

Beatrice Libonati

Rencontre avec une personne spéciale ¹

Jean Cébron et la danse

Sous l'œil attentif de Jean Cébron, j'ai pu rédiger une courte présentation sur sa biographie. À lui vont mes plus sincères remerciements.

Il est né en 1927 à Paris. Depuis tout petit, il veut apprendre la danse. Sa mère, Mauricette Cébron, première danseuse, chorégraphe et professeur au Théâtre National de l'Opéra de Paris, malgré l'opposition de son mari ingénieur, la lui enseigne «à petites doses» (expression de Cébron) et en cachette.

Parti de Paris à cause de la guerre pour Nogent le Rotrou dans Le Perche, où son père avait acheté une maison, il prend des leçons de peinture avec Suzanne Igonin et Jean François Roteau ainsi que des leçons de piano. Jean raconte qu'un officier allemand, un nazi, un salaud, s'était installé dans leur maison et leur faisait boire du champagne ou du vin pour les griser, lui (12 ans) et son frère Alain (16 ans), pour les interroger sur le peintre Roteau. Ce dernier faisait partie de la résistance et cachait une femme juive. Roteau leur donnait beaucoup de renseignements mais les deux garçons s'amusaient à fausser les informations pour dérouter l'officier.

Après la guerre, entre 1945 et 1947, il revient à Paris et continue d'étudier le classique avec Mauricette qui lui paye aussi quelques cours avec Carlotta Zambelli. Mais la Zambelli lisait sa correspondance pendant les leçons au lieu de s'occuper de ses élèves, c'est pour ça qu'à l'insu de sa mère, il prend des cours de classique gratuits avec Yves Brioux, et de moderne avec Anne Marie Lecomte qui avait travaillé avec Sigurd Leeder.

Au théâtre des Champs Élysées, Jean assiste à des spectacles de la compagnie de Kurt Jooss. Il est tellement captivé qu'il veut absolument être auditionné pour en faire partie. Jean étant encore

1. Je remercie sincèrement le Professeur E. Randi de m'avoir permis de publier mon article. Je tiens à remercier également les Professeurs E. Cervellati, G. Burighel, M. Giaretta et A. Rebeschini pour les corrections apportées au texte. Toute erreur éventuelle doit être imputée à la soussignée.

mineur, Jooss s'entretient alors avec Mauricette, et lui dit qu'il a beaucoup de talent mais pas de technique contemporaine. Il lui conseille d'envoyer Jean à Londres pour étudier avec Sigurd Leeder, son associé.

Encore installé à Paris, il étudie la danse javanaise avec Djemil Anik et assiste à une conférence d'Étienne Decroux, magnifique mime de renommée internationale, et aussi professeur de Jean Louis Barrault et de Marcel Marceau. Decroux expose le parcours de François Delsarte et de sa mise au point d'une méthode d'analyse du corps pour être le plus naturel et authentique possible sur scène: Jean est fasciné, et cette analyse du corps le suivra durant toute sa vie. Il lui demande aussi ce qu'il pense de Jooss et Decroux lui répond: «ce n'est que de la danse».

En 1947 Jean va donc à Londres et commence à étudier avec Sigurd Leeder; il apprend aussi, pendant quelques mois, la danse classique indienne avec Ram Gopal, bien sûr Leeder n'est pas content et le lui interdit.

Ernst Uthoff, Rudolf Pescht et Lola Botka, qui avaient abandonné en 1940 la compagnie de Jooss pendant une tournée en Amérique du Sud pour rester au Chili, veulent remonter en 1948 avec le Ballet National de Santiago de Chile: *Pavane pour une infante défunte*, *Big City*, *Un bal dans le vieux Vienne* et *La table verte* de Jooss. Ils ont encore besoin de deux danseurs solistes, mais Jooss n'en a qu'un seul: David Kerval. Alors, il se souvient de Jean et leurs envoie un télégramme précisant que le deuxième danseur est très doué mais a peu d'expérience de la danse contemporaine, ce serait donc un risque. La réponse sera: «Emmenez le risque!». Jooss veut que Jean interprète le «jeune ouvrier», le rôle principal dans *Big City*; le soliste Kerval, mécontent et très jaloux ne sera que le «gentleman». Pendant l'expérience chilienne, entre 1948 et 1954, Jean étudie aussi la composition musicale avec Fré Focke, l'harmonie avec Juan Allende-Blin et le contrepoint avec Celso Garrido. Il écrit une musique pour un trio avec contrebasse, clarinette et flûte; Fré Focke lui conseille d'envoyer la partition à un concours pour jeunes musiciens sud-américains et Jean gagne l'unique prix mis à disposition².

