Fabula / Les Colloques
Penser le mouvement

Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste

Margot-Zoé Renaux

Pour citer cet article

Margot-Zoé Renaux, « Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste », *Fabula / Les colloques*, « Penser le mouvement », URL : https://www.fabula.org/colloques/document2591.php, article mis en ligne le 06 Octobre 2015, consulté le 09 Mai 2025

Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste

Margot-Zoé Renaux

Les théories de Rudolf Laban[1]*Effort-shape*.2 Publié chez Walter Seifert à Stuttgart, cet ouvrage puise ses idées naissantes dans les ateliers menés par Laban à partir de 1912 à Munich, et dans les expériences de la *Schule für Tanz-Ton-Wort* (l'école danse-son-mot) installée en 1913 dans les montagnes suisses d'Ascona, au sein de la communauté utopiste du Monte Vérità. Il a été récemment traduit en anglais dans une anthologie de textes choisis de Laban : *The Laban Sourcebook*, édité par Dick McCaw, Routledge, 2011. , praticien et penseur majeur de la danse, sont encore de riches lieux de ressources pour les danseurs. Si ses idées principales sont globalement connues, son processus de recherche, lui, avec tout ce qu'il comporte d'entrelacs, l'est beaucoup moins. Son impulsion de départ est exprimée dès sa toute première publication, *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen* [Le monde du danseur. Cinq rondes d'idées][2]*,* où il remarque, en 1920, que :

Personne n'a jamais observé le mouvement *en tant que tel*, on a presque entièrement ignoré l'élément générateur, telle une danse au sein de l'énergie mouvante, et on est passé à côté de l'indice essentiel sur la nature mêmedu jeu énergétique. On a considéré la forme comme un facteur esthétique ou mathématique, et on n'a pas pris en compte la substance de son jeu, de sa danse avec les pouvoirs générateurs de formes et ses tensions spatio-rythmiques. Outre le mouvement des corps dans l'espace, il existe le mouvement de l'espace dans les corps... [3].

Il semblerait que ce soit précisément ce constat qui pousse Laban, après avoir abordé différentes disciplines et mené une carrière de peintre, à se consacrer exclusivement à l'étude du mouvement dansé. Se met alors en place le programme

[1] Né en 1879 dans l'empire Austro-hongrois, il est l'un des initiateurs d'une nouvelle danse plus tard qualifiée de « danse moderne ». Il mourut en 1958 à Londres, après avoir notamment mis en place un système de notation de la danse qui fait référence, la cinétographie, et un système d'analyse qualitative du mouvement appelé

[2]

[3] La traduction présente est celle d'Élisabeth Schwartz-Rémy, qui se base sur la traduction anglaise de Lisa Ullmann, dans *Vision of a Dynamic Space,* paruen 1984. *Vision of a Dynamic Space* est une compilation faite par Ullmann de textes, photographies et dessins significatifs du vaste fonds d'archives laissé par Laban, ainsi que de traductions d'extraits de textes allemands, tel que *Die Welt des Tänzers*. Cette compilation a été traduite en français et intégrée à l'ouvrage *Espace Dynamique*, édité en 2003 par Contredanse.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

d'une vaste et constante recherche, ayant pour but d'expliquer l'expérience sensible propre au danseur, expérience d'un « monde » énergétique intérieur qui se déploie dans l'espace. Cherchant à considérer le corps dansant au delà de sa dimension bio-mécanique, Rudolf Laban l'imagine alors comme un espace foncièrement plastique, traversé de virtualités. La danse n'est ainsi pas pensée comme un « simple objet visible et lisible, ou une forme explicable et reproductible par le discours »[4]. De ce fait, ce qu'il enclenche est avant tout un « travail théorique de réflexion et de formulation sur les mots de la danse »[5]qui puisse relier sa « pensée en mots » à sa « pensée motrice »[6], et parvenir à qualifier ses idées.

