



HAL
open science

Motion et émotion chez Rudolf Laban

Lola Maridet–Coulon

► **To cite this version:**

| Lola Maridet–Coulon. Motion et émotion chez Rudolf Laban. Philosophie. 2022. dumas-03888245

HAL Id: dumas-03888245

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03888245>

Submitted on 9 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

UFR PHILOSOPHIE

MOTION ET ÉMOTION

CHEZ RUDOLF LABAN

M2 parcours « Philosophie contemporaine »

2021-2022

Lola MARIDET--COULON

Sous la direction du Professeur Renaud BARBARAS

SOMMAIRE

Sommaire.....	2
INTRODUCTION	4
Le problème motion-emotion	4
Pourquoi Laban ?	6
Qui est Rudolf Laban ?.....	7
Méthode.....	9
I-L'ESPACE-MOUVEMENT.....	11
A) L'ESPACE-MOUVEMENT	11
Qu'est-ce que l' « espace-mouvement » ?	11
Origine et fin du mouvement.....	15
De l'unité de l'espace-mouvement à l'unité de la kinesphère et de la dynamosphère	18
L'unité des formes-traces et formes-ombres	21
Critiques du déplacement local et de l'espace neutre	23
B) LES LOIS NATURELLES DE L'ESPACE-MOUVEMENT : L' HARMONIE DU MOUVEMENT	29
Qu'est-ce que l'harmonie du mouvement ?.....	29
Les lois de l'harmonie.....	31
II-LE MOUVEMENT EXPRESSIF	36
A) MOUVEMENT ET INTENTION	36
Tensions : impression et expression.....	37
L'effort.....	41
L'impensé labanien.....	44
Effort et Intention.....	46
Un « expressionisme abstrait » ?.....	50
Apories persistantes	61
B) MOUVEMENT ET EMOTION.....	63
L'émotion : l'autre de l'action.....	63
L'expression de la relation conscience-monde.....	64
Unité de l'exprimé et de l'expression.....	67
Réception du mouvement expressif.....	70

III-LE POUVOIR DU MOUVEMENT : « REGENERER » L'INDIVIDU ET LA SOCIETE	80
A) LA DANSE COMME REMEDE DE L'HOMME MODERNE.....	80
Diagnostic de la modernité.....	80
La danse comme activité totale	82
B) LE POUVOIR EQUILIBRANT INTEGRATEUR DE LA DANSE.....	85
Rendre l'individu heureux : rôles éducatif et thérapeutique de la danse	85
Faire corps : le rôle social de la danse	88
Laban lecteur de Nietzsche et de Wagner.....	92
La danse comme activité intégratrice : dans la filiation platonicienne.....	96
C) FONDEMENTS DU POUVOIR DU MOUVEMENT.....	99
Mouvement et émotion (suite).....	99
Le rythme.....	100
Liberté de mouvement.....	105
CONCLUSION.....	110
Annexes.....	112
Bibliographie.....	122

INTRODUCTION

Martha Graham rapporte dans son autobiographie que son solo *Lamentation* a éveillé un soir une émotion particulièrement forte chez une spectatrice, qui après la représentation vient lui témoigner sa reconnaissance : pour la première fois depuis la mort de son fils, elle a réussi à pleurer en voyant cette chorégraphie, inspirée des représentations de *Pieta*¹. Cette chorégraphie explore les mouvements et attitudes du corps qui se lamente, dans une recherche d'expressivité exacerbée, qui pourtant soustrait le corps au regard. La soliste est couverte d'un tube de tissu élastique qui ne laisse voir que son visage, ses pieds et ses mains, mais le costume se fait alors lui-même spectacle, ses plis créant des formes changeantes. Alors que ses mouvements sont très contraints et son corps en partie voilé, la danseuse doit exprimer une douleur poignante, susceptible d'émouvoir les spectateurs jusqu'aux larmes. Si les mouvements dansés émeuvent le spectateur, qu'est-ce que cette émotion ? Si le mouvement est réductible à un déplacement d'un point à un autre de l'espace, comment pourrait-il émouvoir le spectateur ? Il doit être porteur, d'une manière ou d'une autre, d'une émotion, ou d'une *qualité* qui le rend émouvant. Cette émotion ou cette qualité du mouvement est-elle sentie par l'interprète ? La danseuse doit-elle ressentir en dansant cette douleur poignante qu'elle exprime ou joue-t-elle seulement cette douleur ? Ou est-il possible que ses propres mouvements éveillent en elle l'émotion qu'elle exprime ?

LE PROBLEME MOTION-EMOTION

Nous nous heurtons à partir de cet exemple au problème du rapport entre mouvement et émotion, qui réunit deux questions. D'une part, comment est-il possible qu'un mouvement soit expressif et émeuve celui qui le voit ? D'autre part, le mouvement peut-il susciter une émotion chez celui qui l'effectue, et si oui, comment ? En un mot : comment le mouvement peut-il émouvoir, à la fois celui qui l'effectue et celui qui le regarde ? Nous nommerons ce problème le problème « motion-émotion ». Nous désignons par le terme « motion » le mouvement animé (par distinction d'avec le mouvement mécanique) d'un être qui se meut lui-même ; l'homophonie permet en outre de souligner l'interdépendance du mouvement et de l'émotion, ce qui constitue le cœur de notre réflexion. Cette formule fait référence à outre vers la formulation anglo-saxonne de ce problème.

¹ GRAHAM, *Mémoire de la danse*, trad. Ch. LE BŒUF, Arles, Actes Sud, 2003, p. 134.

Ce problème nous pousse en premier lieu à interroger l'être du mouvement. En effet, on ne peut comprendre qu'un mouvement puisse émouvoir si on définit le mouvement par le mouvement local. Un mouvement qui ne serait que déplacement d'un point à un autre de l'espace ne peut en effet émouvoir, car d'une part il n'est que déplacement et ne porte aucune qualité qui puisse le rendre expressif et émouvant pour un spectateur, d'autre part s'il n'est que déplacement il ne modifie pas le mobile, celui qui se meut. Le mouvement émouvant est le propre d'un mouvement animé, effectué par un être automoteur ayant une intentionnalité, et il est en cela irréductible au déplacement local. Qu'est-ce alors que le mouvement capable d'émouvoir ? Quel concept de mouvement doit-on se donner pour pouvoir penser un mouvement porteur d'une qualité et qui change celui qui l'effectue ?

Ensuite, le rapport motion-émotion implique une remise en cause de la dichotomie intérieur/extérieur. En effet, si notre « for intérieur » est imperméable au monde extérieur, nous ne pouvons comprendre qu'un mouvement vu nous émeuve, et encore moins qu'un mouvement effectué fasse naître une émotion « en » nous. Le rapport entre cet « intérieur » et cet « extérieur » ne peut être celui d'une causalité mécanique, car alors il faudrait que tout mouvement vu ou effectué entraîne nécessairement et universellement une réaction émotionnelle déterminée, ce qui n'est empiriquement pas le cas. Comment faut-il alors penser la relation entre notre « intérieur » et le monde « extérieur » ? Cela revient à interroger ce qu'est la conscience et ce qu'est le corps, cet interface qui met la conscience en rapport avec le monde. Poser le problème motion-émotion est donc une des manières d'interroger l'union du corps et de la conscience.

En outre, Martha Graham rapporte une réaction très différente à la même chorégraphie *Lamentation* : une dame âgée s'est levée de son siège rageusement, est venue taper du poing sur la scène pendant la représentation, puis est partie, indignée semble-t-il². Cette dame a bien été émue, et même révoltée par le spectacle, par son esthétique avant-gardiste sans doute, mais non par l'expression du mouvement lui-même. Il n'y a donc pas de loi nécessaire qui établisse la relation entre un mouvement déterminé et une émotion déterminée, et la diversité des réactions émotionnelles face au mouvement dansé est facilement constatable. C'est pourquoi il nous faudra distinguer différents types de rapports émotionnels au mouvement dansé, correspondant à diverses pratiques de danse, qui à chaque fois construisent un certain type de réception.

² GRAHAM, *Mémoire de la danse*, op. cit., p. 134.

POURQUOI LABAN ?

Comme l'exemple dont nous sommes partis le laisse penser, le problème motion-émotion se pose d'une manière particulièrement intéressante en danse : à la différence des autres arts de la scène, du théâtre notamment, la danse n'est que mouvement, et le mouvement seul est porteur de l'émotion. La danse agit comme un « corps pur » sur lequel nous pouvons « tester » nos interrogations et nos hypothèses de réponse. Cependant, il n'est pas certain que toute danse suscite et cherche à susciter des réactions émotionnelles. Merce Cunningham par exemple refuse le mouvement expressif dans une recherche d'abstraction, tout comme Alwin Nikolais, qui aimait à répéter à ses danseurs « *Motion, no emotion* » (« Du mouvement, pas d'émotion »). C'est pourquoi nous nous tournons vers la danse moderne, dont un des traits caractéristiques est la recherche de l'expressivité (par des moyens certes très divers), et plus particulièrement vers Rudolf Laban, souvent considéré comme le père de la danse moderne allemande. En outre, Laban est un théoricien de la danse très prolifique, qui sans cesse cherche à définir le mouvement dansé par ses qualités, qui croit en outre en un pouvoir du mouvement sur les individus et les collectivités capable de les rendre plus heureux. Le problème motion-émotion se pose donc chez lui sans cesse, mais malgré les théories complexes qu'échafaude Laban pour rendre compte du mouvement sous tous ses aspects, il reste un impensé central : comment un état de conscience peut-il modifier notre attitude vis-à-vis de l'Espace, du Temps, du Poids et du Flux³ de mouvement ? C'est au philosophe de reprendre cette question pour tenter d'y répondre, et d'évaluer les thèses labaniennes.

L'intérêt de la pensée de Laban réside en effet dans son concept original d'« espace-mouvement » qui lui permet de penser le mouvement comme étant indissociablement une forme spatiale et une qualité dynamique. En outre, cette qualité dynamique, qui sera nommée « effort » à partir de 1947, est pensée comme une « attitude intérieure » vis-à-vis des facteurs moteurs que sont l'Espace, le Temps, le Poids et le Flux. De manière originale, et en évolution au fil de ses écrits, Laban pense l'unité du mouvement et de l'émotion, en posant l'unité de l'impression sensorielle reçue et de sa réponse expressive, ou l'unité de l'attitude « intérieure » et de l'attitude corporelle. Cependant, la pensée labanienne a été jusqu'ici négligée par la philosophie ; en revanche, Laban étant considéré comme « le » théoricien de la danse, les études en danses abondent à son sujet. Laban a été jusqu'ici étudié dans

³ Pour éviter toute confusion, nous mettons une majuscule aux facteurs moteurs.

une perspective historique comme figure de la modernité⁴, ou pour ses deux notations, la cinétographie et l'*Effort*⁵, ou encore pour la dimension collective et même communautaire de ses chorégraphies⁶, mais sa conception de l'unité du mouvement et de l'émotion n'a pas encore fait l'objet d'une recherche systématique et critique, que nous nous proposons donc de mener.

QUI EST RUDOLF LABAN ?

Rudolf Laban (1879-1958), né d'un père officier dans l'armée austro-hongroise, grandit principalement en Hongrie (le hongrois et le français sont ses deux langues maternelles ; il n'apprend l'allemand et l'anglais qu'à l'âge adulte, d'où peut-être une certaine imprécision conceptuelle lorsqu'il écrit dans ces langues). Deux expériences de son enfance sont pour lui fondatrices, selon le récit qu'il en fait dans son autobiographie, *A Life for Dance* : il est témoin des danses traditionnelles de Bosnie-Herzégovine, qu'il identifie aux derniers vestiges de la *Festkultur* (« culture festive ») rurale européenne, et est spectateur d'une danse de derviches tourneurs⁷. De ces expériences il tire la conviction que d'une part la danse peut jouer un grand rôle dans le réveil d'un sentiment communautaire, et d'autre part qu'on peut atteindre dans la danse une sorte d'extase, qui transforme l'individu, physiquement et moralement, et qui pourrait avoir des vertus thérapeutiques⁸.

Après une année à l'école d'officier de Vienne, il poursuit, contre la volonté de ses parents, en étudiant les Beaux-Arts à Paris (1900-1907). Comme on le verra, le regard de Laban sur la danse et le mouvement est un regard de plasticien, toujours attentif à la forme que trace le mouvement, attentif à son architecture, à l'harmonie des proportions. Il raconte dans son autobiographie ne pas avoir aimé Paris, grande ville qui a tous les stigmates de la modernité : marquée par l'industrialisation et les masses pauvres qu'elle engendre, tout n'y est qu'agitation, et avec la perte de rythme vient la perte de sens caractéristique de la modernité. C'est à Paris, en outre, que Laban a connaissance de la méthode de Delsarte par un certain

⁴ LAUNAY, *A la recherche de la danse moderne*, Chiron, Paris, 1997 et PATSCH-BERGSOHN et BERGSOHN, *The Makers of modern dance in Germany*, Princeton Book Co, Hightstown, NJ, 2003.

⁵ Parmi les nombreux travaux techniques, retenons l'ouvrage de LOUREIRO *Effort, l'alternance dynamique*, Ressouvenances, Villers-Cotterêts, 2013, qui conceptualise et contextualise cette notation.

⁶ BAXMANN, *Mythos, Gemeinschaft, Körper und Tanzkultur*, Fink, Munich, 2000 et thèse non encore publiée de LOCATELLI, Axelle, « Les chœurs de mouvement Laban entre danses traditionnelles, gymnastique et expériences artistiques », Thèse, Esthétique, Paris 8, soutenue le 2 décembre 2019.

⁷ LABAN, *A Life for Dance*, trad. L. ULLMANN, Londres, 1975, p. 56.

⁸ MCCAW (dir.), *The Laban Sourcebook*, New York, Routledge, 2011, pp. 3-4.

Monsieur Morel, qui lui donne également ses premières leçons de danse classique⁹. De Delsarte, il retient surtout une attention extrême à ce qui fait l'expression d'un mouvement et la nécessité d'établir un équilibre entre les trois instances composants l'homme : l'intellect, le corps, l'émotion.

En 1908, Laban s'installe à Munich où il fonde en 1910 sa première école de danse, et où il commence à se faire connaître avec ses premières chorégraphies pour le carnaval de Munich. De 1913 à 1918, Laban passe chaque été à Monte Verità parmi la communauté utopiste qui s'y est créée. Avec une troupe de quelques danseuses, dont Susanne Perottet et Mary Wigman, toutes deux anciennes enseignantes de la méthode Dalcroze, ils vivent presque en plein air (dans des *Licht-Luft-Hütten*, huttes aérées construites de leurs mains), pratiquent le végétarisme, le nudisme, l'amour libre et l'abolition de la propriété privée. Leurs journées sont partagées entre la culture de la terre et la danse, la poésie et la musique. On le voit, Laban est très marqué à cette époque par l'idéal vitaliste et la *Lebensreform*. S'il ne cite jamais Ludwig Klages, il est indéniable qu'il soit imprégné de sa pensée, directement ou indirectement.

À cette époque, Laban s'intéresse à l'ésotérisme sous toutes ses formes : pensées rosicrucienne, franc-maçonnique et la théosophie de Rudolf Steiner. La communauté de Monte Verità lit également les écrits de C. G. Jung avec passion et Laban sera un correspondant de Jung toute sa vie. On trouve des traces de ces intérêts hétéroclites dans le symbolisme des chorégraphies de cette période (particulièrement le cycle *Sonnenfest*, donné pour le Congrès de l'Ordre Templier Occidental en août 1917, qui déploie une riche symbolique géométrique et jouant également sur les qualités symboliques de l'ombre et de la lumière), ainsi que dans ses œuvres théoriques des années 1920 et 1930.

La période des années 1920 et 1930 est la plus féconde en publication. En 1920, il publie *Die Welt des Tänzers*, un recueil d'aphorismes, très marqué par l'ésotérisme et une influence nietzschéenne. 1926 est une année particulièrement féconde en publications : *Gymnastik und Tanz*, *Des Kindes Gymnastik und Tanz* et *Chorégraphie*. Dans ce dernier, les principaux concepts labaniens (la kinesphère, l'analyse du mouvement par son inscription dans des figures géométriques) commencent à apparaître, et seront étoffés dans *Choreutique* en 1938.

⁹ MALETIC, *Body, Space, Expression, the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts*, Berlin | New York | Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987, p. 5.

L'utopie de Monte Verità se poursuit dans les années 1920 et 1930 par la chorégraphie de chœurs de mouvement (*Bewegungschöre*), où Laban fait danser de larges groupes d'amateurs (jusqu'à dix mille à Vienne en 1929 pour la *Cavalcade des arts et métiers*). Ces chœurs sont rendus possibles par la méthode de notation du mouvement que Laban invente à cette période, et qui lui permet d'envoyer les chorégraphies sous forme de partitions, qui sont relayées par ses collaborateurs auprès des groupes d'amateurs. Les chœurs sont à ses yeux un moyen d'éveiller le plaisir du mouvement et du rythme tout en étant un moyen de revitaliser le lien social. Peu à peu à cette époque, Laban sort de sa position d'artiste d'avant-garde, marginalisé dans une petite communauté d'artistes et d'intellectuels, jusqu'à devenir directeur de l'Opéra de Berlin en 1930. Le régime nazi s'intéresse à ses chorégraphies de masse, aussi Laban est-il soutenu jusqu'en 1936. Il doit organiser une grande démonstration de danse aux Jeux Olympiques de 1936, intitulée *Vom Tauwind und der neuen Freude*, qui est annulée, la générale ayant déplu à Goebbels¹⁰. Il se trouve alors désavoué, et ses œuvres sont interdites. Laban fuit à Paris, d'où il gagne l'Angleterre en janvier 1938.

Sa période anglaise est marquée par l'apparition d'un concept, en germe précédemment, qui acquiert sa conceptualisation définitive : l'effort. C'est en travaillant avec l'industriel Frederik W. Lawrence, qui durant la guerre cherche à accroître la productivité dans les usines, que Laban est amené à observer les mouvements des travailleurs industriels, et à théoriser la compensation des efforts. Il publie avec Lawrence en 1947 *Effort*. Au moment où se pose en Angleterre la question de l'introduction de l'enseignement de la danse à l'école, Laban écrit *La danse moderne éducative* (1948). Sa dernière publication, en 1950 alors qu'il enseigne dans une école d'art dramatique (Esmé Church's Northern Theatre School), *La maîtrise du mouvement*, est loin d'être une somme de sa pensée, mais infléchit largement sa théorie du mouvement sur de nombreux points (origine du mouvement, rôle de la « participation intérieure » dans l'expression du mouvement). C'est donc à une pensée en constante évolution, façonnée par une expérimentation pratique comme danseur, chorégraphe, notateur et pédagogue que nous avons affaire.

METHODE

Ce n'est pas une pensée de philosophe que nous lisons, mais bien une pensée d'artiste, qui n'a pas la prétention de construire un système, mais qui livre au fur à

¹⁰ MCCAW, *The Laban Sourcebook*, op. cit., p. 7.

mesure de ses expériences ses interprétations et ses essais de théorisation. Pourtant, Laban se confronte en artiste à un problème philosophique de taille : le mouvement, qu'il cherche à analyser dans tous ses aspects, notamment son pouvoir émouvant. Certes la pensée labanienne peut donner de prime abord l'impression d'un fourmillement d'idées incohérentes sinon contradictoires ; mais au lieu de pointer les incohérences, nous chercherons à les comprendre, sinon à les résoudre, en étudiant l'évolution des concepts dans sa pensée. Nous tenterons donc de la lire toujours généreusement, en reconstruisant la pensée labanienne à son maximum de cohérence. Nous nous concentrerons sur le corpus d'œuvres publiées par Laban, ainsi que ses articles édités dans *The Laban Sourcebook* et dans *Laban Speaks about Movement and Dance*, recueil publié par Lisa Ullman, car les limites de ce travail de M2 ne permettent pas de se rendre dans les différentes archives qui conservent l'œuvre de Laban pour y lire la totalité de ses articles et de ses notes personnelles. Nous avons choisi en outre d'étudier la théorie de Laban sur la danse et le mouvement, plutôt que sa pratique (s'il existe des photos et des dessins, aucune de ses œuvres n'a fait l'objet de captation. Si des partitions existent, nous ne sommes pas en mesure de les lire pour le moment). Nous ne posons donc pas la question de la mise en pratique des théories labaniennes (par les exercices que Laban décrit par exemple), ni de l'accord entre théorie et pratique, mais nous choisissons d'étudier sa théorie du mouvement d'un point de vue uniquement conceptuel. Ainsi, notre perspective sera double et appelle donc une double méthode. D'une part, dans une perspective généalogique, nous étudierons la genèse et l'évolution des concepts d'espace, de mouvement et d'expression chez Laban, et tenterons de retracer les principaux héritages de cette pensée. D'autre part, dans une perspective phénoménologique, il s'agira d'apprendre du père de la danse moderne allemande ce que la relation motion-émotion en danse dit de l'être et du vécu du mouvement expressif, et par-là de dépasser la dichotomie intérieur/extérieur supposée dans le concept d'expression.

I-L'ESPACE-MOUVEMENT

Le mouvement émouvant est inintelligible si on comprend le mouvement comme déplacement local, car on ne comprend pas alors comment un déplacement local peut émouvoir un spectateur, et encore moins comment il peut émouvoir celui qui l'effectue. Quel concept du mouvement doit-on alors se donner pour comprendre comment le mouvement peut émouvoir ? Si on refuse de penser le mouvement animé à l'aune du déplacement local, il nous faut également nous demander quel rapport à l'espace entretient le mouvement animé, susceptible d'être émouvant. En effet, le déplacement local se comprend comme un déplacement d'un point A à un point B dans un espace où tous les points sont identiques. Tous les déplacements sont alors équivalents dès lors qu'ils parcourent la même distance : il est alors impossible de rendre compte des *qualités* du mouvement. En remettant en cause le déplacement local, il nous faut remettre en cause cette conception de l'espace, et découvrir quels rapports entretiennent l'espace et le mouvement dans le cas du mouvement animé et expressif.

C'est précisément contre cette conception du mouvement comme déplacement local, qui pense un espace neutre et désolidarise l'espace et le mouvement qu'écrit Laban. Il cherche à rendre compte des *qualités* du mouvement, sans cesse travaillées par les danseurs pour rendre le mouvement expressif. Il forge donc le concept original « d'espace-mouvement » que nous identifions comme la condition de possibilité d'une pensée du mouvement émouvant.

A) L'ESPACE-MOUVEMENT

QU'EST-CE QUE L' « ESPACE-MOUVEMENT » ?

La thèse labanienne de l'unité de l'espace et du mouvement est énoncée sous sa forme la plus complète et la plus radicale dans l'*incipit* de *Choreutique*. Ce texte pose plus de problèmes qu'il n'en résout, c'est pourquoi nous nous proposons d'en faire une lecture détaillée, afin de poser les problèmes qu'il nous faudra résoudre tout au long de cette première partie.

La première thèse que pose Laban dans ce texte est : « nos propres mouvements et ceux que nous percevons autour de nous constituent des expériences

fondamentales »¹¹. En effet, non seulement les êtres vivants mais les objets « croissent et décroissent sans cesse »¹². Laban prend donc d'emblée pour paradigme le mouvement selon la quantité plutôt que le mouvement local (pour reprendre le vocabulaire aristotélicien). Le mouvement qui l'intéresse est en effet le mouvement humain, un mouvement animé et automoteur. Cependant, il considère que sa thèse vaut pour tout mouvement puisqu'il précise que les objets croissent et décroissent, ce dont la signification est obscure. En quel sens l'expérience du mouvement est-elle fondamentale ? C'est une expérience omniprésente pour les êtres mobiles que nous sommes, et à laquelle est attaché un plaisir naturel¹³. En outre, cette thèse est explicitée quelques lignes plus loin : tout est mouvement car tout est vibration (Laban a interprété les découvertes physiques de son temps comme fournissant des preuves à ses théories ; le mouvement des atomes, les ondes lumineuses et sonores signifient pour lui qu'il y a un flux de mouvement universel).

Mais malgré cette expérience fondamentale du mouvement, nous avons l'illusion qu'il existe de l'immobilité.

« Cette illusion d'immobilité se fonde sur une perception de l'esprit qui, opérant par instantanés, n'est capable de recevoir qu'une seule phase à la fois de ce flux ininterrompu. C'est notre mémoire qui tend à perpétuer cette illusion d'immobilité créée par les clichés [...] »¹⁴.

Cette thèse rappelle Bergson (que Laban ne cite jamais, bien qu'il ait pu le connaître au moins par ouï-dire durant son séjour à Paris de 1900-1907) dans la mesure où l'esprit est rendu responsable de l'illusion de l'immobilité. À la différence du rôle que confère Bergson à la mémoire cependant, Laban en fait la seconde cause de cette illusion. L'origine de cette illusion est que ce que le toucher ne perçoit pas comme mouvant est perçu comme immobile (le chapitre III de *Choreutique* établira le primat du toucher sur les cinq sens). Ce que nous percevons comme immobile est ce qui se meut trop lentement pour que nos sens en perçoivent le mouvement. La conséquence de cette illusion est une seconde illusion corrélative selon laquelle l'espace est un vide « dans lequel les objets se tiennent et — parfois — se meuvent »¹⁵. Parce que nous considérons que le mouvement est second, comme un accident par rapport à la norme qui serait l'immobilité, nous pensons l'espace comme un vide qui distingue des objets immobiles et leur permet de se mouvoir

¹¹ LABAN, *Choreutique*, in *Espaces Dynamiques*, trad. Elisabeth Schwartz-Remy, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 75.

¹² LABAN, *Choreutique*, op. cit., p. 75.

¹³ *Ibid.*, p. 78.

¹⁴ *Ibid.*, p. 75.

¹⁵ *Ibid.*

selon le mouvement local, c'est-à-dire d'effectuer un déplacement. Or Laban s'intéresse au mouvement humain qu'il ne suffit pas de définir comme mouvement local, et va donc se donner un concept d'« espace-mouvement » qui lui permet de penser le mouvement non pas comme un changement de position mais comme une continuité traçant une forme visible et dotée de qualités dynamiques (vitesse, flux continu ou saccadé etc.).

Laban pose alors deux thèses supplémentaires : d'abord, chaque mouvement crée sa forme, et « les formes sont simultanément créées avec et à travers le mouvement »¹⁶. Ensuite, « un mouvement ne fait sens que s'il progresse organiquement [...] selon une succession naturelle »¹⁷. Ce qui intéresse Laban en effet est le mouvement qui fait sens, qui est harmonieux et bien rythmé selon les lois de l'harmonie et de l'eurythmie qu'il cherche à dégager (cf. I, C), un mouvement qu'il oppose à l'agitation. Ce mouvement qui fait sens est dans le contexte de l'œuvre le mouvement du danseur, mais ce peut aussi être chez Laban le mouvement harmonieux d'un travailleur ou d'un escrimeur. C'est parce que Laban cherche un mouvement qui fait sens qu'il se donne pour modèle le mouvement vivant et qu'il cherche la naturalité du mouvement. En effet, pour créer une séquence porteuse de sens, il faut trouver les « caractéristiques naturelles »¹⁸ du mouvement, et pour cela il faut l'analyser. On rencontre alors une tension qui traverse toute l'œuvre labanienne : malgré sa profession de foi héraclitienne, postulant que tout est mouvement, il n'a de cesse de rechercher des outils d'analyse et de notation du mouvement, cherchant à analyser le continu et à noter l'éphémère. Si tout est mouvant, la notation n'est-elle pas définitivement vouée à l'échec ? Comment des signes fixes pourraient-ils rendre compte du mouvement si celui-ci n'est justement pas un déplacement local, mais une unité continue douée de qualités dynamiques ?¹⁹ C'est pour répondre à ce problème que Laban inventera deux notations, la cinétophographie qui saisit la forme, et l'*Effort* qui saisit les qualités dynamiques. Cette double notation se veut complémentaire et doit permettre de saisir ce qui est uni dans le mouvement : sa forme et ses qualités dynamiques.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p.76.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Pour une discussion du paradoxe de la notation en danse, cf. POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, Paris, Vrin, 2009, pp. 237-243. Nous nous contentons de souligner cette tension dans la pensée de Laban, mais la discuter n'est pas l'objet de ce mémoire.

Laban donne alors une étonnante définition de l'espace et du mouvement : « L'espace est le trait caché du mouvement et le mouvement est un aspect visible de l'espace »²⁰. La thèse implicite ici est celle de l'unité de l'espace et du mouvement, que Laban nommera à partir de la fin de l'introduction de la *Choreutique* « espace-mouvement ». Le mouvement en effet n'est pas indépendant de l'espace mais suit des chemins définis dans l'espace selon des « lois naturelles » ; autrement dit, les formes du mouvement ont des lois, que Laban pense comme naturelles et universelles. Il écrit ainsi :

« L'unité du mouvement et de l'espace peut être démontrée en comparant les uns aux autres chaque instantané créé par l'esprit, et en montrant que l'ordre naturel de leur séquences ainsi que notre orientation naturelle dans l'espace sont fondés sur des lois similaires ». ²¹

Laban considère donc l'espace et le mouvement comme deux aspects d'une même réalité, dont l'un est caché et l'autre visible. Cependant, une telle unité est difficile à concevoir. Cela signifierait qu'il n'existe pas d'espace sans mouvement, et donc pas d'espace sans êtres animés qui se meuvent. Quel sens peut avoir cette étonnante thèse de l'unité de l'espace et du mouvement ? Nous verrons que cette thèse vaut pour le mouvement animé d'un être automoteur et l'espace de la kinesphère, qui est organisée par les possibilités de mouvement du corps humain.

Tout au long des chapitres de *Choreutique*, Laban énonce dix propriétés ou « faits de l'espace-mouvement ». Tout au long de l'ouvrage, on passe de l'unité de l'espace-mouvement à l'unité de la kinesphère et de la dynamosphère, puis à l'unité des formes-traces et des formes-ombres. La thèse de l'unité de l'espace-mouvement sert donc à fonder l'unité du mouvement, qui est à la fois forme et qualité dynamique, ce qui permettra à Laban de penser l'unité du mouvement et de son expression, ainsi que le fait que celui qui se meut est modifié par son mouvement. Nous nous demanderons d'abord ce que signifie le concept d'« espace-mouvement » et ce qu'il implique pour la théorie labanienne du mouvement. Puis nous verrons quelles sont les limites de cette thèse radicale, en la comparant à d'autres recherches sur l'interdépendance de l'espace et du mouvement. Enfin nous verrons quelles sont les « lois naturelles » du mouvement harmonieux que Laban prétend découvrir. Pour mieux comprendre le concept de mouvement chez Laban, il nous faut d'abord revenir sur ce qu'il considère être l'origine et la fin du mouvement.

²⁰ LABAN, *Choreutique*, op. cit., p. 76.

²¹ *Ibid.*, p. 77.

ORIGINE ET FIN DU MOUVEMENT

À la thèse du flux universel de mouvement énoncée dans *Choreutique* répond la critique labanienne de la conception mécaniste du mouvement dans *La maîtrise du mouvement*. La préface de la première édition s'ouvre sur : « l'histoire chinoise du mille-pattes qui, privé de sa liberté de mouvement, mourut de faim parce qu'on l'avait obligé à bouger en commençant toujours par sa soixante-dix-huitième patte et à se servir ensuite de ses autres pattes dans un ordre déterminé »²². Cette histoire sert à souligner l'abîme existant entre un mouvement réglé mécaniquement et le mouvement « dont le flux s'écoule librement »²³. Laban refuse en effet une conception mécaniste du mouvement, qu'il critique avec quelque naïveté²⁴, et à laquelle il oppose le mouvement vécu, qui est vécu comme flux *un* et *continu*. Toute la théorie labanienne du mouvement cherche à faire droit au « mouvant » dans le mouvement, contre le mouvement local : il s'agit de montrer que le mouvement est continu, qu'il a des qualités notamment expressives et qu'il modifie l'être qui se meut.

Pour comprendre le mouvement vécu tel que le conçoit Laban, il faut d'abord étudier son origine. Le premier chapitre de la *Choreutique* s'ouvre sur une définition du mouvement : « Le mouvement de l'homme jaillit d'une *volonté intérieure* entraînant un transfert du corps ou de ses membres d'une position spatiale à une autre »²⁵. Le deuxième chapitre poursuit en énonçant que dans le mouvement « le corps suit une *impulsion intérieure* issue d'un mystérieux désir substantiel à chacun »²⁶. Le chapitre V complète ces définitions en distinguant deux sources possibles du mouvement « soit un besoin d'action en rapport avec le monde extérieur, soit par une *nécessité intérieure expressive* »²⁷. *La maîtrise du mouvement* énonce pareillement que le mouvement est utilisé « dans un but défini, soit comme moyen d'une activité extérieure, soit réfléchissant certains états ou attitudes de l'esprit »²⁸. Ainsi le mouvement viendrait-il de l'intérieur et nous projetterait dans le monde, soit pour agir soit pour s'exprimer. Tout mouvement serait un processus d'*extériorisation*. C'est pourquoi Dick McCaw peut écrire que le mouvement labanien

²² LABAN, *La maîtrise du mouvement*, tard. J. CHALLET-HAAS et M. BASTIEN, Paris, Actes Sud, 1994, p.11.

²³ LABAN, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.*, p. 11.

²⁴ *Ibid.*, pp. 46-47.

²⁵ LABAN, *Choreutique*, *op. cit.*, p. 82. Nous soulignons.

²⁶ *Ibid.*, p. 90. Nous soulignons.

²⁷ *Ibid.*, p. 129. Nous soulignons.

²⁸ LABAN, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.*, p. 48.

est un « vecteur qui projette le moi vers le monde »²⁹. En effet, le mouvement est soit une projection dans le monde en vue de l'action, qui vise alors à modifier l'environnement, soit une projection dans le monde qui ne vise aucun but pratique mais correspond à un besoin d'expression ; Laban lui-même distingue parfois « mouvement pratique » et « mouvement expressif », bien que cette distinction ne soit pas fixe et ne correspond pas à une stricte séparation. En effet, une des thèses centrales de Laban est que *tout mouvement est expressif* puisque tout mouvement est doté de qualités dynamiques. Ainsi le mouvement est-il conçu comme le moyen privilégié pour un sujet d'agir dans le monde et d'y apparaître ; il prime sur la parole chez Laban, car il est considéré comme plus fondamental (il permet d'agir et peut exprimer l'ineffable). Cependant, cette première approche ne doit pas donner l'idée que Laban sépare strictement intériorité et extériorité. Au contraire, s'il est vrai que son vocabulaire parfois peu rigoureux laisse paraître cette dichotomie, nous verrons que le sens de sa pensée tend vers le dépassement de celle-ci.

Que signifie que tout mouvement est expressif ? Tout mouvement est porteur de qualités relatives aux facteurs moteurs, que Laban nomme « efforts » à partir des années 1940. Laban écrit dans *La maîtrise du mouvement* que le mouvement dépend d'un « mystérieux pouvoir » de choisir entre lutte ou accueil vis-à-vis des facteurs moteurs³⁰, et de cette double attitude possible vis-à-vis des quatre facteurs moteurs dépendent les huit actions d'efforts fondamentales (cf. Annexe 1). La différence entre « mouvement pratique » et « mouvement expressif » serait alors une différence de degré. En effet, dans *La danse moderne éducative*, Laban écrit que dans le mouvement de danse, le but pratique n'est pas inexistant mais est au second plan ; il souligne abondamment le fait que les mouvements de travail et de danse sont les mêmes³¹. La distinction entre « mouvement pratique » et « mouvement expressif » tend donc à s'effacer dans les années 1940 alors que Laban est en possession de son concept d'effort, car il apparaît alors que tout mouvement est expressif.

Mais en 1926, dans *Chorégraphie*, Laban avait proposé une autre distinction et une autre interprétation de la finalité du mouvement : il distingue le mouvement « formel », sans aucune finalité, du mouvement « matériel », qui a pour finalité soit de communiquer quelque chose qui ne peut s'exprimer par des mots, soit

²⁹ MCCAW, *The Laban Sourcebook*, op. cit., p. 335.

³⁰ LABAN, *La maîtrise du mouvement*, op. cit., p. 48.

³¹ LABAN, *La danse moderne éducative*, trad. J. CHALLET-HAAS et J. CHALLET, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013, p. 49.

d'ordonner, stimuler ou provoquer. Il souligne déjà le fait qu'aucun mouvement n'est parfaitement inexpressif, car aucun mouvement ne peut être dénué de qualité dynamique³². Ce qui est intéressant est que le mouvement formel comme le mouvement matériel ont leur place dans l'art (le mouvement non-finalisé ou désintéressé n'a pas le monopole de la danse). Peut-on assimiler le mouvement qui cherche à communiquer au « mouvement expressif » ? Cela est tentant, mais la nuance qu'apporte Laban dans *Chorégraphie* est que le mouvement expressif complète les lacunes de la parole. Il ne servirait qu'à exprimer l'ineffable. La différence des fins attribuées au mouvement dans *Chorégraphie* peut s'expliquer par l'attention progressive que Laban porte aux qualités dynamiques et à leur pouvoir expressif à partir de *Choreutique*, puis de manière accrue dans sa période anglaise.

Enfin, dans *La maîtrise du mouvement*, Laban introduit la notion de valeur pour penser l'origine du mouvement : « L'homme se meut pour satisfaire un besoin. Par ses mouvements, il vise quelque chose ayant à ses yeux une valeur » soit tangible soit intangible³³. La forme et les qualités dynamiques du mouvement dépendent de cette valeur. Laban prend l'exemple d'une actrice qui devrait jouer Ève cueillant la pomme ; selon que cette pomme revêt pour elle la valeur matérielle d'un fruit appétissant ou la valeur spirituelle de la connaissance absolue, la forme et la qualité de son geste seront différentes, plus ou moins avides, plus ou moins mêlées de crainte et de fascination³⁴. Puisque ce qui nous meut est une valeur, Laban considère que le mouvement a pour modalités fondamentales poursuite et fuite. Il précise au chapitre V du même ouvrage que c'est le « désir des valeurs »³⁵ qui est à l'origine des mouvements. C'est un désir d'atteindre une valeur matérielle ou spirituelle qui nous meut, et provoque des conflits intérieurs et extérieurs visibles dans des tensions spatiales expressives. Laban semble donc exclure dans cet ouvrage la possibilité d'un mouvement non-finalisé, seulement formel. Peut-être est-ce parce que *La maîtrise du mouvement* s'adresse plutôt à des acteurs qu'à des danseurs (Laban rédige ce livre lorsqu'il enseigne à la Northern Theater School de Bardford). Les acteurs en effet ne doivent pas se mouvoir sans but mais plutôt maîtriser tous leurs mouvements, jusqu'aux plus petits, les « mouvements ombrés », pour construire une manière de se mouvoir conforme à leur rôle.

