

# DOSSIER PÉDAGOGIQUE

## Petrouchka et L'Oiseau de feu

d'Igor Stravinsky

Chorégraphie et mise en scène : **José Besprosvany**

Avec :

**Joris Baltz**

**Léonard Berthet-Rivière**

**Mylena Leclercq**

**Vojtěch Rak**

**Lisard Tranis**

et, en alternance,

**Nolan Decreton, Maxence Lorentz, Tom Van De Weghe**

Porteurs : Chris Baltus, Robert Bui - Scénario : Laurent Brandenbourger -  
Scénographie : François Prodhomme - Conception costumes : Catherine Versé  
- Réalisation costumes : Bert Menzel - Lumières : Marco Forcella - Composition  
prologue musical : Fabian Fiorini - Maquillages : Pénélope Daloze - Assistanat  
à la mise en scène : Benjamin Vanslebrouck - Accessoires : Christelle Demay  
- Coaching magie : Pierre Dherte - Coordination technique : David Coppe

Une production d'IDEA asbl, en coproduction avec le Théâtre Royal du Parc,  
l'Atelier Théâtre Jean Vilar, Charleroi Danse et DC&J Création. Avec le soutien  
du Tax Shelter du Gouvernement fédéral belge et d'Inver Tax Shelter. Avec  
l'aide du Centre des Arts Scéniques.

La première partie est une libre inspiration du ballet Petrouchka, musique  
d'Igor Stravinsky, scénario d'Alexandre Benois, chorégraphie de Michel  
Fokine.

**7 au 13 février 2019**

**Aula Magna**

Durée du spectacle : 1h55 (avec entracte)

Réservations : 0800/25 325

Contact écoles : Adrienne Gérard

adrienne.gerard@atjv.be

010/47.07.11



- N'oubliez pas de distribuer les tickets avant d'arriver au Théâtre Jean Vilar
- Soyez présents au moins 15 minutes avant le début de la représentation.
- les places sont numérotées, nous insistons pour que chacun occupe la place dont le numéro figure sur le billet.
- la salle est organisée avec un côté pair et impair (B5 n'est pas à côté de B6 mais de B7), tenez-en éventuellement compte lors de la distribution des billets.
- En salle, nous demandons aux professeurs d'avoir l'amabilité de se disperser dans leur groupe de manière à encadrer leurs élèves et à assurer le bon déroulement de la représentation. Merci !

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	3
NOTE D'INTENTION DU METTEUR EN SCÈNE	4
IGOR STRAVINSKY	5
LA NARRATION DANS LA DANSE	7
<b>Activité</b>	<b>8</b>
REPÈRES AVANT D'ABORDER LE SPECTACLE	9
<i>PETROUCHKA</i>	9
<b>L'inspiration du cinéma burlesque</b>	<b>10</b>
<i>L'OISEAU DE FEU</i>	11
<b>L'inspiration des mythes</b>	<b>12</b>
APRÈS AVOIR ÉTÉ SPECTATEUR	13
<i>PETROUCHKA</i>	13
<b>Note sur les costumes</b>	<b>13</b>
<b>Pistes de débats</b>	<b>14</b>
<i>L'OISEAU DE FEU</i>	15
<b>Note sur les costumes</b>	<b>16</b>
<b>Piste de débat</b>	<b>16</b>
SOURCES	16
ANNEXE	

## INTRODUCTION

Une proposition artistique à fort impact visuel, mêlant le nouveau cirque et la danse. Un spectacle en deux parties différentes et complémentaires, deux histoires représentées par le corps en mouvement d'interprètes de haut niveau.

Ce dossier pédagogique tente de donner aux enseignants la matière nécessaire pour tendre aux élèves quelques clefs de lecture, leur proposer des activités, des pistes de réflexions, de débats, ... avant d'être spectateur de *Petrouchka et l'Oiseau de feu*, tout autant que pour en parler a posteriori en classe.

## NOTE D'INTENTION DU METTEUR EN SCÈNE

Objectifs : se créer un horizon d'attente.

Comment ? En abordant un spectacle par la note d'intention du metteur en scène.

Après lecture, que reprenez-vous de cette note ? Comment appréhendez-vous le spectacle ?

*Petrouchka* et *L'Oiseau de feu* sont deux oeuvres qui ont révélé le jeune Igor Stravinsky au monde, avant qu'il ne fasse scandale avec son mythique *Sacre du Printemps*.

Les deux musiques ont été composées pour être présentées sur scène avec de la danse, et sont à la fois héritières du ballet classique, qui s'est fortement développé en Russie à la fin du XIXème siècle, et de la musique postromantique russe qui s'intéresse aux traditions populaires. C'est pour cela que deux contes russes en sont leurs sources d'inspiration.

Les musiques de Stravinsky ont traversé les époques et leurs constructions narratives sont d'une telle richesse que chaque époque peut les réinterpréter.

Avec Laurent Brandenburger, nous avons inventé deux histoires intrinsèquement en accord avec la musique, nous contraignant à ne jamais employer du texte récité sur la scène. Ces récits seront interprétés par des danseurs et des circassiens, employant parfois des techniques surprenantes, représentant tantôt une marionnette humaine, tantôt un homme-oiseau qui vole, et conférant au spectacle un aspect féérique et magique saisissant.

*Petrouchka* traite plutôt de manipulations, physique et mentale, thèmes qui m'ont toujours fasciné et ont été à la base de quelques-uns de mes spectacles.

Ici, comme dans un film muet, quatre personnages sont acteurs d'une intrigue ludique dans laquelle, tour à tour, chacun essaie d'en tirer les ficelles.

*L'Oiseau de feu* explore les mondes de l'inconscient et du désir, parfois réprimé, du dépassement de soi, et aussi de renaissance. Si l'homme peut enseigner à voler à un autre, sans que lui-même en soit capable, c'est sans doute parce qu'inconsciemment il a peur d'être confronté à cette dangereuse liberté.

Je m'aventure avec ma Compagnie dans une création purement gestuelle.

*José Beprosvany*

### Éléments de réponse

- Il s'agit de deux oeuvres de Stravinsky, compositeur.
- Des oeuvres musicales, composées pour être dansées.
- Les oeuvres sont inspirées de deux contes russes.
- Deux histoires ont été inventées en accord avec la musique.
- Contrainte : pas de texte récité sur scène.
- Interprété par des danseurs et des circassiens, aidés par la technique.
- Féerie et magie.
- Thème de *Petrouchka* : la manipulation.
- Dans *Petrouchka* : quatre personnages comme dans un film muet.
- Thèmes de *L'Oiseau de feu* : inconscient, désir, dépassement de soi, renaissance.
- Une création purement gestuelle.