Dans les différentes sections de ce premier ouvrage, parmi lesquelles *« The directions of spatial tensions »*, *« Harmonics laws of form »* ou *« Body sense and tension sense »*[7], une ébauche de ses prolifiques théories à venir sur les gammes du mouvement se met d'ores et déjà en place. Néanmoins, dans *Le monde du danseur*, c'est la forme discursive spécifique qui retient particulièrement notre attention. Allant à l'encontre d'une argumentation académique, Laban développe une pensée qui se déroule par fragments et aphorismes, construisant un sens global par résonance. Son choix de nommer ses différents chapitres des *Reigen* (traduit en anglais par *round dances,* soit, des rondes), s'avère être un parti pris poétique, et démontre que sa façon même de penser est totalement innervée par l'expérience dansée. Les chapitres sont par ailleurs écrits comme des rondes : de forme cyclique, ils semblent être composés de ritournelles et d'interludes. Danse, concepts et écriture ne se distinguent apparemment pas, partageant la même circonvolution. Remarquons également que ces *« Gedankenreigen »*, ces « rondes d'idées »,présentent une analogie avec les danses chorales que Laban était alors en train de développer : les « chœurs de mouvement »[8]sont en effet des pratiques rythmiques de groupe souvent influencées par des figures géométriques, telles que le cercle. En ce sens, le travail textuel nous semble pouvoir être compris comme un lieu où peut s'initier et se prolonger l'expressivité du geste du danseur.

Au fil de cette étude, nous serons donc amenés à constater non pas tant la dimension évolutive et composite de l'œuvre théorique de Laban que l'importance

---

4 Isabelle Launay, À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban-Mary Wigman, Chiron, 1996, p. 38.

5 Ibid.

6 « La pensée motrice pourrait être considérée comme une accumulation, dans l'esprit de chacun, d'impressions d'événements, pour laquelle manque une nomenclature. Cette pensée ne sert pas, comme le fait la pensée en mots, à s'orienter dans le monde extérieur, elle perfectionne plutôt l'orientation de l'homme à travers son monde intérieur, duquel affluent continuellement des impulsions débouchant sur l'action, le jeu théâtral et le danse. » Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement,* traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Actes Sud, 1994, p. 39-40.

7 Que l'on pourrait tenter de traduire par « Les directions des tensions spatiales », « Les lois harmoniques de la forme », « Le sens du corps et le sens du mouvement ».

8 Ces danses, effectuées par des amateurs, permettent l'expérimentation d'une pratique dynamique de la communauté. Par ailleurs, les rondes, en tant que danses traditionnelles majeures d'une société peu à peu engloutie par l'ère industrielle, représentent pour Laban l'une des formes à réinvestir et à réinventer pour perpétuer l'esprit festif communautaire.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

et la singularité de la « mise en mots » dans la mise en œuvre de sa pensée du mouvement. L'immense travail d'écriture accompli tout au long de sa carrière[9], mû par un implacable « souci de nommer »[10] l'expérience de danse, tire l'écheveau des « liens que tissent l'organique et l'imaginaire »[11] dans l'acte de danser. Ces entrelacs, pris dans la densité du corps en mouvement, sont également ceux avec lesquels danse l'écriture de Rudolf Laban pour tenter de frayer sa pensée.

Distinguer, nommer, nuancer : la singularité du geste

Par-delà les schèmes et les diagrammes à première vue abstraits qui jalonnent la formation de ses concepts spatio-dynamiques liés à la « kinesphère » et à la « dynamosphère »[12], Laban tend vraiment à rendre *sensible* l'ensemble de phénomènes qui confère à chaque geste une qualité dynamique propre, semblable à une texture ou à une couleur. Ce qui fait tout l'intérêt de la démarche labanienne pour penser le mouvement, c'est donc sa détermination à en sonder les valeurs intangibles, afin de rendre visible la charge expressive du mouvement, qui reste ordinairement invisible lorsque l'on ne se penche que sur ses manifestations quantifiables (à l'image des pratiques sportives). Tout comme Roland Barthes après lui s'est appliqué à faire état d'un troisième sens de l'image, qualifié de « sens obtus » ou de « signifiance », qui *excède* l'information et la signification qu'elle porte,Rudolf Laban s'emploie à révéler et à dire ce qui, dans le geste dansé, relève d'un régime de présence spécifique, lorsque l'interprète est habité par une certaine attitude dynamique. Il se voit donc remonter vers ce qui tisse le processus même du geste. C'est ainsi qu'il reflue vers un paysage d'intensités dont il tente d'établir une cartographie, et vers des états transitoires dont il tend à retracer les polarités et les modulations. En somme, Laban entreprend de révéler que la danse met en jeu un corps-vecteur, non plus seulement moyen ou objet d'expression, mais « matière modulable, réseau sensoriel, pulsionnel et imaginaire inséparable d'une histoire individuelle et collective »[13] où a lieu un jeu de correspondances chiasmatiques, plus proche d'une « corporéité »[14] que d'une entité fixe et définie généralement, sous-

[9] Tout au long de sa vie, Laban a écrit 14 ouvrages, de statuts divers, et plus de 80 articles ou textes de conférences. Ses écrits non publiés (lettres, croquis, notes personnelles…) font état d'une profusion littéraire encore plus large.