Il revient à Londres pour continuer d'étudier le contemporain avec Leeder et le classique avec Anna Northcote entre 1954 et 1957.

Ted Shawn vient en Europe chercher des danseurs pour son festival. Festival qu'il organise chaque année, et il veut que Jean en fasse partie pendant l'été 1957. Il lui offre une scholarship comme danseur créateur et interprète: voyage, nourriture et hébergement seront défrayés, sans rémunération. Jooss est furieux de son départ. Après un voyage en bateau en 2^{ème} classe, Jean prend part au Jacob's Pillow Dance Festival.

Shawn avait écrit le livre *Every little Movement*³ où il applique la méthode Delsarte à la danse.

2. À cause de grandes jalousies, la partition sera déchirée et détruite en son absence.

3. Ted Shawn, *Every Little Movement. A Book About François Delsarte*, Eagle Printing and Binding, Pittsfield Massachusetts 1954, (second edition Dance Horizon, New York 1974).

Jean Cébron prend donc conscience de cette méthode dans les classes de Ted Shawn et Myra Kinch et pour la première fois il prend les cours Cecchetti de Margaret Craske et d'Alfredo Corvino. Depuis, il est invité chaque année l'été pendant trois mois au Jacob's Pillow Dance Festival, en tant que danseur, chorégraphe et professeur.

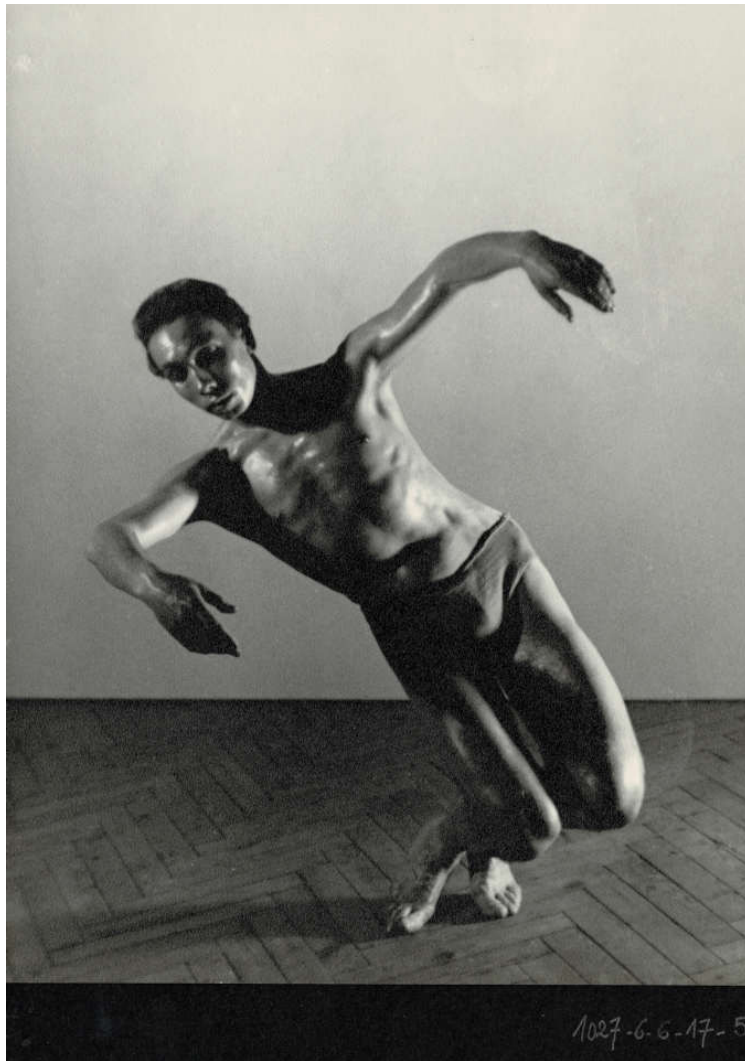


Figure 1. Jean Cébron dans *Aquatic Vision*, solo de et avec J. Cébron, photographié par Sigurd Leeder, sans date, © Sigurd Leeder/SAPA, SAPA, Fonds Sigurd Leeder, 1027-6-6-17-5.