## IGOR STRAVINSKY

1882 - 1971

Compositeur, chef d'orchestre et pianiste russe (naturalisé français en 1934, puis américain en 1945), Igor Fiodorovitch Stravinsky est considéré comme l'un des compositeurs les plus influents du siècle dernier.

Né en Russie en 1882, Igor Stravinsky est le fils de musiciens, chanteurs et pianistes. Stravinsky grandit à Saint-Petersbourg dans un univers familial froid et sévère. Malgré le fait que son père soit un chanteur renommé, celui-ci ne transmet pas son art à son fils et le jeune Stravinsky n'a que très peu de contacts avec la musique classique dans sa petite enfance. À 9 ans, il commence à étudier le piano et la théorie musicale, sans grand succès, préférant improviser que de suivre les règles. Il s'intéresse également beaucoup à la peinture. Inscrit, de force, dans une classe de droit, (son père ne croyait pas à son talent musical), il s'en détachera peu à peu pour étudier la composition. C'est Rimski-Korsakov lui-même qui donnera les premières leçons au jeune Stravinsky. À la mort de son père en 1902, Stravinsky est recueilli et protégé par Rimski-Korsakov, rencontre décisive, qui l'introduit dans les milieux de la musique à Saint-Petersbourg. Le jeune compositeur fera la découverte de la musique de Debussy qui va le fasciner.



### CARRIÈRE MUSICALE

En 1905, Stravinsky se tourne définitivement vers une carrière musicale. La même année, il se marie avec sa cousine Katerina Nossenko. De ce mariage naîtront un fils Féodor et une fille Ludmilla. Il compose en 1908 **Feu d'artifice** pour Rimski-Korsakov, mais le grand maître décède. Sergueï Diaghilev, futur patron des ballets russes, assiste à l'exécution de cette oeuvre et presse Stravinsky pour ses ballets. Celui-ci lui compose **L'Oiseau de feu** qui sera un succès dans toute l'Europe.

### SUCCÈS ET SCANDALES

La première de **L'Oiseau de feu** a lieu à Paris en 1910. Stravinsky a l'occasion d'y rencontrer Debussy avec lequel il entretiendra une amitié durable. Celui-ci perçoit tout de suite le génie du russe et le décrit avec finesse : « Un enfant gâté, qui, parfois, met les doigts dans le nez de la musique. C'est aussi un jeune sauvage qui porte des cravates tumultueuses, baise la main des femmes en leur marchant sur les pieds [...] Il lance des grenades qui n'explosent pas toutes [...] Il est inouï ». Le 13 juin 1911, c'est l'avènement de **Petrouchka** qui est un ballet plus acclamé encore que le précédent. Les couleurs chatoyantes de l'orchestre doivent beaucoup aux leçons que Stravinsky a reçues de Rimski-Korsakov entre 1902 et 1906.

Une de ces grenades dont parle Debussy explose le 29 mai 1913 : c'est **Le Sacre du printemps** (écrit pour les Ballets russes). En sortant, Ravel s'exclame : « Génie ! » et Debussy écrit : « Le Sacre du Printemps est une chose extraordinairement farouche. Si vous voulez, c'est de la musique sauvage avec tout le confort moderne. » Reconnue par les musiciens, cette oeuvre païenne, au caractère primitif et aux rythmes brutaux, crée un scandale mémorable dans la salle. C'est le point culminant de la période « russe » de Stravinsky, où il utilise un matériel thématique inspiré par de vieilles chansons folkloriques. Mais il les amalgame dans un tissu harmonique très personnel aux rythmes heurtés.

Durant la première guerre mondiale, Stravinsky s'exile en Suisse. Désargenté, il imagine, en collaboration avec l'écrivain suisse Ramuz, un spectacle de poche ambulant. Ce sera **L'Histoire du soldat** pour 3 récitants et 7 musiciens. C'est le point de départ de sa période dite néoclassique, au cours de laquelle il revient aux formes anciennes (sonate, concerto, symphonie). Mais ce n'est pas du pastiche : c'est à une véritable recreation qu'il se livre, et son style est immédiatement reconnaissable, même quand il s'empare du jazz.

Stravinsky devient un compositeur très en vue. En 1935, il se rend en tournée aux États-Unis. Il y obtient de grands succès et reçoit quelques commandes dont le ballet **Jeu de Cartes**. Néanmoins le malheur va s'abattre sur sa famille puisqu'il perdra son épouse, sa fille et sa mère toutes trois mortes de la tuberculose.

En 1940, il compose **Dumbarton Oaks**, une pièce de musique de chambre et sa *Symphonie en ut*. Il se remarie aux États-Unis avec Vera de Bosset. En 1945, il écrit **The Rake's Progress**, un opéra dont le succès ne s'est jamais démenti. Représenté pour la première fois à Venise, le public fut totalement conquis par cette oeuvre.

#### L'ULTIME PÉRIODE CRÉATRICE ET LA FIN

Tout ce qu'il touche devient du Stravinsky. C'est le cas encore durant sa troisième période, plus cérébrale et dépouillée qui démarre vers 1950. Son style devient austère et l'inspiration religieuse occupe une place importante. Face à l'impact grandissant de Webern<sup>1</sup>, il ne veut pas apparaître comme rétrograde. Il adopte alors un sérialisme<sup>2</sup> très personnel.

En 1962, il retourne triomphalement en tournée en URSS. Le succès est encore au rendez-vous mais sa santé décline. Stravinsky décède à New York le 6 avril 1971.

Séparé de sa terre natale, il ressentira pour elle une profonde nostalgie qui transparaît dans ses oeuvres. Rares sont les compositeurs aussi célèbres de leur vivant. Son oeuvre, étendue sur près de 70 ans se caractérise par sa grande diversité de styles même si Stravinsky reste lui-même durant toutes les périodes de sa vie. Audacieux, créatif, provocateur, irrespectueux des codes du monde musical, Stravinsky a certainement contribué à faire évoluer celui-ci et à influencer la musique du XXème siècle.

---

<sup>1</sup> Compositeur et chef d'orchestre autrichien.

<sup>2</sup> La **musique sérielle** ou le **sérialisme** est une technique de composition fondée sur l'utilisation de séries d'éléments musicaux. Initié en 1923 par Arnold Schönberg avec le dodécaphonisme, le sérialisme permet de composer des oeuvres atonales. Il s'agit ici de n'utiliser qu'une seule et unique suite de 12 sons (appelée série).

## LA NARRATION DANS LA DANSE - depuis la tragédie antique jusqu'au post-dramatique. Note de José Beprosvary, metteur en scène.

