

JEAN CEBRON

L'ÉCOLE D'ESSEN, FILIACTION ET MÉTHODE

Comment parler d'un stage ? Est-il utile de raconter le moment du travail ?

Pina Bausch et Susanne Linke sont venues à Paris donner quelques heures de cours à trente danseurs-chômeurs français. Disant cela, nous ne disons rien. La présence de Bausch et Linke s'inscrivait dans le cadre d'un stage de trois mois, organisé par l'ANPE Spectacles et le Théâtre Contemporain de la Danse ayant pour titre « L'École d'Essen à Paris ». Mais qu'est-ce que l'École d'Essen ? Un nom, vaguement mythique, que les plus avisés associeront à Kurt Jooss, le chorégraphe de **La Table Verte**. Pina Bausch et Reinhild Hoffman en sont issues ; on le sait sans doute. Mais que se passe-t-il aujourd'hui à Essen ? Quelle est l'originalité de cette formation, comparée à ce qui se passe en France, au C.N.D.C. d'Angers, ou dans les cellules blanches de la Ménagerie de Verre (qui accueillait le stage). Le relatif insuccès médiatique du stage de l'École d'Essen à Paris signifierait-il que plus personne, aujourd'hui, ne s'intéresse à la formation des danseurs. Ou, pire, que

plus personne n'y croit ? Vaste sujet qu'il faudra bien, en multipliant reportages et réflexions, prendre à bras le corps.

(Ce mot, entendu lorsque Pina Bausch faisait répéter aux stagiaires des éléments du **Sacre du Printemps** : « Eh bien, les danseurs français sont encore loin du printemps ! ». Ou encore, cette impression dont me faisait part Patricia Kuypers : « Ici, les danseurs vont trop vite. Ils consomment de l'atelier chorégraphique à tout va ; mais un travail en profondeur comme celui de Jean Cébron leur semble inutile ou ringard... »).

Hans Zullig, Malou Airaudo et Jean Cébron ont assuré, pendant ces trois mois, la présence de l'École d'Essen à Paris.

L'itinéraire de Jean Cébron, danseur français, est bien peu connu ici, à l'image peut-être de Delsarte dont Cébron ne cesse de se réclamer. Et il aura fallu que ce soit Patricia Kuypers, de Bruxelles, qui ait la présence d'esprit de s'entretenir avec lui ! Sommes-nous tout à fait étrangers à cette parole ? (Jean-Marc ADOLPHE)

Vidéo au Théâtre de la Ville

Lors du passage de Susanne Linke avec **Enchaînements**, du 12 au 15 mai à 18 h 30.

Diffusion de trois solos (« Im Bade Wannen », « Flut », « Wandlung ») filmés à la Maison de la Danse de Lyon en 1984 et des émissions de Radio Télévision Suisse Romande consacrées à la danse en Allemagne : « Pina Bausch et ses deux cousines », « Tanz und Theater, un flirt qui remonte aux années 20 », ce film est un témoignage essentiel pour comprendre la filiation de l'École allemande. 12, 14 et 15 mai à 16 h.



© P. Fabris

■ **PATRICIA KUYPERS** : Jean Cébron, vous êtes actuellement très sollicité. Quelle est votre réaction face à cette « demande pédagogique » ?

□ **JEAN CEBRON** : même Jooss disait déjà en 68, lorsqu'il a quitté l'école d'Essen : *Aujourd'hui les jeunes ne se donnent plus. Ils attendent qu'on les nourrisse. Avant, il y avait comme une participation à l'échange. C'est cela qui me manque en général quand j'enseigne. Souvent, je répète dans les classes : la danse, c'est comme l'amour, ça se fait à deux. Peut-être est-ce déjà en train de changer. Je me rappelle une période où, quand on parlait simplement de qualité de mouvement, on se faisait traiter de fou... C'était très sensible après 68. J'enseignais à Stockholm... un mur. Refus de sentir un mouvement. De là je suis parti à Essen. Même réaction. Alors*

j'ai quitté Essen. Il n'était pas possible de travailler dans ces conditions. Maintenant, il y a quand même un certain intérêt quand je parle de dynamique, d'espace... Le cours de composition, que les élèves d'Essen avaient fait supprimer, a été redemandé par les nouvelles recrues. Ici, et aux États-Unis aussi, on m'invite pour enseigner. C'est certainement lié à la célébrité de Pina Bausch — mais aussi à un changement. L'Amérique prend conscience que les racines de sa danse moderne sont aussi européennes. La direction de la Julliard School, par exemple, a l'impression que la qualité du mouvement se perd.

■ **Comment pouvez-vous affirmer que les sources de la danse américaine se trouvent en Europe ?**

□ Indirectement, toute la danse moderne vient de François Delsarte. Ted Shawn et Laban aussi ont étudié avec Steele MacKaye, disciple de Delsarte. Jooss ne le savait pas exactement car Laban

parlait peu de ses sources. Dans « Every Little Movement », en tout cas, se retrouvent déjà les bases des conceptions de Laban : l'espace, le principe de tension-relaxation...

