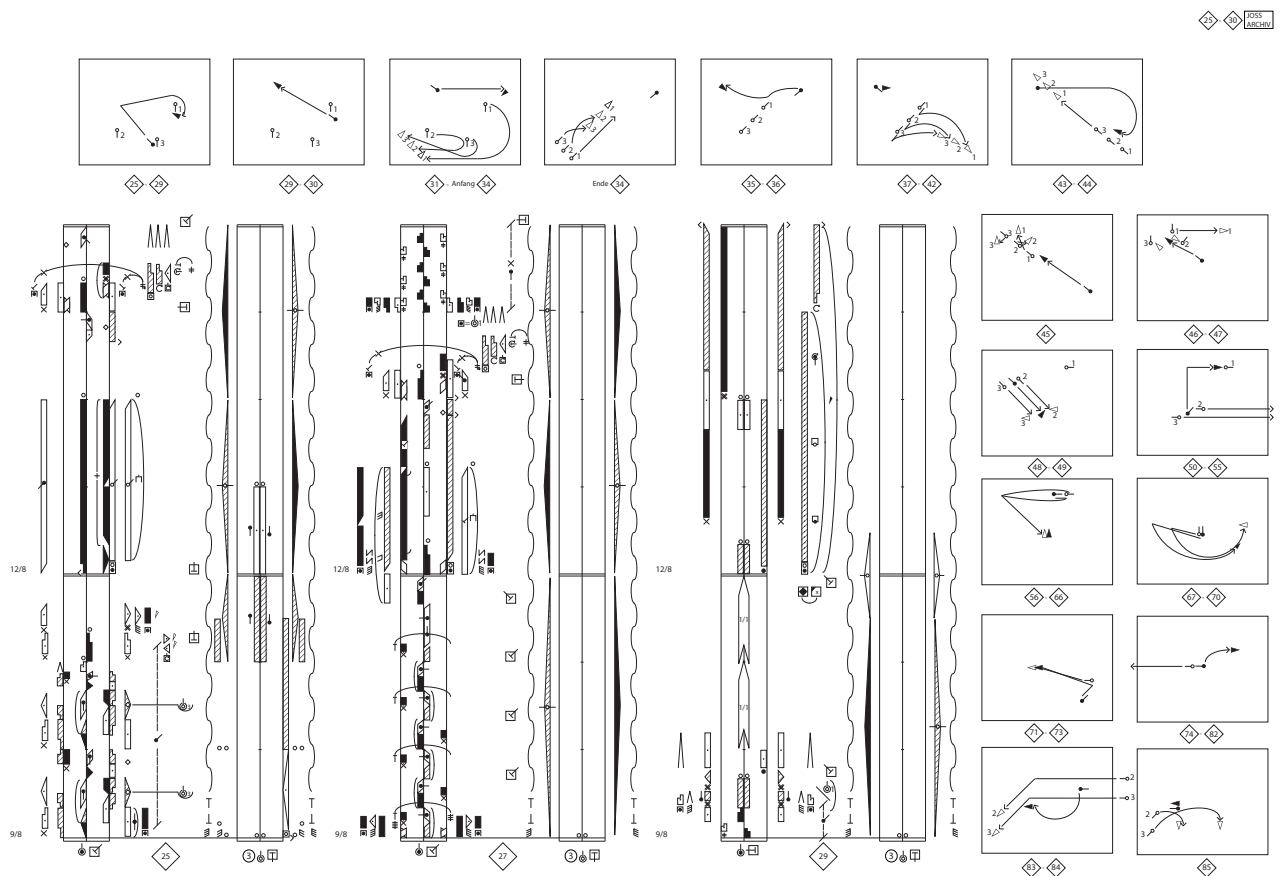
Un autre aspect décisif qui a motivé notre choix est la qualité indéniable de la transcription de l'œuvre. L'analyse est limpide, suffisamment précise mais sans détails inutiles ou redondants. Elle permet une lecture fluide qui incite très vite à prendre l'espace et à le faire vivre en dansant.