La tragédie antique, née à Athènes au V<sup>ème</sup> siècle av. J.-C., est considérée comme étant à l'origine de la représentation théâtrale occidentale. Elle fut essentiellement musicale et chorégraphique. Les poètes, qui mirent en scène leurs propres textes, étaient nommés khorêdidaskalos (celui qui enseigne le chœur) et, le mécène, le khorêgós (celui qui mène le chœur). Toujours chanté et dansé, il fut l'élément central de la représentation. Ce chœur, interprété par 12 ou 15 personnes, évoluait en symbiose avec le récit, déclamé par les acteurs. La tragédie antique fut donc une représentation parfaitement équilibrée entre texte, musique et danse qui se combinaient pour livrer au public une histoire saisissante.

Aristote voulut rompre cette symbiose, par sa volonté de créer une culture hellénique unique. Il ôta tout ce qui pouvait paraître régional et propre à Athènes, la combinaison de la danse et la musique en l'occurrence, pour inventer et défendre un théâtre littéraire, élitiste, austère, sans corps, ni musique, ni dieu : un théâtre de texte qui aurait été au service de cette culture grecque qu'Alexandre le Grand avait voulu répandre dans le monde.

Aristote fut certainement influencé par Platon, qui fut sans doute à l'origine des théories dualistes de la séparation et de l'hégémonie de l'âme sur le corps, cette première étant considérée comme une entrave au second. Une grande partie de la pensée occidentale est héritière de cette façon de concevoir l'être humain, du christianisme à Kant, en passant par Descartes. Même aujourd'hui, les arts de la scène intrinsèquement liés à l'engagement du corps (la danse, le cirque...) sont encore souvent considérés comme des arts mineurs par rapport à ceux qui engageraient davantage l'esprit (le théâtre, la musique...).

Si le théâtre de texte s'est développé en Occident, vampirisé<sup>3</sup> par Aristote et sa *Poétique*, les oeuvres scéniques où la danse, le récit et la musique entraient en symbiose sur la scène, ont continué à se développer parallèlement.

Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, Noverre, sans doute le premier théoricien du ballet narratif, développa sa conception du ballet d'action. Il estimait qu'il devait peindre une action dramatique sans s'égarer dans les divertissements, dépeindre les passions, les moeurs et les usages de tous les peuples. Le compositeur de ballet devait suivre la nature et la vérité, il devait offrir une narration logique fondée, comme le récit dramatique, sur la succession exposition - noeud - dénouement.

C'est ainsi que par la suite, des librettistes ont collaboré avec des chorégraphes : Théophile Gautier écrivit par exemple le livret du ballet *Giselle*. De même, *la Belle au Bois Dormant* de Perrault ou *le Casse-Noisette* d'Hoffmann ont été adaptés en ballets.

Cette pratique de la danse narrative a été magnifiée par les Ballets russes de Serge Diaghilev. *Petrouchka* et *L'Oiseau de feu* de Stravinsky, parmi tant d'autres, ont émerveillé les spectateurs du début du XX<sup>ème</sup> siècle, en commandant à des compositeurs comme Debussy et Prokofiev, des plasticiens comme Kandinsky, Picasso et Matisse, des stylistes comme Bakst et Chanel.

C'est sans doute la chorégraphe allemande Pina Bausch qui fut l'une des premières à déconstruire cette unité et cette cohérence entre les arts scéniques. Ses spectacles, remarquables par ailleurs, sont construits comme un collage de scènes, avec une ligne dramaturgique, certes, mais sans suivre une ligne narrative explicite. Son influence dans le domaine de la danse-théâtre a été considérable.

Le théâtre post-dramatique a poursuivi cette pratique. N'étant plus fondé sur le principe de l'action et de la fable, il ne recherche plus la totalité d'une composition esthétique, mais prône

---

<sup>3</sup> Florence DUPONT - *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier - 2007

plutôt son caractère fragmentaire. Avec la fin de la Galaxie Gutenberg, le texte écrit - et donc le dialogue fixé comme élément constitutif de la représentation - s'avère remis en question. Les modes de perception se déplacent : une perception simultanée et aux perspectives plurielles remplace une vision linéaire et successive.

Cette pratique théâtrale, à la mode et emblématique du théâtre dit contemporain, est aujourd'hui contestée. Le directeur de la Schaubühne à Berlin, Thomas Ostermeier, critique un théâtre qui disperse le récit et se revendique être son restaurateur. Plusieurs penseurs aujourd'hui questionnent l'art contemporain, devenu mondialisé, et sa revendication de la transgression et de la déconstruction des récits. Cette tendance ne serait qu'une arme et un alibi du capitalisme néolibéral qui englutit la révolte et la commercialise : les jeunes avant-gardistes des années 80, par exemple, sont aujourd'hui à Broadway ou réalisent des installations pour promouvoir les voitures BMW. La gauche caviar promouvoirait les spectacles transgressifs en convertissant les spectateurs en des révoltés de fauteuil.

Dans un monde ultra médiatisé et connecté, où la vraie information se mélange aux fake news, où le président du pays le plus puissant tord la réalité et nous parle, lui et son staff de communication, d'alternative facts, défendre une oeuvre scénique qui soit à la fois narrative et cohérente, et qui met en équilibre l'engagement du corps et de l'esprit, semble plus nécessaire que jamais.

## Pour aller plus loin

*Annexe*

Théâtre de l'abstraction - jeux avec les formes

Pages consacrées à la période du ballet russe, dans l'histoire de la danse.

Issues de : *À chaque danse ses histoires*

*Le spectacle chorégraphique entre narration et abstraction*

## Activité

Découvrez la plateforme multimédia de la danse >>> <http://www.numeridanse.tv/>

Explorez la plateforme vidéo. Choisissez l'une des vidéos, retenez-en le chorégraphe.

Ecrivez librement un court texte exprimant votre ressenti par rapport à ce que vous avez vu.

Présentez-le ensuite à la classe.

Pistes de réflexion :

Qu'observez-vous ? Cela vous intrigue-t-il ? Qu'est-ce que cette danse vous raconte ? Est-ce que cela vous parle ? Comment alors ? Quelles sont les émotions ressenties au moment de la vision ? Quelle(s) couleur(s) donneriez-vous à cette danse ? Qu'en est-il de la musique ? Des costumes, du décor ? ... Seriez-vous tentés par aller voir le spectacle entier ? Comment mesuriez-vous votre intérêt pour cette proposition dansée, sur une échelle de 0 à 10 ? Si vous deviez l'associer à un adjectif, quel serait-il ? (impressionnant, ennuyeux, bizarre, poétique,...)

