

CORPS AU SOL. TENTATIVES D'HORIZONTALITÉ DANS LA DANSE SCÉNIQUE OCCIDENTALE DU DÉBUT DU XXE SIÈCLE

Yerde Dans: XX. Yüzyıl Başlarından Batı'nın Yatay Sahne Dansları Girişimi

Rafael Arnal RODRIGO ***

Öz: Bu yazıda, klasik dansın kurallarından kurtulmak amacıyla 20.yüzyılın başlarındaki dansçının vücudu yeniden eğitildiği alan olan zemini keşfediyoruz. Yerçekimi ve vücut üzerindeki etkisi modern dansa büyük bir yenilik gerektiriyordu ve etkisiyle bağlantılı olarak adım, jest ve duruşların sürekli arayışı, sahne alanında koreografik dilde ve bugüne dek olan Batı dansının kurulmasının altında yatan hareket araştırmasında değişim yarattı.

Anahtar Kelimeler : zemin , dans, yerçekimi , vücut , modernlik .

Résumé: Dans cet article, on découvre le sol en tant qu'espace, où a été rééduqué le corps du danseur du début du XXe siècle dans le but de se libérer des conventions de la danse classique. La gravité et son effet sur les corps a supposé une grande innovation de la danse moderne et la recherche constante de pas, de gestes et de poses en relation avec son influence, a créé des revirements dans l'espace scénique, le langage chorégraphique et les recherches sur le mouvement qui sous-tendent la création de la danse occidentale jusqu'à présent.

Makale Gönderim:
09.04.2016
Kabul Tarihi:
15.05.2016

Mots clés: sol, danse, gravité, corps, modernité.

* Université Polytechnique de Valence

** Traduction espagnol/française: Teresa Barea García -Université de Saragosse

“Un mouvement qui exige se trouve toujours en infériorité face à une force qui agit“ (Comité invisible)

Il est difficile de déterminer le moment exact dans l’histoire récente de la danse occidentale où une danseuse a fixé son regard au sol et décide de s’allonger pour rechercher de nouvelles possibilités de mouvement du corps dans l’horizontalité. Ce que nous pouvons certifier c’est que l’intérêt pour cet espace hostile s’est manifesté à l’aube de la modernité de la danse, et ainsi «les principes de Delsarte ne sont pas étranges à la reconnaissance de la part du danseur moderne de l’importance de l’utilisation du sol. Le danseur moderne, au contraire que le danseur classique, n’utilise pas le sol comme une simple rampe de lancement, mais comme un vrai lieu où s’établit le contact avec son propre corps ». En effet, François Delsarte, le précurseur français d’une nouvelle science du mouvement qui va venir supplanter les principes du ballet dans les générations successives de danseurs depuis la fin du XIXe siècle, inaugure cet élan critique qui donnera lieu à la danse moderne, et son travail pédagogique et académique soutient la question suivante : comment bouger le corps ? Une question, apparemment inoffensive pour la survie de la danse codifiée et sa tradition stoïque, qui a cependant atteint la racine ontologique de l’art du mouvement au moyen de l’exercice introspectif d’observation rigoureuse du système moteur du corps de la danseuse, pour trouver les principes d’une technique propre qui ne soit pas soumise aux principes dictés par la technique classique. François Delsarte a cherché dans la relation entre le mouvement et le sentiment, en élaborant un code gestuel indépendant de la tradition classique, et il a redécouvert la partie supérieure du corps (poitrine, bras et visage) en tant que vecteur principal d’expression de la danseuse, déplaçant l’importance des jambes comme élément primordial et virtuose propre du ballet, pour leurs rendre leur sens technique du squelette et des muscles pour le déplacement corporel. Ce simple geste de codification d’un système logique de relation entre les différentes parties du corps, qui entraîna une différenciation dans les types de mouvement créés à partir de lui avec sa propre liaison sentimentale, s’est construit comme le premier système d’étude, d’analyse et d’enseignement du mouvement après la tradition de la danse classique, et cela a supposé une influence indirecte (à travers ses élèves) pour les futurs pionniers de la danse moderne américaine.

Au début du XXe siècle, la recherche incessante de pas, de gestes et de poses dans la danse, afin de la libérée des conventions réglées du système du ballet, présageait un profond changement de paradigme où toutes les recherches se sont dirigées vers les lois naturelles proprioceptives du mouvement, et il s’est produit un rapprochement analytique et scientifique au geste et à l’expression corporelle de conséquences radicales. Il convient de rappeler que, dans la danse classique, les seules références au sol dans l’aménagement du mouvement et sa relation spatiale, nous les trouvons dans le concept *à terre* et en moindre mesure dans le *grand plié*. *À terre* indique la position dans laquelle toute la base du pied ou des pieds touche le sol, ou bien elle indique aussi la position d’extension des doigts du pied dans une pose statique. Le *grand plié*, lui, définit la seule

position de la technique du ballet qui rapproche relativement le coccyx au sol au moyen d'une grande flexion des jambes sur les pointes de doigts étendue et les talons hauts.