Le contexte de la transcription

La notatrice, Aleida Sluyter, a réalisé la partition pendant la création en 1965. Les protagonistes de l'œuvre sont tous présents, fins connaisseurs du système d'écriture de Laban, ils savent lire une partition. Aleida Sluyter a certainement bénéficié de conseils lors de ses relectures, disposant des meilleures conditions pour réaliser un document extrêmement sérieux et précieux pour qui veut découvrir ce travail. Elle est une notatrice experte en cinétographie, formée par Albrecht Knust, disciple de Laban, alors professeur à l'école de la Folkwang. D'autre part, danseuse de la troupe des Ballets Jooss, elle maîtrise autant la technique Jooss/Leeder que les pratiques d'improvisation s'appuyant sur la choreutique et l'eukinétique. Son expérience d'interprète, sa maîtrise du système et le contexte de la transcription sont les garants d'un travail d'analyse rare et exceptionnel.

Le document partition

Anna Markard m'envoie en 2004 une partition de neuf doubles pages manuscrites. Je découvre ainsi la partition de *L'Après-midi d'un faune* de Kurt Jooss créé en 1965 sur la musique de *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy.



Magnifiquement écrit, le document reste néanmoins parcellaire, le nom de l'auteur, le titre de l'œuvre retranscrite sont absents.

Aucune information ne figure, également, sur le contexte de la création, sur l'argument de l'œuvre, sur les costumes et la version musicale utilisée.

Il semblerait que la partition soit restée en l'état de simple outil de travail et qu'elle n'ait pas eu vocation à devenir une ressource destinée à circuler. Peu dansée après sa création, l'œuvre est oubliée, la partition probablement délaissée, ce qui expliquerait l'inachèvement du document.

Heureusement, la transcription de l'analyse minutieuse de l'œuvre permet des réactivations et des possibles surgissements d'interprétations de la danse, ce qui nous semble aujourd'hui l'essentiel.

Contexte de la création de *L'Après-midi d'un faune*

La création de *L'Après-midi d'un faune* a lieu le 8 mars 1965 au théâtre de Leverkusen, ville située dans la région du Ruhr. Cette création tardive de Kurt Jooss s'effectue au sein des master class en danse de la Folkwangschule

organisées par Kurt Jooss entre 1961 et 1968, grâce au soutien de la Ville d'Essen.

L'objectif de ces master class est d'offrir aux jeunes danseurs de la Folkwang l'opportunité de développer leur sens artistique avec une expérience de scène professionnelle. La recherche chorégraphique fait également partie du programme.

Pour cela, des artistes reconnus sont invités à transmettre leur répertoire ou à travailler sur de nouvelles pièces. Ainsi, Antony Tudor remontera *Lilac Garden* et Lucas Hoving, *Icarus*. (Ces deux œuvres sont notées en notation Laban.)

Jean Cébron est invité à Essen par Kurt Jooss en 1961 pour participer à ces master class.

Il crée, dans ce contexte, de nombreux duos avec Pina Bausch. C'est l'occasion pour Pina de découvrir la qualité et la rigueur du travail de Jean Cébron. Elle reconnaît avoir énormément appris à son contact, pendant cette période.

Les membres des master class ont également la possibilité de développer leur propre travail. Parmi d'autres pièces, Jean Cébron crée *Séquence* et Pina Bausch ses premières œuvres, *Fragment* et *Im Wind der Zeit*.

Ces projets sont présentés dans des performances appelées *Folkwangballett*.

En 1965, *Phasen* et *L'Après-midi d'un faune* sont ainsi composés par Kurt Jooss dans ce cadre d'étude.

Plusieurs œuvres de ces programmes sont notées en cinématographie par la notatrice Aleida Sluyter.

La cinématographie et les théories de Laban au sein de la formation Jooss/Leeder à la Folkwang

Après des études musicales et de chant, Kurt Jooss découvre la danse et suit essentiellement les enseignements de Rudolf Laban. Il écrit : « *Laban gave us a great gift : an understanding of every kind of movement and a broad view of the entire movement complex. We were youngsters at the time, hungry for experience and movement. Classical dancing had little to offer us then, because we rightly felt that it was too one-sided. Laban came at precisely the right moment with his movement analysis. He opened our eyes and loosened our limbs; he opened up a complete artistic domain for us to work in.* »

Tout au long de sa carrière, Kurt Jooss se penche inlassablement sur les questions relatives à la formation des danseurs, chorégraphes et professeurs. Il inclut dans les différents programmes de formation qu'il met en place à la Folkwang, la pratique des études labaniennes : choreutique et eukinétique, et la cinématographie, en lien avec la composition et l'improvisation.