Numeridanse.tv est une base de données audiovisuelles numériques relatives à l'univers de la danse, référençant sous forme d'extraits ou d'oeuvres intégrales à la fois des spectacles chorégraphiques filmés, des adaptations fictions, des documentaires et des ressources pédagogiques. Chacune de ces ressources est accompagnée de textes fournissant des informations utiles à la compréhension.



## REPÈRES AVANT D'ABORDER LE SPECTACLE

### PETROUCHKA

*Petrouchka* est un conte folklorique qui raconte l'histoire d'une poupée dont le corps n'est composé que d'un sac de sciure bourré de paille, mais qui est dotée de vie et d'amour. Il est aux Russes ce que Pinocchio est aux Italiens. Cette poupée renvoie à l'illustration d'une passion réelle, qui l'incite à vivre une vie humaine impossible pour elle.

Igor Stravinsky en a fait un ballet en 1910-1911, *Petrouchka*, sous-titré *scènes burlesques en quatre tableaux*. Le personnage de *Petrouchka*, avec ses déplacements parfois saccadés et maladroits, illustre la douleur des émotions humaines enfermées dans un corps de tissu.

Cette première partie est montée avec des scènes courtes, qui se succèdent avec un rythme proche du montage cinématographique.

Ici, une technique de cirque et de câblage scénique sophistiquée est utilisée afin que le danseur-acrobate devienne une marionnette humaine. Ses mouvements évoquent ceux d'une marionnette à fil, telle une poupée pouvant être soulevée, déplacée par une force extérieure à elle.

La musique inclut la version piano de *Petrouchka* de Stravinsky pour 4 mains. Le rapport à la musique rappelle également le cinéma muet, plaçant le spectateur dans une autre attente, jouant avec ses croyances, ses clichés. Bien entendu, même s'il s'agit d'inviter le spectateur à participer mentalement au spectacle, on cherche également à le surprendre, à provoquer des émotions diverses et contrastées.

Le livret original a été modifié pour se concentrer sur l'idée de la manipulation : manipulation humaine et chorégraphique, manipulation sociale, manipulation mentale. Quatre personnages interagissent de manière ludique et rythmée et explorent toutes les facettes de ce thème, dans un thriller qui rappelle à fois les récits d'espionnage, le folklore russe et le théâtre comique. Les techniques scéniques ici utilisées sont la danse contemporaine, des références à la danse folklorique, le nouveau cirque et le rapport clownesque entre l'auguste et le clown blanc.



Le **KGB** (abréviation du russe de Comité pour la Sécurité de l'État) a été de 1954 à 1991 le service de sécurité de l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques. Fondée en 1917 par un communiste révolutionnaire russe, Félix Dzerjinski, l'organisation prend d'abord le nom de Tcheka. Elle change de nom en 1954 pour prendre le nom de KGB. Le KGB existe encore en Biélorussie.

Chargé de missions de renseignement, d'espionnage et de contre-espionnage, le KGB avait aussi une mission de police militaire et politique. L'organisation est comparable aux services américains du Federal Bureau of Investigation (FBI) ou encore de la Central Intelligence Agency (CIA).

Le Security Service (« Service de la sûreté »), communément dénommé **MIS** (pour Military Intelligence, section 5), est le service de renseignement responsable de la sécurité intérieure du Royaume-Uni. Il est chargé principalement de produire des renseignements sur les actes de terrorisme, l'espionnage, la prolifération d'armes de destruction massive.

Le **kazatchok** ou **kozachok** est une danse traditionnelle originaire d'Ukraine pratiquée jadis par les Cosaques.

Elle est rapide, linéaire, se danse en couple, sur un tempo en constante augmentation et selon un mode improvisé. La femme mène la danse et l'homme suit, imitant ses figures; elle indique les changements en tapant dans ses mains.

La danse a changé dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle, où les danseurs ont alors commencé à se tenir en cercle. Depuis les années 1960, elle a été reprise dans de nombreux pays.

Pour aller plus loin

### **L'inspiration du cinéma burlesque**

Le burlesque est un genre de cinéma comme d'autres (le western, la comédie, le mélodrame, le film noir...). Des cases dans lesquelles on fait entrer des films. Mais pas toujours satisfaisantes comme n'importe quel classement.

Le Petit Robert nous apprend qu'il est un genre destiné à faire rire, à nous divertir.

Le Larousse : d'un comique extravagant. Genre littéraire traitant en style bas un sujet noble. Genre cinématographique basé sur une succession rapide de gags.

Le sens commun dit : le burlesque est une comédie où le récit est souvent perturbé par des gags visuels, des événements incongrus, inattendus, accidentels ou prémédités.

Avec des gags visuels fondés essentiellement sur un comique de geste, de mimique et non de mots. C'est le *slapstick* en opposition à la *joke*.

Le burlesque se différencie de la comédie qui joue avant tout sur les allusions ou quiproquos d'une situation réaliste.

Le burlesque apparaît quasiment en même temps que les débuts du cinéma.

L'apparition de la photo à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle change la façon de regarder le corps. Le mouvement du corps devient décomposable, l'art et la science s'empare de cette découverte. D'autre part il y a la révolution industrielle (terreau du burlesque).

Le burlesque va combiner cette nouvelle vision de l'homme avec un héritage du cirque, de l'art de la pantomime, grande tradition en Angleterre.

La première projection publique en 1895 présente le premier gag de l'histoire du cinéma : *L'Arroseur arrosé* des Frères Lumière. Ce succès incite les comiques de la scène théâtrale à tenter l'expérience du cinéma.

### **Vidéo de *L'Arroseur arrosé* (0:44)**

<https://miniurl.be/r-2a5u>

Max Linder est la première star du cinéma burlesque. (il meurt en 1925.)

S'en suit Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton, Stan Laurel et Oliver Hardy, les Marx Brothers,...

## L'OISEAU DE FEU

*L'Oiseau de feu* est un ballet d'après un conte national russe. Il est l'équivalent slave du Phénix, un oiseau aux pouvoirs fabuleux. La musique du ballet a été composée par Igor Stravinsky en 1909-1910 sur la commande de Serge de Diaghilev. Il a été créé par les Ballets russes sur une chorégraphie de Michel Fokine.

Ici, il s'agit d'une nouvelle interprétation de cette histoire tout en respectant la composition musicale. Dans cette deuxième partie du spectacle que l'on propose, *L'Oiseau de feu* s'inspire à la fois du mythe du Phénix, l'oiseau immortel qui renaît de ses cendres, et celui d'Icare, allégorie de l'homme se croyant invincible, plus fort que la nature, et qui finit par succomber.

Cette partie reprendra la musique originale orchestrale du ballet de Stravinsky, dans son intégralité.