En 1957 sa réputation de danseur talentueux l'ayant précédé, il signe un contrat avec Lotte

Goslar alors même qu'elle ne l'a jamais vu danser⁴. Il danse avec elle dans le *Jacob's Pillow* et, ensemble, ils font une tournée aux États-Unis, au Canada et en Europe. Elle écrit à son mari à son sujet: «Wirklich wunderbar, ein großer Künstler in seinem eigenen ganz eigenartigen Stil, und sehr, sehr gut in meinem»⁵. Jean crée pendant cette tournée le *Model for a Mobile*, pièce inspirée des fameux *Mobiles* de Alexander Calder et d'après une photo de Birgit Akesson avec les pieds en l'air.



Figure 2. Jean Cébron, *Model for a Mobile*, reprise depuis la vidéo homonyme sous la concession des archives de la Folkwang Universität der Künste de Essen.



Figure 3. Jean Cébron, *Model for a Mobile*, reprise depuis la vidéo homonyme sous la concession des archives de la Folkwang Universität der Künste de Essen.

4. «Par entendu et non par vu», expression de Cébron. La Goslar avait entendu parler de lui mais elle ne l'avait jamais vu danser.

5. «Vraiment merveilleux, un grand artiste dans son propre style unique, et très, très bien dans le mien». Lotte Goslar, Lettres à son mari Wilhelm Seehaus, depuis l'article de Frank-Manuel Peter, *Lotte Goslar zum 100. Geburtstag*, in «Tanzjournal» n. 1, 2007, p. 60, online: <https://www.deutsches-tanzarchiv.de/archiv/nachlaesse-sammlungen/g/lotte-goslar> (u.v. 13/9/2022).



Figure 4. Jean Cébron, *Model for a Mobile*, reprise depuis la vidéo homonyme sous la concession des archives de la Folkwang Universität der Künste de Essen.



Figure 5. Jean Cébron, *Model for a Mobile*, reprise depuis la vidéo homonyme sous la concession des archives de la Folkwang Universität der Künste de Essen.



Figure 6. Jean Cébron, *Model for a Mobile*, reprise depuis la vidéo homonyme sous la concession des archives de la Folkwang Universität der Künste de Essen.

Il me racontera plus tard, qu'une fois, ils écrivirent en accroche d'article de presse «Modèle pour une automobile». Et lors de la tournée européenne, à Vienne, dans une annonce, Jean et Lotte ont été définis: «Les Girls de Hollywood», pensant qu'ils faisaient du Cabaret.

Après la tournée, il s'installe à New York quatre ans chez Margaret Craske. Il est convaincu que la danse contemporaine manque de structure, de squelette. C'est pourquoi, il approfondit avec elle et Alfredo Corvino la méthode Cecchetti, et le pas de deux et composition chorégraphique avec Antony Tudor. Durant ces années, il rencontre Pina Bausch lors des cours. À ma question de savoir ce qu'il faisait pour gagner sa vie, il me répond qu'il ne dépensait rien et se nourrissait d'un *hot dog* par jour avec pour résultat d'être très anémique.

De 1961 à 1967, dans le Folkwangballett Essen de Jooss, il est danseur soliste, chorégraphe et professeur. Il chorégraphie pour la troupe et crée des duos pour lui-même et la Bausch. Bien que devant partir, Jooss lui propose de reprendre le poste de directeur à sa place, mais celui-ci voulant continuer à tirer les fils par derrière, Jean refuse.

Le directeur du Koreografiska institutet, Bengt Häger, l'invite entre 1969 et 1972 à la Statens Dansskola de Stockholm, aujourd'hui Danshögskolan, et lui confie la chaise de danse contemporaine. Par la suite, à cause d'un autre professeur de moderne (Dore Hoyer) qui faisait tout pour obtenir son poste, dégoûté, il quitte la Suède.

Nous le retrouvons à l'Accademia Nazionale di Danza di Roma entre 1973 et 1976 où il dirige un cours expérimental, et plus tard à la Limón Dance Company à New York comme professeur et chorégraphe; il donne aussi des stages un peu partout dans le monde. Il détient la chaise pour la danse moderne dans la Folkwang-Hochschule de Essen depuis le 1976, et dirigera comme professeur de danse contemporaine le Folkwang-Tanzstudio, FTS, et le Wuppertaler Tanztheater jusqu'à sa retraite. Durant ses cours au Tanztheater, comme d'habitude, il ajoute du Cecchetti. Pina Bausch en prend connaissance et le lui reproche. Jean lui rappelle qu'elle a pris les cours de Cecchetti avec M. Craske et A. Corvino: depuis lors, elle fera souvent venir Alfredo Corvino et, à sa mort, sa fille Ernesta Corvino.