[10] Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 8.

[11] *Ibid*., p. 26.

[12] La *Kinesphère* est un volume sphérique imaginaire qui entoure le corps, démarquant l'espace individuel du mouvement de l'espace alentour, dans lequel entre en jeu une *Dynamosphère*, qui « propose une modélisation spatiale des corrélations existantes entre tensions dynamiques et formes, expression et espace ». Anne Collod, « Dossier Laban », livret du DVD *Le Faune-un film ou la fabrique de l'archive*, Ligne de sorcière, CNDP, 2007, p. 6.

[13] Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 8.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

tendue par l'idée de « corps ». Déconstruisant les présupposés mêmes de l'idée de « corps » et de « danse », il en rend ainsi possible une conception libérée de sa tenace essentialisation.

Une telle lecture poétique du mouvement dansé n'a en revanche pas été suffisamment reliée jusqu'ici au travail spécifique de la langue mené par Laban, sur lequel nous voudrions revenir. Généralement, son style littéraire est jugé maladroit, peu rigoureux, « difficilement lisible » par ses commentateurs, qui louent néanmoins sa pensée créatrice[15]. Comme le souligne Dick McCaw, c'est précisément le style peu commode de Laban et sa tendance à employer des termes ambivalents qui freinent les tentatives de traduction de l'inaugural *Die Welt des Tänzers* [Le monde du danseur] de l'allemand vers l'anglais[16]. Le *« Glossary of German Terms »* présent à la fin de *The Laban Sourcebook* retrace par exemple les cheminements de traduction de termes problématiques employés par Laban, tels que *« Ballung »* ou *« Spannung »*. *« Spannung »* a finalement été traduit en anglais par *« tension »*, mais le sens de ce mot, en allemand, excède sa traduction, d'où sont alors exclus plusieurs aspects sémantiques implicites. En effet, *Spannung* peut autant exprimer l'excitation que le suspense, voire même quelque chose de l'ordre d'un courant électrique. Or, il semblerait que ce soit justement cette polysémie, cette faculté des mots à déclencher des images, que recherche Laban en premier lieu.

Au plus près de la sensation : le ciselage de la langue

Sa propension à générer des mots nouveaux, usant notamment à souhait des propriétés agglutinantes de la langue allemande, associée à une écriture qui alterne des analyses pragmatiques et des élans de lyrisme représentent manifestement un défi pour les traducteurs. « Entre les problèmes de langage – quand il forge des mots pour formuler des idées de mouvement – et les difficultés de langue, car jamais Laban n'écrit dans sa langue maternelle – il publie en allemand, puis en anglais et certains manuscrits en français –, il est parfois difficile de retrouver le sens exact des phrases »[17]. Isabelle Launay souligne d'ailleurs combien la danse était pour lui conçue comme une véritable « sagesse motrice », en lien avec une

[14] Nous empruntons le terme de « corporéité » à Michel Bernard, fondateur du département Danse de l'université Paris 8, qui l'a notamment théorisé dans *Le corps*, Éditions universitaires, 1972, et dans *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, 2001.

[15] Valérie Preston-Dunlop, dans « Laban, Schönberg, Kandinsky », *Danses Tracées, dessins et notations des chorégraphes*, Laurence Louppe (dir.), Dis voir, 1994, p. 147.

[16] Pour de plus amples détails, nous renvoyons à « Editor's introduction », *The Laban Sourcebook*, *op. cit.*, p. 18-19.

[17] Florence Corin et Patricia Kuypers, dans leur introduction à *Espace Dynamique*, *op. cit.*, p. 12.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

forme d'extase, ce qui justifie que ses écrits soient par moments teintés d'une dimension ésotérique. Cette spécificité de l'écriture de Laban, dont la logique est parfois jugée défaillante et l'usage de la langue fantasque, nous semble avoir été trop facilement estampillée d'une explication d'ordre « mystique », mise sur le compte d'une personnalité excentrique.Une telle interprétation, univoque, nous paraît considérablement réductrice dans le contexte très particulier de l'élaboration d'un champ de recherche. L'invention de nouveaux termes, grâce au métissage sémantique, riche des passages d'une langue à une autre, nous semble être dans le cas présent à la fois la condition et la conséquence nécessaire d'une forme nouvelle de pensée de la danse, tant que d'une nouvelle danse.