Le travail scénique est basé sur la verticalité, le rapport haut/bas, la pesanteur et l'envie d'y échapper. Sur la scène, deux protagonistes, un homme qui vit sur une mezzanine et un autre enfermé dans un labyrinthe. Un rapport entre ces deux protagonistes s'établit, riche et complexe. Ils sont à la fois complices et ennemis, acolytes et adversaires, nécessaires l'un à l'autre et, en même temps, antagonistes. Ils explorent des techniques de cirque, le partenariat acrobatique, l'univers de l'absurde, le burlesque. D'autres techniques de danse, parfois acrobatique, parfois contemporaine, seront utilisées.

Recourant à des techniques de vol par câble scénique de cirque, l'homme apprend à voler et cherche à atteindre les cimes, enfreignant un interdit provoquant sa chute.

Cependant, cette chute n'est pas la fin de l'histoire, la mort contient la renaissance, destruction signifie reconstruction, et la légende du Phénix est évoquée...



## L'inspiration des mythes

### Le phénix

Le phénix, ou phoenix (du grec φοῖνιξ / phoinix) est un oiseau légendaire, qui a une vie extrêmement longue. Il est connu pour son pouvoir de renaître de ses cendres après s'être lui-même enflammé. Il symbolise ainsi le cycle de la mort et de retour à la vie.

Dans la mythologie gréco-latine, il est représenté comme un splendide oiseau au plumage rouge et doré. Le phénix est aussi connu dans d'autres cultures sous le nom d'oiseau de feu.

J. K. Rowling a inventé, dans sa série *Harry Potter*, que les larmes du Phénix ont la capacité de guérir les blessures même mortelles.

### Icare

Icare est le fils de Dédale, l'architecte qui a construit le palais du labyrinthe pour y enfermer le Minotaure.

Le roi Minos de Crète avait conçu un labyrinthe pour y enfermer le Minotaure (monstre mi-humain mi-taureau). Mais Dédale avait provoqué la colère du roi Minos, en aidant Thésée, un jeune héros grec à sortir du labyrinthe grâce à un fil qui lui permettait de retrouver son chemin. Thésée sortit vivant du labyrinthe après avoir tué le Minotaure, mais Ariane, la fille du roi, s'enfuit avec lui car elle en était tombée amoureuse. Minos, très furieux que sa fille soit partie avec Thésée, se vengea en enfermant Dédale et son fils Icare dans le Labyrinthe, que ce dernier avait conçu pour y enfermer le Minotaure. Étant originaire d'Athènes, Dédale cherchait un moyen de quitter la Crète et de fuir la vengeance du roi Minos. Ne pouvant emprunter ni la voie des mers, que Minos contrôlait, ni celle de la terre, Dédale eut l'idée, pour fuir la Crète, de fabriquer des ailes semblables à celles des oiseaux, confectionnées avec de la cire et des plumes. Il met en garde son fils, lui interdisant de s'approcher trop près de la mer, à cause de l'humidité, et du Soleil, à cause de la chaleur. Mais Icare, grisé par le vol, oublie l'interdit et prenant trop d'altitude, la chaleur fait fondre la cire et les plumes se détachent. Sous les yeux horrifiés de son père, Icare descend en chute libre et meurt précipité dans la mer. N'ayant rien pu faire pour sauver son fils, Dédale poursuit son vol et atterrit sain et sauf en Sicile. Depuis que cette légende existe, la mer qui entourait la petite île grecque où est tombé Ikaria (Icare en français) se nomme la mer Icarienne.

La légende peut être interprétée de plusieurs manières.

L'image d'Icare voulant s'approcher de trop près du Soleil peut signifier que vouloir à tout prix connaître quelque chose de secret peut être dangereux.

Icare, en décidant de désobéir aux conseils de son père se retrouve puni. On peut donc penser que la morale de ce récit est qu'il ne faut pas désobéir à ses parents car ceux-ci donnent des conseils pour le bien de leurs enfants.

Le Soleil étant considéré comme un dieu, il s'agit d'une punition divine. Icare est puni pour avoir voulu se rapprocher trop près d'un dieu. On peut noter que dans la Bible, lorsque les hommes décident de construire la tour de Babel, c'est pour être aussi grand que Dieu ; ils font donc preuve d'orgueil et ne sont pas humbles. Dieu punit donc les hommes pour avoir voulu se rapprocher trop près de lui et pour avoir osé comparer leur puissance à la sienne.

## APRÈS AVOIR ÉTÉ SPECTATEUR de *Petrouchka* et *l'Oiseau de feu*

### PETROUCHKA

À partir de l'histoire originelle du conte de *Petrouchka*, résumée ci-dessous, vous vous rendrez compte que l'histoire a été totalement réinventée. Qu'avez-vous retenu de l'histoire ? Qu'en avez-vous perçu ? Selon vous, qu'est-ce que raconte *Petrouchka* ?

La scène se passe dans les années 1830 à Saint-Pétersbourg au cours de la semaine grasse (semaine de fête populaire proche de notre Mardi-gras). La foire bat son plein. Les gens se bousculent. Il règne une ambiance de fête. Toutes sortes de personnages se croisent : des hommes ivres, des marchands ambulants, un joueur d'orgue de Barbarie, des cochers qui dansent avec des nourrices, un montreur d'ours. Un vieux charlatan à l'aspect oriental crée trois poupées animées : Petrouchka, la Ballerine et le Maure. Par sa magie, il leur a communiqué tous les sentiments et les passions humaines. C'est ainsi que le malheureux Petrouchka, amoureux de la Ballerine, est évincé par le Maure, personnage bête et méchant, mais dont l'apparence somptueuse a su séduire la belle danseuse... Les trois personnages principaux constituent le Trio éternel de la Comédie comme dans la Commedia dell'Arte (Pierrot, Colombine et Arlequin) ou le drame bourgeois (le mari, la femme et l'amant).

### Note sur les costumes

Les costumes de *Petrouchka* ont été inspirés de l'esthétique du constructivisme, née à la même époque que la composition de Stravinsky.

Le constructivisme est un courant artistique né au début du xx<sup>e</sup> siècle en Russie. Il s'est développé en « parallèle » à un autre mouvement, le suprématisme. Le constructivisme fut, de 1917 à 1921, l'art officiel de la révolution russe. Puis le mouvement entrera progressivement en disgrâce auprès des autorités.

*Beat the Whites  
with the Red Wedge*  
- 1919  
composition graphique  
de El Lissitzky



## Pistes de débats

Un accessoire central est l'objet des convoitises des personnages :  
Un livre.

Selon vous, que contient ce livre ? Quel secret ? Quel savoir ? Quel pouvoir à celui qui le détient ?

\*\*\*

*Petrouchka* se termine sur une phrase, en sur-titre. Vous en souvenez-vous ?  
Quelle réponse apporteriez vous à cette question ?