Professeur, il se met en devoir de transmettre, non seulement ses solos, duos et chorégraphies de groupe mais aussi et surtout les Études de la méthode Jooss-Leeder. Lui-même développe une méthode tout à fait personnelle, à juste titre méthode Cébron, qui applique et réussit à fondre la méthode Cecchetti à celle du filon delbartien, avec une qualité esthétique exclusive. J'ai pu en faire l'expérience à l'Accademia Nazionale di Danza di Roma.

Jia Ruskaja et l'Accademia Nazionale di Danza à Rome

Fin XIX^e, début XX^e siècle, un peu partout dans l'Europe, Émile Jaques-Dalcroze et Rudolf von Laban sont à l'origine d'idées de renouvellement et de recherche sur les possibilités du mouvement, de l'expression corporelle et de l'esprit. En fait, ces idées sont déjà développées par François Delsarte, surtout dans le travail sur la présence scénique où les plus petits mouvements donnent au tout l'accomplissement du rôle. Et à travers ses disciples, sa méthode a pu être promulguée et rejoindre maintes parties d'Europe et d'Amérique. Il ne faut pas oublier que Sarah Bernhardt et Eleonora Duse, comédiennes, et Isadora Duncan et Ruth St. Denis, danseuses, ont approché cette méthode et bouleversèrent ainsi le monde du théâtre et de la danse.

Une femme digne d'attention et pleine de ressources s'approche de la danse mais, après la révolution d'octobre, elle s'échappe de Crimée avec son père officier impérial: Evgenija Borisenko. Elle étudie médecine à Genève et puis aborde l'Italie pour se dédier au théâtre et à la danse. Elle voyage beaucoup pour enrichir ses connaissances théoriques et techniques sur la danse d'Isadora Duncan et de Mary Wigman, et sur les méthodes d'Émile Jaques-Dalcroze et de Rudolf von Laban. Directrice de l'école de danse au Teatro alla Scala de Milan, Evgenija Borisenko, nom d'artiste Jia Ruskaja, enseigne l'*orchestica*. Une technique mise au point par elle-même selon les théories de Dalcroze dans l'Eurythmie (interaction de temps-espace-énergie), et, suivant les allures d'Isadora Duncan, la passion pour le monde des Grecs anciens. Elle élabore aussi une sorte d'écriture selon le modèle de la notation musicale: l'*orchesticografia*. À Rome, elle fonde son école de danse: la Regia Scuola di Danza (1940), devenue en 1948 l'Accademia Nazionale di Danza di Roma. Parcours évoqué brièvement pour souligner l'atmosphère productive qui la motive et qu'elle veut édifier dans son école.

Élève de l'Accademia Nazionale di Danza di Roma depuis 1966, j'ai l'obligation de porter une tunique dans le style gréco-romain pendant le cours; j'apprends donc la technique classique et aussi l'*orchestica*, – à l'époque nommée danse moderne – et quelques notions de l'*orchesticografia* de madame Ruskaja. Elle invite, pendant des périodes de temps assez longues, des maîtres internationaux de danse classique et moderne. Les élèves – c'était en fait une école de filles – ont donc la possibilité d'étudier avec les maîtres étrangers, de respirer l'air qu'ils emmènent de l'extérieur et de goûter leur travail dans le théâtre. Elles peuvent ainsi élargir leur vision dans le champ de la danse dans le monde.

Jia Ruskaja fait venir Kurt Jooss à l'Académie en 1957. En deuxième temps, Jooss lui conseille d'appeler Jean Cébron qui avait été élève de Leeder et avait beaucoup travaillé avec Jooss lui-même. Et c'est aussi elle qui a eu l'idée de former un cours expérimental avec la méthode Jooss-Leeder. Cours qui a lieu seulement après sa mort grâce à l'engagement de Giuliana Penzi et de Margherita Abbruzzese.

Ma rencontre avec Jean Cébron

À la fin des années soixante, j'ai environ 15 ans. Je fais la connaissance de Jean Cébron pour la première fois. Durant la troisième année d'école de danse, les élèves ont le droit de participer quelques fois à la classe des "grandes" avec les maîtres invités. C'est ainsi qu'à ma première leçon avec lui, j'entends parler du *Light Point*, point lumineux et de projection situé en haut du sternum: chose que je trouve tout de suite naturelle. Et il me nomme sa «traductrice personnelle», bien sûr en plaisantant, étant la seule qui parlait couramment le français et l'italien, l'anglais ne s'utilisait pas, et il avait besoin de quelqu'un qui traduise ses explications. En travaillant au centre de la salle de danse, il me choisit entre toutes, pour montrer comment exécuter un ensemble de mouvements qu'il a montré, que j'ai bien compris et ai trouvé un grand plaisir à faire, alors que les autres filles étaient assez raides. Bien sûr, avec tous les yeux collés sur moi, je ne me sentais plus aussi libre qu'auparavant et il me le faisait savoir.