En 1927, il écrit déjà : « *The new dance in Germany lacks one essential, a systematic method of training [...] We realized that the greatest necessity for*

the New Dance was a firmly consolidated system of teaching [...]. Our materials were to consist of Laban's movement teachings and his choreographic space principles, together with the disciplines of traditional ballet.

It is essential to consolidate and refine our contemporary style of dance today, as the Baroque and Rococo refined the classical form of ballet. »

À ces disciplines labaniennes, il ajoutera l'apprentissage de la danse classique plus tard, celui de la danse moderne et l'étude des répertoires de toutes techniques et styles de danse.

« I am often reproached, that the style we teach is not clearly identifiable. But we are not teaching a specific style; what we are teaching is the dancer's craft. Style is a result of choreography intention and choice. »

Les interprètes de *L'Après-midi d'un faune* de Kurt Jooss

Jean Cébron et Pina Bausch créent les rôles principaux de *L'Après-midi d'un faune*, respectivement celui du faune et celui de la nymphe principale, Dagmar (nom manquant) et Erika (nom manquant) dansent le rôle des deux petites nymphes.

Jean Cébron et Pina Bausch sont des danseurs magnifiquement formés et virtuoses de la technique Jooss/Leeder.

Ils ont néanmoins, au cours de leurs différents séjours en Amérique, approfondi et élargi leur expérience. Jean Cébron a étudié la technique d'Enrico Cecchetti avec Margaret Craske et Pina Bausch avec Antony Tudor. Tous deux ont également suivi les enseignements des grandes figures de la danse moderne : Ted Shawn, Anna Sokolow, Martha Graham et Doris Humphrey.

Ainsi, pendant cette courte période du *Folkwangballett*, ils travaillent de façon très proche, reprenant les rôles phares de *La Table verte* et collaborant à la création et à l'interprétation de nombreux duos.

Pina Bausch relate dans le livre *Pina* de Walter Vogel qu'elle a beaucoup appris en travaillant avec Jean Cébron.



Kurt Joss, Jean Cébron, Pina Bausch au travail devant une partition notée

La transmission de *L'Après-midi d'un faune* de Kurt Jooss par Noëlle Simonet

Remontage de *L'Après-midi d'un faune* par Noëlle Simonet au Studio l'Aire, Poissy, avril 2017

Quels prérequis pour lire *L'Après-midi d'un faune* de Kurt Jooss ?

Dès la première phase de travail, la question importante du choix des interprètes pour cette danse s'est posée. La lecture, premier déchiffrage de la partition préalable à toute possibilité de transmission, s'est évidemment appuyée sur le document manuscrit et sur mon expérience d'interprète et de lectrice de la cinétopographie.

D'une génération assez proche de celle des interprètes de la création, j'ai reçu une formation initiale en danse classique dans la méthode Cecchetti et en technique de danse moderne Graham à Londres au Mercury Theater auprès des danseuses du Ballet Rambert, créé par Marie Rambert.

Cette formation s'est enrichie, des expériences d'interprète au sein de compagnies de répertoire de la danse américaine. Dans un deuxième temps, mon parcours s'est élargi, d'une part avec l'étude de la cinétopographie et la découverte des différentes études labaniennes, d'autre part grâce aux projets de transmission d'œuvres du début de la danse moderne américaine réalisées à partir de partitions. Je me suis ainsi penchée longuement sur cette période et j'ai pu éprouver l'interprétation de certaines de ses œuvres.

Quel corps et quels ont été les interprètes de *L'Après-midi d'un faune* de Kurt Jooss ?