Sommes-nous  
nos propres maîtres  
et nos propres serviteurs ?

## L'OISEAU DE FEU

Même proposition, à partir de l'histoire originelle de *l'Oiseau de feu*, résumée ci-dessous, (et s'inspirant de plusieurs sources, car il n'existe pas de conte ou de légende populaire russe dont *L'Oiseau de feu* soit le personnage central) vous vous rendrez compte que l'histoire a été réinventée.

Qu'avez-vous retenu de l'histoire ? Qu'en avez-vous perçu ? Selon vous, qu'est-ce que raconte *l'Oiseau de feu* ?

Le programme rédigé par les Ballets Russes lors de la création du ballet propose le récit suivant :

Ivan Tsarevitch voit un jour un oiseau merveilleux, tout d'or et de flammes, il le poursuit sans pouvoir s'en emparer et ne réussit qu'à lui arracher une de ses plumes scintillantes. Sa poursuite l'a amené jusque dans les domaines de Kachtcheï l'Immortel, le redoutable demi-dieu qui veut s'emparer de lui et le changer en pierre, ainsi qu'il le fit déjà avec maints preux chevaliers. Mais les filles de Kachtcheï et les 13 princesses captives intercèdent et s'efforcent de sauver Ivan Tsarevitch. Survient l'Oiseau de Feu qui dissipe les enchantements : le château de Kachtcheï disparaît et les jeunes filles, les princesses, Ivan Tsarevitch et les chevaliers délivrés s'emparent des précieuses pommes d'or de son jardin.

Toutefois Mikhaïl Fokine élaborera davantage le récit et le ballet, en un acte et deux tableaux, peut se résumer brièvement de la manière suivante :

Le prince Ivan Tsarevitch vient de pénétrer au clair de lune dans une forêt mystérieuse où se dresse un arbre chargé de fruits dorés, et apercevant soudain un oiseau magnifique, l'Oiseau de Feu, réussit à le capturer, mais celui-ci échange sa liberté contre l'une de ses plumes qui saura, lui dit-il, le protéger en cas de besoin.



Après être parvenu au domaine du sorcier Kachtcheï, Ivan Tsarevitch voit soudain s'ouvrir la porte du château d'où sortent 13 princesses prisonnières qui jouent avec les pommes d'or. Celle de la plus belle d'entre elles, la princesse Tsarevna, s'égare, et en la récupérant elle découvre Ivan qui s'était dissimulé pour observer les jeunes filles.

Tsarevna raconte alors à Ivan comment le sorcier transforme en pierre les voyageurs qu'il capture et le supplie de s'enfuir, mais tombé amoureux de la belle princesse et n'ayant cure de ses conseils, il voit tout à coup surgir une horde de monstres suivis du sorcier qui s'empare de lui. Il est alors placé contre un mur de pierre et Kachtcheï commence l'incantation qui va le transformer lorsque la plume de l'Oiseau lui revient soudain en mémoire... Il l'agite et celui-ci apparaît aussitôt, entraînant les démons dans une danse qui les épuise.

L'Oiseau a révélé à Ivan l'existence d'un coffre où est caché un oeuf énorme qui renferme l'âme de Kachtcheï, ce dernier tente d'empêcher que l'on s'en empare mais l'oeuf est finalement brisé et tous les sortilèges sont rompus, le sorcier et ses charmes maléfiques sont anéantis et Ivan et Tsarevna sont finalement réunis.

Tamara Karsavina et Mikhaïl Fokine  
dans *l'Oiseau de feu* (1910)

## Note sur les costumes

Les costumes de *l'Oiseau de feu* ne sont pas inspirés d'une esthétique particulière. Celui du 'dompteur' est inspiré d'un costume de banquier de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Pour 'l'animal', a été trouvé un tissu qui faisait fourrure sans être trop épais, pour assurer la liberté totale de mouvement.

## Piste de débat

Après avoir rencontré ces deux spectacles<sup>4</sup>, pensez-vous avoir assisté à un spectacle de **danse** ? Selon votre expérience, considérez-vous cela comme de la danse ? Absolument ? Pas du tout ? À quel discipline le raccrochiez-vous alors ? Pourquoi ?

## SOURCES

Programme du spectacle élaboré par le Théâtre Royal du Parc  
Réseau Canopé  
[numéridanse.tv](http://numéridanse.tv)

---

<sup>4</sup> Et éventuellement à la lumière de l'exercice fait suite à l'exploration de la plateforme Numéridanse.

# Théâtre de l'abstraction

jeux avec les formes

XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> SIÈCLE  
NAISSANCE DE L'ABSTRACTION  
CROISEMENT DES ARTS  
ART ET TECHNOLOGIE  
BAUHAUS

## 1- POUR LES ENSEIGNANTS

### L'émergence de l'abstraction

Au début du xx<sup>e</sup> siècle apparaît dans la peinture une tendance inédite : l'abstraction. Jusqu'alors, la figuration semblait une évidence et les formes abstraites en art étaient surtout utilisées comme motifs de décoration.

Dans les années 1910, un nouveau contexte rend possible l'émergence d'un art abstrait. La découverte de la physique quantique et de la théorie de la relativité a remis en question la notion de réalité. « La réalité est moins ce que l'on perçoit à l'aide des cinq sens qu'une entité que l'on approche par des expériences de pensée. Les inventeurs de l'abstraction proposent une nouvelle forme de peinture en adéquation avec cette conception du monde » (dossier pédagogique « La naissance de l'abstraction », [www.centrepompidou.fr/education/ressources](http://www.centrepompidou.fr/education/ressources)). Porté par des peintres comme Kandinsky, Malevitch ou Mondrian, ce courant cherche à se détacher de l'imitation de la nature et de la réalité. Ces artistes s'inspirent parfois de la musique, l'un des arts les moins imitatifs, et nourrissent leur démarche artistique d'expériences spirituelles ou ésotériques : il s'agit non pas de représenter la réalité, mais de révéler des forces ou des phénomènes invisibles.

Cette révolution dans les arts plastiques va influencer fortement le monde de la danse. Les grands ballets entretiennent en effet des relations particulièrement fécondes à cette époque avec les artistes plasticiens.

### Le ballet au début du xx<sup>e</sup> siècle : la parité des arts

#### Les Ballets russes (1909-1929)

Fondés en 1909 par Serge Diaghilev, les Ballets russes se produisent à Paris avec la double ambition de faire connaître la culture russe et de renouveler le ballet. Ils réintroduisent sur la scène parisienne *Giselle*, emblème du patrimoine romantique, tombé dans l'oubli en Occident, et créent de nouveaux ballets, souvent inspirés de contes et légendes de la culture russe (*Petrouchka*, *Les Danses polovtsiennes*, *L'Oiseau de feu...*).