³² LABAN, *Chorégraphie*, trad. J. CHALLET-HASS et J. CHALLET, Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2019, pp. 122-123.

³³ LABAN, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.*, p. 19.

³⁴ *Ibid.*, pp. 19-20.

³⁵ *Ibid.*, p. 143.

Ainsi, Laban étudie le mouvement du point de vue du mouvement vécu et de ce qu'il permet à celui qui l'effectue ; il conçoit le mouvement comme une force de projection qui permet de manifester le moi dans l'espace, et d'agir ainsi sur le monde ou de s'exprimer. Le mouvement est toujours expressif parce que doté de qualités dynamiques, quelle que soit sa finalité, pratique ou expressive. La « volonté intérieure » ou « impulsion intérieure » qui nous meut est décrite dans ses derniers écrits comme un « désir de valeur » duquel dépendent forme et qualités du mouvement. On comprendra l'unité de la forme et des qualités dynamiques du mouvement en revenant à l'unité de l'espace-mouvement, qu'il faut appréhender à partir des concepts de kinesphère et dynamosphère.

*DE L'UNITE DE L'ESPACE-MOUVEMENT A L'UNITE DE LA KINESPHERE ET
DE LA DYNAMOSPHERE*

Les cinq premiers chapitres de *Choreutique* effectuent le passage de l'unité de l'espace-mouvement à l'unité de la kinesphère et de la dynamosphère. La kinesphère est définie ainsi : « la sphère autour du corps dont la périphérie peut être atteinte par les membres aisément allongés sans que le corps sur un seul pied ne se déplace du point de support ». ³⁶ L'espace que le corps peut atteindre et « dans » lequel s'accomplissent ses mouvements est donc distingué de l'espace général. Quand nous nous déplaçons, nous emportons notre kinesphère avec nous, « comme une coquille » ³⁷. Laban retient vingt-sept directions permettant d'analyser le mouvement qui correspondent à l'organisation de l'espace de la kinesphère en fonction du corps propre. En effet, le corps et son espace sont polarisés par les directions haut/bas, droite/gauche et avant/arrière en fonction des trois plans qui peuvent couper le corps symétriquement ³⁸. En outre, les membres peuvent atteindre trois niveaux, bas, moyen et haut. On peut schématiser la kinesphère dans un cube comportant trois plans sur lequel sont réparties les vingt-six directions, et la vingt-septième, l'origine des vingt-six autres, qui est le centre de gravité du corps (cf. Annexe 2) ³⁹. L'originalité du concept de kinesphère est que l'espace du mouvement est divisé et orienté à partir du corps propre. Laban y insiste dans *La danse moderne éducative* : nous avons le « sentiment » des directions et contre-directions haut/bas, droite/gauche, avant/arrière à partir de notre centre de gravité. Un exemple qui

³⁶ LABAN, *Choreutique*, op. cit., p. 82.

³⁷ LABAN, *La danse moderne éducative*, op. cit., p. 120.

³⁸ LABAN, *Chorégraphie*, op. cit., p. 45.

³⁹ LABAN, *Choreutique*, op. cit., pp. 83 et 89 et *Chorégraphie*, op. cit., pp. 41-47.

permet de comprendre comme Laban analyse le mouvement, non en termes de positions, mais en termes de directions spatiales est celui qu'il prend au chapitre II de *Chorégraphie*⁴⁰ : il analyse les cinq positions des pieds de la danse classique comme des « moyens d'orientations dans l'espace ». Il remarque tout d'abord que les positions n'engagent pas seulement les pieds, mais tout le corps car le haut du corps contrebalance naturellement la position des pieds. Ainsi la première et la cinquième accentuent-elle fortement l'axe vertical, la troisième une diagonale (droite ou gauche selon le pied), la seconde et la quatrième sont des positions « fluides » qui accentuent plusieurs directions spatiales (cf. Annexe 3). Ainsi, non seulement les mouvements mais même les positions fondamentales sont comprises comme des tensions qui s'étendent dans des directions spatiales ; les « positions » elles-mêmes sont ainsi dynamiques.

Le premier fait de l'espace-mouvement est le suivant « Des directions innombrables rayonnent à partir du centre du corps et de sa kinesphère dans l'espace infini ». Les vingt-sept directions retenues ne sont donc qu'une abstraction nécessairement simplificatrice destinée à rendre possible l'analyse et la notation du mouvement. Un mouvement peut bien sûr viser une infinité de point compris entre « au centre en avant en haut » et « à droite en avant en haut ». Mais ce qui est plus étonnant est qu'après avoir distingué l'espace général de la kinesphère, Laban retrace une continuité entre les deux. Une direction de la kinesphère ne doit en effet pas être comprise comme un segment s'arrêtant à la limite de la kinesphère, mais comme une droite qui la dépasse. Ainsi le mouvement corporel reste-t-il dans les limites de la kinesphère mais tend vers des directions spatiales qui la dépassent. On comprend ainsi ce que signifie l'unité de l'espace-mouvement. Laban écrit « Les zones de la kinesphère deviennent apparentes [...] au moment où elles sont touchées par le corps en mouvement »⁴¹. On comprend mieux que Laban puisse affirmer que le mouvement est « la caractéristique visible de l'espace »⁴² : le mouvement corporel s'épanouit dans un espace dont l'origine est le corps propre, orienté suivant vingt-six directions qu'il est possible d'atteindre par les membres étendus. Le mouvement a une forme qui rend visible des directions spatiales, c'est en cela que Laban peut affirmer que « L'espace est le trait caché du mouvement et le mouvement un aspect visible de l'espace »⁴³.

⁴⁰ LABAN, *Chorégraphie*, op. cit., pp. 21-23.

⁴¹ LABAN, *Choreutique*. Op. cit., p. 103.

⁴² *Ibid.*, p. 76.

⁴³ *Ibid.*

La dynamosphère est définie comme « l'espace dans lequel nos actions dynamiques prennent place »⁴⁴. Le mouvement est en effet caractérisée par sa forme et par des « accentuations dynamiques »⁴⁵ telles que « fouetter » ou « glisser » par exemple (qui ont été retenues dans la terminologie de la danse classique dès les premières notations, comme le remarque Laban). Ces accentuations dynamiques sont caractérisées par une attitude de lutte ou d'accueil vis-à-vis des quatre facteurs moteurs, qui sont l'Espace, le Temps, le Poids, et le Flux (cf II, A, « L'effort » et Annexe 6), ce que Laban formalisera définitivement dans les années 1940 lorsqu'il sera en possession du concept d'effort.

Comment la kinesphère peut-elle être mise en relation avec la dynamosphère ? Comment peut-il y avoir unité des deux, et ainsi unité de l'espace-mouvement ? Une thèse fondamentale de Laban est que toutes les qualités du mouvement sont représentables de manière « purement spatiale »⁴⁶. Non seulement la forme d'un mouvement mais ses qualités, comme sa vitesse, sa continuité, peuvent être représentées et notées en fonction de directions spatiales. Laban observe que les directions spatiales ont une « tendance secondaire » qui est une qualité dynamique. Il remarque les affinités suivantes entre direction spatiale et qualité dynamique : lorsque le Flux de mouvement est libre (non-contrôlé) la direction « vers le haut » a pour qualité la légèreté, « vers le bas » la force, « vers l'arrière » la rapidité, « vers l'avant » la lenteur, une « ouverture vers l'extérieur par rapport au corps » donne un mouvement direct, tandis que « croiser vers la partie opposée du corps » donne un mouvement flexible⁴⁷ (cf. Annexe 6, Tableau des facteurs moteurs). Ainsi l'unité de l'espace-mouvement prend-elle un sens à partir du concept de kinesphère qui désigne un espace orienté par des directions ayant pour origine le corps propre ; mais le mouvement n'est pas qu'une forme qui rend visible les directions spatiales de la kinesphère, il est également caractérisé par une qualité dynamique, qui dépend d'une attitude vis-à-vis des facteurs moteurs et donc entre autres vis-à-vis de l'Espace. La direction spatiale participe à déterminer une qualité dynamique qui « colore » le mouvement. Laban ajoute au chapitre VIII que les actions dynamiques sont des « tension spatiales internes dotées d'un pouvoir déterminant »⁴⁸. En tant que caractéristiques du mouvement elles peuvent bien être analysées en termes de tensions spatiales internes à un mouvement, qui lui donnent

⁴⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁶ LABAN, *Chorégraphie*, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁷ LABAN, *Choreutique*, *op. cit.*, p. 104-106.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 167.

une qualité dynamique. Par exemple, « pousser » avec une main devant soi est une qualité dynamique obtenue par une tension entre la direction dans laquelle je pousse et le centre de mon corps. À partir des années 1940, Laban écrira que ce qui rend visible l'effort, soit la qualité dynamique du mouvement, est le Flux⁴⁹ (cf. I, C et II).

L'UNITE DES FORMES-TRACES ET FORMES-OMBRES

Les formes-traces sont les formes que trace un mouvement dans l'espace, ce sont les formes du mouvement. L'introduction de *Choreutique* énonce que « chaque mouvement possède sa forme et ses formes sont simultanément créées avec et à travers le mouvement »⁵⁰. La forme du mouvement ne lui préexiste pas, elle est le chemin tracé dans l'espace par le mouvement. *Chorégraphie* a établi que la forme d'un mouvement est caractérisée par quatre facteurs : son degré d'instabilité (ou Flux), son degré de tension (ou force), sa vitesse et son amplitude. Il ne faut donc pas concevoir la forme du mouvement comme une forme statique, et c'est pourquoi Laban la nomme « forme-trace » : la forme du mouvement est son tracé dans l'espace, tracé qui peut être plus ou moins stable, léger, rapide, étendu, et le point crucial est que ces facteurs qualitatifs font partie de la forme du mouvement. Le concept de forme appliqué au mouvement ne peut pas avoir le même sens que la forme statique, faite de lignes fixes et de surfaces, c'est pourquoi Laban doit forger le concept de forme-trace pour rendre compte du fait qu'en tant que forme du mouvement, la forme-trace est faite non seulement de lignes, mais des qualités dynamiques qui les composent.

Ensuite, les formes-ombres du mouvement (ou mouvement ombrés, selon les traductions) sont définies comme une sorte de formes-traces peu définies, produites par une intention d'action, qui influent sur l'expression dynamique du mouvement⁵¹. Ce sont par exemple les légers mouvements des mains ou du visage qui trahissent une émotion ou une pensée. On peut considérer que les formes-traces sont les éléments architecturaux visibles du mouvement (analogues aux piliers et aux voûtes), tandis que les formes-ombres sont les forces qui s'exercent dans l'architecture de manière invisible⁵². Le sixième fait de l'espace-mouvement énonce en effet que « les manifestations de notre être intérieur deviennent évidentes dans

⁴⁹ LABAN, *La danse moderne éducative*, op. cit., p. 132.

⁵⁰ LABAN, *Choreutique*, op. cit., p. 75.

⁵¹ *Ibid.*, p. 130.

⁵² Rappelons que Laban est initialement formé aux Beaux-Arts et qu'il a une grande habitude du dessin. C'est pourquoi sa conception du mouvement est si « plastique ».

des formes-ombres presque invisibles »⁵³. L'intention d'action ou « l'être intérieur » n'est pas directement visible dans le tracé du mouvement (par exemple, un entrechat n'est pas par lui-même joyeux ou triste) mais le mouvement est « coloré » par des formes-ombres (le regard, l'expression du visage, le degré de tension peuvent donner un caractère joyeux ou triste à un même entrechat). Le huitième fait de l'espace mouvement énonce clairement l'unité des formes-traces et des formes-ombres :

« Les formes-traces possèdent à la fois un sens évident et caché. Il existe des formes-traces à l'intérieur du corps même et en dehors de lui, et toutes sont étroitement liées, se complétant mutuellement comme ombre et lumière. Les formes-traces cachées sont les « formes-ombres ». Elles agissent dans la dynamosphère à la fois comme source et force génératrice des phénomènes dynamiques [...] ».

On comprend ainsi qu'il existe une complétude entre forme-trace et forme-ombre, kinesphère et dynamosphère, espace et mouvement : l'un est toujours l'aspect visible de l'autre, qui pour être invisible n'en est pas moins présent et colore son pendant. En effet, nous avons vu que les formes-ombres sont presque imperceptibles mais donnent à l'ensemble du mouvement une qualité particulière. De même, les qualités dynamiques de la dynamosphère correspondent à des « tendances secondaires » invisibles mais suggérées par la forme visible du mouvement, et qui donnent une qualité à celui-ci. Nous comprenons ainsi comment Laban peut écrire que le mouvement est la « caractéristique visible de l'espace » : le mouvement étant défini par les directions spatiales qu'il emprunte, il rend visible des directions de l'espace, et ainsi l'espace de la kinesphère.

Ainsi, il apparaît que le concept d'espace-mouvement sert à souligner l'unité de l'espace orienté à partir du corps propre de la kinesphère et du mouvement, qui est lui-même composé de formes-traces rendant visibles des directions spatiales et de qualités dynamiques rendues visibles par les formes-ombres. Quelles sont les implications de cette conception du mouvement ? Deux conséquences esthétiques importantes pour la danse moderne en découlent : tout d'abord, l'espace-mouvement labanien n'est pas hiérarchisé par les pôles haut/bas comme c'est le cas dans le ballet classique. Dans *Chorégraphie*, Laban retient comme caractéristique de la « nouvelle danse » (la sienne) l'homogénéité de l'espace, contre la « séparation de l'espace corporel dans la danse classique »⁵⁴. En effet, alors que la danse classique dissocie fortement le tronc, qui doit rester dans l'axe vertical, des jambes et des bras

⁵³ LABAN, *Choreutique, op. cit.*, p. 142.

⁵⁴ LABAN, *Chorégraphie, op. cit.*, p. 100.

qui peuvent se mouvoir autour de l'axe vertical, qui est très nettement accentué, l'espace-mouvement labanien, organisé en vingt-six directions selon les axes haut/bas, droite/gauche et avant/arrière ne privilégie aucun de ces axes *a priori* et ouvre la possibilité d'un mouvement de *tout* le corps, dans *toutes* les directions. La danse moderne pourra alors utiliser le plan bas et imaginer des déplacements au sol, ce que Mary Wigman, élève et collaboratrice de Laban, exploitera largement (par exemple dans la célèbre *Hexentanz*, où elle ne danse qu'assise au sol). En outre, l'espace est divisé en fonction de l'anatomie du corps humain (en fonction des points pouvant être atteints par les différents membres selon les capacités naturelles des articulations). Alors que la danse classique privilégie un mouvement contre-nature, qui repousse les limites de l'anatomie humaine, la danse labanienne cherche l'harmonie naturelle des mouvements et se donne pour ce faire un espace approprié au corps. Une conséquence pratique d'importance dérive ensuite de cette conception de l'espace-mouvement : puisque l'espace est orienté et peut s'inscrire dans des figures géométriques, la notation devient possible, car on peut dès lors noter les directions spatiales des mouvements (cf. Annexe 4). Esthétiquement mais aussi philosophiquement, cela signifie enfin que tout mouvement est corollaire d'une émotion : puisque le mouvement vient d'une « volonté intérieure » et est toujours expressif dans la mesure où il est porteur de qualités dynamiques, Laban se donne les moyens de penser comment le mouvement peut être expressif et peut agir sur l'intériorité de celui qui l'effectue. Mais ce pouvoir du mouvement dépend en outre de ses « lois naturelles » qu'il nous reste à étudier.

CRITIQUES DU DEPLACEMENT LOCAL ET DE L'ESPACE NEUTRE

Ainsi, pour se donner les moyens de penser un mouvement émouvant, Laban cherche à concevoir l'unité de la forme et des qualités des mouvements, ce qui ne peut se faire qu'en renonçant au déplacement local et à l'espace vide et neutre « dans » lequel aurait lieu le déplacement. Le concept d'espace-mouvement exprime, on l'a vu, l'unité des formes et des qualités du mouvement, ouvrant la voie à une pensée originale du mouvement expressif. Cette thèse très radicale de l'identité de l'espace-mouvement comporte cependant des limites, qu'il nous faut à présent étudier en comparant le concept l'espace-mouvement à d'autres critiques du déplacement local et de l'espace neutre.

Dans l'Appendice I de *Body, Space, Expression*, Vera Maletic rapproche Laban de plusieurs auteurs phénoménologiques, notamment Erwin Straus et Merleau-Ponty⁵⁵. C'est devenu presque un lieu commun des études en danse de rapprocher Laban de Merleau-Ponty, sans interroger avec précision les points qui les rapprochent et ceux qui les distinguent⁵⁶. Dans quelle mesure peut-on rapprocher la pensée labanienne de la phénoménologie ? Laban partage certes avec les auteurs cités des thèmes de réflexion communs, dont le principal est le mouvement. Maletic affirme que tous ces auteurs ont en commun trois postulats : 1) l'unité de l'homme et du monde, 2) l'espace, le temps et le mouvement sont constitutifs de l'expérience 3) l'espace n'est pas neutre⁵⁷. La thèse de l'unité originnaire de l'homme et du monde est en réalité partagée par tous les danseurs de la danse moderne, comme le montre R. Copeland, qui caractérise la danse moderne par son postulat « primitiviste » : « La clef de voûte conceptuelle de toute pensée primitiviste appliquée à la danse est la notion de « complétude », l'idée que la danse peut d'une certaine manière aider à restaurer un sentiment d'unité et de cohérence dont le monde moderne serait sinon dépourvu »⁵⁸. Laban considère en effet qu'il y a une unité originnaire de l'homme et du monde, perdue par la modernité, que la danse seule peut faire revivre (cf. III, A). Chez Straus, ce sont les déterminations biologiques de l'homme qui le font appartenir au monde, mais l'homme est en outre *face* au monde dans une « *Totalitätsverhältnis* », qui tient à la fois de l'appartenance et de la séparation. Chez Merleau-Ponty, s'il y a bien un entrelacs de ma chair et de la chair du monde, comme on va le voir (cf. II, B, « Réception du mouvement expressif »). Les postulats 2 et 3 méritent en revanche que l'on s'y attarde. Comment Laban se situe-t-il par rapport aux critiques phénoménologiques de la neutralité de l'espace ? Dans quelle mesure peut-on tirer des parallèles entre le concept labanien d'effort, la thèse straussienne de l'unité du sentir et du se mouvoir, et l'intentionnalité merleau-pontienne ?

L'espace et la manière dont le mouvement dansé y advient sont l'objet de l'article « Les formes du spatial » chez Straus, dans lequel il se demande s'il existe différentes modalités du spatial, et si à ces modalités correspondent différentes

⁵⁵ MALETIC, *Body, Space, Expression*, *op. cit.* pp. 189-199.

⁵⁶ LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, p. 69 ; Conolly et Lathrop, « Merleau-Ponty and Rudolf Laban : An Interactive Appropriation of Parallels and Resonances » in *Human Studies* |1997/01, vol. 20, n°1 | pp. 27-45.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 190.

⁵⁸ COPELAND, « La danse moderne et la répudiation du primitivisme », *Recherches en danse*, trad. O. NORMAND, publié le 2 avril 2018, p. 4

modalités de la perception et de la motricité. Le point de départ de la réflexion straussienne est l'expérience vécue de l'espace, qu'il distingue de l'« espace propre à la physique et aux mathématiques »⁵⁹, qui est l'espace cartésien, neutre et identique en tous ses points. Straus distingue deux rapports à l'espace, le rapport gnosique et le rapport pathique : « Le moment gnosique fait seulement ressortir le *quoi* de ce qui est donné objectalement [la sensation], et le moment pathique le *comment* de l'être-donné »⁶⁰. Ce double rapport à l'espace correspond à l'ambiguïté de la relation je-monde : dans l'unité originaire qui unit le je au monde, le je a un rapport pathique au monde, il est avec lui dans une « communication immédiatement présente, intuitive-sensible, encore pré-conceptuelle ». C'est ce que Straus nommera le « sentir » dans *Du sens des sens*. Le rapport gnosique au monde est un rapport de perception objective (qui deviendra le « percevoir ») et de connaissance, rendu possible par la séparation du je vis-à-vis du monde. Le rapport pathique est caractérisé par l'immédiateté et la passivité, tandis que le rapport gnosique est marqué par la distance et l'activité. La thèse centrale de Straus consiste à dire que la musique fait entrer dans un rapport pathique à l'espace, induisant une motricité particulière : la danse.

Mais la différence entre le mouvement dansé et le mouvement du quotidien passe encore par une seconde distinction que fait Straus : le mouvement dansé a lieu dans un espace homogénéisé par la musique, tandis que le mouvement quotidien advient dans un espace polarisé par des fins pratiques. Ainsi, selon l'exemple de Straus, le retour chez soi est vécu toujours comme un *retour*, quand bien même marche en avant. La danse au contraire a lieu lorsque le rapport à l'espace est pathique, et donc libre de toute détermination pratique ou existentielle, c'est un espace « lisse »⁶¹ selon le vocabulaire de F. Pouillaude. Il est « lissé » par la musique, plus précisément par le « ton » (*Ton* en allemand peut avoir un sens non technique et désigne alors tout son qui n'est pas un bruit), qui a un pouvoir assujettissant : quand la musique retentit et que j'entre dans l'espace acoustique, je me soumetts à la musique, et me mets à danser car l'espace n'est plus déterminé par quelque fin que ce soit. Straus considère donc qu'on *est mû* lorsqu'on se met à danser, qu'on est

⁵⁹ STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », trad. M. GENNART, in *Figures de la subjectivité*, Paris, CNRS, 1992, p. 16.

⁶⁰ STRAUS, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception », *op. cit.*, p. 24.

⁶¹ POUILLAUDE, « De l'espace chorégraphique - Entre extase et discrétion », Éditions de Minuit | « Philosophie » 2007/2 n° 93 | pp. 33-54.

passif vis-à-vis de la musique qui réellement *nous fait danser*. Le mouvement dansé serait entièrement désorienté, et avec la désorientation adviendrait l'extase :

«La danse ne se rapporte pas à une direction ; nous ne dansons pas pour parvenir d'un point de l'espace à un autre [...] En allant, nous nous mouvons à travers l'espace, d'un lieu à l'autre ; en dansant, nous nous mouvons dans l'espace. En allant nous couvrons une certaine distance, nous arpentons l'espace. La danse, en revanche, est un mouvement non dirigé et non délimité ».

Certes on ne danse *pour se rendre* d'un point à un autre, mais il faut bien distinguer des points de l'espace pour s'y mouvoir, ne serait-ce que pour ne pas se heurter aux autres danseurs. Le problème est alors que le mouvement dansé semble ne pouvoir être que spontané, puisqu'il est « agi » par la musique. La danse semble en-deçà ou au-delà de toute chorégraphie, de tout mouvement maîtrisé. Cependant, si l'espace de la danse n'est pas finalisé, il est organisé [*gegliedert*] selon Straus. Il est organisé d'une part par les qualités symboliques de l'espace (le haut symbolise l'élévation, la résistance, le bas l'affaissement, l'abandon, ce que l'on retrouvera dans l'article « Die aufrechte Haltung »), d'autre part par l'élargissement de l'espace corporel. Straus critique donc la neutralité de l'espace à un double égard : tout d'abord l'espace vécu du quotidien n'est pas neutre parce qu'il est polarisé par des fins pratiques, mais en outre l'espace homogénéisé par la musique reste connoté symboliquement.

Cet espace pathique, non finalisé mais symboliquement organisé de la danse détermine son vécu. Straus reconnaît d'ailleurs qu'il est impossible de séparer le mouvement de son vécu : « Aussi est-il également impossible de séparer rigoureusement dans l'exposé des formes de manifestation du mouvement, les modes de son vécu et les formes d'espaces qui lui sont corrélatives »⁶². Quel est alors ce vécu de la danse ? Une extase, une joie euphorique qui vient de la désorientation et du plaisir de se mouvoir sans but :

« Lorsque nous tournoyons dans la danse, nous nous mouvons d'emblée dans un espace qui est complètement modifié par rapport à l'espace finalisé, mais cette modification de la structure spatiale s'accomplit seulement dans un vivre participatif et pathique et non dans un acte gnosique de pensée, d'intuition ou de représentation, ce qui, bien compris, signifie : le vivre présentiel se réalise dans le mouvement et n'est pas provoqué par le mouvement. Même si une danse s'étire sur une assez longue durée dans le temps objectif, le mouvement entier n'en reste pas moins unitairement présentiel [...] La suspension de la tension sujet-objet qui s'accomplit pleinement dans l'extase n'est donc pas la finalité de la danse ; elle fonde bien plutôt dès le début le vécu inhérent à cette dernière ».

Ce texte rend manifeste que l'émotion vécue par le danseur est littéralement un ravissement : l'extase arrive comme une grâce lorsqu'on jouit de la présence à soi et

⁶² STRAUS, « Les formes du spatial », *op. cit.*, p. 35.

au monde par le mouvement dansé. Straus n'envisage donc qu'une seule émotion suscitée par le mouvement : la joie extatique. S'il rend compte du fait que le mouvement émeut celui qui se meut, il s'interdit de penser toute nuance émotionnelle et expressive. La danse ne serait que l'expression spontanée de la joie de l'union je-monde. Enfin, cette analyse du mouvement dansé et de son vécu ne rend pas compte de l'émotion ressentie par le spectateur, à moins de ne la comprendre que comme joie participative à l'extase des danseurs. Mais à nouveau, toute la diversité et les nuances des réactions émotionnelles possibles face au mouvement sont perdues.

La double aporie de la critique straussienne de la neutralité de l'espace fait ressortir l'intérêt de la théorie labanienne de l'espace-mouvement. Straus comme Laban cherchent à penser le mouvement dansé, qui doit avoir une unité et une continuité qui le distinguent du mouvement mécanique⁶³, qui est un mouvement qui ne vise rien d'autre que lui-même, et qui est porteur d'émotion. Mais tandis que Straus fait de l'espace un espace homogène et non-finalisé, en opposition à l'espace cartésien géométrisé, ce qui l'empêche d'envisager une maîtrise du mouvement dansé, Laban se donne au contraire un espace géométrisé, mais dont les directions ont leur origine dans le corps propre. Comparant les conceptions de l'espace chez Straus et Laban, F. Pouillaude remarque :

« [...] la possibilité ou non de penser le caractère directionnel et discret de l'espace chorégraphique relève d'un problème philosophique plus général – celui de l'espace vécu – et de la décision que l'on prend à son égard. Soit [...] on fait de l'orientation et des directions principes qui s'en dégagent le principe même de l'espace en tant que vécu par un sujet. Soit au contraire comme Straus [...] on voit dans l'orientation à partir du corps propre et de ses directions (haut/bas ; gauche/droite ; avant /arrière) une pure abstraction à laquelle il convient de substituer une détermination concrète d'ordre psychologique ou existentiel »⁶⁴

Laban considère en effet que les directions spatiales sont bien vécues, nous en avons le « sentiment »⁶⁵. Il n'oppose donc pas l'espace vécu et l'espace géométrisé, mais montre que l'espace vécu est géométrisé, non pas parce que nous vivons dans une abstraction, mais parce que la tridimensionnalité de l'espace a son origine dans notre corps tel qu'on le vit. Nous vivons en effet les trois plans qui découpent le corps et l'espace de la kinesphère : nous avons bien le sentiment d'un devant nous, ouvert par notre regard, et d'un derrière nous, inaccessible à notre regard. Nous avons le sentiment de l'axe vertical, matérialisé dans notre corps par la colonne

⁶³ LABAN, *La maîtrise du mouvement*, op. cit., pp. 46-47.

⁶⁴ POUILLAUDE, « De l'espace chorégraphique – Entre extase et discrétion », op. cit. p. 38.

⁶⁵ LABAN, *La danse moderne éducative*, op. cit., p. 120.

vertébrale. La droite et la gauche sont bien pour nous différenciées, ne serait-ce que parce que la plupart d'entre nous sommes soit droitiers, soit gauchers. Or, que la danse utilise ces directions est évident : la plus simple ronde d'enfant (exemple cher à Laban) tourne vers la droite ou vers la gauche, se rétrécit lorsque les enfants avancent, s'élargit lorsqu'ils reculent. Laban trouve donc une manière convaincante de penser un espace orienté, géométrisé, qui ne soit pas pour autant abstrait ni neutre, car tous les points de l'espace ne sont pas équivalents, ni finalisés par des fins pratiques.

On objectera que Straus envisage également une organisation de l'espace selon ses qualités symboliques. Son article « Die aufrechte Haltung » analyse longuement le haut et le bas comme qualités symboliques et la manière dont le primat de l'axe vertical modifie non seulement la motricité du corps humain, mais la conscience humaine, qui devient susceptible de moralité et de connaissance théorique. La valeur des directions est alors « existentielle » comme le souligne Pouillaude. Chez Laban, les directions spatiales ne sont pas équivalentes puisqu'elles ne sont pas abstraites, elles ont bien une valeur, qui n'est cependant pas « existentielle » comme chez Straus. L'analyse que donne Laban de la valeur des directions spatiales dépend de son concept d'effort, grâce auquel il peut observer des affinités entre directions spatiales et qualités dynamiques (cf. supra et Annexe 6). La valeur des directions spatiales ne vient pas alors dans une quelconque source extérieure, mais dans le mouvement lui-même : c'est parce que l'axe vertical est l'axe dans lequel s'exerce la gravité qu'il a une affinité avec le facteur poids ; ce qui est en haut et s'y tient sans efforts apparents étant supposément plus léger que ce qui tombe en bas, le haut a une affinité avec la qualité de légèreté, et le bas avec la qualité de lourdeur. Ces affinités se retrouvent dans le corps : le haut du corps a une affinité avec la qualité de légèreté, le bas avec la lourdeur. Il est en effet plus facile de mouvoir avec légèreté et grâce ses bras plutôt que ses jambes (bien que ce ne soit pas impossible), comme chacun peut en faire l'expérience. La même analyse peut être faite de l'axe sagittal et de l'axe horizontal (cf. Annexe 6). L'analyse du mouvement par les quatre facteurs moteurs, par son inscription dans les vingt-sept directions de la kinesphère permet à Laban de se donner un espace-mouvement qui n'est pas neutre, mais toujours porteur de qualités, qualités qui ne sont pas symboliques ni « existentielles », dont la valeur n'est pas non plus conventionnelle, mais qui sont unies à une direction spatiale par une affinité particulière. Ainsi, en s'opposant au mouvement compris comme déplacement local, Laban se donne un concept de mouvement qui permet de rendre compte à la fois de ses qualités et de la

valeur des directions spatiales, et qui permet de rendre compte de la maîtrise du mouvement dansé, reposant sur un espace orienté. Laban tient en somme un juste milieu entre une conception cartésienne du mouvement comme déplacement et de l'espace neutre, qui manque les qualités du mouvement, et la position straussienne, qui en voulant rendre compte du rapport particulier à l'espace induit par la danse, le rapport pathique à l'espace, s'empêche de penser la maîtrise du mouvement dansé et la variété des émotions qu'il suscite, en rabattant le mouvement dansé sur un mouvement spontané et extatique.

B) LES LOIS NATURELLES DE L'ESPACE-MOUVEMENT : L' HARMONIE DU MOUVEMENT

Nous disions que l'expressivité du mouvement ne dépend pas seulement de l'unité de la forme du mouvement et de ses qualités dynamiques, mais également des lois de l'espace-mouvement, qui déterminent l'harmonie du mouvement.

QU'EST-CE QUE L'HARMONIE DU MOUVEMENT ?

La recherche labanienne sur l'harmonie du mouvement commence dès *Die Welt des Tänzers*, et occupe Laban pendant toute la période d'avant-guerre. *Choreutique* expose ainsi le point de départ de son questionnement : toutes nos perceptions visuelles et auditives sont des perceptions de vibrations, et certaines relations de vibrations nous procurent une impression d'équilibre que l'on nomme harmonie. Par exemple, l'octave supérieure possède deux fois plus de vibrations par rapport à l'octave inférieure, et Laban affirme que les vibrations des couleurs primaires entretiennent également une relation numérique. Ainsi, son but est de « découvrir des relations similaires dans les formes-traces du mouvement »⁶⁶. Son postulat de départ est en effet qu'il existe des lois universelles des relations harmoniques, valables dans toute la nature. Sa pensée de l'harmonie est fortement influencée par divers courants ésotériques, et notamment ceux qui prennent pour point de départ le *Timée*. On sait que Laban s'est intéressé à la pensée rosicrucienne et qu'il était membre de l'ordre franc-maçonnique *Ordis Templis Orientis*⁶⁷. Dans l'introduction de la *Choreutique*, Laban éclaire son rapport au *Timée* : si la « sagesse des cercles est

⁶⁶ LABAN, *Choreutique*, op. cit., p. 104.

⁶⁷ MCCAW (dir.), *The Laban Sourcebook*, op. cit., p. 24.

aussi ancienne que la terre »⁶⁸, elle a été particulièrement étudiée par Pythagore, dont une partie des acquis nous est transmise par le *Timée* de Platon. Le concept labanien d'harmonie s'identifie-t-il alors au concept platonicien ? Dans le *Timée*, l'harmonie de l'âme du monde s'avère être une « progression » ou « proportion » (*analogia*)⁶⁹ telle que Platon la définit en 31c3 : « de toutes les liaisons, la plus belle est celle qui se donne à elle-même et aux termes qu'elle unit l'unité la plus parfaite »⁷⁰. Cette unité est la plus parfaite car tous les termes ont la même fonction les uns par rapport aux autres. Par exemple, si l'on a les termes a, b, c, la plus belle liaison sera le rapport suivant : $\frac{a}{b} = \frac{b}{c} = \frac{c}{b} = \frac{b}{a}$. L'unité parfaite chez Platon n'est donc en aucun cas à confondre avec l'uniformité, elle résulte bien plutôt du rapport proportionnel de termes hétérogènes. Laban s'accorde avec Platon pour considérer que l'harmonie naît de termes hétérogènes qui sont mis en rapport, mais il ne dit jamais comment, et ne parle jamais de « progression ». Il adhère en revanche à l'idée selon laquelle le cercle est la forme la plus parfaite : Platon soutient en effet que le cercle est la forme du Monde car il s'agit de la forme la plus parfaite car « la plus complètement semblable à elle-même »⁷¹. De même, le mouvement circulaire étant le plus parfait, c'est, dans le *Timée*, le mouvement du Monde et le mouvement de l'intellect. Le cercle et le mouvement circulaire sont parfaits au regard platonicien parce qu'ils sont vecteurs de stabilité : le Monde doit rester le même tout en se mouvant. Or, Laban définit l'harmonie par la stabilité ; donc le cercle favorisant la stabilité, il est une figure harmonieuse et le mouvement circulaire est le plus harmonieux.

Dans *Die Welt des Tänzers*, Laban parle plus volontiers de lois naturelles de tensions spatiales plutôt que de vibrations, mais ces lois sont également censées valoir pour toute la nature⁷². À nouveau, l'influence du *Timée* est ici manifeste, puisque le rapport de « progression » qui commande à la formation du corps du Monde commande également aux solides élémentaires⁷³, auxquels Laban attache une grande importance. Il s'en sert en effet pour figurer la kinesphère et considère que ce sont des formes géométriques harmonieuses présentes partout dans la

⁶⁸ LABAN, *Choreutique, op. cit.*, p. 70.

⁶⁹ Pour comprendre le difficile passage sur la composition de l'âme du monde, nous nous référons à la Notice par A. Rivaud de l'édition Belles Lettres, Paris, 1963.

⁷⁰ PLATON, *Timée*, 31c3, trad. Rivaud, Paris, Belles Lettres, 1963.

⁷¹ PLATON, *Timée*, 33b7-8, *op. Cit.*

⁷² LABAN, « Harmonische Formgesetze », *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart, Verlag von Walter Seifert, 1920, p. 27.

⁷³ PLATON, *Timée*, 53c-56e, *op. cit.*

nature, de la formation des cristaux, à la structure des plantes et des êtres vivants (Laban est notamment influencé par les travaux de Ernst Haeckel sur les cristaux⁷⁴). Il y a donc aux yeux de Laban des lois de tensions spatiales qui engendrent en toutes choses une structure analysable par les solides platoniciens, et ces lois doivent valoir pour le mouvement, qui comme toute chose est traversé de tensions diverses, dans des directions différentes (cf. II, A, « Tensions : impressions et expressions »). Il faudra alors déterminer quelles sont les directions de tension privilégiées de l'harmonie, ce que s'emploie à montrer *Chorégraphie*. L'aphorisme « Harmonie der Gebärde » est en ce sens programmatique :

« Les éléments à étudier sont : premièrement les relations des différentes tensions corporelles, des sentiments suscités et des représentations, qui composent une seule forme (ce qui, corporellement parlant, est une position). Deuxièmement, la succession des tensions gestuelles dans le mouvement. Troisièmement, la structure de composition des œuvres dansées en ronde fermées, tant du point de vue de leur rythme spatial que du rythme correspondant des successions des tensions des sentiments et des représentations »⁷⁵.

On comprend que l'harmonie du mouvement dépend de deux facteurs : d'une part de l'harmonie de chaque position par laquelle passe le mouvement, qui dépend elle-même de l'harmonie établie entre le corps, l'émotion et les représentations intellectuelles, d'autre part de la succession des formes-traces. L'harmonie doit être considérée tout à la fois du point de vue de l'espace (de la forme résultant de tension spatiale) et du temps (la succession des formes). Ainsi, l'harmonie du mouvement fait appel à un concept original d'harmonie, car il faut prendre en compte le déroulement temporel du mouvement. En effet, en musique, l'harmonie résulte de plusieurs sons entendus simultanément ; l'harmonie de formes peintes, sculptées, ou présentes dans une architecture, est une harmonie statique, qui résulte de plusieurs éléments vus simultanément. Le concept même d'harmonie du mouvement est donc problématique, puisqu'il faut déterminer la manière dont on évalue l'harmonie de ce qui n'est pas donné simultanément.

LES LOIS DE L'HARMONIE

⁷⁴ DÖRR, « Rudolf Laban : The Founding Father of Expressionist Dance ». *Dance Chronicle* | 2003, vol. 26, n°1 | p. 2.

⁷⁵ « Zu untersuchen sind : erstens die Zusammenhänge der verschiedenen Körperspannungen, Gemütsregungen und Vorstellungen, aus denen eine einzelne Form – körperlich gesprochen also eine Ruhestellung – besteht ; zweitens die Folge der Gebärdenstimmungen in der Bewegung ; drittens der kompositorische Aufbau abgeschlossener Reigenkunstwerke sowohl im Hinblick auf ihre Raumrhythmik als auch auf die entsprechenden Rhythmik der Gemütsstimmungsfolgen und Vorstellungsfolgen » LABAN, *Die Welt des Tänzers*, op. cit., p. 21.

