

L'espace...

Des pionniers de l'analyse du mouvement aux chorégraphes contemporains

Si nous nous accordons à envisager la danse comme une « poésie du corps », les réflexions de Philippe Jaccottet dans « *L'entretien des muses* »¹ nous interpelle : « *La poésie est elle-même non pas dans le maintien à tout prix de telle ou telle prosodie, mais dans l'usage de la comparaison, de la métaphore ou de toute autre mise en rapport ; elle est au plus près d'elle-même dans la mise en rapport des contraires fondamentaux : dehors et dedans, haut et bas, lumière et obscurité, illimité et limite. Tout poète est au plus pur de lui-même dans sa façon singulière de les saisir.* » Quelles pourraient être alors ces « mises en rapport » singulières dont la danse userait à propos de l'espace ?

Une des révolutions des pionniers de l'analyse du mouvement concerne la conception du geste dans sa dynamique : ce qui intéresse Dalcroze dans la danse, ce n'est pas la succession des attitudes mais ce qui relie ces poses. L'intérêt se porte désormais sur ce qui se passe « entre » et qui constitue justement l'essence de la danse.

Tout mouvement s'inscrit dans le temps, l'espace et se développe selon une certaine dynamique. Ces paramètres coexistent dans le mouvement en le faisant exister. Il est intéressant de remarquer que Dalcroze considère la marche comme un des exercices de base de la Rythmique, en ce qu'il traduit un des rythmes fondamentaux de l'homme, plutôt que comme le processus permettant de passer d'un point à l'autre de l'espace. Se préfigure ici la conception d'un espace que seul le geste fait exister. Laban écrira par ailleurs : « *l'espace vide n'existe pas.* »²

Ainsi, l'important n'est pas l'espace en lui-même mais le rapport qu'entretient le sujet avec ce facteur. Pour Appia, scénographe et collaborateur de Dalcroze, l'espace peut devenir un « *espace vivant* », « *soit par l'opposition des lignes quand nous regardons un corps en contact avec les formes rigides de l'espace ; ou bien lorsque notre corps éprouve les résistances que ces formes lui opposent* »³.

Cette réflexion engage deux aspects :

- Le premier renvoie à la mise en rapport du corps dansant avec les dessins des formes s'inscrivant dans l'espace et donnera lieu à un véritable renouveau du lieu scénique dans les arts du spectacle vivant à travers l'expérience de Hellerau (1911-1913)⁴.

- Le deuxième, qui peut d'ailleurs être lié au premier, fait de la relation geste-espace l'expression des tensions qui s'y jouent. Plus encore, l'espace relève du registre de l'expérience dans l'ensemble de ces dimensions (physique, perceptive, affective, émotionnelle, imaginaire, etc.).

A partir de ces avancées, Laban approfondira ses recherches sur les relations mouvement/espace, assimilant le geste à de l'architecture vivante. Plaçant la notion de

1 JACCOTTET (P.), *L'entretien des muses*, Paris, Gallimard, 1968.

2 LABAN (R.), *Choreutics*, Londres, Mac Donald & Evans, 1966.

3 APPIA (A.), « L'espace vivant », *Nouvelles de danses*, n°42-43, 2000.

4 Hellerau est un district de l'est de l'Allemagne, cadre de l'implantation de la première cité-jardin du pays où Appia, Jaques-Dalcroze, Gret Palucca et Mary Wigman notamment se retrouvèrent.

tension-détente (*Spannung-Abspannung*) au cœur de sa conception, il pensera davantage les composantes spatiales du mouvement en termes de tensions directionnelles impliquant les notions de vecteur et de polarité, c'est-à-dire dans une dimension dynamique plutôt que statique et descriptive. Delsarte, déjà, avait souligné l'ancrage du caractère expressif du geste dans les oppositions de tensions selon lesquelles il se déploie. Dès le début du XXe siècle, Geneviève Stebbins développera une forme artistique de ce principe à travers le « statue posing ». Ainsi le corps peut-il se concevoir comme à la croisée, si ce n'est au centre, d'une multitude de lignes de forces.