Diaghilev prône la parité des arts dans le spectacle. Il fait appel à de célèbres compositeurs (Stravinsky, Debussy), à des peintres talentueux (Léon Bakst, Alexandre Benois, mais aussi, plus tard, Georges Braque, Pablo Picasso ou Henri Matisse) pour la scénographie et les décors. Les spectacles des Ballets russes s'imposent comme des œuvres où chaque dimension artistique a son importance. En cela, ils sont bien les précurseurs des chorégraphes de l'après-guerre comme Nikolais pour qui la danse n'est qu'un élément parmi d'autres d'un spectacle. Influencés par l'art abstrait développé en Russie par Malevitch, les Ballets russes proposent pour la première fois sur scène des décors non figuratifs.

Les innovations chorégraphiques des Ballets russes sont considérables. Tout en conservant le vocabulaire de la danse classique, du ballet romantique, Michel Fokine, l'un de leurs chorégraphes, dépoussière un genre à bout de souffle. Il propose des thématiques exotiques (russes ou orientalisantes comme dans *Schéhérazade*). Il développe une danse masculine et met en avant des danseurs exceptionnels (au premier rang desquels Vaslav Nijinski).

En tant que chorégraphe, Nijinski propose des œuvres expérimentales pour l'époque : pieds parallèles dans *Le Sacre du printemps*, refus de la frontalité, lenteur des gestes et animalité/érotisme des postures dans *L'Après-midi d'un faune*. Ces œuvres conservent néanmoins une trame narrative comme soubassement de la danse.

Après 1915, c'est surtout dans la conception scénographique des spectacles que les innovations sont les plus importantes : en 1917, sur une musique de bruitages de Satie, *Parade* (chorégraphie de Léonide Massine) met en scène des danseurs aux gigantesques costumes cubistes signés Picasso, véritables œuvres plastiques qui mettent à mal leur liberté de mouvement.

Après leur disparition en 1929, les Ballets russes laissent un héritage considérable. Nombre de danseurs et de chorégraphes de la célèbre troupe poursuivent partout dans le monde le renouveau du ballet.

#### Les Ballets suédois (1920-1925)

Construits à l'image des Ballets russes par le mécène Rolf de Maré, les Ballets suédois lancent le jeune et talentueux chorégraphe Jean Börlin. Ils connaissent à Paris un succès immédiat. Leur renommée tient en particulier à la capacité de Rolf

de Maré à associer de multiples talents : compositeurs (Arthur Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric, Erik Satie, Francis Poulenc), librettistes (Paul Claudel, Luigi Pirandello et Pär Lagerkvist, trois futurs prix Nobel, mais aussi Jean Cocteau ou Blaise Cendrars), plasticiens décorateurs (Pierre Bonnard, Fernand Léger, Giorgio de Chirico...). Ils proposent des spectacles d'un genre nouveau, cherchant sans cesse à inventer, ouvrir de nouvelles perspectives.

Jean Börlin imagine vingt-quatre chorégraphies en quatre ans. Créé en 1924, sur une musique de Satie et des décors de Francis Picabia, *Relâche* est l'une des premières représentations basées sur l'improvisation des danseurs. Parodie des grands spectacles, il fonctionne sur un mode clownesque, plein de surprises et de ruptures de rythme inattendues. Un film de René Clair, *Entracte*, est projeté au milieu de la représentation.

La danse de Jean Börlin déroutait parfois le public et la critique car elle remet en question l'acte même de danser, intégrant même parfois des mouvements de la vie quotidienne.

## La technique au service d'un spectacle total

Au tournant du <sup>xx</sup>e siècle, les progrès techniques tels que la diffusion de l'électricité, l'invention de la photographie et du cinéma permettent un renouveau du théâtre de l'illusion, du travail sur l'image et la féerie dans le spectacle vivant. Il s'agit d'intégrer les apports de la modernité technologique au spectacle afin de créer de nouvelles scénographies et des images impossibles à réaliser jusqu'alors. Loïe Fuller, au début du siècle, et Alwin Nikolais, dans les années 1950, s'inscrivent dans ce projet moderniste au service d'une tradition, celle du spectacle comme enchantement : « Quand les enfants entrent dans un théâtre, ils viennent pour la magie du théâtre, pas pour la problématique, le sordide ou la politique... pour la magie ! » (Alwin Nikolais).

C'est donc par l'utilisation de la technique et l'ambition d'un spectacle total que ce courant parvient à l'abstraction des corps. Souvent chargés d'accessoires, voire de prothèses, transformés par la scénographie qui efface leur charge expressive, ces corps constituent un matériau scénique parmi d'autres. Inscrits dans un environnement spectaculaire, ils sont avant tout au service d'une image dans laquelle mouvements, formes, couleurs, matériaux et espace ont une égale importance. Aujourd'hui, Philippe Decouflé, entre autres, a repris le flambeau, en intégrant également les nouveaux médias – télévision, vidéo... – qui offrent des possibilités d'illusion décuplées.

Cependant, le théâtre de l'abstraction regroupe des artistes qui ne revendiquent pas nécessairement de proximité. Ils ont en commun la volonté de créer une alchimie entre le corps et la technique (au sens premier du terme : non seulement les éléments techniques habituels du spectacle vivant, mais aussi tous les objets et costumes qui créent ensemble un univers).

## Loïe Fuller (1862-1928)

Au tournant du <sup>xx</sup>e siècle, Loïe Fuller connaît un succès populaire fulgurant. Engagée aux Folies-Bergère (1892), elle enthousiasme également le public lors de l'Exposition universelle de 1900. Si elle ne s'inscrit pas dans l'histoire de la danse de ma-

nière décisive en termes de mouvements et de projet corporel, elle a marqué son temps par ses innovations technologiques et par leur utilisation féérique dans ses spectacles. Tournoyant sur un carré de verre éclairé par en dessous, ou démultipliant son image à l'infini grâce à des miroirs et des jeux d'éclairages, Loïe Fuller emplit l'espace scénique du mouvement de ses dispositifs lumineux.

Dans *La Danse serpentine*, elle utilise de longs voiles transparents accrochés à ses bras, sur lesquels sont projetés des jeux de lumière, jouant des faisceaux de tout l'arc électrique. Mallarmé, qui la considère comme l'incarnation même de l'utopie symboliste, résume ainsi l'impression que sa danse lui fit : « ivresse d'art et, simultanément, accomplissement industriel ».