La première étape de travail fut de mettre en relation la partition chorégraphique et la partition musicale. La grande musicalité de la danse et le rapport très étroit qu'elle entretient avec la musique, à l'image d'une visualisation musicale, s'est imposée instantanément. Cette impression s'est vue confortée par Jean Cébron, qui m'apprend, au cours d'un entretien, que la danse s'est construite en quelques heures, essentiellement à partir des improvisations de ses interprètes.

Bien que la composition soit extrêmement rigoureuse, je perçois en effet une danse jaillissant librement et spontanément de l'écoute et de la relation très attachée à la musique.

D'autre part, Jean Cébron ajoute que Kurt Jooss était extrêmement motivé et stimulé par le talent extraordinaire des interprètes aguerris aux méthodes de Laban et à l'improvisation.

Cette deuxième information est également confirmée lors de ma rencontre avec Virginia Heinen, danseuse, chorégraphe et pédagogue, formée à la Folkwang et assistante de Jean Cébron pendant de nombreuses années.

Sa réaction à mes premières lectures fut de constater qu'elle reconnaissait dans les mouvements que je lui dansais la matière chorégraphique et la mobilité à l'œuvre dans des *Études* de Jean Cébron.

La mobilité de Jean Cébron et la recherche avec des danseurs non formés à la technique Jooss/Leeder

Lors de nos discussions, quand je demande à Jean Cébron ce que la technique Jooss/Leeder a de spécifique, il insiste systématiquement sur la notion de « centre » et de « périphérie ».

Travailler cette œuvre avec des danseurs non formés à la technique Jooss/Leeder m'a permis de questionner ce témoignage de Jean Cébron pour chercher des solutions susceptibles d'aider les danseurs.

Quels sont ce centre et cette périphérie ? Que veut dire « initié par le centre et par la périphérie » ?

Je comprends à force de tâtonnements et de relectures des signes* que le centre se situe globalement autour de la région du nombril.

Le centre, comme la périphérie du corps – mains, pieds, tête et bas de la colonne – sont toujours en éveil et vivants. La fréquence des signes,

* Ces signes, très présents dans la partition, indiquent des « mouvements du haut du corps » : dans ce cas précis, les flancs se condensent autour de la région du nombril. Ils expriment la mobilité autonome d'un des côtés du haut du corps par rapport à l'autre, sans pour autant engager le bassin dans le mouvement. Conçus, dès le début de l'invention du système, ils traduisent la mobilité réactive de la colonne dans des situations d'exploration de l'espace, quand la main cherche à atteindre et que le bras préserve sa relation à la colonne et au centre du corps assurant ainsi un équilibre et un ancrage au sol du corps.

mentionnés plus haut, nous font comprendre que ce centre orchestre l'ensemble de la mobilité du corps.

Quand un membre se déploie dans l'espace, la partition précise que la forme entière du corps y répond immédiatement. Elle s'incurve, elle ploie, diffusant vers le centre l'intention spatiale initiée à une extrémité. Cette onde arrive aux pieds et jusque sous la terre offrant une résistance aux appuis. Elle ouvre un espace puis le condense d'une extrémité d'un membre à l'autre dans un phrasé respiratoire.

Ainsi, c'est un corps vibratoire, élastique et poreux à l'espace qui répond intimement au contact de ses modulations qu'il a lui-même impulsées.

En réponse à mes questions sur les motivations et les consignes d'improvisation données par Kurt Jooss, Jean Cébron utilise les termes suivants : plasticité, transformation dynamique, modulation et sculpture. Puis la notion d'érotisme et d'animalité viennent compléter ces mots représentatifs pour lui de l'œuvre.

Quant à la référence à l'œuvre de Nijinski, Jean Cébron insiste pour dire qu'elle n'est absolument pas présente. Il semblerait, toujours selon lui, que Kurt Jooss, n'avait pas pu voir les reconstitutions réalisées avec le Joffrey Ballet mais que les photos de Nijinski et la version solo de l'œuvre de Serge Lifar ont certainement influencés le chorégraphe.

Deuxième distribution avec des danseurs formés par Jean Cébron

La transmission avec les interprètes formés à la technique Jooss/Leeder par Jean Cébron entre autres professeurs a bénéficié de la précédente phase du travail. Les interprètes ont très vite retrouvé ce qui, dans leur souvenir, était caractéristique du travail de Jean Cébron.