Entre les années 1973 et 1976, Jean Cébron dirige une classe de peu d'élèves sous le nom de *corso sperimentale* et j'ai la chance d'en faire partie: c'est à dire que nous avons un après-midi entier de moderne par jour divisé en une classe et la composition.

Au bout de quelques mois, j'ai de sérieux problèmes de santé, après chaque exercice je me plie en deux à cause du manque d'air. Ne me connaissant pas, Jean pense que je n'aime pas sa leçon. Il se fâche et m'avertit qu'il va aller chez la directrice. Madame Penzi m'appelle et me demande des explications. Je l'informe que je souffre d'une très grave forme d'anémie, que ma mère, qui devait me faire des piqûres, est à l'hôpital San Giovanni, qu'en attendant son opération je vais tous les jours la voir, et que je m'occupe comme je peux de mon père et de mon frère. Je suppose qu'elle met Jean au courant, et entre autres que je n'ai aucun moyen financier. Le jour suivant, il s'excuse d'avoir été impulsif et regrette ne pas avoir été mis au courant de ma situation familiale.

Peu de temps après, l'affaire veut que Jean ait un accident important avec sa *Vespa*: il avait été rendre visite à ses amis Patrizia Cerroni e Guido Menocci dans la soirée et avait bu des boissons alcoolisées. Rentrant à la maison, il descend de sa *Vespa*, mais il pleut tellement qu'il glisse, tombe et se fracture la tête: il reste entre la vie et la mort. Quand il sort du coma, je vais lui rendre visite au San Giovanni et lui apporte une boîte de biscuits. Il n'en revient pas et me dit: «Oh, mais que c'est gentil, mais vous ne pouvez pas vous le permettre!».

Durant le cours, que ce soit à la barre où au centre, il ajoute des éléments classiques provenant de l'école d'Enrico Cecchetti. Il aime accentuer soit la méthode Cecchetti, soit la méthode Jooss-Lee-der: elles suivent des règles anatomiques qui rendent le mouvement fluide et bien équilibré. Et ces deux méthodes laissent les danseurs libres de construire et de développer leurs procès techniques et artistiques.

Dernièrement, il me raconte que lorsque Giuliana Penzi a succédé en 1970 à Jia Ruskaja, et prit conscience qu'il enrichissait sa leçon avec du Cecchetti, elle s'est mise en colère contre lui parce que l'Académie suivait le style Vaganova depuis quelques années. Il lui a donc rappelé qu'elle-même, Madame Penzi, avait étudié avec la méthode Cecchetti et que cette méthode, comme celle de Jooss-Leeder, souligne l'harmonie et l'amplitude, la force et l'aplomb, le tout coordonné avec le temps d'exécution du mouvement.

L'Académie l'invite spontanément à danser à une représentation l'après-midi: les élèves se réunissent dans l'*Aula Magna* et nous sommes donc tous témoins du talent de Jean Cébron comme danseur et avons le privilège d'admirer ses solos, peut-être une de ses dernières représentations.

Au moment de la composition, Jean approfondit et précise les études et les éléments appris en cours. Le mouvement acquiert différentes énergies lors de l'exécution: chaque mouvement a son propre temps, indépendant de la musique; notre espace devient notre chambre, où se déplacer peut devenir même intime. Jean nous observe et exige des petites phrases où compositions avec des schémas très précis: nous analysons les facettes de la dynamique, le huit, les diagonales, les *fixed* et *flexible tilts*, les *bounds* et les *free flows* et ainsi de suite, sans oublier les plans et l'icosaèdre de Laban.

Nous travaillons donc dans l'*Aula degli Specchi*⁶ et Jean explique justement le mouvement du bras droit qui débute latéralement pour commencer le huit dans le *Dimentional Scale*. Et soudain, mon corps comprend et bouge de lui-même sans plus penser aux explications; reçues peu à peu, elles se réunissent tout d'un coup comme dans un *puzzle*. En même temps, je regarde Jean presque un peu surprise de ce qui m'arrive, il dit oui avec la tête. Dans son regard, j'oserais dire un souffle de suspense et d'émotion, comme pour dire: elle a compris! Depuis lors nous sommes très souvent sur la même longueur d'onde.