Dans de courts textes écrits en français, non datés et extraits de ses archives, le phénomène s'amplifie. En témoigne « L'espace dynamique - Le sixième sens », où Laban met en lumière, à la suite des expérimentations de la psychophysique et de la neurophysiologie au début du XXe siècle[18], l'existence de ce qui serait un « sixième sens ». Celui-ci serait un « sens de la vibration, de la fluctuation, du mouvement »[19], à même de nous faire entrevoir l'arrière-monde du corps et son champ de forces :

Le sens cinétique d'une voix, d'une onde sonore, nous est dévoilé dans son existence et expliqué dans sa nuance fluctuante (*originairement, le terme employé est *fluctuelle*) seulement par l'organe du sixième sens que je suppose être placé dans l'hypophyse qui correspond naturellement avec les organes d'équilibre qui se trouvent dans l'oreille. […] Qu'est-ce que c'est maintenant que la perception du mouvement si ce n'est pas la vue d'un corps bougeant ou l'impression encore plus immédiate d'être poussé, bousculé […] par quelqu'un ou quelque chose […] ? Pour approfondir cette question, il faut se concentrer sur les sensations de nos propres mouvements, les élancements, retraits (*originairement, *reculements*), étirements, crispations de notre corps à nous. Nous trouverons là, en dehors des nuances de sensations kinesthésiques (**motoriques*) esquissées dans la phrase précédente, certaines tendances de généralisation qui nous montrent comment notre esprit s'attaque à l'explication des sensations cinétiques ou vibratoires. […] Nous ne trouverons nulle part dans les recherches scientifiques de telles difficultés que dans le discernement des apparitions cinétiques, motrices (**motoriques*), fluctuantes, vibratoires. […] C'est pour ça que […] notre sixième sens – qui est au fond notre premier sens – restait jusqu'ici non découvert. C'est pour ça aussi que j'entreprends

18 Pour un exposé synthétique de ces découvertes et leurs liens avec la danse, nous renvoyons à Annie Suquet, « Le corps dansant : un laboratoire de la perception », Jean-Jacques Courtine (dir.), *Histoire du corps*, t. 3, *Les mutations du regard au XXe siècle*, Seuil, 2006, p. 410-411.

19 « L'espace dynamique - Le sixième sens », *Espace Dynamique*, *op. cit.*, p. 22.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

de m'avancer sur le terrain inaccoutumé de la recherche intellectuelle, ou au moins, à l'explication par le naturel bon sens de l'harmonie vibratoire [...][20].

De fait, l'usage des termes « fluctuelle », « reculements » et « motoriques » semble au premier abord inapproprié, voire contraire aux règles de la langue française. Mais cette forme de déviation lexicale semble également leur conférer un sens nouveau, plus riche et plus proche de sa pensée. Le terme « motorique », un peu biscornu mais correct, surprend surtout dans le contexte sémantique : son accolement aux substantifs « sensations » et « apparitions » peut laisser le lecteur songeur, lorsque le suffixe nominal *-ique* leur confère la qualité d'un moteur. Néanmoins, ce rapprochement est en mesure de faire sens, compte tenu de ses théories à venir sur l'embrayage et le débrayage du geste, avec les actions élémentaires de l'Effort[21]. Dans un autre de ces petits textes français[22]

Le mot « reculements », composé du substantif « recul » et du suffixe adverbial *-ment* (normalement accolé à un adjectif), est pour le moins étrange : d'ordinaire, c'est le suffixe adjectival *-ant* qui exprime l'action d'un substantif en rapport avec le mouvement (marchant, reculant, etc). Son utilisation nous amène donc à considérer une façon toute singulière de réaliser ou de saisir un « recul » en soi - un recul qui ne soit pas « retrait », le terme ayant peut-être été jugé trop passif. Ainsi, les « reculements » peuvent s'envisager comme le pendant opposé des « élancements » auquel ils se juxtaposent dans le texte.