Voici les principaux points techniques et d'organisation du corps que nous avons évoqués :

- le rapport harmonieux des extrémités avec le centre du corps ;
- l'importance égale données aux six « branches* » irradiant du centre ;
- la disponibilité du tonus des surfaces du corps réagissant au contact de l'air et la densité de l'espace touché ;
- la qualité d'abandon du poids du corps à la gravité dans ses micro-chutes le long de la verticalité ;
- la variation fulgurante entre l'abandon total à la gravité et sa résistance plus condensée et retenue.

* Fait référence au schème de développement neurologique : la radiation du nombril où la tête, le coccyx et les membres iraient du centre comme six branches.

Les qualités de mouvement les plus difficiles à retrouver par les danseurs, et susceptibles pour nous d'évoquer ce qui constitua entre autres la virtuosité de la danse de Jean Cébron ont été :

- la rigueur avec laquelle le corps investit, dans des temps très variés, des espaces toujours changeants mais parfaitement précis. Ainsi le corps module sans cesse sa tonicité, il s'adapte à l'imprévu, comme un animal réagissant instinctivement à des situations extrêmes tout en gardant une organisation interne fluide et harmonieuse ;
- les contraintes spatiales et temporelles qui ont construit un état de corps propice à l'interprétation de la danse.

La virtuosité se trouvait là, dans la construction d'un corps disponible aux stimulations extérieures, en alerte mais toujours agile. Il fallait retrouver la genèse du processus, arriver à cet état de spontanéité pour improviser et laisser jaillir les formes de l'écoute musicale, de l'intuition des personnages et de leurs relations.

ÉLÉMENTS THÉORIQUES #03 Corps – Espace
(corps de l'animation graphique accompagnée d'une voix off)



Pour faciliter l'étude des mouvements inscrits par nos gestes dans l'espace volumétrique en trois dimensions situé autour de nous, Laban invente le concept de *kinésphère*.

Du grec ancien :

Kinesis : mouvement ;

Sphère : ballon, globe ou balle à jouer.

En bougeant, nous donnons vie à notre espace personnel de mouvements. Laban différencie ainsi l'espace personnel du danseur de celui situé au-delà de sa sphère de mouvement que l'on nomme aussi espace d'évolution. Il nomme aussi espace interpersonnel l'espace situé entre deux ou plusieurs personnes évoluant dans un même lieu.

Le terme kinésphère permet d'en définir et d'en apprécier les frontières ou les limites.

Ce terme peut être aussi perçu comme un territoire que nos gestes façonnent en le visitant. La mobilité de nos mains, de nos bras, de nos genoux, de notre tête ou de notre buste renouvelle à chaque instant la forme, la texture et les limites de notre kinésphère.

Notre espace kinésphérique nous accompagne dans tous nos déplacements. Chacune de nos actions le module et le sculpte, en modifie la forme dont les limites restent toujours malléables.



Sa forme potentiellement sphérique se bombe, se creuse, s'allonge ou s'effondre si des parties du corps isolées s'activent. L'espace devient une matière vivante à percer, contourner, fendre, palper ou creuser.



La dynamique de nos mouvements fluctue en fonction de nos activités et de nos motivations. Nos gestes forts s'opposent à la résistance de l'air, ils peuvent aussi s'y abandonner et proposer une qualité plus douce. Parfois directs, orientés vers un seul but, nos mouvements ont aussi besoin de contourner ou d'embrasser tout l'espace. S'ils surgissent soudainement ils vont également pouvoir apparaître plus tranquillement. Ces multiples qualités de mouvements agissent sur la texture de l'espace, le densifiant ou le rendant plus fluide.

L'amplitude de notre espace personnel varie continuellement. Selon la qualité du geste, son esthétique ou notre état physique, nous déployons nos mouvements plus ou moins loin ou proche du centre de notre corps. La perception de notre kinésphère en est alors rétrécie ou étendue. Quand nos mouvements sont contraints à un espace jouxtant ou avoisinant la région du nombril, le corps se recroqueville, pelotonné dans un espace réduit. Ressentir nos mouvements se distendre jusqu'aux limites de nos membres allongés au plus loin dans l'espace fait croire l'amplitude de notre sphère personnelle.