Les leçons de Jean ne sont pas toujours faciles: il faut beaucoup penser. Très souvent, je suis frustrée et reviens à la maison avec l'idée de n'avoir rien rendu. J'aurais pu comparer mon cerveau à une casserole dans laquelle sont ajoutés toutes sortes de légumes et d'épices différentes, qui mijotent lentement, pour être dégustés à la fin telle une soupe fantastique. Et en effet, le matériel assimilé, c'est à dire mouvements et informations, travaillait dans l'inconscient et mûrissait tout doucement pour se compléter dans le cadre final. Cela me fascinait et j'avais soif d'apprendre!

Pendant ses leçons, Jean souligne souvent l'importance qu'eut François Delsarte dans la prise de conscience des plus petits mouvements qui définissaient non seulement le caractère de la personne mais aussi la gestualité du moment émotif. Choses qui étaient évidentes par exemple dans la danse généralement sur le continent asiatique. Dans son travail minutieux, Jean signale que même les petites banalités ont leur sens.

6. L'unique salle avec des miroirs à l'Académie en ces temps-là.

Ayant pris le chemin *perfezionamento coreografi* (perfectionnement chorégraphe), je profite des classes pour solistes avec lui: sous sa guidance, je développe des petites Études personnelles et il me conseille dans la création de mes chorégraphies.

Jean aime beaucoup se promener partout dans Rome avec sa *Vespa*; il la fait réparer par un mécanicien qui, hélas, ne fait pas bien son métier: sur la via Appia Antica il a un deuxième accident! En freinant, la moto se bloque, il vole par-dessus et tombe en avant sur le pavé. L'épaule gauche est endommagée: une luxation dont il ne se remettra pas tout à fait. À cause de ça, il a de gros problèmes pour soulever son bras. Il peut encore enseigner mais désormais il doit dire adieu à sa carrière de danseur!

À l'Académie il y a le *Gruppo Stabile*, un petit groupe d'une dizaine de danseuses de familles assez riches, en somme, je n'ai aucune chance. Jean monte *Etruria* avec elles et un jeune invité. A mon arrivée pour prendre le cours suivant, ils finissaient donc leur leçon, j'ai alors pu voir un tout petit extrait de *Etruria*: Diane, Calypso, Athènes, Télémaque et les trois Parques. Jean les corrige avec douceur, j'étais bien triste de ne pas pouvoir faire partie de cette élite. Mais quand tout le monde fût sorti, il vint à moi et presque s'excusant, me dit qu'il s'est imposé et a convaincu Madame Penzi de me donner le rôle principal dans *Nuages*, une pièce déjà jouée à l'Académie, depuis un nocturne de Claude Debussy.

En 1975, vers la fin de juin, les spectacles de danse de l'école, *il Saggio*, étant terminés, Jean me prend de côté et me demande si je reste à Rome ou si je pars en vacances. Je réponds que je reste. Il me dit alors que son train pour Paris part dans deux semaines et qu'il veut bien m'apprendre, entre-temps, un de ses solos *Model for a Mobile*. Et c'est la première fois qu'il enseigne un de ses solos à quelqu'un! Il m'informe qu'il a conscience que je n'ai aucune chance de danser à l'Académie et qu'en tout cas, je devrais essayer d'aller à Essen pour danser dans le FTS (FolkwangTanzStudio), où je pourrais obtenir une *scholarship*. Le *Mobile*, je pouvais le danser autant de fois que je voulais, tant que je l'en informais. Il avait déjà mis Madame Penzi au courant de ses projets et elle nous avait accordé la permission d'utiliser l'*Aula degli Specchi* pour les répétitions.

C'étaient des jours vraiment fantastiques: nous travaillions tous les deux très professionnellement. Il ne me donnait jamais l'impression d'être son élève, tous les deux étions totalement concentrés dans le travail, méticuleux dans les détails ... Il me parlait des petits mouvements des mains, de leurs rebondissements minuscules, des yeux et du regard perçant et finement ironique qu'il aimait souligner «un peu à la *Monna Lisa*»; ce solo sans musique fut aussi une grande épreuve pour sentir et embrasser le rythme que je devais donner pendant sept bonnes minutes. Un rythme que j'avais déjà appris à ressentir dans ses leçons de composition. Un rythme intérieur qui influença beaucoup mon travail personnel dans la création de la plupart de mes pièces.

Je danse *Model for a Mobile* bien des fois (1975-1976) dans toute une série de spectacles de la

compagnie I Danzatori Scalzi de Patrizia Cerroni (elle adorait le travail de Jean) sur la scène ouverte, *teatro all'aperto*, de l'Académie et lors de tournées en Italie. Je le danse dans le Gruppo Stabile (1976-1977) à l'ambassade italienne de Vienne. Je suis aussi invitée par Alberto Testa e Vittoria Ottolenghi à Spoleto, en 1977, au Festival dei Due Mondi avec ce solo, recueillant les compliments de Carla Fracci pour ma présence sur scène.