Isadora Duncan, formée depuis sa jeunesse dans la méthode Delsarte, à travers sa professeur Geneviève Stebbins, se posait aussi la question sur le corps et ses possibilités motrices, avec curiosité, vocation et méthodologie scientifiques. Au moyen de l'observation de la nature, l'étude de la forme ou l'analyse du rythme, elle en dégage de nouvelles formes innovantes et singulières d'entraîner, d'apprendre le sens réel du mouvement et d'écrire la danse qui découle des exercices en plein air, et, dans ce sens, elle affirmait que " la loi de la gravité, composée d'attractions et de répulsions, de résistances et non résistances, compose le rythme de la danse [...] pour trouver ce rythme-ci il faut écouter les pulsions de la terre. "

Duncan abandonna l'académisme avec l'intention de traduire l'expression musicale en mouvement à travers une danse libérée de la rigidité du ballet, qui cherchait la mise en valeur de l'individualité et de la naturalité de chaque danseuse en encourageant l'écoute des impulsions internes créatrices d'un mouvement de tendance libre connecté avec la nature. Elle est considérée comme la première danseuse qui utilise la gravité comme moyen d'expression, et même si son mouvement n'abandonne pas la forme bipède caractéristique de la technique du ballet dans sa recherche de l'élévation permanente, le poids du corps devient conscient et détermine, dans ses travaux, l'élan moteur du mouvement et sa force expressive.

De la même manière, la méthodologie proposée par Doris Humphrey dans ses recherches du mouvement révèle un intérêt inouï envers la gravité et le sol comme sources de connaissance proprioceptive. Formée dans la The Denishawn School of Dancing and Related Arts, école fondée en 1915 par Ruth St. Denis et Ted Shawn à Los Angeles (Californie), Humphrey assurait que l'attraction vers le sol que tous les corps expérimentent doit être étudiée au moyen des effets de l'exercice de balancement, dans le but de constater les différents degrés de résistance et les vitesses qui résultent du fait d'exposer le corps à la chute. Fruit de ces observations sur le corps soumis aux lois du poids et à ses effets, il a dirigé son intérêt vers l'étude de la trajectoire qui se dessine entre le corps, qui maintient l'équilibre debout, et le corps qui est tombé et qui repose sur le sol pour la définir comme " un arc entre deux morts ". Le phénomène moteur, qui se produit pendant la chute et pendant le relèvement (l'arc) et toutes ses variations issues de ce mouvement de lutte continue contre la gravité, a formé le corpus d'une innovante méthode de travail et d'enseignement avec de profondes répercussions dans l'espace scénique, le langage chorégraphique ou la recherche sur le mouvement corporel.

Ce nouveau courant radical dans les idéologies, l'entraînement et la chorégraphie des corps a atteint aussi la scène des grands ballets bien que son assimilation dans ce contexte n'arrivera jamais à être effective. Cocteau le pressentait dans son expérience avec les Ballets russes de Diaghilev, avec lesquels il collabora dans un moment d'énorme syncrétisme artistique de cette intuition de la danse, en participant

au livret du ballet “ Parade “ (1917) avec la musique de Satie, chorégraphie de Massine et la scénographie et costumes de Picasso. Considéré comme le premier ballet moderne dans son intégralité, Cocteau a cependant été déçu par cette expérience parce que la technique de ballet conventionnel du corps des danseurs ne s’adaptait pas à l’élaboration pionnière du reste des éléments artistiques qui formaient l’œuvre, cela l’a amené à affirmer que “ Le danseur de demain sera un acrobate. Alors ce qu’on lui dira de faire lui paraîtra simple et facile. L’ancien danseur, plié dans la nouvelle école, grimacera “.

Un autre épisode où la danse du début du siècle a abandonné la conquête du ciel grâce à la légèreté bipède pour s’approcher encore plus au sol, fut joué par Nicolai Foregger. Cet auteur théâtral et chorégraphe de l’avant-garde russe développa une méthode d’usage du corps pour obtenir la mécanisation du mouvement d’acteur, où la référence à une position quelconque, un alignement ou un déplacement caractéristiques du ballet classique disparaissait. Cette méthode-ci fut développée dans son studio, appelé Mastfor (acronyme de Masterskaya Foeggera, qui signifie en russe “Atelier de Foregger “) et elle se composait d’un corpus d’exercices physiques et de rythme qui constituaient plus de 80 références différentes d’éléments machinaux tels que des vannes, des pistons, des pièces d’une chaudière, des tapis roulants, des poulies, des scies, etc.