Les lois de l'harmonie du mouvement que cherche Laban sont exposées dans *Chorégraphie*, où Laban expose le problème du mouvement harmonieux :

« La danse est mouvement, sa tendance est instable. L'harmonisation du mouvement est cependant liée à une certaine stabilité. La forme la plus simple de l'harmonie est la symétrie, l'équilibre »⁷⁶.

L'harmonie est liée à la stabilité, le mouvement à l'instabilité : comment un mouvement peut-il être harmonieux ? Comment peut-il y avoir de la stabilité dans l'instabilité ? Laban répond à cette question par trois lois de l'harmonie du mouvement : la loi de l'équilibre, la loi de succession, la loi du contre-mouvement. La loi de l'équilibre énonce que « chaque posture parfaitement équilibrée en appui vertical [est] en accord tensionnel entre trois directions »⁷⁷, ce qui signifie que l'équilibre est trouvé lorsque des tensions égales s'exercent dans les axes avant/arrière, haut/bas, droite/gauche. La loi de succession, aussi nommée loi de l'écoulement à partir du centre, énonce que le mouvement est plus harmonieux lorsqu'il part du centre et se répand ensuite dans tout le corps.⁷⁸ Ces deux lois sont au fondement de toutes les harmonies du mouvement. Il faut y ajouter la loi du contre-mouvement qui nécessite que « dans n'importe quelle direction d'un membre en mouvement, un contrepoids soit établi, qui sera dirigé vers une direction opposée », plus précisément selon une diagonale déviée, ce que Laban montre pour le pas de courante (cf. Annexe 10). L'harmonie du mouvement est finalement définie comme une « cohésion spatiale »⁷⁹. Elle doit permettre au mouvement d'être continu, et doit donc admettre une instabilité, qui est cependant réglée. Ces « lois » sont découvertes par Laban par une analyse de mouvements empiriques, permise par la géométrisation de l'espace effectuée par le concept de kinesphère et ses vingt-sept directions. Si Laban prétend découvrir des lois naturelles, supposément nécessaires et universellement valables, on peut lui reprocher de fixer par ces « lois de l'harmonie » un goût pour certains mouvements historiquement et socialement situés. Or, ce goût de l'harmonie fonctionne comme une norme, non pas seulement pour le mouvement, mais pour la conception labanienne de l'individu et de la société (cf. III, B).

Mais l'harmonie du mouvement n'est pas seulement spatiale et temporelle, elle est aussi une harmonie de l'« intérieur » et de l'« extérieur ». L'article « The harmony of movement » est à cet égard très éclairant :

⁷⁶ LABAN, *Chorégraphie*, op. cit., p. 32.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 129.

« Lorsque quelqu'un est maladroit et renverse tous les objets, il est facile de voir que ses mouvements ne sont pas bien harmonisés. Cependant, il est moins facile de voir si quelqu'un exprime par ses mouvements l'harmonie de son attitude intérieure. La clef de toute observation qui cherche à savoir si des expressions font partie de la vie intérieure bien ordonnée d'une personne est la régularité ou l'irrégularité du flux de son mouvement »⁸⁰.

Il y a donc deux harmonies : d'une part l'harmonie du mouvement à proprement parler, qui dépend de caractéristiques spatiales et temporelles, et d'autre part l'harmonie « du mouvant », qui dépend de l'adéquation entre motion et émotion. Laban précise en outre que ce qui fait l'harmonie d'un mouvement est l'équilibre entre des termes opposés, dont les principaux sont « accueil » et « lutte », ou « libre » et « contraint ». On reconnaît là les deux attitudes possibles vis-à-vis du facteur Flux, et on comprend alors pourquoi le Flux est la clef pour observer l'harmonie intérieure/extérieure d'une personne. Laban précise en effet la manière dont l'attitude vis-à-vis du facteur moteur se traduit dans le Flux : à l'attitude d'accueil correspond le Flux libre, tandis qu'à l'attitude de lutte correspond le Flux contraint⁸¹. Si on pousse à son extrême une attitude de lutte ou d'accueil, on obtient des mouvements grotesques, qui ne sont cependant pas à rejeter en danse, car ils ont également une puissance expressive.

Malgré son ancrage platonicien, Laban n'est pas un classique, et ne cherche pas l'harmonie pour elle-même en danse. Il recherche le mouvement expressif plutôt que le mouvement seulement beau, et admet donc la disharmonie puisqu'il considère qu'elle est expressive. Produite à dessein par l'artiste, elle a pour fonction de choquer l'œil ou l'oreille, et d'exprimer ainsi une tension ou des émotions terrifiantes⁸². Elle est expressive au sens où elle produit une impression désagréable, qui provoque chez le spectateur une émotion terrifiante et l'attente de voir ou d'entendre cette disharmonie résolue. Ne serait-ce pas alors contradictoire avec sa thèse selon laquelle l'harmonie est expressive ? Cette contradiction n'en est pas une dès lors que l'on distingue l'harmonie du mouvement lui-même et l'harmonie du « mouvant ». D'une part, l'harmonie ou la disharmonie du mouvement dépend de ses caractéristiques temporelles et spatiales, qui peuvent éveiller une

⁸⁰ « When someone behaves clumsily and knocks things about, it will be easy so see that his movements are not well harmonised. However, it will be less easy to see if someone is expressing through his movements the harmony of his inner attitude. The key to any observation of whether or not inner expressions are a part of the harmoniously ordered inner life of a person is the regularity or irregularity in the flow of his movement ». LABAN, « The harmony of movement » in *The Laban Sourcebook*, op. cit., p.320.

⁸¹ LABAN, « The harmony of movement » in *The Laban Sourcebook*, op. cit., p. 322.

⁸² *Ibid.*, p. 329.

impression d'équilibre, de paix et de douceur, ou au contraire de tension conflictuelle chez le spectateur. D'autre part, l'harmonie du mouvant dépend de l'adéquation entre motion et émotion chez une personne, dont « l'intériorité » est exprimée harmonieusement par le mouvement si celui-ci engage la totalité, non pas seulement du corps, mais de l'être :

« [dans le mouvement] toutes les qualités de l'esprit, du cœur et de la volonté sont représentées avec force, de sorte qu'on peut dire qu'étudier l'harmonie du mouvement est peut-être l'un des meilleurs moyens de traiter de la nature de l'harmonie elle-même »⁸³.

On comprend dès lors que l'harmonie repose sur la notion de tout, et que pour être expressif, un mouvement doit engager la totalité de l'être. Laban précise ce point dans *Choreutique* : « l'expressivité ou les goûts individuels [...] peuvent influencer la conception personnelle de l'harmonie dans le mouvement ». Certaines personnes préfèrent des mouvements gracieux et légers, d'autres des mouvements puissants, et cette préférence se retrouve même chez ceux qui ont une parfaite maîtrise de leur mouvement, et ne sont pas bloqués une incapacité physique à se mouvoir autrement.

Ainsi, les lois de l'harmonie du mouvement sont centrales pour comprendre ce qui fait l'expressivité du mouvement chez Laban. Tout d'abord, Laban a une utilisation romantique de l'harmonie et de la disharmonie, utilisant ce contraste pour créer des tensions chez le spectateur et les résoudre, provoquer chez lui des chocs ou des émotions effrayantes. Mais surtout, l'harmonie résulte d'un accord entre des tensions, non seulement des tensions spatiales mais également des tensions (ou conflits) « intérieurs ». Comme on va le voir, ces tensions sont à l'origine du processus expressif (II, A « Tensions : impression et expression »), et on comprend donc que ces tensions ne sont pas expressives si elles ne sont pas organisées en une harmonie qui unifie l'hétérogène sans l'uniformiser. Laban considère en effet que le mouvement doit engager la totalité de l'être, qui est composé de trois instances hétérogènes qui doivent être mises en harmonie : le corps, l'intellect et l'âme (identifiée à la fonction émotionnelle). C'est de l'harmonie de ces trois instances que dépend le bien-être de l'individu (cf. III, A), et c'est pourquoi le mouvement harmonieux peut changer celui qui se meut. La dichotomie intérieur/extérieur est en effet battue en brèche dès que l'on considère que

⁸³ « [in movement] all qualities of the mind, the heart, and the willpower are strongly represented, one can say that to study the harmony of movement is perhaps one of the best way to deal with the nature of harmony itself », LABAN, "The harmony of movement" in *The Laban Sourcebook*, op. cit., p.322,

l'harmonie « du mouvant » dépend de l'adéquation motion-émotion : le processus expressif est alors compris comme ce qui met en harmonie l' « intérieur », l'émotion et l' « extérieur », le mouvement. Qu'est-ce alors que le mouvement expressif ? En étudiant le concept d'espace-mouvement, nous avons dégagé les conditions de possibilité qui permettent de le penser : le mouvement expressif ne peut avoir lieu que si on peut penser une unité de la forme du mouvement et de ses qualités dynamiques, et si l'espace n'est pas un espace neutre où tous les points sont équivalents. Au contraire, il faut penser l'interdépendance entre l'espace et le mouvement, ce que fait Laban en montrant qu'il existe des affinités entre directions spatiales et qualités dynamiques. Ayant trouvé les conditions de possibilité du « mouvement émouvant », il faut se demander à présent comment le mouvement peut être expressif et émouvoir un spectateur d'une part, et comment le mouvement peut émouvoir celui qui l'effectue d'autre part.

II-LE MOUVEMENT EXPRESSIF

Lorsque l'on se demande comment le mouvement peut émouvoir, non seulement celui qui le voit, mais celui qui l'effectue, on est amené à renoncer à la définition du mouvement comme mouvement local et à la conception de l'espace comme équivalent en tous ses points. La théorie labanienne de l'espace-mouvement permet de penser l'unité de la forme du mouvement et de ses qualités dynamiques, porteuses d'expression, ou, dans le vocabulaire de Laban, l'unité des formes-traces et des formes-ombres. Il nous reste à comprendre comment le mouvement ainsi conçu peut être expressif, et ce qui signifie l'expression chez Laban. Pour ce faire, il nous faudra préciser ce qu'est le corps et la conscience qui l'anime et confère unité au mouvement, ce qui nous conduira à remettre en cause la dichotomie intérieur/extérieur, implicite dans l'idée naïve que l'on se fait du concept d'expression.

A) MOUVEMENT ET INTENTION

Qu'est-ce que l'expression pour Laban ? Commençons par dire ce qu'elle n'est pas. Il distingue l'expression recherchée par sa danse moderne de l'expression lyrique, telle qu'Isadora Duncan l'a conçue et pratiquée. Il reconnaît l'apport de cette danseuse avant-gardiste qui a la première rompu avec la gestuelle conventionnelle du ballet⁸⁴. Mais la danse n'est pas « seulement le langage de l'émotion. C'est plutôt un langage d'action, dans lequel des *intentions variées* et des *efforts corporels et mentaux* de l'homme sont organisés dans un ordre cohérent »⁸⁵. Tout le problème sera dès lors de comprendre quelle relation unit les « intentions » et les « efforts ». Laban ne conçoit pas l'expression comme la « sortie » de quelque chose d'intérieur vers l'extérieur, via le mouvement (malgré son vocabulaire qui le laisse souvent penser). Au contraire, le modèle qu'il donne du mouvement expressif est le ruban de Möbius, une surface qui n'a ni intérieur, ni extérieur, car la même face est tantôt orientée vers l'intérieur, tantôt vers l'extérieur (cf. Annexe 5). Le mouvement expressif recherché n'exprime donc pas des émotions mais des intentions et des efforts ; l'intention est définie par Laban comme « désir de faire » qui peut être léger

⁸⁴« La principale réalisation d'Isadora Duncan a été de mettre au goût du jour une forme de danse d'expression qu'on pourrait appeler lyrique [...] Il n'y avait pas d'histoire dans ces danses qui étaient, comme elle le disait elle-même, l'expression de la vie de son « âme » ». LABAN, *La danse moderne éducative*, op. cit. pp 32-33.

⁸⁵ *Ibid*, pp. 72-73. Nous soulignons.

ou ferme⁸⁶ ; l'effort est une attitude face aux facteurs moteurs. Ainsi, l'expression n'est pas selon lui l'expression d'une intériorité mais plutôt une qualité de mouvement. Nous avons vu en effet que la thèse la plus inébranlable de Laban est que tout mouvement est expressif, parce que tout mouvement possède des qualités dynamiques (un effort) qui le rendent expressif.

Cependant, cette première définition de l'expression par le concept labanien d'effort n'épuise pas la pensée labanienne touchant au mouvement expressif. En effet, si la théorie de l'effort correspond à la pensée « standard » du mouvement expressif chez Laban, retenue par les notateurs notamment, cette théorie n'apparaît qu'à partir de 1938, dans *Choreutique*, et trouve sa version définitive la plus claire dans *La danse moderne éducative* (1948), lorsque Laban est en possession du concept d'effort (à partir d'*Effort*, publié avec F. Lawrence en 1947). Mais dans les ouvrages de la première période, et en particulier dans *Die Welt des Tänzers*, Laban développe une autre interprétation du mouvement expressif, fondée sur une théorie de la tension. Grâce à ce que Laban nomme le « sens plastique » l'artiste voit en toute chose les « tensions » qui la traversent ; ces tensions feraient naître en lui une impression, qui serait la source d'une tension corporelle, autrement dit d'un mouvement, répondant à la tension perçue. Cette théorie de la tension est-elle en contradiction ou en complémentarité avec la théorie de l'effort ? Y a-t-il rupture ou approfondissement entre ces deux théories du mouvement expressif ?

TENSIONS : IMPRESSION ET EXPRESSION

Un paragraphe fondamental de *Die Welt des Tänzers* pose en quelques lignes le noyau de la théorie de la tension labanienne ; mais à nouveau, cet aphorisme pose plus de problème qu'il n'en résout. Nous traduisons ici l'entièreté de l'aphorisme, traduction rendue périlleuse par les néologismes et le style aphoristique de Laban dans cet ouvrage.

« LE SENS DE LA DANSE

Quiconque peut transformer des impressions [reçues] de l'environnement en un sentiment physico-émotionnel-intellectuel de tensions est doué pour la danse. Lorsque le danseur perçoit une forme au moyen de la vue ou du toucher, lorsqu'il entend une onde sonore, lorsqu'il pense une pensée qu'on lui adresse, une tension ou une suite de tensions s'éveille alors en lui à partir de laquelle il tire certaines conclusions à propos de la nature et du caractère du phénomène qu'il a devant lui. J'appellerai cela le *sens de la danse*. De nos jours, ce sens de la danse est très atrophié parce qu'il n'est pas assez entraîné ; seul l'artiste le possède à un degré tel qu'il est pris en considération comme un élément porteur de connaissance pour les mondes

⁸⁶ LABAN, *La maîtrise du mouvement*, op. cit, p.168.

de ses volontés, et de ses sentiments et pensées. Cette perception de la danse embrasse en une unité toute la perception sensible, émotionnelle, intellectuelle. L'esprit connaissant de l'homme exige une pleine *impression* qui peut à son tour être divisée en l'*expression* rationnelle du geste verbal, l'expression volontaire du mouvement physique ou l'expression émotionnelle du geste tonal, de l'appel sonore ». ⁸⁷

Le sens de la danse est d'abord défini comme la capacité à transformer une impression reçue en une tension, qui donnera à son tour une expression, sous la forme de mots, de mouvements ou de sons (chantés). On peut d'abord s'étonner que cette capacité, qui concerne la perception et l'expression, soit nommée « sens de la danse ». Mais Laban a préalablement défini la danse par le geste expressif: «Le chemin entre deux tensions corporelles expressives qui adviennent en même temps avec le mouvement émotionnel et l'impulsion d'esprit correspondants, et qui forment avec eux une unité insécable, est un geste dansé »⁸⁸. Par ailleurs, Laban s'intéresse dans *Die Welt des Tänzers* à trois modes d'expression : le langage, la danse et la musique (chant), dans la droite lignée de ses expérimentations à Monte Verità où les artistes s'exerçaient dans ces trois domaines. Il faut en outre rappeler que Laban est très marqué par le *delsartisme* et établit des correspondances entre des trinités, à la manière de Delsarte⁸⁹ : ainsi, une tension intellectuelle s'exprimera

⁸⁷ « DER TÄNZERISCHE SINN. Tänzerisch begabt ist, wer Eindrücke der Umwelt in körperlich-seelisch-geistiges Spannungsgefühl umsetzt. Nimmt der Tänzer eine Form durch das Auge oder durch das Tastgefühl wahr, hört er eine Klangwelle, denkt er einen ihm zugesandten Gedanken, so entsteht in ihm eine Spannung oder Spannungsfolge, aus der heraus bestimmte Schlüsse auf Wesen und Eigenart der ihm gegenüberstehenden Erscheinung zieht. Ich möchte dies den *tänzerischen Sinn* nennen. Dieser tänzerische Sinn ist heute, da er nicht genügend geübt wird, sehr verkümmert – nur der Künstler ihn in jenem Maße, daß er für seine Willens-, Gemüts, und Gedankenwelten als erkenntnisbringendes Element in Betracht kommt. Diese tänzerische Wahrnehmung faßt die ganze sinnliche, gefühlmäßige und intellektuelle Wahrnehmung in eine Einheit zusammen. Der erkennende Geist eines Menschen erlangt einen vollen *Eindruck*, der dann wieder in den verstandesmäßigen Ausdruck der Sprechgebärde, den willensmäßigen Ausdruck der körperlichen Bewegung oder en gefühlsmäßigen Ausdruck der Lautgebärde, des Klangrufes gespalten werden kann », LABAN, *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*, p. 21. Italique dans le texte.

⁸⁸ « Der Weg zwischen zwei ausdrucksvollen Körperpannungen, die mit entsprechenden Gemütsbewegungen und Verstandesregungen gleichzeitig ablaufen und mit derselben eine untrennbare Einheit bilden, ist tänzerische Gebärde », LABAN, *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁹ François Delsarte était un professeur français de chant et déclamation qui enseigna sa méthode à Paris de 1840 à 1870. Il postule une organisation trinitaire de tous les phénomènes, et s'intéresse en particulier à l'expression humaine, qui résulterait ainsi de l'équilibre variable entre Vie, Âme et Esprit. Chaque zone du corps est le lieu privilégié de l'expression d'une de ces trois instances : la tête exprime l'intellect, le torse exprime l'âme et le bassin et les jambes le pôle des instincts. Une loi de correspondance connecte les manifestations physiques et psychiques, et ainsi les gestes et les états intérieurs sont toujours reliés. Le mouvement exprime l'émotion autant qu'il la crée chez Delsarte. cf. SUQUET, *L'éveil des modernités*, Pantin, CND, 2012 pp. 147-150 ; SHAWN, *Chaque petit mouvement : à propos de François Delsarte*, trad. A. SUQUET, Bruxelles, CND, 2005 ; PORTE, *François Delsarte, une anthologie*, Paris, La Villette, 1992 ; WAILLE, *La méthode somatique*

en mots, et est une expression de la raison ; une tension physique s'exprime en mouvement et est une expression de la volonté, enfin une tension émotionnelle s'exprimera par un chant et exprime l'âme. Comment le sens de la danse peut-il créer une unité à partir de trois perceptions hétérogènes, sensible, émotionnelle et intellectuelle ? Cette unité est celle d'un accord au sens musical : « [La danse] unit vouloir, sentir et penser en [...] accords de changements rythmiques de la faculté gestuelle »⁹⁰. Enfin, il faut se souvenir du regard pessimiste que Laban porte sur la modernité pour comprendre pourquoi le sens de la danse est de nos jours « atrophié » : l'homme moderne est selon Laban malade d'une hypertrophie de l'intellect, qui lui fait négliger une appréhension sensible et émotionnelle des choses. Mais par quel processus une impression reçue par les sens peut-elle être transformée en une de ces tensions, et par là en une expression ? Le « sens de la danse » ne serait-il pas un mot mis sur une énigme ?

Un autre aphorisme central vient éclairer cette théorie labanienne de l'impression et explique comment une tension perçue peut engendrer une tension exprimée.

« PRENDRE CONSCIENCE – UN ACTE SYMBOLIQUE.

Chaque communication et chaque perception est une présentation symbolique. Ce que l'on voit, entend, touche, nous apparaît comme le reflet d'une forme-tension intérieure, qui vit dans l'objet perçu. Cette forme intérieure qui est la sienne n'est pas pour nous immédiatement sensible, mais ne l'est que par la médiation de sa tension corporelle extérieure, que nous voyons, touchons, entendons. En nous surgit la même forme-tension intérieure que dans l'objet perçu, par la médiation de nos sens, qui éveillent le reflet de sa tension corporelle extérieure dans notre intériorité, et la réalisent. Ainsi prenons-nous conscience du processus concerné, peu importe que cette prise de conscience soit une pensée, un sentiment ou une volonté. Un symbole intérieur, un vécu, a surgi. »⁹¹

Le postulat de départ est donc que tout le réel est traversé de tensions, et que le danseur est doté d'un « sens plastique » (*plastischer Sinn*) qui lui permet de voir ces

expressive de François Delsarte: histoire, esthétique, anthropologie: de la neurophysiologie à la métaphysique, Lavérune, L'Entretemps, 2016.

⁹⁰ « [Der Tanz] vereint Wollen, Fühlen und Denken als [...] Akkorde rhythmischer Veränderungen der Gebärdenkraft », LABAN, *Die Welt des Tänzers*, op. cit., p. 39.

⁹¹ « BEWUßTWERDEN – EIN SYMBOLISCHER AKT. Jede Mitteilung und jede Wahrnehmung ist symbolische Darstellung. Was wir sehen, hören, betasten erscheint uns als das Abbild einer inneren Formspannung, die in dem wahrgenommenen Gegenstand lebt. Diese seine innere Form ist für uns nicht unmittelbar sinnlich wahrnehmbar, sondern nur durch Vermittlung seiner äußeren Körperspannung, die wir besehen, betasten, behören. In uns entsteht die gleiche innere Formspannung wie im wahrgenommenen Gegenstand, durch Vermittlung unserer Sinne, die das Abbild seiner äußeren Körperspannung in unserem Inneren erwecken und verwirklichen. So wird uns der betreffende Vorgang bewußt, gleichgültig, ob diese Bewußtheit ein Gedanke, ein Gefühl, oder ein Wollen ist. Ein inneres Symbol, Erlebnis ist entstanden ». LABAN, *Die Welt des Tänzers*, op. cit., pp. 34-35.

tensions et d'y répondre par des moyens expressifs. Le danseur sait, écrit Laban à l'aphorisme « Formsinn und Bewegungssinn des Tänzers », que dans toute la nature, que dans chaque chose et dans chaque changement de forme, il y a des tensions organisées par des lois d'harmonie⁹². C'est le sens plastique de l'artiste qui lui permet de les voir, et on comprend donc que le sens de la danse repose sur le sens plastique. Mais encore faut-il transformer ces tensions perçues en une réponse expressive. Puisque tout dans la nature est traversé par des tensions et qu'il existe des lois naturelles qui les organisent, Laban va jusqu'à faire l'hypothèse suivante : nos actes de pensées seraient eux-mêmes des tensions, et c'est pourquoi nous pourrions percevoir les tensions et y répondre par des tensions expressives⁹³. Selon la thèse de l'aphorisme « Prendre conscience – un acte symbolique », la tension perçue serait reproduite en nous par l'intermédiaire de nos sens, et c'est alors bien la même tension dans la perception que dans la réponse expressive. L'expression s'identifie alors à une impression ; exprimer, c'est donc se laisser affecter. Impression et expression sont deux faces d'une même médaille, ce que Laban écrit explicitement à l'aphorisme « Einheitliche Gebärbenkraft » : la faculté gestuelle (*Gebärdenkraft*) est une, mais selon qu'elle se tourne vers l'intérieur ou vers l'extérieur, elle est impression ou expression. « Impression et expression sont deux états du moi qui diffèrent par le rythme spatial »⁹⁴. Le geste est finalement défini comme l'unité de la tension intérieure et de la tension extérieure : « Le geste est une unité insécable, mis en tension plastique par la dualité qui l'habite, que l'on nomme tension émotionnelle et tension corporelle (ou tension intérieure et extérieure) [...] »⁹⁵. Le processus d'expression peut être décrit comme le processus de réflexion dans un miroir déformant : la tension existant dans un objet se reflète dans le danseur qui exprime cette même tension, en la traduisant cependant au passage en mots, en mouvements ou en chant. Dans le cas du mouvement expressif, il y a donc identité entre le mouvement expressif et l'évènement intérieur qu'il reflète :

⁹² *Ibid.*, p. 25.

⁹³ « Begriff und Form », *ibid.*, p. 27.

⁹⁴ « Eindruck und Ausdruck sind zwei raumrhythmisch verschiedene Zustände des Ichs », *ibid.*, p. 47.

⁹⁵ « Die Gebärde ist eine untrennbare Einheit, plastisch gespannt durch die ihr innewohnende Zweiheit, die wir Gemütsspannungen und Körperspannung (oder innere und äußere Spannung) nennen », *ibid.* p. 51,

« Un évènement émotionnel-intellectuel coïncide avec un évènement corporel. La forme du mouvement et [son] image spatiale ne sont pas simplement des symboles et des reflets [*Abbild*] de l'évènement intérieur, mais sont identiques à lui »⁹⁶.

La métaphore du reflet revient bien plus tard, dans *La maîtrise du mouvement*, où Laban écrit que notre « vie intérieure se reflète » dans nos mouvements expressifs⁹⁷. Cette métaphore n'est pas qu'une analogie, elle possède un sens profond : c'est bien la *même* tension intérieure qui se reflète dans une tension corporelle extérieure, et dans cette mesure on peut dire que notre « vie intérieure », nos idées et nos émotions qui prennent la forme de tensions intérieures, se reflète dans nos mouvements, qui procèdent de tensions corporelles. Il y a donc identité de l'impression et de l'expression, de l'« exprimé » et de son expression. Il n'y a finalement pas de séparation entre impression et expression, il n'y a que du mouvement, et on retrouve par-là le postulat fondamental de Laban énoncé au début de *Choreutique* : tout est mouvement. Il écrit ainsi dans *Des Kindes Gymnastik und Tanz* : « Toute expression vient d'un mouvement physique, toutes les impressions sont de nature physique, et donc de nature mouvante »⁹⁸. Chez Laban, tout est mouvement et tension, non seulement les corps, mais aussi les pensées et les émotions, c'est pourquoi impression et expression n'entretiennent pas un rapport de causalité et ne sont pas non plus la traduction de l'une dans l'autre ; elles sont identiques parce qu'elles sont toutes deux mouvements.

L'EFFORT

Ainsi, il est clair dès 1920 et la théorie de la tension que le mouvement expressif ne dépend pas d'une émotion qui serait « à sortir » mais d'une tension. Nous avons vu comment, dans *Choreutique* (cf. I, A), les formes-traces sont indissociables de formes-ombres, soit de qualités dynamiques, qui rendent le mouvement expressif. Pour désigner ces qualités dynamiques, Laban emploie à partir de 1947 le terme d'« effort ». Il écrit ainsi en 1948 dans *La danse moderne éducative* : « la nouvelle danse est construite sur les changements et variations d'efforts qui apparaissent dans le cours du mouvement et qui portent les expressions du mouvement »⁹⁹. L'effort est défini comme l'attitude face aux quatre

⁹⁶ « Das seelisch-geistige Geschehen fällt mit dem körperlichen Geschehen zusammen. Bewegungsform und Raumbild ist nicht nur Symbol und Abbild inneren Geschehens, sondern ist mit ihm identisch », *ibid.*, p. 141.

⁹⁷ LABAN, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.*, p. 131.

⁹⁸ « All expression originates from physical movement, all impressions are of physical, and therefore of moving nature », LABAN, *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, in *The Laban Sourcebook*, *op. cit.* p. 79.

⁹⁹ LABAN, *La danse moderne éducative*, *op. cit.*, p. 76.

facteurs moteurs que sont l'Espace, le Temps, le Poids et le Flux. L'attitude est soit de lutte, de rejet, soit d'accueil, d'abandon. De ces deux attitudes possibles vis-à-vis des quatre facteurs moteurs dérivent huit actions d'efforts fondamentales désignées chacune par un verbe (cf. Annexe 1, Tableau « Les huit actions d'effort de base »). L'expression du mouvement dépend ainsi de l'effort prédominant, mais plusieurs efforts « dérivés » peuvent être présents (c'est ainsi qu'il existe un vaste nuancier d'expressions). En outre, l'association de deux efforts crée un « état », l'association de trois efforts crée une impulsion, et les quatre efforts assemblés engendrent l'« effort complet ». Il y a donc six états (car chacun des quatre facteurs moteurs peut être associé à l'un des trois autres) et quatre impulsions (car chaque impulsion peut-être définie par l'absence d'un des quatre facteurs moteurs), et chaque impulsion est soutenue par les trois états dans lesquels est absent le facteur moteur absent dans cette même impulsion. (cf. Annexe 7, Tableau « Les états et les impulsions »).

Le « Flux » joue un rôle particulier, car non seulement il est un des facteurs moteurs, mais il est également supposé par les trois autres facteurs moteurs en tant qu'initiateur du mouvement. C'est également lui qui rend visible l'effort (tout le problème est de savoir *comment*). Les modalités du Flux sont « libre » et « condensé » (ou « contraint », selon les traductions) ; de plus, le Flux est soit centripète (il établit une relation avec un objet ou une personne extérieurs), soit centrifuge (une relation à soi). Il faut préciser en outre que le « Poids » ne désigne pas le poids quantitatif du danseur, mais son engagement vis-à-vis de la gravité (ses modalités sont « léger » ou « fort ») en fonction d'une intention, dont il résulte une certaine qualité de présence¹⁰⁰. L'« Espace » ne désigne pas l'espace cartésien mais l'attention physique et mentale portée à l'espace, qui peut se focaliser sur un point unique (et le mouvement est alors direct, en ligne droite) ou sur plusieurs points (mouvement indirect, en courbe). Enfin, le « Temps » ne désigne pas non plus le temps objectif mais l'attitude de la personne en mouvement vis-à-vis du déroulement du mouvement. Si l'interprète veut faire durer le mouvement, jouir de sa progression, le mouvement est « soutenu ». S'il veut accélérer pour commencer ou finir l'action, le mouvement est « soudain ». Laban résume dans *Effort* : « [...] les mouvements évoluent nécessairement dans l'espace ainsi que dans le temps [...] et

¹⁰⁰ LOUREIRO, *Effort : l'alternance dynamique dans le mouvement*, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013, p. 29.

dans cette évolution du mouvement le poids du corps est porté par un flux »¹⁰¹. Ainsi le mouvement expressif semble-t-il procéder ainsi : l'attitude face aux facteurs moteurs détermine un effort prédominant, rendu manifeste par le Flux du mouvement.

Deux autres éléments participent en outre à déterminer l'expression du mouvement : sa forme et son rythme. La forme du mouvement dépend des positions du corps (position de départ et d'arrivée) et des directions spatiales empruntées par le mouvement de manière plus ou moins directe (lignes droites ou courbes), ainsi que de son tracé (symétrique ou asymétrique par exemple). Le mouvement est en outre caractérisé par trois rythmes : temporel, spatial et pondéral, que nous étudierons plus loin (cf. III, C « Le rythme »).

A l'issue de cette étude, on peut répondre à notre question : la théorie de la tension et la théorie de l'effort sont-elles contradictoires ou complémentaires ? Y a-t-il rupture ou approfondissement entre ces deux théories du mouvement expressif ? Notre hypothèse est qu'il n'y a pas rupture mais plutôt approfondissement de l'une à l'autre. En effet, l'aphorisme « Analyse der Gebärden als Raumspannungen » montre que les tensions corporelles à l'œuvre dans le geste sont analysables en fonction des facteurs moteurs :

« Nous distinguons les tensions corporelles en fonction des directions spatiales vers lesquelles elles sont dirigées, ensuite en fonction de l'usage de la force avec laquelle elles sont menées dans certaines régions de l'espace, et en fonction de la durée, grande ou petite, avec laquelle elles se succèdent »¹⁰².

Puisque les tensions corporelles sont déterminées en fonction de l'espace, de la force et du temps, elles servent bien à décrire la même chose que l'effort, qui est déterminé par l'attitude vis-à-vis de l'Espace, du Poids, du Temps et du Flux. Il est vrai que Laban parle de force (*Kraftanwendung*) et non de Poids ni de Flux en 1920. Mais si la force est le degré de tension musculaire requise pour se mouvoir, elle est alors résistance ou acceptation du poids, et l'on peut dire que la force est l'effort fait vis-à-vis du poids tandis que le Poids est un des facteurs déterminant un

¹⁰¹ « [...] movements are bound to evolve in space as well as in time [...] and [...] in this evolution of movement the weight of the body is brought into flow », LABAN, *Effort*, in *The Laban Sourcebook*, op. cit., p. 229.

¹⁰² « Die Körperspannungen unterscheiden wir nach den Raumrichtungen, nach welchen sie ausgeführt werden, ferner nach der Kraftanwendung, mit der sie in bestimmte Raumweiten geführt werden und der größeren oder geringeren Zeitdauer mit der sie aufeinander folgen », LABAN, *Die Welt des Tänzers*, op. cit., p. 17.

mouvement. La théorie de la tension serait donc complétée et approfondie par le concept d'effort, qui prend en outre en compte un facteur moteur supplémentaire : le Flux. Mais si la théorie de la tension permet de penser une identité entre impression et expression, qu'en est-il dans la théorie de l'effort ? L'effort résulte-t-il d'une certaine intention d'action, ou s'identifie-t-il à cette intention ? Comment une intention peut-elle déterminer une attitude vis-à-vis des facteurs moteurs ? Ce point n'est jamais expliqué par Laban, qui constate une correspondance entre « attitude intérieure » et « attitude corporelle » sans l'analyser.

L'IMPENSE LABANIEN

Intention d'action et effort

Nous avons défini le mouvement comme un « vecteur » selon l'expression de McCaw, une force de projection vers le monde. Mais qu'est-ce donc qui est projeté ? Nous avons dit également que les mouvements ombrés, responsables de l'expressivité du mouvement, sont produits par des « intentions d'action ». Sont-ce alors des intentions que le mouvement projette ? Nous avons vu en outre que ce qui rend possible la théorie de l'effort est le concept d'espace-mouvement, donnant à penser l'unité de la forme du mouvement et de ses qualités dynamiques. Mais la question est à présent : comment ces qualités dynamiques sont-elles expressives ? Qu'y a-t-il en amont de l'attitude vis-à-vis des facteurs moteurs qui rend cette attitude expressive ? De quoi est-elle l'expression ?

Reprenons la définition de la danse donnée dans *La danse moderne éducative* : la danse n'est pas « seulement le langage de l'émotion. C'est plutôt un langage d'action, dans lequel des *intentions variées* et les *efforts corporels et mentaux* de l'homme sont organisés dans un ordre cohérent »¹⁰³. Ce passage nous apprend tout d'abord que l'expression en danse est moins l'expression d'une émotion que celle d'une intention. Nous l'avons vu en effet, Laban refuse l'expression « lyrique » d'une « vie intérieure » à la I. Duncan (cf. supra). Puisque les qualités dynamiques, ou efforts, sont désignées par des verbes et désignent donc des actions, on comprend que les attitudes vis-à-vis des facteurs moteurs sont déterminées par une intention d'action. L'effort « pousser » résulterait tout simplement de l'intention de « pousser » un objet réel ou imaginaire. Comment l'action peut-elle être exprimée par la danse, qui ne peut pourtant être réduite au mime d'actions diverses ? Ce sont

¹⁰³ *Ibid*, pp. 72-73. Nous soulignons.

des intentions et des efforts qui font de la danse un « langage d'action ». Les efforts résultent-ils alors des intentions ? Ou sont-ils identiques ?

Il nous faut d'abord préciser ce que Laban entend par « intention ». « Intention » a un sens technique dans l'analyse du mouvement : dans *La maîtrise du mouvement*, Laban fait en effet correspondre les facteurs moteurs à des phases de l'action (cf. Annexe 6). L'intention, que Laban définit comme « désir de faire » correspond au facteur Poids. Est-ce à dire que l'intention ne correspond qu'à l'attitude envers le Poids, et non envers les autres facteurs moteurs ? Il semble plutôt que Laban utilise « intention » dans un sens non technique lorsqu'il parle « d'intentions variées », désignant la visée d'une certaine fin (réelle ou imaginaire) qui unifie l'attitude vis-à-vis des facteurs moteurs et détermine ainsi un effort. Les intentions d'actions seraient donc responsables des qualités dynamiques du mouvement, mais sont en outre à son origine si l'on en croit le chapitre V de *Choreutique*, où Laban écrit que toutes nos actions, dont nos mouvements, sont suscitées par :

« [...] une pensée ou une *intention* [...] tel que le désir de transformer nos situations et notre environnement [...] chaque mouvement possède, en dehors du fait de créer une nouvelle situation à la fois dans l'espace et dans le temps, d'autres qualités inhérentes »¹⁰⁴.

Ainsi, l'intention engendre un mouvement capable de changer la situation présente, elle est bien en cela une intention d'action, mais en outre cette intention est porteuse de « qualités inhérentes », qu'on peut identifier comme les qualités dynamiques, ou efforts. Si la théorie standard de l'effort énonce clairement que l'expressivité du mouvement repose sur l'effort, il faut ajouter que l'effort est déterminé en amont par des « intentions d'action ». Mais comment une intention se fait-elle effort, comment l'intention peut-elle correspondre à une certaine attitude vis-à-vis des quatre facteurs moteurs ? Cela, Laban ne l'explique jamais.

Co-constitution du style et du caractère

Laban établit en outre un lien entre la personnalité d'un individu et les modèles d'effort qu'il emploie de préférence. Cherchant les caractéristiques du mouvement humain (par différence avec le mouvement mécanique), il écrit dans *La maîtrise du mouvement* :

¹⁰⁴ LABAN, *Choreutique*, op. cit., pp. 122-123.

« Même si l'homme entreprend un travail et si ses actions corporelles doivent remplir des fonctions pratiques, celles-ci se distinguent par l'expression personnelle. Parfois, toutefois, elles peuvent être plutôt dépourvues de *participation intérieure* et devenir alors mécaniques. Cependant, elles sont quelquefois abondamment nuancées, ombrées par des modèles d'effort ne servant aucun but pratique. Comme ils jaillissent du plus profond de la personnalité, ils créent l'expression caractéristique qui devient visible dans l'action corporelle »¹⁰⁵.