L'apparition du néologisme « fluctuelle » est a priori plus familière. Son origine est plus complexe. Ce qui semble à première vue être une erreur d'emploi de suffixe (la traduction choisie est d'ailleurs « fluctu-ante ») paraît plutôt être une oscillation délibérée entre les verbes « fluer » et « fluctuer ». « Fluctuelle » serait ici à prendre comme une libre adaptation de la langue. Le mélange catégoriel dont l'expression est issue enrichit le sème et crée une tournure à même d'évoquer simultanément une action et quelque chose d'une *qualité* d'action. Cette nuance – « fluctuelle », donc – en plus d'être amenée à fluctuer, serait alors en lien direct avec le Flux, notion qui fera par la suite figure de clé de voûte dans la construction théorique de Laban.

Par ailleurs, Laban semble suivre dans le déploiement de son écriture les principes de la pratique du mouvement qu'il revendique et cherche à construire. Tout comme

20 *Ibid.*, p. 23.

21 « Pour pouvoir discerner les mécanismes moteurs dans le mouvement vivant où fonctionne le contrôle intentionnel des événements physiques, il est utile de nommer la fonction intérieure créant un tel mouvement. Le mot utilisé, ici, dans ce sens est l'*effort*. » Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*,*op. cit.*, p. 49.

22 Intitulé « Le sens spatial de l'homme motorique », *Espace Dynamique*, *op. cit.*, p. 43., Laban qualifie d'ailleurs expressément d'« homme motorique » celui qui est à même de faire l'expérience sensible de l'espace dynamique. Ce terme semble donc déterminant chez Laban, empreint d'une forte charge signifiante, peut-être justement pour sa dimension et sa sonorité dynamiques, plus percutantes que « motrice » ou « kinesthésique ».

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

l'interprète *idéel* de *La maîtrise du mouvement*[23], non plus soucieux d'être virtuose, mais de transmettre au public son expérience intime, Laban semble se concentrer « sur la manifestation des élans intérieurs », n'attachant de prime abord que « peu d'attention à l'adresse nécessaire à la représentation »[24]. Fidèle jusque dans son écriture à ses idées sur l'art du mouvement, Laban n'entrave pas le flux de sa réflexion, considérant qu'une « pensée analytique tend à entraîner la formation d'idées statiques et un excès de méditation »[25]. L'irrégularité de son style, qui reflète les tours et les détours de sa pensée, est ainsi motivée par la volonté de ne pas nous laisser passifs : « Presque chaque phrase de cet exposé est écrite pour inciter le lecteur à se mouvoir lui-même. »[26] Ainsi, les écrits de Laban ne visent pas seulement à penser le mouvement. Ils cherchent à « penser en terme de mouvement »[27], mais aussi et surtout, à adopter un mode de pensée mobile, où l'accent est plus porté sur l'impulsion que sur un aboutissement.Sa démarche, dépassant une perspective scientifique ou philosophique, opère tant une mise en pratique de la pensée qu'une mise en mots des phénomènes dynamiques du danser, ce qui lui confère un caractère éminemment poétique. On comprend par là qu'un tel dessein ait pour corrélat la création d'un idiolecte.

De l'aventure conceptuelle aux méditations poétiques

L'exploration des textes jusqu'ici non publiés de Laban met d'ailleurs bien en lumière cette tension entre les différentes « facettes et approches de la pensée de Laban et la manière dont il la construisait »[28], soit par fragments, étages, passerelles, rajouts, cascades, entrelaçant des analyses concrètes à une intense recherche graphique et d'une façon plus surprenante à des textes ayant le statut de poèmes. Lisa Ullmann, dans son exploration des Archives Laban,a en effet mis au jour un extrait de méditations poétiques, écrites en allemand, qui composent l'énigmatique premier morceau d'un ensemble de cinq parties. L'existence detels textes, inconnus de la plupart des danseurs, parachève l'illustration de la dimension proprement littéraire et poétique de l'oeuvre de Laban :

23 *The mastery of movement*, paru en 1950 et considéré comme l'un de ses ouvrages majeurs, évoque le jeu de scène et s'adresse principalement aux gens de théâtre.

24 La maîtrise du mouvement, op. cit., p. 26.

25 *Ibid*., p. 30.

26 Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement,* Préface de la première édition, *op. cit.*, p. 12

27 *Ibid*.