■ **Et vous-même, Jean Cébron, français ayant peu vécu en France, quel itinéraire vous a amené à devenir aujourd'hui à Paris le principal représentant de la tradition allemande de danse moderne ?**

□ Ma mère prenait des cours avec Raymond Duncan, frère d'Isadora. Elle était première danseuse à l'Opéra et la seule, de son temps, à s'intéresser à autre chose qu'à la danse classique. Elle les suivait en cachette, car c'était interdit, bien sûr. Quand elle vit les Ballets Jooss en 1932, elle a tout de suite pensé que cette danse, plus riche en possibilités expressives que le classique, était pour moi. Mais mon père ne voulait pas que je fasse de la danse. Il ne m'a

jamais permis de voir ma mère sur scène. Pourtant, tout seul, j'ai commencé à faire de petites chorégraphies, dans la campagne. C'est après la guerre seulement, en montant à Paris, que j'ai rencontré Kurt Jooss, à qui je les ai montrés. Il m'a fait auditionner et prendre des cours à Londres avec Sigurd Leeder. C'était en 47. Après six mois la compagnie a eu besoin d'un soliste pour remonter ses ballets au Chili. J'y suis rentré et j'y suis resté.

■ **Racontez-nous votre propre formation en danse ? Avez-vous fait aussi de la danse classique, avez-vous rencontré d'autres grands danseurs de l'époque ?**

□ Mon seul professeur a été Sigurd Leeder. Je pensais, personnellement, que ce qu'il pouvait m'offrir était tellement large que je n'avais pas besoin de me former de-ci de-là. Je me suis attaché à développer ce que j'avais

appris de lui. Et, vous le voyez, je n'ai pas encore fini. Lui-même et Jooss avaient été formés par Rudolf Laban qui leur a transmis la théorie issue de ses recherches sur le mouvement. Ils en ont fait une méthode et l'ont développée

*plus avant sur certains points. Ainsi chaque génération fait avancer organiquement ce qu'elle a reçu de la précédente. Sans se presser, comme la nature grandit. On peut dire aussi que **La table verte** est, en quelque sorte, le résultat des études avec Laban. Ayant digéré son processus d'analyse, Jooss l'a uti-*

lisé comme réflexion de base et autocritique pour construire sa pièce. Il faut mentionner sa femme, aussi, qui l'a beaucoup aidé. Toutes ces théories, il faut les assimiler, puis les oublier, les laisser « after the mind » pour qu'elles servent inconsciemment dans la danse.

■ **Pourquoi, selon vous, Kurt Jooss est-il un chorégraphe aussi important dans l'histoire de la danse ? Pourquoi reste-t-il ?**

□ Je crois que Jooss et Leeder restent importants tous deux parce qu'ils ont tenté de développer une méthode et une conception de danse qui ne leur soient pas personnelles, qui ne servent pas exclusivement leur propre corps. A la différence d'une Wigman, ou d'un Kreutzberg dont les danses sont difficilement transmissibles. Il n'y a pas eu de « petits Jooss » ou de « petits Leeder », copies conformes de leur maître, comme il y a des « petits Graham ». Ils ont

réussi à mettre au point une technique précise qui n'oblige pas à imiter l'individu. Dans leur enseignement, ils ont toujours souligné l'importance de l'improvisation et de l'aspect créatif, même pour des danseurs qui n'étaient pas doués pour la chorégraphie. Chez Leeder, il était obligatoire pour tout le monde de créer un solo, au moins un tous les trois mois, court, mais bien travaillé. Cela fait partie de la formation, au même titre que la technique.

■ **Quelles sont les bases de la technique Jooss-Leeder et quelle en est la qualité principale ?**

□ La technique même se divise en deux branches : l'eukinétiq ue et la choreutique. L'eukinétiq ue consiste en l'étude de la dynamique et des qualités du mouvement, alors que la choreutique explore l'espace — les repères et les dessins dans l'espace. C'est une unité. On ne peut faire un seul mouvement qui n'impli-

que ces deux structures. Comme en musique, d'ailleurs, où s'étudient les dynamiques et les espaces entre les sons. La technique réunit les deux aspects, comme un seul corps, et l'analyse sert à comprendre le mouvement, à pouvoir étendre son vocabulaire à toutes les possibilités utiles à l'expression recherchée.

■ **Votre manière d'enseigner dans le stage organisé par l'ANPE et le TCD semble suivre une méthode précise, procédant par gammes et études comme en musique.**

□ Oui, c'est Leeder qui a composé le premier ce genre d'étude ne comprenant à chaque fois que quelques éléments à appréhender. Celle que nous faisons cette semaine au stage concerne les swings, la dynamique quand l'impulsion est donnée au milieu du mouvement. Souvent, en danse moderne, on ne fait que des exercices, des enchaînements, qui sont comme aligner des lettres n'ayant pas vraiment de lien entre elles. J'exagère un peu, bien sûr. Mais il manque souvent le phrasé, l'articulation

*de la phrase chorégraphique. C'est parfois la tendance en Amérique, comme en danse classique, de mettre les mouvements les uns après les autres... Ici, chaque étude est décomposable en exercices de préparation et, quand cela ne marche pas, j'improvise, en fonction des élèves, des pas de base qui permettent de la comprendre. J'adapte mon enseignement à chaque classe, à chaque pays. Je regarde beaucoup pour comprendre ce qui ne marche pas. Sigurd Leeder disait : *l'enseignement, c'est regarder.**