Cet extrait nous rappelle tout d'abord que tout mouvement est expressif ; même le mouvement du travailleur a un *style* unique. Comment est-possible ? Parce que tout mouvement est « ombré de modèles d'effort », soit accompagné de formes-ombres qui sont autant d'efforts qui colorent le mouvement. Comment expliquer que ces modèles d'effort « jaillissent de la personnalité » ? Laban envisage une constitution réciproque de la personnalité par les efforts et des efforts par la personnalité. D'une part la personnalité détermine certaines attitudes face aux facteurs moteurs et donc certains efforts¹⁰⁶, d'autre part des efforts souvent répétés deviennent des habitudes qui se cristallisent en caractère¹⁰⁷ (que nous prenons ici comme synonyme de personnalité car Laban ne semble pas établir de différence entre ces termes). Il écrit ainsi que le mouvement « reflète et crée la vie intérieure dans et par les formes-traces »¹⁰⁸. L'emploi des deux verbes est éloquent : il y a une double relation d'influence réciproque entre vie intérieure et mouvement, et cela en un seul et même processus. La vie intérieure est *reflétée* dans le mouvement, car c'est bien le même évènement intérieur qui apparaît dans un évènement extérieur, un mouvement, mais en même temps, le mouvement *crée* une vie intérieure parce qu'il suscite des émotions et des pensées, qui se figent en un caractère. La question est parallèle à celle du rapport entre intention et effort : comment et pourquoi la personnalité peut infléchir notre attitude vis-à-vis de l'Espace, du Temps, du Poids, du Flux ? Ensuite, comment des efforts souvent répétés peuvent-ils forger un caractère ?

EFFORT ET INTENTION

Un impensé persiste donc dans la pensée labanienne : comment une « intention d'action » peut-elle déterminer une attitude face aux facteurs moteurs et

¹⁰⁵ LABAN, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.*, p. 100. Nous soulignons.

¹⁰⁶ « Lorsque l'enfant grandit et devient capable de s'exprimer, on le voit faire des mouvements caractéristiques de sa future personnalité », LABAN, *La danse moderne éducative*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁷ « La variété du caractère humain découle des multiples attitudes possibles envers les acteurs moteurs, et certaines tendances décrites ici peuvent devenir habituelles à chacun. Pour l'acteur-danseur, il est très important de savoir que de telles attitudes intérieures habituelles sont les indications premières de ce que nous appelons caractère ou tempérament » LABAN, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.*, pp. 48-49.

¹⁰⁸ LABAN, *Choreutique*, *op. cit.*, p. 179.

donc un effort ? Comment peut-il y avoir « correspondance » entre une intention et une qualité de mouvement ? Cette question implique de prendre position sur la question de l'union du corps et de la conscience, ce que Laban ne fait pas, n'interrogeant ni l'être du corps ni l'être de la conscience. C'est pourquoi il nous faut proposer une interprétation de sa pensée s'appuyant sur des écrits philosophiques posant ce même problème.

En outre, une deuxième question demande à être précisé : qu'est-ce que qui est exprimé par le mouvement expressif ? Est-ce une émotion, une intention d'action ? Qu'est-ce exactement que cette « attitude intérieure » dont parle Laban ? L'attitude vis-à-vis des facteurs moteurs doit-elle être comprise en termes d'émotion, d'intention, ou d'une autre manière ? Ces questions touchent le cœur du concept d'expression : qu'est-ce finalement que l'expression chez Laban ? Est-ce la « sortie » d'une attitude intérieure en un mouvement ? Si la dichotomie intérieur/extérieur doit être remise en question, qu'est-ce alors que l'expression ?

Motricité et intention

Pour comprendre la correspondance que Laban pose entre « attitude intérieure » et l'attitude face aux facteurs moteurs, il nous faut approfondir et interpréter la notion d'effort. V. Maletic interprète ainsi l'effort labanien : «Laban nomme Effort notre fonction interne qui est l'origine du mouvement animé – en tant qu'il est différent du mouvement mécanique [...]»¹⁰⁹. Elle met en parallèle l'effort labanien et la notion d'intentionnalité chez Merleau-Ponty. L'effort labanien, en tant qu'attitude d'accueil ou de lutte face aux facteurs moteurs, peut être interprété comme une intention d'action : l'intention de pousser quelque chose par exemple se manifeste par un rapport de lutte vis-à-vis de l'Espace, du Temps et du Poids, tandis que l'intention de se laisser flotter est caractérisée par une attitude d'accueil vis-à-vis de l'Espace, du Temps et du Poids (cf. Annexe 1). Les verbes à l'infinitif choisis par Laban dénotent bien une action, ou plutôt une attitude du corps qui s'organise pour cette action. Par exemple pour pousser, je cherche des appuis stables au sol, j'écarte légèrement les jambes, je m'appuie fermement contre ce que je veux pousser, je ramasse tout mon corps, les muscles bandés, je cesse d'inspirer. Au contraire si je veux flotter sur l'eau ou si je veux donner l'impression de flotter en marchant, je relâche la tension musculaire, j'étends mes membres, je respire

¹⁰⁹ « Laban calls Effort our inner function from which originates living movement –as different from mechanical motion [...]», MALETIC, *Body, Space, Expression*, op. cit., p. 192.

calmement. Ce qui dans chaque cas fait l'unité de cette attitude de tout le corps, c'est l'effort, que l'on peut aussi comprendre comme l'intention merleau-pontienne.

Merleau-Ponty observe en effet dans la *Phénoménologie de la perception* que tous les mouvements des différentes parties de mon corps s'organisent dans un mouvement grâce à une « signification commune », celle de l'intention :

« Si je suis assis à ma table et que je veuille atteindre le téléphone, le mouvement de la main vers l'objet, le redressement du tronc, la contraction des muscles des jambes s'enveloppent l'un l'autre ; je veux un certain résultat et les tâches se répartissent d'elles-mêmes entre les segments intéressés [...] Tous ces mouvements sont à notre disposition à partir de leur signification commune »¹¹⁰.

Ainsi, il faut tout d'abord comprendre que l'unité du mouvement dépend de l'unité du corps, qui n'est pas le résultat d'une addition de parties, mais bien une unité organique et organisée, organisée précisément par cette « signification commune ». C'est pourquoi il y a « un certain style des gestes de ma main, qui implique un certain style des mouvements de mes doigts et contribue d'autres part à une certaine allure de mon corps »¹¹¹. Cette unité de style, que Laban remarque également et qu'il explique par une habitude de certains modèles d'efforts, vient à la fois de l'intention de celui qui se meut au moment où il se meut et de son rapport individuel, non seulement à son propre corps et à ses capacités de mouvement, mais également à son monde.

C'est la conscience comme « fonction de projection » qui est la source de l'unité vécue de mon corps et de l'unité de mes mouvements. Lorsque Merleau-Ponty distingue le mouvement concret du mouvement abstrait au chapitre « La spatialité du corps propre et la motricité », il montre que contrairement au malade Scheider, pour qui son corps est un instrument, pour le sujet normal le corps est « une étrange machine à signifier »¹¹² qu'on peut mouvoir pour le plaisir, par jeu. Ce qui rend possible le mouvement abstrait (dont la danse est un cas particulier) c'est :

« une intention gratuite qui se porte sur le corps propre et le constitue en objet au lieu de le traverser pour rejoindre à travers lui les choses. Il est donc bien habité par une [...] « fonction symbolique » [...] une « puissance de projection ».

Cette « puissance de projection » est la conscience elle-même, définie par l'intentionnalité. Le pouvoir de la conscience est d'ordonner toutes les perceptions et tous les mouvements en une unité. Elle est ce qui donne au mouvement son « caractère mélodique », tandis que le malade Scheider n'est plus capable que de

¹¹⁰ MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2015, p.185.

¹¹¹ MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception op. cit.*, p. 187.

¹¹² *Ibid.*, p. 142.

gestes mécaniques, sans unité¹¹³. À la différence de Schneider qui a son corps à sa disposition comme un « instrument », le sujet à la conscience saine a son corps comme « moyen d'expression d'une pensée spatiale libre et gratuite »¹¹⁴. Ainsi, l'unité du mouvement, son pouvoir expressif et la possibilité d'un mouvement non-finalisé viennent d'une même source : la conscience pensée comme « fonction de projection ». La motricité peut être alors comprise comme « intention originale »¹¹⁵.

Enfin, il faut retourner au chapitre « La synthèse du corps propre » pour comprendre que ce que projette la conscience n'est pas une intention préexistante au mouvement, mais qu'elle fait être une intention en la spatialisant. « La spatialité du corps est le déploiement de son être de corps, la manière dont il se réalise comme corps »¹¹⁶. La conscience est une fonction de projection qui se projette dans l'espace par le corps et son mouvement. Elle n'existe qu'en se spatialisant. L'intention n'est pas antécédente au mouvement l'exprimant, et ne cause pas non plus ce mouvement. Il y a unité entre l'intention et le mouvement qui la spatialise. Tout comme chez Laban il y a une unité de la forme-trace et de la forme-ombre, ou de la forme du mouvement et de son effort, il y a chez Merleau-Ponty unité de l'intention et de sa spatialisation, le mouvement.

Style et habitudes motrices

Le style dont parle Laban, cette unité et cette particularité individuelle dans la manière de se mouvoir, tient son unité d'intentions devenues habituelles et de modèles d'efforts privilégiés. C'est pourquoi les mouvements les plus simples, les plus quotidiens, même les mouvements de travail ont un style individuel, et expriment en ce sens un caractère. Merleau-Ponty établit lui aussi la relation entre style et intentionnalité, dans « Le langage indirect ou les voix du silence » :

« Ces actes simples [se mouvoir, regarder] renferment déjà le secret de l'action expressive : je meus mon corps sans même savoir quels muscles, quels trajets nerveux doivent intervenir, ni où il faudrait chercher les instruments de cette action, comme l'artiste fait rayonner son *style* jusqu'aux fibres de la matière qu'il travaille »¹¹⁷.

A nouveau, c'est bien l'unité d'une intention d'action, qui fait l'unité du mouvement. Non seulement le mouvement est uni, continu, il forme une totalité, à la différence

¹¹³ *Ibid.*, p. 135.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 134.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 171.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 185.

¹¹⁷ MERLEAU-PONTY, « Le langage indirect ou les voix du silence » in *Signes*, Paris, Gallimard, 2008, p. 107. Nous soulignons.

d'un mouvement mécanique, mais en outre il y a une unité dans la manière de se mouvoir, autrement dit, un *style*. Merleau-Ponty définit le style comme une « déformation cohérente imposée au visible »¹¹⁸, et applique cette notion tant aux mouvements d'un corps qu'à l'œuvre d'art. Le style individuel d'un corps est :

« [...] une certaine manière d'être chair donnée tout entière dans la démarche ou même dans le seul choc du talon sur le sol [...] une variation très remarquable de la norme du marcher, du regarder, du toucher, du parler, que je possède par-devers moi parce que je suis corps »¹¹⁹.

Cette manière particulière, individualisée d'être chair dépend donc plutôt que d'une intention, d'habitudes d'intentions qui deviennent des habitudes motrices. C'est précisément ce que Laban nomme « modèles d'effort » : une certaine attitude envers les facteurs moteurs devient habituelle, et, comme dit Laban, « se fige » en une certaine posture, une certaine démarche. On reconnaît quelqu'un au bruit d'un pas lourd, comme à une démarche vue de loin. Mais, ce qui est plus étrange, c'est que Laban considère que le style informe le caractère : comment est-il possible de passer d'une habitude de mouvement à une habitude de comportement ? Nous avons dit que l'intention ne préexiste pas au mouvement qui la crée. Si l'intention est créée par le mouvement, on peut concevoir que certaines habitudes motrices forment certains types d'intention, qui, à force de répétition, se figent en un caractère. Celui dont le style de démarche est caractérisé par un pas lourd et lent, comme s'il était constamment en lutte contre le Poids, l'Espace et le Temps, finit par se sentir en effet écrasé par le Poids, l'Espace et le Temps, et par acquiescer un caractère maussade. Cependant, cette piste de réponse doit encore être étoffée, car en se demandant comment il peut y avoir co-constitution du style et du caractère, on pose en même temps le problème du pouvoir du mouvement à changer celui qui se meut (cf. II, B « L'unité de l'exprimé et de l'expression » et III,C).

UN « EXPRESSIONNISME ABSTRAIT »¹²⁰ ?

Cette interprétation du mouvement expressif chez Laban à la lumière du concept d'intention implique une interprétation de son esthétique, qui apparaît alors comme une esthétique de l'abstraction plutôt que de l'émotion. En effet, nous avons vu que le mouvement expressif labanien ne recherche pas l'expression du

¹¹⁸ MERLEAU-PONTY, « Le langage indirect », *op. cit.*, p. 126.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 87.

¹²⁰ Nous employons ici les guillemets pour signifier que l'on ne se réfère pas à l'expressionnisme abstrait américain, mais que nous cherchons à cerner la position de Laban entre expressionnisme et abstraction.

moi, et que la danse selon Laban, n'est pas un « langage d'émotion », mais plutôt un « langage d'action ». Il écrit ainsi dans *La danse moderne éducative* :

« [...] le lyrisme en danse n'est pas une description d'évènements en soi ou de sentiments, mais la réalisation de séquences de mouvement dans lesquelles les contrastes dramatiquement conflictuels et leur solution sont relégués à l'arrière-plan »¹²¹.

Dans cet extrait, Laban prend position à la fois contre la composante mimétique de la danse (la « description d'évènement » qui implique une narration, et, dans le ballet classique, des passages de pantomimes), et contre le lyrisme compris comme expression du moi et de ses sentiments. Ce qui relève du drame, donc de l'action, est relégué « à l'arrière-plan » et on comprend que c'est le mouvement lui-même et presque le mouvement pour lui-même qui doit occuper le devant de la scène. Pourtant, Laban ne renonce pas au concept d'expression, qui revient sans cesse sous sa plume, et est souvent considéré comme le « père de l'expressionnisme allemand », y compris par ses contemporains¹²². Situer l'esthétique labanienne dans l'art allemand du début du XX^{ème}, c'est se demander ce que signifie l'expression chez Laban : qu'est-ce qui est exprimé ? Par quels moyens ? Quelle réception vise Laban ?

Si on retient comme trait définitionnel de l'expressionnisme la tentative de projeter par des moyens plastiques une vision subjective et émotionnelle du réel, utilisant la déformation, et cherchant à engendrer une réaction émotionnelle forte chez le spectateur, on ne peut retenir Laban comme artiste expressionniste. Laban en effet refuse explicitement l'expression du moi, ou « l'expression lyrique » en danse¹²³ ; le mouvement expressif, on l'a vu, exprime chez lui plutôt une intention qu'une émotion. Laban en outre se montre très critique vis-à-vis des déformations caractéristiques de l'expressionnisme¹²⁴, privilégiant lui-même l'harmonie du mouvement (tout en accordant un pouvoir expressif à la disharmonie). Isabelle Launay montre en outre que si Laban partage un « élan visionnaire et antirationaliste »¹²⁵ avec les expressionnistes, il ne perd jamais sa confiance en une régénérescence individuelle et sociale par le mouvement (cf. III), se distinguant du nihilisme caractéristique de l'expressionnisme.

¹²¹ LABAN, *La danse moderne éducative, op. cit.*, p. 80.

¹²² DÖRR, « Rudolf Laban : The Founding Father of Expressionist Dance », *op. cit.*, p. 6.

¹²³ LABAN, *La danse moderne éducative, op. cit.* pp. 32-33.

¹²⁴ LABAN, *A Life for Dance, op. cit.*, pp. 146-147, cité par LAUNAY, *A la recherche de la danse moderne, op. cit.*, p. 80.

¹²⁵ LAUNAY, *A la recherche de la danse moderne, op. cit.*, p. 82.

Cependant, l'expressionnisme n'a jamais été un mouvement uni, dans lequel les artistes prêteraient allégeance à un manifeste, et plusieurs tendances divergentes sont souvent rassemblées sous le nom d'expressionnisme. Ainsi, lorsqu'Evelyn Dörr montre que Laban et « les expressionnistes » partagent une même conception du monde, pensé comme un tout harmonieux, et une problématique centrale, celle de l'union de l'abstrait et de l'organique, elle englobe en réalité sous cette appellation des artistes appartenant à l'Art nouveau (Laban a en effet suivi les cours d'Hermann Obrist) et au Bauhaus¹²⁶. Ainsi Vassily Kandinsky est-il parfois nommé parmi les artistes expressionnistes, du fait de son appartenance au mouvement *Der blaue Reiter*, fondateur de l'expressionnisme. Or, les études labaniennes rapprochent couramment Laban de Kandinsky¹²⁷, comparant leur conception des formes géométriques. Qu'en est-il vraiment des affinités entre ces deux artistes ? Peut-on définir la danse labanienne comme une danse abstraite, plutôt que comme une danse expressionniste ?

Une danse abstraite ? Laban et Kandinsky

Laban s'installe en 1907 à Munich, après avoir étudié les Beaux-Arts à Paris. On ne possède pas de témoignage prouvant qu'il ait été en contact direct avec Kandinsky à Munich, mais il est certain qu'il connaissait son travail¹²⁸. De son côté, Kandinsky s'intéresse à tous les arts, et dessine en 1926 *Sur les danses de Palucca* à partir des photos de la danseuse, Palucca étant une célébrité de la danse moderne allemande, ancienne élève de Mary Wigman, qui a été l'élève et la collaboratrice de Laban. Bien plus, il consacre un développement à la « nouvelle danse »¹²⁹ dans le dernier chapitre de *Du spirituel dans l'art*. Or, la « nouvelle danse » est justement le nom que Laban donne à sa propre pratique. Cependant, il n'est pas nécessaire que Kandinsky et Laban se soient connus pour comparer les concepts qu'ils forgent et mettent en pratique dans leur art. Ils ont des prémisses communes, largement diffusées dans les milieux artistiques de cette époque en Allemagne. Tout d'abord, ils partagent une conception de leur époque et de la manière dont l'art doit y répondre. Tous deux lisent l'époque moderne comme une décadence, dont la régénération

¹²⁶ DÖRR, « Rudolf Laban : The founding Father of Expressionist Dance », *op. cit.*, pp. 5-14.

¹²⁷ DÖRR, « Rudolf Laban : The founding Father of Expressionist Dance », *op. cit.*, p. 7 ; MCCAW (dir.), *The Laban Sourcebook*, *op. cit.*, pp. 5, 195, 337-338 et 366 ; MALETIC, *Body, Space, Expression*, *op. cit.*, p. 34.

¹²⁸ MALETIC, *Body, Space, Expression*, *op. cit.*, p. 34.

¹²⁹ KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, trad. P. Volboudt, Paris, Denoël, 1969, pp. 158-159.

peut avoir lieu grâce à l'art¹³⁰. L'art en outre est conçu par tous deux comme déterminé par son époque, et doit exprimer l'époque, autrement dit, être un art moderne. Ensuite, leur spiritualité s'abreuve à une source commune, la théosophie¹³¹. Enfin, l'idée selon laquelle l'homme subit l'action des objets, de leur forme notamment, est commune aux deux artistes et peut être rattachée à l'*Einfühlungstheorie* de Lipps. Kandinsky, écrit en effet dans *Du spirituel dans l'art* : « Tout objet [...] est un être doué d'une vie propre et qui engendre une multiplicité d'effets. L'homme subit continuellement cette action psychique »¹³². Laban écrit de manière très similaire dans *Die Welt des Tänzers* : « Ce qu'on voit, entend, touche nous apparaît comme l'image d'une forme-tension intérieure, qui vit dans l'objet perçu »¹³³. S'il peut sembler étonnant de rapprocher danse et peinture : les couleurs, si importantes dans la peinture de Kandinsky, ne sont bien sûr pas un élément constitutif de la danse, un concept fondamental est commun aux deux artistes : le concept de forme. En effet, tous deux prêtent une attention extrême aux formes géométriques, à leurs valeurs esthétiques, notamment en s'interrogeant sur l'impression qu'elles produisent sur le spectateur. C'est pourquoi il nous faut d'étudier le pouvoir expressif de la forme chez Laban et Kandinsky, afin d'éclairer le concept labanien d'expression.

Le chapitre VI de *Du spirituel dans l'art* (1911) est consacré au « langage des formes et des couleurs ». Les formes et leurs couleurs sont en effet considérés comme les moyens propres de la peinture, qui, s'ils sont développés, lui permettront de devenir « un art au sens abstrait du terme [...] capable de réaliser la composition picturale pure »¹³⁴. De même que la couleur, la forme possède son « propre son intérieur »¹³⁵. Il existe deux types (entre lesquels de multiples intermédiaires existent) de formes : la forme matérielle qui est la simple délimitation de la surface d'un objet matériel, et la forme abstraite, c'est-à-dire la forme géométrique. La définition que Kandinsky donne de la forme a déjà de quoi surprendre : la forme a non seulement un extérieur, c'est-à-dire une délimitation, mais un intérieur. « La forme est la manifestation extérieure de ce contenu »¹³⁶. Si l'extérieur de la forme est

¹³⁰ Ce que Kandinsky développe dans l'introduction de *Du spirituel dans l'art*, *op. cit.* ; Laban exprime la même idée dès l'introduction de *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*, p. 1.

¹³¹ KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art*, *op. cit.*, p. 60 ; McCAW, *The Laban Sourcebook*, *op. cit.*, p. 17.

¹³² KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art*, *op. cit.*, p. 103.

¹³³ LABAN, *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*, P. 34.

¹³⁴ KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art*, *op. cit.* p. 94.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 96.

¹³⁶ *Ibid.*, p.99.

adapté à sa destination, qui est de manifester le contenu intérieur, la forme est alors expressive. On remarque d'emblée la parenté avec le concept labanien de forme, qui dans le mouvement est toujours unie à un « contenu » expressif, une qualité expressive. C'est parce que Kandinsky comme Laban abandonnent la séparation intérieur/extérieur qu'ils peuvent penser des formes qui expriment immédiatement un « contenu », bien plus, qui *sont* un « contenu ». Le dehors et le dedans ne s'opposent pas, le contenant et le contenu ne sont qu'un : ainsi seulement peut-être pensée l'expressivité de la forme. Ainsi Pouillaude parle-t-il à raison de l'expression du mouvement chez Laban comme d'un « dedans immédiatement exposé »¹³⁷.

Que signifie qu'une forme est expressive ? Kandinsky écrit que les formes abstraites « vibrent et agissent et font sentir leur influence »¹³⁸. La forme a une action sur le spectateur, par exemple le triangle est perçu comme aigu, pointu, agressif presque, tandis que le cercle est perçu comme stable et profond. Les formes ont un mouvement en outre : le triangle paraît avancer vers le spectateur, tandis que le cercle s'enfonce et s'éloigne du spectateur (c'est pourquoi Kandinsky peut écrire que certaines formes soulignent certaines couleurs : le triangle jaune, ou le cercle bleu). Lorsque l'artiste « idéalise » ou « stylise » l'objet peint, il mêle des formes abstraites à sa forme matérielle, et c'est ainsi selon Kandinsky qu'il « donne une expression »¹³⁹ à l'objet. On comprend alors que ce sont les formes abstraites qui sont expressives, ou du moins qu'elles le sont d'avantage. En outre, l'assemblage des formes nuance leur expression. Non seulement la nuance expressive de la forme est modifiée lorsque plusieurs formes sont combinées (« le son idéal se modifie en se combinant avec d'autres formes »¹⁴⁰), mais en outre l'orientation de la forme modifie sa nuance expressive (par exemple, un triangle pointé vers le haut paraît plus stable qu'un triangle de travers). Les formes n'ont donc de valeur expressive que relative, et la composition nuance toujours ces valeurs.

Kandinsky approfondira sa recherche sur les formes en 1926 avec *Point et ligne sur plan*, où il établit une loi de correspondance entre les couleurs et les formes. Cette loi de correspondance est selon l'interprétation de Philippe Sers «une sorte de modèle caché de la sensibilité humaine en matière de résonance

¹³⁷ POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, Paris, Vrin, 2009, p. 240.

¹³⁸ KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art*, op. cit., p. 99.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 106.

intérieure »¹⁴¹. En outre, ce phénomène de correspondance entre formes et couleurs a pour corollaire que « tout phénomène du monde extérieur ou intérieur peut trouver son expression linéaire » selon Kandinsky¹⁴². Ainsi, la théorie des formes de Kandinsky reconnaît aux formes géométriques une valeur (chaude ou froide) et un mouvement, qui correspond à l'impression que font les formes sur le spectateur ; dans cette mesure elles sont expressives. À partir de cette théorie va naître un art abstrait qui repose sur la force expressive des formes, dont nous allons voir qu'il a une parenté avec la danse labanienne.

En effet, Laban aborde la danse après ses études en arts plastiques et a une conception très architecturale de la danse. Nous avons vu en outre quelle est sa théorie de la tension, et comment il pose dans *Die Welt des Tänzers* une théorie de l'impression de tensions omniprésentes, reflétées dans l'expression de ceux qui possèdent le « sens plastique ». Cette théorie de la tension éclaire le fait que voir des formes puisse nous émouvoir ; les formes sont expressives par les tensions que l'on y perçoit, c'est-à-dire que les formes éveillent en nous une *impression*. Kandinsky comprend à sa manière cette tension que fait passer le danseur dans ses mouvements et dans son corps lorsqu'il dessine Gert Palucca (cf. Annexe 11) : les lignes et les points qui « schématisent » le mouvement de la danseuse saisissent les lignes et les points de tensions dans le corps de la danseuse et ceux qu'elle fait naître dans l'espace autour d'elle¹⁴³. Laban fait bien le même constat que Kandinsky, mais ne produit pas de théorie des formes au sens où il n'étudie pas l'impression que fait chacune des formes géométriques de base. Cela s'explique par le fait que Laban est danseur et chorégraphe, et non peintre : les formes que le mouvement va produire ne vont pas être fixées dans le temps et ne pourront pas être contemplées longtemps par le spectateur ; ce seront les « formes-traces », concept qui sera élaboré un peu plus tard dans les années 1920 et 1930.

L'introduction de *Chorégraphie* (1926) s'ouvre en effet sur ce constat : les « formes de la danse »¹⁴⁴ ne sont pas des états fixes, il faut donc en étudier la transformation. Le premier chapitre montre que la forme du mouvement obéit à une double organisation, celle du corps (la forme obéit aux articulations anatomiques du corps) et celle des directions spatiales qui correspondent aux trois plans qui

¹⁴¹ SERS, *Kandinsky, Philosophie de l'abstraction : l'image métaphysique*, Genève, Skira, 1995, p. 106.

¹⁴² KANDINSKY, *Point et ligne sur plan*. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture, trad. S et J. Leppien, Paris, Gallimard, 1991, p.81.

¹⁴³ LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, p. 68.

¹⁴⁴ LABAN, *Chorégraphie*, *op. cit.*, p. 13.

peuvent couper le corps symétriquement (droite/ gauche, avant/arrière, haut/bas). La forme est faite de tensions entre ces directions. Comme Kandinsky qui supposait que tout pouvait recevoir une expression linéaire, Laban considère que tout ce qui peut être exprimé peut l'être par des formes : « Toutes les nuances de l'expression, y compris les à-côtés matériels [...] possèdent toujours une forme d'expression purement formelle ; donc nous ne pouvons pas parler de mouvement autrement qu'à partir des formes et de leurs changements »¹⁴⁵. Bien qu'il évoluera plus tard sur ce point, en 1926 Laban écrit que même les qualités du mouvement sont « représentables d'une manière purement spatiale »¹⁴⁶. Ainsi dans sa première période du moins, Laban tend-il à réduire le mouvement à ses formes, qui par elles-mêmes sont expressives, étant indissociablement formes-traces et formes-ombres.

Nous avons vu en outre que les directions spatiales ont une affinité avec certaines qualités dynamiques, autrement dit que les directions du mouvement peuvent donner l'impression d'une qualité¹⁴⁷ : la direction « vers le haut » donne une impression de légèreté, « vers le bas » de force, « vers l'arrière » donne une impression de rapidité, « vers l'avant » de lent, tandis qu'un mouvement qui croise la partie opposée du corps donne une impression de mouvement direct, alors qu'un mouvement ouvert donne l'impression de flexibilité. On peut comparer ces qualités associées aux directions à celle que Kandinsky attribue au plan dans *Point et ligne sur plan* : pour lui le haut du plan est associé à la légèreté, la liberté, le bas à la densité, la pesanteur, la contrainte, la gauche à la souplesse et la légèreté, la droite à la résistance et la densité. Philippe Sers commente ces qualités attribuées à l'espace en écrivant : « En fait il y a dans le plan une tension qui peut s'exprimer littéralement comme tension vers le *ciel* en haut, vers le *lointain* à gauche, vers la *maison* à droite, et vers la *terre* en bas »¹⁴⁸. Autrement dit, chez Laban comme chez Kandinsky les directions spatiales ne sont pas équivalentes ; l'espace n'est pas un espace objectif, le même en chacun de ses points. C'est à partir de cette conception qualitative de l'espace que ces deux artistes peuvent penser l'expressivité des formes. Cependant, la valeur des directions spatiales est symbolique chez

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 124.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 127.

¹⁴⁷ LABAN, *Choreutique, op. cit.*, pp. 104-106.

¹⁴⁸ Sers, *Kandinsky, Philosophie de l'abstraction : l'image métaphysique, op.cit.*, p. 108.

Kandinsky, alors que chez Laban nous avons vu qu'elle est immanente au mouvement et à sa direction, et ne dépend pas d'une évaluation extérieure.

Ainsi, Kandinsky et Laban partagent la conviction que les formes géométriques ont un pouvoir expressif et placent cette expérience au centre de leur art. L'expression de la forme est pensée « comme manifestation extérieure d'un contenu », bien plus, elle s'identifie à un contenu. À partir de cette théorie des formes peut naître un art abstrait, dans lequel la figuration de l'objet disparaît au profit de l'expressivité pure des formes et des couleurs. Si Laban n'étudie pas la valeur des formes géométriques mais plutôt les lois de leur transformation dans le mouvement, on peut se demander si sa danse n'effectue pas elle aussi un passage à l'abstrait : si la matérialité et la pesanteur du corps sont assumées, c'est au profit de mouvements qui doivent se dérouler selon les lois harmonieuses de transformation des formes que Laban prétend découvrir. On peut donc qualifier sa danse d'« abstraite » dans la mesure où le corps est secondarisé par rapport à la forme-trace créée par le mouvement (tendance qui serait radicalisée par Alwin Nicolais, héritant indirectement de la pensée labanienne par sa formation auprès d'une ancienne élève de Mary Wigman). Cette théorie des formes qui permet un passage à l'abstrait repose comme on l'a vu sur une conception qualitative des directions spatiales, qui nuancent alors les formes selon l'orientation du mouvement ou de la forme sur le tableau. En outre, elle repose sur le postulat selon lequel tout peut être exprimé par des formes géométriques, parce que le réel est fait de lignes de tensions et de formes abstraites.

Cependant, l'abstrait et le concret ne s'opposent pas chez Laban, qui partage comme on l'a dit avec de nombreux autres artistes expressionnistes (au sens large donné par E. Dörr) la problématique de l'union de l'abstrait et de l'organique, ou du concret. Il écrit dans *Die Welt des Tänzers*, à l'aphorisme « Abstrakte und konkrete Eindrücke und Ausdrücke »:

« Le danseur a le sens des abstractions, bien plus, il ne connaît pas de différence entre les représentations concrètes et abstraites, car il fait constamment l'expérience du fait que des tensions apparemment abstraites sont inhérentes aux choses soi-disant concrètes, en tant que leurs forces constitutives, et du fait que d'autre part ces tensions abstraites sont quelque chose de très concret, puisque ce sont en effet des flux agissants et par là, réels »¹⁴⁹.

¹⁴⁹ «Der Tänzer hat Sinn für Abstraktionen, ja, er anerkennt sogar keinen Unterschied zwischen konkreten und abstrakten Vorstellungen, denn er erlebt ständig, daß sogenannten konkreten Dingen abstrakt scheinende Spannungen als wesensbildenden Kräfte innewohnen

Ainsi, il ne faut pas trop radicaliser la tendance « abstraite » de la danse ; si on peut interpréter la « nouvelle danse » de Laban comme une danse abstraite, c'est parce que la forme est le concept crucial qui commande la conception labanienne de l'espace-mouvement, son analyse du mouvement par le concept de kinesphère et les facteurs moteurs, tout autant que sa conception du mouvement expressif.

A la lumière de cette comparaison entre Kandinsky et Laban, il apparaît que l'expression chez Laban signifie dans les écrits de la première période (1920-1926) l'expression non pas d'une émotion, ni même exactement d'une intention, mais d'une tension. L'expression est alors le processus qui rend visible cette tension perçue par le danseur dans le réel (grâce à son « sens plastique ») : le danseur reflète par son corps et ses mouvements la tension perçue, à l'identique, la rendant ainsi visible pour tous. Quelle réception vise alors l'esthétique labanienne ?

Symbole et expression

Laban n'oppose pas symbole et expression, et il consacre un long passage de *La maîtrise du mouvement* à montrer qu'en danse le mouvement « signifie » à la manière d'un symbole. Il commence par définir le symbole : « un symbole ne signifie rien de défini, mais provoque une grande variété d'images chez le spectateur »¹⁵⁰. Il écrit qu'il y a en danse un « symbolisme des formes de l'espace » qui provoque l'impression sensible et ineffable propre à la danse sur le spectateur¹⁵¹. « La danse utilise le mouvement comme un langage poétique » écrit-il¹⁵², car les mouvements du quotidien y sont « transposés ». En outre, les formes et les rythmes qui rendent le mouvement expressif « évoquent » mais ne nomment pas¹⁵³. Dans ce passage, Laban soutient que ce sont les rythmes et leurs séquences qui font naître une impression esthétique chez le spectateur, et non les mouvements eux-mêmes. Dans ces pages, Laban renoue bien sûr avec la tradition ouverte par Valéry et Mallarmé qui font de la danse un art d'évocation (plutôt que d'expression). On comprend à la définition qu'en donne Laban qu'il se réfère à une conception romantique du symbole, faisant du symbole le résumé sensible d'un sens trop riche pour être exprimé, et donc ineffable. Or, si le symbole « ne signifie rien de défini », il signifie tout de même,

und daß anderseits diese abstrakten Spannungen etwas sehr Konkretes, nämlich wirksam und daher wirkliche Strömungen sind », LABAN, *Die Welt des Tänzers*, op. cit., pp. 48-49.

¹⁵⁰ LABAN, *La maîtrise du mouvement*, op. cit., p. 124.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 125.

¹⁵² *Ibid.*, p. 126.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 126.

c'est-à-dire qu'il est un rapport de renvoi entre quelque chose de présent et quelque chose d'absent. Ce rapport de renvoi semble ici ne pas être établi de manière conventionnelle mais procéder par une libre association d'idée ; à chaque spectateur un même mouvement dansé peut évoquer des images différentes, sans pour autant évoquer n'importe quelle image. Il doit y avoir un rapport réglé entre le mouvement dansé et ce qu'il évoque, mais ce rapport est réglé de manière lâche et varie selon les spectateurs. L'expression d'un vécu au contraire suppose, pour réussir, que ce qui est exprimé soit correctement identifié par le spectateur (par exemple, pour un acteur ou pour un danseur, le critère de réussite de l'expression est que son geste supposé exprimer de la colère soit bien compris par les spectateurs comme un geste de colère). Ainsi ce passage semble-t-il montrer que le mouvement expressif ne doit pas être compris comme un mouvement exprimant une émotion définie, qui devrait être comprise ou « saisie » comme telle par le spectateur. Laban semble bien plutôt se situer dans le paradigme d'une danse abstraite et symbolique, dans laquelle le danseur ne doit pas communiquer une émotion prédéfinie.

Quelle réception suscite alors la danse ? Si elle n'éveille pas une émotion définie, au contenu identifiable, comment caractériser l'état d'esprit qu'elle suscite ? Laban thématise très peu la réception du mouvement dansé en général, pas plus que la réception qu'il entend susciter par ses propres chorégraphies ; une phrase de *La danse moderne éducative* peut néanmoins nous donner un indice : il y aurait une double source du plaisir de danser, car tout d'abord la danse soulage l'immobilité à laquelle est contraint le corps dans notre vie moderne, mais en outre, l'équilibre des efforts « finement orchestrés » « procure un *plaisir esthétique*, tout comme la palette des couleurs de la peinture et l'harmonie des sons de la musique »¹⁵⁴. Qu'entend Laban par « plaisir esthétique » ? Ici encore, ce plaisir esthétique diffère d'une émotion définie au contenu identifiable. Il faut remarquer d'abord que ce plaisir pris au mouvement dansé est rapproché des couleurs et des sons lorsqu'ils sont composés et mis en harmonie par le peintre ou le musicien. Ce plaisir esthétique serait donc un plaisir pris à l'harmonie, à la belle composition. Il faut remarquer en outre que ce plaisir esthétique ne serait pas propre à la danse, et qu'il semble être le même pour tous les arts. Il ne repose donc pas sur le propre de la danse, dont nous avons dit que c'est d'être un art du corps seul (certes souvent accompagné de musique), ni sur le mouvement expressif dansé.

¹⁵⁴ LABAN, *La danse moderne éducative*, op. cit., p. 41. Nous soulignons.

Ainsi, nous arrivons à une conclusion qui nous pousse à faire droit à un phénomène que nous avons minoré jusqu'ici : la danse, art du corps et des mouvements expressifs, ne suscite pas seulement une émotion en réaction au mouvement expressif, mais fait également naître chez le spectateur un plaisir esthétique, identique au plaisir pris aux autres arts. Alors même que Laban est l'un des fondateurs de la danse moderne allemande, qui recherche le plus souvent l'expressivité et la participation émotionnelle du spectateur, il ne néglige pas le fait que la danse reste un art et provoque dans cette mesure un plaisir esthétique, différent de la participation émotionnelle. Cela tient à ce que nous avons nommé la tendance « abstraite » de Laban : il y a en effet chez lui un primat de la forme dans sa manière de comprendre le mouvement (ce que le vocabulaire « forme-trace » et « forme-ombre » laisse à lui seul deviner), tandis que l'expression est comprise, du moins dans sa première période (1920-1926), comme le processus qui rend visible une tension, et non une émotion ou une intention. Ce primat de la forme, constant dans son œuvre, lui permet de parler dans *La maîtrise du mouvement* du « symbolisme des formes », qui ne signifie rien de défini mais suscite « une grande variété d'images » chez le spectateur. La forme étant abstraite, elle ne communique rien de défini, et le mouvement dansé étant non finalisé (par une fin pratique) ne présente pas de concept au spectateur, ni d'émotion prédéfinie. À la manière du symbole, dans son acception romantique, la succession des formes qu'est la danse est impossible à subsumer sous un concept ou une émotion. C'est pourquoi la danse permet toujours chez Laban l'expression de l'ineffable, et qu'elle suscite une réaction ineffable. L'union de l'abstraction de la forme et du concret du corps en mouvement, qui sans cesse transforme cette forme, confère à la danse son pouvoir de symbole « évocateur ».