Cette méthode de mouvement, que Foregger appela “ TePhyTrenage “, a donné naissance à une production chorégraphique qui, sous le titre “ Danses mécaniques “ (1923), se présenta avec un accompagnement musical d’une “ Orchestre de Bruits “ qui employait des éléments industriels et des objets tels que des tubes, des sifflets, des planches métalliques et même les cris des interprètes, pour faire du bruit imitant ainsi le paysage industriel d’usines, de machines et d’êtres humains en travaillant. Dans l’une de ces danses, appelée “ Danse de la chaîne de transmission “, la situation était que “ deux hommes étaient debout avec trois mètres de distance entre les deux et plusieurs femmes, chacune bien accrochée aux chevilles de l’autre, bougeaient comme une chaîne autour d’eux”.

L’appréhension du rythme produit, dans les exercices mécaniques des danseurs de Foregger, une expérience similaire quoiqu’incomplète, par rapport à la gymnastique rythmique d’Émile Jacques Dalcroze, professeur qui, à cette époque, inventa une méthode intégrale fondamentale pour l’apprentissage et l’intériorisation du rythme au moyen du mouvement, avec lequel il a prouvé que la musique n’est pas uniquement entendue par l’ouïe, mais par tout le corps. Il est considéré comme un des précurseurs et théoricien du mouvement moderne avec François Delsarte et Rudolf Laban ; Dalcroze est arrivé à la conclusion que tout blocage corporel était à l’origine du blocage rythmique et dans ce sens, il a compris que dans le relâchement du corps, la respiration joue un rôle important; celle-ci constitue aussi un mouvement rythmique fondamental. C’est ainsi que son contemporain, Laban, l’a compris, bien que celui-ci a amplifié la signification de la danse comme expérience psycho-physique individuelle et collective, où le

mouvement devient un moyen d'expression vital et un instrument social par excellence.

Laban, de son côté, a développé un système d'analyse et de compréhension du mouvement dans ses différents aspects fondamentaux, tels que le poids, la gravité, l'espace, le temps et le flux. Donc, au moyen de l'analyse mathématique et géométrique de ces éléments, il a considéré la relation entre la partie et le tout, créant ainsi une mesure qui exprimera les relations spatiales du corps et sa projection, qu'il appela *kinésphère*. Cette *kinésphère* fut définie comme une sorte de sphère tridimensionnelle imaginaire qui contourne le corps, où celui-ci, à son tour, flotte à l'intérieur bien défini et soutenu verticalement par rapport au sol, et dans laquelle il y a une division très claire entre le centre de gravité du corps et la périphérie. De cette façon, quand le danseur bouge, il trace des formes dans l'espace qui peuvent être interprétées comme un langage précis des gestes, des déplacements, des dynamiques, de l'espace et de toutes les actions motrices du corps, faisant attention à toutes les coordonnées du mouvement, et où la gravité et la matérialité du corps s'érigent en paramètres fondamentaux pour comprendre et analyser l'expression motrice corporelle.

Laban affirmait que "le mouvement est pensée, émotion, action, expression... Il est présent dans tous les arts et dans tout ce qui forme le monde externe et interne de l'homme" (Thamers, 1988) et son travail de notation, développé parallèlement aux recherches de la *kinésphère* chérissaient une idée de la connaissance corporelle qui cherchait à être émancipatrice, c'est la même idée que celle de Dalcroze ou Duncan, parce que "en emprisonnant nos mouvements nous emprisonnons nos pensées" (Ibid.)

Tous les créateurs, précurseurs et théoriciens de la danse moderne ont constaté au début du siècle passé, le besoin de libérer "le mouvement comme un art fondamental par lequel on éduque l'intégrité de l'être comme unité sensitive, émotionnelle et intellectuelle"(Ibid.2) y ils ont forgé une nouvelle culture de l'usage du corps qui devait inmanquablement se diriger au sol pour faire face à la gravité et à ses effets dans la compréhension de notre structure squelettique et musculaire, en insistant sur la rééducation technique dérivée de l'auto-connaissance motrice et en promouvant un rapprochement psychosomatique vers le mouvement.

Bibliographie

BARIL, J. (1987). *La danza moderna*. Buenos Aires: Paidós.

GINOT, I. y MICHEL M. (2002). *La danse au XXe siècle*. Paris: Larousse.

MOLINA, M. et alt. (2004). *Ruidos y susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del arte sonoro (1909-1945)*. [catalogue d'exposition]. València: Editorial UPV.

THAMERS, E. (1988): APUNTS n° 11-12. *Una concepción dei movimiento y de ia danza creativa: Rudolf Van Laban*. Barcelona: Apunts.

“Ballet Dictionary” (American Ballet Theatre). Extrait el 10/05/2016 de <http://www.abt.org/education/dictionary/index.html>