De cette approche, découlera chez Laban « la kinesphère », concept de référence qui exprime le volume formé par l'ensemble des points que le corps peut atteindre sans déplacement des appuis au sol. Le centre de gravité du danseur correspond au centre de la kinesphère, matrice du mouvement. Ni système fermé, ni donnée fixe, la kinesphère est un « lieu perméable de flux centrifuges et centripètes, (...) malléable, en continuelle transformation. »⁵

Les directions principales, telles le haut-bas, le devant-derrrière, la droite-gauche et les diagonales, vont être matérialisées par « l'icosaèdre », figure géométrique à douze sommets. S'appuyant sur cette analyse, Laban élaborera des « gammes » de mouvements explorant les différents trajets entre les points obtenus. Ces propositions de travail systématisent ce que Dalcroze avait déjà posé, c'est-à-dire les possibilités infinies de mouvement, dans la combinatoire des directions dans l'espace, comme autant d'expériences à mener et de jeu possible dans l'expression des attitudes intérieures.

Deux points fondamentaux ouvrent dès lors un champ d'expérimentation et de réflexion pour la danse et le danseur :

- l'espace est une matière à créer par le mouvement. Pour Laban « *l'espace est un aspect caché du mouvement et le mouvement l'aspect visible de l'espace.* »⁶ ;

- les qualités du mouvement, et donc ses caractéristiques spatiales, sont indissociablement liées à l'impulsion intérieure qui le produit.

L'espace ne peut donc être envisagé qu'à travers les tissages qui le nourrissent et qui invitent à réinterroger ce qui se joue à plusieurs niveaux.

* La relation danseur/spectateur

Si l'espace du mouvement dansé est à concevoir comme l'inscription spatiale des tensions, ce n'est plus au niveau visuel que le spectateur doit percevoir la production mais bien au niveau kinesthésique qui le renvoie à son propre vécu. Mais plus encore, quel espace la danse laisse-t-elle au spectateur pour laisser vibrer son ressenti ? En d'autres termes, quelle possibilité le spectateur a-t-il de prolonger imaginativement la direction tensionnelle, de se laisser surprendre par la rupture, de laisser advenir l'image sensible de la courbe, du volume ainsi que leurs jeux de fluctuations ?

Il faut toute la poésie, la subtilité et la sensibilité de gestuelle de chorégraphes ou danseurs comme Odile Duboc, Carolyn Carlson, Dominique Petit, Paco Dècina et bien d'autres, pour faire de l'écriture des tensions dans l'espace, le fil d'une évocation poétique qui rend possible l'espace du doute, rompant radicalement avec la démonstration. Le traitement de l'espace, dimension fondamentale du mouvement, relève donc d'enjeux touchant le rôle

⁵ SCHWARZT (E.), « Les trames architecturales du mouvement chez Laban », *Nouvelles de danses*, n° 42-43, Printemps-été 2000.

⁶ LABAN (R.), *La maîtrise du mouvement*, (1950), trad. fr. Challet-Haas (J.) et Bastien (M.), Arles, Actes Sud, 2007.

attribué au spectateur, autorisant ou non le dialogue, peut-être le débat, conférant ainsi un rôle social à la danse.

* Les relations danseurs/danseurs

Celles-ci co-façonnent l'espace et entrecroisent leur kinesphère. Dalcroze s'était déjà attaché à étudier les effets produits par les mouvements de plusieurs danseurs et les avait mis en scène. Sa formation musicale lui donnait à percevoir les mouvements d'éloignement de plusieurs danseurs comme un crescendo, traduisant ainsi l'accroissement de tension que peut produire l'étirement de l'espace par les déplacements des danseurs. Mais le jeu se complexifie lorsque s'entremêlent trajets des danseurs et directions des gestes individuels.

Dans cette mise en rapport, l'écriture de Bagouet se définit comme une architecture, qui fluctue, selon Isabelle Ginot⁷, entre structure et dislocation. La précision du détail, l'arrêt coupant de chaque ligne dans l'espace signe la pureté du geste en même temps que celui-ci s'inscrit dans l'interstice des tensions entre les corps. Dans *Désert d'amour*, la rigueur du mouvement fin et découpé est à la fois ce qui fissure la structure spatiale de l'intérieur et ce qui la reconstruit. La superposition des gestes individuels tend à produire un effet de désordre construit, dont les points d'orgue sont constitués par les figures ou volumes géométriques qui apparaissent de façon éphémère, comme rencontre provisoire. Un tel projet d'espace ne peut se dissocier de la qualité du geste, « une concentration sans tension », « une présence au mouvement » selon Bagouet. C'est aussi toute la qualité d'écoute qui est en jeu, là où il s'agit de percevoir le tracé global des déplacements des danseurs à travers les gestes particuliers.