Au terme de cette réflexion sur l'« expressionnisme abstrait » de Laban, nous concluons donc que Laban est moins le père de la danse expressionniste allemande, comme on le lit souvent, qu'un artiste original et inclassable, qui ne tranche pas entre expression des émotions et de la subjectivité du moi et abstraction. Au contraire, la forme est chez lui par elle-même expressive, elle est immédiatement l'expression d'un « intérieur » qui n'en est pas un, c'est pourquoi l'abstrait ne s'oppose pas à l'organicité du corps, ni à la particularité de l'émotion. Ainsi Laban peut-il écrire dans *Des Kindes Gymnastik und Tanz* que dans certaines

formes de mouvement suffisamment complexe, « quelque chose d'à la fois très personnel et impersonnel est exprimé »¹⁵⁵

APORIES PERSISTANTES

Nous avons jusqu'ici interprété l'effort comme intention et considéré que le mouvement expressif exprime une intention, ce qui nous amène à négliger une part de la pensée labanienne. En effet, à côté de la théorie « standard » de l'effort, Laban parle très souvent du rapport entre mouvement et émotion. Il écrit à la fin de la *Choreutique* :

« Un mouvement précis avec des formes-traces précises est toujours relié à des évènements intérieurs tels que des sensations, réflexions, déterminations de la volonté et autres impulsions émotionnelles »¹⁵⁶.

Alors qu'on pourrait penser au premier abord que l'expression chez Laban est désannexée de toute émotion, car les qualités formelles, dynamiques et rythmiques d'un mouvement suffisent à le rendre expressif, l'émotion est réintroduite dans de nombreux passages comme indissociable du mouvement. Que signifie alors qu'un mouvement est « toujours relié à des évènements intérieurs » ? Au chapitre V de *Choreutique*, Laban écrit ainsi :

« Séparer les fonctions corporelles [...] de l'activité spatiale [...] est en réalité aussi impossible que de séparer les aspects mental et émotionnel du mouvement des formes spatiales par lesquels ils deviennent visibles [...] »¹⁵⁷.

Laban souligne ici l'unité de l'espace-mouvement et l'unité des aspects mental, émotionnel et physique du mouvement. Comment se fait-il que ces aspects soient unis dans le mouvement ? Laban explique au chapitre suivant :

« Les séquences naturelles de la dynamosphère se composent d'enchaînements d'actions dynamiques accompagnées de leurs états intérieurs correspondants. Comme elles sont de nature purement expressives, ayant pour origine la personne elle-même, et qu'elles sont riches de qualités mentales et émotionnelles, nous pourrions en fait parler d' « intention d'action » »¹⁵⁸.

Les qualités dynamiques ou formes-ombres du mouvement, qui accompagnent toute forme-trace, correspondent donc à des « états intérieurs » à la fois mentaux et émotionnels, que Laban nomme cependant « intention ». Que signifie alors l'intention ? L'émotion est-elle un cas particulier de l'intention, ou est-elle un de ses aspects ?

¹⁵⁵ « both something very personal and impersonal is expressed », LABAN, *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, cité dans MCCAW (dir.), *The Laban Sourcebook*, op. cit., p. 89.

¹⁵⁶ LABAN, *Choreutique*, op. cit., p. 179. Nous soulignons.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 123. Nous soulignons.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 131. Nous soulignons.

Si la théorie « standard » de l'effort énonce que l'expressivité du mouvement repose sur l'effort que nous avons interprété comme intention, il faut revoir cette première interprétation à la lumière des nombreux textes constatant une interdépendance entre mouvement et émotion. Le chapitre VIII de *Choreutique* énonce que la « perspective corporelle » adoptée par le danseur permet de « révéler la relation entre l'émotion intérieure et le mouvement externe »¹⁵⁹, et le but de la choreutique est finalement désigné comme l'union de l'émotion et du mouvement : « Apprendre la réalisation invisible de la pensée choreutique afin qu'elle soit ressentie dans le corps est peut-être l'achèvement ultime de l'union du mouvement et de l'émotion »¹⁶⁰. La théorie « standard » de l'effort tend à négliger de tels passages, qui révèlent bien un angle mort de la pensée labanienne : quelle est cette relation entre émotion et mouvement ? Comment peut-il y avoir correspondance entre l'un et l'autre ? Comment une émotion peut-elle induire une certaine attitude envers les facteurs moteurs, et au contraire, comment une attitude motrice peut déterminer une certaine émotion ?

Laban fait le constat d'une correspondance entre état émotionnel et attitude corporelle dès *Die Welt des Tänzers*, et constate en outre dans l'aphorisme « Gemütsregung und Form » le pouvoir du mouvement sur celui qui se meut :

« [...] chaque état émotionnel correspond à une tension corporelle tout à fait déterminée. Le danseur interprète cette correspondance en un double sens : tout d'abord en tant qu'appelée de l'extérieur, car certaines expressions du visage, certains gestes et certaines attitudes corporelles sont utiles pour éviter le danger ou pour s'approcher d'une chose agréable. L'autre observation, selon laquelle certaines courbes, certains allongements et certains méandres, appellent de manière purement intérieure un bien-être ou un mal-être physique et donc par-là des changements d'humeur et de pensée, cette observation est surprenante et inexplicable sans une connaissance exacte des lois de tensions des gestes.»¹⁶¹

Laban constate donc une correspondance non pas seulement entre une attitude corporelle et un type d'effort, une intention, mais entre une attitude corporelle et

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 169. Nous soulignons.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 205. Nous soulignons.

¹⁶¹ « [...] jeder Gemütszustand [fällt] mit einer ganz bestimmten Körperspannung [zusammen]. Diese Zusammenfallen deutet der Tänzer zweifach: erstmals als von außen hervorgerufen, weil bestimmte mimische Ausdrücke, Gesten, und Körperhaltungen zur Abwehr von Gefahren oder zur Annäherung an angenehme Dinge der Welt nützlich sind. Die andere Beobachtung, daß gewisse Krümmungen, Streckungen und Windungen, rein innerlich, körperliches Wohlbehagen oder Mißbehagen und damit also Veränderungen der Gemütsstimmung und der Gedankengänge hervorgerufen, ist ohne genaue Kenntnis der Spannungsgesetze der Gebärde überraschend und unerklärlich », LABAN, *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*, pp. 27-28.

une émotion. Cet aphorisme souligne en outre le pouvoir qu'a le mouvement de changer celui qui se meut : certains mouvements apportent bien-être ou mal-être, bonne ou mauvaise humeur, ce que la théorie « standard » de l'effort peine à expliquer.

Ainsi, la première aporie de l'interprétation du mouvement expressif par l'effort et l'intention consiste-t-elle à minorer le rôle de l'expression, qui apparaît pourtant dans les écrits labaniens. Une seconde difficulté est que nous avons expliqué jusqu'ici le plaisir esthétique suscité par la danse, mais pas les émotions définies au contenu identifiable qu'elle peut également susciter. Enfin, la dernière aporie réside dans le fait que la théorie de l'effort peine à expliquer que le mouvement puisse émouvoir celui qui se meut. C'est pourquoi nous devons relancer l'interrogation sur le mouvement expressif en interrogeant le rapport du mouvement et de l'émotion, et non plus seulement du mouvement et de l'intention.

B) MOUVEMENT ET EMOTION

L'EMOTION : L'AUTRE DE L'ACTION

Tout d'abord, il faut se demander ce qu'est l'émotion, et ce qui la distingue ou la rapproche de l'intention. L'intention était définie par Laban comme une « intention d'action ». L'intention en effet vise quelque chose dans le monde, cherche à l'atteindre, à le comprendre, à le transformer. L'émotion semble alors s'opposer à l'intention : l'émotion est plutôt réaction qu'action, et ce n'est pas le monde qui est changé par l'émotion, mais l'« état intérieur ». Sartre montre que l'émotion s'oppose à l'action, en ce qu'elle advient lorsqu'il est impossible d'agir.

Dans *Esquisse d'une théorie des émotions*, Sartre montre que l'émotion n'est pas réfléchie, elle est conscience du monde et de l'objet qui suscite l'émotion. Mais alors que dans l'action la conscience se dépasse elle-même pour agir dans le monde, l'émotion est un rapport magique au monde : lorsque l'action est impossible, je réagis émotionnellement. Face à mon incapacité à agir et à la tension que suscite cette incapacité, l'émotion agit « magiquement » sur le monde. Sartre écrit ainsi que « toutes les émotions reviennent à constituer un monde magique en utilisant notre corps comme moyen d'incantation »¹⁶². Sartre constate en effet que l'émotion s'accompagne de manifestations corporelles, mouvements expressifs ou réactions

¹⁶² SARTRE, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1939, p. 39.

physiologiques comme l'évanouissement. De manière paradoxale, dans l'émotion la conscience projette un affect sur le monde pour le changer magiquement, mais elle vit passivement le monde qu'elle constitue ainsi, et s'émeut pour ainsi dire de ce qu'elle projette.

« La conscience ne se borne pas à projeter des significations affectives sur le monde qui l'entoure : elle *vit* le monde nouveau qu'elle vient de constituer [...] elle se jette dans un monde nouveau et transforme son corps, comme totalité synthétique, de façon qu'elle puisse vivre et saisir ce monde neuf à travers lui »¹⁶³.

L'émotion est donc la projection de la conscience sur le monde pour « agir » immédiatement sur lui, pour restaurer une situation équilibrée malgré l'impossibilité de transformer réellement, et donc médiatement, la situation. L'exemple fameux que donne Sartre est particulièrement éclairant : face à des raisins appétissants que je ne peux attraper, je dis avec dédain « pfff, ils sont trop verts »¹⁶⁴. Ainsi, par ma réaction émotionnelle puis-je transformer magiquement les raisins appétissants en raisins trop verts, je réponds à mon incapacité à agir suivant mon désir, et donc à ma frustration, en transformant l'objet de ce désir en un objet non-désirable. L'émotion est en somme l'autre de l'action, elle est une réaction à la situation qui transforme bien celle-ci pour moi sans pour autant que j'agisse.

L'EXPRESSION DE LA RELATION CONSCIENCE-MONDE

Cependant, si l'intention d'action et l'émotion d'action divergent en ce que la première est médiate et effective, tandis que la seconde est immédiate et est une résolution « magique » de la situation, toutes deux sont deux modalités de la relation au monde. Ainsi, que la conscience projette dans le monde par le mouvement une intention ou une émotion, n'en reste-t-il par moins qu'elle projette sa propre relation au monde, relation qui implique le désir d'y agir ou une réaction émotionnelle. Ainsi apparaît-il que ce qui est exprimé est toujours l'état de la relation de la conscience au monde, ou de la relation je-monde dans le vocabulaire straussien.

Erwin Straus s'intéresse en effet aux mouvements expressifs dans deux articles, « Rheoscopic Studies of Expression » et « The Sigh, an introduction to a theory of expression », où il défend l'idée que le mouvement expressif est toujours expression de la relation je-monde. Par exemple, le soupir de tristesse advient quand la relation je-monde est perturbée, ou au contraire, le soupir de soulagement

¹⁶³ SARTRE, *Esquisse d'une théorie des émotions*, op. cit., pp. 41-42.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 34-35.

advient quand cette relation est restaurée dans son équilibre¹⁶⁵. Straus souligne également que le mouvement expressif n'est pas une action, qu'il ne vise pas à changer la situation, mais qu'il exprime l'état d'équilibre ou déséquilibre de la relation. Par exemple, le soupir n'est pas une action et ne vise pas à changer le monde, il exprime simplement le fait que la situation est intolérable¹⁶⁶. C'est donc selon Straus à partir du concept d'expérience que l'on peut comprendre les mouvements expressifs, expérience qui doit prendre le sens de « faire-l'expérience-du-monde » [*experiencing-the-world*], « faire-l'expérience-de-soi-dans-le-monde » [*experiencing-oneself-in-the-world*]. C'est l'expérience de la relation je-monde qui est exprimée dans un geste expressif (mouvement ou geste vocal), que Straus comprend comme un tout, une *Totalitätsverhältnis* pour employer le vocabulaire de *Du sens des sens*, ou une *situation* dans son vocabulaire de 1952. Merleau-Ponty remarque également dans « Le langage indirect ou les voix du silence » que l'expression se distingue certes de l'action, en ce qu'elle ne change pas effectivement le monde, mais est cependant une manière de changer mon rapport au monde en l'exprimant : « Quand on passe de l'ordre des événements à celui de l'expression on ne change pas le monde : les mêmes données qui étaient subies deviennent système signifiant »¹⁶⁷. L'exemple que prend Merleau-Ponty est celui de Léonard de Vinci, qui transforme les « données subies », à savoir une enfance malheureuse, en un « système signifiant », c'est-à-dire un style, une déformation cohérente du réel qui l'exprime. Si par là il ne change pas le monde, il change bien son *monde*, passant d'une situation subie à l'expression. Ainsi l'émotion et l'intention sont-elles deux modalités de la relation au monde ; si l'expression est toujours expression de la relation au monde, elle peut exprimer l'une de ces deux modalités, émotion ou intention. C'est toujours la conscience comme fonction de projection qui exprime la relation au monde en la spatialisant par un mouvement. On comprend alors que la spatialisation, ou projection, de l'état de conscience se fait par le corps. Le corps en effet est à la fois le lieu où est vécue la relation au monde et le lieu de sa spatialisation, car il est cette interface qui met la conscience en relation avec le monde en la spatialisant. C'est pourquoi la spatialisation de la relation au monde se fait par des mouvements, que l'on qualifie d'expressifs.

¹⁶⁵ STRAUS, « The Sigh, An Introduction to a Theorie of Expression », in *Psychologie der menschlichen Welt*, Berlin, Springer-Verlag, 1960, p. 309.

¹⁶⁶ STRAUS, « The Sigh, An Introduction to a Theorie of Expression », in *Psychologie der menschlichen Welt*, *op. cit.*, p. 308.

¹⁶⁷ MERLEAU-PONTY, « Le langage indirect », in *Signes*, *op. cit.*, p. 103.

Ainsi, une position ou un mouvement du corps sont-ils l'expression spatialisée d'une émotion, qui est elle-même une modalité de la relation je-monde. Par exemple, la posture verticale est déjà, selon Straus, un phénomène expressif (*Ausdrucksphänomen*) : c'est «une variation, une manifestation particulière de la relation je-monde, qui est constante mais variable, une réalisation des possibilités ouvertes au sens générique par la position droite»¹⁶⁸. En effet, selon l'analyse menée dans « Die aufrechte Haltung », la position droite induit un rapport distancié au monde, qui permet à la fois la liberté humaine et le rapport théorique de l'homme au monde. Plus précisément, la position droite *exprime* cette relation de l'homme au monde, car le haut et le bas sont selon Straus l'expression immédiate de la liberté, de la supériorité et de la victoire d'une part, de la dégradation physique et morale d'autre part¹⁶⁹. Les valeurs distribuées par l'axe vertical ne sont pas une simple signification conventionnellement donnée, mais sont fondées anthropologiquement et biologiquement dans le corps humain, et la situation de ce corps en position droite exprime à elle seule un certain type de rapport, proprement humain, au monde. La thèse fondamentale de Straus dans cet article est que la structure du corps détermine la relation au monde et le comportement¹⁷⁰. Réciproquement, les mouvements expressifs expriment la relation je-monde, et Straus les analyse notamment du point de vue de l'espace et du poids : dans le « The Sigh », Straus décrit les mouvements de la dépression (Straus exerce comme psychiatre à l'hôpital de Lexington au moment où il écrit cet article). Le dépressif a les épaules tombantes, comme écrasé par un fardeau invisible, il avance lentement, péniblement, ses mouvements ont peu d'ampleur. Traduit en concepts labaniens, cette description pourrait donner : le dépressif s'est abandonné au poids, au temps et à l'espace, il est passif vis-à-vis de ces facteurs comme s'il n'avait pas la force de lutter contre eux. Ce n'est donc pas une métaphore anodine que de dire que le dépressif est écrasé sous le poids de la vie : son attitude vis-à-vis du facteur poids exprime bel et bien l'écrasement qu'il ressent. Il exprime par tout son corps et ses mouvements que le monde est pour lui un fardeau, qu'il le ressent comme tel. Son émotion, correspondant à une relation déséquilibrée avec le monde, est dans toute son expression corporelle, qui est l'expression de ce déséquilibre. La conscience du

¹⁶⁸ «[...] eine Variation, eine besondere Ausprägung einer konstanten aber variablen Ich-Welt-Beziehung, eine Realisation der mit der aufrechten Haltung im generischen Sinn eröffneten Möglichkeiten », STRAUS, « Die aufrechte Haltung » in *Psychologie der menschlichen Welt*, op. cit., p. 235.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 225.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 224.

dépressif en se spatialisant *fait être* la dépression partout dans son corps et ses mouvements.

Ainsi, intention et émotion ne sont que deux faces d'une même relation au monde. Ce qui est exprimé, c'est donc toujours l'état de la relation je-monde, qui peut être une émotion (comprise comme tentative d'agir immédiatement et magiquement sur le monde) comme une intention d'action (intention d'agir médiatement et réellement sur le monde). Cette solution relance pourtant une interrogation : si l'on exprime toujours l'état de la relation au monde, l'expression ne peut être, semble-t-il, que spontanée et authentique. Pourtant, n'arrive-t-il pas que l'interprète, acteur ou danseur, joue l'émotion qu'il exprime ? Comment pourrait-il sinon exprimer des émotions qu'il n'a peut-être jamais éprouvées ? Ou faut-il renverser cette interrogation et se demander si l'interprète n'exprime pas l'émotion que son propre jeu lui procure ?

UNITE DE L'EXPRIME ET DE L'EXPRESSION

Nous sommes conduits à critiquer la dichotomie intérieur/extérieur, car non seulement l'expression est expression de la relation conscience-monde, mais en m'exprimant, je fais l'expérience de ma relation au monde. C'est la thèse que défend Straus dans « The Sigh ». Il prend l'exemple du cri : « En criant, je fais l'expérience de moi-même dans le monde, comme partie du monde ; la dichotomie traditionnelle intérieur/extérieur n'a pas de sens »¹⁷¹. La dichotomie n'a pas de sens parce que c'est en exprimant cette relation que j'en fais l'expérience, autrement dit, qu'elle devient une expérience vécue (*Erfahrung*), et que j'en prends conscience. Ce que j'exprime n'existe tout simplement pas pour moi avant d'être exprimé. Une remarque de « Die aufrechte Haltung » va dans le même sens : ayant montré que la posture est un phénomène expressif, Straus affirme qu'elle nous renseigne non seulement sur les autres, mais sur notre propre vécu : « il peut arriver que ce soit seulement dans notre propre soupir que nous prenions complètement conscience de notre propre tristesse »¹⁷². Si un état de conscience n'existe pour une conscience que lorsqu'il est exprimé, cet état de conscience ne préexiste pas à son expression. Il n'est pas un état de conscience intérieur « sorti », amené au monde extérieur par l'expression. La conscience est une fonction de projection qui ne projette pas un état

¹⁷¹ « In crying out, I experience myself within the world as a part of it; the traditional dichotomy of inner-outer makes no sense », STRAUS, « The Sigh », in *Psychologie der menschlichen Welt*, *op. cit.*, p. 307.

¹⁷² « Es kann geschehen, daß wir erst in unserem eigenen Seufzer unsere eigenen Traurigkeit ganz inne werden », STRAUS, « Die aufrechte Haltung » in *Psychologie der menschlichen Welt*, *op. cit.*, p. 235.

de conscience préexistant, mais qui *fait exister* pour cette conscience un certain état de conscience au moment où elle le projette et le spatialise.

Cette thèse peut être encore radicalisée si l'on suit Merleau-Ponty et le concept d'expression qu'il défend dans « Le langage indirect ou les voix du silence ». Pour Merleau-Ponty, l'expression exprime la rencontre avec le monde, l'échange établi entre ma conscience et une situation, ce qui revient à dire comme Straus que l'expression est expression de la relation je-monde. « Comment le peintre ou le poète diraient-ils autre chose que leur rencontre avec le monde ? »¹⁷³ écrit ainsi Merleau-Ponty. Ainsi l'expression est-elle l'expression d'une situation, et cette expression exprime un échange, une relation avec le monde, et non un vécu préexistant :

« Ce que nous voulons dire n'est pas devant nous, hors de toute parole, comme une pure signification. Ce n'est que l'excès de ce que nous vivons sur ce qui a déjà été dit. Nous nous installons, avec notre appareil d'expression, dans une situation à laquelle il est sensible, nous le confrontons avec elle, et nos énoncés ne sont que le bilan final et ces échanges »¹⁷⁴.

A la différence de la signification dont le sens est établi conventionnellement, établissant une correspondance entre un signifié préexistant un signifiant, l'expression secrète son sens en l'exprimant ; le sens ne préexiste pas à l'expression, il est créé par elle. Merleau-Ponty compare ainsi la parole « vraiment expressive » à la peinture de Matisse : « Il n'en va pas autrement de la parole vraiment expressive [...] Elle tâtonne autour d'une intention de signifier qui ne se guide pas sur un texte, qui justement *est en train de s'écrire* »¹⁷⁵. Le sens du texte ne préexiste pas au texte (si la parole est vraiment expressive, donc créatrice), il existe au fur et à mesure que le texte s'écrit. Merleau-Ponty écrit ainsi dans « Le doute de Cézanne » que l'expression ne peut pas être celle d'une pensée déjà claire, car elle exprime ce qui n'a jamais été dit ; lorsqu'un geste est réellement expressif, il n'y a pas de conception avant l'exécution, pas d'essence avant l'existence. « Le sens de ce que va dire l'artiste n'est nulle part, ni dans les choses, qui ne sont pas encore sens, ni en lui-même dans sa vie informulée »¹⁷⁶. De même, l'état de conscience ne préexiste pas au mouvement qui l'exprime, il n'existe que dans et par le mouvement.

¹⁷³ MERLEAU-PONTY, « Le langage indirect » in *Signes, op. cit.*, p. 91.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 135.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 74. Nous soulignons.

¹⁷⁶ MERLEAU-PONTY, « Le doute de Cézanne », in *Sens et Non-Sens*, Paris, éd. Nagel, 1948, pp. 35-36.

On a vu que dans la théorie de la tension labanienne, l'impression s'identifie à l'expression, et qu'exprimer, c'est d'abord accueillir une impression et la refléter. Nous avons interprété la théorie de l'effort en disant que l'effort est une intention qui commande immédiatement une attitude cohérente vis-à-vis des facteurs moteurs, c'est pourquoi l'intention est immédiatement visible à même le mouvement, et le mouvement, en ce sens, expressif. F. Pouillaude résume ainsi dans *Le désœuvrement chorégraphique* : l'attitude intérieure dont parle Laban à l'égard du mouvement est « une attitude qui s'entend simultanément comme contenu de visibilité : un dedans immédiatement exposé, une qualité expressive »¹⁷⁷. Or, nous avons montré que s'il y a bien une unité de l'exprimé et de son expression, c'est parce que d'une part l'expression est toujours expression de la relation je-monde, d'autre part parce que la conscience est une fonction de projection qui spatialise cette relation au monde dont les modalités sont intention et émotion, et enfin parce que le corps est le lieu où se joue la relation je-monde. Ainsi la pensée labanienne est-elle fondée sur des présupposés non explicites que la phénoménologie peut éclairer.

Ainsi, savons-nous maintenant plus précisément ce qu'exprime le mouvement expressif : il exprime la relation je-monde, ce qui ne veut pas dire qu'il est l'extériorisation d'un vécu causé par cette relation et préexistant à son expression, mais au contraire que l'exprimé fait un avec son expression et ne lui préexiste aucunement. La dichotomie intérieur/extérieur ne peut donc avoir cours, car aucun vécu n'est intérieur avant d'être exprimé, ou spatialisé. L'unité de l'exprimé et de son expression permet en retour de comprendre pourquoi le mouvement effectué est émouvant : c'est seulement en exprimant un état de conscience que l'on en prend conscience, autrement dit que cet état de conscience se met à exister pour notre conscience. Cela cependant rend compte du mouvement expressif spontané, mais qu'en est-il du mouvement expressif de l'interprète ? Le danseur, ou l'acteur, est-il ému par son propre mouvement, quand bien-même en exprimant il ne prend pas conscience d'un état de conscience qui est le sien ? Il faut prendre la mesure de la radicalité de la thèse à laquelle nous avons abouti : si réellement l'exprimé ne préexiste pas à son expression et est créé par elle, le mouvement, s'il est réellement animé, crée l'émotion qu'il exprime. Ainsi seulement comprend-on que le mouvement est émouvant pour celui qui l'effectue, y compris quand cette expression est « jouée » par un interprète. Lorsque le mouvement est

¹⁷⁷ POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, op. cit., p. 240.

réellement animé, réalisé comme une totalité qui engage non seulement tout le corps, mais tout l'être, il ne reste pas « extérieur » à l'interprète, mais suscite chez lui l'émotion même qu'il est chargé d'exprimer. Cette thèse permettra de penser la manière dont le mouvement modifie celui qui l'effectue (cf. III, C). La critique de la dichotomie intérieur/extérieur nous pousse donc à remettre en cause la séparation entre jeu ou feintise, et authenticité. Il n'y a pas de séparation entre émotion réelle parce que spontanée, et émotion fictive parce que résultant d'une maîtrise technique du mouvement, il n'y a en réalité que du mouvement, qui, s'il est réellement un mouvement animé, ou habité, est émouvant pour celui qui l'effectue comme pour celui qui le voit.

RECEPTION DU MOUVEMENT EXPRESSIF

La « saisie » du mouvement expressif

Il nous reste à expliquer comment un mouvement peut être émouvant pour un spectateur. Comment autrui peut-il saisir dans mon mouvement l'expression de ma relation au monde ? Ma relation au monde n'est-elle pas ce qu'il y a de plus individuel, et même de plus intime, et comment peut-elle alors émouvoir autrui ? Si moi-même je m'émeus en me mouvant, comment mon mouvement pourrait-il transmettre cette émotion à autrui ?

Nous avons dit que l'expression diffère de la signification parce que la relation signifié-signifiant relève d'un « code » conventionnellement et médiatement établi, tandis que l'exprimé est créé de manière immanente par l'expression. À l'unité de la relation exprimé-expression correspond l'immédiateté de sa compréhension : le mouvement expressif est immédiatement compris ou « saisi », à la différence d'un signe dont la compréhension est indirecte et nécessite de connaître le « code ». Straus y insiste dans le chapitre « La compréhension primaire de l'expression » de *Du sens des sens* : on ne comprend pas une expression, on la *saisit*. Cette saisie n'est pas un acte de connaissance, qui serait du côté du percevoir, elle est immédiate et est du côté du sentir¹⁷⁸. De même, Merleau-Ponty écrit que la compréhension d'une expression est une *saisie*, plus précisément la saisie de « l'accord entre intention et effectuation »¹⁷⁹. Ce vocabulaire de la saisie dénote d'abord l'immédiateté de la compréhension. Une compréhension immédiate, qui ne passe donc pas par la médiation d'un raisonnement, ne relève pas de la connaissance ; mais de quoi relève-t-elle alors ? En outre, le vocabulaire de la

¹⁷⁸ STRAUS, *Du sens des sens*, trad. G. Thinès et J.-P. Legrand, Grenoble, Millon, 2000, p. 241.

¹⁷⁹ MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.* p. 238,

« saisie » emprunte au vocabulaire du geste : on saisit quelque chose au sens propre par un mouvement, la saisie implique le corps. Est-il possible alors que la saisie de l'expression repose sur l'intercorporité qui unit le spectateur à celui qui se meut ? Dans quelle mesure peut-on rendre compte du pouvoir émouvant d'un mouvement expressif du danseur sur le spectateur par la chair qui les unit ?

L'empathie kinesthésique et la chair

Le mouvement expressif est saisi, ce qui signifie d'abord qu'il est *vu*. Or, Merleau-Ponty montre dans *L'Œil et l'Esprit* la solidarité qui existe entre la vision et le mouvement. Non seulement le mouvement dépend de la vision, parce que je me meus dans le visible vers ce que je vois, mais en outre c'est parce que mon corps est visible que je peux le mouvoir dans le visible. De surcroît, la vision est suspendue au mouvement au sens où pour voir, il faut regarder, et ce regard dépend d'un mouvement des yeux, sinon de la tête et de tout le corps¹⁸⁰.

« Mon mouvement n'est pas une décision de l'esprit, un faire absolu, qui décréterait, du fond de la retraite subjective, quelque changement de lieu miraculeusement exécuté dans l'étendue. Il est la suite naturelle de la maturation d'une vision. Je dis d'une chose qu'elle est mue, mais mon corps, lui, se meut, mon mouvement se déploie. Il n'est pas dans l'ignorance de soi, il n'est pas aveugle pour soi, il rayonne d'un soi »¹⁸¹.

Mon mouvement est la « suite naturelle » d'une vision parce que cette vision m'ouvre à l'espace et au monde, et que c'est à partir de mon corps que je vois. Mon mouvement se déploie donc à partir de cette ouverture au monde qu'est la vision.

Cette interdépendance de la vision et du mouvement dépend en réalité de l'ambiguïté du corps, à la fois sentant et sensible, ce que Merleau-Ponty nomme le chiasme dans *Le visible et l'invisible*¹⁸². Je peux, de ma main droite touchante, sentir ma main gauche tangible, et cette main gauche peut être tour à tour tangible et touchante, sans que ces deux « feuillets » ne coïncident jamais. De même, je suis à la fois voyant et visible : par mon corps je suis voyant et je vois depuis mon corps, mais par mon corps je suis aussi visible, chose visible parmi les choses visibles. « Puisque le même corps voit et touche, visible et tangible appartiennent au même monde »¹⁸³ écrit ainsi Merleau-Ponty. Il faut préciser alors qu'il y a une synesthésie originale : tout ce qui est visible est aussi tangible, affirme Merleau-Ponty. Ainsi l'ambiguïté du corps ne désigne-t-elle pas seulement l'ambiguïté d'un corps à la fois en soi, corps

¹⁸⁰ MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 16-17.

¹⁸¹ MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸² MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris Gallimard, 2016, pp. 173-175.

¹⁸³ MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 175.

pris comme chose, et pour soi, corps vécu. Car il faut conclure de cette ambiguïté que c'est seulement parce que le corps est chose, est visible et tangible, qu'il peut être un corps vécu, voyant et touchant :

« Il faut que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde [...], il nous suffit de constater que celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé, s'il *en est* [...] »¹⁸⁴.

Il y a une appartenance du corps au monde, qui seule peut m'ouvrir le monde, le rendre visible et tangible. Le concept de chair désigne cette appartenance. La chair est cette « épaisseur » qui nous met en contact avec les choses tout en nous tenant à distance d'elles, nous permettant ainsi de les voir et les toucher sans nous confondre avec elles.

« C'est que l'épaisseur de la chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui ; ce n'est pas un obstacle entre lui et elle, c'est leur moyen de communication »¹⁸⁵.

La chair tient le voyant et le visible à distance l'un de l'autre, empêchant leur confusion et leur permettant d'être l'un voyant, l'autre visible. Mais elle les met en relation, non pas seulement parce que la distance permet la communication mais parce que la chair est le milieu commun du voyant et du visible, elle est un « élément de l'être ». Cette chair est chair de mon corps et chair du monde tout à la fois : « il y a insertion réciproque et entrelacs de l'une dans l'autre »¹⁸⁶. La chair est « un enroulement du visible sur le visible », ce « rapport du visible à lui-même qui me traverse et me constitue en voyant »¹⁸⁷. Le visible en effet ne peut être visible que pour un voyant, et le voyant n'est voyant que s'il y a du visible ; le visible constitue donc le voyant en voyant, qui n'est cependant voyant qu'en étant lui-même visible, car on ne saurait voir sans yeux, sans être incarné, et par-là visible.

Mais si ma main est tour à tour touchante et tangible, si je suis par ma chair inséré dans le monde, je partage également cette chair avec tous les autres touchants-tangibles. La chair m'ouvre donc à autrui, à l'expérience qu'autrui fait du monde. Il peut y avoir « synergie » entre différents corps :

« dès lors qu'on cesse de définir à titre primordial le sentir par l'appartenance à une même « conscience », et qu'au contraire on le comprend comme retour sur soi du visible, adhérence charnelle du sentant au senti et du senti au sentant »¹⁸⁸.

Le sentir en effet ne dépend pas de l'appartenance à une même conscience, mais à une même chair, qui met en contact voyant et visible. Le voyant est le lieu où le

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 175.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 176.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 180.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 173.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 185.

visible se retourne sur lui-même : le visible constitue le voyant en voyant, qui pour ce faire doit être visible. C'est pourquoi il y a « adhérence charnelle » de l'un à l'autre, et cette adhérence vaut non seulement pour les choses visibles, mais pour autrui, qui est un autre voyant-visible. Je peux donc avoir « l'expérience imminente » de ce que vit autrui : « parce que ce n'est pas moi qui vois, pas lui qui voit, qu'une visibilité anonyme nous habite tous les deux, une vision en général, en vertu de cette propriété primordiale qui appartient à la chair »¹⁸⁹. La chair ouvre donc à « un être intercorporel » et permet une « transitivité » d'un corps à l'autre¹⁹⁰. C'est pourquoi le concept de chair est un point de départ fécond pour penser l'empathie kinesthésique.

Ainsi, on peut interpréter le concept de chair pour comprendre que quand autrui fait un mouvement expressif et est ému par son propre mouvement, je vois et par là je vis dans ma chair ce qu'il vit dans la sienne en se mouvant. Une phrase de Laban dans *La maîtrise du mouvement* semble d'ailleurs aller dans ce sens : selon Laban, en danse « les mouvements du corps visible engendrent chez le spectateur une réaction sensible », alors qu'au théâtre l'émotion résulte de la « participation intérieure »¹⁹¹ du spectateur aux événements qui se déroulent sur scène. Le fait de *voir* les mouvements du danseur aurait pour effet une réaction différente de celle du théâtre, plutôt « sensible » qu'émotionnelle. Alors qu'au théâtre l'émotion viendrait de la fiction mise en place et de l'identification (Laban renouerait alors avec la théorie aristotélicienne), en danse l'émotion résulterait du mouvement lui-même, indépendamment de son rapport à une fiction. On peut difficilement déduire une esthétique de la réception labanienne à partir de ce seul passage, mais il semble que Laban caractérise ici l'attitude du spectateur face à la danse par une réaction sensible due aux seuls mouvements vus.

Limites de l'empathie kinesthésique

Interpréter la réception de la danse par le concept de chair et l'empathie kinesthésique permet en effet de cerner le propre de la réception de la danse par rapport aux autres arts. Puisque la danse est un art du corps non accompagné de paroles, il faut comprendre le propre de l'émotion ressentie face au corps en mouvement. Cependant, on perd alors le propre de la réception du mouvement expressif dansé par rapport au mouvement expressif spontané. L'émotion ressentie

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 185.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 185-186.

¹⁹¹ LABAN, *La maîtrise du mouvement, op. cit.*, p. 50.

par la spectatrice de *Lamentation* venant remercier Martha Graham aurait-elle eu la même réaction face aux mouvements de n'importe qu'elle femme en deuil ? Cela est plus qu'incertain. Pourtant, si on explique son émotion par l'empathie kinesthésique, on ne peut rendre compte de cette différence.

Ensuite, l'empathie kinesthésique tend à réduire l'émotion à un simple « mouvement hors de soi », à un vague « élan » : c'est l'interprétation qu'en donne Christine Leroy dans *Phénoménologie de la danse*¹⁹². Son raisonnement, à partir du concept merleau-pontien de chair, est le suivant : c'est par mon corps (notamment mon regard) que je perçois le mouvement, et mon corps n'est pas seulement le lieu de la perception mais un corps qui lui-même se meut ; lorsque je perçois le corps d'autrui en mouvement, je ne le perçois pas seulement mais je le *comprends*, autrement dit je fais l'expérience d'une empathie kinesthésique pour ce corps en mouvement. Le voir est la dynamique intentionnelle même et peut provoquer un mouvement hors de soi, autrement dit, une « é-motion » comme l'écrit Ch. Leroy. Or, si l'émotion est réduite à un « élan », on ne rend pas compte du contenu émotionnel vécu (chagrin, joie, malaise, etc.) ni de la diversité de ces contenus. Différentes danses peuvent en effet engendrer différentes émotions : une danse traditionnelle irlandaise peut en effet donner un « élan » qui donne envie au spectateur de rejoindre les danseurs et sautiller joyeusement avec eux, mais nous avons vu que *Lamentation* de Martha Graham a pu susciter les larmes d'une spectatrice, tandis que Ch. Leroy décrit le sentiment de choc et de violence des spectateurs de *Blush* de Wim Vandekeybus¹⁹³. Cette interprétation de l'empathie kinesthésique par Ch. Leroy vient du fait qu'elle refuse le fait que l'émotion soit transmise à l'identique de l'interprète au danseur : l'empathie kinesthésique n'est pas la transmission d'une *même* émotion, car l'émotion ne peut se transmettre comme un objet, écrit-elle. « L'empathie kinesthésique est contagiosité d'intentionnalité »¹⁹⁴ : le mouvement d'autrui fait naître en nous un même « élan ». Cependant, elle soutient l'idée que l'empathie kinesthésie n'est pas illusoire et que « les deux vécus charnels ne sont pas pour autant hermétiques l'un à l'autre »¹⁹⁵. Si l'émotion est rabattue sur le mouvement, comment rendre compte alors de la diversité des réactions émotionnelles face à un même spectacle ? Que signifie le fait que l'émotion

¹⁹² LEROY, *Phénoménologie de la danse : de la chair à l'éthique*, Paris, Hermann, 2021, pp. 48-49.

¹⁹³ LEROY, *Phénoménologie de la danse*, op. cit., pp. 19-22.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.52.

¹⁹⁵ *Ibid.*

transmise n'est pas la même, mais que les émotions du spectateur du danseur ne sont pas hermétiquement séparées ?