## Le Bauhaus : la géométrie de l'espace

Sous l'égide de l'architecte Walter Gropius, le projet du Bauhaus éclôt dans l'entre-deux-guerres. Il concerne tous les arts visuels (dessin, architecture, peinture, sculpture, design industriel, arts de la scène...) et cherche à opérer une synthèse entre art et technologie moderne, refusant la position de l'artiste « enfermé dans sa tour d'ivoire ». Grâce à l'évolution technologique en cours, il ambitionne de construire un art appliqué et reproductible, accessible au plus grand nombre. À Dessau puis à Berlin, le Bauhaus crée une école dont les cours portent autant sur l'architecture que sur la scénographie, posant leurs problématiques de recherche en termes d'espace et de forme.

*Le Ballet triadique* d'Oskar Schlemmer, également professeur des arts de la scène au Bauhaus, propose ainsi un espace chorégraphique où les danseurs, transformés par les costumes et les lumières, organisent une composition d'éléments géométriques. Les corps ne sont pas porteurs d'une dramaturgie, mais deviennent les supports de points, de lignes et de formes géométriques (cylindres, cônes, sphères) construits par les costumes. Ces problématiques croisent de manière féconde les réflexions du peintre Kandinsky, qui participa lui aussi à l'aventure de l'école du Bauhaus, dans son ouvrage *Point et ligne sur plan*, en 1926.

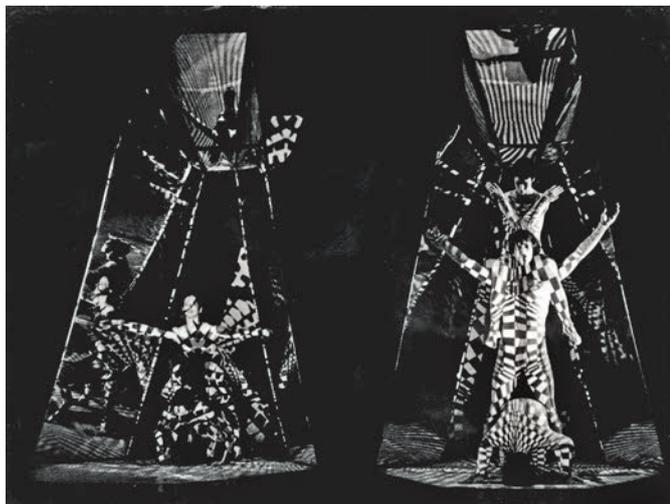
Dans *Le Ballet triadique*, Schlemmer expérimente les rapports entre décors, costumes, lumières, matériaux, mouvements et textes pour créer « un espace théâtral où la structure architectonique doit être subtilement déterminée par la mesure du corps humain ».

Contemporain de la danse expressionniste allemande (Mary Wigman, Rudolf Laban), il est assez éloigné de leur esthétique. Néanmoins, ils partagent une même communauté de réflexion dans la proximité avec les peintres expressionnistes. Chez Laban également, on retrouve ainsi une réflexion sur l'espace qui aboutit à une formalisation géométrique des mouvements humains (cf. cinégraphie Laban).

## Alwin Nikolais (1910-1993) : la technique au service de l'enchantement spectaculaire

Alwin Nikolais, quelques années plus tard, s'inscrit dans la même lignée. Né en 1910, il suit une formation musicale et devient pianiste. C'est en assistant à un spectacle de Mary Wigman





[6] *Triad* (1976) d'Alwin Nikolais, Nikolais Dance Theater, photo Jean-Marie Gourreau, 1978

qu'il décide de se tourner vers la danse. En 1935, il dirige un théâtre de marionnettes, tout en suivant des cours au célèbre Bennington College, où enseignent Martha Graham, Doris Humphrey et Charles Weidman, les pionniers de la danse moderne américaine. Il y rencontre Hanya Holm, formée par Mary Wigman, et suit assidûment ses cours, jusqu'à devenir, après la Seconde Guerre mondiale, son assistant. C'est alors qu'il développe l'essentiel de ses projets : *Masks, Props and Mobiles* (1953), *Kaleidoscope* (1956), *Prism*, la même année, où il explore pour la première fois les possibilités de dispositifs lumineux.

## UN THÉÂTRE TOTAL

Danseur, synthétiseur, carrousel de projection de diapositives constituent chez Alwin Nikolais les éléments de spectacles où mouvement, couleur, forme et son occupent une place de même importance : « Ma conception d'un théâtre total débuta de façon consciente vers 1950 [...]. J'utilisais des masques pour transformer le danseur en quelque chose d'autre ; et les accessoires, pour élargir sa dimension physique dans l'espace (ces derniers n'étaient pas des instruments utilitaires, comme des pelles ou des épées, mais plutôt de la chair et des os supplémentaires). Je commençais à entrevoir les potentialités de cette créature nouvelle... et à établir ma philosophie de l'homme comme compagnon voyageur dans le mécanisme universel, plutôt que comme le dieu source de toute chose. Cette idée était à la fois humiliante et valorisante : l'homme perdait sa domination, mais devenait parent de l'univers. »

## DÉCENTRALISATION ET INTELLIGENCE DU MOUVEMENT

L'ambition de Nikolais est d'élargir les limites du corps dans l'espace. Le danseur n'est plus un corps support d'une dramaturgie, il est porteur de prothèses, d'accessoires qui l'inscrivent dans l'environnement et qui le transforment. Le danseur n'est plus un centre égotiste du spectacle.

« *Motion, not emotion* », telle est la devise de Nikolais, signifiant ainsi que ce n'est pas l'émotion, ou la narration, qui porte l'intention du mouvement, mais la conscience de ses différentes dimensions : espace, temps, *motion* (dynamique) et *shape* (forme). « Dans l'art d'aujourd'hui, le règne du personnage a pris fin » (Alwin Nikolais). L'espace chez Nikolais se construit donc

comme un espace relatif, plastique, non euclidien. Le danseur, quant à lui, donne à voir cet espace en mouvement, il n'en est plus le centre symbolique.

## LA TECHNIQUE ET LA PÉDAGOGIE DE NIKOLAIS

La pédagogie développée par Nikolais met l'accent sur la recherche d'un « geste unique », c'est-à-dire sur l'émergence d'une danse singulière, personnelle, à travers la pratique de l'improvisation. En 1978, il devient le directeur du nouveau Centre national de danse contemporaine d'Angers, où il formera bon nombre de danseurs et de chorégraphes des années 1980 en France. Susan Buirge ou Carolyn Carlson – qui fut longtemps sa danseuse fétiche – comptent parmi ses disciples les plus fidèles en France.

La technique Nikolais repose sur la nécessité, au cours de chaque mouvement, de faire un choix (conscient ou non) d'un centre à partir duquel le mouvement trouve sa direction, ses qualités spécifiques et son intentionnalité.