L'espace de la kinésphère est ainsi défini par nos mouvements et par l'espace qu'ils portent en eux-mêmes. Ce concept labanien nous offre un repère fondamental pour cartographier les mouvements en trois dimensions. Cette notion est au centre de la logique spatiale qui régit le système d'écriture inventé par Laban.

Quels repères dans la kinésphère ?

À l'image des traînées blanches qu'un avion laisse dans le bleu du ciel, nos déplacements fendent (ou touchent) l'espace et y incrustent des traces, des trajectoires. De même, quand nous bougeons, l'espace autour de nous, s'imprègne et réagit aux moindres modifications de notre forme. Ces empreintes sont pour Laban des « formes-traces ». Elles expriment, d'une part, comment nos mouvements rendent l'espace vivant, palpable en lui donnant une forme singulière et d'autre part, comment la qualité de notre contact avec l'espace modifie notre état et transforme l'espace en nous.

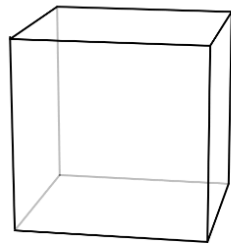
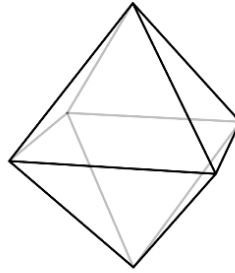
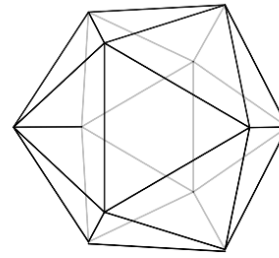
« Le mouvement est pour ainsi dire une architecture vivante, vivante à la fois par les changements de position et de cohésion. Cette architecture créée par les mouvements humains est faite de trajets traçant des formes dans l'espace, et nous appelons ces formes des *formes-traces*. »

Pour décrire précisément les trajets de nos mouvements, des jalons sont nécessaires et les formes traces seront de précieux et indispensables repères.



Au cours de ses recherches, réalisées en explorant, en dessinant et en confectionnant des objets de formes géométriques, Laban découvre que trois polyèdres réguliers – le cube, l’octaèdre et l’icosaèdre – permettent d’identifier les caractéristiques de ces traces éphémères, dessinées dans l’espace par nos mouvements. Laban choisit ces structures géométriques pour leur forme volumétrique pouvant englober l’espace à la manière d’une sphère. Leurs angles, leurs surfaces et leurs bords réguliers aident le danseur à localiser le déplacement du corps dans l’espace et dans le temps. Ces deux éléments, l’espace et le temps étant indissociables, il est possible, au travers de ces structures, d’analyser l’espace occupé par un geste et d’identifier sa durée avec toutes les variations possibles de sa vitesse.

Dans son système d’écriture, Laban intègre ces trois polyèdres contenus dans la kinésphère et conçoit un ensemble de signes qu’il nomme signes de directions permettant d’analyser les multitudes de trajectoires de mouvements. Nous verrons que ces directions ont des caractéristiques plus ou moins semblables en fonction de ces trois structures.

**CUBE****OCTAÈDRE****ICOSAÈDRE**

Cette conception abstraite de l'espace offre non seulement, pour le danseur, un support tangible d'observation et d'analyse, mais aussi un appui pour l'expérience physique, indispensable à son incorporation. L'espace devient une matière architecturée, vivante et modulable. Quels corps peuvent naître de l'incarnation de ces espaces... ?

PLAN

Quels repères dans la kinésphère ?

Les dimensions ou les « lignes » de l'octaèdre

Les diagonales du cube

Les plans ou les « surfaces » de l'icosaèdre

Situation de la trajectoire dans la kinésphère : mouvement central, transversal et périphérique

Système de référence des directions

Propositions d'explorations pédagogiques

Documents annexes

Contexte historique

Décembre 2017.