Nous pensons au contraire qu'il faut souligner la dimension d'*empathie* de l'*empathie* kinesthésique. Si en effet le mouvement est expressif au sens où nous l'avons dit, s'il y a une unité de l'exprimé et de son expression, et si l'expression est caractérisée par le fait qu'elle fait exister pour la conscience l'état de conscience (émotion ou intention) exprimé, alors un danseur peut-être ému par son propre mouvement, et c'est cette émotion à même le mouvement que le spectateur reçoit. Alors seulement on peut rendre compte de la diversité de contenus émotionnels : pour reprendre les exemples précédents, la danse traditionnelle irlandaise suscite la gaieté par ses rythmes sautillants et ses mouvements primesautiers, et cette même gaieté, visible à même les mouvements, est ressentie par le spectateur. Martha Graham utilise dans sa chorégraphie *Lamentation* les mouvements au fondement de sa technique, *contraction* et *release*, qui suscitent certains états de conscience, selon le témoignage de ses danseuses. Gertrude Schurr écrit que « La qualité dramatique profonde venait avec l'expiration et la *contraction*, la qualité lyrique et ouverte venait avec l'inspiration et le *release* »¹⁹⁶. L'émotion ressentie devant *Lamentation* vient donc de l'émotion que l'interprète ressent elle-même parce qu'elle la provoque par ses propres mouvements. Enfin, comme Ch. Leroy le souligne abondamment, *Blush* de Wim Vandekeybus met en scène des chocs bien réels entre les danseurs, c'est pourquoi la violence ressentie par les spectateurs peut correspondre à la violence vécue par les danseurs eux-mêmes. Il faut préciser cependant que l'émotion qui passe des danseurs aux spectateurs par *empathie* kinesthésique est bien celle que les mouvements, lorsqu'ils sont réellement habités, éveillent chez les danseurs, et non pas leur état physiologique objectif à ce moment. Par exemple, malgré l'usage des pointes et les contraintes imposées au corps dans la danse classique, les spectateurs ne ressentent pas la douleur provoquée par ses contraintes, tout simplement parce que les danseurs eux-mêmes, lorsqu'ils sont en spectacle, oublient ces douleurs pour vivre pleinement le mouvement.

Il faut en outre ajouter que l'interprétation de la réception de la danse par le concept d'*empathie* kinesthésique ne vaut pas pour toute danse, mais seulement pour celles qui permettent, ou plutôt construisent, une situation d'*empathie*

¹⁹⁶ SUQUET, *L'éveil des modernités: une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, op. cit., p. 478.

kinesthésique. À l'inverse, le célèbre « No Manifesto » d'Yvonne Rainer refuse explicitement une telle situation : « Non à l'implication du performer ou du spectateur [...] Non au mouvement et à l'émotion ». (« *No to involvement of performer or spectator [...] No to moving or being moved* »¹⁹⁷). La *post-modern dance* américaine dont Y. Rainer est une des figures de proue, a pu être définie en effet par Roger Copeland comme une tentative de creuser la distance entre danseur et spectateur, afin de rendre au spectateur son esprit critique, dans une perspective comparable à celle de Brecht¹⁹⁸. Les chorégraphes de la *post-modern dance* américaine ont en commun « d'accorder une importance capitale à la notion de détachement et d'objectivité, mettant l'accent sur le fait de voir plutôt que sur celui de ressentir »¹⁹⁹. Ils réagissent par-là, selon l'analyse de Copeland, à la tendance « primitiviste » de la danse moderne, qui cherche à abolir la distance entre le danseur et le spectateur, afin que ce dernier participe émotionnellement à la danse²⁰⁰. La seconde condition au fonctionnement de l'empathie kinesthésique est en effet que le spectateur accepte d'entrer en empathie avec ce qu'il voit, s'il accepte les conditions de réception construites par le spectacle. Par exemple, Martha Graham rapporte une autre réaction à *Lamentation* : une dame âgée s'est levée de son siège rageusement, est venue taper du poing sur la scène pendant la représentation, puis est partie²⁰¹. Manifestement choquée par l'esthétique avant-gardiste de cette chorégraphie, elle refuse tout simplement le spectacle et les conditions de réception qu'il propose.

Qu'en est-il de Laban ? Nous avons qualifié son esthétique d'« expressionnisme abstrait », car il est vrai qu'elle repose, au moins en partie, sur l'expressivité abstraite de la forme et que Laban confère à la danse dans *La maîtrise du mouvement* un pouvoir d'« évocation » plutôt que d'expression. Cependant, nous avons vu que l'union de l'émotion et du mouvement est un thème récurrent chez Laban, c'est pourquoi nous ne pouvons réduire le mouvement expressif à l'expression d'une intention ou d'un effort. Laban envisage même, comme on l'a vu, une « réaction sensible » du spectateur face aux mouvements des danseurs. Ce travail n'est pas le lieu d'un commentaire exhaustif des dispositifs esthétiques labaniens, il est certain qu'ils sont nombreux et divers, et varient au fil de sa carrière.

¹⁹⁷ RAINER, « No Manifesto », 1965, consulté via <https://www.choregraphesassocies.org/no-manifesto-dyvonne-rainertexte-fondateur/>.

¹⁹⁸ COPELAND, « La danse post-moderne et la répudiation du primitivisme », *op. cit.*, p. 2.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 10.

²⁰⁰ *Ibid.*, pp.2-4.

²⁰¹ GRAHAM, *Mémoire de la danse*, *op. cit.*, p. 134.

Retenons simplement que Laban a pu jouer tout autant d'une esthétique formelle allant jusqu'à l'abstraction que de la fiction d'un rite mené en plein air, faisant participer les spectateurs et abolissant la distance entre eux et les danseurs, comme c'est le cas dans *Sonnenfest*²⁰², qui se déroulait ainsi en août 1917 : en plein air, dans le paysage montagneux de Monte Verità, est dressé un bûcher autour duquel sont assis les spectateurs sur trois côtés (le quatrième côté est occupé par la rive du Lac Majeur). Les danseurs forment une ronde autour du feu. Au moment où les rayons du soleil touchent l'horizon, un danseur entre et déclame un poème au soleil couchant en s'approchant du feu ; il est entouré des autres danseurs et son poème doit s'achever quand le soleil est à moitié caché par l'horizon. Des femmes et des enfants, traversant les rangs de spectateurs, viennent rejoindre le premier groupe danseurs et une nouvelle ronde célèbre le coucher du soleil. Suit un poème au crépuscule, et finalement les danseurs forment une dernière ronde puis accompagnent les spectateurs en procession hors du lieu de spectacle. Les danseurs emmènent les spectateurs en procession jusqu'à un autre lieu de spectacle, où à minuit est dansé *Les démons de la nuit* ; puis une nouvelle procession conduit les spectateurs jusqu'à une clairière où à l'aube est dansée *La danse du soleil levant*. La distance des spectateurs aux artistes est amoindrie de plusieurs manières : le spectacle n'est pas clairement délimité dans l'espace, et en faisant dépendre sa limitation temporelle du coucher du soleil, il paraît obéir à une temporalité rituelle plutôt qu'à la temporalité d'un spectacle autonome, qui peut être dansé n'importe quand. Les spectateurs participent physiquement, certes de manière secondaire, lorsqu'ils quittent le lieu en procession, accompagnés des danseurs, qui, semble-t-il, se mêlent à eux. Nous n'avons malheureusement pas de témoignage de spectateurs ayant assisté à cette pièce, mais on peut imaginer que l'intensité de l'expérience émotionnelle était accrue par la temporalité inhabituelle de la pièce.

Ainsi, l'intérêt de la pensée labanienne est-il de nous pousser à saisir la complexité et la diversité de ce qu'on nomme « mouvement expressif ». La théorie « standard » de l'effort, non seulement ignore la théorie de la tension de 1920, mais minore le rôle de l'émotion au profit de l'intention. On est alors amené à ne considérer que les aspects abstraits de l'esthétique labanienne, et à définir la réception de la danse par un « plaisir esthétique », qui ne la distingue en rien des autres arts. Mais de nombreux passages dans les écrits labaniens soulignent l'importance de l'union du mouvement et de l'émotion, ce qui nous amène à

²⁰² LABAN, *A life for Dance*, op. cit., pp. 158-159.

comprendre qu'émotion et intention sont deux aspects de la même relation je-monde, et que toute expression est expression de cette relation. Par conséquent, il nous faut critiquer la dichotomie intérieur/extérieur et conclure à l'unité de l'exprimé et de son expression. On comprend alors une autre modalité de la réception de la danse, en comprenant que le mouvement expressif est émouvant d'abord pour celui qui se meut, et ensuite pour le spectateur, par une empathie kinesthésique entre danseur et spectateur. Loin d'opposer plaisir esthétique et l'émotion empathique, il faut plutôt considérer que tous deux font partie de la danse, et que tous deux ont leur place dans la richesse de l'esthétique labanienne.

A l'issue de cette réflexion, nous pouvons répondre au problème motion-émotion. Nous nous demandions comment le mouvement peut émouvoir, à la fois celui qui le voit, et celui qui l'effectue. Ce qui est exprimé dans le mouvement expressif, c'est la relation de la conscience au monde, et l'intention et l'émotion sont deux modalités de cette relation. C'est la conscience, comme « fonction de projection » qui spatialise intention et émotion dans des mouvements. Le corps étant ce qui met en relation la conscience et le monde, il est le lieu de l'expression : ce sont ses postures et ses mouvements qui sont expressifs. Il faut comprendre en outre que l'expression n'est pas une extériorisation : les états de conscience n'existent pas pour la conscience avant d'être exprimés. C'est pourquoi le mouvement peut être émouvant pour celui qui se meut : un mouvement expressif, vraiment habité, suscite chez celui qui se meut les états de conscience qu'il cherche à exprimer. L'émotion du spectateur s'explique alors par empathie kinesthésique, à condition de souligner la dimension d'empathie, et de préciser que cette explication ne vaut que pour les pratiques de danse qui construisent le rapport d'empathie kinesthésique en abolissant la distance entre danseurs et spectateurs. Cela n'exclut pas que ces mêmes pratiques de danse, ou d'autres, suscitent un plaisir esthétique, car le spectateur peut à tout moment choisir de prendre de la distance vis-à-vis du danseur et de regarder ses mouvements comme abstraits, sans concept ni fin. On dégage donc finalement deux types d'expression et deux types d'émotion correspondantes, qui ne s'excluent nullement : d'une part on peut considérer que l'expression est inhérente aux formes seules du mouvement si l'on se place dans une théorie des formes expressives, et alors l'émotion est purement esthétique ; d'autre part on peut considérer que l'expression dépend de l'émotion visible à même le mouvement, et alors on entre dans un rapport d'empathie kinesthésique avec le danseur. Dans *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, Laban explique que certaines formes

suffisamment complexes permettent d'éviter que le mouvement ne soit mécanique, et dans ces formes déterminées « quelque chose d'à la fois très personnel et impersonnel est exprimé »²⁰³. De même que l'abstraction et l'organique se s'opposent pas, plaisir esthétique face à l'abstraction et expression de l'émotion personnelle ne s'opposent pas ; elles peuvent coexister dans une même œuvre, dans une même chorégraphie, et dépendent de la situation de réception que l'œuvre construit.

²⁰³ « both something very personal and impersonal is expressed », LABAN, *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, cité dans MCCAW (dir.), *The Laban Sourcebook*, op. cit., p. 89.

III-LE POUVOIR DU MOUVEMENT : « REGENERER »

L'INDIVIDU ET LA SOCIETE

Nous avons éclairé le problème motion-émotion du point de vue du mouvement expressif, en montrant que l'émotion suscitée chez le spectateur est empathique et vient de l'émotion ressentie par le danseur (sans exclure le plaisir esthétique de la réception de la danse). Nous avons donc montré que le mouvement animé fait exister un état de conscience pour la conscience de celui qui se meut, redéfinissant par-là l'expression comme un processus créateur. Or, ce pouvoir émouvant du mouvement n'est que l'un des pouvoirs que Laban confère au mouvement. En effet, aux yeux de Laban, le mouvement dansé peut exercer un pouvoir sur l'individu comme sur la société, permettant de les régénérer. Quel est le diagnostic que Laban pose sur son époque, s'il se propose d'en être le médecin ? Quelles sont les vertus de du mouvement dansé, que Laban présente comme la panacée de la modernité ? Enfin, qu'est-ce qui fonde cette thèse selon laquelle le mouvement peut avoir un pouvoir régénérateur ?

A) LA DANSE COMME REMEDE DE L'HOMME MODERNE

DIAGNOSTIC DE LA MODERNITE

La danse n'est pas seulement un moyen d'expression pour l'homme aux yeux de Laban, mais une pratique susceptible de lui rendre un bonheur perdu dans la modernité. Laban pose son diagnostic sur la modernité dès l'introduction de *Die Welt des Tänzers*. Il y affirme que ce qui le pousse à écrire est « la ferme conviction que notre trop plein de pensées et notre pensée univoque se tient au bord de l'abîme et qu'une consultation de la pensée dansante peut amener des solutions »²⁰⁴. C'est l'hypertrophie de la pensée qui est cause de tous les malheurs de la modernité, et cette hypertrophie devra être rééquilibrée par un retour au corps, une harmonisation du corps, de l'âme et de l'esprit. Laban est ici un porte-parole de son époque, dont il partage l'analyse de la modernité : depuis le XIX^{ème} siècle et le romantisme, l'homme moderne se pense comme coupé d'une nature originaire et d'un bonheur édénique par les « progrès » de la conscience et de la pensée

²⁰⁴ « [...] die starke Überzeugung, daß unser Zuvieldenken und Einseitigdenken am Rande des Abgrunds steht und daß Einsicht in tänzerisches Denken Lösungen zu bringen vermag [...] », LABAN, *Die Welt des Tänzers*, op. cit., p. 1-2.

rationnelle²⁰⁵. La civilisation, en développant la rationalité, aurait coupé l'homme moderne d'une expérience sensorielle et émotionnelle du monde, pensée comme plus immédiate, et causant une nostalgie de l'union. Cette nostalgie de l'union détermine les tentatives de retour à la « nature » (très présente dans l'Allemagne des années 1910-1930 avec la *Nacktkultur*, que Laban pratique à Monte Verità, et la *Körperkultur*), mais également de retour à une vie communautaire, censée permettre la communion des individus, que la société sépare, selon la thèse de Tönnies (c'est bien le sens du rêve labanien d'un retour à une *Festkultur*, comme on va le voir)²⁰⁶.

L'originalité de Laban se situe dans le lien puissant qu'il voit entre bonheur et mouvement. La liberté de mouvement, qui permet la diversité des mouvements et l'utilisation des pleines capacités de mouvement, est selon lui la condition du bonheur individuel. Il analyse en retour la modernité comme une époque d'appauvrissement du mouvement, qui est moins libre et moins varié, notamment du fait du travail industriel. Il écrit ainsi dans l'introduction de *La danse moderne éducative*, que Frederick W. Taylor et Isadora Duncan, en s'intéressant à la répétition, ont découvert que le mouvement peut devenir un « pouvoir indépendant, créant des états d'esprit fréquemment plus forts que la volonté de l'homme »²⁰⁷. Si le travail industriel crée un mal-être chez les travailleurs, c'est que la répétition appauvrit le mouvement. Non seulement le travailleur qui répète un même geste à la chaîne n'engage pas le corps entier dans son mouvement, mais la répétition du même geste exclut la diversité de directions et d'efforts, qui donne un sentiment de plaisir et de liberté dans le mouvement. C'est en effet la « prise de conscience claire et précise de la variété des efforts dans le mouvement »²⁰⁸ qui garantit le plaisir pris au mouvement. Ainsi, non seulement le mouvement doit être varié pour garantir le plaisir, mais en outre une éducation par le mouvement (que proposent *La danse moderne éducative*, mais déjà *Des Kindes Gymnastik und Tanz*) doit permettre de contrebalancer l'hypertrophie de la raison en effectuant un retour au corps :

« Envisager l'homme selon le point de vue du corps avec tout ce que ce point de vue engage au niveau de la personnalité de l'homme peut avoir un effet régénérateur sur nos formes de vie individuelle et sociale »²⁰⁹.

²⁰⁵ SUQUET, *L'éveil des modernités*, op. cit., pp. 136-167.

²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 372-373.

²⁰⁷ LABAN, *La danse moderne éducative*, op. cit., p. 25.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁰⁹ LABAN, *Choreutique*, op. cit., p. 80.

L'influence de Nietzsche et plus généralement de la *Lebensreform* est sensible dans ces mots (cf. III, B « Laban lecteur de Nietzsche et Wagner »). Mais Laban n'entend pas « réévaluer » le corps en renversant le mépris du corps en un mépris de l'intellect, ni réduire l'homme à son corps. Son but est bien plutôt un équilibre des instances composant l'homme (corps, intellect, émotion), que la danse peut réaliser. La danse, et plus généralement le mouvement, doit en effet servir de « facteur équilibrant » dans la vie de l'homme moderne :

« [...] la somme considérable de connaissances intellectuelles requises pour la maîtrise de la vie moderne nécessite un facteur équilibrant, grâce auquel les facultés spontanées de l'homme peuvent s'exercer et se libérer »²¹⁰.

De quelles facultés spontanées parle Laban ? En quoi seront-elles libérées par le mouvement ? Comment passe-t-on de la liberté de mouvement à la liberté au sens métaphysique, ou du moins au sentiment de liberté ? La réponse à cette question dépend d'un problème plus général : comment le mouvement peut-il changer celui qui se meut ? Sans expliquer ni interroger ce point de départ, Laban affirme sans cesse que le mouvement équilibré, harmonieux, bien rythmé rend non seulement l'individu plus heureux, mais permet également une restauration (au moins provisoire) de relations interindividuelles harmonieuses. La danse apparaît chez Laban comme la panacée pouvant remédier à tous les malheurs individuels et sociaux de l'homme moderne. Qu'est-ce qui étaye cette affirmation ambitieuse ? Nous avons exposé comment Laban conçoit le mouvement et le rapport motion-émotion, mais sur quelles conceptions de l'homme et de la société Laban s'appuie pour prétendre les soigner par la pratique du mouvement ?

LA DANSE COMME ACTIVITE TOTALE

La danse est par excellence la pratique qui permet le mouvement le plus varié et qui peut contrebalancer l'excès de rationalité dont souffre l'homme moderne. La danse en effet est une activité totale, qui met en harmonie corps, esprit et émotions. Le danseur véritable est défini dans l'introduction de *Die Welt des Tänzers* comme un être total :

« Un danseur est à mes yeux chaque nouvelle personne qui ne tire pas sa conscience de manière unilatérale de la brutalité de la pensée, du sentiment ou de la volonté. Il s'agit de cette personne qui aspire consciemment à tisser ensemble un entendement clair, un sentiment profond et une volonté forte en un tout harmonieux et mouvant quant aux relations entre ses parties. [...] Mais j'ai découvert que ce qu'on nomme unité spirituelle, humanité, affirmation de la vie réellement tous azimuts, ou autres choses semblables, n'est atteint et incarné que par ceux qui tirent leur vécu et leur

²¹⁰ LABAN, *La danse moderne éducative, op. cit.*, p. 31.

agir dans la danse des phénomènes physico-émotionnelo-intellectuels qui emplissent le monde entier. J'ai compris aussi que l'art de la danse est le seul qui puisse être la pure expression complète de ce vécu, bien que malheureusement aujourd'hui il ne semble plus l'être ». ²¹¹

Le danseur labanien idéal n'investit à l'excès aucun des trois domaines constitutifs de l'homme, corps, intellect, ou émotion (ou corps, intellect, volonté). Il doit former un « tout harmonieux », ce qui est presque tautologique dans la pensée labanienne, car nous avons vu que l'harmonie du mouvement résulte toujours de l'engagement de la totalité de l'être. La danse réalise ce tout harmonieux car elle unifie la volonté, l'entendement et le sentiment par un « accord » ²¹². Laban utilise le concept musical d'accord pour décrire le tout harmonieux qui résulte d'éléments hétérogènes. Comment en revanche la danse réalise-t-elle cet accord ?

Cette thèse suit Laban tout au long de son œuvre, et on la retrouve dans *La danse moderne éducative*, lorsque Laban affirme que la danse est « un langage d'action, dans lequel les intentions variées et les efforts corporels et mentaux de l'homme sont organisés dans un ordre cohérent » ²¹³. La danse implique en effet « une coopération bien orchestrée de nos potentiels mental, émotionnel et corporel » ²¹⁴. La danse implique bien évidemment le corps, mais il faut préciser que la danse moderne se distingue du ballet classique, selon Laban, par le fait qu'elle implique *tout* le corps ²¹⁵. Elle implique en outre l'émotion parce qu'une attitude corporelle détermine une attitude intérieure. Enfin, elle implique l'intellect ; dans quelle mesure ? Laban fait l'hypothèse problématique d'une « pensée motrice » (cf. infra) mais plus simplement, on constate que la danse fait appel à la mémoire, qu'elle requiert une faculté d'observation du mouvement et d'apprentissage, en plus de la concentration qu'elle exige.

En outre, si la danse est bénéfique car elle réalise l'harmonie des instances composant l'homme, elle est également nécessaire à l'homme moderne pour

²¹¹ « Tänzer ist mir jede neue Mensch, der seine Bewusstsein nicht einseitig aus den Brutalitäten des Denkens, des Gefühls und des Wollen schöpft. Es ist jener Mensch, der klaren Verstand, tiefes Empfinden und starkes Wollen zu einem harmonisch ausgeglichenen und in den Wechselbeziehungen seiner Teile dennoch beweglichen Ganzen bewußt zu verweben trachtet.“ [...] „Ich aber fand, daß das was man geistige Einheitlichkeit, Menschlichkeit, wirklich allseitige Lebensbejahung oder ähnlich nennt, erreicht und dargestellt wurde einzig durch jene, die ihr Erleben und Handeln aus dem die ganze Welt erfüllenden Tanz der leiblich-seelisch-geistigen Erscheinungen schöpften. Ich sah auch, daß die Kunst des Tanzes der einzige reine Vollaussdruck dieses Erlebens sein kann, wenn er es auch heute leider nicht immer zu sein scheint“, LABAN, *Die Welt des Tänzers*, op. cit., p. 2.

²¹² LABAN, « Tanzkunst and Tanzwissenschaft », *Die Welt des Tänzers*, op. cit., p. 39.

²¹³ LABAN, *La danse moderne éducative*, op. cit., p. 73.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ LABAN, *Chorégraphie*, op. cit., p. 100.

contrebalancer les effets néfastes du travail industriel. Selon la description idéalisée que Laban donne du monde préindustriel, « les ouvriers et paysans avaient une vie de mouvement très riche »²¹⁶. Non seulement le corps entier était engagé dans leurs activités diversifiées, mais en outre chacun devait « réfléchir car chacun était le propre maître de ses actions »²¹⁷. En outre, il existait une « culture festive » qui permettait à tous les membres de la communauté de danser lors de certaines célébrations. Ainsi la vie de mouvement était-elle diversifiée, non seulement au sein du travail, mais parce que le travail était compensé, ou prolongé, par la danse.

Comment la danse compense-t-elle le travail ? Laban livre une hypothèse succincte qu'il nous faut interpréter :

« Les mouvements de tous les jours se font pour accomplir des tâches correspondant aux besoins de l'existence tandis que, dans la danse et le jeu, ce but pratique est repoussé au second plan. Dans le premier cas, l'esprit dirige le mouvement, dans l'autre, le mouvement stimule l'activité de l'esprit »²¹⁸.

Si les mouvements du travail industriel sont bien plus pauvres que ceux de la danse, Laban admet qu'un travail agricole ou artisanal peut recourir à des mouvements presque aussi divers que la danse. Les mouvements de la danse et du travail peuvent être les mêmes du point de vue de la forme et de l'effort, mais divergent par leur finalité, et surtout, par le renversement du rapport esprit-mouvement. Dans le travail, le travailleur conçoit une fin puis la réalise, l'esprit détermine une fin et met le corps en mouvement, tandis que dans la danse, le mouvement est sans fin, ou plutôt autotélique, et le mouvement stimule alors l'esprit. Comment ? Laban considère que la pensée est mouvement, c'est pourquoi un mouvement du corps peut certainement stimuler un mouvement de pensée. Il écrit dans un court essai intitulé « Le sens spatial de l'homme motorique » : « Les réflexions d'un [être motorique] s'effectuent et s'expriment dynamiquement. La pensée est pour lui un mouvement intérieur, intercorporel, l'esprit est pour lui une essence mouvante, peut-être le mouvement lui-même »²¹⁹. Il nomme également cette pensée qui est mouvement « pensée motrice »²²⁰. Il n'appartient pas à ce travail d'élucider ce concept énigmatique, mais il convient de rappeler que pensée et mouvement appartiennent à un même tout aux yeux de Laban et sont donc au moins en interaction, sinon identiques.

²¹⁶ LABAN, *La danse moderne éducative*, op. cit., p. 26.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*, p. 49.

²¹⁹ LABAN, « Le sens spatial de l'homme motorique » in *Espaces dynamiques*, op. cit., p. 44.

²²⁰ LABAN, *La maîtrise du mouvement*, op. cit., p. 39.

Plus généralement, la danse doit contrebalancer l'immobilité à laquelle l'homme moderne s'est habitué. À l'issue de l'éducation par le mouvement que propose Laban dans *La danse moderne éducative*, l'enfant doit quitter l'école en ayant acquis « cet équilibre de la personnalité, qui fait si souvent défaut aujourd'hui, à cause du développement disproportionné des facultés intellectuelles, contrastant fortement avec une impétuosité du mouvement souvent mal dégrossie et avec une attitude embarrassée et une raideur exagérée »²²¹. Alors que l'éducation traditionnelle oblige les enfants à apprendre en restant immobile, puis les laisse décharger sans ordre leur besoin de se mouvoir durant les récréations, Laban propose d'apprendre aux enfants à se mouvoir harmonieusement en enseignant la danse moderne à l'école. Selon lui, le bénéfice ne sera pas seulement l'acquisition de l'harmonie du mouvement, mais une meilleure capacité à apprendre les enseignements scolaires, car les enfants seront plus équilibrés. La danse moderne en effet exerce par la variété des mouvements qu'elle propose « une puissance stimulante [...] sur les activités de l'esprit »²²², car, comme on l'a vu, tout est mouvement aux yeux de Laban, y compris la pensée.

B) LE POUVOIR EQUILIBRANT INTEGRATEUR DE LA DANSE

RENDRE L'INDIVIDU HEUREUX : ROLES EDUCATIF ET THERAPEUTIQUE DE LA DANSE

Comme le souligne McCaw dans *The Laban Sourcebook*, le bonheur individuel est posé comme une valeur par Laban, qui tout au long de son œuvre cherche la meilleure utilisation du mouvement et de l'effort pour rendre l'individu heureux²²³. Laban se situe donc dans une perspective eudémoniste, et fait du mouvement la clef du bonheur. Il va jusqu'à écrire que les enfants ne savent pas que « leur bonheur futur dépend d'une vie de mouvement bien épanouie »²²⁴. Dans *Gymnastik und Tanz*, Laban peint un portrait à charge (dans lequel on peut certainement lire une inspiration nietzschéenne) de l'homme entièrement voué à l'activité intellectuelle : il est dégénéré, malade, tend à l'autodestruction à la destruction de ce qui l'entoure²²⁵. L'absence de mouvement apparaît comme la cause de tous les malheurs individuels.

²²¹ LABAN, *La danse moderne éducative*, op. cit., p. 79.

²²² *Ibid.*, p. 50.

²²³ McCAW (dir.), *The Laban Sourcebook*, op. cit., p. 334.

²²⁴ LABAN, *La danse moderne éducative*, op. cit., DME, p. 26.

²²⁵ LABAN, *Gymnastik und Tanz*, Oldenberg, Gerhard Stalling Verlag, 1926, pp. 30-31.

Ainsi, la source du bonheur est tout d'abord un « corps fonctionnant correctement »²²⁶ selon *Gymnastik und Tanz*. Mais l'éducation par le mouvement ne vise pas seulement le bonheur individuel, elle vise la moralité de l'individu, et par-là l'amélioration de la vie sociale. Dans *Des Kindes Gymnastik und Tanz* Laban soutient une thèse d'inspiration rousseauiste, selon laquelle la bonté naturelle de l'homme peut être développée par le mouvement, ou au contraire corrompue par l'absence de mouvement ou de diversité dans le mouvement, comme c'est le cas dans la société moderne. L'homme, selon Laban, naît bon, et l'enfant étant naturellement bon, l'éducation doit consister à faire fructifier cette bonté. L'éducation labanienne dans cet ouvrage est une « éducation négative » comparable à celle de *l'Émile* : le pédagogue doit laisser faire, plutôt que contraindre. La bonne éducation doit en effet permettre le développement naturel, et donc harmonieux, du corps, de l'esprit et de l'âme. En laissant l'enfant se mouvoir librement et faire les expériences dont il a envie, le pédagogue préserve sa bonne nature. Respecter la bonne nature, cela signifie respecter la nature en l'homme, et donc le corps : selon Laban, « le fait de cacher et de supprimer le corps, la physicalité et le mouvement est la suppression de l'origine et de la source des vertus essentielles »²²⁷. Mais comment le mouvement peut-il favoriser la moralité ?

« Le concept de ce qui est convenable et droit est un concept de direction, comme le mot lui-même l'indique. C'est un concept d'effort. C'est un concept de mouvement. C'est le concept d'un mouvement bien dirigé, d'un mouvement rythmique [...] et non simplement une approche utilitariste de l'environnement »²²⁸.

Laban joue du double sens de « droit » (*right, recht*), et l'on peine de prime abord à comprendre, au-delà du jeu de mots, en quoi la droiture morale peut être comprise à partir du mouvement. En revanche, en introduisant l'idée que le mouvement « droit » se distingue d'une approche utilitariste de l'environnement, Laban fait écho à la distinction qu'il fait entre danse et travail dans *La danse moderne éducative*. Puisque la danse promouvant le mouvement sans fin pratique, elle fait sortir d'un

²²⁶ « properly functioning body » , LABAN, *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, op. cit., cité par MCCAW (dir.), *The Laban Sourcebook*, op. cit., p.72.

²²⁷ «We can rather conclude, that a hiding and suppression of the body, of physicality and movement is also a suppression of the origins and sources of essential virtues », LABAN, *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, op. cit., pp. 52-54, cité par MCCAW (dir.), *The Laban Sourcebook*, op. cit., pp. 75-76.

²²⁸ « The concept of what is proper and right is a concept of direction, as the world itself indicates. It is a concept of striving. It is a concept of movement. It is the concept of a properly directed movement, of a rhythmic movement [...] and not just a utilitarian approach to the environment », LABAN, *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, op. cit., p.22, cité par MCCAW (dir.), *The Laban Sourcebook*, op. cit., pp. 76-77.

rapport utilitaire à l'environnement, rapport où l'esprit, qui conçoit la fin, prime sur le mouvement. Dans la danse au contraire le mouvement stimule l'esprit. On peut dès lors faire l'hypothèse que le mouvement sans fin pratique (donc le mouvement de danse ou de jeu) permet d'entrer dans un rapport au monde où l'on considère les choses et les personnes comme fins et non comme moyens, ce qui serait pour Laban, dans la lignée de Kant, le fondement de la moralité.

Le but de l'éducation par le mouvement est également l'autonomie de l'enfant : c'est une éducation à la liberté par la liberté (ce qui à nouveau n'est pas sans rappeler *l'Émile*). La thèse fondamentale de Laban est que l'individu ne peut pas atteindre une « personnalité développée » sans faire l'expérience de la liberté, et que cette liberté est d'abord une liberté de mouvement, qui est rendue possible par un sens du mouvement développé²²⁹. Mais en retour, la maîtrise du mouvement ne vaut pas pour elle-même, elle n'a pas pour but d'assouplir ni de tonifier le corps, elle vise l'autonomie :

« Un corps-âme [Körperseele] prématurément discipliné devient inefficace au regard de ses propres décisions, et l'exercice et l'entraînement, c'est-à-dire la maîtrise, n'ont de valeur que s'ils peuvent être rassemblés et appliqués par une volonté autonome »²³⁰.

Laban montre ici clairement qu'il n'est pas pour une utilisation de la gymnastique et de la danse dans un but de discipline du corps et de l'esprit. Le mouvement au contraire doit libérer l'individu, lui permettre de développer ses pleines capacités, lui permettre de s'exprimer. La différence entre le sport, ici la gymnastique, et la danse, réside dans le fait que le but de la danse est l'expression et la communication²³¹.

Enfin, la danse à l'échelle individuelle peut jouer un rôle thérapeutique. Quelques aphorismes de *Die Welt des Tänzers* annoncent cette direction, qui en réalité sera développée essentiellement par les élèves de Laban (principalement par Irmgard Bartenieff et Marion North) : l'aphorisme « Übung der Gebärdenkraft »²³² évoque la guérison ou le soulagement de la maladie que peut apporter la pratique de

²²⁹ LABAN, *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, op. cit., p. 80.

²³⁰ « A prematurely regimented body-soul [Körperseele] becomes inefficient with regard to its own decisions and drilling and training, that is, mastery, are only valuable if they can be summoned up applied by a autonomous will power », LABAN, *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, op. cit., pp.67-68, cité par McCaw (dir.), *The Laban Sourcebook*, op. cit., p. 80.

²³¹ LABAN, *Gymnastik und Tanz*, op. cit., p. 17, cité par McCaw (dir.), *The Laban Sourcebook*, op. cit., p. 86.

²³² LABAN, *Die Welt des Tänzers*, op. cit., p. 54.

la danse, en plus de sa valeur éducative. L'aphorisme « Mantik » explique le mystérieux pouvoir de guérison du geste:

«La solution de l'énigme est que certains gestes (des concepts, des sentiments, des formes) apportent en nous des reflets, c'est-à-dire des changements intérieurs spatio-plastiques, et donc des transformations, dont les déclenchements et les effets ne peuvent être que pressentis au fur et à mesure, bien qu'ils se développent, comme tous les processus psychophysiques, selon des lois d'harmonie bien établies »²³³.

De prime abord, on peut considérer que Laban se rend l'explication facile en élargissant tant la définition du geste qu'il inclut « les concepts, les sentiments et les formes ». Mais même si l'on s'en tient à une conception traditionnelle du geste, on remarque que son explication rentre parfaitement dans le cadre de sa théorie de l'impression (cf. II, A, « Tensions : impressions et expressions ») : un geste est un mouvement, constitué d'une direction, d'une forme, et surtout de tensions, qui sont reflétés en une tension « intérieure » identique. Il semble que cette analyse vaille aux yeux de Laban à la fois pour celui qui se meut et pour celui qui voit le mouvement : dans les deux cas une tension est reflétée. Ainsi le geste aurait-il un pouvoir thérapeutique à la fois pour celui qui l'effectue et pour celui qui l'observe. Cette voie n'est cependant pas approfondie par Laban, mais fournit un indice pour comprendre comment le mouvement agit sur celui qui l'effectue et celui qui l'observe, dans le cadre de l'éducation ou de la pratique collective (cf. III, C).

FAIRE CORPS : LE ROLE SOCIAL DE LA DANSE

Laban ne s'intéresse pas seulement au pouvoir qu'a la pratique du mouvement sur l'individu, mais également à celui qu'elle a sur la société. En effet, le but de l'éducation est non seulement le bonheur individuel, mais le bonheur commun, qui se comprend comme une joie communicative dont on fait l'expérience dans les célébrations collectives. On l'a vu, Laban appelle de ses vœux le renouveau d'une *Festkultur*, qui doit non seulement donner l'occasion à chacun de danser, et donc de jouir d'une plus grande richesse de mouvement, mais doit faire vivre l'expérience du mouvement en commun, censé apporter joie et concorde. Launay remarque le paradoxe selon lequel le rêve d'une danse moderne chez Laban se construit en opposition à la modernité technique. Laban porte en effet un « regard

²³³ « Die Lösung des Rätsels ist, daß bestimmte Gebärden (Begriffe, Gefühle, Formen) in unserem Inneren Abbilder, d. h. also innere räumliche-plastische Umstellungen und damit Veränderungen hervorbringen, deren Auslösung und Fortwirkungen vorläufig nur geahnt werden können, obwohl sie sich, wie alles psychophysische Geschehen nach festen harmonischen Gesetzen abwickeln », LABAN, *Die Welt des Tänzers*, op. cit., p. 55.

tragique »²³⁴ sur la civilisation moderne qu'il vit comme une décadence, par rapport aux temps heureux où le travail, non encore industrialisé, était fait de mouvements variés et complétés par des danses festives qui unissaient les communautés. Laban, qu'il l'ait lu ou qu'il en ait une connaissance indirecte, partage l'idée de Tönnies selon laquelle la communauté est intégratrice et donc heureuse, tandis que la société sépare les individus et les détruit. Nous avons vu que Laban partage avec Rousseau la thèse de la bonté originelle de l'homme, qui a pour conséquence une éducation du « laisser faire », en l'occurrence du « laisser se mouvoir », et à nouveau on peut comprendre son rêve de la *Festkultur* à l'aune de la description des premières communautés humaines du *Second Discours*, où les danses sont participatives et non spectaculaires (car c'est lorsqu'elles deviennent spectaculaires que l'amour-propre est éveillé, et que commence la corruption de la bonté originelle²³⁵). Launay écrit que chez Laban « la fonction du mouvement dans la culture festive unifie, construit et défend le corps social »²³⁶. La culture festive joue chez Laban le rôle d'un primitivisme à l'aune duquel il peut critiquer la civilisation moderne²³⁷.

Les chœurs de mouvement labaniens, dont la théorie est exposée dans *Gymnastik und Tanz*, doivent assurer le lien entre éducation au mouvement et célébration collective. Les danseurs (amateurs) doivent faire l'expérience du mouvement collectif harmonieux, et de la joie venant de l'aspiration aux valeurs proprement humaines²³⁸. E. Dörr commente la place des *Bewegungschöre* dans la pédagogie et l'idéal communautaire labanien : les chœurs de mouvement répondent au besoin de réformer la société par la danse en y faisant participer le plus large public possible. Les chœurs réunissent des amateurs, généralement entre vingt et cent, mais exceptionnellement jusqu'à mille personnes, et connaissent un immense succès en Europe (jusqu'à plus de cinquante chœurs actifs au même moment en Europe). « Le chœur de danse amateur est le symbole de cette idéologie communautaire » écrit E. Dörr²³⁹. La valeur éducative des chœurs réside selon Laban dans le fait qu'ils donnent aux participants l'expérience de l'*être-ensemble*, ce qui doit avoir des conséquences bénéfiques sur les comportements sociaux. Bien plus, les chœurs doivent construire une « communauté mystique », ils revêtent une

²³⁴ LAUNAY, *A la recherche de la danse moderne*, op. cit., p. 55.

²³⁵ ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Gallimard, 1969, p.99.

²³⁶ LAUNAY, *A la recherche de la danse moderne*, op. cit., p. 58.

²³⁷ *Ibid.*, p. 62.

²³⁸ MCCAW (dir.), *The Laban Sourcebook*, p. 85.