* La question du lieu

« *La danse est une noce (parfois tumultueuse) entre un lieu et un corps. Qu'il s'agisse de la scène, d'une ville, d'un champ, d'une forêt, le danseur intègre l'espace dans son corps et se le subordonne comme une matière, un miroir dont il se joue. Il invente l'espace où il se produit, il le rend visible, et simultanément il est déterminé par lui. La danse est un culte rendu au génie des lieux.* »⁸

La pièce de Dominique Petit, *les Tournesols*, trouve sa genèse dans ce tressage entre le geste et le lieu. Qu'il s'agisse d'un jeu d'équilibre sur une murette, d'un trajet qui serpente vers une promesse d'horizon ou d'arrêts de porte en porte : tout n'est que tracé d'un dess(e)in que le lieu inspire comme une attente. Cette aspiration de l'espace à se conjuguer au temps trouve son inscription poétique dans la trace : la suspension du sable, née des ondulations organiques des pieds des danseurs, offre pour un instant éphémère la matérialité d'un espace vibrant. Tissage de l'espace et du temps que signe l'empreinte laissée au sol, témoignage de l'avènement de cette liaison.

Dans *La noce* de Bouvier et Obadia, le geste ne témoigne-t-il pas d'un feu brûlant à l'intérieur du danseur tout autant qu'à l'extérieur, comme la communion des dimensions symbolique et organique ? Cette « intégration » d'éléments de l'espace dans la matière de la danse se retrouve également dans *St Georges* de Chopinot, chorégraphie dans laquelle la mosaïque au sol est beaucoup plus qu'un décor. Elle inscrit une époque, un univers c'est-à-dire des mots, des senteurs, des couleurs, des lueurs, bref une poésie dans le geste dansé. Celui-ci émerge comme le prolongement et la mise en relief du travail de la main qui a façonné la mosaïque, jouant sur le décalage entre l'achevé et l'à venir, le pérenne et

⁷ GINOT (I.), « Fissures, petites fissures », in *La danse, naissance d'un mouvement de pensée*, Biennale Nationale de Danse du Val de Marne, Paris, A. Colin, 1989.

⁸ LE BRETON (D.), « Au seuil de la danse », in *GREEC, La danse une culture en mouvement*, Actes du colloque international, Strasbourg, Université Marc Bloch, mai 1999.

l'éphémère, l'immobile et le mobile, le tracé et l'évoqué. Mais cette « *invention de l'espace où il (le danseur) se produit* » questionne également la définition même de l'espace scénique.

Quand Decouflé installe un cadre géant sur scène, le lieu du spectacle se trouve interrogé : non pas que le chorégraphe vise à recadrer notre regard mais plutôt à suggérer cet espace entre le jeu, entre la limite et l'au-delà (jusqu'où d'ailleurs ?). Dans *Stress, pète pas les plombs* de Blanca Li, c'est la proposition de jouer de notre regard comme de l'œil de la camera qui autorise à se glisser dans cet espace entre, là où se profilent les possibles et où se pose la question des choix.

* La relation de l'espace et de la gravité

Pour Appia, c'est par la pesanteur que la matière s'affirme. L'espace, champ tensionnel qui sculpte le mouvement tout autant qu'il est sculpté par lui, n'a de sens c'est-à-dire de direction et de symbolique, que par rapport à la gravité. La double polarité terre/ciel constitue un axe central dans la dynamique du mouvement. Se soumettre au poids ou au contraire y résister relèvent de deux attitudes intérieures fondamentales pour Laban.

Cette dialectique ouvrira de nombreuses explorations en danse contemporaine. Pour Doris Humphrey, la chute n'est pas s'abandonner au sol mais chuter pour rejaillir. Le sol ne devient pas seulement un espace supplémentaire à investir mais le partenaire (Odile Rouquet)⁹ qui renvoie à la symbolique de la terre et à l'origine de tout projet spatial. Limite provisoire, là se joue le secret de la création et de la cyclicité.

⁹ ROUQUET (O.), *La tête aux pieds*, Paris, Recherche en mouvement, 1991.