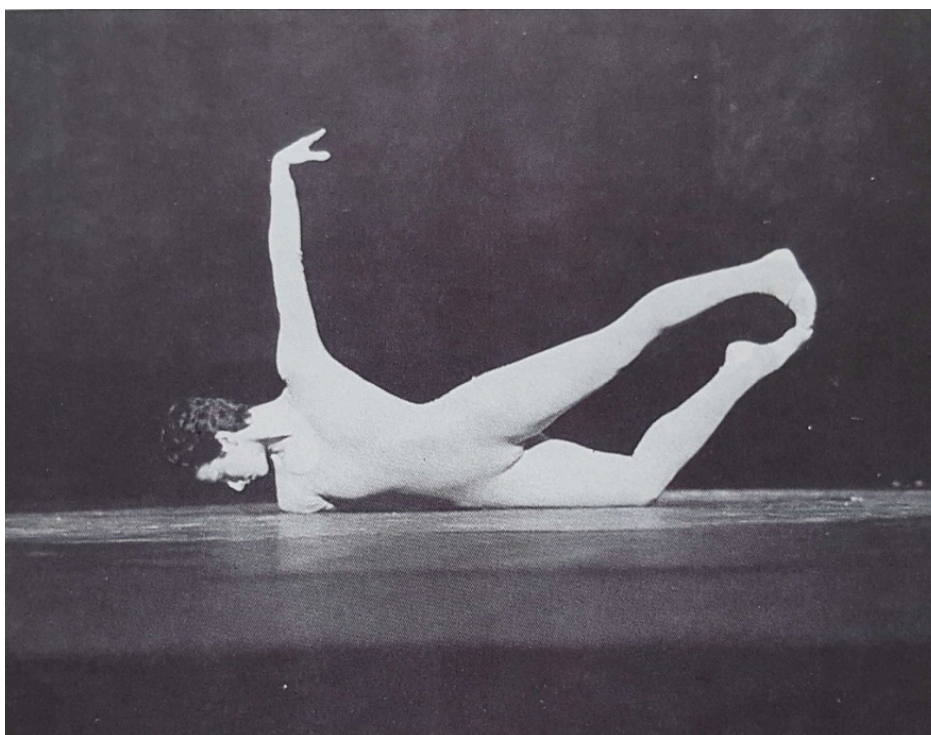


Figure 7. Beatrice Libonati, *Model for a Mobile* de Jean Cézbron, dans Alberto Testa, *Storia della danza e del balletto*, Gremese, Roma 2005, p. 219.

Les deux semaines s'écoulèrent bien vite et, en 1976, le cours expérimental avec Jean Cézbron se terminait. Il m'avoua plus tard que pendant la dernière année, il avait été privé de ses fonds financiers et par conséquent avait été obligé d'enseigner dans des endroits différents pour pouvoir s'en sortir! C'est-à-dire qu'il enseignait en même temps gratuitement à l'Académie!

Son «élève préférée» où «Monna Lisa», comme il aimait bien m'appeler, alla lui dire au revoir au train: pour se revoir un an plus tard à Essen.

Ma rencontre avec Pina

J'entends parler d'elle à la fin des années 1960, parce qu'elle a dansé avec Jean au Festival de Spoleto. En ces temps-là, elle n'était pas très connue en Italie.

En 1977, alors que Jean m'a invitée plusieurs fois à Essen, je prends finalement la décision d'y aller, pour voir si je peux obtenir l'occasion de danser. C'était en avril. Hans Züllig, alors directeur de l'école de Essen, me propose une bourse pour travailler comme danseuse et chorégraphe dans le FTS (le groupe de danse dans la Folkwanghochschule) avec Susanne Linke.

Pendant ces dix jours, j'ai eu l'occasion d'aller voir à Wuppertal *Barbe Bleue* qui me fascina complètement.

J'ai commencé à travailler avec Susa (Susanne Linke) qui m'a donné toutes les parties principales de ses pièces. Et au mois de novembre, nous avons eu nos premières représentations, Pina est venue voir. Au moment de la pause, Pina vient vers moi me comblant de compliments et me "prian" de venir dans sa compagnie.

Après le spectacle elle entre dans la douche, une grande pièce avec plusieurs douches, et j'ai juste le temps de mettre un déshabillé sur mon corps mouillé. Elle me répète toutes les choses qu'elle m'avait déjà dites pendant la pause, m'assurant que je ne doit faire qu'une audition pour les papiers et que je peux venir voir les répétitions autant de fois que je veux.