²³⁹ « The amateur dance choir was to become le symbol of this communal ideology » DÖRR, "Rudolf Laban : The Founding Father of Expressionist Dance", op. cit., p. 19.

dimension culturelle, et la joie extatique qu'ils sont censés procurer doit venir de l'abandon de l'individu au mouvement du groupe²⁴⁰. On voit à nouveau ici à l'œuvre la tendance « primitiviste » de la danse moderne décrite par Copeland.

En outre, Laban remarque dans *La maîtrise du mouvement* que « les communautés semblent considérer qu'une certaine uniformité du comportement est indispensable à la sauvegarde de la stabilité de l'esprit de la communauté. Elles tendent également à accentuer un idéal commun de beauté »²⁴¹. Cet idéal de beauté détermine un certain style, fait d'habitudes de mouvements caractéristiques. Lorsqu'on dit qu'une personne « a du style », explique Laban, c'est qu'on reconnaît inconsciemment dans sa manière de se mouvoir toutes les habitudes de mouvements que notre communauté valorise. Ainsi existe-t-il, parallèlement à la constitution réciproque du caractère et du style individuel (cf. II, A « Effort et intention »), un rapport de constitution réciproque entre communauté et mouvement selon l'analyse de Laban : d'une part la pratique collective du mouvement forge la communauté, d'autre part la communauté fixe des habitudes de mouvements qui expriment ses valeurs.

Un autre aspect du rôle social que doit jouer la danse est l'efficacité au travail permise par un bon équilibre des efforts. Laban écrit que « un tel déséquilibre [des efforts], ayant un effet dommageable sur le bien-être et l'efficacité individuels et collectifs, est bien plus répandu qu'on pourrait le supposer »²⁴². Non seulement l'équilibre et la variété des efforts déterminent l'épanouissement individuel, mais en outre ils permettent l'efficacité, car la variation des efforts permet d'éviter l'épuisement (cf. III, C « Le rythme »). Il faut remarquer que Laban associe épanouissement et efficacité sans se demander si l'épanouissement individuel est tout simplement possible lorsqu'il est soumis à des exigences d'efficacité.

Enfin, Laban considère que la danse favorise la communication et l'expression ; il affirme que la danse a une « valeur sociale » car elle « rend l'expression plus précise »²⁴³. On comprend que la bonne communication favorise l'efficacité au sein d'une société, ainsi que la concorde entre les individus. Mais de manière plus ambiguë, Laban écrit que « des traits de comportements socialement

²⁴⁰ « a mystical collective », *ibid.*, p. 19.

²⁴¹ LABAN, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.*, p. 122.

²⁴² LABAN, *La danse moderne éducative*, *op. cit.*, p. 83.

²⁴³ *Ibid.*, p. 136.

souhaitables » peuvent être encouragés grâce à l'éducation par le mouvement²⁴⁴. Cette remarque incidente jette le doute : s'agit-il bien d'une éducation en vue du bonheur commun ou d'un dressage de l'individu qui doit s'incorporer à la communauté ?

Dans la lecture qu'Isabelle Launay fait de l'œuvre labanienne dans *À la recherche de la danse moderne*, elle interroge la finalité de l'expérience de la danse chez Laban. En effet, en concevant la danse moderne comme un remède à la modernité, qui effectue un « retour » à monde primitif fantasmé (retour à une naturalité du corps, à la liberté de mouvement, à l'enfant, à la culture festive des communautés préindustrielles), la danse moderne risque de devenir un passéisme. Fasciné par l'harmonie, l'ordre et l'unité communautaire, Laban ne risque-t-il pas de manquer la liberté et l'autonomie qu'il affirme viser pour sombrer dans un dressage des corps individuels et sociaux ?

On ne peut ignorer la participation de Laban au régime nazi : directeur de l'Opéra de Berlin à partir de 1930, il accepte d'en exclure les artistes juifs. Cependant il est désavoué par Goebbels en 1936, à la suite de la répétition générale de *Vom Tauwind und der neue Freude*. Evelyn Dörr expose les affinités et les divergences entre l'idéal labanien et l'idéologie nazie : Laban se revendique dès les années 1920 sympathisant de l'aile droite (conservatrice) de la *Lebensreform*, et fréquente les cercles nationalistes. Il accueille l'arrivée au pouvoir des nazis sans méfiance ni distance critique, se laissant fasciner par leur capacité à mettre les masses en mouvement. Mais comme le montre E. Dörr, le concept de communauté labanien diverge de celui des nazis, qui conçoivent la « communauté nationale » comme une masse guidée par son Führer. Laban au contraire a une conception organique de la communauté, qui comme telle croît et s'organise d'elle-même, sans avoir besoin d'être dirigée de l'extérieur. C'est ce type de communauté organique que met en scène *Vom Tauwind und der neue Freude*, ce qui explique selon E. Dörr le désaveu de Laban²⁴⁵.

L'idéal que vise Laban est bien plutôt d'inspiration rousseauiste : celui d'une communauté idéale, où l'unité viendrait de la participation de tous à la joie commune. En outre, s'il cherche à reconstruire une communauté provisoire par les chœurs de mouvements, Laban considère bien que l'unité et l'harmonie sont perdues et qu'elles ne peuvent être retrouvées que provisoirement et seulement par

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ DÖRR, «Rudolf Laban : The Founding Father of Expressionist Dance», *op. cit.* pp. 21-26.

la danse, et non par des moyens politiques, encore moins par des moyens coercitifs. L'individu est loin d'être écrasé par la communauté dans la pensée labanienne : nous l'avons vu, l'éducation vise toujours l'épanouissement de la personnalité, des capacités d'expression, et l'autonomie. Il est vrai en revanche que si Laban critique l'appauvrissement dans le travail moderne, il n'en fait jamais une critique de type marxiste ou socialiste. Il ne remet jamais en question la légitimité de ce travail industriel et de ses conditions, mais cherche dans *Effort* à l'améliorer pour le rendre tout à la fois plus efficace et moins pénible. L'exigence d'efficacité n'est pas plus interrogée que les conditions de travail observées, et la critique du monde industriel semble donc s'arrêter à mi-chemin.

LABAN LECTEUR DE NIETZSCHE ET DE WAGNER

Dans son livre *Mythos : Gemeinschaft, Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, Inge Baxmann identifie deux sources d'inspiration principales pour les artistes modernes relativement au rôle que doivent jouer l'œuvre d'art et le mythe dans la (re)constitution d'une communauté : Wagner et Nietzsche. Tous deux interprètent en effet l'histoire de la modernité comme celle d'une décadence de la communauté et du rapport corporel sensible au monde²⁴⁶. L'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*) voulue par Wagner répond à ce diagnostic : elle doit accomplir la régénération de la communauté, une « reritualisation et remythification »²⁴⁷. En effet, l'œuvre d'art totale, non seulement réunit tous les arts (poésie, musique et danse), mais ce faisant fait appel à tous les sens (du moins à l'ouïe et à la vue, mis sur un pied d'égalité), et produit ainsi une union des arts et ses sens, provoquant des affects et des effets physiologiques sur les spectateurs. Le modèle wagnérien est la tragédie attique. Wagner interprète le passage de l'Antiquité à la modernité comme une décadence due à un passage d'une civilisation de l'oral et des sens, qui valorisait le corps, à une civilisation de l'écrit où la raison prime sur les sens et où le corps est dévalorisé. Cette décadence correspond également au passage de la communauté politique à une société marquée par l'individualisme et à un État qui n'est plus l'expression d'une communauté politique. La tragédie attique en effet accomplissait une incorporation des mythes fondateurs de la communauté par la musique et la danse. Elle permettait de faire l'expérience de la communauté par une

²⁴⁶ BAXMANN, *Mythos, Gemeinschaft : Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, Munich, Fink, 2000, p. 16.

²⁴⁷ « Reritualisierung und Remythisierung », BAXMANN, *Mythos, Gemeinschaft*, op. cit., p. 15.

« communication kinesthésique »²⁴⁸ et non rationnelle, entre acteurs et spectateurs. Ce qui unissait les arts (poésie, musique et danse) et permettait l'incorporation du mythe était, selon l'analyse wagnérienne, le rythme. ²⁴⁹ L'œuvre d'art totale doit fonctionner comme la tragédie attique pour les modernes :

« L'œuvre d'art totale wagnérienne vise une perception extatique en suscitant consciemment des affects et fonctionne comme un enrôlement corporel, qui repose sur la simultanéité des stimulations sensorielles. Elle convoque une attitude de réception qui n'est pas fondée sur la distance critique, mais qui active plutôt la capacité mimétique » ²⁵⁰.

On voit que l'œuvre d'art totale fonde une esthétique de la participation, qui tente d'abolir la distance entre interprètes et spectateurs et joue à confondre spectacle et rite. Comme on l'a vu (cf. II, B « Réception du mouvement expressif »), Laban s'inscrit au moins partiellement dans la tendance « primitiviste » de la danse moderne décrite par Copeland, qui tend à abolir la distance entre spectateurs et interprètes. Laban hérite du diagnostic wagnérien et nietzschéen de la modernité et de la nostalgie de la communauté wagnérienne. Dans le sillage de Wagner, il comprend le rythme, la danse et la musique comme les moyens de reconstituer une communauté, qui pour être véritable doit être *vécue*, dansée et chantée. Laban chorégraphie d'ailleurs en 1921 une version de la Bacchanale de *Tannhäuser*. Les œuvres de la période de Monte Verità veulent à leur manière être des œuvres d'art totales, qui mêlent poésie, musique et danse, et brouillent les frontières entre interprètes et spectateurs (par exemple *Sonnenfest*, cf. II, B « Réception du mouvement expressif »). Par la suite cependant, ce sont, comme on l'a vu, les chœurs de mouvements labaniens qui doivent jouer ce rôle, plutôt que les œuvres destinées à la scène et aux professionnels.

Nietzsche, après Wagner, lit également la culture moderne comme une perte du rapport sensible au monde. Baxmann résume ainsi:

« La domestication de la corporéité et des affects par la culture moderne serait le corrélat d'une culture de l'individuation s'imposant peu à peu. L'histoire de la constitution du sujet autonome par l'imposition du logos est en même temps une histoire de la « décorporation » et de la séparation des expériences élémentaires, dont la moindre n'est pas celle de la communauté vécue dans la chair » ²⁵¹.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

²⁴⁹ *Ibid.*, pp.15-21.

²⁵⁰ « [Wagners] Gesamtkunstwerk zielte auf ein ekstatische Wahrnehmung über die bewusste Erregung von Affekten und funktioniert als eine körperliche Einschreibung, die aus der Simultaneität der Sinnesreize beruht. Es evoziert eine Rezeptionshaltung, die nicht auf kritischer Distanz gründet, sondern das mimetische Vermögen aktiviert », *ibid.*, pp. 20-21.

²⁵¹ « Die Domestizierung der modernen Kultur der Körperlichkeit und der Affekte sei das Korrelat einer sich allmählich durchsetzenden Kultur des Individuation. Die Geschichte der

Dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche interprète en effet la tragédie attique comme un art qui permet une « communauté par sympathie »²⁵² entre les acteurs et les spectateurs, tandis que le chœur représente en outre la communauté des Athéniens, et est le personnage central de la tragédie. Selon l'interprétation nietzschéenne, la décadence commence avec Euripide, qui moralise la tragédie et fait du chœur un simple commentateur de l'action, tandis que les dialogues (correspondant au logos) prennent le pas sur l'union effectuée par le chœur entre poésie, danse et chant²⁵³. La communauté politique était donc vécue corporellement dans l'expérience esthétique totale qu'était la tragédie. Le rapport à l'œuvre tragique, loin d'être distancié, était sensible, et même « érotique »²⁵⁴: si l'apollinien correspond au *principium indiivudationis*, il est complété dans la tragédie par le dionysiaque, principe d'union des hommes entre eux, des hommes avec le divin et avec la nature. L'apollinien est le principe créateur de belles formes, il est du côté de la mesure et de l'ordre, tandis que le dionysiaque est un principe de destruction de l'ordre, de l'excès et de l'absence de limites. Le chœur est selon l'interprétation nietzschéenne l'élément dionysiaque par excellence dans la tragédie : sa fonction est « d'effacer les clivages entre les hommes », de leur donner un « sentiment d'unité surpuissant »²⁵⁵. La fonction du chœur est d'accomplir par la danse et la musique l'union. Les chœurs de mouvements labaniens s'inscrivent dans ce type d'interprétation du chœur tragique.

Comme de nombreux artistes de l'époque, Laban lit Nietzsche en artiste et non en philosophe, en y puisant une inspiration, sans s'arrêter aux détails conceptuels. Laban écrivant en artiste, il n'a pas non plus l'habitude de citer ses sources, et Nietzsche ne fait pas exception : si la pensée nietzschéenne semble sous-jacente en bien des endroits, on repère seulement trois mentions explicites de Nietzsche dans toute l'œuvre labanienne : la préface de *Die Welt des Tänzers* cite « le Zarathoustra de Nietzsche » comme l'un des « choréosophes »²⁵⁶, on trouve ensuite une mention de Nietzsche dans *Gymnastik und Tanz*²⁵⁷, et on sait que la

Konstitution des autonomen Subjekts über die Durchsetzung des Logos ist zugleich eine Geschichte der „Entkörperung“ und der Abspaltung von elementaren Erfahrungen, nicht zuletzt einer am Leibe erfahrenen Gemeinschaftlichkeit », *ibid.*, p. 27.

²⁵² *Ibid.*, p. 29.

²⁵³ NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, trad. Wötling, Paris, Livre de Poche, 2013, §7 passim,

²⁵⁴ BAXMANN, *Mythos, Gemeinschaft*, *op. cit.*, p. 27.

²⁵⁵ NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, pp. 128-129.

²⁵⁶ LABAN, *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*, p. 8.

²⁵⁷ LABAN, *Gymnastik und Tanz*, *op. cit.*, p. 139.

chorégraphie *Vom Tauwind und der neuen Freude* qui devait être présentée aux Jeux Olympiques de 1936 était accompagnée de textes lus du *Zarathoustra*. Il est donc certain que Laban a lu le *Zarathoustra*, mais il ne mentionne jamais le reste du corpus nietzschéen.

Dans *Die Welt des Tänzers*, dès la préface, le danseur est défini, comme on l'a vu, par son attitude générale face au monde, caractérisée par « l'unité spirituelle, l'humanité, et une réelle affirmation de la vie (*Lebensbejahung*) tous azimuts ». Le vocabulaire dénote déjà une inspiration nietzschéenne : le terme *Lebensbejahung* appartient au vocabulaire nietzschéen et est popularisé par Nietzsche. Laban partage avec Nietzsche une méfiance de la connaissance par entendement et cherche à promouvoir une connaissance par le corps, qu'il nomme « pensée motrice ». Cependant, à la différence de Nietzsche qui renverse le mépris du corps en faisant du corps l'origine de toute pensée, Laban cherche à redonner une place au corps au sein de la triade corps-esprit-âme pour mettre ces trois instances en équilibre. La référence nietzschéenne permet à Laban de réévaluer le corps, non pas pour lui-même, mais en vue de l'équilibre des instances qui composent l'homme.

Dans *Gymnastik und Tanz*, Nietzsche apparaît comme le premier penseur de la danse moderne :

« C'est un fait qu'une performance de danse valable ne peut être exécutée que par une personne dont le corps, l'âme et l'esprit sont également bien éduqués. Ce que les Anciens nommaient un danseur et qui aujourd'hui pourrait se rapprocher le plus du concept nietzschéen de danseur dans son *Zarathoustra*, est l'image complète de la culture humaine, et non un clown ou un acrobate, et certainement pas ces poupées de massepain que l'on peut admirer sur les scènes de nos théâtres de cours défraîchis »²⁵⁸.

Après un commentaire du dialogue de Lucien *De la danse*, Laban se tourne vers Nietzsche, qui permettrait de penser une version moderne du danseur antique, modèle pour Laban. Le danseur moderne doit être complet comme l'étaient les danseurs antiques ; la culture antique en effet, telle qu'interprétée par Laban, développait tout à la fois le corps (par la gymnastique et la danse), l'âme (par la musique) et l'esprit (par les mathématiques et la grammaire). Ce qui manque au

²⁵⁸ « Es ist aber tatsächlich so, da seine tänzerisch wertvoll Leistung nur von einem körperlich-seelisch-geistig gleichmäßig durchgebildeten Menschen geboten werden kann. Das, was die Alten einen Tänzer nannten und was in unserer Zeit vielleicht noch am ehesten in Nietzsches Auffassung vom Tänzer in seinem „Zarathustra“ aufhebt, das ist ein Vollbild menschlicher Kultur und nicht ein Hanswurst oder Akrobat, am allerwenigsten aber jene Marzipanpuppe, die wir über den Rampen unserer verblichenen Hofbühnen bewundern dürfen », LABAN, *Gymnastik und Tanz*, *op.cit.*, p.139.

danseur moderne, c'est bien sûr la culture du corps, et c'est pourquoi la référence à Nietzsche est cruciale : une réévaluation (*Umwertung*) du corps est nécessaire pour lui donner l'attention et l'éducation nécessaires au danseur. Cependant, la danse ne saurait se confondre avec la gymnastique, qui n'éduque que le corps, car elle est caractérisée par une attitude morale, un *Lebensbejahung* et une joie. Or chez Nietzsche, la danse est précisément la métaphore qui décrit une attitude de joie, de légèreté, entre la marche et l'envol.

LA DANSE COMME ACTIVITE INTEGRATRICE : DANS LA FILIATION

PLATONICIENNE

Cependant, si Laban appartient à cette génération d'artistes et d'intellectuels allemands qui héritent des pensées de Wagner et Nietzsche pour penser le rôle que l'art doit jouer dans la « régénérescence » de l'homme moderne, Laban se situe également dans une filiation bien plus ancienne lorsqu'il pense le pouvoir de la danse sur l'individu et le groupe : dans la filiation platonicienne. Platon est d'ailleurs l'auteur cité le plus fréquemment explicitement par Laban : la préface de *Die Welt des Tänzers* place Platon parmi les « choréosophes » et affirme que la cosmogonie du *Timée* est « une sorte de crédo dansant [*eine Art tänzerischen Glaubensbekenntnisses*] »²⁵⁹. La préface de *Choreutique* cite également le *Timée* de Platon comme une des sources du savoir « choréosophique ». Surtout, les solides platoniciens du *Timée* servent à Laban pour figurer la kinesphère, les formes et les tensions qui peuvent la parcourir (cf. Annexe 8). Enfin, Laban partage avec Platon la thèse selon laquelle la danse, par son mouvement rythmé, est un moyen d'intégration au Tout, à l'échelle individuelle comme à l'échelle collective.

A l'échelle individuelle, on l'a vu, Laban affirme que la danse peut avoir un pouvoir thérapeutique. Plus largement, il considère que la danse permet un équilibrage de l'individu. Or, cette thèse fait écho à celle que Platon expose dans le *Timée* en 88b-89a. Timée affirme que la santé et la beauté viennent d'une juste proportion entre l'âme et le corps, car « tout ce qui est bon est beau et la beauté ne va pas sans rapports réguliers »²⁶⁰. Le remède aux maladies du corps comme à la maladie de l'âme (l'ignorance) est donc simple : « ne mouvoir jamais l'âme sans le corps, ni le corps sans l'âme, afin que, se défendant l'une contre l'autre, ces deux parties gardent leur équilibre et leur santé »²⁶¹. Jusqu'ici, on pourrait croire qu'il ne

²⁵⁹ LABAN, *Die Welt des Tänzers*, op.cit., p 7.

²⁶⁰ PLATON, *Timée*, 87c7-8, op. cit.

²⁶¹ PLATON, *Timée*, 88b9-c1, op. cit.

s'agit que de l'expression d'un lieu commun grec, mais ce conseil s'intègre en réalité dans la métaphysique du *Timée* :

« C'est selon la même règle qu'il faut prendre soin également des différentes parties du corps et de l'âme, en imitant la forme de l'univers tout entier. En effet, le corps est réchauffé et refroidi intérieurement par les substances qui pénètrent en lui et il est desséché et humecté par les objets extérieurs. Et, par l'action de ce double mouvement, il subit les effets qui suivent de ces modifications. Dans ces conditions, si on abandonne entièrement aux mouvements un corps qui était au repos, ce corps est dominé par eux et détruit. Mais si imitant cette nature que nous appelions la nourrice et la mère du Tout, on ne permet jamais au corps de demeurer au repos, si constamment on lui imprime quelque agitation, il saura toujours se défendre naturellement contre les mouvements intérieurs et extérieurs [...] Or, parmi les mouvements du corps, le meilleur est celui qui naît en lui par son action propre, car c'est le plus conforme au mouvement de l'Intelligence et à celui du Tout. Celui qui est provoqué par une autre est le plus mauvais ; mais le plus mauvais de tous est celui qui meut partiellement, par l'action d'une cause étrangère, un corps qui gît et se repose. Par suite, de tous les moyens de purifier et de disposer le corps, le meilleur est celui qui s'obtient par les exercices gymnastiques. Le second après celui-là consiste dans le balancement rythmé qui nous est imprimé par un bateau [...] »²⁶².

La vertu thérapeutique de la danse (constatée par Platon à propos de la transe téléstique dans le *Phèdre*, 265ab) vient donc à la fois de l'équilibrage des mouvements de l'âme et du corps (qui peut être aussi bien obtenu par la gymnastique), et de l'imitation du Tout par le mouvement. *Timée* a en effet montré que le mouvement du Tout, comme le mouvement de l'Intelligence, est le mouvement circulaire, le plus parfait de tous (croyance que partage Laban selon la préface de la *Choreutique*). Comment imiter le Tout par le mouvement ? Ce n'est pas le type de mouvement qui est imité manifestement, puisque les mouvements de la gymnastique ne sont pas tous circulaires. Il semble bien plutôt que ce soit le rythme régulier du mouvement qui imite la régularité du Tout : en effet, les courses et les sauts ne sont pas tous circulaires mais sont bien rythmés, de même que le « balancement rythmé » d'un bateau qu'évoque Platon. Dans les *Lois*, Platon explique en outre pourquoi les enfants se calment lorsqu'ils sont bercés, de même que les « furieux » lors des trances corybantiennes :

« L'état où se trouvent alors les enfants et les furieux est un effet de la crainte : ces vaines frayeurs ont leur principe dans une certaine faiblesse de l'âme. Lors donc qu'on oppose à ces agitations intérieures un mouvement extérieur, ce mouvement surmonte l'agitation que produisait dans l'âme la crainte ou la fureur ; il fait renaître le calme et la tranquillité, en apaisant les violents battements du cœur ; sa vertu bienfaisante procure le sommeil aux enfants, et fait passer les frénétiques de la fureur au bon sens [...] »²⁶³.

Platon préconise également aux nourrices de porter les enfants pendant qu'elles marchent, afin qu'ils soient toujours en mouvement, et par-là, en bonne santé. Le

²⁶² PLATON, *Timée*, 88c8-89a8, *op.cit.* Nous soulignons.

²⁶³ PLATON, *Lois*, VII, 790e-791a, trad. Chambry, Paris, Belles Lettres, 1956.

bercement et la marche n'étant, à nouveau, pas des mouvements circulaires, mais en revanche des mouvements réguliers, il s'avère que c'est bien par la régularité du rythme que le mouvement imite le Tout. Le mouvement au rythme régulier a donc des vertus thérapeutiques parce qu'en imitant le Tout, il réintègre l'individu au Tout et à son rythme régulier.

En outre, les chœurs jouent un rôle central dans les *Lois*, car ils permettent de faire incorporer à toute la cité la vertu toute entière. La thèse sous-jacente est que c'est en imitant la vertu (par les chants et la danse) que l'on devient vertueux. La vertu ne doit pas être inculquée de l'extérieur, comme une contrainte, mais être vécue de l'intérieur par les citoyens, qui doivent y prendre plaisir. Platon rapproche ainsi *choros* et *chara* ²⁶⁴: les dieux ont donné aux hommes le plaisir lié au rythme et à l'harmonie et institué les fêtes pour que l'éducation ne se relâche pas, selon l'Athénien. La thèse de l'incorporation de la vertu par imitation commande la discrimination qu'opère l'Athénien dans le contenu des danses et des chants : ils ne doivent représenter que des hommes sages et courageux (659d-660a), afin de rendre vertueux les citoyens qui pratiquent les danses et les chants, ainsi que ceux qui en sont spectateurs. Au livre VIII (795e et 813b-816d), on comprend l'importance dévolue aux chœurs lorsque l'Athénien expose les parties de l'éducation (cf. Annexe 9) : la danse et la musique sont les seules branches de l'éducation qui s'adressent à la fois à l'âme et au corps quand elles sont pratiquées ensemble (dans les chœurs), et qui permettent donc d'enseigner la vertu tout entière.

Laban et Platon partagent donc la thèse selon laquelle seule la danse en chœur s'adresse à l'homme tout entier, et peut donc avoir un pouvoir sur l'individu. Cependant, ce qui les distingue est le concept platonicien d'imitation (*mimesis*) : chez Platon et dans la pensée grecque en général, le rythme est conçu comme mimétique, et c'est pourquoi toute danse est pensée comme mimétique dans l'Antiquité, indépendamment de son recours à la pantomime par exemple. Ainsi, par le rythme qu'elle utilise, une danse peut imiter la sagesse, le courage, ou au contraire l'intempérance²⁶⁵. Laban, ainsi que toute la danse moderne, se situe plutôt du côté du paradigme de l'expression : la danse n'imité pas, elle exprime. Puisque la danse n'est pas mimétique, son contenu (ce qu'elle imite) n'influe en rien sur le danseur ou

²⁶⁴ PLATON, *Lois*, II, 654a, *op. cit.*

²⁶⁵ C'est pourquoi Platon accepte la pyrrhique, danse guerrière qui donne du courage, et l'emmélie, danse pacifique invitant à la sagesse, et rejette les danses comiques qui imitent des mouvements frivoles et laids (*Lois* VIII, 813b-816d, *op. cit.*).

sur le spectateur, et c'est bien plutôt le mouvement lui-même qui agit sur le danseur et le spectateur. D'une part, comme on l'a vu, la variété du mouvement et de ses efforts permet d'éviter la fatigue et de procurer un plaisir à se mouvoir ; mais d'autre part, c'est dans le rythme que réside le pouvoir du mouvement (cf. III, C « Le rythme »). Chez Laban, le mouvement est intégrateur en tant que mouvement, c'est-à-dire grâce à l'exécution rythmée de formes-traces associées à des qualités dynamiques. Il écrit ainsi dans *Choreutique* : « La puissance d'intégration du mouvement peut être la valeur la plus importante pour l'individu »²⁶⁶, et poursuit ainsi : « On arrive à l'intégration du corps et de l'esprit par le mouvement grâce à l'exécution libre de formes choreutiques »²⁶⁷. Si chez Laban le mouvement est intégrateur, ce n'est pas parce qu'il imite le mouvement du Tout, mais parce que les mêmes lois du mouvement s'appliquent dans toute la nature, dans le corps humain comme dans tous les êtres vivants et dans tout le cosmos. Par le mouvement l'homme peut donc « retrouver » une union avec lui-même avec le Tout, non par imitation, mais par un retour à un mouvement naturel, harmonieux qui procure un plaisir de se mouvoir (cf. I, C).

C) FONDEMENTS DU POUVOIR DU MOUVEMENT

MOUVEMENT ET EMOTION (SUITE)

Laban reconnaît ce pouvoir du mouvement mais ne l'explique jamais, admettant qu'il ne le comprend pas : « Nous ne comprenons pas suffisamment l'effet important que l'action exerce sur l'état mental de celui qui bouge. Le mouvement peut inspirer des attitudes d'accompagnement qui sont plus ou moins fortement ressenties, selon le degré de l'effort »²⁶⁸. Notre étude du mouvement expressif nous a permis de comprendre le pouvoir émouvant du mouvement. S'il n'y pas de séparation entre intérieur et extérieur, si la conscience n'est pas dans le corps comme dans une boîte, on comprend que le mouvement expressif, procédant d'une projection de la conscience dans le corps, puisse faire exister pour la conscience des états qui n'existaient pas pour elle. Ainsi, si le mouvement expressif *fait exister* des états de conscience qui avant leur expression n'existaient pas pour la conscience, le mouvement expressif peut avoir éminemment une vertu thérapeutique.

²⁶⁶ LABAN, *Choreutique*, op. cit., p. 192.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 195.

²⁶⁸ LABAN, *La danse moderne éducative*, op. cit., p. 140.

Plus encore, le mouvement ne permet pas seulement une prise de conscience, mais est susceptible de *créer* un état d'esprit. Laban suit Taylor et Duncan, qui selon lui sont les premiers à avoir observé dans la modernité le pouvoir du mouvement sur celui qui l'effectue : ils ont révélé que le mouvement est « un pouvoir indépendant, créant des états d'esprit fréquemment plus forts que la volonté de l'homme »²⁶⁹. Dans la *Choreutique*, le neuvième fait de l'espace-mouvement est on ne peut plus clair sur le pouvoir créateur du mouvement : « Le mouvement reflète et *crée* la vie intérieure dans et par les formes-traces visibles »²⁷⁰. Ceci justifie le rôle crucial que doit jouer le mouvement dans la régénérescence individuelle et collective. Pour comprendre cette assertion, il nous faut revenir à nouveau à notre étude du mouvement expressif : ce n'est que si l'on établit l'unité de l'exprimé et de l'expression et que l'on comprend l'expression comme création (qui s'oppose alors à la re-présentation) que l'on peut rendre compte du pouvoir créateur du mouvement. Il faut cependant ajouter à notre étude du mouvement expressif l'étude d'un autre aspect du mouvant, déterminant pour le pouvoir du mouvement sur celui qui l'effectue : le rythme.

LE RYTHME

Le rythme joue un rôle central dans la pensée allemande du tournant du XX^{ème} siècle, car tant la *Lebensreform* que la philosophie de Ludwig Klages en font le principe même de la vitalité et de l'expression. Klages fait ainsi du rythme le principe unificateur par excellence²⁷¹. Laban est donc bien l'enfant de son époque lorsqu'il fait du rythme un des principes qui rend le mouvement efficace sur celui qui se meut, capable de lui donner une joie individuelle et collective ou de lui procurer un relatif bien-être au travail. Il faut rappeler à cet égard que Laban a été spectateur des démonstrations de rythmique dalcrozienne à Hellerau, et qu'il travaille en étroite collaboration avec deux anciennes enseignantes de la méthode Dalcroze : Susanne Perottet et Mary Wigman. Dalcroze pense rendre les individus à la fois plus « équilibrés et plus performants », et pense pouvoir accomplir à l'échelle de la cité-jardin de Hellerau l'oeuvre d'art totale wagnérienne, tout ceci par sa méthode rythmique²⁷². La conviction que la solution à tous les maux de la modernité

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 25.

²⁷⁰ LABAN, *Choreutique*, *op. cit.*, p. 179.

²⁷¹ HANSE, « Utopies rythmiques au début du XX^{ème} siècle allemand : le rythme comme ciment sociale et comme remède au morcellement des sciences », *Rhuthmos*, <http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article612>, p. 3.

²⁷² HANSE, « Utopies rythmiques », *op. cit.*, p. 9.

est dans un « retour » à une vie bien rythmée est générale au début du XX^{ème} siècle en Allemagne.

Qu'est-ce que le rythme ? Le rythme est caractérisé tout d'abord par sa régularité : il se définit en effet comme la répétition périodique d'une séquence d'éléments. Au sein de cette séquence, des éléments accentués alternent avec des éléments non accentués. Chez Laban, cette définition vaut non seulement pour le rythme musical (ou temporel), mais également pour le rythme des mouvements, qui utilisent à la fois un rythme spatial et un rythme pondéral²⁷³. La réflexion labanienne sur le rythme commence dès *Die Welt des Tänzers*, où Laban définit le rythme dans l'aphorisme « Tänzerischer Rhythmus ».

« Pour [le danseur] le rythme n'est pas une durée découpée par des accents, comme on tente d'interpréter ce concept en musique. Le rythme est la loi du geste, selon laquelle il se déroule tantôt de manière fluide, tantôt de manière moins fluide. Il naît de tensions et de détente dans le corps, qui sont des nuances d'accent »²⁷⁴.

Si le rythme n'est pas pour le danseur d'abord musical, il y a bien un parallèle entre rythme musical et rythme du mouvement, car tous deux viennent d'accents qui découpent en séquences ce qui serait autrement parfaitement continu, et donc monotone (un son en musique, un mouvement en danse). Si en 1920 Laban cherche à creuser la distinction entre rythme musical et rythme du mouvement, c'est qu'un des enjeux de la danse moderne est de rendre la danse autonome vis-à-vis de la musique (ainsi Mary Wigman présente la chorégraphie *Gesicht der Nacht* sans musique), mais Laban reconnaît dans ses écrits ultérieurs les parallèles qui existent entre rythme musical et rythme du mouvement. Dans le cas du rythme du mouvement, le rythme naît des accents qui interrompent ou non le Flux du mouvement. Dans ses écrits ultérieurs, ce type de rythme sera nommé rythme pondéral, car c'est l'attitude vis-à-vis du facteur Poids qui rend un mouvement léger ou fort, soit faiblement accentué ou très accentué. Dans ce même aphorisme, Laban affirme que « Rhythmus » vient du verbe grec *rhéo*, qui signifie « couler » : le rythme est ce qui vient découper en séquence ce qui « coule », à savoir la continuité du mouvement. Ces accents proviennent de l'alternance entre tension et détente musculaire. Cette idée n'est pas proprement labanienne mais trouve son origine chez Delsarte et est réinvestie par Dalcroze qui en fait un des principes de sa

²⁷³ LABAN, *La maîtrise du mouvement*, op. cit., pp. 178-179.

²⁷⁴ « Rhythmus ist für [den Tänzer] nicht durch Stärkebetonung geteilte Zeitdauer, wie man diesen Begriff in der Musik zu deuten versucht. Rhythmus ist das Gesetz der Gebärde, demzufolge sie einmal fließender und ein andermal weniger fließend abrollt. Es entstehen dadurch Anspannungen und Abspannungen im Körper, die Stärkenüancen sind », LABAN, *Die Welt des Tänzers*, op. cit., p. 51.

méthode. Mais Laban exploite cette idée de manière originale en montrant que l'alternance entre tension et détente dans un mouvement bien rythmé est précisément ce qui permet de ne pas s'épuiser dans le mouvement, et de rendre ainsi le travail moins pénible, comme on va le voir.

Il existe donc trois rythmes, le rythme temporel, le rythme spatial, et le rythme pondéral. Le développement le plus complet sur le rythme se trouve dans *La maîtrise du mouvement* : le rythme spatial «est créé par l'utilisation de directions produisant configurations et formes»²⁷⁵. Un premier aspect du rythme spatial est « celui qui consiste en un développement successif de changements de directions », qui est analogue à la mélodie en musique, le second aspect est « celui où des formes sont produites par des actions simultanées des différentes parties du corps », qui est analogue à l'harmonie. L'harmonie du mouvement correspond en effet à la régularité des formes produites par le mouvement, régularité qui dépend à la fois des formes elles-mêmes, de leur relation avec les formes produites par d'autres parties du corps simultanément, et de leur succession. L'aspect harmonique du rythme spatial dépend donc des formes-traces dessinées par le mouvement en un même instant. Mais en outre, il dépend de la manière dont le mouvement se développe dans l'espace, en fonction des directions qu'il emprunte. Le rythme temporel naît, comme on l'a vu, d'un « découpage du flux continu en parties, ayant chacune une durée définie ». Laban distingue le rythme temporel régulier et le rythme temporel libre ou irrégulier, plus expressif²⁷⁶. Enfin, le rythme pondéral dépend de parties accentuées ou non accentuées dans une séquence de mouvement, et peut être mis en relation avec le rythme temporel, si l'on fait correspondre les durées longues ou courtes avec les parties accentuées ou non du mouvement (comme c'est le cas dans toutes les danses qui utilisent la frappe du pied pour marquer le rythme de la musique)²⁷⁷.

Quels sont les rapports qui existent entre ces différents rythmes ? Dans *Chorégraphie*, Laban propose de noter le rythme par les signes utilisés en prosodie grecque U et —. Ces signes servent à indiquer si le mouvement est lent ou rapide, près de soi ou loin de soi, léger ou fort²⁷⁸. On comprend alors que le rythme d'un mouvement dépend d'une part de son rapport au temps, puisqu'il peut être lent ou rapide, et d'autre part de son rapport à l'espace (loin/près) et au poids (léger/fort).

²⁷⁵ LABAN, *La maîtrise du mouvement*, op. cit., p. 178.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 179.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 180-181.

²⁷⁸ LABAN, *Chorégraphie*, op. cit., p. 35.

Ces trois rapports à trois facteurs moteurs ne sont pas indépendants les uns des autres, et Laban écrit en effet que les « rythmes temporels ne sont pas fondamentalement différents des rythmes spatiaux »²⁷⁹, et du rythme pondéral pourrait-on ajouter, car Laban prend l'exemple de la chute et de l'abaissement. La chute, qui est un mouvement vers le bas non contrôlé, car le rapport au Poids est alors l'abandon, et la chute est donc nécessairement plus rapide qu'un abaissement, qui est également un mouvement vers le bas, mais contrôlé, où une tension musculaire s'exerce contre le Poids. On comprend ainsi que certains types de mouvements ont une affinité avec certains rythmes. Par exemple, le saut a une affinité avec le rapide et le léger, car, bien que l'on puisse ralentir au maximum le rythme d'une série de saut pour forcer le danseur à sauter plus haut (ce qui donne généralement une impression de puissance, de « fort »)²⁸⁰, il y a un rythme en dessous duquel on ne peut pas descendre si l'on veut que le danseur saute en rythme. Dans *La danse moderne éducative*, Laban explique pourquoi ces signes de prosodie peuvent servir à noter le mouvement :

« Les accents donnent un certain poids à certaines phases, à l'intérieur de la forme d'un mouvement. Des mouvements accentués ou appuyés peuvent être considérés comme forts, tandis que les mouvements peu accentués seront légers. La combinaison des éléments Poids et Temps est évidente dans les rythmes musicaux. L'élément Espace, comme cela a été montré dans les formes du mouvement, est, dans ce cas, subordonné au rythme musical [...] Le danseur peut utiliser la notation musicale du rythme, mais aussi la notation prosodique du rythme, comme en poésie »²⁸¹.