28 Florence Corin et Patricia Kuypers, *op. cit.*, p. 11.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

« [...] Immobilité porteuse de vitesse impétueuse

Immobilité avant la précipitation [...]

Immobilité préparant un formidable élan

une saccade, une hésitation, un tremblement,

[...] Immobilité aspirant à l'éveil

A être *touchée* par le Mouvement

Secouée

Portée

Poussée

Projetée hors d'elle-même...

[...] Mouvement comme une explosion spontanée

Sans signe avant-coureur, sans écho

Mouvement comme des étincelles, comme des éclairs

Mouvement qui se transforme, se déploie

Qui constamment s'amplifie

Par une impulsion vigoureuse

Allure

Expansion

Puissance d'impact

Mouvement qui cherche à construire des formes

Mouvement qui cherche à s'écouler

Ondoyant doucement, *glissant*

Ou portant des coups violents

En divergences constantes

Mouvement qui attire

Mouvement qui *repousse*

Mouvement qui surgit, *cinglant*

[...] Mouvement et Immobilité conversant en dansant [...] »[29]

[29] « Immobilité et Mouvement », extrait de méditations poétiques, *Espace Dynamique*, *op. cit.*, p. 282-284.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Il est étonnant de remarquer que surgissent déjà, en filigrane de ce poème de 1939, les intuitions de Laban au sujet de l'origine et de l'aspect interne des variations de tonus. À travers l'emploi des verbes « glisser », « pousser », « cingler » ou bien « repousser », une palette énergétique commence à se dessiner. Ces verbes d'action seront en effet utilisés une dizaine d'années plus tard dans son système de l'Effort-Shape, afin de rendre compte des degrés de qualité du geste impliqués par différents types d'embrayages posturaux[30]. Ainsi, la voie poétique semble être l'un de ses chemins transversaux de recherche, parfois plus fin, pour parvenir à faire émerger ses intuitions sensibles.

Les termes de l'Effort-shape, plus proches de percepts que de concepts, ne se contentent d'ailleurs pas d'avoir du sens, mais parviennent à *faire sens.* Comme le souligne Alain Berthoz,les verbes d'action sont en fait compris par le biais de simulations perceptives dynamiques[31], qui « réactivent des données sensori-motrices permettant de configurer et comprendre kinesthésiquement et kinésiquement les distinctions sémantiques de verbes »[32] d'actions analogues, mais non identiques. Les rapports pondéraux et énergétiques mis en évidence sont ainsi considérés par Laban comme des opérateurs d'une aire cognitive et sensible, amenés à être identifiés et employés par la communauté des danseurs. Plaidant pour une pratique de la danse auto-réflexive, centrée sur le développement d'une conscience kinesthésique, il parvient véritablement à lancer une investigation massive dans le champ de la danse par les praticiens eux-mêmes. Interrogeant la mémoire cénesthésique[33], élaborant différentes voies d'analyse des ressorts internes du mouvement, des disciplines telles que les pratiques somato-sensorielles[34] et l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé[35] voient le jour et contribuent à enrichir la perception des interprètes, tout en élargissant les possibles de leur expressivité.

---

30 Les huit actions élémentaires d'effort, « frapper », « tapoter », « presser », « fouetter », « flotter », « glisser », « épousseter » et « tordre », « représentent une suite de combinaisons du poids, du temps et de l'espace qui repose sur deux attitudes mentales fondamentales, impliquant d'une part une fonction objective, d'autre part la sensation du mouvement. […] Ces deux attitudes ont été précédemment appelées « lutter » ou « résister », et « s'abandonner » ou « se soumettre ». […] Les sensations motrices […] n'ont pas de propriétés objectivement mesurables et peuvent seulement être classées en fonction de leurs qualités, de leurs intensités et de leurs rythmes de développement. Ce sont des états ou caractères apportant une couleur particulière aux actions corporelles. » Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.*, p. 105-110.

31 Le neurophysiologiste Alain Berthoz démontre que l'action de percevoir ne se limite pas à une interprétation de messages sensoriels, mais implique de façon cruciale la simulation interne de l'action permise par la proprioception musculaire et le système vestibulaire, qui comportent des capteurs-déclencheurs de mouvement. *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, 1997, p. 32-35.

32 Guillemette Bolens, Le style des gestes, Corporéité et kinésie dans le récit littéraire, Éditions BHMS, 2008, p. 27.

33 La cénesthésie caractérise un ensemble d'impressions internes, organiques et diffuses, qui se répercutent sur le sentiment général d'une personne.