Alors quand je pouvais, je prenais le train pour Bochum (elle travaillait la pièce sur *Macbeth*) et son partenaire Rolf Borzik venait me chercher à la gare. Mon impression était d'avoir déjà connaissance de ce genre de travail avec les questions et les réponses. La différence était dans la réalité du contenu.

Puisque j'avais déjà travaillé la composition avec Jean, ma tête était assez élastique pour comprendre qu'il existait maintes possibilités d'expression d'extérioriser avec le corps toute sorte de mouvements. Il n'y avait qu'un petit changement: ce qui se passait s'approchait non seulement du réel mais aussi du personnel. Ce qui se passait ne se déroulait pas seulement dans la salle de danse, mais allait outre les murs du bâtiment, là-bas dans le monde.

En plus, il y avait ce bagage très très personnel que nous sommes habitués à tenir serré en nous, caché aux yeux curieux du voisinage.

La rencontre de deux mondes

La rencontre avec Jean et Pina n'était pas qu'une rencontre physique, comme j'ai à peine raconté, décorée d'anecdotes plus ou moins amusantes.

Leurs parcours personnels, et par moments leurs chemins qui se touchaient, présentaient des points communs dans leurs expressions de travail.

À part les leçons Cecchetti avec Craske et Corvino, l'étude de pas de deux avec Antony Tudor et le travail très profond avec Jooss, à mon avis, le dénominateur commun était Delsarte.

Pina et Jean étaient tous deux très occupés avec les gestes les plus petits et leurs sens: l'une plutôt dirigée vers la vie réelle, l'autre vers l'expression du corps dans son mouvement, l'une plus éclectique dans sa vision des rapports humains, l'autre scientifique dans l'analyse de l'art de la danse. Tous deux sont les deux colonnes portantes de mon éducation artistique.

Quelques titres des pièces de Jean ⁷

Solos

Aquatic Vision. Solo inspiré d'une petite rivière artificielle du temps de Nogent le Rotrou et d'après un poème de Verlaine: le ciel est par-dessus le toit / si bleu, si calme / un oiseau sur l'arbre qu'on voit / chante sa plainte / mon dieu, mon dieu, la vie est là / qu'as-tu fait de ta jeunesse. Il faut remarquer que Cébron, à l'âge de 90 ans, me l'a récité d'un seul jet au téléphone.

Wilde Horse, 1957, pendant le Jacob's Pillow Festival.

Ambiguous Monster, 1957, pendant le Jacob's Pillow Festival.

Model for a Mobile, 1957, pendant une tournée avec Lotte Goslar.

I am Alone with my Heart. Solo d'après une photo de l'exposition photographique *Life of Man* à Londres, qui représente une très jeune fille angoissée, très, très pauvre, assise sur un banc de gare, tête entre les genoux et bras autour des pieds.

Saint George et le Dragon.

Entre 1961 et 1967, pièces créées dans le Folkwangballett Essen

Duos pour lui et P. Bausch

Recueil, sur musique de Allende-Blin.

Poème dansé, sur musique de Edgard Varèse, réparti en *Clairière*, inspiré d'un petit écureuil qui

7. La liste suivante ne prétend pas être exhaustive. Les mêmes informations n'étaient pas fournies pour tous les titres mais, compte tenu de la nature particulière du texte de Béatrice Libonati, la rédaction a décidé de le laisser dans sa forme originale [N.d.r.].

joue à cache-cache avec lui dans les forêts du Jacob's Pillow, et *Épaves*.

Non Identifié, sur musique de John Cage. Habillés de collants complets, les jambes et les bras ont chacun une couleur différente, ainsi avec les jeux de lumière, les membres apparaissent et disparaissent, la voix en tango, Jean compte en français et Pina en anglais.

Pièces de groupe

Métamorphose, musique de Allende-Blin.

Séquence, musique de Allende-Blin.

Espace, musique de l'organiste Giuseppe Englert. Une pièce créée pour que Pina travaille l'équilibre, il paraît qu'elle n'en avait pas.

Filandre Mythique, musique de Wolfram Fürstenau, pour le Folkwangballett. *Filandre Mythique* prend le nom de *Etruria*, quand il reprend la pièce pour l'Académie de Rome.

Nuages, musique de Claude Debussy, pièce jouée à l'Académie de Rome.



Figure 8. Beatrice Libonati, *Model for a Mobile* de Jean Cébren, Spoleto 1977, © Archive privée.