Les rythmes temporel et pondéral partagent la caractéristique de pouvoir être notés par des accents, et c'est pourquoi ils ont une affinité particulière. On sait que la danse des chœurs grecs s'appuyait sur le rythme de la musique et la prosodie : un pied posé au sol correspond à l'accent dans un « pied » du vers et à l'accent musical. Le rythme spatial, qui ne repose pas sur des accents mais sur la succession des directions et l'harmonie des formes-traces est plus indépendant du rythme temporel, et doit l'être aux yeux de Laban, afin que la danse soit autonome de la musique :

« Le rythme de la musique stimule le rythme du mouvement ; mais on ne peut parler vraiment de danse que lorsqu'un flux du mouvement complètement développé, avec

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 127.

²⁸⁰ Ainsi, dans les cours de danse classique, on pratique traditionnellement un tempo plus lent dans les exercices de « batterie » (petits sauts) pour les garçons que pour les filles, faisant travailler la puissance aux uns et la légèreté aux autres.

²⁸¹ LABAN, *La danse moderne éducative*, op. cit., p. 131.

une composition des formes et des nuances d'effort bien définies a été construit autour du rythme »²⁸².

Ainsi la danse ne peut-elle être confondue avec une marche rythmée (par exemple une marche militaire), car elle doit posséder un rythme qui lui est propre, le rythme spatial, celui des formes-traces et leurs formes-ombres.

Les différents types de rythme et leurs rapports ayant été définis, comment le rythme peut-il avoir une efficace sur celui qui se meut ? Tout d'abord, par définition, le rythme introduit une régularité et donc un ordre dans le mouvement. Le mouvement rythmé s'oppose donc à l'agitation moderne que dénonce Laban, qui épuise parce qu'elle manque de rythme, donc d'une alternance régulière entre tension et détente. Dès lors que le mouvement est rythmé, il est bien rythmé pourrait-on dire, car le rythme introduit l'alternance tension/détente nécessaire à la récupération. En cela, effectuer un travail par des mouvements rythmés comme pratiquer la danse sont nécessairement bénéfiques à l'individu, car cela lui permet de s'extraire de l'agitation et de trouver enfin un mouvement lui permettant de récupérer son énergie. Dans *Die Welt des Tänzers*, Laban soutient en outre que l'homme a une aspiration naturelle à « la beauté eurhythmique »²⁸³, qu'il aspire à ce que les objets et les formes qui l'entourent soient aussi harmonieux et bien rythmés que lui-même et la communauté humaine²⁸⁴. Le rythme a donc un rôle à jouer dans le bien-être individuel et collectif, à la fois parce qu'il permet un travail plus agréable et plus performant, et parce que beauté et harmonie sont au principe de la beauté (cf. I, C « Les lois de l'harmonie du mouvement »).

En outre, Laban revient dans *La maîtrise du mouvement* sur les six rythmes de la musique grecque, qui correspondaient à six « états émotionnels ». « Les Grecs ont attribué aux rythmes une signification définie, la plupart du temps exprimée par un état émotionnel »²⁸⁵ écrit-il. La question se pose à partir de cette phrase de savoir si Laban considère que la signification des rythmes grecs était bien une signification, conventionnelle, arbitrairement établie entre un rythme et une émotion, ou s'il considère qu'il existe une relation immanente entre le rythme et l'émotion. Il rappelle les six rythmes fondamentaux et leur signification (cf. Annexe 10) et les modes dorique, lydien et phrygien ainsi que les états d'esprit qui leur

²⁸² *Ibid.*, pp. 131-132.

²⁸³ LABAN, « The rhythmic organising power of the festival » in *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*, p. 132, cité par McCaw (dir.), *The Laban Sourcebook*, *op. cit.*, p. 53

²⁸⁴ LABAN, « Rhythmic culture, beauty, festive culture ». in *Die Welt des Tänzers*, *op. cit.*, p. 132, cité par McCaw (dir.), *The Laban Sourcebook*, *op. cit.*, p. 53

²⁸⁵ LABAN, *La maîtrise du mouvement*, *op. cit.*, p. 181. Nous soulignons.

correspondent, et conclut « Ces états d'esprit sont d'un intérêt particulier pour nous parce qu'ils étaient associés, dans l'esprit des Grecs, à un courant défini d'éléments d'effort, de temps et le poids »²⁸⁶. Laban prend de la distance semble-t-il avec la signification que les Grecs attribuaient au rythme, mais reconnaît par ailleurs que le rythme temporel d'un mouvement est nécessairement lié, comme on l'a vu, à un rythme pondéral, donc à un effort particulier, et peut-être alors à un état de conscience particulier. Or, la répétition d'un certain rythme, et donc des efforts qui y sont associés créent des habitudes de rythme qui peuvent être nocives à l'individu.

« [Les rythmes du travail] n'expriment pas précisément des états d'esprit particuliers, mais, s'ils sont répétés fréquemment, ils créent des habitudes. En observant les ouvriers quittant l'usine en fin d'après-midi, on peut reconnaître, à travers le courant de leurs mouvements ombrés, fatigués ou excités, les rythmes qu'ils ont utilisés au cours de la journée »²⁸⁷.

Ainsi, le rythme doit non seulement mettre en œuvre l'alternance tension/détente qui permet la récupération, et évite donc l'épuisement de l'individu, mais en outre le rythme est susceptible de créer des habitudes. Or, nous avons vu que Laban comprend les habitudes motrices comme des modèles d'effort devenus habituels, qui constituent alors le style moteur d'une personne. Nous avons montré également que le mouvement peut créer des états de conscience. Il semble donc que si l'on tire toutes les conclusions de la compréhension labanienne du rythme, il faut dire qu'il *crée* des états de conscience bénéfiques ou nocifs à l'individu et à la société. Le rythme étant à la fois temporel, pondéral et spatial, il induit une certaine attitude envers les facteurs moteurs (le Flux comme on l'a dit, soutient les autres facteurs moteurs), c'est-à-dire un certain effort. Cet effort vécu par le mouvement suscite à son tour l'état de conscience correspondant au mouvement, car nous avons vu qu'à l'unité du mouvement et de l'« attitude intérieure » correspond à l'unité de l'exprimé et de son expression. Notre analyse du pouvoir du mouvement permet donc d'expliquer le rôle conféré au rythme par Laban et ses contemporains.

LIBERTE DE MOUVEMENT

Enfin, nous avons évoqué sans y insister l'importance que Laban accorde à la liberté de mouvement, surtout dans l'éducation des enfants. Nous avons compris que la liberté de mouvement permet aux enfants (et aux adultes) d'expérimenter toutes les nuances d'effort possibles, et cette variété des efforts est la source d'un bon équilibre qui assure l'épanouissement de la personnalité et le bonheur

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 182.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 182.

individuel. La variété de mouvement et d'effort étant le fondement de l'équilibre des efforts qui forgent la personnalité, Laban considère la danse comme un « facteur équilibrant, grâce auquel les facultés spontanées de l'homme peuvent s'exercer et se libérer »²⁸⁸. Mais que signifie exactement cette libération ? Comment le mouvement peut-il libérer l'individu ?

Il faut préciser d'abord ce que Laban entend par « liberté » et « libération ». Il ne s'agit pas d'une liberté politique, car nous avons vu que Laban ne songe pas à réformer l'individu et la société par une action directe et politique. Il s'agit plutôt d'une libération de l'aliénation que provoque la société moderne. En effet, la société moderne crée aux yeux de Laban des inhibitions à la fois physiques et psychologiques, qui sont aliénantes au sens littéral : l'individu devient autre que lui-même parce qu'il est séparé de lui-même par des injonctions ou des interdictions qu'il intègre et qui entravent son épanouissement. Tout ceci a l'air d'un chapelet de lieux communs, mais nous allons voir que c'est parce que Laban conçoit le mouvement comme susceptible d'agir sur les individus que la liberté de mouvement peut devenir vecteur de liberté au sens fort.

En effet, la première contrainte que fait peser la société moderne sur l'individu pèse sur son corps et sa capacité de mouvement : il s'agit de l'immobilité. Dans *La danse moderne éducative* comme dans *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, Laban ne cesse de souligner que l'immobilité à laquelle les enfants sont contraints à l'école nécessite d'être compensée par la danse, afin que les enfants fassent l'expérience d'une grande diversité de mouvements et d'efforts, et qu'ils conservent leur plaisir à bouger et leur spontanéité dans le mouvement. La thèse sous-jacente est à nouveau d'inspiration rousseauiste : « l'homme est né libre et partout il est dans les fers » pourrait écrire Laban en reprenant le célèbre *incipit* du *Contrat social* à son compte. Laban considère en effet que l'enfant naît avec un désir et un plaisir inné à se mouvoir, et que si on le laisse se mouvoir librement durant la petite enfance, il développe naturellement un bon équilibre des efforts. Malheureusement, il est corrompu par la société qui le contraint à l'immobilité et perd cet équilibre. L'adulte qui cherche une libération par la pratique du mouvement que propose Laban cherche en fait un retour à liberté primitive. Un passage de « *Dance in General* » est à cet égard très éclairant :

²⁸⁸ LABAN, *La danse moderne éducative*, op. cit., p. 31.

« Mouvement et émotion forment une unité pour le primitif qui danse. Le sentiment de cette unité le rend heureux et libre, il augmente sa vitalité et permet à ses émotions d'être plus colorées »²⁸⁹

Le primitif et l'enfant sont les deux figures qui servent à penser l'autre de l'homme moderne : non corrompus par la société moderne, ils donnent à voir ce qu'est originellement l'homme, du moins est-ce ainsi que Laban conçoit les choses, s'inscrivant dans une longue tradition primitiviste. À l'origine donc, l'homme est *un* et il est libre ; c'est la société qui le sépare de lui-même en exigeant de lui une hypertrophie de l'intellect et une négligence du corps et du mouvement. La libération par le mouvement telle que la conçoit Laban est donc un retour à la liberté originaire de l'homme.

Mais en outre, la société fait peser des contraintes sur la personnalité de l'individu, brimant son expressivité. Jusqu'ici, cette thèse a tout d'un lieu commun, mais Laban lie d'une manière originale liberté de mouvement et expression de soi. Dans *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, il écrit ainsi :

« Le commencement d'une jeune personnalité complète ne peut réussir que si cette personnalité est libre, et cette liberté, à son tour, n'est présente que si le sens du mouvement est développé d'une manière appropriée à chaque âge »²⁹⁰.

Ainsi, la personnalité n'est complète, donc unie et équilibrée, que si l'enfant est laissé libre de se mouvoir. Laban écrit dans *La danse moderne éducative* qu'il faut laisser les enfants libres de se mouvoir jusqu'à ce que l'enfant « ait développé sa personnalité sans restriction ni inhibition »²⁹¹. En effet, Laban conseille de laisser les enfants libres de se mouvoir sans aucune correction, sans essayer de leur inculquer quelque mouvement que ce soit jusqu'à l'âge de l'école primaire. Ensuite seulement on peut leur apprendre la maîtrise du mouvement et des nuances d'effort en leur en faisant faire l'expérience. Le développement de la personnalité dépend de la liberté de mouvement, et au contraire les inhibitions viennent de l'absence de cette liberté : « Ce mur [qui empêche l'expression de la personnalité] est formé par des inhibitions,

²⁸⁹ « Motion and emotion form a unity for the dancing primitive. The feeling of this unity makes him happy and free, it increases his vitality and allows his emotions to become more colourful », LABAN, « Dance in General », in *Laban speaks about movement and dance*, Woburn Hill, Laban Art of Movement Center, 1971, p. 60.

²⁹⁰ « The initiation of the complete young personality can only be achieved if the personality is free, and this freedom, again, is present only if the sense of movement is developed in a manner appropriate to the respective age », LABAN, *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, op. cit., p. 79, cite par MCCAW (dir.), *The Laban Sourcebook*, op. cit., p. 80.

²⁹¹ LABAN, *La danse moderne éducative*, op. cit., p. 43.

qui viennent de l'absence de liberté de mouvement »²⁹². Ce qui est intéressant est que Laban lie alors liberté de mouvement, expression et liberté vis-à-vis de la société. C'est parce que l'enfant est libre de se mouvoir sans contrainte qu'il s'exprime sans contrainte. Tout mouvement étant expressif, l'enfant qui se meut librement s'exprime également librement. Spontanément il exprime tous les aspects de sa personnalité par des mouvements, et construit donc sa personnalité au fur et à mesure qu'il se meut.

Comment est-il possible que la liberté de mouvement soit libératrice ? Il peut sembler naïf au premier abord de définir la liberté par la liberté de mouvement. Pourtant, ayant battu en brèche la dichotomie intérieur/extérieur, il apparaît que la liberté de mouvement ne s'oppose pas à la liberté « intérieure », la liberté vis-à-vis de la société. Si le mouvement est ce processus de spatialisation de la conscience qui peut créer des états de conscience, on comprend que se mouvoir sans contrainte puisse construire une personnalité libérée des contraintes imposées par la société.

Ainsi, nous avons vu que Laban propose le mouvement dansé comme panacée censée guérir tous les maux de la société moderne. Son diagnostic est que l'homme moderne a perdu l'unité, à la fois à l'échelle individuelle, car il souffre d'une hypertrophie de l'intellect, et à l'échelle collective, car les communautés ont été remplacées par une société. En outre, Laban s'inscrit dans une filiation rousseauiste (particulièrement marquée dans *Des Kindes Gymnastik und Tanz*) en interprétant la société comme corruptrice de la bonté et de la liberté originaires de l'homme. L'unité, le bonheur et la liberté perdus ne peuvent être retrouvés provisoirement que dans la danse, activité totale et intégratrice. En effet, la danse est une activité totale au sens où elle engage à la fois la totalité du corps et la totalité de l'être : corps, intellect et émotions. Ainsi permet-elle d'équilibrer ces instances qui composent l'individu, qui devient ainsi un tout harmonieux. La danse joue le rôle d'un « facteur équilibrant » dans la vie moderne, en un double sens : d'une part, l'hypertrophie de l'intellect nécessite d'être compensée par une réévaluation du corps, d'autre part parce que le manque de diversité de mouvement dans la vie moderne, particulièrement dans le travail industriel, requiert une compensation que fournit la danse. Ainsi le mouvement dansé est-il non seulement vecteur de bonheur individuel, mais améliore *l'être-ensemble* en favorisant la communication et le

²⁹² « Diese Mauer ist aus Hemmungen gestaltet, die aus seiner Bewegungsunfreiheit stammt », LABAN, *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, op. cit., p. 79.

sentiment d'appartenir à un tout (notamment par la pratique des chœurs). Ce qui fonde ce pouvoir du mouvement, c'est tout d'abord la conception que Laban a du mouvement. Loin d'être un déplacement local, le mouvement est le processus de spatialisation d'une conscience, qui par là fait exister des états de conscience qui ne préexistent par à leur expression dans le mouvement. Un facteur déterminant dans la création de « la vie intérieure » par le mouvement, comme dit Laban, est le rythme, qui induit une certaine attitude envers les facteurs moteurs, donc un certain effort, et donc un certain état de conscience. Enfin, il faut souligner que ce qui rend le mouvement libérateur est la liberté de mouvement, qui permet la variété des mouvements et donc l'équilibre des efforts, tout en permettant la libre expression de soi dans le mouvement. À l'issue de cette étude, le mouvement apparaît comme quasi omnipotent chez Laban, ce qui peut laisser perplexe de prime abord. Pourtant, dès lors que l'on critique la dichotomie intérieur/extérieur, on est forcé de reconnaître l'immense pouvoir que le mouvement a sur les individus comme sur les groupes. Le but de ce travail n'est pas d'évaluer le diagnostic que Laban porte sur la société moderne, ni de dire si le remède proposé est pertinent, et il nous suffit d'avoir montré comment le mouvement peut avoir un tel pouvoir.

CONCLUSION

Au terme de ce travail, nous pouvons répondre à notre question : comment le mouvement peut-il émouvoir celui qui le voit et celui qui l'effectue ? Il nous a fallu avec Laban critiquer le mouvement conçu comme déplacement local dans un espace dont tous les points seraient équivalents, et opposer à cette conception la notion d'espace-mouvement, qui permet de penser l'unité des formes-traces et des formes-ombres, c'est-à-dire l'unité de la forme du mouvement et de ses qualités expressives. Qu'exprime le mouvement expressif cependant ? La première théorie de Laban, la théorie de la tension, a l'avantage de souligner l'unité de l'impression et de l'expression, rejetant radicalement la séparation entre « intérieur » et « extérieur ». La seconde théorie, celle de l'effort, présente l'intérêt d'être plus précise au regard de l'analyse du mouvement, puisqu'elle explique que la qualité dynamique et expressive d'un mouvement vient de l'attitude de lutte ou d'accueil envers le Temps, l'Espace, le Poids et le Flux. Si l'on interprète l'effort comme intention, on comprend que l'unité du mouvement, son organisation cohérente, vient de l'intention qui l'engendre ; mais on ne peut réduire l'expression à l'expression d'une intention, car Laban ne cesse d'affirmer la relation entre mouvement et émotion, la relation motion-émotion. C'est en comprenant qu'intention et émotion sont deux modalités de la relation je-monde que l'on comprend réellement ce qu'est l'expression : expression de la relation au monde. Le processus d'expression, loin d'être la « sortie » d'une intention ou d'une émotion préexistante est un processus créateur, qui fait exister des états de conscience qui ne préexistent nullement au mouvement les exprimant. Il y a donc simultanéité et même unité de l'exprimé et de l'expression, et c'est à partir de cela que l'on comprend que le mouvement peut émouvoir celui qui l'effectue. L'émotion du spectateur peut alors s'expliquer par empathie kinesthésique avec le danseur, mais ne s'y réduit pas, car toute danse ne construit pas cette relation d'empathie kinesthésique, et Laban lui-même fait droit au « plaisir esthétique » suscitée par les formes abstraites du mouvement dansé. Dès lors que l'on admet l'absence de séparation entre « intérieur » et « extérieur », on comprend le pouvoir du mouvement sur l'individu et sur le groupe, que Laban juge crucial pour « régénérer » tant l'individu que la société.

Ainsi, nous pouvons redéfinir le mouvement comme l'union de formes et de qualités simultanément dynamiques et expressives, organisée par des rythmes et

des lois d'harmonie. Le mouvement est finalement, non pas un déplacement, mais un processus créateur. Puisqu'il n'y a pas de séparation intérieur/extérieur, on comprend que le corps n'est pas une boîte dans laquelle se tiendrait la conscience ; le corps est le lieu de la relation je-monde, et c'est pourquoi la relation je-monde est vécue par le mouvement. La conscience est quant à elle une fonction de projection dans le monde par le corps et le mouvement, ce qui signifie qu'aucun état de conscience ne préexiste à cette projection, et que « dans » la conscience, il n'y a rien à voir. Comme l'écrit Laban, le mouvement « reflète et crée la vie intérieure dans et par les formes-traces »²⁹³.

²⁹³ LABAN, *Choreutique, op. cit.*, p. 179.

ANNEXES

Annexe 1 : Les 8 actions d'efforts de bases selon R. Laban

D'après LABAN, *La danse moderne éducative*, trad. J. CHALLET-HAAS et J. CHALLET, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013, « Les fondements d'une technique de la danse libre »

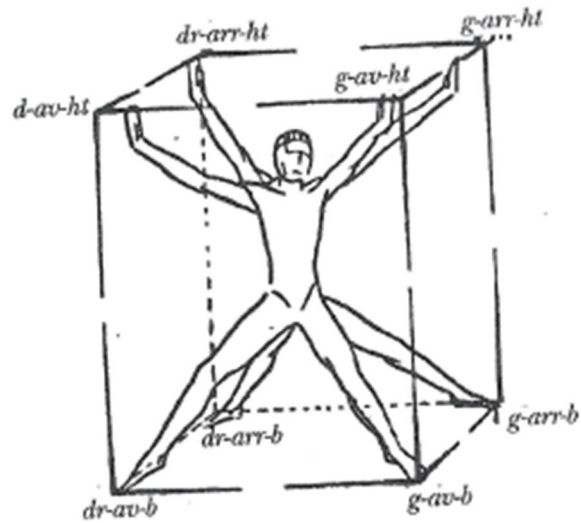
	<i>Fort/léger</i>	<i>Direct/flexible</i>	<i>Soutenu/soudain</i>	FLUX	POIDS	ESPACE	TEMPS
Presser	fort	direct	soutenu	Contrôlé (évident)	lutte	lutte	accueil
Pousser	fort	direct	soudain	Libre ou contrôlé	lutte	lutte	lutte
Tordre	fort	flexible	soutenu	Généralement contrôlé	lutte	accueil	accueil
Fouetter	fort	flexible	soudain	Généralement libre	lutte	accueil	lutte
Glisser	léger	direct	soutenu	Généralement contrôlé	accueil	lutte	accueil
Tapoter	léger	direct	soudain	Généralement libre	accueil	lutte	lutte
Flotter	léger	flexible	soutenu	Libre ou contrôlé	accueil	accueil	accueil
Epousseter	léger	flexible	soudain	Libre (évident)	accueil	accueil	lutte

On remarque que :

- 1) Les efforts légers correspondent à l'accueil du poids et les mouvements forts correspondent à la lutte contre le poids.
- 2) Les efforts directs correspondent à une lutte contre l'espace et les efforts flexibles à un accueil de l'espace.
- 3) Les efforts soutenus correspondent à un accueil du temps et les efforts soudain à une lutte contre le temps.
- 4) Les efforts forment des couples de contraires : presser / épousseter ; pousser / flotter ; tordre / tapoter ; fouetter / glisser.
- 5) Le flux paraît le facteur de mouvement le plus variable, il n'est pas toujours assignable à un type d'effort. Le flux contrôlé est en rapport avec l'accueil du temps, le flux libre est en rapport avec la lutte contre le temps, sauf dans le cas de « flotter ».

Annexe 2 : Le cube de la kinesphère

Source : LABAN, *Chorégraphie*, Coeuvres-et-Valséry, Ressouvenances, 2019



Annexe 3 : Les cinq positions de la danse classique

Source : DELAHAYE, Tournai, Casterman, 1972, p. 6.



Annexe 4 : Notation des vingt-sept directions spatiales.

Source : LABAN, *Choreutique*, in *Espaces Dynamiques*, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 89.

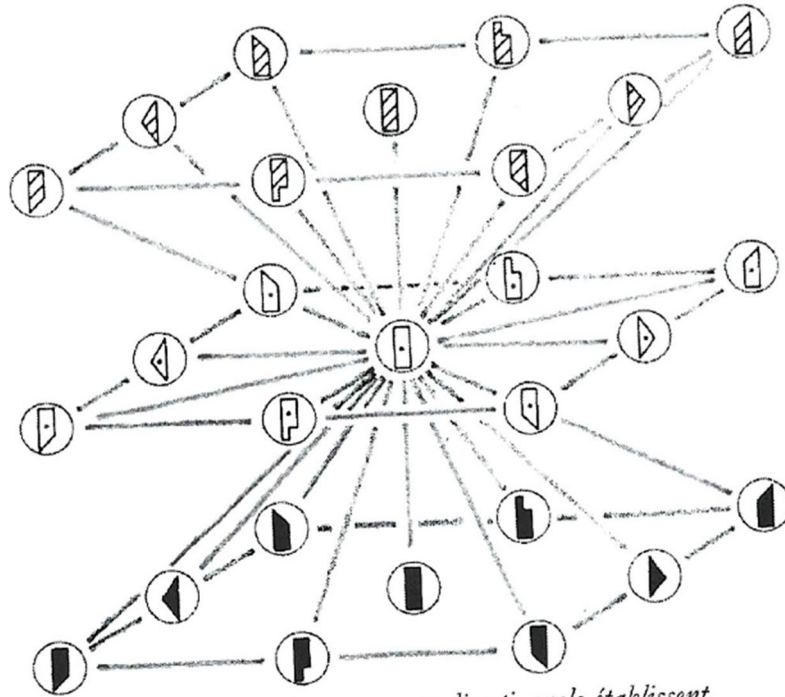
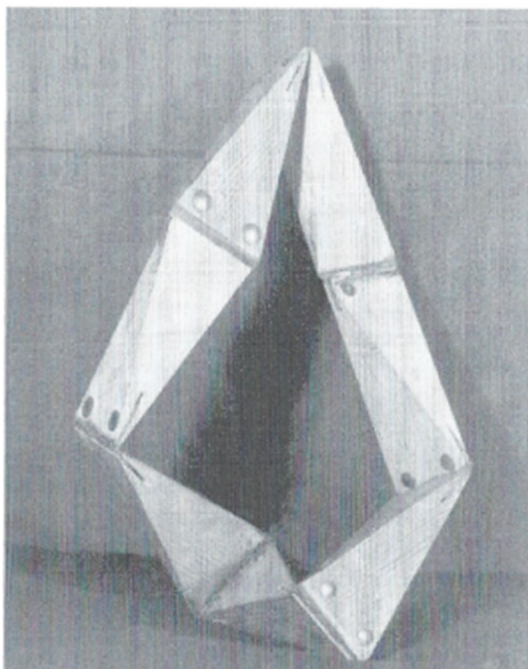


Fig. 4 - Les principaux rayons directionnels établissent les trois niveaux dans l'espace cubique

Annexe 5 : Ruban de Möbius dessiné par Laban

Source : *Espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 7.



Annexe 6 : Les facteurs moteurs

D'après : LOUREIEO, *Effort, l'alternance dynamique dans le mouvement*, Villers-Cotterêt, Ressouvenances, 2013

<i>Facteurs moteurs</i>	Poids	Flux	Espace	Temps
<i>Phases de participation au mouvement</i>	Sensation	Progression et ressenti	Attention, pensée	Décision et intuition
<i>Affinité avec une dimension spatiale</i>	Axe vertical	(sert à faire changer l'intensité sans changer la nature du mouvement)	Axe horizontal	Axe sagittal
<u>Pôle indulgent</u>	Actif : léger (passif : mou)	Libre	Multifocal → mouvement indirect	Soutenu
<i>Affinité avec une direction spatiale</i>	Haut	(-)	Ouvert (vers l'extérieur)	Avant
<i>Type de mouvement</i>	Affinité avec haut du corps, mouvements délicats et minutieux	Affinité avec torse, de tout le corps, mouvement centrifuge ; course, tournoiement	Mouvements en courbe, spirales, méandres	Mouvements amples, de tout le corps, liés, tournés vers l'extérieur ; gestes d'apaisement, délassement, séduction
<u>Pôle combatif</u>	Actif : fort (passif : lourd)	Condensé	Focalisé → mouvement direct	Soudain
<i>Affinité avec une direction spatiale</i>	Bas	(-)	Croisé (mouvement vers l'intérieur)	Arrière
<i>Type de mouvement</i>	Affinité avec bas du corps, mouvements de lutte, confrontation, pousser	Mouvements centripètes, centre immobile et membres mobiles, mouvements précautionneux.	Mouvements visant un point de l'espace	Mouvements petits isolés, saccadés ; geste de surprise, excitation, nervosité

Annexe 7 : Les états et les impulsions

D'après LOUREIRO, *Effort, l'alternance dynamique*, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013.

Etat d'alerte	Etat de rêve	Etat lointain	Etat proche (ou rythmique)	Etat stable	Etat mobile	FACTEURS MOTEURS	Impulsion d'action	Impulsion de passion	Impulsion de vision	Impulsion d'envoûtement
x			x		x	TEMPS	x	x	x	
x		x		x		ESPACE	x		x	x
	x		x	x		POIDS	x	x		x
	x	x			x	FLUX		x	x	x

Annexe 8 : Le corps du danseur inscrit dans les solides platoniciens

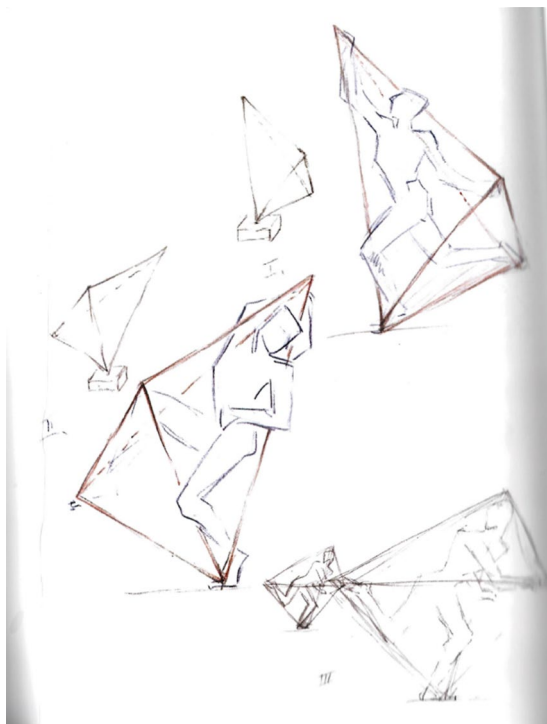
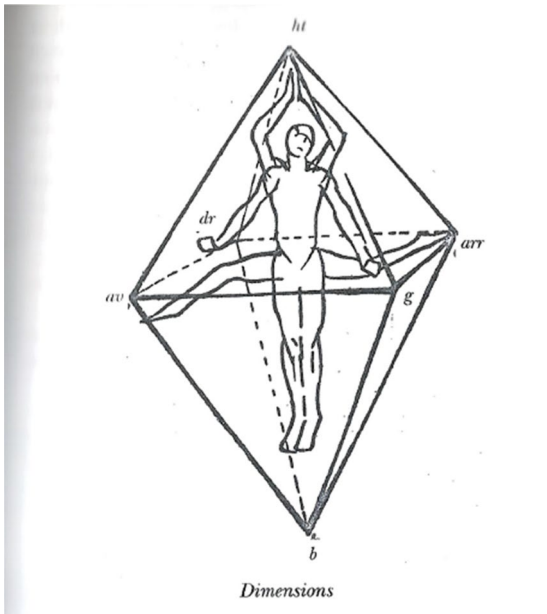
Sources :

Octaèdre : LABAN, *Chorégraphie*, Coeuvres-et-Valséry, Ressouvenances, 2019, p. 42.

Dodécaèdre : LABAN, *Espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 256.

Tétraèdre : LABAN, *Espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 248.

Icosaèdre : LABAN, *Espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 185.



aèdre.

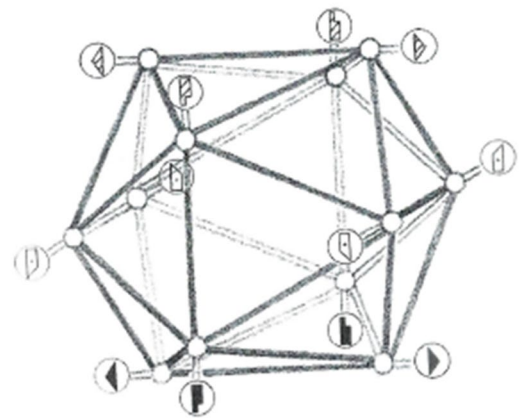
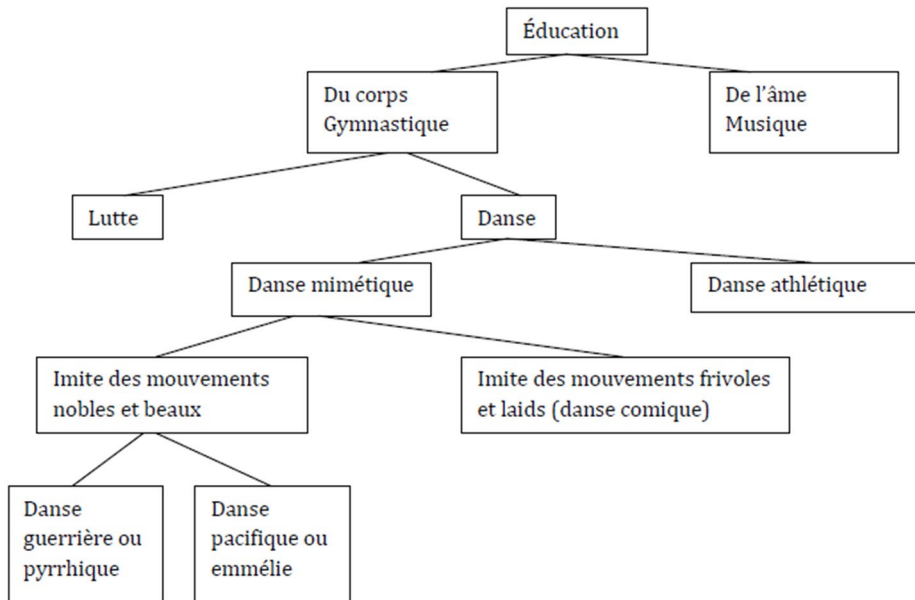


Fig. 42 - L'icosaèdre relié aux angles du cuboctaèdre

Annexe 9 : Les parties de l'éducation dans les *Lois* de Platon

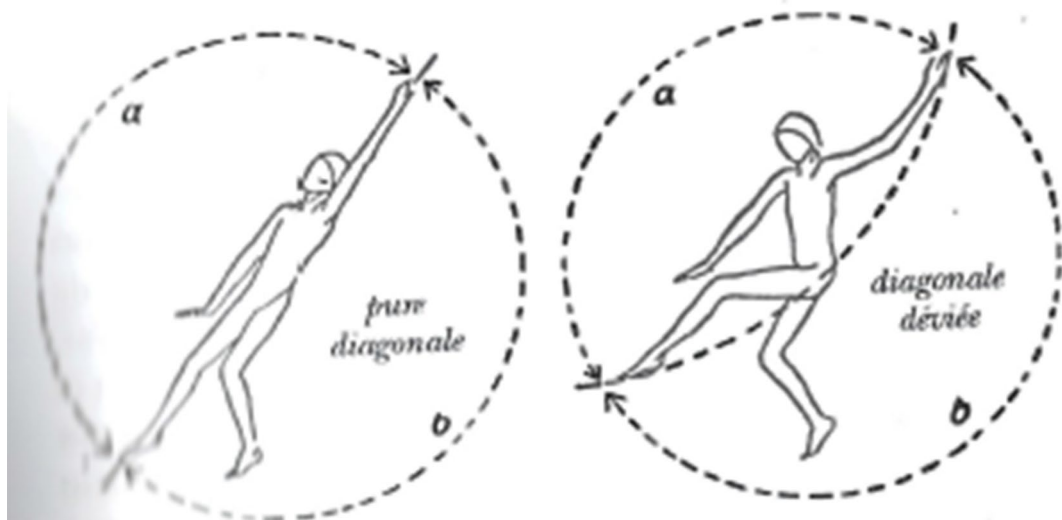
Source : PLATON, *Lois*, 795e et 813b-816d.

Schéma de l'éducation proposée dans les *Lois*, à partir des textes 795e et 813b-816d :



Annexe 10 : La diagonale déviée

Source : Laban, *Chorégraphie*,



Annexe 11 : Kandinsky, *Sur les danses de Palucca*, 1926.

Source : Kandinsky "Courbes de danse : sur les danses de Palucca," in *Das Kunstblatt* 1926. Photos de Charlotte Rudolph.



BIBLIOGRAPHIE

BAXMANN I., *Mythos, Gemeinschaft : Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, Munich, Fink, 2000.

DÖRR E., « Rudolf von Laban : The “Founding Father” of Expressionist Dance », *Dance Chronicle*, vol. 26, n° 1, 5 janvier 2003, p. 1-29.

GRAHAM M., *Mémoire de la danse*, trad. Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2003.

HANSE O., « Utopies rythmiques au début du XXème siècle allemand : le rythme comme ciment sociale et comme remède au morcellement des sciences », *Rhuthmos*, <http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article612>.

KANDINSKY V., *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, 2006.

LABAN R., *A life for dance : reminiscences*, Londres, Macdonald & Evans, 1975.

LABAN R., *Chorégraphie*, trad. J. Challet-Haas et J. Challet, Cœuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2019.

LABAN R., *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, Oldenburg, Gerhard Stalling Verlag, 1926.

LABAN R., *Die Welt des Tänzers, fünf Gedankenreigen*, Stuttgart, Verlag von Walter Seifert, 1920.

LABAN R., *Espace dynamique : textes inédits; Choreutique; Vision de l'espace dynamique*, trad. Elisabeth Schwartz-Remy, Bruxelles, Contredanse, 2003.

LABAN R., *La danse moderne éducative*, trad. J. Challet-Haas et J. Challet, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013.

LABAN R., *Gymnastik und Tanz*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 2016.

LABAN R., *La maîtrise du mouvement : essai*, trad. J. Challet-Haas et M. Bastien, Paris, Actes Sud, 1994.

LABAN R. et LAWRENCE F. C., *Effort*, Manchester, Paton Lawrence & Co, 1947.

LABAN, R. et ULLMANN L., *Laban speaks about movement and dance*, Woburn Hill, Laban Art of Movement Center, 1971,

MCCAW D., *The Laban sourcebook*, New York, Routledge, 2011.

LAUNAY I., *À la recherche d'une danse moderne : Rudolf Laban, Mary Wigman*, Paris : Chiron, 1997.

LEROY C., *Phénoménologie de la danse : de la chair à l'éthique*, Paris, Hermann, 2021.

LOCATELLI A., *Les chœurs de mouvements Laban : entre danses traditionnelles, gymnastiques et expériences artistiques (Allemagne, 1923-1936). Étude à partir du fonds d'archives Albrecht Knust*, Paris 8, Vincenne-Saint-Denis, 2 décembre 2019.

LOUPPE L., *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004.

- LOUREIRO A., *Effort : l'alternance dynamique dans le mouvement*, Villers-Cotterêts : Ressouvenances, 2013.
- MALETIC V., *Body-Space-Expression, the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts*, Berlin | New York | Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987.
- MERLEAU-PONTY M., *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1989.
- MERLEAU-PONTY M., *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 2016.
- MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2021.
- MERLEAU-PONTY M., *Sens et Non-Sens*, Paris, éd. Nagel, 1948.
- MERLEAU-PONTY M., *Signes*, Paris, Gallimard, 2008.
- PORTE A., *François Delsarte, une anthologie*, Paris, La Villette, 1992.
- POUILLAUDE F., *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.
- POUILLAUDE F., « De l'espace chorégraphique : entre extase et discrétion », *Éditions de Minuit*, n° 93, 2007, p. 33-54.
- SARTRE J. P., *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1939.
- SHAWN T., *Chaque petit mouvement : à propos de François Delsarte*, trad. A. Suquet, Bruxelles | Pantin, CND, 2005.
- STRAUS E., *Du sens des sens, contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. G. Thinès et J.-P. Legrand, Grenoble, Millon, 2000.
- STRAUS E., *Psychologie der Menschlichen Welt Gesammelte Schriften*, Berlin | Heidelber, Springer Verlag, 1960.
- SUQUET A., *L'éveil des modernités : une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, CND, 2012.
- WAILLE F., *La méthode somatique expressive de François Delsarte : histoire, esthétique, anthropologie : de la neurophysiologie à la métaphysique*, Lavérune, L'Entretiens, 2016.