34 Ces méthodes ou pratiques somatiques, dont l'approche esthétique et fonctionnelle se double d'un protocole d'exercices, ont à l'origine une visée éducative et thérapeutique. Leurs figures de proue sont notamment Mathias Alexander, Mosche Feldenkrais, ou encore Irmgard Bartenieff, qui a été l'une des élèves de Laban.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Dans le laboratoire de l'expérience dansée

Alors que Rudolf Laban est essentiellement connu pour avoir créé en 1928 un système visionnaire de notation de la danse, la Cinétographie (ou Labanotation), qui parvient à transcrire la cinétique du mouvement dans ses signes ; l'un des éléments majeurs et profondément modernes qu'il nous semble apporter à la danse paraît être avant tout la mise à disposition d'une diversité d'outils, à la fois conceptuels, empiriques et poétiques, amenés à être manipulés et remaniés au besoin. De ce fait, l'ensemble du travail conduit par Laban, comme le souligne Élisabeth Schwarz-Rémy, s'efforce de construire une « école du regard » et plus largement, une école du Sentir. En développant une « pensée visuelle et kinesthésique »[36], il permet une réception sensible des phénomènes du monde et du corps, révélant leur poésie. Ses écrits constituent donc moins une méthode théorique qu'une vision, « issue de l'expérience et créée en vue d'un usage pratique »[37].

Ce que pose Laban au gré de ses textes est donc moins à considérer comme un édifice théorique que comme une architecture vivante au service d'une stimulation. Les résultats de ses recherches ont été élaborés *par* et *comme* des ateliers, ayant pour fin d'être étayés par ses collaborateurs et ses successeurs, ce qui confère au lecteur le sentiment d'avoir affaire à des livres « en chantier »[38]. Montrant des voies à explorer, Laban n'entend faire que des esquisses, des propositions : « C'est aux savants de corriger mes erreurs et de compléter mes recherches, surtout aussi pour approfondir le savoir historique sur mes prédécesseurs, parce qu'il me manque le temps de lire plus dans une vie remplie d'action mouvementée immédiate»[39]. Dans leur *Introduction à l'oeuvre de Rudolf Laban,* Valérie Preston-Dunlop et John Hodgson insistent d'ailleurs bien sur le fait que Laban, en tant que chercheur mais aussi en tant que chorégraphe[40], se positionne plus comme « un catalyseur »que comme un instructeur[41], dont la méthode de travail privilégiée est l'improvisation, et le parcours, celui d'un équilibriste.

---

35 En France, Hubert Godard et Odile Rouquet sont à l'origine de cette discipline, présente au diplôme d'état de Professeur de danse. Elle se comprend comme un fin travail perceptif visant à relever la dynamique interne du geste ou sa « musicalité posturale ». Nous renvoyons le lecteur au texte d'Hubert Godard, « Le geste et sa perception », in Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La danse au XXe siècle*, Bordas, 1995, p. 224-229.

36 Préface à Espace Dynamique, op. cit., p. 18.

37 Rudolf Laban, Vision de l'espace dynamique, in Espace Dynamique, op. cit., p. 227.

38 Florence Corin et Patricia Kuypers, *op. cit.*, p. 12.

39 « L'espace dynamique - Le sixième sens », *op. cit.*, p. 24.

40 Son activité de chorégraphe prend fin avec son émigration en Angleterre en 1938. Dès lors, son objectif, qui au départ était exclusivement artistique, s'oriente peu à peu vers une application thérapeutique.

41 John Hodgson et Valérie Preston-Dunlop, *Introduction à l'oeuvre de Rudolf Laban*, Actes Sud, 1991 (pour la traduction française), p. 55.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Ainsi, c'est en tirant peu à peu sur les fils du langage que Laban fut à même de dénouer le subtil tissage du geste humain, dans toute sa complexité. Son expérience de l'écriture semble nourrir son processus de recherche au même titre que son expérience kinésique, comme deux pratiques issues d'une même trame sensible.

Margot-Zoé Renaux

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Distinguer, nommer, nuancer : la singularité du geste
- Au plus près de la sensation : le ciselage de la langue
- De l'aventure conceptuelle aux méditations poétiques
- Dans le laboratoire de l'expérience dansée

AUTEUR

Margot-Zoé Renaux
Voir ses autres contributions

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.